

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شیوه نامه نگارش مقاله

نشریه علمی - پژوهشی «مطالعات تطبیقی هنر»

۱. موضوعات نشریه در زمینه‌های پژوهش در هنر و پژوهش‌های بین رشته‌ای و هنر می باشد.
۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده باشند یا همزمان برای مجله دیگری ارسال شده باشند.
۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین نگارش این زبان باشند.
۴. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در نشریه، پس از نظر داوران با هیئت تحریریه نشریه است.
۵. مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به عهده نویسنده یا نویسندگان است.
۶. مجله در قبول، رد یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد.
۷. استفاده از مقاله‌های چاپ شده در این مجله، در سایر مجله‌ها و کتاب‌ها با ذکر منبع بلا مانع می‌باشد.
۸. مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Papers) باشند. مقاله‌های مروری (Review Papers) از نویسندگان دارای مقاله‌های پژوهشی در صورتی پذیرفته می‌شوند که در نگارش آنها از منابع معتبر و متعدد استفاده شده باشد.
۹. مجله از پذیرش ترجمه، گزارش و یادداشت علمی معذور است.
۱۰. ارسال نامه درخواست چاپ و تأییدیه استاد راهنما - نویسنده همکار، همراه مقاله الزامیست. (قابل داللود از صفحه نشریه در سایت دانشگاه)
۱۱. یک نسخه کامل از مقاله و چکیده فارسی و لاتین در قطع A4 در محیط Word2007، به همراه نامه درخواست چاپ و با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات، به آدرس الکترونیک دفتر نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» به منظور ارزیابی اولیه ارسال گردد.
۱۲. مقاله‌ها باید دارای ساختار علمی - پژوهشی بوده و به ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:
 - صفحه مشخصات نویسنده: (صفحه بدون شماره) شامل عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان به همراه رتبه علمی، نام موسسه یا محل اشتغال، نشانی، شماره تلفن، شماره دورنگار، پست الکترونیکی (نویسنده عهده‌دار مکاتبات در صورتی که غیر از نویسنده اول باشد باید به صورت کتبی توسط نویسندگان به دفتر مجله معرفی شود).
 - چکیده فارسی: حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه، (باید به‌تنهایی بیان‌کننده تمام مقاله و شامل بیان مسأله، سوال تحقیق، اهداف و روش تحقیق، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد) با ذکر عنوان مقاله و کلید واژه (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه مجزا تنظیم می‌گردد.
 - مقدمه شامل: طرح موضوع (بیانگر مسأله پژوهش، فرضیه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن با موضوع مقاله) اهداف تحقیق، معرفی کلی مقاله.
 - پیشینه تحقیق
 - روش تحقیق
 - متن مقاله شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق
 - نتیجه تحقیق: باید به‌گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سوال تحقیق در قالب آرایه یافته‌های تحقیق باشد.
 - پی‌نوشت‌ها: شامل معادل‌های لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، که به‌ترتیب با شماره در متن و به صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد.
 - منابع فارسی و لاتین به‌ترتیب حروف الفبا بر حسب نام خانوادگی نویسنده.
 - بخش انگلیسی: شامل دو صفحه که در انتهای مقاله پس از منابع می‌آید: الف- مشخصات نویسندگان ب- ترجمه کاملی از چکیده فارسی (حداقل ۴۰۰ و حداکثر ۵۰۰ کلمه)
۱۳. متن مقاله (با فونت: فارسی B-Nazanin سایز ۱۲ و انگلیسی Times New Roman سایز ۱۱) حداکثر ۱۵ صفحه (با تمام اطلاعات: عکس، متن، نقشه و کلیه تصاویر) یک رو (هر صفحه ۳۲ سطر) تنظیم گردد.
۱۴. کلیه صفحات به‌جز صفحه مشخصات نویسنده باید به ترتیب شماره‌گذاری شده باشند.
۱۵. حداقل تعداد ضروری تصاویر، نمودارها و جدول‌ها با کیفیت مناسب (تصاویر با دقت 300 dpi و با فرمت jpg) و اشاره به منبع و تعیین محل آنها در مقاله حائز اهمیت می‌باشد.
- عنوان جداول در بالا و تصاویر در پایین آنها نوشته شود. منبع و مأخذ جداول و یا تصاویر در ذیل عنوان آنها باید ذکر شود.
۱۶. شیوه درج منابع (فارسی و لاتین):
 - در متن مقاله به‌صورت: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: صفحه)
 - در فهرست منابع پایان مقاله به‌صورت:
 - کتاب‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان کتاب. جلد. نام مترجم یا مصحح. محل انتشار: نام ناشر.
 - مقاله‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. نام مجله. شماره مجله. شماره صفحه‌های مقاله در مجله. سند اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ). عنوان سند. از آدرس اینترنتی به‌طور کامل. بازبایی شده در تاریخ.
۱۷. پس از پذیرفته شدن مقاله در ارزیابی اولیه و دریافت تأییدیه (E-mail) از دفتر نشریه، مؤلفین می‌توانند با رعایت موارد مندرج در شیوه نامه و راهنمای تنظیم مقالات:

۱- دو نسخه از مقاله ۲- اصل نامه درخواست چاپ، خطاب به سردبیر نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» ۳- لوح فشرده (CD) حاوی فایل مقاله تنظیم شده (word و Pdf) را به آدرس دفتر نشریه ارسال نمایند.

۱۸. چنانچه مقاله‌ای خارج از ضوابط مورد نظر باشد، از فهرست موارد بررسی حذف خواهد شد.

۱۹. جهت اطلاعات بیشتر برای تنظیم بهتر مقاله به راهنمای تنظیم مقاله مندرج در صفحه مربوط به نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» در سایت دانشگاه رجوع شود.

نشانی: اصفهان - چهارباغ پایین، کوچه پردیس (۳۱)، پلاک ۱۷ - دانشگاه هنر اصفهان، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر مجله «مطالعات تطبیقی هنر»

فکس: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۹۰۹

تلفن: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۷۵۵-۴۴۶۰۳۲۸

Website: www.aui.ac.ir/research/mth

E-mail: mth@au.ac.ir

دوفصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر

سال دوم، شماره سوم، بهار و تابستان ۱۳۹۱

صاحب امتیاز: دانشگاه هنر اصفهان
مدیر مسئول: دکتر فرهنگ مظفر
سر دبیر: استاد مهدی حسینی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

محمد رضا بمانیان

دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

مهدی حسینی

استاد، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر تهران

عیسی حجت

دانشیار، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

مهدی دهباشی

استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان

زهرا رهبرنیا

دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا

جلال‌الدین سلطان کاشفی

دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران

علی اصغر شیرازی

استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد

جهانگیر صفری

دانشیار، دانشکده ادبیات، دانشگاه شهر کرد

محسن نیازی

دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه کاشان

مدیر داخلی: ایمان زکریایی کرمانی

مدیر اجرایی: فرزانه بشاورد

همکار اجرایی: مریم کاظمی

طراحی سرلوحه: حمید فرهمندبروجنی

طراح جلد: افسانه ناظری

گرافیک: سام آزر

ویراستار ادبی فارسی: سیما شاپوریان

ویراستار ادبی انگلیسی: کیوان طهماسبیان

صفحه‌آرایی: فاطمه وزین

لیتوگرافی: آسمان چاپ: حافظ صحافی: سپاهان

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه قیمت: ۵۰،۰۰۰ ریال

آدرس: اصفهان، چهارباغ پایین، حد فاصل چهارراه تختی و میدان

شهدا، کوچه پردیس (۳۱)، پلاک ۱۷

حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان

دفتر نشریه «مطالعات تطبیقی هنر»

کد پستی: ۳۳۶۶۱-۸۱۴۸۶

تلفن: ۰۳۱۱ ۴۴۶۰۳۲۸ - ۴۴۶۰۷۵۵

فاکس: ۰۳۱۱ ۴۴۶۰۹۰۹

E-mail: mth@au.ac.ir

www.au.ac.ir/research/mth

داوران این شماره (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر یعقوب آژند

دکتر سید ابوتراب احمدپناه

دکتر محمدرضا بمانیان

دکتر علی حاتم

دکتر منصور حسامی

استاد مهدی حسینی

دکتر محمد خزایی

دکتر زهره روح‌فر

دکتر سیدجواد سلیمی

دکتر پریسا شادقزوینی

دکتر یوسف شاقول

دکتر علی اصغر شیرازی

دکتر محمدرضا صافیان

دکتر جهانگیر صفری

دکتر اکبر عالمی

دکتر علی عباسی

دکتر کامران افشارمهاجر

امیرعباس محمدی‌راد

دکتر بابک معین

دکتر افسانه ناظری

دکتر امیرعلی نجومیان

همکاران نشریه:

ناصر جعفرنیا، خدیجه ساعدی

مقالات مندرج لزوماً نقطه نظر نشریه مطالعات تطبیقی هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان محترم می‌باشد. استفاده از مطالب و کلیه تصاویر نشریه مطالعات تطبیقی هنر با ذکر منبع، بلامانع است.

نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» بر اساس مجوز شماره ۸۹/۳/۱۱/۸۹۴۱۲ مورخ ۸۹/۱۱/۱۸ از کمیسیون محترم بررسی نشریات علمی کشور وزارت علوم، تحقیقات و فناوری دارای درجه علمی- پژوهشی می‌باشد.

نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی ISI به نشانی <http://www.ricest.ac.ir> و در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.SID.ir نمایه می‌شود.

پروانه انتشار نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی مجوز شماره ۹۱/۱۹۵۲۲ مورخ ۹۱/۷/۹ صادر گردیده است.

با حمایت:





فهرست

- مطالعه تطبیقی کلاه مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوران صفوی با تأکید بر دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان
منیره سادات نقوی، محسن مرآئی ۱

- دائئوئیسم و نقاشی منظره چینی محمدرضا ابوالقاسمی ۱۹

- مقایسه تطبیقی الگوی پیشرفت تاریخی هگل با ضرورت ظهور پدیده «تاریخ نوین هنر» در دوره معاصر
آپنا اسفندیاری، حبیب‌الله آیت‌اللهی، سیدموسی دیباج ۳۵

- مطالعه تطبیقی ساختار بصری نگاره‌های «نبرد فریدون و ضحاک» در مکاتب دوره صفوی سامره کاظمی ۴۷

- بافت‌گردانی و متن‌گردانی و تأثیر آنها بر کارکرد متن:
مطالعه موردی میدان نقش جهان اصفهان
فرهاد ساسانی ۶۱

- بررسی تطبیقی نقش‌مایه و بافت یک نمونه از پارچه‌های عصر سلجوقی موجود در موزه مقدم دانشگاه تهران
فیروز مهجور، زهرا علی‌نژاد اسبویی ۷۱

- مطالعه تطبیقی کهن‌الگوی سفر قهرمان در محتوای ادبی و سینمایی نادیا معقولی، علی‌شیر مهدی، حسینعلی قبادی ۸۷

- چکیده انگلیسی مقالات ۱۰۲



تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۹/۲۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱/۲۱

مطالعه تطبیقی کلاه مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوران صفوی با تأکید بر دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان

منیره سادات نقوی * محسن مرآتی **

چکیده

از دیرباز طرح و رنگ انواع پوشاک همواره معرف اقوام و طبقات مختلف اجتماعی بوده و در این میان لباس و به‌ویژه کلاه دولت‌مردان اهمیت ویژه‌ای داشته است. با توجه به ارتباط میان مشاغل مردان و پوشش ایشان در دوره صفوی، در مواجهه با نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های این دوران همواره این سؤال مطرح می‌شود که: تصاویر به نمایش درآمده از کلاه مردان در دیوارنگاره‌های چهلستون اصفهان معرف کدامیک از مناصب دربار صفوی است؟ از آنجاکه در نسخ خطی برجای مانده از این دوره نمونه‌های تصویری و شرح مناسبی موجود نیست، علاوه بر محدود اسناد موجود، سفرنامه‌ها منبع و سند مکتوب در نظر گرفته شدند. نتایج پژوهش نشان داد که ساختار جامعه صفوی هرمی بود که در رأس آن پادشاه جای داشت و سایر مراتب در ذیل، و هر یک متناسب با شأن و شغل خود کلاهی ویژه داشتند. «تاج حیدری» معروف‌ترین کلاه عصر صفوی، از سقرالات سرخ با دوازده ترک، نشان ویژه قورچی‌ها و قوللر در جنگ بود. این تاج پس از شاه‌اسماعیل و شاه‌طهماسب جنبه تشریفاتی یافت؛ شاه و درباریان دور آن دستاری سپید رنگ می‌پیچیدند، آن را به انواع جواهرات می‌آراستند و به صورت «تاج طومار» بر سر می‌گذاشتند. «مندیل» کلاهی بود که قوالان و ساقی‌ها به صورت آزاد از پارچه راه‌راه یا زربفت دور سر می‌پیچیدند. روحانیان و حافظان قرآن مندیل‌هایی ساده از جنس آق‌بانو داشتند. «بورک» کلاهی بود از جنس پارچه با آستری از خز، مخصوص شاطران و جزایری‌ها، که شاه عباس آن را رواج داد. تأثیرپذیری از کلاه اروپاییان فقط در چند نگاره به چشم می‌خورد و در سفرنامه‌ها ذکر نشده است. این مقاله حاصل پژوهشی است که براساس روش تحقیق تاریخی صورت پذیرفته و در انتخاب اسناد مکتوب تأحد ممکن به منابع و اسناد دست اول مراجعه شده است.

کلیدواژه‌ها: کلاه، نگارگری، کاخ چهلستون، اصفهان، صفویه، دیوارنگاری

* دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز (نویسنده مسئول). monireh_s.naghavi@yahoo.com

marasy@shahed.ac.ir

** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

مقدمه

است. پس از مطالعه اولیه آشکار شد که مستندترین منابع تاریخی موجود که در شناسایی کلاه مردان دوران صفوی یاور پژوهشگران تلقی می‌شود، سفرنامه‌های مربوط به دوران صفوی است زیرا در متون تاریخی مربوط به دوران صفوی اغلب به ثبت حوادث یا تملق از شاه بسنده شده است. براین اساس می‌توان ارزش رجوع به سفرنامه‌ها را در آشنایی با فرهنگ، پوشش و آداب و رسوم مردم عصر صفوی دریافت. بدین ترتیب، مطالعه تطبیقی بین شرح مستشرقان و سیاحان اروپایی درباره کلاه مردان صفوی و دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان نظام یافت.

ضرورت تحقیق

آنچه ضرورت توجه به کلاه‌های دوره صفوی را آشکار می‌کند فقدان نمونه‌های تصویری کافی در منابع مکتوب برجای مانده از این دوره است که سبب می‌شود تصویر دقیق و مشخصی از اغلب کلاه‌های شرح شده در اختیار نداشته باشیم. از آنجاکه ممکن است نتایج این پژوهش در افزایش دانش مردم‌شناسی و درک بهتر آثار هنری مفید باشد و تصویر روشن‌تری از غنای فرهنگی ایران عصر صفوی به‌نمایش گذارد، انجام تحقیق ضروری به‌نظر می‌رسد.

سؤال تحقیق

وقتی با انواع کلاه‌های تصویرشده در نگاره‌های این دوره روبرو می‌شویم، دربرابر سؤال از کاربرد، نام و چگونگی آنها بی‌پاسخ باقی می‌مانیم. اهمیت این مسئله آنجا آشکار می‌شود که در نامگذاری پوشاک نگاره‌ها یا کاربری لباس‌های موجود در موزه‌ها به‌مطالبی اغلب مخدوش و ناکافی برمی‌خوریم. براین اساس، سؤال اصلی پژوهش حاضر به این شکل مطرح می‌شود: «تصاویر کلاه مردان به‌نمایش درآمده در دیوارنگاره‌های چهلستون اصفهان معرف کدامیک از مناصب دربار صفوی است؟»

هدف تحقیق

هدف اصلی در این مقاله شناسایی طرح‌های مختلف کلاه‌های دولت مردان و درباریان عصر صفوی از طریق تطبیق توصیفات موجود در سفرنامه‌ها با منابع تصویری موجود در دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان است.

از دیرباز یکی از راه‌های شناسایی و تمایز اقوام گوناگون لباس و به‌ویژه کلاه اشخاص بوده است. کشور ایران عرصه حضور حکومت‌هایی از نژادهای مختلف عرب، ترکمن، مغول و ترک بوده است که هرکدام با تعریف گونه خاصی از جامه، کلاه و رنگ سعی در متمایز ساختن خود از سایر حکومت‌ها داشته‌اند. این نکته در تمامی فرهنگ‌ها و سرزمین‌ها قابل مشاهده است. وجود مجموعه‌ای از لباس‌ها و کلاه‌ها در مجموعه‌های مردم‌شناسی ایران و جهان گواهی بر این مدعاست. اما آسیب‌پذیری و زوال جامه‌ها در طی زمان، موجب شده است که تاریخ آثار موجود محدود به دوران‌های نزدیک باشد. در اینجا آثار تصویری - از قبیل نقش‌برجسته‌ها، نگاره‌ها و سایر نقوش مربوط به هنرهای صناعی - مدارکی جهت مطالعات فرهنگی در نظر گرفته شده است. مثلاً امروزه با کمک این نمونه مدارک می‌توان اقوام گوناگون تابع حکومت هخامنشیان را به کمک کلاه و لباس‌های افراد منقوش بر دیوارهای پلکان تخت جمشید شناسایی کرد. در دوران اسلامی نیز با تمامی محدودیت‌های کاربرد تصاویر انسانی، هم‌چنان می‌توان از محدود تصاویر برجای مانده بر دیوار کاخ‌ها و آثار کاشی و سفال مصور ظروف فلزی قلم‌زده و سایر هنرهای صناعی به شناسایی طرح لباس‌ها، کلاه‌ها و وضعیت طبقات اجتماعی پرداخت. در پژوهش حاضر برای شناسایی صاحبان مناصب، درباریان و سایر طبقات اجتماعی دوران صفویه به کمک نگاره‌ها و به‌ویژه دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان از این روش استفاده می‌شود. از آنجاکه هر یک از صنوف و مناصب از طریق کلاه مخصوص خود قابل شناسایی هستند، در این مقاله فقط به انواع کلاه‌ها توجه می‌شود. تنوع کلاه و تزئینات مرتبط با آن نزد درباریان و منصب‌داران امر متداولی بود که نه تنها حکایت از میزان تمکن مالی و حقوق سالیانه ایشان داشت، بلکه معرف شغل آنان نیز بود. در این مقاله تلاش می‌شود تا با دسته‌بندی مشاغل دیوانی، برای هر شغل براساس شرح موجود در سفرنامه‌ها نمونه‌های تصویری ارائه شود. با این روش ابهام موجود در منابع مکتوب برطرف و واژگان خاصی - که اکنون متداول نیست - بازیابی می‌شود. از آنجاکه قدمت و درموردی فقدان مدارک مکتوب شناسایی طبقات یادشده را غیر ممکن می‌سازد، مراجعه به متون تاریخی امری اجتناب‌ناپذیر



روش تحقیق

این پژوهش بر پایه روش تاریخی انجام یافته و اطلاعات لازم با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده آثار نگارگری جمع‌آوری شده است. هم‌چنین، روش تحقیق به این صورت است که ابتدا نمونه‌های کلاه در نگاره‌های دوره صفوی و به‌ویژه در دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون بررسی و شناسایی شده، سپس از طریق تطبیق آنها با شرح مشاهدات مضبوط در سفرنامه‌ها، تعلق آنها به مشاغل و طبقات گوناگون تحلیل و شناسایی شده است.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه پوشاک ایرانی را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: گروه اول شامل انواع فرهنگنامه‌ها و لغتنامه‌های تخصصی می‌شود، مانند: «فرهنگ البسه مسلمانان» اثر پیتر اندزی و «واژه‌نامه پارچه و لباس» اثر فریده طالب‌پور و گروه دوم به مطالعات تاریخ‌نگاری اختصاص یافته است، مانند: «پوشاک ایرانیان از سری مطالعات از ایران چه می‌دانم» اثر پیمان متین، «تاریخ پوشاک اقوام ایرانی» اثر مهرآسا غیبی و «پوشاک در ایران زمین از سری مقالات دانشنامه ایرانیکا» که به سرپرستی احسان یارشاطر گردآوری شده است. جلیل ضیاءپور در مجموعه «پوشاک ایرانیان از قرن چهارده پیش از میلاد تا آغاز دوره پهلوی»، ضمن مطالعات تاریخی خود از مقایسه نگاره‌های مکتب تبریز و اصفهان در دوره صفوی نتیجه‌گیری می‌کند که کلاه و پوشاک مردمان صفوی در دوره صفوی دوم نسبت به دوره اول تحول یافته است.

در زمینه مطالعات تخصصی، اثر سهیلا شهشهانی با نام «تاریخچه پوشش سر در ایران از آغاز تا اسلام» قابل توجه است. در آثار مهرآسا غیبی، پیمان متین و سری مقالات «دانشنامه ایرانیکا» شرح جامه‌ها براساس سفرنامه‌ها آمده است و این مسئله موجب توجه نگارندگان به منابع مکتوب برجای مانده از عصر صفوی شد. البته، در اغلب این آثار به‌ویژه در آثار مهرآسا غیبی و پیمان متین دقت در انتخاب واژگان و معرفی نام انواع کلاه‌ها به چشم نمی‌خورد. درحالی‌که هدف اصلی در مقاله حاضر محدودکردن مطالعات پوشاک ایرانی به دوره‌های خاص - یعنی عصر صفوی - و مشاغل و مناصب مشخص آن دوران بوده است تا بتوان به شناخت دقیقی از انواع کلاه‌ها دست یافت. در اثر جلیل ضیاءپور توجه نویسنده به نگاره‌های صفوی سبب استفاده نگارنده از منابع مصور موجود شد.

بخش دیگری از پیشینه تحقیق به مطالعات صورت‌گرفته درباره دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان برمی‌گردد که آخرین آنها پژوهش حسین آقاجانی اصفهانی و اصغر جوانی با عنوان دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان، کاخ چهلستون است. در این پژوهش به جنبه‌های فنی، مواد و مصالح پرداخته شده است و نویسندگان با ارائه تصاویر متعددی از دیوارنگاره‌های این کاخ به طبقه‌بندی آنها نیز پرداخته‌اند. در پژوهش حاضر بیشتر از مجموعه تصاویر ارائه‌شده در این کتاب استفاده شده است.

تعاریف

کلاه: علامه دهخدا در برابر واژه «کلاه» می‌نویسد: «سربند و هر چیزی که از پارچه، پوست، نمد، زریفت، ترمه و جز آن سازند و جهت پوشش بر سر گذارند» (دهخدا، ۱۳۸۴: ذیل واژه کلاه). بنابراین تعریف هر چیزی را که برای پوشش سر به کار رود، می‌توان «کلاه» نامید. به همین دلیل، در این مقاله به تمامی انواع پوشش‌های سر به‌طور عام «کلاه» گفته می‌شود. در مواردی به‌منظور شیوایی متن و جلوگیری از تکرار پی‌درپی یک واژه از واژه «سرپوش» استفاده شده است. این واژه به‌مفهوم کلاه در ادبیات و شعر فارسی مصادیق بسیار دارد (همان: ذیل واژه سرپوش).

چهلستون: طرح این کاخ در زمان شاه‌عباس اول در سال ۱۰۰۹ه.ق/۱۶۰۰م. ریخته شد و توسعه بنای آن در دوره شاه‌عباس دوم انجام گرفت. این عمارت دراصل بیست ستون دارد و در آن نقاشی‌های دیواری از زمان شاه‌عباس اول و شاه‌عباس دوم موجود است. این نقاشی‌ها را به سه سبک و چهار دوره تقسیم می‌کنند: الف- سبک رضاعباسی و شاگردان وی در زمان شاه‌عباس اول، ب- سبک رضاعباسی در زمان شاه‌عباس دوم، ج- آثار اروپایی مربوط به دوره شاه‌عباس دوم و د- آثار سبک اروپایی مستحیل در سبک رضاعباسی. دیوارنگاره‌ها عبارت‌اند از مجلس بزم شاه‌عباس اول و پادشاه ترکستان، پذیرایی شاه طهماسب از همایون‌خان، نبرد شاه‌اسماعیل و شیبک‌خان، مجلس پذیرایی شاه‌عباس دوم و ندرمحمدخان در دوره صفوی. در دوره قاجار نیز نگاره‌های نبرد چالدران و نبرد نادرشاه با قوای هند به مجموعه دیوارنگاره‌ها افزوده شد (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۱۰-۱۱).

معرفی سیاحان و سفرنامه‌های مورد استفاده در پژوهش:
حکومت شاه‌عباس کبیر را می‌توان مهد آزادی اندیشه‌ها و

تبادل افکار دانست. در این دوره، به دنبال گسترش روابط با ممالک غربی، سفرا و فرستادگان بیشتری به ایران راه یافتند. دن گارسیافیگوئروا از فرستادگان اسپانیا در سال‌های ۱۰۲۲-۱۰۲۴ ه.ق./۱۶۱۴-۱۶۱۶ م. در اصفهان بوده و علاوه بر ثبت زندگی مردم و درباریان، گزارش دقیقی از نبرد شاه‌عباس با پرتغالی‌ها آورده است. پیتر دلاواله که در همین دوره (۱۰۲۵ ه.ق./۱۶۱۷ م.) از کشور ایتالیا در ایران مأمور شده بود، همواره در معیت شاه‌عباس به سر می‌برد و نکات قابل توجهی از زندگی مردم و وضعیت شهرهایی چون مازندران، اردبیل و شیراز ذکر کرده است.

نهیض تعامل با مردمان سایر بلاد در زمان شاه‌صفی - نوه شاه‌عباس - تداوم یافت. در این زمان (۱۰۶۴-۱۰۶۶ ه.ق./۱۶۵۴-۱۶۵۶ م.) سیاحی آلمانی به نام آدام التاریوس در دربار حضور داشته که علاوه بر شرح آداب و رسوم و پوشش مردمان به چگونگی پرورش کرم ابریشم اشاره کرده است. انگلبرت کمپفر که در سال‌های ۱۰۹۴-۱۰۹۶ ه.ق./۱۶۸۳-۱۶۸۵ م. در سمت منشی هیئت سیاسی آلمان به ایران آمد، به نسخه برداری دقیق از وضعیت جغرافیایی، گیاهان و بناهای عصر شاه‌صفی همت گماشت.

ژان باتست تاورنیه در فاصله سال‌های ۱۰۴۱-۱۰۷۸ ه.ق. ۱۶۳۲-۱۶۶۸ م.، نه مرتبه از ایران بازدید و علاوه بر عصر شاه‌صفی، روزگار شاه‌عباس دوم و شاه‌سلیمان را نیز درک کرد. سفرنامه وی از حیث توجه به جزئیات و دقت پس از سفرنامه شاردن قرار دارد.

شوالیه ژان شاردن (۱۰۵۲-۱۱۲۴ ه.ق./۱۶۴۳-۱۷۱۳ م.) از جهانگردان فرانسوی عهد صفوی است که در دو نوبت به ایران آمد. اولین حضور وی در اصفهان مقارن با تاجگذاری شاه‌سلیمان (۹۸۰-۱۰۷۵ ه.ق./۱۵۷۳-۱۶۶۵ م.) و بار دوم نیز هم زمان با حکومت شاه‌عباس دوم (۱۰۸۷-۱۱۲۲ ه.ق./۱۶۷۷-۱۷۱۱ م.) در اصفهان بوده است. از آنجاکه توصیف دقیق مشاهدات شاردن از وضعیت زندگی درباریان و مردم عادی به همراه تصاویری بوده که گرات (نقاش انگلیسی) ثبت کرده است، پژوهش‌های وی منبع ارزنده‌ای در مطالعات ایران‌شناسی به حساب می‌آید. تاجایی که بسیاری از پژوهشگران در ارائه نمونه‌های تصویری از آلبوم شاردن و گرات بهره جسته‌اند. سانسون که در کسوت یک مبلغ دینی در زمان شاه‌سلیمان از فرانسه به ایران فرستاده شد، علاوه بر ثبت مشاهدات خود از تصاویر آلبوم شاردن نیز بهره برد.

جووانی فرانچسکو کارری از جهانگردان ایتالیایی بود که در سال ۱۱۰۵ ه.ق./۱۶۹۴ م. به ایران وارد شد، در مراسم تاجگذاری شاه‌سلطان حسین شرکت کرد و شرح میسوطی از مراسم سنتی ایرانیان در شادی‌ها و سوگواری‌ها را در سفرنامه خود آورده است.

تأثیر طبقات اجتماعی و مشاغل بر شکل کلاه‌ها در دوره صفوی

در جامعه صفوی طبقات اجتماعی متفاوتی وجود داشت که هر یک به تناسب منصب و اعتبار خویش جامعه خاصی اختیار می‌کردند. از آنجاکه شکل ظاهری اجزای جامه چون قمیص، عبا، قبا، کردی، کلیجه و ... نزد افراد مختلف چندان تفاوتی نمی‌کرد، جنس و طرح پارچه مشخص‌کننده مقام صاحب آن بود. در آغاز استفاده از پارچه زریفت میان طبقات عامه چندان مرسوم بود که به قول تاورنیه - از سفرنامه‌نویسان عهد صفوی - میان آقا و نوکر تفاوتی نبود. این مسئله تلویحاً نشان‌دهنده اهمیت پوشش ظاهری از نظر مردم بوده است. تاورنیه در این باره می‌نویسد: «این حرف نزد ایرانیان ضرب‌المثل شده که می‌گویند: قریب به لباس! یعنی هر قدر لباس بیوشی در محافل بهتر پذیرفته می‌شود» (تاورنیه، ۱۳۶۳: ۶۲۴).

با تحکیم پایه‌های حکومت صفوی، ساختار سلسله مراتبی مناصب در جامعه نیز شکل گرفت؛ به دنبال طراحی کلاه‌های ویژه از سوی شیخ حیدر^۱ برای سربازان صفوی که در زمان شاه‌اسماعیل^۲ عنوان قزلباش یافتند، سایر مشاغل دولتی نیز رتبه‌بندی شدند. سیوری از دیگر سفرنامه‌نویسان ساختار اجتماعی جامعه صفوی را سلسله مراتبی یا هرمی توصیف کرده است که پایین‌ترین رده آن را توده‌های فقیر شهری و روستاییان بی‌زمین، و حد فاصل قاعده تا رأس هرم را به ترتیب خرده مالکان روستایی، اعضای رده پایین ایلات، تجار و کسبه، صاحبان تیول^۳، دیوان‌سالاران، سران قزلباش و روحانیان بزرگ تشکیل می‌داده‌اند (سیوری، ۱۳۶۹: ۶۵).

دلاواله، از جهانگردان این دوره، معیار تمایز میان طبقات جامعه را بهای شال و کلاه ایشان ثبت کرده است (دلاواله، ۱۳۷۰: ۱۴۳). تاورنیه نیز اشاره می‌کند که پس از فرمان شاه‌عباس هر کس می‌بایست مطابق با منصب و درآمد خویش لباس می‌پوشید (تاورنیه، ۱۳۶۳: ۶۲۴). به این ترتیب، دستار و کلاه نشان‌دهنده توان مالی و منصب دارنده آن شد.



این طایفه علیه به قلباش اشتها یافتند...» (اسکندریک منشی، ۱۳۵۰: ۳۰-۳۱).

در برخی منابع به اقوال متناقضی درباره چگونگی شکل گیری «تاج حیدری» یا «تاج وهاج» نیز اشاره شده است: «... گروهی براین عقیده‌اند که حسن بیگ چنین کلاه را دیده و دستور تقلید آن را به فرزندان خود داده است. گروهی هم براین عقیده‌اند که کلاه قلباش در زمان شاه اسماعیل اول توسط فردی به نام میرعبدالوهاب طرح ریزی شد و به حضور شاه آورده شد^۷...» (یوسف جمالی، ۱۳۷۲: ۷۸-۸۱). هرچند صفویان سعی داشتند با نقل روای شیخ حیدر و شاه اسماعیل، اساس طراحی و رنگ «تاج حیدری» را فراتر از نزاع مذهبی-سیاسی میان دولت صفوی و عثمانی جلوه دهند، شواهد بر تأثیر تعصبات مذهبی میان دو حکومت در شکل گیری «تاج حیدری» تأکید بیشتری دارد. چنان که دلواله نیز در سفرنامه خود بر اهمیت رنگ سبز نزد عثمانیان تأکید می‌کند و می‌نویسد:

«... در ایران، برسرگذاشتن عمامه بر مسیحیان جایز است و رنگ سبز که این همه در ترکیه نسبت به آن سخت گیر هستند، نه تنها برای عمامه که برای لباس و کفش هم استعمال می‌شود و به خصوص رنگ چرم کفش غالباً سبز است...» (دلواله، ۱۳۷۰: ۱۴۵-۱۴۷).

یوسف جمالی نیز معتقد است اختلاف میان شیعه و سنی عامل اصلی طراحی و تقدس بخشیدن به این کلاه بوده است (یوسف جمالی، ۱۳۷۲: ۷۸-۸۱). دن گارسیا فیگوئروا، از دیگر سیاحان عصر صفوی، درباره جزئیات «تاج حیدری» می‌نویسد:

«... این کلاه‌ها از نوعی ماهوت کلفت قرمز رنگ با آستر پنبه‌ای ساخته شده که می‌تواند در برابر ضربات شمشیر دودم قدیمی تاب آورد. دهانه این کلاه‌ها چنان تنگ است که با فشار آن را بر سر می‌گذارند اما پس از آنکه سر در آن فرو رفت، کم‌کم تا ته گشاد می‌شوند ... چین خوردگی‌ها یا ترک‌های این کلاه نباید از دوازده کمتر یا بیشتر باشد و این نشان مذهب صوفیان است که شیخ حیدر اردبیلی و مروج آن است. در سطح فوقانی مرکز این کلاه‌ها که همه ترک‌ها بدانجا منتهی می‌شود، میله چوبی محکم و کوچکی استوار شده به بلندی چهار و پهنای یک انگشت که قسمت بالایش مانند خود کلاه صاف است. در حول این میله چوبی از پایین تا بالا دوازده ترک هست که در مرکز سطح فوقانی به هم می‌پیوندند چنان که این دوازده ترک را به وضوح می‌توان دید. ترک‌های موجود در روی

تصویر کلاه و دستار بر دیوارنگاری های کاخ چهلستون اصفهان

با توجه به اهمیت کلاه صاحب‌منصبان در دولت صفوی، در این بخش به بررسی آرایش دستار در دیوارنگاری های چهلستون و شناخت انواع آنها با توجه به مشاغل صاحبان دستارها می‌پردازیم. هرچند در سفرنامه کمپفر درباره نحوه جای گیری صاحب‌منصبان پیرامون شاه در مجالس به تفصیل سخن به میان آمده است^۸، از آنجا که سفرنامه مذکور در زمان شاه سلیمان نگاشته شده ولی در نگاره‌های چهلستون پذیرایی های دوران شاه طهماسب به تصویر کشیده شده است، اغلب نمونه‌ها قابل تطبیق نیستند. البته نگارگران چندان هم در بند ترسیم دقیق این سلسله مراتب نبوده‌اند. از این رو، تطبیق دقیق کلاه‌های هر پیکره با منصب صاحب آن شواهد بیشتری طلب می‌کند. به همین سبب، سعی شده است با تقسیم مشاغل درباری، تطبیق توصیفات موجود در سفرنامه‌ها با آنها و توجه به نمونه‌های موجود در نگاره‌های مجلسی، بزمی و رزمی چهلستون تصویر دقیق‌تری ارائه شود.

الف - قلباشان: بی‌شک مهم‌ترین نشان دولت صفوی تاج قلباشان است که در نگاره‌ها و دیوارنگاری های این دوره ترسیم شده و آنها را از سایر دوره‌ها متمایز ساخته است. این تاج بر دیوارنگاری های چهلستون در دوره صفوی^۹ نیز به وفور دیده می‌شود.

درباره چگونگی شکل گیری این تاج اقوال متفاوت و گاه متناقضی موجود است. می‌توان گفت معتبرترین اطلاعات پیرامون نحوه ساخت این تاج را اسکندریک منشی در «تاریخ عالم آرای عباسی» ثبت کرده است. او چنین می‌نویسد:

«... سلطان حیدر شبی در خواب دید که شهریار مسند هدایت و ولایت، حضرت علی(ع)، ظاهر گشته و فرمودند که ای فرزند! وقت آن شده که از عقب تو فرزند ما خروج کند و کاف کفر را از روی عالم براندازد و اما می‌باید که از برای صوفیان و مریدان خود تاجی بسازی از سقرالات^{۱۰} سرخ و آن حضرت مقرض در دست داشت و هیئت تاج را برید و به دوازده ترک قرار داد چون سلطان حیدر بیدار گردید آن روش را در خاطر داشت. به همان روش سلطان حیدر تاجی برید و صوفیان را مقرر کرد که هرکدام تاجی بدان نحو ساخته برسرگذارند و او را "تاج حیدری" لقب نهادند. چون به لغت ترکی سرخ را قزل می‌گویند، بدین سبب



تصویر ۱. بخشی از یک نقاشی مینیاتور در کتاب *خمسه نظامی* در سال ۹۰۷-۹۱۶ ه. ق. ۱۵۰۱-۱۵۱۰ م. تبریز که در آن شاه اسماعیل را با عمامه و بدون عمامه نشان می‌دهد (بیکر، ۱۳۸۵: ۱۲۱). در این تصویر «تاج حیدری» بدون دستار و به همراه دستار نشان داده شده است.

کلاه با دوازده ترک روی میله مرتبط است. این چوب نیز قرمز رنگ است. روی این کلاه پارچه‌ای ظریف و طویل می‌بندند که چندبار دور آن می‌گردد و به شکل عمامه‌ای مطبوع درمی‌آید و انتهای دوازده ترک کلاه از آن بیرون می‌ماند. برخی اوقات جز میله چوبی پیدا نیست چون پارچه بقایای کلاه را می‌پوشاند...» (فیگوئروا، ۱۳۶۳: ۲۶۷-۲۶۸ و کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۲۲-۱۲۳).

بنابراین، «تاج حیدری» یا «تاج وهاج» نخستین حرکت در جهت تمایز پوششی براساس مشاغل در عصر صفوی بود که به دست شیخ حیدر و به قولی شاه اسماعیل پایه‌گذاری شد. از آن پس در بسیاری از نسخ مصور عهد صفوی از مکتب تبریز گرفته تا قزوین و اصفهان شاهد ترسیم پیکره‌هایی هستیم که «تاج حیدری» را به تنهایی یا به همراه دستار بر سردارند (تصویر ۱).

در نگاره‌های اوایل دوران صفوی، «تاج حیدری» فاقد دستار بوده یا به همراه دستار بسیار ساده‌ای نشان داده شده است که نشان از زهد صوفیانه‌ای دارد (تصویر ۲).

اندک‌اندک، دستار ظریفی دور این تاج پیچیده و از سادگی آن کاسته می‌شود تا آنجاکه در نگاره «پذیرایی شاه‌طهماسب از همایون‌شاه» در کاخ چهلستون یساول‌ها «تاج حیدری» خود را با دستار خوش‌پیچی تزئین کرده‌اند (تصویر ۳).

ب- **قورچی** ^۸ و **قوللر** ^۹: از آنجاکه نخستین گروه تشکیل دهنده حکومت صفوی را فدائیان قزلباش تشکیل می‌دادند،

مراتب نظامی در این دولت سازمان یافته بود. سپاه صفوی شامل قورچی، قوللر، جزایری و ایشیک آغاسی باشی بود و در رأس آن سپهسالار قرار داشت. قورچی‌ها ترک‌نژاد، سواره و مسلح به نیزه و کمان بودند که تحت سرپرستی قورچی باشی قرار داشتند. این گروه «تاج حیدری» بر سر می‌گذاشتند و دور آن را پارچه‌ای سپید می‌بستند. قوللر آغاسی فرمانده قوللرها بود؛ این گروه سواره با شمشیر، نیزه، کمان و گاهی تفنگ تجهیز می‌شدند. تفنگچی‌ها گروهی پیاده از دهقانان و پیشه‌وران و تحت سرپرستی تفنگچی آغاسی بودند. این سه گروه تحت فرماندهی سپهسالار قشون صفوی را تشکیل می‌دادند. علاوه بر این، دوهزار سرباز پیاده موسوم به جزایری با تجهیزات کامل و با نظارت ایشیک آغاسی باشی فعالیت می‌کردند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۵۶ و ۸۹-۹۱) (تصویر ۵).

در نگاره «نبرد شاه اسماعیل با شیبک خان ازبک» گروهی تفنگچی را در کنار قورچی‌ها و قوللرها می‌بینیم. قورچی و قوللر با «تاج حیدری» که دور آن عمامه سپیدی پیچیده شده است، سوار بر اسب هستند و تفنگچی‌های پیاده با کلاه‌های پارچه‌ای ساده‌ای تصویر شده‌اند که لبه چاک‌دار آن رو به بالا برگشته است (تصویر ۴).

ج- **میرشکارباشی و قوشچی‌باشی**: در نگاره «پذیرایی

شاه‌طهماسب از همایون‌شاه» دو نفر از ملازمان شاه، در حالی که پرنده‌ای شکاری در دست دارند، تصویر شده‌اند. میرشکارباشی‌ها یا قوشچی‌ها از دیگر افرادی بودند که به روایت کمپفر در مجالس به همراه شاه حاضر می‌شدند:

«... میرشکارباشی بر سگ‌های شکاری و قوشخانه نظارت دارد. قوش‌ها را فقط برای شکار پرندگان تربیت نمی‌کنند بلکه از آنها برای متوقف کردن شکارهای چهارپا نیز استفاده می‌کنند. برای هر دو نوع شکار هزار تن و بلکه بیشتر در اختیار است، زیرا برای مراقبت هر یک باز، یک نفر را موظف کرده‌اند...» (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۵۳).

سرپوش ایشان، چنان‌که در این نگاره نیز آمده، عبارت از کلاهی است که دور آن دستاری پیچیده‌اند و با «تاج حیدری» متفاوت است. این نوع دستار را بر سر شاه‌ازبک در نگاره‌های مربوط به اوایل عهد صفوی می‌یابیم که از پذیرش «تاج حیدری» و تلویحاً مذهب تشیع سر باز می‌زند (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۷۲). از این رو می‌توان گفت که شاید این نوع دستار در اثر تعامل میان دولت صفوی با ازبک‌ها به دربار صفوی راه یافته است (تصاویر ۶ و ۷).



تصویر ۳. بخشی از نگاره پذیرایی شاهطهماسب از همایون پادشاه هند (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۱). دو نمونه از کلاه قزلباش به همراه دستار در دیوارنگاره کاخ چهلستون.



تصویر ۲. بخشی از نگاره دزدانه نگرستن مجنون لیلی را (ولش، ۱۳۸۴: ۱۱۷). در این نگاره می‌توان «تاج حیدری» را بدون دستار و به همراه دستاری کوچک مشاهده کرد.



تصویر ۴. بخشی از نگاره نبرد شاه اسماعیل با شیبک‌خان از یک (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۲). نمایش قوللر، قورچی‌ها و تفنگچی‌ها در صحنه نبرد.



تصویر ۷. بخشی از نگاره نبرد شاه اسماعیل با شیبک‌خان از یک (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶). نمونه‌ای از کلاه از یک‌ها در نگاره نبرد شاه اسماعیل با شیبک‌خان از یک.



تصویر ۶. بخشی از نگاره پذیرایی شاه طهماسب از همایون پادشاه هند (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۱). سربند قوشچی‌ها در مجلس پذیرایی شاه اسماعیل از همایون شاه



تصویر ۵. بخشی از نگاره پذیرایی شاه طهماسب از همایون پادشاه هند (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۱). نمایش تفنگچی‌ها و جزایری‌ها در مجلس پذیرایی شاه طهماسب از همایون شاه

د- شاه و بزرگان درباری: «تاج حیدری» - نشان فدائیان تشیع - پس از شاه اسماعیل به صورت عنصری تشریفاتی درآمد (دلواله، ۱۳۷۰: ۱۴۵) که به روایت کمپفر «طومار تاج» نام داشت^{۱۰} و به انواع جواهرات و پر کلنگ^{۱۱} آراسته می‌شد (کارری، ۱۳۸۱: ۱۴۶) و شاه و درباریان در مراسم خاص آن را بر سر می‌گذاشتند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۵۶). در مجالس، شاه در بالاترین قسمت می‌نشست و سپس سایر درباریان به ترتیب ناظر، واقعه‌نویس، دیوان‌بیگی، ایشیک آغاسی‌باشی، مهتر، حکیم، منجم، مهمان‌دارباشی، مستوفی، میرشکارباشی، میرآخورباشی، میرآب، داروغه، صحبت‌یساول، شاه‌بندر، ملک‌التجار، محتسب، معمارباشی، ناظر دوآب، جارچی‌باشی، چالشچی‌باشی و قوالان قرار می‌گرفتند (همان: ۱۵۸). در نگاره «پذیرایی شاه‌طهماسب از همایون‌شاه» در چهلستون بادقت در چگونگی آرایش «تاج طومار»‌ها درمی‌یابیم که هریک از بزرگان به ترتیب مقام نسبت به شاه ترسیم شده‌اند؛ چراکه با نزدیک شدن به جایگاه شاه تزئینات دستار روی تاج ایشان از یک جواهر ساده یا پر کلنگ به رشته‌ای از جواهرات قیمتی یا دسته‌ای از پره‌های کلنگ افزون شده است (تصویر ۸).

توجه به تجملات و تزئینات فراوان در دوران حکومت شاه سلطان حسین به اوج خود رسید؛ چنان‌که غلامان و یساولان درباری نیز مندل‌های زربفت بر سر می‌نهادند و مورد اعتراض شاه واقع می‌شدند. عبداللطیف بن ابیطالب جزایری در «تحفه‌العالم» می‌نویسد: «...مبالغه و اهتمام در زینت اهل آن، به جایی رسیده است که اوساط ناس قبای زربفت، زرتار و شال‌های بوته‌باف گران‌بها در بردارند و مندیلهای تمام زر سنگین اصفهانی، تبریزی، فتنی و گجراتی بر سر می‌گذارند و از این خود معلوم که غلام و قورچی و نویسنده‌های دفترخانه همایون تا چه مرتبه در زینت

افزایند و سلاطین و خانان و ارکان دولت و مقربان تا چه حد تکلف نمایند. گاهی بر زبان مبارک وحی بیان الهام ترجمان می‌آورد که مردم چرا در ملبوسات و سایر اسباب تزین تکلف زیاد می‌کنند...» (جعفریان، ۱۳۸۸: ۱۸۸۸).

هم‌چنین، تاج‌های میان دستارها در «تاج طومار»‌هایی که بر سر پیکره‌ها ترسیم شده به رنگ‌های آبی، قرمز و سیاه به چشم می‌خورد که در نگاره‌های نسخ خطی عهد صفوی متداول بوده است. اما علت تفاوت رنگ این تاج‌ها در هیچ یک از متون مکتوب برجای مانده ذکر نشده است و شاید تنها نوعی اعمال سلیقه شخص نگارگر در آراستن پیکره‌ها بوده باشد (تصویر ۹).

علاوه بر «تاج طومار»، عمامه یا دستار هم در نگاره‌های چهلستون به چشم می‌خورد. از دقت در دستار ملازمان شاه طهماسب و همایون شاه نوعی مشابهت در نحوه پیچیدن این عمامه‌ها به چشم می‌خورد که شاید به دلیل تأثیر مراودات موجود میان دولت صفوی و هند بوده است چراکه تا پیش از این تاریخ در نگاره‌ها نشانی از این نوع دستار نیست.

این دستارهای حجیم و سنگین مایه تعجب سفرنامه نویسانی چون شاردن شده؛ وی در سفرنامه‌اش از آنها با نام «دولبند» یا «دوربند» - یعنی رشته‌ای که دور می‌گیرد- یاد کرده که وزن آن بالغ بر ۲۵۰ تا ۵۰۰ گرم می‌شده است (شاردن، ۱۳۴۹: ج ۴، ۲۱۴). هم‌چنین، الثاریوس در سفرنامه خود به مندیلهایی^{۱۲} اشاره کرده است که از پیچیده شدن شال‌هایی به طول ۱۶-۱۸ ساعد با طرح‌های راه‌راه و گلدار شکل می‌گرفته‌اند (الثاریوس، ۱۳۶۳: ۲۸۴). بیکر در کتاب «منسوجات اسلامی» خویش شرح می‌کند که نحوه بافت این شال‌ها به گونه‌ای بوده که وقتی لوله می‌شده دو پارچه جدا از هم یکی با طرح راه‌راه و دیگری



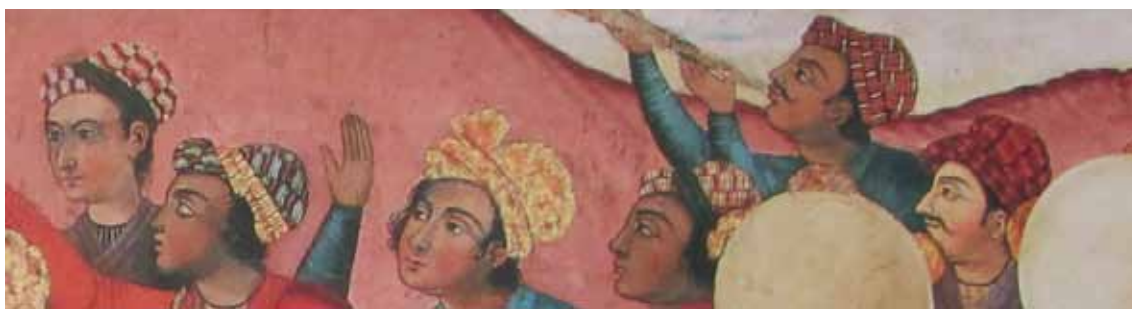
تصویر ۹. بخشی از نگاره دو شاهزاده صفوی. منسوب به آقامیرک. احتمالاً تبریز، ۹۳۶ ه.ق. (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۸۲). تفاوت رنگ تاج دو شاهزاده قابل توجه است.



تصویر ۸. بخشی از نگاره پذیرایی شاه‌طهماسب از همایون پادشاه هند (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۱). نمونه «تاج طومار» بزرگان در مجلس پذیرایی شاه‌طهماسب از همایون شاه دیده می‌شود.



تصویر ۱۰. بخشی از نگاره پذیرایی شاهطهماسب از همایون پادشاه هند (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۱). مقایسه سربند همراهان همایون شاه با سربند قوالان و جزایری‌ها در مجلس پذیرایی شاهطهماسب از همایون شاه میسر است.



تصویر ۱۱. بخشی از نگاره آمادگی شاهزاده‌خانم هندی برای قربانی کردن خودش در آتش تدفین همسرش (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۸۶-۸۷). سربندهای هندی که کاربرد پارچه‌های راهراه را در سربندها نشان می‌دهد.



تصویر ۱۲. بخشی از نگاره مجلس پذیرایی شاه عباس دوم از نذر محمدخان (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۵). شاه و بزرگان با عمامه‌هایی از پارچه‌های راهراه در مجلس پذیرایی حاضر شده‌اند. در این دوره استفاده از عمامه در مجالس رسمی جای خود را به تاج قزلباش داده است.



تصویر ۱۳. بخشی از نگاره لباس مردمان عصر صفوی (شاردن، ۱۳۴۹: ج ۴). در این تصویر مندیل به همراه تزئینات متداول عصر صفوی به نمایش درآمده است.

در دیوارنگاره‌های مجالس بزم چهلستون مشاهده کرد (تصویر ۱۱). گاه این دستارها را نیز - مانند انواع کلاه و «تاج طومار»ها - با پر می‌آراستند (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

گلدار به نظر می‌رسیده و در نمونه‌های اعلای آن در کاشان نخ‌های طلا و نقره به کار می‌رفته است (بیکر، ۱۳۸۵: ۱۲۱-۱۲۲) (تصویر ۱۰).

در نتیجه، جنس شال در دولبندها و مندیل‌ها به همراه تزئینات آن نشان دهنده میزان ثروت و طبقه اجتماعی دارنده آن به حساب می‌آمد. تاورنیه بیهای شال بزرگان را از ۲۰۰ تا ۵۰۰ اکو (سکه طلا) تخمین زده است (تاورنیه، ۱۳۶۳: ۱۲۱-۱۲۲).

به دلیل طرح‌های متفاوتی که در شال‌ها به کار می‌رفت، عمامه‌ها نیز متنوع بودند. این مندیل‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ نوع اول از پیچیده‌شدن شال‌های زربفت با طرح‌های راهراه و گلدار درست می‌شد که در نمونه‌های بارزش آن از نخ‌های طلا و نقره استفاده می‌شد و غالباً بدون عرقچین و فینه بر سر نهاده می‌شد (دلاواله، ۱۳۷۰: ۱۴۵).

میرزاسمیعا در «تذکره‌الملوک» نیز به شواهدی مبنی بر رواج مندیل در میان درباریان اشاره می‌کند و می‌نویسد: «... دو نفر از یک شمشیر کشیده به یکی از شاملویان دست انداختند و شاه محمد الله‌چیان نیزه به دست به مندیل علی قلی خان دست رسانید که بردارد. غاز سلطان شاملو مانع دست‌درازی او شد...» (میرزاسمیعا، ۱۳۶۸: ۱۲۷). این نوع دستار را که در نگاره‌های رضاعیسی اغلب به صورت شل و رها ترسیم شده است، می‌توان بر سر قوالان و ساقیان



تصویر ۱۵. بخشی از نگاره مجلس بزم (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۷ و ۵۲). نمونه‌هایی از سربندهای شل و رها در مجالس بزمی چهلستون که با پر تزیین شده‌اند.



تصویر ۱۶. بخشی از نگاره مجلس بزم (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۴۰ و ۵۵). مندیلهای تزیین پر و پارچه زربفت.



تصویر ۱۷. بخشی از نگاره مجلس بزم (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۵۶ و ۶۵). نمونه‌هایی از دستار پیچیده بر روی کلاه خز از نگاره‌های بزمی چهلستون.

ظاهر ساده و جامه سپیدرنگ عالمان دینی که از موی بز و شتر تهیه می‌شد، موجب تعجب اغلب جهانگردان از جمله کمپفر شده است (کمپفر، ۱۳۶۳: ۶۲۴). شاردن درباره این عمامه‌ها می‌نویسد: «... روحانیان معمولاً از روی کتان زمخت، آقابانوی^{۱۴} سفید بسیار نازکی می‌پيچند. این پارچه‌های دستار در منتهی‌الیه خود دارای یک قطعه منسوج گلدار به پهنای شش یا هفت شصت^{۱۵} (0/07m) است که هنگام بستن کلاه آن را مانند جیفه‌ای^{۱۶} از میان دستار درمی‌آورند. در زیر کلاه یک عرفچین کتانی کرک‌دار یا مرقع و منقشی و گاهی ماهوت و پشمی هم برسر خود می‌گذارند...» (شاردن، ۱۳۴۹: ج ۴، ۲۱۴-۲۱۵). گاه روحانیان به جای جیفه، ادامه دستار خود را از پشت سر می‌آویختند و تحت‌الحنک می‌کردند. در دوره صفوی به روایت الثاریوس سادات از دنباله سبزرنگ استفاده می‌کردند (الثاریوس، ۱۳۶۳: ۲۸۶) (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۴. بخشی از نگاره درویش نشسته به امضای رضاعباسی. اصفهان. ۱۰۳۵ ه.ق. (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۶۹). شکل دستار آزاد و رها که در سایر آثار رضاعباسی نیز به چشم می‌خورد.

نوع دوم دستارها از کتان سفیدی تشکیل می‌شد که روی آن را با بستن پارچه زربفت تزیین می‌کردند (تصویر ۱۴). شاردن می‌نویسد: «... در ایران این کلاه‌ها را از جنس کتان زمخت سفیدی تهیه می‌کنند که اساس طرح آن به شمار می‌رود و از روی آن منسوج لطیف و گران‌بهای ابریشمی یا ابریشم زربفت قرار می‌دهند...» (شاردن، ۱۳۴۹: ۱۵۸). البته در هر دو نوع مندیلهای تزیینات متناسبی از جواهرات، سکه‌ها و ... به کار می‌رفته است (کاری، ۱۳۸۱: ۱۵۸) (تصاویر ۱۵ و ۱۶).

در زمستان‌ها نوع دیگری از مندیلهای را برسر می‌گذاشتند؛ دلاواله می‌نویسد: «... در زمستان‌های سخت زیر عمامه کلاهی برسرگذاشته می‌شود که آستر پوستی دارد و نوک تیزش از وسط عمامه بیرون می‌زند و لبه آن تا روی گوش‌ها را می‌پوشاند و آنها را از سرما محافظت می‌کند. به طوری که گزنفون شرح داده است، در زمان او نیز برخی اقوام آسیایی نظیر آن را برسر می‌گذاشتند. این کلاه را مردم طبقات بالا در خانه بدون عمامه برسر می‌گذارند و مردم عادی در بیرون خانه نیز گاهی استفاده می‌کنند...» (دلاواله، ۱۳۷۰: ۱۴۵) (تصویر ۱۷).

ه - روحانیان و اهل تصوف: گروه قابل توجهی از بزرگان عهد صفوی را تشکیل می‌دادند که اغلب در نگاره‌های مربوط به رزم و بزم درباریان تصویری از ایشان ارائه نشده است. در حالی که بنا به روایت سفرنامه‌ها روحانیان مورد توجه شاه بوده و در مجالس حضور داشته‌اند.^{۱۳} اما آنچه منطقی‌تر به نظر می‌رسد، وجود باده و میگساری فراوان اهل دربار در مجالس و کراهِت روحانیان از حضور در مجالس بوده است.

علاوه بر اهل علم، صوفیان نیز جایگاه ویژه‌ای داشتند و فرقه‌های مختلفی از ایشان در عصر صفوی رواج داشت. شرح مفصلی از چگونگی جامه و لباس اهل تصوف در اختیار داریم^{۱۷} اما توضیحات اندکی از کلاه و دستار ایشان بر جای مانده است؛ از جمله در سفرنامه کارری می‌خوانیم:

«... چند صوفی نیز آنجا بودند، کلاهی نظیر جارچیان داشتند با این فرق که دور آنها را پارچه‌ای پیچیده بودند...» (کارری، ۱۳۸۱: ۱۴۴). از دقت در نگاره‌های بزمی و عاشقانه یا مجلس درس در چهلستون می‌توان نمونه‌هایی از چنین کلاهی را بر سر پیکره‌هایی دید که اغلب در کنجی نشسته و در خود فرورفته‌اند یا به عاشق و معشوق می‌نگریسته یا در حال تعمق‌اند (تصویر ۱۹).

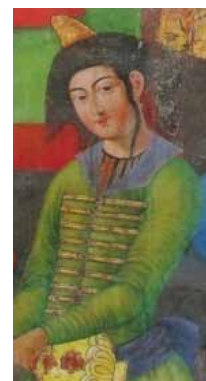
و- شاطران: به گروهی از مردان چست و چابک گفته می‌شد که قادر بودند مسافت‌های طولانی را بدون احساس خستگی با سرعت بدونند. این افراد اغلب پیشاپیش مسیر پادشاه حرکت می‌کردند و ورود او را اطلاع می‌دادند یا نامه‌ها و مراسلات را به سرعت به مقصد می‌رساندند.^{۱۸} شاردن شاطر را نوکر پیاده شاه تعریف می‌کند. آنها یک نوع کلاه پوستی بر سر می‌گذاشتند که آفتاب‌گردانی بزرگ داشت تا هنگام مسافرت‌های طولانی صورتشان از آفتاب درامان باشد و چشمشان در برابر نور آن خیره نشود و برای زیبایی پری به علامت شاطری بر آن می‌زدند. در عهد شاه‌سلطان حسین این کلاه به عمامه خوش پیچی تبدیل شد که از وسط آن یک دسته پر رنگین بیرون می‌آمد و به عقب سر ریخته می‌شد و طرف راست عمامه را تک پر شاطری به طور عمودی می‌زدند (میرجعفری، ۱۳۵۶: ۵۰-۶۱). خوشبختانه در سفرنامه سانسون و کمپفر تصویر دقیقی از شاطران



تصویر ۱۸. بخشی از نگاره یوسف و زلیخا (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۸۵). نمونه‌ای از دستار روحانیان عهد صفوی موجود در دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون را می‌توان در این نگاره دید.



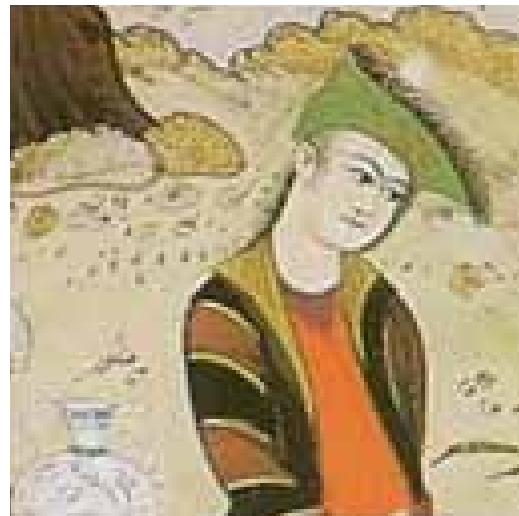
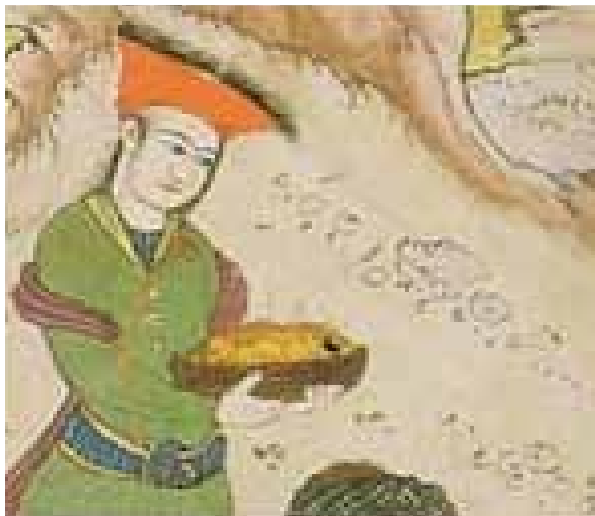
تصویر ۱۹. بخشی از نگاره مجلس درس (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۹۳). کلاه به همراه دستار در نگاره‌های چهلستون.



تصویر ۲۰. (سمت راست): بخشی از نگاره کلاه شاطری (میرجعفری، ۱۳۵۶: ۵۵). این کلاه را سانسون به روایت شاردن نیز آورده است.
تصویر ۲۱. (وسط): بخشی از نگاره پذیرایی شاه‌طهماسب از همایون پادشاه هند (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۱). از حضور شاطران در مجالس چهلستون اثری نمی‌یابیم. تنها در نگاره پذیرایی شاه‌طهماسب از همایون شاه کلاه شاطری را بر سر ساقی می‌بینیم.
تصویر ۲۲. (سمت چپ): بخشی از نگاره حضور شاطران در مراسم عید قربان به روایت کمپفر (کمپفر، ۱۳۶۳: ۲۶۱).

ز- غلامان و یساولان: خدمه دربار صفوی که زیر نظر ایشیک آغاسی‌باشی در مجالس به پذیرایی مشغول بودند نیز پوشش و جامه خاصی داشتند. اغلب آنها کلاه‌های ویژه‌ای بر سر می‌گذاشتند که از ترکیب پارچه و پوست یا خز درست می‌شد و به صورت ساده یا با برش‌هایی در پس و پیش طراحی می‌شد. برخی از این کلاه‌ها نیز نشان‌دهنده قوم و طایفه ایشان بود. دلاواله یک نوع از این کلاه‌ها را - به نام «بورک» - شرح می‌دهد: «به‌جای کلاه عمامه

عهد صفوی ارائه شده است که از مقایسه این تصاویر با نمونه‌های موجود در چهلستون نوع دیگری از کلاه در این دوره شناخته می‌شود. این کلاه قسمت بیرونی‌اش از جنس پارچه و داخل آن از پوست خز است و در مجالس بزم بر سر نوازندگان یا عشاق دیده می‌شود. برای این کلاه که به طور معمول کج بر سر نهاده می‌شد، در منابع موجود نامی شناخته نشد و می‌توان آن را کلاه شاطری دانست^{۱۹} (تصاویر ۲۰-۲۲).



تصویر ۲۳. بخشی از نگاره ضیافت بیرون شهر، منسوب به افضل، اصفهان، ۱۰۲۴ ه.ق. (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۸۵). در این نگاره نوع خاصی از بورک منسوب به شاه‌عباس نشان داده شده است و در اغلب نگاره‌های چهلستون به چشم می‌خورد.



تصویر ۲۴. (سمت راست): بخشی از نگاره ضیافت شاه‌عباس (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۸۰). نمونه‌ای از بورک که بر سر شاه‌عباس نیز دیده می‌شود. تصویر ۲۵. (وسط): بخشی از نگاره هارون و بهلول از کتاب نه صفحه از مخزن الاسرار حیدر خوارزمی. تصاویر با امضای رضاعباسی، ۱۰۲۲ ه.ق. اصفهان (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۷۶). تصویر کلاه خردار با لبه چاک‌خورده قابل مشاهده است. تصویر ۲۶ (سمت چپ): بخشی از نگاره پذیرایی شاه‌طهماسب از همایون پادشاه هند (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷۱). بخشی از دیوارنگاره چهلستون که بورک‌هایی با فرم‌های متنوع را بر سر جزایری‌ها نشان می‌دهد.

قمری/ شانزدهم الی هفدهم میلادی معلوم می شود که ارتباط میان دولت صفوی و ممالک اروپایی به خصوص در عهد شاه عباس اول رونق فراوانی داشته و اروپاییان بسیاری جهت ملاقات های سیاسی - اقتصادی یا صرفاً به جهت ماجراجویی و جهانگردی به ایران آمدوشد داشته اند. برخی از نگاره های موجود در چهلستون نیز سعی در نمایش پیکره هایی در جامه اروپایی دارد. با توجه به تصاویری که کمپفر از ایرانیان عهد صفوی ترسیم نموده این پیکره ها تصویری از اروپاییانی است که در دربار صفوی حضور یافته اند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۹۸) و حاصل تأثیرپذیری ایرانیان از پوشاک اروپایی نمی تواند باشد (تصاویر ۲۷ و ۲۸).



تصویر ۲۸. بخشی از نگاره مرد با لباس اروپایی (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۶۰ و ۱۱۰). بخشی از دیوارنگاره های کاخ چهلستون که مردانی را در جامه و کلاه فرنگی نشان داده است.



تصویر ۲۷. بخشی از نگاره صیاد (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۱۰۵). بخشی از نگاره ایوان کوچک شمالی کاخ چهلستون که صیادی را با جامه و کلاه فرنگی نشان می دهد.

کوچکی مرکب از پوست و پارچه برسر گذاشته بودند که نوک آن تیز و اطرافش پهن است و طبق رسم عجیبی که شاه مقرر کرد، آن را وارونه [پشت و رو] برسر می گذارند یعنی پوست، که داخل کلاه قرار می گیرد، به سمت بیرون و پارچه به سمت داخل است که با تازدن لبه نمودار می شود. این کلاه ها نامش "بورک" است و در ایران خیلی عمومیت دارد. بعضی ها حتی در خانه نیز برای راحتی آن را برسر می گذارند. اشخاص سرشناس از پوشیدن آن در خارج خانه اجتناب می کنند ولی برای مستخدمان و غلامان عادی و معمولی است...» (دلاواله، ۱۳۷۰: ۲۱۹-۲۲۰). نوع دیگری از این قبیل کلاه ها در مجالس بزمی و عاشقانه چهلستون به چشم می خورد که گاه ظاهری هرمی شکلی دارد و لبه های خزدوزی شده اش رو به بالا برگشته است (تصاویر ۲۳-۲۶).

ح- اروپایی مآبان درباری: از مطالعه تاریخ عصر صفوی و سفرنامه های به جا مانده از قرن دهم و یازدهم هجری

جدول ۱. تطبیق شکل و نام کلاه مردان با مشاغل و مناصب آنها در دوران صوفی با تأکید بر نگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان (مأخذ: نگارندگان)

نام کلاه	شکل کلاه	نام منصب
تاج حیدری		قزلباش
تاج حیدری		قورچی یا قوللر
تاج طومار		شاه و درباریان
نامی یافت نشد		تفنگچی و جزایری
نامی یافت نشد		قوشچی و میرشکارباشی
مندیل - دولبند		ساقی و قوال
بورک		یساول
نامی یافت نشد		صوفی
کلاه شاطری		شاطر
نامی یافت نشد		اروپایی

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه بیان شد، درمی‌یابیم که کلاه‌های مردان عصر صفوی گونه‌های متنوعی داشته است. در اینجا در پاسخ به سؤال تحقیق می‌توان گفت که با توجه به نگاره‌های مربوط به عصر صفوی به این نتیجه می‌رسیم که کلاه و دستار - کلاه «تاج حیدری» و «طومار تاج» سرپوش رسمی دولت‌مردان عصر صفوی به‌ویژه در اوایل این دوره و معرف طبقه قزلباشان بوده است. «دولبند» یا «مندیل» که به‌همراه عرقچین و فینه یا کلاهی از جنس خز یا به‌تنهایی بر سر گذاشته می‌شده نیز نوع دیگری از کلاه‌های دوره صفوی بوده که از پیچیدن منظم و محکم یا آزاد و رهای پارچه‌هایی لطیف و سپیدرنگ یا زربفت و رنگارنگ تشکیل می‌شده است. این‌گونه کلاه را می‌توان در دیوارنگاره‌های بزمی چهلستون بر سر ساقیان و قوالان مشاهده کرد. روحانیان و علما از دستاری سپید و ساده استفاده می‌کردند و اهل تصوف دستار خود را به‌دور کلاهی که بر سر می‌گذاشتند، می‌پیچیدند. کلاه برک، شاطری و انواع کلاه‌های ساده و طرح‌دار از دیگر کلاه‌های عصر صفوی بوده است که اغلب آستری از جنس خز، کرک یا پوست و روکشی از پارچه داشتند و لبه برگردان آنها به‌صورت ساده یا چاک‌دار ساخته می‌شد. برای سهولت استفاده از نتایج تحقیق در جدول ۱ طبقه‌بندی انواع کلاه‌های کارگزاران صفوی آورده شده است.

سپاسگزاری

در پایان از همکاری کتابداران محترم کتابخانه فرهنگستان هنر که در دسترسی به منابع نویسندگان را یاری رساندند، صمیمانه تقدیر می‌شود.

پی‌نوشت

- ۱- برای کسب اطلاعات بیشتر درباره چگونگی طراحی کلاه توسط شیخ حیدر ر.ک: محمدکریم یوسف جمالی (۱۳۷۲). تشکیل دولت صفوی و تعمیم مذهب تشیع دوازده‌امامی به‌عنوان تنها مذهب رسمی کشور. تهران: امیرکبیر.
- ۲- برای کسب اطلاعات بیشتر درباره تأثیر شاه‌اسماعیل در طراحی کلاه قزلباشان ر.ک: پاتریشیا بیکر (۱۳۸۵). منسوجات اسلامی. ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: دفتر مطالعات هنر اسلامی.
- ۳- toyul: واگذاری درآمد و هزینه ناحیه معینی است از طرف پادشاه و دولت به‌اشخاص بر اثر ابراز لیاقت یا به‌ازای مواجب و حقوق سالیانه (ایلخانان تا قاجاریه) (معین، ۱۳۶۲: ذیل واژه تیول).
- ۴- برای مطالعه بیشتر درباره مناصب دربار صفوی ر.ک: کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). سفرنامه کمپفر. ترجمه کیکاووس جهاننداری، تهران: انتشارات خوارزمی، ۹۷-۱۰۸.
- ۵- برای مثال صحنه نبرد نادرشاه با محمدخان گورکانی بر دیوار شرقی تالار اصلی و نبرد چالدران بر دیوار غربی آن در دوره قاجار اضافه شده‌اند. برای کسب اطلاعات بیشتر ر.ک: آژند، یعقوب (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۲۲۷. و همچنین: حسین آقاجانی اصفهانی و اصغر جوانی (۱۳۸۶). دیوارنگاری عصر صفوی در اصفهان کاخ چهلستون. تهران: فرهنگستان هنر.
- ۶- سقرالات/سقرالطون: نوعی پارچه ابریشمی زری‌دوزی شده که آن را در بغداد می‌بافتند و شهرت بسیار داشت. پارچه‌ای نفیس به رنگ سرخ یا کبود (معین، ۱۳۶۲: ذیل واژه سقرالات).
- ۷- درباره طراحی این کلاه توسط میرعبدالوهاب در جهانگشای خاقان آمده است: «... بعد از دادن مناصب ارجمند به ملازمان سعادت‌مند اراده خاطر مبارک بدان قرار یافت که ایام زمستان را در دارالسلطنه تبریز به دولت و اقبال بگذرانند. در آن حین سیدی از سادات که در دارالسلطنه تبریز به دولت و اقبال می‌گذرانید و موسوم به میرعبدالوهاب بود، تاجی گلدار موافق خاطرخواه آن حضرت به‌نظر کیمیا اثر شهریار شریعت‌پرور رسانید و آن حضرت تعجب فرمود که تو این تاج را کجا دیدی که موافق است به آنچه من دیده‌ام. آن سید به ذروه عرض رسانید که چندگاه قبل از این در عالم رؤیا حضرت امیرعلی (ع) را در خواب دیدم و آن حضرت



- تاجی بدین صفت از کاغذ بریده به من داده فرمودند که یکی از فرزندان ما مروج مذهب بحق خواهد بود و خطبه اثنی‌عشری در این شهر خواهد خواند. تو این کسوت را دوخته به نظر او برسان که برسر مبارک گذارد. چون از خواب بیدار شدم، آن کاغذ در دستم بود. صبح دیگر خیاطی که گمان تشیع بر او داشتم و همسایه بنده بود، طلب کردم و از روی آن کاغذ تاجی بریده، دوخت و از آن روز منتظر صدای بهجت‌افزا بودم تا امروز...» (میر عبدالوهاب به نقل از یوسف جمالی، ۱۳۷۲: ۷۸-۸۱).
- ۸- قورچی: کسی که در زرادخانه کار کند؛ اسلحه‌ساز، رئیس جبه‌خانه، رئیس اسلحه‌خانه، سرباز (معین، ۱۳۶۲: ذیل واژه قورچی).
- ۹- قوللر/ قوللر آغاسی: مهتر غلامان، رئیس غلامان (معین، ۱۳۶۲: ذیل واژه قوللر).
- ۱۰- در دانشنامه ایرانیکا، بخش پوشاک ایران زمین آمده است: «... نویسندگان ایرانی برخی عمامه‌های مرسوم در دربارها را نامگذاری کرده‌اند. مثلاً میرزاسمیعا نویسنده تذکره‌الملوک سرپوش خاصی را توصیف می‌کند تحت عنوان زربفت زریپه که شاه به امیرانش اعطا می‌کرده، محمدهاشم به عمامه‌های خلیل‌خانی که مأموران عالی‌رتبه شاه‌سلطان حسین می‌پوشیدند، اشاره کرده است...» (یارشاطر، ۱۳۸۲: ۲۰۸) اما از آنجا که در این دانشنامه توصیف دقیقی از این سرپوشها ذکر نشده و در فرهنگ دهخدا نیز توصیف نشده‌اند، نتوانستیم این نام‌ها را با تصاویر کلاه‌ها در نگاره‌های چهلستون تطبیق دهیم.
- ۱۱- کلنگ پرنده‌ای است عظیم‌الجثه از راسته درازپایان که جزو پرندگان مهاجر محسوب می‌شود. این پرنده دارای منقاری قوی و نوکتیز و بال‌هایی وسیع است و بالای سرش برهنه است. حدود دوازده‌گونه از این پرنده شناخته شده است که در سراسر گیتی منتشرند. کلنگ در نقاط مردابی و معتدل می‌زید و درموقع مهاجرت دسته‌هایی به شکل V می‌سازد و معمولاً هنگام سرما به جنوب می‌رود. پرهای برخی کلنگ‌ها خاکستری و برخی تیره‌تر و برخی خاکستری مخلوط با قهوه‌ای در ناحیه گردن است. برخی در قسمت‌های بال‌ها پرهای سپیدرنگ دارند. درحالی‌که پرهای منقار و گونه آنها کاملاً سپیدرنگ است. نام‌های دیگر این پرنده عبارت‌اند از: غرنوق، غرنیق، غرانق، کرکی، قلنگ، قرنگ، قلنگه، غازقلنگ و حواصیل (معین، ۱۳۶۲: ذیل واژه کلنگ).
- ۱۲- دولبند و مندیل به معنای دستار و عمامه است (دهخدا، ۱۳۸۴: ذیل واژه دولبند).
- ۱۳- هرچند پادشاهان صفوی از میگساری و بی‌اعتنایی به آداب شریعت ابایی نداشتند، برای روحانیان و اهل علم جایگاه ویژه‌ای قائل بودند. برای مطالعه بیشتر ر. ک: کمپفر، ۱۲۷-۱۲۸.
- ۱۴- قسمی جامه باریک پنبه‌ای منقش که زنان از آن پیراهن و چادر نماز تهیه می‌کردند (دهخدا، ۱۳۸۴: ذیل واژه آقبانو).
- ۱۵- هر شصت در مقیاس قدیم معادل ۰/۰۷ متر بوده است. ر. ک: (شاردن، ۱۳۴۹: ۲۱۴-۲۱۵).
- ۱۶- جیغه/ جغه: تاج، افسر، هر چیز تاج‌مانند که به کلاه نصب کنند (دهخدا، ۱۳۸۴: ذیل واژه جیغه).
- ۱۷- حدود ۵۰ نوع جامه و دلق برای اهل تصوف شمرده شده که هر یک در مراسم و مراتب خاصی پوشیده می‌شده است. برای مطالعه بیشتر ر. ک: سجادی، سیدعلی محمد (۱۳۸۴). خرّقه و خرّقه‌پوشی، تهران: علمی فرهنگی.
- ۱۸- ر. ک: معین، ۱۳۶۲: ذیل واژه شاطر.
- ۱۹- در ادبیات فارسی «کج‌نهادن کلاه» نشانی از تکبر و تبختر نیز بوده است:

از سر خوان تهی سرپوش یک جانب کند هر سبک مغزی که برسر کج نهد دستار را

(صائب تبریزی)

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آقاجانی اصفهانی، حسین و جوانی، اصغر. (۱۳۸۶). دیوارنگاری عصر صفوی در اصفهان کاخ چهلستون. تهران: فرهنگستان هنر.
- اسکندربیک منشی. (۱۳۵۰). تاریخ عالم‌آرای عباسی. به کوشش: ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.
- الثاریوس، آدام. (۱۳۶۳). سفرنامه آدام الثاریوس، بخش ایران. ترجمه احمد بهپور. تهران: ابتکار.
- بیکر، پاتریشیا. (۱۳۸۵). منسوجات اسلامی. ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: دفتر مطالعات هنر اسلامی.
- تاورنیه. (۱۳۶۳). سفرنامه تاورنیه. ترجمه ابوتراب نوری با تجدید و تصحیح: حمید شیروانی، تهران: کتابخانه سنایی و تایید.
- تذکره‌الملوک: سازمان اداری حکومت صفوی. (۱۳۶۸). به کوشش: سیدمحمد دبیرسیاقی با تعلیقات: مینورسکی، ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: امیرکبیر.
- جعفریان، رسول. (۱۳۸۸). سیاست و فرهنگ روزگار صفوی. تهران: نشر علمی.
- دلاواله، پیترو. (۱۳۷۰). سفرنامه دلاواله. ترجمه شجاع‌الدین شفا. تهران: علمی فرهنگی.



- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۸۴). *لغتنامه*. نسخه نرم‌افزاری. تهران: دانشگاه تهران.
- سجادی، سیدعلی محمد. (۱۳۸۴). *خرقه و خرقه‌پوشی*. تهران: علمی فرهنگی.
- سودآور، ابوالعلا. (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمه ناهید محمدشمیرانی. تهران: کارنگ.
- سیوری، راجر. (۱۳۶۹). *اندیشه تاریخ‌نگاری عصر صفوی*. ترجمه محمدباقر آرام. تهران: امیرکبیر.
- شاردن. (۱۳۴۹). *سفرنامه شاردن*. ج ۴. ترجمه محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.
- فیگوئروا، دن گارسیا. (۱۳۶۳). *سفرنامه دن گارسیا فیگوئروا سفیر اسپانیا در دربار شاه‌عباس اول*. ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.
- کارری، جووانی فرانچسکو. (۱۳۸۱). *سفرنامه کارری*. ترجمه عباس نخجوانی و عبدالعلی کاررنگ. تهران: علمی فرهنگی.
- کمپفر، انگلبرت. (۱۳۶۳). *سفرنامه کمپفر*. ترجمه کیکاووس جهاننداری. تهران: خوارزمی.
- معین، محمد. (۱۳۶۲). *فرهنگ معین*. تهران: امیرکبیر.
- میرجعفری، حسین. (۱۳۵۶). «شاطری و شاطرخوانی در عصر صفویه». *مجله هنر و مردم*. سال ۱۵. شماره ۱۷۴. ۵۰-۶۱.
- میرزا سمیعا. (۱۳۶۸). *تذکره الملوک*. به کوشش محمد دبیر سیاقی. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: امیرکبیر.
- ولش، استوارت کری. (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی*. ترجمه احمدرضا ثقاء. تهران: فرهنگستان هنر.
- یارشاطر، احسان. (۱۳۸۲). «پوشاک در ایران زمین». *دانشنامه ایرانیکا*، بامقدمه علی بلوکباشی و ترجمه پیمان متین. تهران: امیرکبیر.
- یوسف جمالی، محمدکریم. (۱۳۷۲). *تشکیل دولت صفوی و تعمیم مذهب تشیع دوازده‌امامی به‌عنوان تنها مذهب رسمی کشور*. تهران: امیرکبیر.



تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۵/۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

دائوئیسم و نقاشی منظره چینی

محمد رضا ابوالقاسمی*

چکیده

در مقاله حاضر به این پرسش پرداخته می‌شود که زیباشناسی دائوئیستی چیست و چه ویژگی‌هایی دارد. با فرض این که آشنایی با دائوئیسم موجب شناخت بهتر نقاشی منظره در چین می‌شود، می‌کوشیم نشان دهیم که حکمت دائویی قرن‌ها مبنای نظری زیباشناسی نقاشی منظره در چین بوده است. براساس آموزه‌های دائوئیستی، نقاشی در بهترین حالت باید محمل و مجرای دائو باشد. لذا هدف این است که مشخص کنیم چرا نقاشی رسانه برتر «بیان» دائو است. براساس متون اصلی دائوئیسم، دائو هرگز به قالب کلام در نمی‌آید. لذا فرزندان چینی نقاشی را رسانه توانایی برای انتقال حکمت دائویی می‌دانستند. با بررسی ترکیب‌بندی نقاشی منظره چینی خواهیم دید که زیباشناسی دائوئیستی چگونه در قالب تصویر بازتاب یافته است. درخاتمه نتیجه می‌گیریم که رنگ‌های رقیق و محو، فضای خالی و فقدان پرسپکتیو خطی در نقاشی منظره چینی نشان‌دهنده تأثیر دائوئیسم بر زیباشناسی این هنر است.

کلیدواژه‌ها: چین، دائوئیسم، نقاشی منظره، دائو دِ جینگ، لائو زه

* دانشجوی دکتری زیباشناسی، دانشکده هنرهای تجسمی و علوم هنر، دانشگاه اِکس - مarse، فرانسه. Hodayun79@yahoo.fr

مقدمه

در این مقاله طی سه بخش تأثیر دائوئیسم بر نقاشی منظره چینی بررسی می‌شود. در بخش نخست به معرفی دائوئیسم می‌پردازیم. سپس، تأثیر دائوئیسم را بر نقاشی منظره چینی بررسی می‌کنیم و در بخش سوم زیباشناسی دائوئیستی و چگونگی تجلی آن در نقاشی منظره را مطالعه می‌کنیم. رویکرد این پژوهش ساختاری است، نه تاریخی. بنابراین، به جای بررسی تاریخی و گاه شماری نقاشی منظره چینی، هدف ما در اینجا بازشناختن خاستگاه فکری و فلسفی این هنر بوده است. پرسش اصلی این است که زیباشناسی^۱ دائوئیستی چیست، چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه در نقاشی منظره متجلی می‌شود. فرضیه این پژوهش مبتنی بر این است که آشنایی با دائوئیسم ما را در فهم بهتر زیباشناسی نقاشی چینی یاری می‌دهد، زیرا آموزه‌های دائوئیستی طی قرن‌ها و به‌طور مختلف «تأثیر ژرفی بر رشد و گسترش هنر چین و به‌ویژه خوشنویسی و نقاشی منظره داشته است» (Miller, 2003 : 184).

چینیان کوشیده‌اند به کمک هنر نقاشی راز آفرینش را کشف کنند. به همین سبب، در فرهنگ چین نقاشی عملی مقدس شناخته و هم‌پایه مراسم و مناسک دینی در نظر گرفته می‌شود. این نقاشی بر فلسفه‌ای مبتنی است که درباره منشأ پیدایش کیهان، فرجام انسان و نسبت میان انسان و کیهان بحث می‌کند. همچنین، نباید از یاد برد که زیبایی و حقیقت در زیباشناسی چینی همواره هم‌بسته یکدیگر بوده‌اند. در زیباشناسی دائوئیستی نیز مانند سایر زیباشناسی‌های سنتی اغلب و البته نه‌همیشه تمرکز بر روحیات فردی و منویات باطنی هنرمند است و کوشش بر آن است تا حالی که هنرمند با ورود به آن به خلاقیت حقیقی دست می‌یابد، توصیف و تبیین شود. لذا آنچه برای هنرمند دائوئیی ارزش دارد، دست یافتن به این حال و همراه شدن با دائو است؛ در نتیجه آفرینش اثر هنری در مرتبه ثانوی قرار می‌گیرد. در مقاله حاضر کوشیده‌ایم این تفکر زیباشناختی را به بحث بگذاریم. لذا ساختارهای درونی فلسفه دائوئیی و نسبت آن با نقاشی چینی را می‌کاویم.

دائوئیسم

«واژگان بسیار تباهی معناست؛ درون استوار دار»

دائو د جینگ، سرود پنجم

چین یکی از کهن‌ترین تمدن‌های گیتی و خاستگاه حلقه‌های فلسفی و حکمی متعدد است. اصلی‌ترین نظام‌های

حکمت چینی عبارت‌اند از کنفوسیوس‌سیسم، دائوئیسم و بودیسم. دستگاه اندیشه کنفوسیوس بیشتر حول محور اخلاقیات و مسائل زندگی اجتماعی می‌چرخد اما دائوئیسم حکمتی است ناب. از آن نوع حکمتی که در یونان پیش از سقراط رایج بود. بودیسم نیز پس از ورود به چین تا اندازه‌ای رنگ و بوی دو نظام فکری پیشگفته را به‌خود گرفت و به دستگاه فلسفی التقاطی و به‌نسبت پیچیده‌ای مبدل شد. افزون بر این، نظام‌های فلسفی دیگری نیز در چین وجود دارد که تأثیر محدودتری بر اندیشه چینی برجای گذاشته است، برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: موهیسم^۲، چه‌آنیسم^۳، مکتب یین-یانگ^۴ و غیره.

ما در این مقاله فقط به معرفی مکتب دائوئیسم (道教) می‌پردازیم زیرا این مکتب بر نقاشی منظره (و نیز خوشنویسی) چینی بیشترین تأثیر را داشته است، تاجایی که نقاشی منظره چینی را نقاشی دائوئیستی هم می‌نامند. واقعیت آن است که تأثیر دائوئیسم بر فرهنگ چین بسیار فراگیر است تا بدانجا که «اندیشه‌های دائو تأثیر عظیمی بر فرهنگ چین شامل فلسفه و اخلاق، همچنین شیوه تفکر، رفتار و خلق و خوی مردم چین داشته است و همچنان دارد» (Dawei and Yanjing, 2011 : 46).

با این همه، نفوذ بودیسم بر تمامی شئون هنر چین کاملاً آشکار است و معماری، نقاشی و تزئینات مختلف معابد بودایی، تندیس‌سازی و بسیاری از شعب دیگر هنر چین این نفوذ را به‌خوبی نشان می‌دهد. درواقع، بیشترین تأثیرات بر فرهنگ، فلسفه، هنر و روان‌شناسی چینی را کنفوسیوس‌سیسم و دائوئیسم و بودیسم برجای گذاشته‌اند.

اما دائو (道) به چه معناست؟ «دائو» یعنی طریقت و درمجاز به‌معنی مسافر و سالک و نیز به‌معنی حقیقت نهایی، علت‌العلل، مبدأ و منتهی و نظام جاودانه تطور و تحول در همه چیز است، «دائو» آن حقیقت بی‌اسم و رسم و غیر قابل توصیف جز به تنزیه، و غیر قابل درک با چشم و گوش و عقل است» (یثربی، ۱۳۷۴: ۱۰۶). به‌گفته گنون دائو «آغاز و انجام همه موجودات است» (Guénon, 113 : 1973). برای ورود به حکمت دائوئیی، نخست به معرفی سرسلسله آن می‌پردازیم:

لائو زه^۵ (老子) یا لائو تسه^۶، بنیان‌گذار دائوئیسم، در ۶۰۴ پیش از میلاد مسیح متولد شد. لائو زه به‌معنای «فیلسوف پیر» یا «مرد پیر» است. از آغازین سال‌های زندگی و نیز از خانواده‌اش شناخت اندکی در دست است. تعالیم لائو زه مبلّغ فرایند نظام‌مندی است «که او آن را دائو یا راه نامید و کوشید مردمان را متقاعد کند که



اصل فراگیر عالم دانست» (جای، چ. و جای، و، ۱۳۶۹: ۲۹۷). ترجمه‌های متعددی از لفظ دائو ارائه شده و «بنابر نظر نویسندگان مختلف (و ناشناخته)، دائو به خدا، خرد برین جهان گستر^۱، راه بزرگ عالم، لوگوس، راه و طبیعت ترجمه شده است. قطعاً هیچ‌کدام از آنها ترجمه و معنای کامل واژه چینی دائو نیست» (Soothill, 1964 : 46).

مارتین هایدگر در کتاب «در راه زبان»^{۱۱} می‌نویسد: «واژه کلیدی تفکر شاعرانه لائو زه، دائو است که «دقیقاً» یعنی راه. اما چون مستعدیم که سرسری به «راه» بیندیشیم، یعنی آن را گستره‌ای بدانیم که دو محل را به یکدیگر متصل می‌کند، از این‌رو، واژه «راه» را برای نامیدن آنچه «دائو» گویای آن است، نامناسب دیده‌اند. پس دائو را به خرد، جان، دلیل، معنا، لوگوس و کلمه ترجمه کرده‌اند. شاید سرالاسرار سخن پراندیشه دائو دِ جینگ، خود را در واژه‌های «راه» و دائو پنهان می‌کند اگر که فقط بگذاریم این نام‌ها به چیزی که از آنها سخن نگفته‌اند بازگردند، اگر فقط بخواهیم بگذاریم آنها چنین کنند» (پاشایی، ۱۳۷۷: ۹۸). هایدگر همچنین می‌نویسد «دائو می‌تواند راهی باشد که همه راه‌ها از اوست» (همان: ۳۳۹). دائو نام‌ناپذیر است و چیزی که بتوان بر آن نام نهاد، دیگر دائو نیست. دائو آغاز و انجام همه چیزهاست، بنابراین در مرتبه‌ای فراتر از همه آنها تقرر دارد. چنین شمول عالم‌گستری را نمی‌توان نام نهاد زیرا نام محدودیت می‌آفریند و دائو از هرگونه محدودیت مبراست. درواقع، دائو «واقعیت بنیادینی است که به بیان در نمی‌آید و شاید حتی درک آن هم ممکن نباشد» (Lai, 2008: 74). در بخش نخست دائو دِ جینگ می‌خوانیم:

«دائو را اگر توان گفت، جاودان نیست

نام را اگر توان نامید، جاودان نیست

بی‌نام، آغاز آسمان و زمین است»

(لائو دزو، ۱۳۷۷).

دائو آن واقعیت بنیادینی است که درتقابل مطلق با ظواهر گذرای عالم قرار می‌گیرد. اما باید به این نکته توجه داشت که پیروی از اصول دائو به این معنا نیست که «جهان را ایستا و بی‌تغییر در نظر بگیریم، بلکه باید جهان را همچون فرایند دگرگونی و تحول دائمی بنگریم» (Burik, 2009: 130). درواقع، دائو قانون طبیعت است و عالم در طریق او حرکت می‌کند اما دائو خود تغییرناپذیر است: «انسان قوانین زمین را تداوم می‌بخشد، زمین قوانین آسمان را، آسمان قوانین دائو را و دائو قوانین

طبیعت و زندگی، مطابق اصول دائو سیر می‌کنند» (Morgan, 1942: 75-76). لائو زه در بخش‌های جنوبی چین می‌زیسته است و به نظر می‌رسد جنوب در اینجا مکانی فراتر از جنوب جغرافیایی و رمزی است که به جنوب دائویی درمقابل شمال بودایی اشاره دارد و بی‌دلیل نیست که اغلب نقاشان منظره چینی در بخش‌های جنوبی می‌زیسته‌اند (بورکهارت، ۱۳۷۶ الف: ۱۷۹-۱۹۲). طبیعت بکر و سرشار از راز و رمز این قسمت از سرزمین پهناور چین نیز با آموزه‌های دائوئیستی نسبتی نمادین دارد، زیرا طبیعت بکر و خودانگیخته از اصول بنیادی اندیشه دائوئیستی است. نام کتاب منسوب به لائو زه دائو دِ جینگ^{۱۲} (道德經) است (بسته به آوانگاری‌های مختلف تائو ته چینگ^{۱۳} و تائو ته کینگ^{۱۴} هم نامیده شده است).

«دائو» به معنای «راه» است، «د» (ت) به معنای «فضیلت» و «جینگ» به معنای «کهن» (یا کلاسیک). می‌توان دائو دِ جینگ را «قانون و فضیلت‌های راه» ترجمه کرد، زیرا درحقیقت این کتاب درباره دو مسئله بحث می‌کند: نخست منشأ و چیستی عالم، که همان مسئله راه است؛ دوم، درباره این که مردم چگونه می‌توانند به راه دست بیابند، یا به بیان دیگر آنها چگونه می‌توانند به راه دست یابند و آن را درک کنند، که این همان مسئله فضیلت است. از این دیدگاه، «د» یعنی یافتن راهی برای دستیابی به دائو. این کتاب که با زبانی شاعرانه نگاشته شده، حاوی مضامینی است که می‌توان آن را حکمت دائویی خواند. از آنجاکه آشنایی ما فارسی‌زبانان با این کتاب بیشتر از راه برگردان‌های غربی‌ها بوده است، نمی‌توان انتظار داشت که کنه مفاهیم بلند این کتاب به‌تمامی در زبان فارسی منتقل شده باشد. درواقع، مشکل آنجاست که این متن طی قرن‌ها سینه‌به‌سینه در میان فرزندان دائویی نقل می‌شده و صورت مکتوب نداشته است. به‌علاوه، این کتاب به‌طور قطع برای ما انسان‌های امروزی همان معنایی را که در گذشته برای فرزندان دائویی داشته است، ندارد. لذا «خواننده هنگام مطالعه آن متوجه می‌شود که این متن می‌کوشد پیامی را منتقل کند اما هرگز نمی‌تواند با قطعیت بگوید این پیام چیست» (Moeller, 2006 : 3). افزون بر این، دائو دِ جینگ متن نظام‌مندی نیست و ساختار منسجمی ندارد، بلکه تشکیل شده است از گزین‌گویی‌های شاعرانه‌ای که از هیچ خط و ربط منطقی و مستدلی پیروی نمی‌کند.

تا اینجا دریافتیم که دائو به‌معنای «راه، اصل، حقیقت و نظم کیهانی است؛ دائوئی کنفوسیوسی معنای اخلاقی دارد و از راه زندگی سخن می‌گوید حال آن‌که دائوئی دائوها اساساً مابعدالطبیعی است و می‌توان آن را نخستین

خودانگیکتی^{۱۲} را. بنابراین دائو خودِ قانون خود است. بدین ترتیب چیزی است بدون تغییر و ازلی، به نام درنمی‌آید، اما هنگامی که نظم [کیهانی] و پدیده‌ها را به وجود می‌آورد، قابل نام‌گذاری می‌شود. دائو ماهیتاً آرام، تهی، خلوت‌گرا و تغییرناپذیر است. کنش‌هایش همه‌جا در جهان موجودات آشکار، اما رازآمیز، خودانگیکته و بی‌کوشش‌اند^{۱۳}. دائو علتِ سرآغازین عالم، الگو و قانون تمامی مخلوقات و مهم‌تر از همه انسان است. دائو مرتبه مثالی^{۱۴} کمال ادوار آغازین را ظاهر می‌سازد که در آن موجودات هم‌هنگ و خودانگیکته عمل می‌کردند، یعنی زمانی که خوب و بد ناشناخته بودند. خیر اعلا^{۱۵} فلسفه لائوزه در بازگشت به‌این مرتبه حاصل می‌شود» (Soothill, 1964: 47).

باید توجه داشته باشیم که دائو از «نه‌هستی»^{۱۶} (Wu) می‌آغازد: همه چیز از نه‌هستی پدید می‌آید و در نه‌هستی ناپیدا می‌رود. از همین‌روست که می‌توانیم بگوییم «ذات دائو نیستی یا نبودن است» (جای، چ. و جای، و، ۱۳۶۹: ۱۳۷). در سرود چهلیم دائو دِ جینگ می‌خوانیم:

«همه چیز زاییده هستی است و خودِ هستی زاییده نه‌هستی».

درواقع، دائوئیسم مفهوم حیرت‌آوری از زندگی و عالم عرضه می‌کند زیرا طبق آن همه چیز از نه‌هستی نشئت می‌گیرد. فیلسوفان مسلمان یا مسیحی به وجود یک خالق واحد باور داشتند درحالی که دائوئیسم نه‌هستی را منشأ خلقت در نظر می‌گیرد و «بر این نکته تأکید دارد که وجود و موجودات از نه‌هستی نشئت می‌گیرند» (Neville, 2008: 45). انسان‌ها برای درک چیستی دائو می‌باید از خودانگیکتی، ناآگاهی، بی‌کوشی یا بی‌میلی پیروی کنند. درواقع، دائوئیست‌ها معتقدند «دائو در زندگی و همه چیزها وجود دارد، بنابراین دائو خود همه چیز را می‌سازد و دگرگون و نابود می‌کند. نیستی ناممکن است، زیرا در هر حال همه چیزها یک چیز است و هر چیزی می‌تواند به چیزی دیگر تبدیل یابد» (Morgan, 1942: 75-76). درواقع، شناخت دائو از طریق استدلال عقلانی و استنباط منطقی ممکن نمی‌شود زیرا دائو «چگونه زیستن را می‌آموزد. لذا "چگونگی" دائو را می‌توان شناخت اما "چیستی" اش را نه» (Kupperman, 2001: 97). دائو آبر یک است. آن احدی است که همه عالم از او نشئت می‌گیرد اما خود از چیزی به‌وجود نیامده است. دائو سرآغاز و منشأ آسمان و زمین است و بر آنان مقدم. هیچ چیز پیش از دائو وجود نداشته است. دائو منشأ هزاران هزار چیز، همه‌جا جاری و در همه چیز ساری است.

لذا دائو را نمی‌توان با خدای ادیان توحیدی یکی انگاشت اما تمامی اوصاف و اسماء حق را می‌توان به دائو نسبت داد، زیرا «دائو اصل و مبدأ تمامی چیزهاست، قانون حاکم بر هر مرتبه وجودی و هر موجود جزئی در چهارچوب آن مرتبه است. هر موجودی دائوی خاص خود را دارد» (نصر، ۱۳۸۰: ۳۳۷). یکی از دائوئیست‌های بزرگ چونگ تسه^{۱۷} نام دارد و احتمالاً بین سال‌های ۲۸۶ تا ۳۹۶ پیش از میلاد می‌زیسته است. او نیز هم‌چون هراکلیتس^{۱۸} یک عنصر واحد را منشأ همه چیز می‌داند «زیرا دائوئیسم - هم‌چون کنفوسیوسیسم - ماهیتاً یگانه‌انگار^{۱۹} است. دائو از تکثر بری و وحدت‌گراست» (Soothill, 1964: 51). خلوت‌نشینی و پرهیز از قیل‌وقال زندگی روزمره یکی از ویژگی‌های فرزاتگان دائویی بوده است. آنان بدین طریق به درکی عمیق از خود و طبیعت دست می‌یافتند و می‌توانستند این درک را به آثار هنری خود اعم از نقاشی، خوشنویسی، موسیقی و غیره منتقل کنند؛ زیرا «دائو واقعیتی است که باید به نحو شهودی ادراک شود. بنابراین، انسان می‌تواند حیاتش را با ضرب‌آهنگ دائو هم‌نوا کند» (Coward et al., 2007: 301).

دائوئیسم و نقاشی منظره

«هدف نقاشی زایل کردن غبار از چهره حضور^{۲۰} است» شی تائو^{۲۱} (۱۶۴۱-۱۷۱۷)

در بخش قبل به‌طور خلاصه برخی از ویژگی‌های دائوئیسم را معرفی کردیم؛ در این بخش نسبت بین دائوئیسم و نقاشی منظره چینی را تحلیل خواهیم کرد. در زبان چینی نقاشی منظره را شان‌شویی^{۲۲} (山水) می‌نامند که از نظر لفظی به معنای کوهستان و آب است یا شان‌چوان^{۲۳} که کوهساران و جویباران معنا می‌دهد. همچنین در زبان چینی مدرن از شان‌شویی‌هووا^{۲۴} برای نامیدن نقاشی منظره^{۲۵} استفاده می‌شود. نقاشی از مناظر طبیعی تقریباً از آغاز تاریخ نقاشی در همه تمدن‌ها وجود داشته با این تفاوت که هر تمدن، بینش و جهان‌بینی خاص خود را در این گونه نقاشی متجلی کرده است؛ نقاشی منظره در چین نیز از این روند مجزا نیست و حتی «چینیان نخستین ملتی بودند که تصویرسازی را کاری حقیر نمی‌پنداشتند و برای نقاش شأن و احترامی همانند یک شاعر قائل بودند» (گامبریج، ۱۳۸۰: ۱۳۸). نکته جالب توجه این که «نقاشی در چین در میان تمامی هنرها والاترین جایگاه را دارد» (Cheng, 1991: 11). چینیان نقاشی منظره را از کوهسار و جویبار جدایی‌ناپذیر می‌دانند. به بیان دیگر، منظره برای چینیان تشکیل شده است

که هنر در بستر آن جریان می‌یابد. به همین سبب هنرمند باید فردیتش را، که مانع جریان یافتن دائو است، از میان بردارد. مهم‌ترین راه برای دست یافتن به چنین مرتبه‌ای اصل مهم «بی‌کوشی» است (نگاه کنید به بخش جمع‌بندی همین مقاله). وقتی نقاش با سرشت نهادین منظره همراه و هم‌نوا و هماهنگ می‌شود، خود منظره از قلم‌مویش بیرون می‌تراود زیرا در این حالت هنرمند در حکم مجرای است که دائوی منظره را روی طومار ابریشمی یا کاغذ پیش رویش هدایت می‌کند.

دست یافتن به مقام به ظهور رساندن دائو مستلزم مراقبه و شهود است؛ از این‌روست که استادان نقاشی منظره اغلب خود فرزنانگان بزرگ دائویی بوده‌اند. نظام استاد و شاگردی در سراسر تاریخ نقاشی منظره چینی همواره برقرار بوده است. افزون بر این، هنرمندان در طول قرن‌ها رشد و تحول این هنر همواره اصول مشابهی را رعایت می‌کرده‌اند. پیروی از این اصول بر اساس نظامی دست‌وپاگیر و محدودیت‌زا نبود، بلکه هنرمند خود در مکاشفات و تأملات ژرفش بدان‌ها دست می‌یافت؛ به بیان دیگر، او این اصول فرازمانی و پایدار را در اثرش متجلی می‌کرد. طبیعت بکر برای هنرمند نقاش والاترین منبع الهام بود. او ساعت‌ها در دل جنگل‌ها و کوهستان‌ها ره‌پویی می‌کرد و با تأمل و مراقبه به سرالاسرار و منشأ آغازین طبیعت نزدیک می‌شد (تصویر ۱).

از دو عنصر اصلی که در واقع نمادهایی هستند از «بین» و «یانگ». کوه با صلابت و ستبری و ستیغش در کنار لطافت و طراوت آب نمادهایی‌اند از دو قطب فعال و منفعل طبیعت. سرآغاز نقاشی سنتی چینی به گذشته‌های تاریخ چین بازمی‌گردد. آثار پیش از سلسله تانگ (۶۱۸-۹۰۷ م.م.) اغلب طراحی‌های خطی از مردمی است که به فعالیت‌های گوناگون مشغول‌اند؛ این دوره «عصر طلایی» طراحی از پیکر انسان است. در نیمه سلسله تانگ، پیشرفت نقاشی منظره و گل‌ومرغ آغاز شد. چینیان معتقدند دیدن نقاشی کوهستان و جنگل و سبزه‌زار و باغ بیننده را از دلزدگی‌های جهان مادی رها می‌کند و به قلمرویی آرام و بی‌تشویش می‌برد. به همین دلیل، نقاشی‌های منظره همواره مورد توجه ادیبان و صاحب منصبان چینی بوده است. گل‌ها، بوته‌ها، درختان، صخره‌ها و پرندگان و دیگر حیوانات نیز در نقاشی‌های سرزنده و نیرومند گل‌ومرغ مورد توجه بودند. بنابراین نقاشی‌های منظره، گل‌ومرغ و نقاشی از پیکر انسان سه گروه نقاشی سنتی چینی را تشکیل می‌دهند. همان‌گونه که پیش‌تر هم گفتیم، دائوئیسم بیش از هر هنر دیگری بر نقاشی منظره و خوشنویسی چینی تأثیر گذاشته است. در واقع هنرمند می‌کوشد به وسیله نقاشی منظره به راه (دائو) دست‌یابد؛ در آن صورت اثرش با دائو هم‌نوا می‌شود و این بدین معناست که هنرمند می‌تواند عالم را در نقاشی‌اش متجلی کند. در واقع، دائو راهی است



تصویر ۱. شن ژو^{۲۶}، شاعری ایستاده بر قلّه کوه، قرن پانزدهم، موزه هنر نلسن-آتکینز، کانزاس سیتی، میسوری، ایالات متحد آمریکا.
(<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shen-zhou-poet-on-a-mountaintop.php>)

کوهستان یکی از بنیادی‌ترین عناصر جهان‌بینی و هنر دائوئی است. در واقع، کوهستان با عظمت و صلابت قلمرویی است که فرزندان دائوئی را به تأمل و تدبیر در راز هستی فرا می‌خواند: «دائوئیست ضمن شناخت طبیعت خود، به شناخت طبیعت همه چیز دست می‌یابد و به‌گونه‌ای شهودی یگانگی خود و چیزهای پیرامونش را در یگانگی وحدت وجودی روح^{۲۷} تجربه می‌کند. این واکنش وحدت وجودی، که هم‌زمان درون ذاتی و استعلایی^{۲۸} است، سرچشمه معنوی الهام نقاشان بزرگ چینی است. نقاشی منظره چینی، تجلی جهان و احساس خلوت‌نشین دائوئیست است» (Tung-chi, 1947: 272).

بر اساس یکی از آموزه‌های دائوئی، دائو را نه می‌توان با کلام بیان کرد و نه با سکوت. بنابراین، نقاشی که نه کلام است و نه سکوت، به بهترین وجه «بیانگر» دائو خواهد بود. نقاشان چینی برخلاف آنچه ما امروز از نقاشی منظره در ذهن داریم، چندان به جزئیات نمی‌پرداختند و هدفشان دستیابی به روح طبیعت بود؛ به همین دلیل، پس از این‌که ساعت‌ها در طبیعت پرسه می‌زدند، به کلبه خلوت خود بازمی‌گشتند و با تمرکز و سرعت آنچه از مناظر شهود کرده بودند، نقاشی می‌کردند. اثر نهایی آنها بیش‌تر محصول روح رهاگشته‌شان بود تا تکنیک صرف. هنرمندان پارسای چینی «نقاشی آب و کوه را نه به انگیزه آموزش یک درس بخصوص و نه صرفاً به‌عنوان تزئینات، بلکه به قصد فراهم آوردن موضوع برای غور و تأمل، بانگاهی احترام‌آمیز آغاز کردند. تصاویر آنها بر طومارهای ابریشمین در محفظه‌های گران‌بها نگهداری می‌شد و صرفاً در لحظات آرام بازگشوده می‌شد تا مؤمنان بر آنها بنگرند و تأمل کنند» (گامبریچ، ۱۳۸۰: ۱۳۸). فرزندان چینی نقاشی را شیوه‌ای برای مراقبه می‌دانستند، زیرا «تمرکزی که لازمه نقاشی است زمینه‌ساز تمرکز ذهن بر جهان طبیعت می‌شود» (Paula R. Hartz, 2009: 112). از طریق این تمرکز، فرزندان دائوئی می‌توانستند خود را با نظم کیهانی هماهنگ کنند. از همین رو، نقاشی هنری است که راه رسیدن به دائو و هم‌نوایی با آن را تسهیل می‌کند.

بنیادهای زیباشناسی دائوئیستی

«آنگاه که همگان چیزی را زیبا بدانند، زیبایی تباه می‌شود»
دائو دِ جینگ، سرود دوم

زیباشناسی، به منزله تأمل و تدبیر فلسفی در زیبایی و هنر، قدمتی دیرینه در فلسفه چین دارد. چینیان از

درباز درباره زیبایی، چیستی هنر و اثر هنری، شرایط توفیق اثر، نحوه درک و دریافت آثار هنری و پرسش‌هایی از این دست تأملات ژرفی داشتند و در این باب رساله‌های متعددی نوشتند. برای حکیمان چینی اثر هنری نه فقط ارزشی فی‌نفسه دارد بلکه رسانه‌ای تلقی می‌شود در خدمت اظهار و ابراز تفکرات فلسفی و متافیزیکی. از همین رو «در هنر چین سنتی رواج داشت که اثر هنری (برای مثال نقاشی منظره) را محمل و مجرای تفکرات فلسفی می‌دانست؛ لذا شرح و تفصیل وجوه فلسفی برخی از آثار هنری بخشی از تحقیقات فلسفی در فلسفه چین بوده است» (Mou, 2009: 1). به بیان خلاصه می‌توان گفت که ویژگی اصلی و اساسی زیباشناسی دائوئی، گذار از عینیت و فراروی از ذهنیت است. لذا همان‌گونه که تامس مونرو^{۲۹} خاطر نشان می‌کند، به‌طور کلی متونی که در مشرق‌زمین درباره هنر و زیباشناسی نوشته شده است، عموماً «معنایی نمادین و استعاره دارند و نگاه سطحی و سرسری نمی‌تواند به ژرفایشان راه یابد» (Munro, 1965: 4).

در کتاب «هنر و حکمت در چین»^{۳۰} می‌خوانیم که از دید چینیان «هنر تقلید از امر واقعی نیست، بلکه آفرینش عالمی است که با روح هم‌گوهر^{۳۱} باشد. هنر سوژکتیویته محض نیست زیرا پیش از هر چیز باید چشم‌نواز باشد. اثر هنری ماهیتی پیچیده دارد، اما عناصر ناهمگن بر سازنده اثر چنان در یکدیگر تنیده می‌شود که دیگر نمی‌توان ماهیت اولیه آنها را بازشناخت. این عناصر در کنار هم کل یک پارچه و تفکیک‌ناپذیری شکل می‌دهند [...] اثر هنری باید با نیازهای درونی همخوان باشد و از ژرفنای روح زاییده شود» (Vandier-Nicolas, 1985: 33). در واقع، هنر در نزد چینیان از مرتبه ورای «من»^{۳۲} سرچشمه می‌گیرد. هنرمند چینی در پی جلوه‌گر کردن مهارت‌های خود نیست زیرا در نظر او استاد کسی است که مجرای بهتری برای جریان یافتن دائو فراهم بیاورد.

وقتی دائو در نقاشی به‌ظهور می‌رسد، دیگر به تقلید از جزئیات طبیعت نیازی نیست زیرا دائو خود منشأ طبیعت است و فرم‌ها و اشکال را او خود پدید می‌آورد؛ فقط کافی است نقاش قلم‌مویش را با سیلان دائو هماهنگ کند، آن‌گاه نبوغ و مهارت به‌گونه‌ای خودانگیخته از درونش می‌جوشد و به‌واسطه آثار قلم‌مو و در قالب اشکال مرئی می‌شود. در این مقام، هنر و معرفت به وحدت می‌رسند زیرا در واقع «هنر خودش از قبل یک ch'an، یک معرفت باطنی، یک راه (دائو) است، راهی به‌سوی شناخت کُنه وجود آدمی که آینه عالم است؛ راهی به سوی کشف سرچشمه مطلق وجود،



اغماض است. در واقع، این اصول سنگ بنایی است برای نقد هنری چین که طی اعصار متمدنی گردآوری شده است. ترجمه‌های گوناگونی از این اصول شش‌گانه به زبان‌های غربی صورت گرفته است و اینجا مجال نیست تا آنها را بررسی یا نکات بفرنج‌شان را ذکر و تفاوتشان را نسبت به اصل چینی یادآوری کنیم. ساپر و سیکمن^{۳۷} مطالعه موجزی درباره این اصول انجام داده‌اند و ما از شرح آنها پیروی می‌کنیم. آنان این اصول را از روی اثر سیه‌هو بانام گوخوا پینلو^{۳۸} ترجمه کرده‌اند؛ نقاشی (خوب) شش شرط دارد، این شروط چیست؟

- نخست «جان‌بخشی از طریق هماهنگی روح»
- دوم «روش ساختاری در به‌کارگیری قلم‌مو»
- سوم «وفاداری به شیء هنگام به تصویر کشیدن فرم»
- چهارم «هماهنگی در استفاده از رنگ»
- پنجم «طراحی درست در ترکیب‌بندی (عناصر)»
- ششم «انتقال (تجارب گذشتگان) به‌هنگام نسخه‌برداری»

اصل نخست نشان می‌دهد که بیشترین اهمیت به ویژگی‌ای داده شده است که هرگز با تکنیک صرف به‌دست نمی‌آید - ویژگی‌ای که درسراسر نقد هنری چینی محک و معیار جداکننده نبوغ خلاقه هنرمند از کار یک صنعتگر به‌شمار می‌رود. پنج اصل دیگر به تصویرسازی و اصول تکنیکی مرتبط با آن می‌پردازد. اصل دوم بدین معناست که تا هنگامی که فرم اصلی به‌وسیله ضربه قلم‌مو حاصل نیاید، تمامی کارهای دیگر مثل رنگ‌بندی، پرداخت و تکمیل جزئیات بیهوده خواهد بود. اگر ضربات منفرد قلم‌مو، مانند نقاشی اروپایی، هرگز پوشیده یا محو نشود و برجسته و آشکار بماند، قلم‌مو نادرست استفاده شده است؛ پس ضربه قلم‌مو باید هدفمند و جزء ذاتی ساختار تصویر باشد. اصل سوم به طراحی درست از شکل اشیا می‌پردازد، به‌گونه‌ای که می‌توان این اصل را نوعی رئالیسم دانست. اصل چهارم درباره مسئله رنگ است زیرا باید توجه داشت که اغلب نقاشی‌های اولیه چین رنگی بودند و نقاشی آب‌مرکبی تک‌رنگ چند قرن بعد رواج یافت. در اصل پنجم آمده است: «نقاشی خوب باید از طراحی و ترکیب‌بندی درست و کاملی بهره‌مند باشد. سیه‌هو در اصل آخر تعلیم می‌دهد که با مطالعه و استنساخ آثار استادان بزرگ است که می‌توان هنر را فراگرفت» (Sickman and Soper, 1956: 64-65).

همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، ترجمه‌های گوناگونی از این اصول شش‌گانه در دست است، در ادامه یکی دیگر

آنجا که سالک می‌بیند چیزها چگونه ظهور می‌کنند و پدیدار می‌شوند و به‌کمال می‌رسند» (Vandier-Nicolas, 1985: 6). یکی از شاعران چینی به‌روشنی هنر را موهبتی آسمانی و حاصل یک نبوغ تعریف‌ناپذیر معرفی کرده است:

«هر آن‌کس که نقاشی را به‌خاطر شباهت فرم‌هایش [با جهان خارج] بسنجد کم‌خرد است
هر آن‌کس بیت را از روی قاعده کوتاه کند
چگونه می‌تواند شاعر باشد!
شعر و نقاشی زادگان قانونی همسان‌اند:
موهبت آسمانی و خودانگیختگی»

(Speiser, 1960: 11).

هنرمند منظره‌ساز چینی هرگز در پی انعکاس موبه‌موی اشیای پیرامونش نیست زیرا «هنرمند نباید از طبیعت رونوشت بردارد، بلکه باید بیافریند همان‌سان که طبیعت می‌آفریند. پوشش [دینامیسم] هنر باید همچون پوشش طبیعت خودانگیخته باشد. برای پی‌بردن به رازهای آفرینش هنری باید به «درون»^{۳۳} رجعت کرد و از «بیرون»^{۳۴} دست‌شست» (Vandier-Nicolas, 1985: 63). به‌همین دلیل در میان انبوه نقاشی‌های منظره کم‌تر به آثاری مشابه برمی‌خوریم؛ زیرا هر هنرمند با توجه به‌میزان دست‌یابی به قلمرو معنا، بخشی از حقیقت را منعکس کرده است. در واقع در چین «هنر و زندگی از راه آفریننده طبیعت پیروی می‌کند، نه از ارزش‌های جامعه انسانی» (Berling, 1982: 10). نقاش چینی با اثرش مرتبه‌ای از هستی را به‌ظهور می‌رساند که مستقل از اندیشه‌ورزی‌های روزمره است. در واقع همان‌گونه که هانس گئورگ گادامر می‌گوید، اثر او همچون «فیضان هستی»^{۳۵} است (Gadamer, 1996: 158). نقاشی منظره عالمی - را - پدید - آوردن و آشکارگی یک هستی ناب و حقیقی است که هیچگاه کاستی نمی‌پذیرد.

یکی از متون کلیدی درباره اصول و معیارهای نقاشی چینی را سیه‌هو^{۳۶} تدوین کرده است. او در اثر مشهورش شش اصل بنیادین را برای یک اثر نقاشی مطرح می‌کند. عمق این مباحث زیباشناختی چنان بود که قرن‌ها برای پرورش هنرمندان چینی به‌کار گرفته می‌شد. سیه‌هو از جمله منتقدانی بود که به داوری، زیباشناسی و مسائل تکنیکی نقاشی توجه نشان داد و به‌همین سبب در میان نویسندگان کهن به دلیل تدوین اصول شش‌گانه‌ای که به نقاشی ارزش و اعتبار می‌بخشید، بسیار شهرت یافت. اهمیت این شش اصل درسراسر نقد هنری چین غیر قابل

از این ترجمه‌ها را مرور می‌کنیم. در واقع اهمیت شناخت این اصول از آن روست که اگرچه «این اصول شش‌گانه در سلسله‌ها نمدون شد...» اما از آن زمان تا روزگار ما بنیاد زیباشناسی تصویری چین را تشکیل داده است» (Auboyer, 1976: 77-78). اسپایزر^{۳۹} می‌نویسد: «اصول بنیادین [زیباشناسی نقاشی منظره چینی] مشتمل است بر طبقه‌بندی‌ای که سیه‌هو ارائه داد و اصول نقاشی را در شش طبقه رتبه‌بندی کرد...». در این مجموعه قوانین ارزش‌ها چنین فهرست شده است:

۱) روح و زندگی^{۴۰}، ۲) طراحی (استخوان‌بندی) و طرز به کارگیری قلم‌مو، ۳) فرم و شکل، ۴) توازن و تناسب هنری و رنگ، ۵) تقسیم‌بندی و نظم، ۶) الگوبرداری و طراحی» (Speiser, 1960: 100).

بر اساس این اصول درمی‌یابیم که در این مجموعه قوانین بر توانایی نقاش در نسخه‌برداری و تکثیر از روی الگوهای سنتی تأکید می‌شود. در این صورت، نقاش نظم‌دهنده نقش‌مایه‌های سنتی است و رنگ‌ها و فرم‌ها را مطابق این نقش‌مایه‌ها سامان می‌دهد. او از توانایی‌های قلم‌مو بهترین استفاده را می‌برد و تصویری زنده و باروح ایجاد می‌کند تا روح الگو را آشکار سازد. در واقع نباید از نظر دور داشت که «هدف نقاش چینی کشف پیوندهای درونی میان طبیعت و خویشتن هنرمند است» (Maldiney, 1994: 168). به همین دلیل، نقاشان چینی نقاشی را نه به چشم یک حرفه، بلکه هم‌چون شیوه‌ای برای زیستن می‌نگریستند.

آن‌ها سال‌ها تمرین می‌کردند تا در نهایت بتوانند قلم‌مویشان را با ظرافت و لطافت به حرکت درآورند و روح حیات^{۴۱} را در اثرشان متجلی کنند.^{۴۲}

پیش‌تر اشاره کردیم که پس از ورود بودیسم به چین و آمیزشش با دائوئیسم مکتب جدیدی پدید آمد که «چِن» (به ژاپنی «ژِن») نام گرفت. در قرن دوازدهم میلادی اندیشه‌های دائوئیستی بر مکتب چِن تأثیر گذاشت و شیوه نوینی از نقاشی را پدید آورد. در واقع، آنچه از آمیزش این دو مکتب فکری شکل گرفت، تأکید فراوان بر نقش اشراق درونی در آفرینش هنری بود. تأکید این شیوه نقاشی که به‌طور عمده در جنوب چین گسترش یافت، بر نقش آفرینش هنری در لحظه و با سرعت بسیار بود. هنرمند موفق از این دیدگاه کسی است که بتواند به‌سرعت لمعه‌ای که درونش را منور کرده است، با قلم‌مو متجلی کند. شیوه‌های مراقبه و تمرکز این مکتب نیز به‌نوبه خود بر زیباشناسی نقاشی منظره چینی تأثیر گذاشت. در ادامه

یکی از این روش‌ها را بررسی می‌کنیم که نشان می‌دهد روح این مکتب تاچه اندازه بر زیباشناسی نقاشی منظره - به‌ویژه آن بخش‌هایی که تهی‌بودگی فضای نقاشی را موجب می‌شود - تأثیر داشته است:

«به‌هنگام مراقبه، مقام تهی‌بودگی حاصل می‌شود و نور آسمانی ظهور می‌یابد. تهی‌بودگی‌ای که نور آسمانی از آن به‌وجود می‌آید، تهی‌بودگی به‌معنای معمولی آن نیست. خلأ مطلق است، که نه خالی است و نه پُر. وقتی کسی به این مرتبه دست می‌یابد، هستی باطنی او در مقام شفافیت وجودی^{۴۳} قرار می‌گیرد که ما از آن با نور آسمانی یاد کردیم. هنگامی که هنرمند به چنین شفافیت وجودی‌ای دست می‌یابد و آنرا در ضربه قلم‌مویش متجلی می‌کند، نقاشی‌اش خلوص و تهی‌بودگی را به‌ظهور می‌رساند» (Chung-yuan, 1970: 223).

هدف این مراقبه دست‌یابی به آن چیزی است که ادراک خلأ نامیده می‌شود. این روش چنین است که راهبان بودایی به تماشای باغی می‌نشینند و تمام جزئیات آن را یک‌به‌یک در منظر خیال می‌کشند؛ این تجسم تا آنجا ادامه می‌یابد که وقتی چشم را می‌بندند، همه چیز را به‌وضوح به‌یاد می‌آورند. همین‌که همه تصویر را به تملک خود درآوردند، با آن کاری عجیب می‌کنند، یعنی عناصر تشکیل‌دهنده باغ را - بی‌آن‌که ذره‌ای از قدرت تصویری یا حضور خیالی‌اش کاسته شود - حذف می‌کنند. با نیروی فکر، درختان را برگ‌به‌برگ برهنه و خاک را سنگ‌به‌سنگ عریان می‌کنند. دیوار را از اینجا حذف می‌کنیم و جویبار را از آنجا دورتر جاننداری را و جایی دیگر پرچین پوشیده از گل را. دیری نمی‌پاید که تنها آسمانی بی‌ابر و صاف و هوایی پاک، هم‌چون هوایی پس از باران، برجای می‌ماند، و زمین‌ها به کشت‌زارهایی همراه با چند درخت فرتوت با تنه‌هایی عریان و شاخه‌هایی خشکیده تقلیل می‌یابند. این چند رُستنی نیز حذف می‌شوند تا زمین و آسمان یکه و تنها در حضور یکدیگر قرار گیرند و در این لحظه است که می‌باید آسمان و زمین نیز ناپدید شوند، نخست آسمان ناپدید می‌شود و زمین را در تنهایی غم‌انگیزی به‌جای می‌گذارد تا با خود سخن بگوید. در این حالت، ضمیر هنرمند همچون آینه عمل می‌کند و تصویر شفاف و حقیقی امر واقعی را بر قلم‌موی او بازتاب می‌دهد. برای چنین شخصی هنر از جنس نور است، معنای نهان چیزها را هویدا می‌کند و هنرمند حقیقی کسی است که بادقت به رازورمز جهان بنگرد زیرا:



به ادراک عرضه می‌کند» (Vandier-Nicolas, 1985: 51). بدین ترتیب، نقاشی راهی است که به هنرمند کمک می‌کند خودش را به وحدت با داتو برساند. در این مقام، نقاشی نه بازنمایی یک صحنه یا یک رویداد، بلکه درآمیختن و یکی شدن با چیزهایی است که نقاش می‌بیند و احساس می‌کند. لذا درهمه حال نقاش باید دم روح بخش زندگی را در اثرش بدمد و به تک‌تک شکل‌ها و فرم‌هایش روح و زندگی ببخشد. وانگ وی^{۴۹} (۶۹۹-۷۵۹ م.) یکی از نقاشان دائوئیستی است که بارها بر اهمیت تجلی روح حیات در آثارش تأکید کرده است. او می‌نویسد: «آن‌گاه که به ابرهای درهم‌فشرده پاییزی می‌نگرم، روحم به پرواز درمی‌آید و اوج می‌گیرد»؛ «هنگامی که در برابر نسیم نوبهار می‌ایستم، اندیشه‌هایم هم چون رودهایی توانمند و خروشان به جریان می‌افتد». او در تحلیل نقاشی‌های منظره چین می‌نویسد: «باد از فراز جنگل‌های سرسبز می‌گذرد و جریان کف آلود آب رود به صخره‌ها می‌کوبد. چین نقاشی‌ای با حرکات انگشتان دست خلق نمی‌شود بلکه صرفاً روح است که به نقاشی وارد می‌شود و بدان جان می‌بخشد و نقاشی یعنی همین روح‌بخشی» (Paula R., Hartz, 2009: 113).

نقاش دائوئیست همواره در تلاش است تا دگرگونی‌ها و تبدلات جهان طبیعت را در اثرش بازتاب دهد. او به‌اصول «چی» یا همان دم روح‌بخش پایبند است و به‌همین سبب مناظری می‌آفریند که همواره نیروی «چی» را به بیننده منتقل می‌کنند. هیچ چیز در نقاشی‌های منظره ایستا و درجاشکیده نیست، شکل‌ها و فرم‌ها از جنبشی درونی برخوردارند و گویی رودبارها، ابرها و درختان در حرکتی موزون و هم‌نوا با داتوی طبیعت در حرکت‌اند. اگر نیک به این نقاشی‌ها بنگریم، می‌بینیم که حضور انسان به حداقل فروکاسته شده است. انسان و نشانه‌های حضور او - هم‌چون کلبه‌ها - یا در نقاشی‌های دائوئیستی غایب است یا حضورش بسیار کم‌رنگ است. در جهان‌بینی دائوئیستی انسان به‌هیچ‌رو مالک و سرور طبیعت نیست بلکه فقط جزء کوچکی از جهان عظیم طبیعت است. به‌همین سبب، انسان در نقاشی‌های منظره چینی بسیار کوچک و درمقایسه با عظمت و صف‌ناپذیر طبیعت، خرد و حقیر جلوه‌گر می‌شود. افزون بر این، نقاشان چینی از اصول پرسپکتیو به‌شیوه غربی پیروی نمی‌کردند؛ روش ژرفنمایی آنها بیشتر بر نمایش دوری و نزدیکی عناصر منظره با استفاده از سایه و روشن متکی بود. در اغلب نقاشی‌های منظره انسان‌ها بسیار

«وقتی تمامی تقابل‌های میان سوژه و ابژه از میان برمی‌خیزد، هنرمند می‌تواند منظره را به‌لحاظ کیفی در درون خود شهود کند، درست مثل زمانی که آبی می‌نوشیم و سرما یا گرمایش را در درون خود حس می‌کنیم، زمانی که دیگر نمی‌توان میان حس‌کننده و حس‌شونده تمایز گذاشت. این جاست که تقابل سوژه و ابژه از میان برمی‌خیزد زیرا هنرمند همچون سالکی است که لوازم اشراق وجودش را روشن کرده‌اند و او را به‌مرتب "وحدت توأم با آرامش"^{۴۴} رسانده‌اند» (Vandier-Nicolas, 1985: 213).

درواقع، تمایز مطلق میان سوژه و ابژه که پس از دکارت در فلسفه غرب پدیدار شد، «از دید اغلب فیلسوفان شرقی هیچ معنایی ندارد و حتی مانع دست‌یابی به بهجت زیباشناختی می‌شود» (Bahm, 1957: 250).

هدف نقاش چینی آن است که سکوت ازلی را که پیش از نوای هستی وجود داشت و پس از عدم هستی هم‌چنان برقرار است، در اثرش متجلی کند. درواقع، همان‌گونه که فرانسوا ژولین^{۴۵} می‌گوید در نقاشی‌های چینی «منظره ما را به تعمیق معنوی فرامی‌خواند» (Jullien, 1991: 137). نزد نقاش دائوئیست، غایت هنر برگزشتن از امر نسبی و رسیدن به امر مطلق است و معیار این گذار چیزی نیست مگر برون‌خویشی و وجد که «در نزد عارف با سکوت متجلی می‌شود اما هنرمند آن را به اشکال مختلف متجسم می‌کند. زیباشناسی چینی این مرتبه معنوی را "به‌وجود آمدن"^{۴۶} می‌نامد، حالتی که سرآغاز هر نوع آفرینش خلاق است [...] در یک کلام، هنرمند نخست باید هنرش را با ممارست فراگیرد و سپس آن را با نیروی معنوی جان ببخشد» (Vandier-Nicolas, 1985: 4).

هنرمند نقاش برای رسیدن به امر نوین^{۴۷} از امر قدیمی^{۴۸} چشم نمی‌پوشد. او برای دست‌یافتن به مفهومی نوین از جهان، تجربه‌های پیشینیان را در روحش حفظ می‌کند و از پیمودن هر راهی که او را به سوی حکمت راهبر شود، استقبال می‌کند. هدف او رسیدن به رازی است که کل هنر از چشمه آن می‌جوشد. او هنر را ذاتاً مقدس می‌داند و عملاً زندگی درونی‌اش را وقف امر مقدس می‌کند. از دید هنرمند چینی «امر مقدس برابر است با "درون‌گرایی محض" و امر نامقدس چیزی نیست مگر "ظاهر و بیرون". هر آنچه از بیرون به درون او وارد می‌شود، به‌نحوی آلوده است و فقط زمانی در عالم درونی او جای می‌گیرد که پیرایش و پالایش یابد. بنابراین، تمایز میان سوژه و ابژه از میان برمی‌خیزد و ابژه خودش را هم‌چون رؤیتی درونی

عهد باستان خاورمیانه انسان گراست، صنع بشری با طبیعت رابطه ژرف دارد، تا بدان پایه که با آن نوعی وحدت عضوی به بار می‌آورد» (شوئون، ۱۳۶۲: ۱۸۴-۱۸۵). یکی از نمودهای آشکار در نقاشی منظره آرامش حاکم بر صحنه است که در سرتاسر مناظر چینی حکم فرماست. این آرامش متعلق به زمانی است که دائو هنوز خود را متجلی نکرده بود، یعنی زمانی که «نه هستی» در جریان بود و پس از آغاز بزرگ، عالم از دل این «نه هستی» سرشار از سکوت ظهور کرد.

جمع بندی

با توجه به مطالب پیش گفته می‌توان مباحث را چنین جمع بندی کرد:

۱. همان گونه که میراندا شاو می‌نویسد «سنت نقاشی منظره در چین به عنوان یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای فرهنگی مردم چین همواره مورد ستایش بوده است» (Shaw, 1988: 183). از سوی دیگر، این هنر عمیقاً تحت تأثیر دائوئیسم است. با این همه، تأثیر دائوئیسم فقط در هنر نقاشی محدود نمی‌شود. نقاشی، موسیقی، رقص و صنایع دستی چین هم به میزان فراوان از آموزه‌های دائوئیستی متأثر بوده‌اند. دائوئیسم هنرمند را به مشاهده دقیق و عمیق طبیعت فرامی‌خواند و او را از نیرویی آگاه می‌کند که اگرچه به چشم در نمی‌آید، همه جا جاری و در همه چیز ساری است. این نیرو یا دم حیاتی را در فرهنگ دائویی «چی» می‌نامند. متجلی کردن «چی» مهم‌ترین اصل در نقاشی و بلکه کلیه هنرهاست. اثری که از این روح جانبخش تهی باشد، ارزش زیباشناختی هم ندارد. دقت در طبیعت، تمرکز بر حس وحدت و جستجوی حکمت اصول بنیادی زیبایی‌شناسی دائوئیستی است.

۲. طبیعت یکی از محورهای اندیشه دائویی است تاجایی که «بررسی تاریخ فلسفه چین به‌وضوح نشان می‌دهد که فیلسوف چینی صرفاً با مسئله تطبیق انسان با طبیعت و تطبیق انسان با جامعه درگیر بوده است» (دیدزبری، ۱۳۶۲: ۷۰). این توجه عمیق به طبیعت همواره در هنر چین به چشم می‌خورد و بهترین نمونه آن را در نقاشی منظره چینی مشاهده می‌کنیم.

۳. نقاش چینی همواره در جهت ارائه «چی» یا نفس حیاتی در اثرش گام برمی‌داشته است. در نظر فرزانه-نقاش آنچه طبیعت را رازآمیز و دگرگون شونده جلوه‌گر می‌سازد، همین دم حیاتی است. این دم همان چیزی است که زندگی را به حرکت درمی‌آورد و به آن پویایی



تصویر ۲. شن ژو (沈周)، عبور از پل، قرن پانزدهم، موزه ملی چین.
[http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shen-\(zhou-crossing-bridge.php](http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shen-(zhou-crossing-bridge.php)

کوچک تصویر شده‌اند درحالی‌که با توجه به نزدیکی‌شان به پیش‌زمینه تصویر می‌توانستند بزرگ‌تر باشند. اما اعتقاد نقاش به عظمت طبیعت او را وامی‌داشت تا انسان را در برابر کوهستان و جنگل و آسمان خرد جلوه‌گر سازد (تصویر ۲). آنچه بیش از هر چیز دیگر مورد توجه نقاش منظره است، به ظهور رساندن خلأ و سکوتی است که در نگرش دائویی مادر و منشأ همه چیزهاست. به طبع انسان در برابر این نیروی عظیم و بی‌کران جزء کوچکی بیش نیست. این از آن‌رو است که «در هنر خاور دور که خیلی کمتر از هنر مغرب‌زمین و

برای پرداختن به جزئیات اختصاص نمی‌دادند؛ برای همین نقاشی منظره چینی به طور عمده با آب‌مربک نقاشی می‌شد زیرا رنگ‌پردازی کوشش بسیار می‌طلبد و مغایر اصل ناکوشایی است. در دائو دِ جینگ، بخش دوازدهم می‌خوانیم: «پنج رنگ کور کند، پنج نوا کر» (لائو دزو، ۱۳۷۷). از سوی دیگر، رنگ در نقاشی منظره اغلب محو و رقیق است زیرا «نقاشی بی‌رنگ به جای ارضای لحظه‌ای و سطحی چشمان، ما را به رجعت به درون فرامی‌خواند و بدین ترتیب نقاشی و ضمیر ما با یکدیگر هم‌نوا می‌شوند» (Jullien, 1991: 133). چانگ پِن یوان^۴، منتقد و مورخ پرنفوذ قرن نهم میلادی، نقاشان را از پرداختن بیش از حد به جزئیات برحذر می‌دارد و از تکمیل تمام و کمال طراحی، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی منع می‌کند و می‌نویسد: «بنابراین نه تنها نباید از ناکامل^۴ ماندن اثر هراس به خود راه داد بلکه حتی باید برای آثار کامل و پایان‌یافته متأسف شد. زیرا وقتی احساس می‌کنیم چیزی کامل است، دیگر چرا باید بازهم تکمیلش کنیم؟» (Cheng, 1987: 14). درواقع، ضعف هنرمند آنجا پدیدار می‌شود که «لحظه» کمال اثر را درنیابد و بازهم برای تکمیل آن وقت صرف کند. پختگی هنری یعنی فهمیدن این‌که اثر چه‌هنگام به کمال می‌رسد. این کمال لزوماً با تمام‌شدن اثر حاصل نمی‌شود و چه‌بسا آثار ناتمام نسبت به آثار به‌تمام‌رسیده ارزش زیباشناختی فزون‌تری داشته باشند. بنابراین، کوشش بی‌حدوحصر برای تکمیل اثر هنری با آموزه‌های دائوییستی مبنی بر بی‌کوششی هم‌سو و هم‌نوا نیست. بررسی تاریخ هنر مدرن غرب نیز به‌خوبی نشان می‌دهد که بسیاری از هنرمندان (رودن، سزان، ماتیس و غیره) به‌عمد برخی از آثارشان را ناتمام رها می‌کردند و وظیفه تکمیل آن را به تخیل مخاطب وامی‌گذاشتند.

ب) اصل تهی‌بودگی^۵، یا «نه بود»^۶: نخست باید اشاره کنیم که گرچه مفهوم تهی‌بودگی در متون عتیق چینی متعلق به قرن چهارم پیش از میلاد مسیح ظهور و بروز داشته است، این مفهوم در فلسفه دائویی جایگاهی محوری پیدا می‌کند. در کیهان‌شناسی دائوی، تهی‌بودگی مقدم بر عالم مادی است و دلالت دارد بر «حالتی که پیش از به‌هستی آمدن واقعیت در کار بود و نیز حالتی که با واقعیت جسمانی در تضاد است و با آن صفات مشترک ندارد» (پاشایی، ۱۳۷۷: ۱۵۰). لذا تهی‌بودگی «بنیان هستی

می‌بخشد. در زیباشناسی چینی «نقاشی و خوشنویسی در حکم نمایش بیرونی انرژی و تجسم بخشیدن به آن از طریق قلم‌مو و مرکب است؛ بنابراین این هنرها راه‌هایی اند برای مجسم کردن «شن‌دونگ»^۵ یا «جنبش زندگی» جهان پدیدارها» (Goldberg, 1997: 229). همین توجه به نیروی حیات است که زیربنای اصول زیباشناسی چینی را تشکیل می‌دهد تا جایی که سیه‌هو نخستین اصل از اصول شش‌گانه‌ای را که برای یک اثر بزرگ مطرح می‌کند، به‌نحوه بروز این روح حیات بخش اختصاص می‌دهد. «او در اصول شش‌گانه (لیوفا)، «چی یون شن دونگ» یا سازگاری روحی، جنبش زندگی یا جنبش از طریق هماهنگی روحی را در مرتبه نخست قرار می‌دهد» (Sullivan, 1984: 152). در نقاشی منظره رنگ اغلب رقیق، محو و رنگ‌پریده به کار گرفته می‌شود. همچنین، بخش اصلی ترکیب‌بندی اثر به فضای خالی اختصاص می‌یابد یا برای مثال با مهی رقیق انباشته می‌شود، حتی گاه بیننده احساس می‌کند که نقاش اثر خود را به‌تمام نرسانده است. خاستگاه این ویژگی‌ها را می‌توان در دو آموزه دائویی جستجو کرد:

الف) 無爲 اصل بی‌کنشی^۵ یا «وو وی»^۶: این اصل «به هیچ وجه یک سره به معنای بی‌کنشی محض نیست، معنای واقعی آن "زیاده‌نکوشیدن" است» (جای، چ. و جای، و، ۱۳۶۹: ۱۲۹). لائو زه خواهان بی‌کنشی است که درواقع به معنای عدم مداخله یا سکوت پیشه کردن است. درواقع، جهان‌بینی دائویی بر فردیت و اراده فردی مبتنی نیست بلکه فضیلت در ناکوشایی است. این فضیلت یعنی خود را به راه (دائو) سپردن و «هم - راه» شدن با آن. «اصل «وو وی» تماماً کنشی متعلق به شهود خلاق است، که سرچشمه را در درون انسان می‌گشاید. تاوقتی که کنش عمدی و آگاهانه، یعنی همان گرایش معمول انسان‌ها، عقلانی و پیش‌فرض گرفته شده است، نمی‌توان زوایای پنهان خلاقیت را درک کرد. کنش عمدی و آگاهانه از طریق مجاری بیرونی عقل ادراک می‌شود، درحالی‌که این بصیرت باطنی است که کنش غیرعمدی و ناآگاهانه را به کار می‌اندازد. کنش نخست محدود و کران‌مند است، درحالی‌که کنش دوم آزاد است و بی‌کران» (Chung-yuan, 1970: 234-236).

همان‌گونه که گفتیم، نقاشان دائویی اثر خود را با سرعت روی بوم ابریشمین به‌اجرا درمی‌آوردند و فرصتی

شناسی دائوئی است» (Cheng, 1991: 53). چوانگ تسه می‌گوید «در آغاز، نه بود بود؛ نه بود بی نام بود. از نه بود احد بی صورت پدید آمد» (Ibid). همچنان که اغلب مفاهیم فلسفی دائوئی دوقطبی است (یین-یانگ، آسمان-زمین، کوهسار-جویبار و غیره)، قطب مکمل تهی بودگی در دائوئیسم shih است که می‌توان «پُر» یا «سرشار» ترجمه‌اش کرد. بیش‌ترین بخش فضای منظره چینی تهی است و آنچه این تهی بودگی را به بهترین شکل بازنمایی می‌کند، «دره» است. چوانگ تسه در سخن حکیمانه‌ای می‌گوید: «دره جایگاهی است که هرچه در آن بریزیم، پر نمی‌شود و هرچه از آن برداریم، کاستی نمی‌پذیرد» (Ibid: 57). دره همچنین عرصه‌ای است که دو عنصر اصلی نقاشی منظره - یعنی کوهسار و جویبار- را جلوه‌گر می‌کند (تصویر ۳). دره همان «نه بود» یا «نه هستی»‌ای است که با غیابش عملاً امکان حضور همه چیز را فراهم می‌آورد: کوهسار، جویبار، سبزه‌زار، بیشه‌زار، ابر، باد، ماه و مه. نقاش با به تصویر کشیدن فضای تهی و خالی دره‌های عظیم و بی‌منتها به زمان مکانی اشاره می‌کند که هنوز عالم شکل نگرفته بود و دائو هنوز نامی نداشت. او با نمایش این فضای تهی سرچشمه پیدایش کیهان را به تصویر می‌کشد زیرا در فلسفه دائو «تهی بودگی، ماهیت و سرشت همه چیز است» (Scharfstein, 1998: 41). تهی بودگی در این نگرش معنایی منفی ندارد و نیستی و عدم معنا نمی‌دهد؛ بلکه اشاره‌ای است به حقیقت آغازین هستی: «نهانی از همه عالم زبس که پیدایی» (فخرالدین عراقی). دره‌های عظیم و تهی آرامشی ژرف را بازنمایی می‌کنند، آرامشی که «منشأش را باید در درون فرزندگان و حکیمان دائوئی جست‌وجو کرد» (Zufferey, 2008: 216). ابر و مه نیز نمادی است از خصلت گذرا و ناپایدار پدیده‌های جهان مادی. درواقع می‌توان چنین گفت که «نقاشی منظره چینی آنچه ما با چشم می‌بینیم، بازنمایی نمی‌کند بلکه امر نامرئی را مرئی می‌کند» (Straus, 1979: 340).



تصویر ۳. شی تائو (石濤)، آبشار کوهستان لو، اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم، آبمربک و رنگ روی طومار ابریشمی، مجموعه سومی تومو، موزه اویی سو^{۵۷}، ژاپن.
(<http://www.chinaonlinemuseum.com/gallery-shi-tao.php>)

نتیجه‌گیری

نقاشی منظره چینی پیوندی ناگسستنی با دائوئیسم دارد. اغلب نقاشان چینی خود از فرزندگان دائویی بودند و هنر برای آنان وسیله کشف و شهود بود. دائوئیسم واجد زیباشناسی منحصر به فردی است که به خصوص نقاشی منظره جایگاه مهمی در آن دارد. زیباشناسی دائوئیستی محصول پیوند شهود درونی و آفرینش هنری است. نقاشی منظره معرف حال و مقامی است که نقاش با دائو همگام و همراه شده و به اشراق درونی دست یافته است. آفرینش هنری اصولی دارد که طی قرن‌ها نسل به نسل منتقل شده و در کل سنت نقاشی دائویی را پدید آورده است. در واقع، در چین نقاشی منظره کامل‌ترین بیان مفاهیم فلسفی است. مهم‌ترین اصل در این نقاشی به ظهور رساندن «چی» یا دم حیات بخش است که در کل کیهان جریان دارد و به همه چیز جان می‌بخشد. استفاده از رنگ‌های محو، رقیق، شفاف و تخصیص بخش‌های بزرگی از ترکیب بندی نقاشی به فضای تهی دو ویژگی مهم نقاشی منظره چینی است. خاستگاه این دو ویژگی را می‌توان در دو آموزه مهم دائویی یعنی بی‌کوششی و تهی‌بودگی باز یافت. در واقع، فضای تهی مجال می‌آورد تا هنرمند و نیز بیننده اثر ورزش دم حیات بخش را احساس کنند.

پی‌نوشت

۱- برای اطلاع بیشتر درباره معنا و مفهوم «زیباشناسی» نگاه کنید به: ژیمنز، ۱۳۹۰ و سوانه، ۱۳۸۹.

- 2- Mohism
- 3- Chuanism
- 4- Yin-Yang
- 5- Lao ze
- 6- Lao Tseu
- 7- Dao De Jing
- 8- Tao Te Ching
- 9- Tao Te King
- 10- raison suprême universelle
- 11- *On the Way of Language*
- 12- tzu jan
- 13- sans effort
- 14- état idéal
- 15- Summum bonum

۱۶- باید توجه داشت که «نه هستی» (無 *wu*) به معنای عدم یا فقدان نیست. در واقع، لائو زه و چوانگ تسه، دو حکیم بزرگ دائویی، بر این باورند که دائو سرچشمه هستی و در نتیجه از هستی (有 *you*) فراتر است و به یک معنا «نه هستی» است. در اینجا می‌توان شباهت‌هایی را میان فلسفه فلوطین (۲۰۵-۲۷۰ م.) و دائوئیسم مشاهده کرد زیرا فلوطین نیز احد (to êv/to Hen) را ماورای هستی می‌داند (نگاه کنید به: Marsonne, 2010: 26).

- 17- Chuang Tse
- 18- Heraclitus
- 19- moniste
- 20- présence

۲۱- یکی از نام‌آورترین نقاشان چینی با نام اصلی چوچوچی (*Chu Jo-chi*) که معاصر با دودمان تسینگ (1644-1911) (Ts'ing) می‌زیسته و نویسنده رساله *در باب نقاشی* است که در نوع خود در هنر چین اثری مهم و منحصر به فرد تلقی می‌شود و دربرگیرنده اصول اساسی زیباشناسی نقاشی چینی است.





22- shan-shui

23- shan-chuan

24- shan-shui hua

۲۵- نقاشی منظره چینی در زبان انگلیسی *Chinese landscape painting*، در زبان فرانسوی *peinture chinoise de paysage* و در زبان آلمانی *Chinesische Landschaftsmalerei* نامیده می‌شود.

26- Shen-Zhou (1427–1509)

27- pantheistic identity of sprit

28- immanent and transcendental

29- Thomas Munro

30- *Art et sagesse en Chine*

31- consubstantiel

32- ego

33- nei

34- wai

35- Seinzuwachs

36- Hsieh Ho

نویسنده و منتقد هنری قرن پنجم میلادی در چین.

37- Soper and Sickman

38- Guhua Pinlu

39- Speiser

40- ch'i yün shêng tung

41- chi

۴۲- برای اطلاع بیشتر در این زمینه نگاه کنید به: Cheng, 1989.

43- ontological transparency

44- mo-k'i

45- François Jullien

46- jou chen

47- sin

48- kou

49- Wang Wei

50- shendong

51- non-action

52- wu wei

۵۳- Chang Yen-Yuan نقاش و منتقد هنری که با دودمان تانگ (T'ang 618-907) هم‌عصر بود. او کتاب مهمی دارد با عنوان *لی تائو مینگ هووا چی (تاریخ نقاشی در دودمان‌های متسلسل)* که تأثیر قابل توجهی بر زیبایی‌شناسی چینی داشته است.

54- l'inachevé

55- emptiness (En.) / vide (Fr.)

۵۶- Nothing (En.) ; Rien (Fr.) اشاره‌ای است به مرتبه سرآغازینی که وجود در وجود نیامده بود. بنابراین اگر اثباتاً بگوییم مرتبه‌ای که «نیستی بود» یا اگر سلباً بگوییم آن‌گاه که «هستی نبود»، در هردو حال بخشی از غنای معنایی مفهوم *wu* از کف می‌رود. لذا ما در اینجا از تعبیر «نه بود» *hsü* استفاده کرده‌ایم که متضمن هردو جنبه سلبی و اثباتی این مفهوم دائویی است.

57- Oiso

منابع

- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶ الف). هنرمقدس، اصول و روش‌ها. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- _____ . (۱۳۷۶ ب). «نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی». مبانی هنر معنوی. ترجمه غلامرضا اعوانی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- پاشایی، ع. (۱۳۷۷). دأئو: راهی برای تفکر، برگردان و تحقیق دأئو د جینگ. تهران: چشمه.
- جای، چو. و جای، وینبرگ. (۱۳۶۹). تاریخ فلسفه چین. ترجمه ع. پاشایی. تهران: گفتار.
- دیدزیری، هوارد. (۱۳۶۲). «اندیشه چینی پیش از اسلام». تاریخ فلسفه در اسلام. ترجمه کامران فانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ژیمنز، مارک. (۱۳۹۰). زیباشناسی چیست؟ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- سوانه، پیر. (۱۳۸۹). مبانی زیباشناسی. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- شوئون، فریتویف. (۱۳۶۲). شناخت اسلام. ترجمه سیدضیاءالدین دهشیری. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- گامبریچ، ارنست. (۱۳۸۰). تاریخ هنر. ترجمه علی رامین. تهران: نی.
- لائو دزو. (۱۳۷۷). دأئو د جینگ. ترجمه هرمز ریاحی و بهزاد برکت. تهران: فکر روز.
- نصر، سیدحسین. (۱۳۸۰). معرفت و معنویت. ترجمه انشاءالله رحمتی. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
- یثربی، سیدیحیی. (۱۳۷۴). عرفان نظری، تحقیقی در سیر تکاملی و اصول و مسائل تصوف. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه.
- Auboyer, Jeannine. (1976). *Les arts de l'asie Orientale et de l'extrême-orient*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF).
- Bahm, Archie J. (Decembre 1957). «Buddhist Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 16, No. 2, pp. 249-252.
- Berling A., Judith. (Fall 1982). «Asia Society's Focus on Asian Studies». *Asian Religions*. Vol. II, No.1, pp. 9-11.
- Burik, Steven. (2009). *The End of Comparative Philosophy and the Task of Comparative Thinking: Heidegger, Derrida, and Daoism*. New York: State University of New York Press.
- Cheng, François. (1987). «L'œil de sapience». *La prt de l'œil* (dossier: Arts plastiques : questions au langage). Bruxelles, N° 3, pp. 13-41.
- _____ . (1989). *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Éditions de Seuil, coll. Paris: Points.
- _____ . (1991). *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Éditions de Seuil, coll. Paris: Points.
- Chung-yuan, Chang. (1970). *Creativity and Taoism, A Study of Chinese Philosophy, Art, and Poetry*. New York: Harper & Row Publishers.
- Coward, Harold. et al. (2007). *Readings in Eastern Religions*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Dawei, Cao., Yanjing, Sun. (2011). *China's History*. Singapore: Cengage Learning Asia.
- Gadamer, Hans-Georg. (1996). *Vérité et méthode*. Éditions de Seuil, Paris.
- Goldberg, J., Stephen. (1997). «Chinese aesthetics». *A Companion to World Philosophy*. Ed. Eliot Deutsch and Ron Bonteko, Massachusetts: Blackwell.
- Guénon, René. (1973). *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le Taoisme*. Gallimard, coll. Paris: Tradition.
- Hartz, Paula R. (2009). *World Religion: Daoism*. New York: Chelsea House.
- Jullien, François. (2003). *La grande image n'a pas de forme: à partir des arts de peindre de la Chine ancienne*. Seuil, coll. Paris: Essais.
- _____ . (1991). *Éloge de la fadeur, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Le Livre de Poche, coll. Paris: Biblio Essais.





- Kupperman, Juel J. (2001). *Classic Asian philosophy: A Guide to the Essential Texts*. Oxford: Oxford University Press.
- Lai, Karyn L. (2008). *An Introduction to Chinese Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maldiney, Henri. (1994). *Regard, parole, espace*. Éditions l'Age d'Homme, coll. Lausanne: Amers.
- Marsone, Pierre. «Trouver la Voie». *La pensée asiatique*. s.l.d. Claude Weill, CRNS éditions, Paris.
- Miller, James. (2003). *Daoism: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications.
- Moeller, Hans-Georg. (2006). *The Philosophy of the Daodejing*. New York: Columbia University Press.
- Mou, Bo. (2009). *Chinese Philosophy A-Z*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Morgan, Harry. (1942). *Chinese Symbols and Superstitions*. California: P. D. Perkins.
- Munro, Thomas. (Autumn, 1965). «Oriental Traditions in Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 24, No. 1, Oriental Aesthetics, pp. 3-6.
- Neville, Robert Cummings. (2008). *Ritual and Deference : Extending Chinese Philosophy in a Comparative Context*. New York: State University of New York Press.
- Scharfstein, Ben-Ami. (1998). *A Comparative History of World Philosophy: From the Upanishads to Kant*, New York: State University of New York Press.
- Shaw, Miranda. (Apr.- Jun., 1988). «Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting». *Journal of the History of Ideas*. Vol. 49, No. 2, pp. 183-206.
- Sickman, Laurence & Soper, Alexander. (1956). *the Art and Architecture of China*. Maryland: Penguin.
- Soothill, William. E. (1964). *Les trois religions de la Chine, Confucisme, Bouddhisme, Taoisme*. trad. G. Lepage, Paris: Payot.
- Speiser, Werner. (1960). *L'art dans le monde: Chine, esprit et société*. trad. Denise Van Moppés, Albin Michel, Paris.
- Straus, Erwin. (1979). *Vom Sinn der Sinne: ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlin: Springer.
- Sullivan, Michael. (1984). *the Art of China*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Tung-chi, Lin. (Jun. 1947). «The Chinese Mind: its Taoist Substratum». *Journal of the History of Idea*. Vol. 8, No. 3 pp. 259-272.
- Vandier-Nicolas, Nicole. (1963). *Art et sagesse en Chine, Mi Fou. (1051-1107)*, Presses Universitaires de France (PUF), coll. Paris: Dito.
- Zufferey, Nicolas. (2008). *Introduction à la pensée chinoise*. Paris: Marabout.



تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۶/۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

مقایسه تطبیقی الگوی پیشرفت تاریخی هگل

با ضرورت ظهور پدیده «تاریخ نوین هنر» در دوره معاصر*

آپهنا اسفندیاری** حبیب‌الله آیت‌اللهی*** سیدموسی دیباج****

چکیده

«تاریخ نوین هنر» مبحثی بنیادی- انتقادی- اجتماعی، میان‌رشته‌ای و دانشگاهی است که در آن به «رهیافت‌های مبتنی بر زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی و تغییرات نهادی اشاره می‌شود که در تقابل با تبعیت از نظریه «هنر برای هنر» به وجود آمد و فرمالیسم قرن بیستم (۱۸۷۵-۶۸۱۹) را شکل داد. فرمالیسمی که خود در تقابل با رومانتیسم حیات یافت و پرداختن به محتوا را نفی می‌کرد. این مسئله سرانجام به انقلاب زیبایی‌شناختی دیگری ختم شد که نتیجه‌رهایی از استبداد هنری بود. «تاریخ نوین هنر» در سال ۱۹۶۸ از درون تفکر «هنر برای جامعه»، که در ابتدای قرن بیستم به وسیله متفکرانی هم‌چون آرنولد هاوزر و دیگران به گونه‌ای ناقص و اتمام‌نیافته مطرح شده و مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته بود، برخاست و آن مسیر و مقوله را ادامه داد و تکمیل کرد؛ زیرا حس بازگشت ضروری هنر به قلمروهای اجتماعی و سیاسی در قالب نظریات پسا فرهنگی همانند پست‌مارکسیستی، پست‌فمینیستی، پسااستعماری، روان‌شناسی تحلیلی از اقتضات «روح حاکم بر زمانه» بود. نوع تحقیق حاضر از نظر ماهیت و روش و الگوی نظری: تحلیل، تفسیر و سنجش مجموعه‌ای از نظریات، رهیافت‌ها و روش‌ها با عنوانی واحد و برداشت و نگاه تطبیقی و تحلیلی جدیدی مبتنی بر جنبه‌های اجتماعی هنر و منطق، قاعده و قانون دیالکتیکی هگل و قیاس دو دوره مهم تاریخی در قالب جدال بر نهاد (تز) یا صورت‌گرایی قرن بیستم با برابر نهاد (آنتی‌تز) یا محتواگرایی قرن بیست‌ویکم و ایجاد هم‌نهاد (سنتز) جدید یا تلفیق و تفسیر تازه‌ای از صورت و محتوا در دوره معاصر است بی‌آن‌که از دید تاریخ‌گرایانه به آن پرداخته شود. از اهداف تحقیق: اثبات تحقق خودآگاهی تاریخی اهل هنر (فیلسوف، مورخ، هنرمند، منتقد) است. ورود به حوزه تاریخ، نتیجه آگاهی‌یافتن در مقام خرد و اراده‌ای خردمندانه است که طی فرایندی تاریخی با گذشتن از شاهراه تجربه تأملی (مبتنی بر اندیشه و نه حس و فرم صرف) میسر شده و تقدیر تاریخی هنر منجر به تغییری تاریخی در هنر شده است.

کلیدواژه‌ها: خودآگاهی تاریخی، تقدیر تاریخی هنر، دیالکتیک تاریخی، پیشرفت تاریخی هنر

* این مقاله، مستخرج از رساله دکتری آپهنا اسفندیاری با عنوان: تحقیق، تفسیر و تحلیل پدیده «تاریخ نوین هنر» در دوره معاصر است که به راهنمایی استادان محترم: جناب آقای دکتر سید موسی دیباج (راهنمای اول) و جناب آقای دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی (راهنمای دوم) و مشاوره استاد ارجمند: جناب آقای دکتر یعقوب آژند در دست انجام است.
** دانشجوی دوره دکتری، رشته پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول).

apena_esfandiari@yahoo.com

*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

**** استادیار، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.



مقدمه

در فلسفه تاریخ هگل، تاریخ، نیرویی کاملاً غایت‌مدار، هدف‌مند و رو به جلو در نظر گرفته می‌شود؛ اما این مسئله در تعارض با نظریات مورخان نوین هنر است زیرا نفی کلیه روایت‌های کلان در قالب ارائه دستورالعمل‌های جامع^۱ و مطلق‌گرایانه در دوره معاصر - که واضع آن لیوتار (فیلسوف فرانسوی) بوده - تبدیل به الگوی اندیشه بسیاری از نظریه‌پردازان معاصر شده است؛ در نتیجه، طرح غایت‌مندی تاریخ با توجه به این الگوی معاصر، طرح اندازی روایتی کلان است که با توجه به اقتضانات دوره معاصر جایی برای طرح آن وجود ندارد لیکن با مدافه‌ای عمیق‌تر و تحلیل و تطبیق سیر دیالکتیک تاریخی هگل و دنبال کردن مسیر این صیوروت در هنر، طی فرایند تاریخی ثابت می‌شود که غایت‌مندی تاریخ، روایتی کلان محسوب نمی‌شود و می‌توان برداشت‌های دیگری مطابق با اقتضانات زمانه از آن کرد. «تاریخ نوین هنر» تاریخ‌نگاری جدیدی درخصوص هنر نیست زیرا اگر اینگونه باشد، ما دوباره در دام فراتاریخ یا تاریخ کلان افتاده‌ایم که متوجه فلسفه تاریخ و قاعده‌یابی مسیر و تاریخ‌نگاری خطی است ولی از طرف دیگر، نوعی نگرش جدید به تاریخ هنر در آن مطرح می‌شود که برخاسته از روح حاکم بر زمانه در دوره پساتاریخی و جریانی ساختارشکنانه است که با هدف کسب خودآگاهی بیشتر درخصوص وضعیت حال و آینده مورخان هنر به‌وجود آمده و ماحصل تغییراتی در الگوهای فرهنگ، هنر و فلسفه معاصر است و نباید با تاریخ هنر مدرن اشتباه گرفته شود. نوعی خودآگاهی تاریخی است که در عین حال موضعی ضدتاریخی دارد و به‌همین دلیل، داخل «کُد» قرار گرفته است. داخل گیومه قرار گفتن آن برای آشکارساختن چندمعنایی سرکوب شده تاریخ هنر قرن بیستم است. یعنی آنچه مؤلفان تاریخ کهن هنر نگفته‌اند. در «تاریخ نوین هنر» آنچه متن را به حاشیه می‌رانند، بررسی و مطالعه می‌شود (مثل پاورقی‌های یک متن که به‌ظاهر در متن اصلی واقع نشده است اما در درک و فهم متن نقشی کلیدی دارد).

نظریات، رهیافت‌ها و رویکردها در اندیشه «تاریخ نوین هنر» عناصر و اجزای مستقلی تلقی نمی‌شوند بلکه در وضعیتی پیچیده نسبت به یکدیگر و برهم تأثیر می‌گذارند و به‌صورت افقی و تعاملی و ریزوماتیک عمل می‌کنند و سیال و فرارونده‌اند. از تداخل میان مرز علوم و مباحث، قلمروهای جدید اندیشه به دست می‌آیند و افق‌های تازه

سربرمی‌آورند که تفسیر جدیدی از تاریخ می‌دهند و از ضرورت تاریخی جدید و خاص صحبت می‌کنند که موضع آنها در آینده بیشتر معلوم خواهد شد. در نتیجه، این تفسیر جدید از تاریخ با نگاه انتقادی «تاریخ نوین هنر» نه تنها منافات ندارد بلکه کاملاً با آن همخوانی دارد چراکه از طریق تعاملات اجتماعی صورت گرفته است و نه مطرح ساختن بحثی صرفاً علمی، انتزاعی و محض. «در تفکر هگلی اصل بر صیوروت می‌باشد. گشوده‌شدن راهی جدید به تفکر و ایجاد دانشی ابداعی^۲ و شناخت‌شناسی تطبیقی است که بالذاته سازنده و مولد است نه الحاقی^۳ و منفک و تطابقی از اندیشه‌های متطابق است. اشاره به امکانات باز و تحقق‌نیافته برای طرح مفاهیم و موضوعاتی است که دربرابر هر پرسش‌گری در این حوزه وجود دارد و به آنها نیاز می‌باشد و راهگشا است. اصل بر جمع و وحدت ضدین و ایجاد هم‌نهاد (سنتر) جدیدی است که دانش و فرهنگ‌ها از آن به‌وجود می‌آید» (دیباچ، ۱۳۸۸: ۲۰).

منظر بحث بر مبنای منطق هرمنوتیکی است. در هرمنوتیک هگلی راه برای نظریه‌پردازی هموار است. دیالکتیک؛ قانون، قاعده و منطق منظمی است که از استدلال، علمی‌تر و برخاسته از ساختار و تکامل درونی خود موضوع و عامل هر نوع حرکت اندیشه است و توضیح می‌دهد که چگونه اندیشه‌ها به‌طرزی نظام‌مند به‌هم ضبط و ربط داده می‌شوند. به دلیل دوری جستن از مباحث تحلیلی-تفسیری عام و برای فراروی از نقل قول‌ها، گفتارها، آرا و با هدف بهره‌مندی از شیوه استدلالی صحیح و یکدست در ارائه نظریات، از نظریه فلسفی و منطق هگل ساختار نظام‌مند اندیشه و تفسیر مضامین موجود استفاده شده است.

فرضیه‌های تحقیق

۱- «تاریخ نوین هنر» به منزله تحقق و تمثیل دیالکتیک تاریخی هگل است که در آن، مرحله‌ای از جامعه یا فرهنگ و در اینجا «هنر» به مرحله بالاتر صعود می‌کند، آن را دوباره می‌سازد یا از آن فراتر می‌رود.

۲- گذر از مرحله صورت‌گرایی (فرمالیسم) در دوره نوگرایی (مدرنیسم)، سنجش و داوری آن و در نتیجه، انقلاب زیبایی‌شناختی و ظهور «تاریخ نوین هنر» در دوره پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم)، نتیجه تقدیر تاریخی هنر بوده است.

۳- تغییر تاریخی هنر از مرحله نوگرایی (مدرنیسم) به پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم) نمایانگر پیشرفت و توسعه تاریخی در دوره پساتاریخی است.



می‌رسید، امروزه در دنیای معاصر امری ضروری است؛ چراکه برای هر امری که از سنت‌های ریشه‌دار فکری برخوردار است، ضرورت دارد و چنین مطالعاتی به مراتب راهگشاتر از مطالعهٔ یک‌جانبه است؛ اما آن دو وجهی که امروزه امکان بررسی تطبیقی را به «ضرورت» تبدیل می‌کنند، به قرار زیرند: «در دنیای تکثرگرایی جدید با توجه به تنوع و تعدد آرای مربوط به یک موضوع در دنیای معاصر، ضرورت دارد هر تفکر و اندیشه‌ای برای دانستن نقاط ضعف و قوت خود، و همین‌طور رقیب خود، به نحو مقایسه‌ای و تطبیقی پیرامون موضوعات خود، مطالعه و بررسی کند؛ چراکه نفس تکثر، اقتضای مقایسه و تطبیق امور متکثر را با یکدیگر دارد؛ از این‌رو تقابل نگرش‌های سنتی با نگرش‌های نوین این ضرورت را تولید می‌کند که به‌واسطهٔ تطبیق، درستی، قابلیت‌ها و توانایی‌های عقیده‌ای بهتر و عمیق‌تر نمودار شود» (همان: ۶۲-۶۳)؛ بنابراین استفاده از رویکرد مذکور از دو منظر لازم و ضروری است: ۱- از منظر بررسی دیدگاه‌های تقابلی و تقاطری تاریخ کهن هنر (تاریخ فرمالیستی قرن بیستم) با پدیدهٔ «تاریخ نوین هنر» در دورهٔ معاصر و ۲- از منظر بررسی آرای برخی از اندیشمندان در عصر حاضر به‌ویژه تاریخ‌نگاران نوین هنر در خصوص عدم کارآرایی «غایت‌مندی تاریخ» در اندیشهٔ هگل و قلمداد آن به‌مثابه روایتی کلان که اثبات خلاف این مسئله یکی از اهداف این تحقیق است.

ضرورت تاریخی ظهور و تفاوت آن با ضرورت ظهور تاریخی در «تاریخ نوین هنر»

منظور از ضرورت تاریخی ظهور، بررسی جوانب و مسائل این ظهور و قانونی است که حرکت، کیفیت و بن‌مایه‌های آن ظهور تاریخی را بررسی کند. از این دیدگاه اگر پدیده‌ای را می‌بینیم باید در قانونی ببینیم که باید اتفاق می‌افتاد. بررسی سیر منطقی حدوث (در ضرورت تاریخی) و نه توصیف صرف. آنچه ضرورت می‌نامیم، از برنهاد (تز) یا صورت‌گرایی قرن بیستم با برابرنهاد (آنتی‌تز) یا محتواگرایی قرن بیست‌ویکم استنتاج شده است. این‌که چگونه می‌توان یک مبحث نظری و رایج را خاص و هنری در نظر گرفت، نظریه‌پردازی کرد و گرفتار نقل اصطلاحات صرف نشد؛ بنابراین با «ضرورت ظهور تاریخی» متفاوت است؛ چون در آن ما فقط ظهوری تاریخی را بیان و توصیف می‌کنیم، همه موضوعات در آنجا وجود دارند و هیچ امری خاص نشده است.

۴- بحث ضرورت و تمثیل دیالکتیک تاریخی از منظر هگل با فرایند و تقدیر تاریخی «تاریخ نوین هنر» قابلیت تطبیق دارد.

۵- تحقق خودآگاهی تاریخی اهل هنر (فیلسوف، مورخ، هنرمند، منتقد) و ورود به حوزهٔ تاریخ (توجه به جنبه‌های اجتماعی هنر) نتیجهٔ آگاهی‌یافتن در مقام خرد و اراده‌ای خردمندانه است.

۶- این ارادهٔ خردمندانه طی فرایندی تاریخی با گذشتن از شاهراه تجربه تاملی [مبتنی بر اندیشه و نه حس و فرم] حاصل و این شعور تبدیل به آگاهی و آزادی شده است. ۷- لحظه خودآگاهی و آزادی شعور جماعت هنر نتیجه تقدیری تاریخی است که منجر به تغییری تاریخی در هنر شده است.

پرسش‌های تحقیق

- ۱- ضرورت تاریخی ظهور «تاریخ نوین هنر» چه بوده و چرا به‌منصهٔ ظهور رسیده است؟
- ۲- کدام فرایند تاریخی موجبات توسعه و پیشرفت تاریخی هنر را در دورهٔ معاصر فراهم کرده است؟
- ۳- ارادهٔ خردمندانه و آزادی شعور جماعت هنر، چگونه در جهت رسیدن به خودآگاهی تاریخی به فعلیت درآمده است؟

اهمیت روش تطبیقی به‌مثابه یکی از لوازم و شروط معرفت و وسیله‌ای برای وصول به آن

یکی از لوازم غیریت، تطبیق و مقایسه است. «گویی تا چیزی از جهتی با چیزی دیگر مقایسه و تطبیق نشود، شناختی حاصل نمی‌شود و تا آن چیز در مقام غیریت قرار نگیرد و با خود مقایسه نشود، داشتن معرفت دربارهٔ آن ممکن نیست؛ پس دوگانگی و غیریت، شرط تحقق شناخت است و مقایسه و تطبیق نیز از جهتی از لوازم شناخت و از جهتی دیگر، از ثمره‌های شناخت است. از این نگاه، تطبیق و مقایسه، معنایی عمیق و عرضی عریض دارد که به‌طور مطلق، هرگونه شناخت و معرفتی را دربرمی‌گیرد» (هایدگر، ۱۳۸۴: ۵۴-۵۵). پس از مقایسه و تطبیق، مرحلهٔ داوری فرا می‌رسد؛ «بنابراین، مقایسه و تطبیق، روش و رویکردی برای شناسایی است که درنهایت، منجر به داوری می‌شود و تحلیل و سنجش را آسان‌تر می‌سازد» (همان: ۵۷). مطالعات تطبیقی در همهٔ شاخه‌های علوم انسانی و هنر اگرچه در گذشته در حد امری ممکن به‌نظر

تفسیر ضرورت تاریخی ظهور از منظر قاعده دیالکتیک تاریخی

دیالکتیک، راهی برای برطرف کردن تضاد میان تاریخ سنتی هنر (فرمالیسم قرن بیستم) و «تاریخ نوین هنر» (محتواگرایی دوره معاصر) است. این که طبیعت «تاریخ نوین هنر» چیست و تحقیق صرف در نظریه‌ها، رهیافت‌ها، مفاهیم و گفتارهای علمی و عملی درباره «تاریخ نوین هنر» و تاریخی دیدن آن نبوده بلکه نگاهی انتقادی از طریق نگرشی درونی به موضوع بوده که به تلقی خاص و دستاوردهایی رسیده است.

«دیالکتیک، روشی ایجابی است که به قصد ایجاد دانش از صورت‌ها یا اندیشه‌ها و مناسبات میان آنها طراحی شده است؛ همچنین دیالکتیک همچون انتقاد از خود، خودتکاملی و به مثابه شکلی از آگاهی یا مفهوم درک می‌شود» (اینوود، ۱۳۸۸: ۱۷۳).

عناصر و اجزای این تحقیق - که از مباحث بنیادی تاریخ هنر است - برمبنای روش هرمنوتیکی و مطالعه‌ای تحلیلی-تطبیقی و نه تاریخی شکل گرفته است؛ یعنی نگاهی تحلیلی به موضوعی تاریخی بی‌آن که نگرش تاریخی نسبت به موضوع «تاریخ نوین هنر» در آن اعمال شود و بسط لحظه لحظه کلیت. این که در «تاریخ نوین هنر» مضامین و مقوله‌ها چگونه و به چه دلایلی، با ارائه دیدگاه‌های تازه، شکل گرفته است.

یک آشکارشدگی تاریخی و ارائه طرحی از اندیشه^۴ که منجر به دانشی نظری می‌شود و قابل تعلیم و تعمیم و گسترش است. تفسیر جدیدی از فلسفه تاریخ هگل (که تاریخ‌نگاران نوین هنر آن را نفی می‌کنند) در دوره معاصر که هیچ منافاتی با بحث نفی روایت‌های کلان لیوتار، که یکی از فلسفه‌های حاکم بر عصر معاصر است، ندارد و در واقع ثابت می‌شود که بحث عمیق غایت‌مندی تاریخ دیدگاهی نیست که بتوان آن را سرسری انکار کرد بلکه آشکارشدن تناقضی است که در نظرگاه مورخان نوین هنر

وجود دارد؛ زیرا آنان بی‌آنکه خود، متوجه این امر باشند، در فرایند تغییر تاریخی‌ای قرار گرفته‌اند که رو به سوی خودآگاهی تاریخی اهل هنر و در نتیجه، پیشرفت و رسیدن به آزادی دارد که برخاسته از غایت‌مندی تاریخ است.

مفاهیم در منطق دیالکتیکی و تطبیق آنها با پدیده «تاریخ نوین هنر»

فهم

• منظور از فهم، مرحله‌ای از تکامل ذهن است که در آن، ذهن هر دو ضدی را مانعة‌الجمع و مطلقاً گسسته از یکدیگر می‌انگارد.

• هر مقوله‌ای، هستی قائم به ذات و جدا افتاده‌ای است که هیچ پیوندی با مقولات دیگر ندارد [همانند تخصصی شدن، عدم تعامل و عمودی بودن مباحث در دوره نوگرایی (مدرنیسم) و این مسئله در تقابل با پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم) است که الگوی فکری آن برمبنای خرد است].

• داوری فهم درباره هر مسئله‌ای به صورتی خشک و انعطاف‌ناپذیر صورت می‌گیرد که آن مسئله «یا چنین است یا چنان» [یعنی یا اصول دوره نوگرایی در هنر (مدرنیسم) یا هیچ و برمبنای مطلق‌گرایی است و همیشه می‌خواهد چنین بپندارد که فقط خود، همه حقیقت را درمی‌یابد؛ بنابراین به درک کامل حقیقت نمی‌انجامد.

خرد

• پایه‌ای از تکامل ذهن است که در آن، ذهن براساس وحدت ضدین [وحدت صورت و محتوا] آگاه می‌شود.

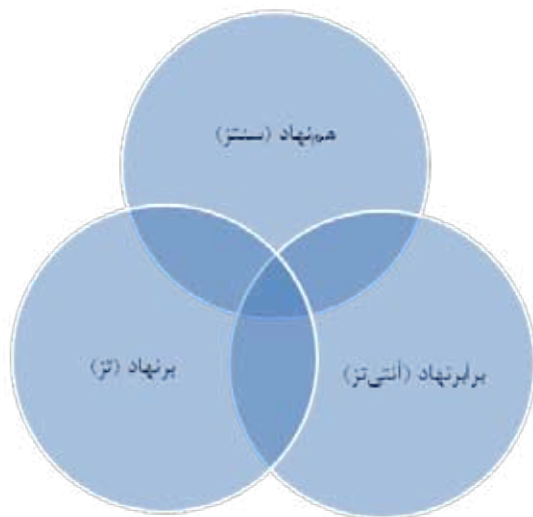
• خرد، مقولات را زنده، جنبنده، سیال و جاری در یکدیگر می‌بیند و فقط خرد است که می‌تواند مقولات را از یکدیگر بیرون بکشد [مقوله پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم) از دل نوگرایی (مدرنیسم) بیرون می‌آید].

• «خرد همه چیز را در عین اختلاف با هم، یکی می‌بیند و می‌گوید که برخلاف آنچه فهم می‌پندارد، حقیقت، در به هم پیوستگی آن دو است» (استیس، ۱۳۴۷: ۱۳۸).

جدول ۱. تفاوت الگوی فکری نوگرایانه (مدرنیستی) با الگوی فکری پسانوگرایی (پست‌مدنیستی) (مأخذ: نگارندگان)

الگوی فکری نوگرایانه (مدرنیستی) و روش تاریخ کهن هنر	الگوی فکری پسانوگرایی (پست‌مدنیستی) و روش «تاریخ نوین هنر»
برمبنای فهم، هر مقوله، هستی قائم به ذات و جدا افتاده‌ای است که هیچ پیوندی با مقولات دیگر ندارد و هر مبثی به صورت خطی و بدون روابط تعاملی با دیگر مباحث، پیش رفته است	برمبنای خرد، مقوله‌ای از مقوله دیگر استنتاج می‌شود. اصول پسانوگرایی از درون خلأهای دوره نوگرایی وضع می‌شود و نافی آن نیست و برمبنای روش دیالکتیکی است.

و مسائل پیچیده را می‌توان به صورت بخش‌های ساده یک کل در نظر گرفت و در نتیجه آنها را توضیح داد و تبیین کرد؛ بنابراین تکیه کردن صرف به محتوا نیز اشتباه است.



تصویر ۱. بر نهاد، برابرنهاد و هم‌نهاد (مأخذ: نگارندگان)

اثبات نقض دیدگاه تاریخ‌نگاران نوین هنر در خصوص تاریخ‌باوری هگل

- هدف این است که دریابیم چگونه می‌توان از آن چیزی که تاریخ‌نگاران «تاریخ نوین هنر» آن را نسبی‌گرایی و جبریت‌گرایی تاریخی دانسته و مورد انتقاد قرار داده‌اند، جدا شد و به نگرش واقع‌گرایی تاریخی رسید.
- تاریخ‌باوری هگل با جاودانگی سازگار نیست. دستورالعمل او که هیچکس نمی‌تواند از زمانه‌اش بجهد، ما را از سخن گفتن به هر شکلی درباره آینده - چه پیشگویانه و چه تجویزی - بازمی‌دارد [بنابراین همین مسئله او را از طرح روایتی کلان تبرئه می‌کند و قضاوت‌های پرشتاب گروهی از تاریخ‌نگاران نوین هنر را برملا می‌سازد].
- بحث عمیق غایت‌مندی تاریخ، دیدگاهی نیست که بتوان سرسری آن را انکار کرد. اهل هنر در فرایند تغییر تاریخی‌ای قرار گرفته‌اند که رو به سوی خودآگاهی تاریخی و در نتیجه، پیشرفت و رسیدن به آزادی دارد و برخاسته از غایت‌مندی تاریخ است. هر لحظه از تاریخ، روی اقتضائات خاص و پیش‌بینی شده‌ای مطرح شده است و مراحل تاریخی، تعیین‌بخشی می‌کنند و راه‌گریزی برای آن نیست ولی آزادی هم در آن هست چون ذات آگاهی بدون آزادی نیست؛ اما در عین حال بیرون از قانون هم نیست و لحظه

تحقق برنهاد، برابرنهاد و هم‌نهاد در «تاریخ نوین هنر»

- مقوله نخستین [دوره نوگرایی در هنر (مدرنیسم) و تاریخ کهن هنر] مقوله‌ای مثبت و ایجابی است.
- مقوله دوم [پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم) و «تاریخ نوین هنر»] همیشه سلبی و مخالف مقوله نخست است؛ اما مقوله دوم از مقوله نخست استنتاج می‌شود و مقوله نخست، مقوله دوم را در بطن خود می‌پرورد. [اخلاهای تاریخ کهن هنر، توجه به زمینه‌های اثر هنری و ظهور «تاریخ نوین هنر» را در خود پرورانده است]. در این نقطه، دو مقوله، ناقض یکدیگرند اما؛ مقوله گردیدن، تناقض را رفع می‌کند. [این سه عنصر را گاه به ترتیب «برنهاد» (تجز) [مقوله صورت‌گرایی و نوگرایی (مدرنیسم)]، «برابرنهاد» (انتی‌تجز) [مقوله محتواگرایی و پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم)] و «هم‌نهاد» (سنتز) [تعامل صورت و محتوا] می‌نامند.
- «هم‌نهادی (سنتزی) که از این راه پیدا می‌شود، خود، برنهاد (تجز) مقولات سه‌گانه تازه‌ای می‌شود و این جریان در سرتاسر سلسله مقولات تکرار می‌شود و بلکه باید آنقدر پیش رود تا به مقوله‌ای رسد که هیچ‌گونه تناقضی را متضمن نیست و آن، واپسین مقوله منطق هگل خواهد بود» (همان: ۱۲۵-۱۲۶).

هم‌نهاد (سنتز) یا مرحله تعاملی مقولات

- اختلافات برنهاد و برابرنهاد را هم از میان برمی‌دارد و هم حفظ می‌کند [یعنی جنبه‌های مثبت نوگرایی (مدرنیسم) را حفظ کردن].
- اما مقوله تازه [وحدت صورت و محتوا] در دوره پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم) وحدتی جامع اختلافات است.
- این مقوله، وحدت مطلق نیست همچنین تضاد مطلق نیست بلکه وحدتی جامع‌ضدین است.

وحدت صورت و محتوا در «تاریخ نوین هنر»: وحدتی جامع‌ضدین

- در رویکردهای عملی پدیده «تاریخ نوین هنر» صورت (فرم) نادیده گرفته نمی‌شود بلکه در خدمت خلق معانی سیاسی، اجتماعی، قدرت و غیره قرار می‌گیرد.
- صورت (فرم) و محتوا در تعامل با یکدیگر مطرح شود نه در تناقض و تباین.
- اگر صورت (فرم) محض یا محتوای ناب را بر دیگری برتری دهیم، دچار تقلیل‌گرایی در معانی شده‌ایم؛ چراکه تجزیه‌گرایی و تقلیل‌گرایی به معنای این باور است که امور



ضرورت پیشرفت تاریخی از منظر هگل

نهاده بنیادی هگل این است که هرچه روی می‌دهد، به ضرورت روی می‌دهد. وجودی که خود را به ضرورت نمایان نکند، بنیادی نیست. تاریخ جهان، پیشرفتی در زمینه آگاهی آزادی و تکاملی است مطابق ضرورت و ماهیت آن. مقصود و هدف فلسفه تاریخ هگل، پژوهیدن این اصل است. به نظر هگل رویدادها سهمی در ساختن تاریخ جهان دارند؛ چون تاریخ جهانی پیشرفتی در تکامل آزادی است. توالی رویدادهای تصادفی محتمل نیست بلکه مسئله ضرورت است و ضروری بودن رویدادهای تاریخ با مفهوم یونانی سرنوشت یا تقدیر (فیت)^۵ نیز همانند است. مفهوم یونانی تقدیر، به معنای چاره‌ناپذیری، حتمی بودن و تعیین‌شدگی همه رویدادهاست. «از نظر هگل فراروند واقعیت یافتگی آزادی حتمی است؛ زیرا ماهیت جهان، همان واقعیت دادن به امکان‌های آزادی خویش است و نیز می‌گوید برای ایجاد سود و مصلحت حقیقی، روح قوم باید در راه گزینش مقاصد تازه پیش رود. در فلسفه او از تصمیم فرد انسان سخنی نیست. آنچه فرد انجام می‌دهد، به وسیله زمینه کلی جامعه و واقعیتی جامع که حاوی همه زمینه‌های اجتماعی است، تعیین و مشروط می‌شود» (کیمپل، ۱۳۷۳: ۴۶-۴۹).

از دیدگاه هگل واقعیتی درون‌ماندگار در تاریخ موجود است و تاریخ، تمثیل این دیالکتیک است که در آن، مرحله‌ای از جامعه یا فرهنگ به مرحله‌ای دیگر گذار دارد. مرحله‌ای که از مرحله پیشین گذار می‌کند و به مرحله بعد می‌رسد، مرحله پیشین را نگه می‌دارد یا در خود ادغام می‌کند و در حین انجام کار، آن را دوباره می‌سازد. تحقق دیدگاه ناسخ و منسوخ، به این معنا که نظامی ظهور می‌کند که ماحصل برخورد دو پدیده درونی نظام قبلی است و هم‌نهاد (سنتز) ساخته شده، در اینجا به سه مفهوم (آوفهین و اژه آلمانی) است. هم‌نهاد (سنتز) از نظام قبلی چیزی را حفظ می‌کند، متعالی می‌نماید و در عین حال طرد می‌کند و برمی‌دارد.

خصلت گوهرین و ذاتی روح ملی در فراروندی تغییر می‌یابد که در آن، اساسش به اصل برتر کشیده می‌شود. از نظر هگل، روح قوم (و در اینجا روح جماعت و اهل هنر) در تاریخ مهم است نه فرد در تاریخ جهانی. ما با واحدها و کلیت‌هایی سروکار داریم که همانا اقوام هستند. روح قومی، به‌نوبه خود، در فراروند تاریخ جهانی قرار و در آن نقش دارد. آن قوم باید تلاش کند تا خود را به انسان‌های خودآگاه برساند در غیر این صورت، وارد حوزه تاریخ

خودآگاهی، لحظه آزادی شعور است. در نتیجه، شعور به آگاهی و آزادی تبدیل می‌شود.

• «تاریخ نوین هنر» برخاسته از منطق دیالکتیکی است؛ بنابراین، وحدت ضدین را محال نمی‌داند. پس در واقع با نظریه لیوتار در رد تقابل‌های دوتایی همخوانی دارد؛ به سخن دیگر، قائل شدن به اصل تفاوت و نه تباین، که متفکران معاصر - همانند دریدا - از آن سخن گفته‌اند. البته آنان فقط به تفسیری جبری از آن پرداخته‌اند درحالی‌که خصلت دیالکتیک، جمع تضادهاست و نه دامن‌زدن به آنان.

• تعبیر هگلی در چیزی که بسیاری از تاریخ‌نگاران نوین هنر، آن را مردود اعلام کرده‌اند، یعنی در رد محتومیت تاریخ، این‌گونه بوده است که تاریخ جبری کاملاً جبری نبوده است و می‌توان تفاسیر دیگری از آن کرد؛ زیرا بنا به صحبت خود هگل: هر پدیده فرهنگی به‌وجود می‌آید تا هستی‌اش در یک لحظه تاریخی متوقف شود و همیشه نمی‌تواند با ما باقی بماند. پس تعبیر هگل از تاریخ، الزاماً جبری و از پیش تعیین‌شده نیست.

چیستی و الگوهای اندیشه پیشرفت تاریخی

بر مبنای قانون پیشرفت، «هنگامی که هر صورت جدیدی نه فقط تعدیل صورت قبلی بلکه بهبود آن است، مفهوم پیشرفت به وجود می‌آید؛ به بیان دیگر، زمانی که با تعدیل صورت‌های قدیم صورت‌های جدیدی به وجود آید، فرایند تاریخی پیشرفت اتفاق می‌افتد» (کالینگود، ۱۳۸۵: ۴۰۶-۴۰۸).

• مورخ باید از گذشته جامعه‌اش شناخت تاریخی داشته باشد؛ زیرا معرفت و شناخت تاریخی صرفاً عبارت است از بازآفرینی تجارب گذشته در ذهن مورخ زمان حال. فقط به این صورت می‌توان دو طریقه زندگی را برای مقایسه امتیازاتشان با هم در ذهن نگه داشت. به طوری که اگر شخصی یکی را انتخاب و دیگری را رد کرد، بدانند چه به‌دست آورده و چه از دست داده و تعیین کند که گزینه بهتر را انتخاب کرده است.

• هر عملی که به پایان می‌رسد، مسئله‌ای تازه را پدید می‌آورد و این عمل جدید باید مسئله‌ای تازه را حل کند نه اینکه همان مسئله قدیمی را دوباره حل کند. برای مقایسه دو دوره تاریخی، هر دوی آن‌ها را از نظر تاریخی کاملاً بفهمد؛ یعنی برای بازسازی تجربه آنها از کفایت و بینش برخوردار باشد.



تصویر ۲. هدفمندی و غایت‌مندی تاریخ (مأخذ: نگارندگان)

روایت کلان محسوب نمی‌شود و این اندیشه درخصوص هنر و پدیده «تاریخ نوین هنر» نیز صادق است.

تحقق اندیشه پیشرفت تاریخی و ضرورت آن در ظهور پدیده «تاریخ نوین هنر»

دغدغه پدیده «تاریخ نوین هنر» پرداختن به جریانات و تجاری است که کاملاً از روی تأمل و از سنخ اندیشه است. پرداختن به محتوای مغفول مانده و زمینه‌های آثار هنری که در تقابل با مطالعات صورت‌گرایانه (فرمالیستی) صرف است. نوعی فرم‌باوری که مولود زیبایی‌شناسی کانتی و زیبایی فارغ از تعلق، آزاد، رها و به دور از هر قصد و غایتی است و از هنرمند نابغه‌ای منزوی و از هنر او هنری خودمختار، مستقل، مختص نخبگان و خبرگان می‌سازد و تعاملی با جامعه و وظیفه‌ای در قبال آن ندارد. هنرمند امروز در تعیین سرنوشت جامعه خویش مشارکت مستقیم دارد و آموزگار، مفسر سیاسی و منتقدی سخت‌گیر است که رویدادهای جامعه را به نقد می‌کشد و شاید این مسئله تحقق دیالکتیک تاریخی از نظر هگل مطابق با الگوی پیشرفت تاریخی باشد. به این معنا که این مرحله (مدرنیسم) از جامعه و فرهنگ (و در اینجا هنر) را به مرحله بعدی (مرحله مورد تأکید مورخان نوین هنر) می‌رساند. مرحله پیشین را در خود ادغام می‌کند یا نگاه می‌دارد و سرانجام آن را بازنگری می‌کند و می‌سازد یا از آن فراتر می‌رود. شاید از این منظر، رویدادهای اخیر و

نخواهد شد و در تاریخ جهانی شرکت نخواهد داشت. پس هرچه روی می‌دهد باید خردمندانه باشد و تاریخ جهان فراروندی خردپذیر و عقلانی است؛ پس آنچه روی می‌دهد ضروری است و به ضرورت اتفاق می‌افتد. آن واقعیت خردمندانه آزاد است و تاریخ ما بیان آزادی است. آزادی، وسیله شدن و آگاهی یافتن خود در مقام خرد است که برحسب ضرورت به دست می‌آید. کار تاریخ جهانی، نشان دادن این پویه است که روح چگونه به سوی گزینش و تشخیص حقیقت می‌آید و سرانجام به خودآگاهی کامل می‌رسد. ظهور هر تمدن یا زوال تمدنی دیگر بیان‌گر پیش‌رفتن روح برتر آن قوم برتر است. هگل فلسفه تاریخ را این‌گونه جمع‌بندی می‌کند: تاریخ جهانی چیزی نیست جز پیشرفت آگاهی درباره آزادی. او اقوام را برحسب مراتب دست‌یابی به این آگاهی از آزادی تقسیم‌بندی می‌کند. تاریخ در نظر او تاریخی متافیزیکی است و نه برشماری رویدادها یا سال‌ها. جامع‌ترین مقوله هگل، آزادی است و متافیزیک او تحلیل آزادی است در رسیدن به کمال تاریخی؛ پس فعالیت روح منحصرأ و با هدف آگاه‌شدن از آزادی خویش است (کیمپل، ۱۳۷۳: ۷۳-۷۵).

شاید این تناقض درخصوص کنار هم قراردادن اندیشه پیشرفت تاریخی هگل و نفی روایت‌های کلان از نظر لیوتار بسیار چشم‌گیر باشد اما تا زمانی که می‌توان تفسیرها و تعبیرهای متعددی از فراروایت کرد و آن را حتی با وضعیت پست‌مدرن نیز تطبیق داد، آن فراروایت هنوز

معاصر در ساختن تاریخ جهانی هنر سهیم شده باشند؛ چراکه تاریخ جهانی هنر، پیشرفتی در تکامل آزادی است. شاید تحلیلی که از این سخن هگل درخصوص منطبق ساختن آن با پدیده «تاریخ نوین هنر» بتوان کرد این باشد که هنرمندان، هنرشناسان، منتقدان و مورخان هنر درگیر واقعیت بخشیدن به اهداف عظیمی شده‌اند که در طول تاریخ دوره مدرن سابقه نداشته است. بنیادی که خود را به ضرورت نمایان کرده و اندیشه پیشرفت تاریخی مطابق ضرورت و ماهیت آن مقصود صورت گرفته است. توالی این رویدادها در تاریخ هنر - گذر از مدرنیسم، نقد و تحلیل آن و سرانجام طرح مرگ هنر و در نتیجه ظهور این انقلاب زیبایی‌شناختی در هنر و پدیده «تاریخ نوین هنر» - رویدادهایی تصادفی یا محتمل نیست و شاید تقدیر تاریخی هنر چنین بوده است. خودآگاهی هنرمند، منتقد، مورخ یا فیلسوف هنر دست به کار شده است؛ در نتیجه در رقم‌زدن تاریخ جهان سهیم شده و به آزادی رسیده است؛ زیرا آزادی، وسیله شدن و آگاهی یافتن خود در مقام فرد است که برحسب ضرورت به دست می‌آید و هنرمند معاصر، امروز به سوی گزینش و تشخیص حقیقت و مصلحت خویش به حرکت درآمده و به قومی برتر از گذشته خویش (عصر مدرن) بدل شده است و تاریخ جهانی چیزی نیست جز پیشرفت آگاهی

درباره آزادی. حضور متعالی کنش و اندیشه هنری در عصر حاضر بهبود بسیار قابل ملاحظه‌ای را نشان می‌دهد که به ضرورت از مدرنیسم و مرحله قبلی‌اش بهتر و نشان دهنده تحول عظیم تاریخی است. این کنش جدید، که اهل هنر را به خود مشغول ساخته، بازنگری جدی و دقیق وضعیت گذشته (تاریخ کهن هنر یا همان مدرنیسم) است که مسائل تازه را حل کرده است، البته آن عمل فکری نیز پیوسته در حال تغییر است، همان کنشی که اهل هنر با آن مسائل عرضه شده را حل می‌کنند. اهل هنر، شرط لازم برای تحقق اندیشه پیشرفت تاریخی را می‌دانند و آن، آگاهی کامل نسبت به گذشته جامعه، شناخت تاریخی آن و بازآفرینی تجارب گذشته در ذهن مورخ است. اهل هنر، امروز می‌توانند درباره دو راه و روش مختلف زندگی و هنر «تاریخ سنتی هنر» (صورت‌گرایی قرن بیستم) و «تاریخ نوین هنر» (محتواگرایی قرن بیست و یکم) به‌مثابه دو کل، داوری و آن را درونی کنند. اهل هنر به خوبی می‌دانند که در این راه چه نهادهایی قربانی می‌شوند. «تاریخ نوین هنر» نماینده فکری اصیل و نه احساسی کور است. دو دوره مهم را کاملاً می‌شناسد و از نظر تاریخی آنها را می‌فهمد و برای بازسازی تجربه آنها از کفایت و بینش کافی برخوردار است و در نتیجه ثابت می‌کند که تغییر از مرحله اول به دوم پیشرفت بوده است یا خیر.



تصویر ۳. دلایل پیشرفت تاریخی هنر در دوره معاصر (مأخذ: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

منظری که امروزه زیر چتری واحد - یعنی «تاریخ نوین هنر» - مطرح می‌شود و نوید پیشرفت تاریخی هنر را می‌دهد، تاریخ فرهنگی هنر است که زمینه را برای نگاشتن تاریخ‌های مختلف هنر در یک زمان واحد و به صورت تعاملی آماده و نگاه‌های پیچیده‌تر و کامل‌تری نسبت به فهم هنر را مطرح می‌کند و سطحی‌نگری‌های تاریخ صورت‌گرای (فرمالیستی) قرن بیستم را می‌سنجد و تحلیل می‌کند. «تاریخ نوین هنر» تحقق و تمثیل دیالکتیک تاریخی هگل است؛ زیرا نتیجه «شدن» و سیورورتی است که جمع‌کننده برنهاد (تز) یا صورت‌گرایی قرن بیستم با برابرنهاد (آنتی‌تز) یا محتواگرایی قرن بیست‌ویکم و ایجاد هم‌نهاد (سنتز) جدید یا تلفیق و تفسیر تازه‌ای از صورت و محتوا در دوره معاصر است. کشمکش سبک‌ها و واکنش نشان دادن به یکدیگر در طول تاریخ، نمایان‌گر این سیورورت است و این «شدن» معطوف به یک مطلق است؛ اما مطلق در «شدن» ظاهر می‌شود. «شدن» شامل همه لحظات پراکنده و رو به نیستی نیست بلکه جامع همه زمان‌هایی است که آنها را در خود جمع می‌کند. بنابراین، امر مطلق هرچند در طی فرایند تاریخی وظیفه سامان‌دهی را برعهده دارد، در سیری دیالکتیکی - که وحدت ضدین را محال نمی‌داند- و در طی فرایند «شدن» به هم‌نهادی (سنتزی) دیگر ختم می‌شود و آن تعبیر سنتی خشک و رسمی از مطلق‌گرایی، که در دوره معاصر از آن به مثابه روایت کلان و امری ممنوع و مذموم یاد می‌شود، با خصلت «شدن» به امری انعطاف‌پذیر و کاملاً متأثر از روح زمانه تبدیل می‌شود و با نیازها و اقتضات دوره معاصر، که قائل بودن به پذیرش تفاوت‌ها و رد تقابل‌های دوتایی است، همخوان و هماهنگ می‌شود؛ زیرا وحدت ضدین، ممکن می‌شود؛ همان‌گونه که وحدت فرم و محتوا در هم‌نهادی (سنتزی) جدید امکان‌پذیر می‌شود. بدفهمی‌های تاریخ‌نگاران نوین هنر در اینجاست که به‌رغم قصد و هدفشان، نگاه صورت‌گرایانه (فرمالیستی) به فلسفه تاریخ هگل داشته‌اند و برای فرار از دام روایت‌های کلان به دام سطحی‌نگری‌های صورت‌گرایانه (فرمالیستی) دیگر افتاده‌اند که برای رهایی از آن، رنج‌های فراوانی را در طول قرن بیستم متحمل شده‌اند؛ در حالی که این امر، طی فرایندی تاریخی به اثبات رسیده است. مقابله صورت‌گرایی (فرمالیسم) قرن بیستم با رومانسیسم و سپس انقلاب زیبایی‌شناختی و ظهور «تاریخ نوین هنر» در تقابل با آن، این ضرورت تاریخی را طی فرایند دیالکتیکی تاریخی در تقدیری تاریخی به اثبات می‌رساند؛ دیالکتیک تاریخی، حرکت جوهری تاریخی است نه حرکت طولی ساده؛ چون بازگشت‌کننده و متعالی‌شونده است. مقدمه را در خود خواهد داشت؛ اما از طرفی قائل به مقدمه نمی‌شود و به‌سوی نتیجه، خیز برمی‌دارد. سیورورت تاریخی را نفی نمی‌کند بلکه آن را خطی می‌داند. هر مرحله، متضمن مراحل پیشینی است، گذشته در دیالکتیک نمی‌میرد و نابود نمی‌شود بلکه مطلق، غایت تاریخ می‌شود؛ اما تاریخ، نقطه‌نهایی ندارد. مفهومی عام، کلی و فراگیرنده است که همه شعور ما را دربرمی‌گیرد و مطلق، امری متافیزیکی و متعالی از منظر هگل نیست بلکه تاریخی، انسانی و واقعی است و در سیورورت تاریخی منحصر می‌شود. انتزاعی از مطلق، حقیقی است. مطلق، در ذات خود، مطلق است، اما از طریق شناخت انسان، متکون و از طریق پدیدارهای منسوب به مطلق ظاهر و آشکار می‌شود و کاملاً قابل دسترسی است. در آن، آزادی هم وجود دارد؛ چون ذات آگاهی بدون آزادی نیست؛ زیرا لحظه خودآگاهی، لحظه آزادی شعور است؛ اما بیرون از قانون هم نیست و ضد هر جومرج است و شعور را به آگاهی و آزادی تبدیل می‌کند، بنابراین، شعور مطلق اهل هنر با کسب خودآگاهی تاریخی، وارد حوزه تاریخ می‌شود و غایت‌مداری به‌ظاهر مطلق و مذموم (از منظر تاریخ‌نگاران نوین هنر) زمان را در تقدیری تاریخی و طی فرایندی تاریخی سامان می‌دهد و ضرورت ظهور تاریخی آنرا به‌اثبات می‌رساند.



تصویر ۴. چرخه دیالکتیکی و فرایند تاریخی هنر (مأخذ: نگارندگان)



سپاسگزاری

بدین وسیله مراتب امتنان خود را نسبت به الطاف بی‌کران استادان محترم راهنما: جناب آقای دکتر سیدموسی دیباج (راهنمای اول) و جناب آقای دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی (راهنمای دوم) و استاد ارجمند مشاور: جناب آقای دکتر یعقوب آژند اعلام می‌نمایم.

پی‌نوشت

- 1- Normative
- 2- Constructive
- 3- Combinatory
- 4- Pattern of knowledge
- 5- Fate
- 6- Aufhebung

منابع

- استنفورد، مایکل. (۱۳۸۲). *درآمدی به فلسفه تاریخ*. ترجمه مسعود صادقی. چاپ اول. تهران: نشر نی.
- استیس، والتر. ت. (۱۳۴۷). *فلسفه هگل*. ترجمه حمید عنایت. چاپ اول. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری انتشارات فرانکلین.
- اینوود، مایکل. (۱۳۸۸). *فرهنگ فلسفی هگل*. ترجمه حسن مرتضوی. چاپ اول. تهران: نشر نیکا.
- پالمر، ریچارد. (۱۳۷۷). *علم هرمنوتیک*. ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، چاپ اول، تهران: هرمس.
- تابعی، احمد. (۱۳۸۴). *رابطه ایده پسامدرن و عدم تعیین: مقایسه تطبیقی فلسفه و هنر غرب*. چاپ اول. تهران: نشر نی.
- دیباج، سیدموسی. (۱۳۸۸). *فلسفه تطبیقی*. تهران: کارگاه آموزشی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.
- ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). «ژیل دلوز و فلسفه دگرگونی و تباین». *کتاب ماه (ادبیات و فلسفه)*. سال هفتم. شماره ۸ و ۹. صص ۵۴-۵۶.
- کالینگوود، آر. جی. (۱۳۸۵). *مفهوم کلی تاریخ*. ترجمه علی‌اکبر مهدیان. چاپ اول. تهران: اختران.
- کیمپل، بن. (۱۳۷۳). *فلسفه تاریخ هگل*. ترجمه عبدالعلی دستغیب. چاپ اول. تهران: بدیع.
- لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۴). *وضعیت پست‌مدرن*. ترجمه حسینعلی نوذری. چاپ چهارم. تهران: گام نو.
- میلنر، آندرو و براویت، جف. (۱۳۸۵). *درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر*. ترجمه جمال محمدی. چاپ اول. تهران: ققنوس.
- هایدگر، مارتین. (۱۳۸۴). *پایان فلسفه و وظیفه تفکر*. ترجمه محمدرضا اسدی. چاپ اول. تهران: اندیشه امروز.

- Cherry, Deborah. (2005). *Art: History: visual: culture*. Blawell Press.
- Danto, Arthur. (1997). *after the end of Art history*. Princeton Press.
- Harris, Jonathan. (2006). *Art History, the key concepts*. Routledge Press.
- _____. (2001). *the new Art history: A critical introduction*. Routledge Press.
- Iggers, Georg. G. (1997). *Historiography in twenty century*. Welson University Press.
- Lang, Karen. (1997). "The Dialectics of Decay: Rereading the kanantian subject". *The Art Bulletin*, Vol. 79. No. 3: 42-48.
- Mathews, Patricia. (1995). "what matters in Art History". *Art journal*, Vol. 54. No. 3: 74-78.
- Miller Graham. Mark. (1995). "The future of Art history". *Art journal and the undoing of the survey*, Vol. 54. No. 3: 58-64.



- Reese, Thomas F. (1995). "Mapping Interdisciplinary". *The Art Bulletin*, Vol. 77. No. 4: 35-38.
- Shaviro, Steven. (2004). "the life after the death of postmodernism". *Wayne state university press*, Vol. 46. 15-17.
- Stimson Blake. (2002). "Art History after the New Art History". College Art Association Stable. *Art Journal*, Vol. 61. No. 1: 10-15.
- Udo, Kultermann. (1993). *Foundation of Art history to day*. Abaris book press.
- Walkup, Nancy. (2005). "Art History Now & then". *School Arts*, Vol. 104. No. 6:6-8.
- White, hyden. (2007). "The Dark side of Art history". *The Art Bulletin*, Vol. 89. No. 1: 15-20.



تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۲۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱/۲۱

مطالعه تطبیقی ساختار بصری نگاره‌های «نبرد فریدون و ضحاک» در مکاتب دوره صفوی

سامره کاظمی*

چکیده

هنرمندان در تمام دوره‌های هنر نگارگری داستان‌های شاهنامه را به تصویر کشیده‌اند. یکی از این داستان‌ها پیروزی فریدون بر ضحاک بوده است. اژی‌دهاک سه‌سر و سه‌پوزه و شش‌چشم اوستا، طی تحولاتی، در هیئت ضحاک در شاهنامه ظهور می‌یابد و ضحاک با دو مار رسته بر دوشش در واقع همان اژی‌دهاک اوستایی است. طبق روایت شاهنامه، اژدهایی (ضحاک) بر ایرانشهر حکومت می‌کند و سایه‌گریه او کل کشور را در ماتمی جگرسوز فرو می‌برد، پس فریدون علیه این اژدها به پا می‌خیزد و با از میان بردن او و آزاد کردن زن‌های اسیر در چنگال اژدها برکت و فراوانی را به این شهر برمی‌گرداند.

هدف در این مقاله بررسی تطبیقی هفت نسخه با این مضمون در مکاتب مربوط به دوره صفوی است. نظر به اینکه در دوره صفوی در شهرهای تبریز، مشهد، اصفهان و شیراز کتاب‌آرایی و نگارگری صورت می‌گرفته، سعی بر این بوده است که با توجه به دسترسی به نگاره‌ها تا حد امکان نمونه‌هایی از مکتب تبریز، اصفهان، قزوین و شیراز در دوره صفوی جهت تحلیل انتخاب شوند. هدف تحقیق تحلیل اسنادی و ساختاری به روش تطبیقی و مقایسه‌ای بوده است.

پس از انتخاب هفت اثر و بررسی تطبیقی و تحلیل ساختاری، مهم‌ترین نقاط اشتراک عبارت است از: کاربرد ترکیب‌بندی حلزونی، توجه به خطوط راهنما، مربع شاخص و تقسیمات طلایی تصویر، و وفاداری نقاش به متن. اما نقاط افتراق نگاره‌ها بیشتر در نقطه تمرکز اثر، پیوستگی و تحرک پیکره‌ها و رنگ‌های به کار برده شده در نگاره‌هاست. با این تحقیق در پی پاسخ به این سؤال هستیم که: نگاره «نبرد فریدون و ضحاک» در مکاتب دوره صفوی به لحاظ ساختاری چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دارند؟

کلیدواژه‌ها: بررسی تطبیقی، نگارگری دوره صفوی، نبرد فریدون و ضحاک، ساختار بصری

مقدمه

مقایسه ادبیات با دیگر هنرها به روزگاران دور برمی‌گردد، رویکردی که در طول تاریخ ماندگار شده است و شرایط فراوانی به تحکیم آن یاری رسانده‌اند. به همان ترتیب که شاعران بسیاری از نقاشان و موسیقی‌دانان اثر پذیرفته‌اند، موسیقی‌دانان و نقاشان نیز از شاعران یا افسانه‌های ملی و ادبیات باستانی فراوانی تأثیر پذیرفته‌اند (کفافی، ۱۳۸۲: ۳۲). در سرزمین ما نیز ادبیات و هنر همگام با یکدیگر راه تکامل را پیموده‌اند. در پیوند میان شعر و ادبیات پس از اسلام با افسانه‌ها و داستان‌های کهن به زبان‌های پارسی میانه تردیدی وجود ندارد. مهم‌ترین وظیفه نقاش را می‌توان مصورسازی شمرد. نقاشی و تصویرسازی کتاب، سرانجام پس از یک دوره تحول طولانی و دشوار که با شرایط تاریخی و از بسیاری لحاظ با مراحل گوناگون دگرگونی‌های ادبی در ارتباط بود، همسازی ژرفی با شعر به دست آورد.

شمار بسیاری از نقاشی‌های ایرانی در واقع تصویرسازی نسخ خطی است و نقاشان ایرانی را در وهله نخست باید کتاب‌آرایی چیره‌دست به‌شمار آورد. پس از اتمام شاهنامه فردوسی این حماسه ملی در دل ایرانیان جایگاهی ویژه یافت، و احتمالاً به‌استثنای آثار نظامی و سعدی، و به رغم حجم عظیمش بیش از آثار شاعران دیگر مصور شد. موضوع این حماسه برگرفته از تاریخ افسانه‌ای پادشاهان کهن ایران است که در تاریخ پرفرازونشیب این سرزمین خصیصه ایرانیان بوده و حتی ضمن استیلای فاتحان بیگانه نیز زنده و نیرومند باقی مانده است (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۱۶۶). از ویژگی‌های نقاشی ایرانی در سده‌های پس از استقرار اسلام در این سرزمین پیوستگی آن با ادبیات فارسی است. در نقاشی ایرانی با بهره‌جویی از مضامین متنوع ادبی، اشخاص و صحنه‌های گوناگون داستان‌ها به تصویر کشیده و سخن شاعر یا نویسنده به زبان خط و رنگ مجسم می‌شود. با این حال، «کار نقاش چیزی بیش از مصورسازی در معنای متعارف آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی همیشه دارای پیوند درونی و همخوانی ذاتی بوده‌اند، زیرا هنرمند و سخنور مسلمان هر دو براساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، آثار خوب خود را خلق می‌کردند» (رادفر، ۱۳۸۵: ۴۱).

معروف‌ترین آثار در عرصه تصویرگری عبارت‌اند از:

شاهنامه فردوسی، خمسه حکیم نظامی مشتمل بر پنج منظومه (مخزن الاسرار، خسروشیرین، لیلی‌مجنون، بهرام‌نامه، اسکندرنامه). در مواردی نیز کل خمسه و برخی از

منظومه‌های منتشرشده در نسخه‌های جداگانه را ترسیم می‌کردند. مصوران به‌مرور زمان به‌ترسیم بوستان و گلستان سعدی، دیوان حافظ، یوسف و زلیخا، سلسله‌الذهب و لوایح جامی، خمسه دهلوی و خمسه علی‌شیر نوایی که به‌منزله نظایر ادبی اثری به‌همین نام از نظامی است، روی آوردند (پولیاکووا و رحیمووا، ۱۳۸۱: ۱۰۵).

اما در بحث همگامی ادبیات با هنر نقاشی، از تأثیرات شاهنامه فردوسی بر نگارگری و نقاشی ایرانی نمی‌توان غافل ماند. شاهنامه از همان سده‌های اولیه آفرینش آن به وسیله حکیم ابوالقاسم فردوسی، بزرگ‌ترین شاعر حماسه سرای ایران در سده چهارم و اوایل سده پنجم هجری، به صورت گوناگون در فرهنگ و هنر ایران تأثیرات و جلوه‌های بسیار بر جای گذاشته است. بخش عمده‌ای از آثار نگارگری ایران که توسط استادان ماهر این فن صورت گرفته، از اشعار شاهنامه الهام پذیرفته و موضوع آنها نیز بیشتر به نبرد رستم و افراسیاب و دیگر قهرمانی‌ها و دلاوری‌ها برای تقویت روحیه سلحشوری، ملیت‌گرایی و حفظ وحدت در میان توده مردم ایران، اختصاص یافته است (رادفر، ۱۳۸۵: ۴۳).

با بررسی نگاره‌های مکاتب گوناگون اعصار مختلف و صحنه‌های ترسیم‌شده از دلاوری‌های رستم خواهیم دید که شرح و تفسیر چهره وی در طی قرون بدون تغییر مانده است؛ به عبارت دیگر، علایمی چون خفتانی از پوست و کلاه‌خودی از سر ببر که به شناسایی وی منجر می‌شوند، همواره ثابت بوده‌اند. فریدون، درهم‌شکننده ضحاک ستمکار، با گرز سر گاوی و یوسف، چهره اصلی منظومه یوسف و زلیخای جامی، به نشانه قداست با انواری درخشان بر گرد سر به تصویر درآمده‌اند (پولیاکووا و رحیمووا، ۱۳۸۱: ۱۱۱).

روش تحقیق

تحقیق از نوع تاریخی است و هدف تحقیق بررسی اسنادی و آثار به‌روش تطبیقی و تحلیل محتوی بررسی می‌شوند. در این مقاله در پی تجزیه و تحلیل ساختاری نگاره «نبرد فریدون و ضحاک» هستیم. ساختارگرایی به روش، آیین، مُد روشنفکری، ایدئولوژی و بسیاری چیزهای دیگر توصیف و تعریف شده است. «شاید بتوان گفت که کاربرد عنوان «ساختارگرایی» در مورد هر تحلیلی که بر ساختار و مناسبات درونی اجزای آن تأکید می‌کند، توجیه می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۳).

نگارگری دوره صفوی

اسماعیل در سال ۹۰۶ ه.ق. پس از شکست آق‌قویونلوها تبریز را به پایتختی برگزید. در سال ۹۱۶ ه.ق/۱۵۰۹ م. به هرات حمله برد و آنجا را به تصرف خود درآورد و سنت دستاوردهای مکتب هرات دوره تیموری را به ارث برد (آژند، ۱۳۸۴: ۷). شاه‌اسماعیل اول پس از استقرار حکومت خود در تبریز به حمایت هنرمندان پرداخت و بسیاری از آنها را در کارگاه‌های وابسته به دربار گرد آورد. بعد از او فرزندش، شاه‌طهماسب صفوی، در سال ۹۳۰ ه.ق/۱۵۲۳ م. به حکومت رسید و به تبریز رفت. «شاه‌طهماسب در سال ۹۵۵ ق. پایتخت را از تبریز به قزوین انتقال داد» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۱۳). در دوره صفوی هنرمندان از شرق ایران به غرب مهاجرت کردند و بار دیگر مکتب تبریز را شکوفا ساختند. با گذشت زمان، علاقه شاه‌طهماسب به نقاشی و هنر فروکش کرد و سایه حمایتش را از سر هنرمندان برگرفت (آژند، ۱۳۸۴: ۲۸-۲۳). هنرمندان برای به دست آوردن این پشتیبانی به دنبال منابع دیگر گشتند و آن را در دو حوزه یافتند: (۱) حوزه حمایتی ایران به خصوص خراسان، (۲) حوزه گورکانیان هند. رابطه ادبیات و نقاشی ایرانی همیشه قابل تعمق و بررسی بوده است و شاهنامه یکی از آثاری است که همواره مورد توجه نگارگران بوده است و در دوره صفوی به‌طور مکرر توسط نگارگران مصور شده است.

شاه‌اسماعیل شخصی هنردوست و هنرپرور بود. وی پس از راندن دشمنان و ایجاد صلح و آرامش در کشور، بسیاری از هنرمندان و صنعتگران را در پایتخت خود تبریز گرد آورد. مکتب نگارگری تبریز، تحت حمایت دولت صفوی و برپایه دستاوردهای هنری ترکمانان و مکتب شکوهمند هرات شکل گرفت. «میراث اصلی شاه‌اسماعیل رسمیت بخشیدن به مذهب تشیع در ایران بود که نوعی یک‌دستی و وحدت در هنرهای تجسمی ایران پدید آورد و بر رونق و غنای نگارگری تبریز افزود» (آژند، ۱۳۸۴: ۲۳). در دوره شاه‌طهماسب شاهنامه معروف موسوم به شاهنامه شاه‌طهماسبی نقاشی شد، که درحقیقت نوعی نگارخانه منقول هنری است و «در آن می‌توان شکل‌گیری هنر نگارگری دوره صفوی را در دهه ۹۲۰ ه.ق. تا تکوین و تکامل آن در میانه دهه ۹۳۵ ه.ق. مشاهده کرد» (همان: ۱۱۵).

در حوزه ایران و در خراسان (مشهد) شاهدگان هنرپروری چون سلطان ابراهیم میرزا (که ذاتاً توجه و

ساختار نظامی است متشکل از اجزایی که رابطه‌ای همبسته با یکدیگر و با کل نظام دارند، یعنی اجزا به کل و کل به اجزا سازنده وابسته‌اند، چنانکه اختلال در عمل یک جزء، موجب اختلال در کارکرد کل نظام می‌شود. لوسین گلدمن در زمینه ادبیات ساختار گفته است: «در ادبیات منظور از ساختارگرایی بیشتر نظامی است که برپایه زبان‌شناسی استوار است» ... (گلدمن، ۱۳۷۱: ۴۵) نقد ساختاری از سه مرحله تشکیل می‌شود:

۱. استخراج اجزای ساختار اثر،
 ۲. برقراری ارتباط بین این اجزا،
 ۳. نشان دادن دلالتی که در کلیه ساختار اثر هست.
- اما آنچه در نقد ساختاری بیشترین اهمیت را دارد، آن است که در این روش کوشش بر این نیست که معانی درونی اثر آشکار شود، بلکه کوشیده می‌شود سازه‌های متن استخراج شود.

ساختارگرایان معتقدند واقعیت انبوهی از داده‌هاست و فقط از طریق سازوکار و نظم است که می‌توان به این واقعیت انبوه معنا و مفهوم داد. آنان هر جزء یا پدیده را در ارتباط با ساختاری کلی بررسی می‌کنند. در این نوع نقد به جای چپستی معنا به چگونگی ایجاد معنا توجه می‌شود. در نقد ساختارگرایی کوشش بر آن است که سازه‌های یک متن مشخص شود. منتقد ساختارگرا در پی کشف قواعدی است که معناسازی در روایت را به وجود می‌آورد. «ساختارگرایی بیشتر مبتنی بر دید همزمانی است یعنی به علل و عوامل قبلی توجه ندارد بلکه توجه اصلی آن معطوف به ربط اجزاء و پدیده‌ها در یک زمان و دوره مشخص (درزمانی) است.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۹) کار ساختارگرا بیان یک‌سری دستور زبان، ترکیب‌بندی، وزن، آهنگ، توجه به تناسب هندسی و کارکرد آن در متن و معنی‌کردن متن براساس این سازوکار است.

ساختار مقاله بدین گونه است که ابتدا مکاتب دوره صفوی به اختصار بحث و سپس ویژگی‌های هر سبک در جداول (۱)، (۲) و (۳) بررسی می‌شود. پس از آن، تحلیل ساختار بصری نگاره‌ها با توجه به تقسیمات طلایی، مربع و خطوط شاخص تعیین و در جدول (۵) مشاهده می‌شود. مرحله بعدی تحلیل عناصر ساختاری و بصری موجود در نگاره‌هاست که در جدول (۶) به آنها اشاره شده است. در انتها نقاط اشتراک و افتراق نگاره‌ها در نتیجه بحث مطرح می‌شود.



علاقه زیادی به انواع هنر داشت)، حکومت می کردند. او خود نیز به هنر می پرداخت، به خصوص به نقاشی و شعر علاقه زیادی داشت. شاه پهماسب که خود نقاشی زبردست و توانا بود، تا سال ۹۸۴ ق. / ۱۵۷۶ م. در ایران فرمانروایی کرد. بعد از وفات وی، پسرش شاه اسماعیل دوم به حکومت رسید (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۱۲-۱۰۸). حکومت کوتاه مدت شاه اسماعیل اجازه حمایت بیشتر از هنرها را به او نداد. از دوره اسماعیل دوم شاهنامه ای در دست است که در سال ۹۸۴ ه. ق. تکمیل شده است (آژند، ۱۳۸۴: ۳۴-۳۲). شاه اسماعیل دوم نیز در سال ۹۸۵ ق. / ۱۵۷۷ م. مرد و ضربه مهلکی بر نگارخانه سلطنتی وارد شد، زیرا نابینایی سلطان محمد خدابنده - جانشین او - مانع بزرگی بر سر راه وی برای درک آثار تصویری و نیز نگارگران بود (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۱۴).

یکی از بزرگترین سلاطین صفوی شاه عباس اول (۱۰۳۸-۹۹۶) بود. از اقدامات مهم او انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان بود. پس از مرگ وی نوه اش شاه صفی به سلطنت رسید و پس از او پسرش عباس دوم جانشین شد (همان: ۱۰۹). حکومت شاه عباس در ایران با شکوفایی فرهنگی آن متقارن بود. او با بازسازی تشکیلات دیوانی توانست به پشتیبانی هنرها بپردازد (آژند، ۱۳۸۴: ۳۴). هنگامی که شاه عباس اول پایتختش را به اصفهان منتقل کرد، به موقعیت های بزرگی در زمینه همه هنرها دست یافت و نقاشی نیز وارد مرحله ای تازه شد (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۱۴). سلطان محمد، آقامیرک، میرمصور (منصور)، دوست محمد، شیخ زاده، مظفرعلی، میرسیدعلی، شیخ محمد، محمدهروی و تنی چند ... از هنرمندان بنام دوره صفوی بوده اند (آژند، ۱۳۸۴: ۴۲-۷۶).

داستان فریدون و ضحاک

بنا به روایت شاهنامه، ضحاک بر اثر خوابی که دیده بود و بنا بر پیشگویی موبدان، از ترس این که فریدون جانشین او شود، تصمیم می گیرد به جستجوی او بپردازد و کودک را از بین برد اما برخلاف خواسته ضحاک، مادر فریدون کودک را به دنیا می آورد. در شاهنامه فریدون فرزند آبتین و فراتک است که مادر از بییم ضحاک، مخفیانه او را به مرغزاری می برد و نگهبان مرغزار مراقبت از او را برعهده می گیرد و فریدون در آنجا از شیر گاوی به نام «برمایه» استفاده می کند. در این میان، پدر فریدون به دست ضحاک از بین می رود و قبل از آنکه ضحاک از ماجرای گاو باخبر

شود، مادر فرزند را به البرزکوه می برد و مراقبت از او را به مرد پاکدینی می سپارد. پس از این ماجرا، ضحاک گاو را نیز می کشد و به جستجوی فریدون می شتابد اما او را نمی یابد (Nashat, 2003: 174). فریدون که به سن شانزده سالگی می رسد، از کوه البرز به سوی مادر می آید و از او نام ونشان پدر را می پرسد و مادر او را آگاه می کند که پدر و گاو برمایه به دست ضحاک از بین رفته اند و بدین ترتیب فریدون کینه ضحاک را به دل می گیرد. تا این که سرانجام به کمک کاوه آهنگر ضحاک را از تخت شاهی به زیر می کشد و او را در کوه دماوند زندانی می کند و شهرناز و ارنواز (دختران جمشید) را که به دست ضحاک اسیر شده بودند، آزاد می کند (Reuben, 1967: 17).

طبق روایت شاهنامه وقتی فریدون به کاخ ضحاک می رود، دختران جمشید مشغول ناسزاگویی به ضحاک می شوند. ضحاک که چنین می بیند؛ سراسر تن را با آهن و پوشاک جنگی می پوشاند تا شناخته نشود، سپس بر آن کاخ بلند وارد می شود. با دیدن دختران جمشید «گشاده لب به نفرین ضحاک» خشمگین شد:

به آهن سراسر بپوشید تن
بدان تا نداند کسش ز انجمن
به چنگ اندرون شست یازی کمند
برآمد بر بام کاخ بلند
بدید آن سیه نرگس شهرناز
پُراز جادویی با فریدون به راز
دو رخساره روز و دو زلفش چو شب
گشاده به نفرین ضحاک لب
به مغز اندرش آتش رشک خاست
به ایوان کمند اندرافگند راست
نه از تخت یاد و نه جان ارجمند
فرود آمد از بام کاخ بلند
به دست اندرش آبگون دشنه بود
به خون پرچهرگان تشنه بود
ز بالا چو پی بر زمین برنهاد
بیامد فریدون به کردار باد
بران گرزه گاوسر دست برد
بزد بر سرش ترگ بشکست خرد
بیامد سروش خجسته دمان
مزن گفت کاو را نیامد زمان

شخصیت‌ها و عناصر اصلی داستان

ضحاک (اژی‌دهاک)

ضحاک شخصیتی اسطوره‌ای است که در فولکلور ایرانی به نام «اژی‌دهاکه»^۱ در اوستا و در فارسی میانه به نام «دهاک»^۲ است. «اژی»^۳ کلمه ایرانی-اوستایی به معنی مار بزرگ یا اژدهاست. این کلمه هم‌ریشه واژه «آهی»^۴ در سنسکریت است. این شخصیت با سه‌دهان، شش چشم و سه‌سر مکار، نیرومند و شیطانی است و در چندین اسطوره اوستایی و ادبیات زرتشتی ظاهر شده است (ویکیپدیا، ضحاک). نقش ضحاک به‌وضوح در نقاشی‌های سقانیفارها نمایان است. داستان ضحاک داستانی است که ساختار و سرنوشت اسطوره‌ای در آن نیک برجسته و نمایان است. پاره‌ای از نمادها و بنیادهای این داستان از دید اسطوره‌شناسی عبارت‌اند از: ضحاک، فریدون (هماورد ضحاک)، گاو برمیه (نمادین و شگفت‌آور که در گرز گاوسار فریدون هم مستتر است)، گوشت‌خواری؛ یکی از ویژگی‌های نمادین و اهریمنی ضحاک گوشت‌خواری اوست (کزازی، ۱۳۷۰: ۱۸-۲۸).

فریدون

فریدون از جمله شخصیت‌های اساطیری است که وجود آن به دوران هندوایرانی بازمی‌گردد و براین‌اساس برای بررسی شخصیت این قهرمان و ماجراهای آن باید منابع ودایی، اوستایی، پهلوی و درنهایت شاهنامه را در نظر گرفت و با توجه به این منابع سیر تحول شخصیت او را آشکار ساخت. مهرداد بهار در خصوص فریدون می‌نویسد: «نام فریدون در اوستا «ثَرَاتَنُون»^۵ و در ودا «ثَرَاتِن»^۶ است. همین اسم در متون پهلوی «فریتون»^۷ با یاء و واو مجهول و در فارسی «فریدون» شده است. او پسر «اَثَوی» است» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۹۱).

این قهرمان دراصل از «تریته آپتیه»^۸ که یکی از خدایان ودایی است، سرچشمه گرفته است. این خدا دو جنبه روحانی (افشردن سومه) و پهلوانی (کشتن اژدها) دارد. مهرداد بهار در این زمینه می‌نویسد: «یکی از خدایان ودایی تریته آپتیه می‌باشد. وی از خدایان دلاور و برکت بخشنده ودایی است که بسیار شبیه ایندره است. تریته با رعد خویش، ویشوروپه^۹، اژدهای سه‌سر شش چشم را می‌کشد. جنبه دیگر تریته یعنی پهلوانی او و کشتن اژدهای خشکی‌آوری چون ورتره و ویشورپه سه‌سر و شش چشم در اساطیر اوستایی به ثراتنون (فریدون) نسبت داده

شده است که همان نبرد فریدون با ضحاک در حماسه‌های ایران است» (همان: ۴۷۴).

ذبیح‌الله صفا نیز به‌نقل از جیمزدار مستتر در خصوص این شخصیت می‌نویسد: «بنابر بعضی روایت‌های ودایی تریته آپتیه (تریته پسر آب) اژدهایی را که سه‌سر و شش چشم داشت، کشته است و بنابر بعضی از قطعات دیگر، کشنده این اژدها ترای تنه^{۱۰} و آن اژدها داس^{۱۱} نام داشت و البته باید در نظر داشت که دهاک و داس با هم از یک اصل‌اند (هم‌چنان که دو کلمه ترای تنه و «ثَرَاتَنُون» یعنی فریدون از یک بنیادند)، این اسطوره مذهبی در میان ایرانیان به‌صورت امر تاریخی مرتب شده و اژی‌دهاک به ضحاک تبدیل یافته است» (صفا، ۱۳۸۴: ۴۵۸). با توجه به ویژگی‌های این قهرمان در ادبیات ودایی مشخص می‌شود که یکی از ویژگی‌های مهم او، جدال با اژدهای سه‌پوزه، سه‌سر و شش چشمی به‌نام ویشوروپه یا داس است. در متون پهلوی نیز مطالب زیر را در مورد فریدون می‌توان به‌دست آورد:

در بندهش درباره گزندی که هزاره‌هزاره به ایرانشهر آمد، نوشته شده است: دیگر هزاره آغاز شد، ضحاک پادشاهی بدفراز کردن گرفت و یک هزار سال پادشاهی کرد، چون هزاره سر شد، فریدون او را گرفت و بست. «سه دیگر هزاره آغاز شد، چون فریدون کشور را بخش کرد، سلم و تور، آنگاه ایرج را کشتند، بسیاری از فرزندان و اعقاب او را از میان بردند» (دادگی، ۱۳۷۸: ۱۳۹).

گرز گاوسر

اژی‌دهاک در اوستای نو (ضحاک در شاهنامه فردوسی و شاهنامه نقالان) بزرگترین و تباه‌کارترین مهر دُرُوج در جهان است و فریدون همچون ایزد مهر او را با گرز گاوسار خود می‌کوبد. پیوند فریدون با گرز گاوسار را می‌شناسیم و از سوی دیگر، گرز گاوسار را رزم‌افزار ویژه سام‌گرشاسپ و پهلوانان خاندان او می‌یابیم (دوستخواه، ۱۳۸۰: ۲۹۵). گرز گاوسار همیشه در شاهنامه کوبه‌زن دشمنان ایران زمین و همواره در دست ایران‌دوستان بوده است. سام نیز گزری گاوسار دارد. رستم برای اولین بار با گرز گاوسار که از آن سام است به نبرد افراسیاب می‌رود. در اوستا نیز گرز سلاحی است کوبه‌زن دشمنان ایران‌زمین و مهر دارنده گزری است با صد گره (رهین، ۱۳۵۴: ۳۰).

«گرز با سر گاو به‌وسیله کشیش زردشتی به‌عنوان نماد جنگ باید بر علیه نیروهای اهریمنی باشند» (هینلز^{۱۲}، ۱۹۷۷: ۱۳۴). لهراسب که به گرز گاوسر مسلح است برای



دفاع از زرتشت و آتشکده در برابر حمله ترکان متجاوز کوششی ناموفق به عمل می‌آورد. «در ادوار اخیر گرز گاوسر به صورت جنگ‌افزایی تشریفاتی و نمادین، نشانی برای پادشاهان ایران و موبدان زرتشتی باقی مانده است» (هارپر، ۱۳۶۹: ۳-۳۸۲).

فریدون ارتباط تنگاتنگی با گاو دارد. او با شیر گاو برمایه رشد کرده، بالیده و جالب است که پرویز اذکایی برمایه را به معنی «دارنده گاو بسیار» تلقی کرده است (اذکایی، ۱۳۸۰: ۶). «درفش او از پوست گاو و گرز او نیز گاوسر است و از همه جالب‌تر اینکه در بندهش تا نُه‌پشت او گاو قلمداد شده است» (دادگی، ۱۳۶۹: ۲۲۹).

مطالعات و بررسی‌ها

عناصر ترکیب‌بندی مورد توجه در آثار

مهم‌ترین گام در حل یک مسئله بصری، ترکیب‌بندی آن است. رسیدن معنای مورد نظر در یک عبارت تصویری بستگی زیادی به نوع ترکیب‌بندی آن دارد. علاوه بر آن، ترکیب‌بندی یک اثر در جلب توجه بیننده نیز نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند (داندیس، ۱۳۸۲: ۴۵). چند اصطلاح و تعریف مرتبط با عناصر بصری عبارت‌اند از:

حرکت: عناصر بصری حرکت، مانند بُعد سوم و بافت بصری، بیشتر به‌طور ضمنی و به‌صورت کاذب در صفحه دوبعدی طراحی می‌شود و در واقع صورت واقعی ندارد. در نقاشی، عکس یا طرح پارچه با آنکه نقش ثابت و بی‌حرکت است ممکن است به‌دلیل آرامش یا ناآرامی که در ترکیب‌بندی آن وجود دارد، حالت حرکت را القا کند (داندیس، ۱۳۸۲: ۹۹).

در ترکیب‌های «غیر متمرکز» عناصر گوناگون، انسان، طبیعت و اشیاء در چندین نقطه اثر پراکنده می‌شوند و هر کدام به‌نوبه خود در ساختار کلی اثر نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. چشم در این قبیل آثار در نقطه‌ای مشخص ثابت نیست و در سرتاسر نگاره گردش موزون دارد. بیننده در این قبیل آثار به تجربه کم‌نظیری از نور و رنگ هدایت می‌شود که در دیگر آثار کمتر شاهد آن بوده است.

از نمونه‌های مشخص این نوع ترکیب، نگارگری سنتی ایران است. نگارگری سنتی ایران دارای حرکت از سطحی به سطح دیگر است و از ورای همین حرکت است که وجد عارف‌منشانه‌ای در بیننده به‌وجود می‌آورد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز، که ارائه منطقی همان جهان بینی است،

بیننده را با خود در سطوح مختلف اثر به گردش وامی‌دارد و با هر حرکت حکایت تازه‌ای روایت می‌کند. از مشخص‌ترین ترکیب‌های متمرکز، نقاشی دیواری لئوناردو داوینچی (۱۵۱۹-۱۴۵۲) از آخرین شام حضرت مسیح (ع) است.

ترکیب حلزونی: از نام آن پیداست که به چه شکل صورت می‌گیرد. از ابزار ترکیب‌بندی نقاشی برای هدایت چشم بیننده به نقطه مورد نظر تصویر، مارپیچ طلایی است. استفاده از این تکنیک در سوژه‌هایی قابل استفاده است که با نقاط طلایی سازگار نیستند. نحوه رسم مارپیچ طلایی نیز به این صورت است. نوعی از ترکیب که به صورت دورانی و حلزونی شکل پدید می‌آید و بیشتر در نگارگری ایرانی استفاده می‌شود. یکی از ابزار ترکیب‌بندی تصویر برای هدایت چشم بیننده به نقطه مورد نظر نقاش مارپیچ طلایی است. استفاده از این تکنیک در سوژه‌هایی که با نقاط طلایی سازگار نبوده‌اند، قابل استفاده است.

نسبت‌های طلایی: ایجاد نسبت طلایی عبارت‌است از تقسیم پاره‌خط به دو قسمت به‌طوری که نسبت طول قطعه بزرگ تر به طول تمام پاره‌خط مساوی با طول قطعه کوچک‌تر به قطعه بزرگ‌تر باشد. این نسبت در قدیم به تقسیم خط به نسبت ذات وسطین و طرفین (یا تقسیم توافقی) معروف بوده است که معادل آن به‌صورت اعشاری در حدود ۱٫۶۱۸ خواهد بود که این عدد همان عدد فی است و یکی از خواص آن این است که اگر یک واحد از آن کسر کنیم، مقدار آن برابر عکس خودش می‌شود.

بنابر نتایج تحقیقات فراوان علمی و روانشناسی، زیباترین سطوح و اشکال از نظر انسان‌ها آنهایی هستند که در ابعاد آنها نسبت طلایی به‌کار رفته باشد.

در شکل‌هایی که گرایش چهارگوش و به‌خصوص مستطیلی دارند، مقیاس نسبت‌ها ضلع کوچک‌تر است. به‌همین دلیل، مبنای بصری به‌وجودآمدن شکل‌های چهارگوش، عموماً مربع است. این مربع را مربع شاخص اولیه می‌گویند. بنابراین، برای به‌وجودآوردن اولین کادر که دارای ویژگی مطلوب بصری باشد، مربع شاخص مبنای کار قرار می‌گیرد. حاصل کار مستطیلی است که به‌عنوان کادر یا مستطیل طلایی شناخته می‌شود (گودرزی دیباج، ۱۳۷۸: ۲۱-۲۲).

خطوط راهنما: خطوطی که در یک اثر هنری و ترکیب‌بندی آن، راهنمای حرکت و به تعبیری، پراکندگی با تمرکز عناصر مختلف و ترکیب‌کننده اثر می‌باشند (همان: ۲۵).



تحلیل ساختاری آثار

در جدول ۵ تحلیل بصری آثار صورت گرفته است. در این تقسیم بندی، خطوط سبز دربرگیرنده مربع های شاخص و خطوط قرمز نمایان گر اقطار مربع های شاخص و اقطار کادر اصلی تصویر هستند. ترکیب حلزونی با خط مشکی نمایان گر چرخش و کاربرد ترکیب حلزونی در کمپوزیسیون تصویر است.

نگاره ۱:

این نگاره متعلق به شاهنامه شاه طهماسب، مکتب تبریز و منسوب به سلطان محمد است. تصویر دارای پرسپکتیو و نظم خاص است. مطابق با ویژگی های این سبک که در جدول ۱ ذکر شد:
مضمون تصویر: قهرمانی است.

جدول ۱. ویژگی های نگارگری دوره صفوی مکتب تبریز (مأخذ: نگارنده)

ویژگی	اسماعیل اول (تبریز)
مضامین تصویری	دینی (روایی)، قهرمانی
ترکیب بندی	ضربانگ پر توان و ترکیب بندی پیچیده، گیاهان و صخره های درهم آمیخته، ترکیب بندی فضا دارای تحرک، شلوغ ولی به سامان، کاربرد کتیبه های خط در ترکیب بندی، تصویر به طور نامنظم
حالات پیکره ها	پیکره ها فاقد فردیت، کلاه قزلباش، پیکره ها عروسک گونه، نسبتا چاق و با صورت گرد، پیکره ها آرام گرفته در طبیعت
رنگ نگاره ها	رنگ ها درخشان، شاد و پرتحرک، آسمان طلایی، استفاده از سبز غنی و درخشان برای زمینه و سبز روشن تر و زرد برای توده های بوته مانند
سایر موارد	نگاره ها بزرگ تر، منظره پردازی خیالی و رویایی، تپه های اسفنجی و مرجانی، گه گاه ابرهای پیچان
تاثیرات دیگران	سبک ترکمانان (تبریز و شیراز)، سبک آکادمیک هرات (بهزاد)، خصوصا تسلط سبک درباری ترکمانان
ویژگی	طهماسب (تبریز)
مضامین تصویری	تاریخی، قهرمانی، عرفانی، بزم، دینی (روایی)، تغزلی، شکار گاه، نبرد، تک چهره نگاری
ترکیب بندی	پوشاندن زمینه با برگ و گیاه و جزئیات منظره، شکست کادر و خارج شدن قسمتی از تصویر از آن، ترکیب بندی اسپیرال، عدم تمرکز بر شخصیت اصلی، نمایش همزمان رویدادهای اصلی و فرعی، عدم سه بعد نمایی، ساختار فضای تصویر پیچیده تر (به علت تعدد وقایع) و متشکل از ترازهای متعدد، فضا سازی چند ساحتی، ترکیب بندی کتیبه های خطی در تصویر، قطع اندامها توسط کادر
حالات پیکره ها	پوشش لباس هماهنگ با رسم صفویه، کلاه قزلباش، پیکره ها در حالت های مختلف و پراکنده در جای جای تصویر، پیکره ها تقریبا نزدیک به اندازه طبیعی، گهگاه قرار گرفتن پیکره ها در ترکیبی مارپیچی، دستار بلند
رنگ نگاره ها	تنوع رنگ، به کارگیری زیاد رنگ طلایی، آسمان اغلب طلایی، لاجوردی و گه گاه آبی، اغلب با زتاب رنگ های طلایی و آبی بر لبه تپه ها، ابرها اغلب آبی با لبه سفید
سایر موارد	تصویر کردن چهره شاه و شاهزادگان شبیه زنان، علاقه به تصویرگری چهره ها، توجه به موضوعات درباری، ایجاد حرکت در سراسر تصویر، تشعیر سازی بدون اسلیمی، پرداختن به جزئیات لباس، علاقه به تصویر کردن محیط زندگی و امور روز مره، تنوع در نقوش تزئینی و تزئین صحنه های معماری با نقوش هندسی و گیاهی، ابرهای پیچان و دنباله دار، تپه های مرجانی و اسفنجی
تاثیرات دیگران	تبریز، هرات، بیزانس (در طرز پرداخت جامه ها)

حالات پیکره ها: چهره ها آرام اما تصویر دارای تحرک و بسامان است. افراد در پرسپکتیو قرار گرفته اند. نقاش به متن وفادار بوده است و کلیه شخصیت های مطرح در متن، ضحاک با کلاه خود و زره جنگی، فریدون مسلح به گرز گاوسر، شهرناز و ارنواز در تصویر دیده می شوند. اشخاص اصلی داستان، ضحاک و فریدون، در پایین کادر قرار دارند. ترکیب بندی: کاربرد کتیبه های خطی در ترکیب بندی مشاهده می شود. شهرناز و ارنواز روی خط قطری مربع شاخص قرار گرفته اند. تمرکز تصویر، یعنی نبرد فریدون و ضحاک، در قسمت پایین تصویر است. کل پیکره های موجود در تصویر بر اساس ترکیب حلزونی قرار گرفته اند.

ترکیب رنگی: رنگ های لاجوردی، صورتی و آسمان طلایی بر تصویر مسلط است. رنگ ها خالص، شفاف و پر توان هستند.








جدول ۲. ویژگی‌های نگارگری دوره صفوی مکتب (اصفهان و شیراز) (مأخذ: نگارنده)

ویژگی	مکتب شیراز
مضامین تصویری	قهرمانی، تغزلی، علمی تخیلی، دینی (روایی)
ترکیب‌بندی	گسترش و فراخی فضا، ترکیب بندی غیر قرینه ای، برش در قاب تصویر، شکل باز تناسبات تصویر، آسمان کوچک، گسترش نقش و طرح، توجه به ساختار هندسی تصویر و سنت خردگرایانه، ترکیب بندی کتیبه‌های خطی بصورت نیمه‌محیط در تصویر
حالات پیکره‌ها	پیوستگی پیکره‌ها، ترسیم پیکره‌های زیاد، قرار دادن پیکره (شخصیت) اصلی در فضای درونی و پایین خط افق، قرار دادن پیکره‌ها در فضای دایره‌ای و بیضی شکل، پیکره‌ها کشیده، جامه‌ها مملو از نقش و نگار
رنگ نگاره‌ها	استفاده از رنگ‌های روشن و بکارگیری سبز و آبی کمرنگ، آسمان به رنگ طلایی یا آبی، ترجیح رنگ‌های قفایی، صورتی، زرد و رنگ‌های پاستلی
سایر موارد	تزئینی و شادی‌آور، نظام قانونمند رابطه میان تصویر و متن، تکیه روی تصاویری چون درخت، ابر، صخره، درختان گلدار وحشی، آدم سوار اسب یا پیاده و نشسته، ابرها با نقش یکدست، درختان با برگ‌های تک‌تک، صخره‌های تیز
تاثیرات دیگران	ترکمانان، تبریز، مشهد، قزوین
ویژگی	شاه عباس اول و جانشینانش (اصفهان)
مضامین تصویری	قهرمانی، تغزلی، تاریخی، عرفانی، صحنه‌ای از کار روزمره، تک چهره نگاری
ترکیب‌بندی	وسعت یافتن ترکیب‌ها، ترکیب بندی عمومی و متقاطع، گه‌گاه استفاده از کتیبه‌های خطی در تصویر، عدم شکست کادر
حالات پیکره‌ها	کاسته شدن پیکره‌های موجود در نگاره، پیکره‌های پف کرده و فربه، عمامه بزرگ با پر و گل، تنوع پوشاک، لباس‌های پر پیچ و تاب، دستارهای بزرگ، اغراق در حرکت اندام‌ها، وسعت اندازه اندام در کادر، معمولاً پیکره‌ها در وسط تصویر
رنگ نگاره‌ها	محدود شدن طیف رنگ‌ها به انواع قهوه‌ای، زرد و ارغوانی، آسمان لاجوردی، آبی و گاه هم‌رنگ با زمینه
سایر موارد	حالت صحنه‌ها کم تحرک‌تر، برتری خط و طرح بر رنگ، ترسیم نقوش در جهت خوشنویسی تحول می‌یابد، توجه به بازنمایی عینی، عدم توجه جدی به بنا و نقوش گیاهی و حیوانی، ترسیم زوج‌های جوان، علاقه به نشان دادن حرکت پیکره‌ها، حجیم‌تر شدن پیکره‌ها، درختان و صخره‌ها، ابرهای پیچان و دنباله‌دار
تاثیرات دیگران	قزوین (در ابتدا)، اروپا

ویژگی	سلطان ابراهیم میرزا (مشهد)
مضامین تصویری	قهرمانی، تغزلی، دینی (روایی)، تک چهره‌نگاری
ترکیب‌بندی	ریتم متنوع خطوط و برتری خطوط نرم و منحنی، حذف پس‌زمینه و نماهای پشت صحنه، گه گاه از دست رفتن ساختار مستحکم تصویر به‌خاطر کشش عناصر به‌سوی حاشیه‌ها و ترکیب‌بندی باز و گسترده و دواراز مرکز، شکست کادر در قسمت‌های وسیع و خروج تصویر از آن و گاهی خروج کل تصویر از کادر، به‌کارگیری کتیبه‌های خطی در تصویر با وسعت کم، خطوط مورب، گه گاه قطع اندام توسط کادر
حالات پیکره‌ها	جوان‌های لاغر اندام با گردن‌های بلند و چهره‌های گرد، کوچک‌تر شدن جای سرها نسبت به اندام، پیکره‌ها بلندقامت، تعداد پیکره‌ها زیاد و حضور آنها در جای جای تصویر، کلاه‌های پوست خز پوشیده با شال‌های کوچک، گاهی کلاه قزلباش، دستارها کوچک‌تر شده
رنگ نگاره‌ها	رنگ‌ها متنوع، لکه‌های سفید، ابرها معمولا به رنگ آبی یا قرمز با لبه‌های سفید، آسمان طلایی یا آبی
سایر موارد	ایجاد حالتی پر جنبش بوسیله تاکیدهای رنگی، ریتم متنوع خطوط و لکه‌های سفید، صخره‌ها قطعه قطعه و از حالت بافت‌دار بیرون آمده و پیچ و تاب آن کمتر شده، وجود شخصیت‌های بی ارتباط با موضوع داستان، توجه به موضوعات معمولی، ابرهای پیچان و دنباله‌دار، صحنه‌ها شلوغ و پرحرکت، چهره‌ها کشیده شده و از حالت بیضی بیرون آمده
تأثیرات دیگران	گهگاه مکتب تبریز و سنت‌های پیشین خراسان
ویژگی	شاه طهماسب و جانشینانش (قزوین)
مضامین تصویری	قهرمانی، شکارگاه، حکایت پندآموز، تک‌چهره‌نگاری (به‌طور مثال در دوره اسماعیل دوم)
ترکیب‌بندی	ترکیب‌بندی صحنه‌ها ساده‌تر، خطوط باریک و موج‌دار، ریتم متنوع خطوط، ترکیب‌بندی کتیبه‌های خطی در تصویر و معمولا تقسیم‌بندی متوازن آنها در بالا و پایین، خروج تصویر از کادر
حالات پیکره‌ها	عمامه، کلاه قزلباش، پیکره‌ها لاغر و بلند قامت با چهره گرد و گردن دراز، کاسته شدن تعداد پیکره‌ها نسبت به مشهد، اندازه اندام‌ها بزرگ‌تر و چسبیده‌تر به چارچوب تصویر، ناپدید گشتن عصا و دستار نشان ویژه سلطنت، دستار کوچک
رنگ نگاره‌ها	کاهش تنوع رنگ‌ها، رنگ‌ها همچنان تابان و پر تلالؤ، آسمان طلایی و گاهی آبی، ابرها آبی با لبه سفید، استفاده از رنگ‌های سرد برای تپه‌ها مثل سبز و بنفش متمایل به آبی
سایر موارد	به تصویر کشیدن زوج‌های جوان، توجه به صحنه‌های روستایی و چوپانی، چهره‌ها با لب‌های ورچیده و چانه‌های چاله‌دار، چهره‌های جوان، میانسال و مسن به صورت طبیعی، ابرهای پیچان و دنباله دار، کاستن گل و گیاه، اکثراً وجود درختی بزرگ و خارج شده از کادر
تأثیرات دیگران	مشهد



جدول ۴. نگاره‌های مورد تحلیل و بررسی (مأخذ: نگارنده، نگاره‌ها: <http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/page>)

تصاویر	مشخصات
	<p>۱- مکتب: صفوی تبریز ابعاد: ۲۱۰×۱۵۰ تاریخ: ۹۲۸-۹۵۰ هجری شاهنامه شاه تهماسب</p>
	<p>۲- مکتب: صفوی تبریز ابعاد: ۸۳×۱۶۰ تاریخ: ۹۴۲ هجری محل نگهداری: کتابخانه بریتانیا، لندن</p>
	<p>۳- مکتب: صفوی قزوین ابعاد: ۳۰×۱۸۰ تاریخ: ۹۹۹ هجری محل نگهداری: کتابخانه بریتانیا</p>
تصاویر	مشخصات
	<p>۴- مکتب: صفوی شیراز ابعاد: ۳۲۰×۲۱۵ تاریخ: ۹۹۹ هجری محل نگهداری: کتابخانه بریتانیا</p>
	<p>۵- مکتب: صفوی شیراز ابعاد: ۲۲۰×۱۶۷ تاریخ: ۹۵۹ هجری محل نگهداری: کتابخانه بودلیان</p>
	<p>۶- مکتب: صفوی اصفهان ابعاد: ۲۹۸×۱۲۵ تاریخ: ۱۰۶۴ هجری محل نگهداری: سوئیس، ژنو، مجموعه آفاخان</p>
	<p>۷- مکتب: صفوی اصفهان ابعاد: ۲۱۰×۱۴۸ تاریخ: ۱۰۴۸ هجری محل نگهداری: موزه گلستان</p>

نگاره ۲:

این نگاره متعلق به دوره صفوی در تبریز است.

مضمون تصویر: قهرمانی است.

حالات پیکره‌ها: تعداد افراد موجود در تصویر محدود به شخصیت‌های اصلی داستان است. شهرناز و ارنواز جدا از هم در دو کادر مجزا و در پرسپکتیو قرار دارند. نقاش به متن وفادار بوده است و کلیه شخصیت‌های مطرح در متن، ضحاک با کلاه خود و زره جنگی، فریدون مسلح به گرز گاوسر و شهرناز و ارنواز در تصویر دیده می‌شوند. ضحاک و فریدون در سمت چپ کادر قرار دارند. پیکره‌ها

درشت و واضح هستند.

ترکیب بندی: ترکیب بندی دارای پرسپکتیو ساده و خطی و متمایل به سبک نگارگری دوره تیموری است. تمرکز اصلی تصویر در نقطه سمت چپ پایین کادر، یعنی محل تقابل ضحاک و فریدون، است. فریدون و ضحاک بر خطوط قطری مربع شاخص قرار دارند. دختر جمشید در پرسپکتیو، قسمت ۱/۴ تقسیمات کادر و روی خط قطری قرار گرفته است. ترکیب رنگی: رنگ‌های مسلط صورتی، لاجوردی و طلایی، و ملایم و آرام هستند.



نگاره ۳:

این نگاره متعلق به دوره صفوی مکتب قزوین است. مضمون تصویر: قهرمانی است.

حالات پیکره‌ها: پیکره‌ها پیوسته و پایین خط افق قرار گرفته‌اند. عناصر تصویر از کادر بیرون زده است. پیکره‌ها بلندقامت با چهره گرد هستند. نقاش به متن وفادار بوده است و شخصیت‌های متن عبارت‌اند از: ضحاک با کلاخود و زره، فریدون با گرز گاوسر به همراه شهرناز و ارنواز در تصویر هستند.

ترکیب بندی: ترکیب بندی دارای پرسپکتیو ساده است. اشخاص در حال حرکت و تصویر پویا است. شخصیت‌ها و عناصر تصویر بر اساس ترکیب حلزونی قرار گرفته‌اند. نقطه تمرکز تصویر بر قسمت پایین کادر، متمایل به راست و روی ضلع مربع شاخص است. اشخاص روی تقسیمات و خطوط قطری کادر اصلی و مربع شاخص واقع شده‌اند. کتیبه‌های خطی داخل تصویر به چشم می‌خورد.

ترکیب رنگی: رنگ‌های متنوع صورتی، لاجوردی، زرد، قرمز، طلایی و آبی به کار گرفته شده است.

نگاره ۴:

این نگاره مربوط به دوره صفوی و مکتب اصفهان است. مضمون تصویر: قهرمانی است.

حالات پیکره‌ها: در این تصویر پیوستگی پیکره‌ها و ترسیم پیکره‌های زیاد که از ویژگی‌های مکتب شیراز دوره صفوی است، مشاهده می‌شود. پیکره‌ها پویا هستند و شخصیت‌های اصلی در فضای درونی و پایین خط افق قرار گرفته‌اند. پیکره‌ها کشیده و جامه‌ها پُرنقش‌ونگار است. شخصیت‌ها بر نقاط طلایی تصویر یعنی اقطار کادر اصلی تصویر و اقطار مربع شاخص قرار گرفته‌اند.

ترکیب بندی: فضای تصویر گسترده و فراخ و ترکیب بندی غیرقرینه‌ای است. کاربرد کتیبه‌های خطی در تصویر مشاهده می‌شود. تمرکز تصویر در ضلع مربع شاخص و پایین کادر تصویر واقع شده است. ترکیب بندی حلزونی است. کل شخصیت‌ها روی اقطار و خطوط شاخص قرار گرفته‌اند. نقاش وفادار به متن است.

ترکیب رنگی: ترکیب مسلط رنگ‌های روشن آسمان طلایی و رنگ‌های آبی، طلایی، زرد، قرمز و لاجوردی است.

نگاره ۵:

این نگاره مربوط به دوره صفوی و مکتب شیراز است. مضمون تصویر: قهرمانی است.

حالات پیکره‌ها: افراد تصویر زیاد و پیکره‌ها به یکدیگر پیوسته هستند. شخصیت‌های اصلی تصویر، یعنی ضحاک و فریدون،

در پایین تصویر قرار گرفته‌اند. شخصیت‌ها روی خطوط قطری مربع شاخص و کادر اصلی واقع شده‌اند. نقاش به متن وفادار است. پیکره‌ها کشیده و با سر کوچک هستند.

ترکیب بندی: تصویر به داخل متن کشیده شده و از نقوش هندسی و گره زیاد استفاده شده است. ترکیب بندی حلزونی است. اشخاص اصلی پایین خط افق و پایین تصویر واقع شده‌اند. شخصیت‌ها روی خطوط قطری مربع شاخص و کادر اصلی واقع شده‌اند. فضا فراخ است.

ترکیب رنگی: رنگ زرد و طلایی مسلط است. کاربرد آبی آسمانی و سبز دیده می‌شود.

نگاره ۶:

این نگاره مربوط به دوره صفوی و مکتب اصفهان است. مضمون تصویر: قهرمانی است.

حالات پیکره‌ها: استفاده از پر در کلاه‌ها، صورت‌ها فریه، متحرک و لباس‌های کار شده. تعداد شخصیت‌ها کم است و اشخاص اصلی در مرکز قرار دارند. اغراق در حرکت اندام ضحاک دیده می‌شود. نقاش به متن وفادار است. پیکره‌های تصویر روی خطوط راهنما یعنی اقطار کادر تصویر و ضلع مربع شاخص قرار گرفته‌اند.

ترکیب بندی: استفاده از کتیبه در متن تصویر همراه با پرسپکتیو، تحرک در ترکیب بندی، کادر باریک و بلند، لباس‌ها و دیوارها پُر از جزئیات هستند. استفاده از ترکیب حلزونی، خطوط راهنما و تقسیمات طلایی. تمرکز تصویر در وسط آن است.

ترکیب رنگی: به کارگیری رنگ‌های روشن، قرمز، صورتی، سبز و آبی.

نگاره ۷:

این نگاره مربوط به دوره صفوی و مکتب اصفهان است. مضمون تصویر: قهرمانی است.

حالات پیکره‌ها: تعداد پیکره‌ها بیشتر شده است. قرارگیری افراد به صورت دسته‌های چند نفری پیوسته به هم است که روی خطوط مایل قرار گرفته‌اند. وفاداری نقاش به متن مشهود است. تحرک در پیکره‌ها به چشم می‌خورد. تمرکز تصویر یعنی محل نبرد ضحاک و فریدون در مرکز و متمایل به چپ است. پیکره‌ها روی اقطار کادر تصویر و ضلع مربع شاخص قرار دارند.

ترکیب بندی: با ترکیب بندی متقاطع، کادر به چند قسمت تقسیم شده است. کتیبه‌های خطی به داخل متن وسعت یافته‌اند.

ترکیب رنگی: تنوع رنگی زیاد، آسمان طلایی، رنگ‌های روشن، آبی، زرد، ارغوانی و قرمز کاربرد دارند.

<p>۱۰- تحلیل ساختاری نگاره (۳) قزوین</p>	<p>۹- تحلیل ساختاری نگاره (۲) تبریز</p>	<p>۸- تحلیل ساختاری نگاره (۱) تبریز</p>	
<p>۱۴- تحلیل ساختاری نگاره (۵) شیراز</p>	<p>۱۳- تحلیل ساختاری نگاره (۴) شیراز</p>	<p>۱۲- تحلیل ساختاری نگاره (۷) اصفهان</p>	<p>۱۱- تحلیل ساختاری نگاره (۶) اصفهان</p>



جدول ۶. مطالعه تطبیقی عناصر ساختاری و بصری نگاره‌ها (مأخذ: نگارنده)

ویژگی نگاره	مکتب	زمان	عناصر بصری											ساختار ترکیب					تاکید در تصویر				
			انسان	حیوان	آب	کوه و تپه	درخت	گل و بويا	ایستنا	حلزونی	مرکز	راست	چپ	بالا	پایین	طلایی	نقاط						
(۱)	تبریز	۹۲۸	●										●									●	
(۲)	تبریز	۹۴۲	●										●										●
(۳)	قزوین	۹۹۸	●	●																			●
(۴)	شیراز	۹۹۸	●						●				●										●
(۵)	شیراز	۹۵۹	●										●										●
(۶)	اصفهان	۱۰۶۴	●		●								●										●
(۷)	اصفهان	۱۰۴۸	●										●										●

نتیجه‌گیری

پس از بررسی هفت نگاره مربوط به دوره صفوی و مکاتب اصفهان، تبریز و شیراز و با توجه به ساختار تصاویر و مبادی بصری به کاررفته در آنها، می‌توان نگاره‌ها را به لحاظ مضمون، نوع قرارگرفتن عناصر موجود در تصویر، ترکیب‌بندی و تنوع رنگی بررسی و مقایسه کرد. پس از این بررسی، پاسخ سؤالی که در این تحقیق به دنبال آن بودیم، یعنی نقاط اشتراک و افتراق نگاره‌ها، به شرح زیر است:

نقاط اشتراک:

- مضامین همه آثار مورد تحلیل قهرمانی است.
- در بیشتر نگاره‌های مکتب صفوی تعداد اشخاص زیاد است.
- تحرک در بیشتر آثار دیده می‌شود.
- پیکره‌ها متصل به هم هستند.
- در بیشتر نگاره‌ها تمرکز در پایین کادر و زیر خط افق واقع است.
- بیشتر نگاره‌ها تابع ترکیب‌بندی حلزونی هستند.
- خطوط راهنما، مربع شاخص و نقاط طلایی محل تمرکز بیشتر عناصر مهم موجود در نگاره‌هاست.
- نقاش‌ها وفادار به متن هستند.
- تنوع رنگی در بیشتر نگاره‌ها مشاهده می‌شود.

نقاط افتراق:

- نگاره‌ها در ابتدای ظهور مکتب تبریز متمایل به سبک نگارگری تیموری هستند اما در دوره شاه‌طهماسب هویت خود را باز می‌یابند.
- در مکتب شیراز و قزوین پیوستگی پیکره‌ها بیشتر نمایان است.
- رنگ‌ها در مکتب تبریز و اصفهان غنی‌تر و خالص‌ترند اما در مکتب شیراز و قزوین بیشتر رنگ‌های ملایم به چشم می‌خورد.
- در مکتب اصفهان اغراق در حرکت اندام‌ها نمایان است.
- در مکتب قزوین عناصر از کادر تصویر بیرون زده است.



پی نوشت

- 1- Aži Dahāka
- 2- Dahāg
- 3- azi
- 4- ahi
- 5- Thraetaona
- 6- Traitana
- 7- Frēton
- 8- Trita Aptyya
- 9- VishVarupa
- 10- Trāitana
- 11- Dāsa
- 12- Hinnells

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار هرمنوتیک*. تهران: گام نو.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*. تهران: فرهنگستان هنر.
- اذکایی، پرویز. (۱۳۸۰). *افسانه گیلگمش سومری و فریدون آریایی*. سال اول. شماره ۱. تهران: مطالعات ایرانی.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۵). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: نشر آگه.
- پوپ، آرتور و اکرم، فیلیس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. چاپ نخست. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دادگی، فرنیغ. (۱۳۷۸). *بندهش*. ترجمه مهرداد بهار. تهران: نشر توس.
- داندیس، دونیس. (۱۳۸۲). *مبانی سواد بصری*. ترجمه مسعود سپهر. تهران: سروش.
- دوست‌خواه، جلیل. (۱۳۸۰). *حماسه ایران: یادمانی از فراسوی هزاره‌ها*. چاپ اول. تهران: آگاه.
- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). *تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.
- رهنورد، زهرا. (۱۳۸۶). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی - نگارگری*. چاپ اول، تهران: نشر مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی "سمت".
- رهین، عظیم. (۱۳۵۴). *ضحاک در شاهنامه*. تهران: پویش.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). *انواع ادبی*. چاپ پنجم. تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۴). *حماسه‌سرایی در ایران*. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر.
- فردوسی، شاهنامه. (۱۳۷۶). ج ۱. به تصحیح دکتر سعید حمیدیان. چاپ چهارم. تهران: قطره.
- کزازی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). *مازهای راز*. جستارهایی در شاهنامه. تهران: نشر مرکز.
- کفافی، محمد عبدالسلام. (۱۳۸۲). *ادبیات تطبیقی، پژوهشی در باب نظریه ادبیات و شعر روایی*. ترجمه حسین سیدی، مشهد: به‌نشر.
- کووا، ی. آ. پولیا. و رحیمووا، ز.ای. (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی*. ترجمه زهره فیضی. تهران: روزنه.
- گودرزی دیباج، مرتضی. (۱۳۷۸). *روش تجزیه و تحلیل آثار هنری*. تهران: عطایی.
- گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). *جامعه‌شناسی ادبیات؛ دفاع از جامعه‌شناسی رمان*. ترجمه محمد پوینده، تهران: هوش و ابتکار.
- هارپر، پرودنس او. (۱۳۶۹). «گزر گاوسر در ایران پیش از اسلام». *مجله فرهنگ*، ترجمه امید ملاک بهبهانی. کتاب هفتم. پاییز. ۳۸۱-۴۰۲.

- Hinnells, R. JOHN(1997). *Persian Mythology*. Chancellor Press.

- Nashat, Guity(2003). *Women in Iran from the rise of Islam to 1800*. University of Illinois press.

- Reuben, Levy(1967). *The Epic of the Kings*. London: The Royal Institute of Publication of Tehran.



تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/۱۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۸

بافت گردانی و متن گردانی و تأثیر آنها بر کارکرد متن: مطالعه موردی میدان نقش جهان اصفهان

فرهاد ساسانی*

چکیده

در این جستار تلاش می‌شود تا با تحلیلی گفتمانی به دو مقوله «بافت گردانی» و سپس «متن گردانی» در «میدان نقش جهان» پرداخته شود. منظور از بافت گردانی دگرگون شدن یا دگرگون کردن بافت اولیه متن - در اینجا میدان نقش جهان - و شکل گیری روابطی تازه میان متن و عناصر بافت جدیدی است که در نتیجه در کارکرد(های) آن نیز تغییراتی به وجود می‌آورد. این فرایند را به تعبیری می‌توان «موزه‌ای سازی» نامید. منظور از «متن گردانی» نیز دگرگون کردن خود متن است به نحوی که برخی از سازه‌ها/عناصر یا ساختار/روابط درون متن اولیه تغییر کند و به جای آن سازه‌ها/عناصر یا ساختار/روابط دیگری در آن وارد شود. روند متن گردانی به نوعی تغییر کاربری غالب متن از کاربرد «موزه‌ای» به کاربرد «روزمره» و به تعبیری «موزه‌ای زدایی» است. از این رو، مسئله این پژوهش این است که چگونه با تغییر در متن یا بافت کارکرد و یا به تعبیری معنای بناها دچار تغییر می‌شود. به نظر می‌رسد این دو فرایند که در گذر زمان شکل می‌گیرد، با نمونه‌هایی بررسی خواهد شد. این بررسی نشان می‌دهد گذر زمان و در نتیجه آن برهم خوردن رابطه متن با بافت آن - چه در نتیجه تغییر بافت و در نتیجه گسستگی - کارکرد متن (در اینجا میدان نقش جهان) را دچار تغییر اساسی می‌کند. بیشترین تأثیر در این رابطه موزه‌ای شدن و در نتیجه تغییر کارکرد بناست.

کلیدواژه‌ها: متن گردانی، بافت گردانی، موزه‌ای سازی، موزه‌ای زدایی، میدان نقش جهان

مقدمه

در این جستار تلاش می‌شود دو فرایند «متن گردانی» و «بافت گردانی» معرفی و بررسی شود. در واقع نشان داده شود که مرزبندی میان اثر و محیط پیرامون آن یا بافت دربرگیرنده‌اش همیشه به راحتی امکان پذیر نیست. از این گذشته، رابطه‌ای که اثر با بافت خود برقرار می‌کند در نقش و معنای اثر تأثیر بنیادی می‌گذارد. به همین دلیل، کوشش می‌شود به این پرسش پاسخ داده شود که متن گردانی و بافت گردانی چگونه بر کارکرد(ها)ی متن اثر می‌گذارد و موزه‌ای شدن و موزه‌زدایی چگونه اتفاق می‌افتد. بدین منظور، دو مقوله «متن گردانی» و «بافت گردانی» به طور خاص در «میدان نقش جهان» بررسی می‌شود. بنابراین، در ادامه ضمن معرفی این دو تعبیر و ذکر نمونه‌هایی چند، به عملکرد این دو فرایند در دو وضعیت مختلف اشاره خواهد شد:

- ۱) وضعیتی که منجر به «موزه‌ای شدن» بناهای این میدان شده است.
- ۲) وضعیتی که به «موزه‌زدایی» از آن انجامیده است.

متن و بافت

«متن» واژه‌ای پوششی در نظر گرفته شده است تا همه موضوعات مورد مطالعه، اعم از متن یا آثار کلامی، موسیقایی یا دیداری را دربرگیرد. به این ترتیب، متن ممکن است نوشته منشور یا منظوم، گفت‌وگویی روزمره، نقاشی، طراحی، عکس، انیمیشن، فیلم، نقش برجسته، مجسمه یا ساختمان باشد. گانتر کرس^۱ (2001:183) نیز یکی از کسانی است که به همین منوال متن را فراگیر در نظر می‌گیرد: «متن ابزار تحقق معنای غیرمادی اجتماعی است، از طریق کلام یا از طریق دیگر شیوه‌های بازنمایی ... لازم نیست متن کلامی باشد.»

هریک از این متن‌ها در سطوح مختلف واحدهای سازنده یا سازه‌های مختلفی دارند که روابط خاصی با یکدیگر برقرار می‌کنند که می‌توان آن را ساخت نامید. به تعبیری دیگر، می‌توان گفت مجموعه روابطی که متن‌های مختلف از یک گونه بازتاب می‌دهند، دستور آن گونه را مشخص می‌کند. سازه‌ها و ساخت‌های مختلف درون متن به نوعی در کارکردی که متن دارد نقش تعیین کننده بازی می‌کنند. اما از آنجا که این کارکرد حتماً در ارتباط با متن‌های دیگر و شرایط و موقعیت، و نیز آن دسته از تعاملات اجتماعی و فرهنگی است که در آن به کار می‌رود - چون به نوعی هر

متنی در بافت متون دیگر و شرایط زمانی و مکانی خاصی به کار می‌رود - کارکرد هر متن نه تنها براساس سازه‌ها و روابط درونی آن، بلکه براساس روابط میان آن متن با بافت دربرگیرنده‌اش و متون دیگر مشخص می‌شود. برای مثال، خودروی پیکان در خیابان خودرویی است که برای سوارشدن به کار می‌رود ولی آخرین خودروی پیکان که ۲۷ فروردین ۱۳۸۴ به موزه شرکت ایران خودرو سپرده شد، دیگر نقش سواری‌دهنده ندارد و کارکردی موزه‌ای پیدا کرده است چون شرایطی که در آن حضور دارد و روابط میان آن پیکان با عناصر دیگری چون راننده، مسافر، خیابان و غیره تغییر کرده است.

هر متنی به همراه سازنده‌اش، در صورتی که حاضر باشد، و نیز به همراه دریافت کننده آن، درون بافت زمانی - مکانی^۲ بلافصلی قرار می‌گیرد که آن‌ها را دربر گرفته است. به این ترتیب، شاید همیشه به راحتی نتوان میان آنها تمایز قائل شد. به ویژه که گاه مرز میان متن و بافت کاملاً روشن نیست و متن در بافت خود محو می‌شود. برای مثال، در هنر محیطی^۳ ابتدا و انتهای متن - همان اثری که روی زمین بزرگی به نمایش درآمده است - کاملاً مشخص نیست، اگرچه در نقطه‌ای به روشنی می‌توان گفت که دیگر آن اثر به پایان رسیده است و وارد منطقه‌ای دیگر شده‌ایم. در واقع، در هنر محیطی اثر هنری تاحدی بخشی از همان محیط با بافت خود است و بافت یا همان محیط نیز در واقع سازه‌ای از آن اثر و نه فقط شرایط دربرگیرنده‌اش است و نقشی تعیین کننده دارد.

همچنین، بافت را می‌توان نه فقط بافت یا زمان و مکان بلافصل، بلکه بافت کلان تری در نظر گرفت که به نوعی با فرهنگ هم پوشی پیدا می‌کند.^۴ این در حالی است که فرهنگ فقط از طریق انسان‌هایی که سازنده یا دریافت کننده متن هستند، ساخته و بازساخته می‌شود. جالب این که همین سازندگان و دریافت کنندگان متن نیز خود جزئی از بافت‌اند. به این ترتیب، این دور هم چنان ادامه پیدا می‌کند چون از سویی بافت متن و دو طرف سازنده و دریافت کننده را در بر می‌گیرد و از سوی دیگر بافت و متن فقط از طریق این دو ساخته و بازساخته می‌شود. البته در جایی می‌توان گفت که دیگر متن تمام شده است. همچنین برای تحلیل و بررسی گاه ناگزیریم به این مرزبندی‌های قراردادی تن دهیم.

گفتنی است چنین تعاملی میان متن و بافت را در چهارچوب روابط بینامتنی و گفت‌وگوی متن با متن‌های دیگر نیز می‌توان بررسی کرد که در اینجا بافت و تمامی



مثال دیگر آرامگاه پارسایی معروف به عموعبدالله است که آن را با عنوان «منارجنبنان» می‌شناسیم و در حاشیه راه اصفهان کنونی و در میانه مسیر نجف‌آباد قرار دارد. در دوره صفویه با اضافه شدن دو منار - یعنی دو سازه جدید - به این بنا، روابط تازه‌ای در متن آن ایجاد شده است. این تأثیر آن قدر زیاد بوده است که امروزه در واقع این بنا بیش‌تر به دلیل دو منار جنبانش معروف است تا آرامگاه بودن آن و مردم بیش‌تر برای دیدن جنبش این دو منار می‌روند تا زیارت عمو عبدالله. به عبارت دیگر، کاربری آرامگاهی و زیارتی بنا تا حد زیادی به کاربری موزه‌ای تغییر پیدا کرده است.

نمونه دیگر «ارگ کریم‌خان» در شیراز است که چندین بار دچار متن‌گردانی شده است. این بنا رونمای بیرونی ساده‌ای با طرح‌های آجری دارد. اما در بخش‌های درونی آن تزئینات زیادی مانند نقوش اسلیمی، ترنج، رنگ‌های زنده، آب‌طلایی و سنگ‌های مرمر سبز وجود داشته است که در زمان آقامحمدخان قاجار به سبب دشمنی قاجاریان با زندیان بسیاری از آنها، از جمله ستون‌های سنگی و درها و خاتم‌کاری‌ها، به تهران منتقل شده است. نقشی که بر سردر ارگ وجود دارد، سازه‌ای است که در دوره قاجار به آن افزوده شده است. این بنا ابتدا در دوره زندیان ساختمان اداری و نیز مسکونی در دو بخش زمستان‌نشین (شمالی) و تابستان‌نشین (جنوبی) و سپس در دوره قاجار و نیز پهلوی زندان بوده است. در اواخر حکومت پهلوی، کاربری زندان تبدیل به کاربری موزه‌ای شد و اکنون نیز با مرمت‌های بسیار و نیز بازدیدهای گسترده ایران‌گردان و جهان‌گردان بر کاربری موزه‌ای آن تأکید می‌شود.

نمونه جدیدتر «حمام وکیل» در شیراز است که اکنون علاوه بر کاربری موزه‌ای خود، که پیش‌تر جای کاربری گرمابه‌ای آن را گرفته بود، کاربری تازه‌تری یافته است که اساساً با دو کاربری پیشین آن متفاوت است: اکنون تبدیل به غذاخوری و چای‌خانه شده است و گردش‌گران پس از گشت‌وگذار موزه‌ای و بازدید از حمام، در آن چای و غذا می‌خورند اما حمام نمی‌گیرند.

همان‌گونه که گفته شد، هر متنی کارکرد یا کارکردهای خاصی دارد که محصول کاربری‌های آن متن در شرایط یا بافتی خاص و نیز حاصل تعاملات فرهنگی و اجتماعی است. به این معنا، هر بنایی برای هدف یا هدف‌های خاصی استفاده می‌شود. این کارکرد عمل‌گرایانه و هدف‌مند همان نقش کاربری روزمره‌ای است که بنا در بافت خاصی ایفا می‌کند. اما در عین حال، بنا ممکن است از عناصر

عناصر موجود در آن حکم متن یا متن‌های دیگری را پیدا می‌کنند که با متن مورد نظر روابط خاصی برقرار می‌کنند. به این منوال، گاه چیزی که برای متنی بافت به حساب می‌آید، در موقعیتی دیگر یکی از سازه‌های متنی دیگر است. در ادامه خواهیم دید که چگونه با تغییر در سازه‌های یک متن یا رابطه میان سازه‌های آن متن می‌توان کارکرد آن را دگرگون کرد.

متن‌گردانی

در متن‌گردانی معمولاً سازه یا سازه‌هایی از متن اولیه کاسته یا به آن افزوده می‌شود، یا در برخی از سازه‌ها به نوعی دگرگونی به وجود می‌آید. در نتیجه، در روابط میان سازه‌ها یا اجزای درون متن نیز ممکن است تغییراتی به وجود آید و این تغییرات در کاربری متن و نقش یا نقش‌های آن نیز تأثیر بگذارد. برخی از این تغییرات بر اثر مرور زمان و بدون دخالت مستقیم انسان صورت می‌گیرد. برای مثال، بخش زیادی از آتشگاه اصفهان - روی تپه‌ای در غرب شهر اصفهان و در میانه راه نجف‌آباد - به مرور زمان ویران شده است و امروز این آتشکده دیگر وضعیت اولیه خود را ندارد چون بسیاری از واحدهای ساختمانی و روابط میان آنها را از دست داده است (البته شاید بتوان گفت انسان به طور غیرمستقیم در ویرانی آن دست داشته است زیرا تغییر اوضاع زمانه و تحولات فرهنگی به هر حال به دست انسان صورت گرفته و این بنا یا بناهای مشابه آن متروک شده است، مگر آن‌که واقعاً رخدادی طبیعی مانند زلزله آن را تخریب کرده باشد). به همین ترتیب، این آتشگاه کاربری خود را نیز به عنوان یک پرستشگاه تقریباً از دست داده و بیش‌تر به اثری موزه‌ای تبدیل شده است؛ به این معنا که بازدیدکنندگان برای دیدن و تماشای این بنای تاریخی به آن مراجعه می‌کنند، نه برای پرستش و عبادت. به این ترتیب، شاید بیش‌تر بازدیدکنندگان حتی زرتشتی هم نباشند. جالب اینجاست که چنانچه فردی زرتشتی برای بازدید به این آتشکده رجوع کند، تاحدی کاربری این بنا (در گستره‌ای فردی و نه اجتماعی) تغییر می‌کند و به نوعی شاید کاربری عبادی آن پررنگ‌تر شود. اما این وضعیت در مورد کلیسای سن‌استپانوس - در هفده کیلومتری جلفا و سه کیلومتری رود ارس در قزل‌وانک (صومعه سرخ) - متفاوت است، زیرا این بنا علاوه بر این که یکی از اثرهای هنری و قابل‌بازدید به‌شمار می‌رود، هر ساله میزبان هزاران ارمنی است که حتی از بیرون از ایران برای اجرای مراسم به آنجا می‌روند.^۵

زیبایی‌آفرین نیز برخوردار باشد و به‌این ترتیب، کارکرد زیبایی‌آفرینی یا به‌تعبیری هنری نیز داشته باشد. البته ممکن است زیبایی یا زیبابودن با توجه به زیبایی‌شناسی هر فرهنگ خاص به‌شکل خاصی تعریف شود؛ چنانکه به‌نظر می‌رسد در دوران پیشامدرن، به‌ویژه در ایران، هر اثری و از جمله هر بنایی در درجه اول کارکرد خاصی داشته است و هم‌زمان با ایفای آن نقش زیبا، گویا و چشمگیر نیز بوده است. برای مثال، «مسجد نیایشگاه» درس‌خانه و محور تعاملات اجتماعی و فرهنگی یک شهر، یک روستا یا یک محل بوده است و اغلب کانون‌های اجتماعی مهم مانند مراکز حکومتی و اداری و حتی کاخ‌ها، بازار و نهادهای مشابه آنها پیرامون یا در کنار آن ساخته می‌شدند. با این حال، مسجدها از زیباترین آثار تاریخی به‌شمار می‌روند. برای مثال، کوزه در درجه اول برای آشامیدن درست می‌شد، اما ممکن بود با لعاب، نقش و رنگ تزئین هم بشود.

پس هر بنایی ممکن است در دوره‌های مختلف هر دو نقش عملی/روزمره و زیبایی‌آفرینی/هنری را به‌میزان متفاوت داشته باشد. (در اینجا به‌دلیل اینکه به‌ارتباط سازنده متن با متن و دیگر عناصر تأثیرگذار بر معنای متن نمی‌پردازیم، کارکرد عاطفی، ترغیبی و همدلی را مدنظر قرار نمی‌دهیم و فقط به دو کارکرد ارجاعی و شعری آن به‌بیان یا کوبوسون یا همان کارکردهای عملی/روزمره و زیبایی‌آفرینی/هنری به‌بیان خودمان توجه خواهیم کرد.) برای مثال، تقریباً همه مسجدهای مهم هردو کارکرد را به‌شکلی متوازن دارند، چنان‌که علاوه بر داشتن کارکرد روزمره و عملی چندگانه خود به نسبت دیگر بناها «زیباتر» می‌نمایند. مثلاً مسجد عباسی در میدان نقش جهان اصفهان هم‌زمان پرستشگاه، آموزشگاه و تجمع‌گاه بوده و در کنار این کاربری‌ها به‌دلیل نوع خاصی از سازه‌ها و ساخت‌های به‌کاررفته در آن مثل کاشی‌کاری، گنبد دوجداره پرنقش‌ونگار، ستون‌ها، حیاط‌سازی و بسیاری عناصر زیبایی‌آفرین دیگر در معماری ایرانی عصر صفوی کارکرد زیبایی‌آفرینی نیز داشته است. به‌همین ترتیب مسجد شیخ‌لطف‌الله، کاخ عالی‌قاپو و حتی خود میدان نقش جهان نیز هریک به‌نوعی و به‌میزانی خاص هر دو کارکرد عملی/روزمره و زیبایی‌آفرین هنری را در عصر صفوی داشته‌اند، اگرچه امروز – شاید به‌جز بازار چهارضلع میدان که همچنان دایر است و تاحدی مسجد عباسی که در آن نماز جمعه اقامه می‌شود – بقیه آثار جنبه موزه‌ای و صرفاً هنری پیدا کرده‌اند.

اما در گذر زمان و به‌ویژه در عصر حاضر برخی از عناصر ساختاری این بناها حذف و عناصری دیگر به آنها اضافه شده است. در نتیجه، در روابط ساختاری آنها نیز تغییراتی به وجود آمده است. به‌این شکل، فرایند «متن‌گردانی» در این بناها عمل کرده است. برای مثال، کتاب‌ها و منابع مطالعاتی از درون مسجد عباسی زدوده شده است و مسجدروندگان که به‌نوعی از عناصر سازنده مسجد به‌شمار می‌روند، دیگر نه به‌شکل نمازگزار و نه طلبه حضور ندارند، بلکه جای آنها را «بازدیدکنندگان» گرفته‌اند. در عوض اتاقک خرید بلیت، فروش عکس و کتاب، نگهبانی و تابلوهای راهنمایی بازدیدکنندگان به آن افزوده شده است. به‌این ترتیب، روابط درونی مسجد دگرگون شده و این مسجد دیگر کاربرد عملی و روزمره اولیه خود را از دست داده است زیرا دیگر چندان کاربری عبادتگاه، آموزشگاه و تجمع‌گاه ندارد بلکه در عوض کارکرد عملی و روزمره تازه‌ای به‌نام کارکرد «موزه‌ای»^۶ پیدا کرده است. در این حالت، کارکرد زیبایی‌آفرینی و هنری آن نسبت به کارکرد روزمره آن بیش از پیش تقویت شده است. همین وضعیت را در دیگر بناهای میدان نقش جهان، مثلاً کاخ عالی‌قاپو، هم می‌بینیم. این کاخ دیگر فاقد عناصر معنادهنده شاه و درباریان و اهل حرم است؛ وسائل کاخ نیز دیگر وجود ندارد. در نتیجه، کارکرد موزه‌ای کاخ جای کارکرد حکومتی آن را گرفته است و در عوض کارکرد زیبایی‌آفرینی آن را تقویت کرده است.

همانگونه که در برخی نمونه‌های بالا اشاره شد، متن‌گردانی و به‌نوعی تغییر کارکرد اثر ممکن است در طول زمان چندین بار رخ دهد. برای نمونه، در سال‌های اخیر بار دیگر شاهد متن‌گردانی دیگری از برخی بناهای میدان نقش جهان و به‌اصطلاح «بازمتن‌گردانی» یا «متن‌گردانی مجدد» هستیم. این بار با دگرگونی در برخی سازه‌های بناها، روند موزه‌ای‌سازی برعکس شده است؛ به عبارتی دیگر روند عکس موزه‌ای‌سازی یعنی «موزه‌زدایی» آغاز شده است. در نتیجه، بار دیگر کاربری عملی و روزمره برخی بناها در مقابل کارکرد موزه‌ای آنها تقویت شده است. نمونه روند موزه‌زدایی، حمام وکیل شیراز است. در کاخ سعدآباد نیز می‌توانیم روند تغییر کارکردها را به‌خوبی مشاهده کنیم. این کاخ چندی پس از پیروزی انقلاب افزون بر ایفای کارکردهای اداری غیر کاخی کارکرد موزه‌ای نیز یافت. اما چند سالی است بخشی از آن که از طریق منطقه دربند تهران امکان دسترسی به آن وجود دارد، به غذاخوری سنتی یا به‌عبارتی «سفره‌خانه» چادری عظیمی تبدیل شده است. در واقع، در اینجا ما افزون بر



از جنبه هشداردهندگی یا اعتراضی آن کاسته شده است.^۸ به همین جهت، پشت بسیاری از خودروهای هندوستان به جای نوشتن شعرها و جمله‌های نغز، که در ایران رایج است، از عبارت‌هایی چون "blow horn" یا "horn please" به معنای «بوق بزن» و «لطفاً بوق» استفاده می‌شود. درواقع، تغییر بافت در اینجا باعث تغییر کاربری و در نتیجه تغییر معنای عمل بوق زدن شده است.

مثالی دیگر، مارسل دوشان در اروپای اوایل سده بیستم و شاید در اعتراض به موزه‌داری و سرمایه‌داری هنری و به عبارت دیگر در شرایط خاص زمانی و مکانی خود یک کاسه توالت فرنگی را با امضای R.Matt در جایی به نمایش درآورد و به عبارتی آنرا در بافتی «موزه‌ای» قرار داد. به بیان دیگر، این آبریزگاه را اثری هنری «پنداشت» و آنرا برای جایگاه اثری هنری «گزید»؛ شاید هم دیگران در واکنش به این عمل، کنش او را یک اثر هنری انگاشتند. در اینجا می‌توان گفت که چند عامل باعث شد این شیء و درواقع این کنش به اثری هنری تبدیل و «گردانده» شود: نخست، شرایط زمانی و مکانی که به او اجازه چنین نوآوری را داد یا او را واداشت چنین کنشی را مرتکب شود. سپس، هم‌زمان یا مدت‌ها پس از آن پذیرش آن نوآوری به وجود آمد. درعین حال، قرارگرفتن آن در بافت یک موزه نیز عاملی مهمی بوده است. البته، نباید امضای «هنرمند» در پای اثر را نیز از نظر دور بداریم... اما آیا انجام چنین کاری در ایران امروز ممکن است؟ آیا صرف قرار دادن یک شیء یا به عبارتی یک متن در جایی چنین نتیجه‌ای در پی خواهد داشت؟ هم‌چنین، چرا قرارگرفتن هزاران کاسه توالت‌فرنگی بسیار زیبا با طراحی هنرمندانه «بتاها» در سرویس‌های بهداشتی منازل کار هنری به حساب نمی‌آید؟ در اینجا بافت موقعیتی بلافصل، بافت تاریخی، تولیدکننده اثر، کارکرد اثر و مخاطب آن و فرهنگ خاص دربرگیرنده آن همگی در تعیین هنری بودن یا هنری نبودن اثر از یک سو و تعیین میزان هنری بودن آن مؤثر است.

فیلیپ فیشر^۹ با بیان عقیده پل والری^{۱۰} در مقاله «مسئله موزه‌ها» (۱۹۲۳) می‌نویسد:

«موزه نشانه این واقعیت است که هنرهای نقاشی و مجسمه‌سازی اکنون یتیم‌اند و عمارتی که زمانی خانه آنها بود و به آنها به‌عنوان جزئیاتی تزئینی معنا می‌داد، رهایشان کرده است. اکنون در این فضای ثانویه [موزه] گردآمده‌اند و هر شیئی حسود [است] و جلب توجه [می‌کند]»^{۱۱} (Fisher, 1991: 10).

دگردیسی کارکردها با ترکیب هم‌زمان کارکردهای جدید نیز روبه‌رو هستیم.

درواقع، به نظر می‌رسد در سال‌های اخیر جنبش «کارکردگردانی» را در بسیاری از بناهای شهرهای مختلف شاهد هستیم. در این فرایند بناهایی که پیش‌تر در اختیار شخص یا خانوادگی خاص بود و نقش خانه پدری آنها را ایفا می‌کرد و حالا متروک، نیمه‌ویران و بی‌کار افتاده است، خریداری و به موزه تبدیل می‌شود. از جمله می‌توان به خانه‌های قدیمی کاشان (خانه طباطبایی‌ها، خانه عامری‌ها، خانه بروجردی‌ها و خانه عباسی‌ها)، امارت‌ها و قلعه‌های استان کهگیلویه و بویراحمد، چهارمحال و بختیاری، استان مرکزی و بسیاری از مناطق دیگر اشاره کنیم. جالب اینجاست که برخی از این بناها افزون بر این که خود به یک اثری هنری دیدنی و تاریخی تبدیل شده‌اند، هم‌زمان میزبان آثار دیگری از دوره‌های مختلف نیز هستند. درواقع، هم به اثری موزه‌ای تبدیل شده‌اند و هم خود در نقش موزه میزبان آثار «موزه‌ای‌شده» دیگر هستند. نمونه آن موزه مردم‌شناسی «قلعه چالستر» و موزه صنایع دستی در محل «حمام پرهیزگار» (شهرکرد) در استان چهارمحال و بختیاری است.

در برخی موارد البته به نظر می‌رسد فرایند موزه‌ای‌زدایی به تضعیف نقش زیبایی‌آفرینی بناها انجامیده باشد. برای مثال، در مسجد عباسی اضافه‌شدن سازه‌های امروزی و ظاهراً ناهماهنگ به لحاظ صورت، مواد، رنگ و غیره - از قبیل لامپ، برزنت، سیم و بلندگو، داربست، نردبان، و ... - نقش زیبایی‌آفرینی آن را کم‌رنگ کرده است. از این گذشته، چنین بنایی واقعاً کارکرد عملی نیز یافته است اگرچه به‌شکلی نامتوازن، چراکه یکی از کاربری‌های اولیه آن، یعنی پرستشگاه بودن، آن‌هم به‌شکلی محدود و فقط برای چند ساعت و فقط برای امری خاص عملی شده است: اکنون این مسجد نمازگاه نماز جمعه نیز هست.

بافت گردانی

در بافت‌گردانی دگرگونی‌هایی در بافتی که متن را دربرمی‌گیرد رخ می‌دهد و به‌نوعی سازه‌ها یا عناصری حذف یا افزوده می‌شوند یا تغییر می‌کنند و در نتیجه در روابط میان متن با بافت و به عبارتی متون دیگر دگرگونی صورت می‌گیرد. مثلاً «بوق زدن» در بافت رانندگی ایران به معنای هشدار و اعتراض به کار می‌رود؛ این در حالی است که در بسیاری از مناطق هندوستان بوق زدن هم‌چون عوض کردن دنده و گاز دادن اساساً بخشی لاینفک از رانندگی است و

او به درستی به تغییر بافت این اشیا و در نتیجه تغییر کارکرد آنها اشاره کرده است. فیشر در ادامه باز به نقل از والرئ این روند را «اجتماعی سازی خشن» می نامد که طی آن اشیایی از گذشته از دنیاهایشان کنده می شوند و در سرزمین هنر قرار می گیرند. فیشر از قول والرئ می نویسد:

«موزه‌ها نگرشی کاملاً جدید به دنیای هنر را بر تماشاگر تحمیل کرده‌اند. زیرا آثاری را که کنار هم گردآورده‌اند، از کارکردهای اولیه‌شان دور کرده‌اند و حتی چهره‌نگاره‌ها را به "تصویر" تبدیل کرده‌اند... تأثیر موزه سرکوب مدلی تقریباً همه چهره‌نگاره‌ها و گرفتن کارکردهای آثار هنری بوده است» (ibid: 10-11).

مارتین هایدگر^{۱۲} (348 [1953]: 1996) نیز در کتاب هستی و زمان^{۱۳} اشاره می کند که «عتیقه‌ها»یی که در موزه‌ها نگهداری می شوند (مثلاً لوازم خانه) به "زمان گذشته" تعلق دارند و در عین حال هنوز به طور عینی در "[زمان] حاضر" حضور دارند». او می نویسد که این اشیا حاضر و در عین حال تاریخی اند و ممکن است دچار تغییراتی نیز شده باشند. «اما با این حال، ماهیت خاص گذشته که باعث می شود چیزی تاریخی شود در این گذرایی که حتی هنگام حضور عینی‌شان در موزه هم ادامه دارد، قرار ندارد.» در واقع، هایدگر «دنیایی» را گذشته می داند که این اشیا پیش تر در آن وجود داشته‌اند: «آن دنیا دیگر نیست ولی چیزی که پیش تر به صورت درون دنیایی درون آن دنیا بود، هنوز به صورت عینی حاضر است.» به این ترتیب، می توان به قول فیشر (11: 1991) این اشیایی موزه‌ای را «بی دنیا» تلقی کرد.

از این رو، همان گونه که فیشر اشاره می کند، رفتن به موزه و زانو زدن در برابر نقاشی مریم عذرا و دعا برای سرباز از دست رفته در جنگ، روشن کردن شمع و گذاشتن هدیه‌ای در کنار تصویر، شاید دیوانگی باشد چون «موزه، نه‌آنگونه که مارلو ادعا می کند مدل را، بلکه کارهایی را سرکوب می کند که اشیا را در زندگی اجتماعی‌شان به ابزار تبدیل می کنند». به این ترتیب، روند موزه‌ای سازی ممکن است نقش «تقدس زدایی» هم داشته باشد (ibid: 11-12).

فیشر فرایند «سرکوب تصاویر» در اروپا را دارای سه مرحله می انگارد: (۱) ساکت سازی فرهنگی: تصویر (متن) از بافتش زدوده می شود (مثل زمانی که محرابی از درون مسجدی بیرون برده می شود). به این ترتیب، اثر «ساکت» می شود و دیگر الزامات محتوایی پیشین را ندارد چون در این وضعیت جدید کاربردش را از دست داده است

و ما به شکلی خنثی در برابرش می ایستیم؛ (۲) گنجاندن و نمایاندن اشیایی که از بافتشان دور شده‌اند در موزه‌ها آنها را به اثر هنری تبدیل می کند؛ پس «حضور» آنها در فضایی موزه‌ای است که از آنها اثر هنری می سازد (می توان این مرحله فیشر را «موزه‌ای سازی» نامید). (۳) انتزاعی کردن تصاویر فرهنگ اروپایی و تصاویر خاموش دیگر فرهنگ‌ها و تبدیل آنها به تصاویر انتزاعی «مدرن» و غیربازنمودی. (ibid: 19).

در اینجا می توان دو مرحله نخست فیشر - ساکت سازی فرهنگی و موزه‌ای سازی - را در فرایند «بافت گردانی» یک جا مشاهده کرد: به طور عام و به تعبیر ما در اینجا «بافت گردانی» در مورد همه متن‌ها، خواه هنری خواه غیرهنری و خواه تصویر خواه غیرتصویر، به همین شکل اتفاق می افتد. البته باید در مورد مرحله نخست فیشر یادآور شد که در مورد برخی از آثار، به ویژه آثار دینی، نمی توان با قطعیت از «خنثی شدگی» و «تقدس زدایی» سخن گفت. همچنین این زدودن همیشه نسبی است، به این معنا که ممکن است بافت از متن زدوده شود؛ مثل اتفاقی که در مورد آثار معماری و بناها می افتد و بافت پیرامون آنها دگرگون می شود و اثر در جای خود باقی می ماند ولی گویی بنا از بافت اولیه‌اش زدوده شده است (این مسئله درباره میدان نقش جهان، تخت جمشید، چشمه علی در شهرری و بسیاری از بناهای معروف قدیمی جهان به خوبی صدق می کند).

به این ترتیب، تغییر در فضای دربرگیرنده هر بنا، یعنی بافت آن، بر کارکردهای بنا تأثیر می گذارد چون ممکن است روابط میان بنا و بافت آن را با دیگر عناصر بیرون از بنا دگرگون کند. مثلاً اگرچه حضور خودروهای امروزی در میدان نقش جهان - به ویژه در تقابل با کالسکه‌های موجود که برای سرگرمی کرایه می شوند - افزودن سازه‌های تازه و ایجاد روابطی تازه در متن میدان نقش جهان است، این خودروها نسبت به هر یک از بناها - مثلاً کاخ عالی قاپو یا مسجدها - عنصری مربوط به بافت بیرونی جدی به حساب می آیند و به نوعی باعث «بافت گردانی» در محیط دربرگیرنده این بناها می شوند. اگرچه استفاده از بازار، استفاده محدود از مسجد عباسی و استفاده از گذرگاهی که بخشی از میدان را قطع می کند به بافت گردانی این میدان و افزودن کارکرد جدید روزمرگی و شهری شدن آن کمک می کند، وجود تابلوها، بروشورها و چیزهایی از این قبیل که گردشگران را راهنمایی می کنند، همگی به موزه‌ای بودن این بناها اشاره دارند و روند موزه‌ای شدن آن را تقویت می کنند.



خودروهای الکتریکی گذر کرد تا به «اندرونی» که همان تاج محل است، رسید.

جالب این است که همگام با روند «بازمتن گردانی» که در مورد مسجد عباسی به آن اشاره شد، روند «بازبافت گردانی» را هم می توان در مورد میدان نقش جهان به طور کل مشاهده کرد. روندی که در کنار روند متن گردانی مجدد از بناهای میدان نقش جهان و تبدیل آنها به بناهایی عملی و روزمره به فرایند موزه‌ای‌زدایی کمک می کند. یکی از مهم ترین و جنجالی ترین دگرگونی هایی که به تازگی در بافت میدان نقش جهان صورت گرفت و تاحدی جلوی آن گرفته شد، دگرگونی در فضای پشتی عالی قاپو و نیز ساختن برج جهان نما است. این برج به دلیل ارتفاع بلند خود نسبت به بناهای درون میدان نقش جهان ممکن بود «برجسته تر» از بناهای میدان بنماید و به این ترتیب کاربری موزه‌ای آنها را تحت الشعاع قرار دهد.

به این ترتیب مشاهده می شود که هرگونه تغییر در عناصر تشکیل دهنده یک متن - در این جا بنا و در کل هر اثری - یا تغییر در روابط میان سازه‌های آن و هم چنین هرگونه تغییر در بافت پیرامونی و روابط میان بنا با بافت پیرامونش و عناصر موجود در آن بافت (از جمله بناهای دیگر درون آن بافت) ممکن است در کاربری و کارکرد آن متن/اثر/بنا تأثیر مستقیم یا غیرمستقیم بگذارد.

همان گونه که گفته شد، بافت و متن به شکلی پیوستاری به هم مرتبط اند. به همین ترتیب، بافت نیز به شکلی پیوستاری با بافت کلان تری ارتباط دارد. مثلاً اگر مسجد شیخ لطف الله را در بافت کلان تر آن در نظر بگیریم، دچار نوعی متن گردانی شده است چون برخلاف مسجدهای دیگر که معمولاً دو مناره دارند که به نوعی جزء سازه‌های اصلی بنا به شمار می آید، فاقد مناره است و همین امر کاربری آن را تغییر داده بود و مسجد خصوصی شاه محسوب می شد. از این گذشته، در این مسجد برخلاف اغلب مسجدهای دیگر که در آنها دسترسی مستقیم به صحن اصلی امکان پذیر است، ابتدا باید از بیرونی گذشت تا به اندرونی راه یافت.

نکته دیگر در مورد میدان نقش جهان این که بافت پیرامونی آن به اندازه بافت پیرامونی - مثل تاج محل - باعث تقویت کارکرد موزه‌ای آن نیست چرا که در اطراف میدان نقش جهان اداره‌ها و خیابان‌های شلوغی را می توان دید که از آنها برای امور روزمره و غیرموزه‌ای استفاده می شود که این مسئله با کارکرد موزه‌ای میدان نقش جهان در تقابل است. این در حالی است که اطراف تاج محل تا فاصله زیادی از این گونه عناصر روزمره پاک سازی شده و این اثر به نوعی در بافتی «خنثی» قرار گرفته است. در واقع، هنگام ورود به تاج محل باید از یک «بیرونی»، آنهم به وسیله

نتیجه گیری

در این نوشتار تلاش شد نشان داده شود متن گردانی و بافت گردانی چیست و چگونه اتفاق می افتد. بدین منظور، ضمن بررسی مثال‌های مختلف به طور ویژه به میدان نقش جهان و بناهای درون آن توجه شد. نشان داده شد که هرگونه تغییر در سازه‌های یک متن/بنا یا در پیوندهای میان سازه‌های یک متن/بنا در طول زمان منجر به متن گردانی می شود و در واقع، در متن تغییراتی ایجاد می کند که کاربری یا کارکرد آن را دگرگون می کند. از سوی دیگر، نشان داده شد که هرگونه تغییر در سازه‌های موجود در بافت یک متن/بنا یا ارتباط آنها با آن متن/بنا در طول زمان نیز ممکن است در کاربری یا کارکرد آن تغییر ایجاد کند. این تغییر کارکردها گاه در گذر زمان به موزه‌ای شدن آن متن/بنا می انجامد. این اتفاقی است که در مورد اغلب بناهای موجود در میدان نقش جهان افتاده است. از سوی دیگر، دوباره تغییر کارکرد متن/بنا ممکن است آن را از یک متن موزه‌ای تغییر دهد و به اصطلاح آن را دچار موزه‌زدایی کند و این اتفاق در مورد برخی از بناهای میدان نقش جهان افتاده است.



پی‌نوشت:

1-Gunther Kress

۲- بخش‌های پیشین و پسین یک تکه‌متن اگرچه جزء متن بزرگ‌تری هستند که آن تکه‌متن نیز جزء آن است، به‌نوعی بینامتن‌های آن به‌شمار می‌روند. در برخی متون زبان‌شناختی معاصر از این نوع بافت متنی با عنوان متن مجاور یا هم‌متن (co-text) یاد کرده‌اند. از جمله براون و یول (۱۹۸۳: ۴۶)، به پیروی از مایکل هلیدی، از این اصطلاح برای اشاره به متن مجاور عبارتی استفاده می‌کنند که مورد تفسیر قرار می‌گیرد. این متن مجاور، هم‌متن یا بافت متنی با بافت فیزیکی محیط بر متن متفاوت است. درواقع، به‌تعبیر کِرسْتِن مَلْمکیر (۱۹۹۱: ۴۷۱)، می‌توان «هم‌متن» را مابقی متن نامید در مقابل بافت (context) به‌معنی موقعیتی که متن در آن به کار رفته است. گاه برخی از اصطلاح context برای اشاره به بافت متنی استفاده کرده‌اند؛ از جمله مُسْتَنْصِرْمیر (۱۹۹۳). اما درواقع بهتر است از این اصطلاح برای اشاره به بافت موقعیتی یا بافت زمانی و مکانی استفاده کرد، چنان‌که مالدینوسکی (۱۹۲۳) اصطلاح «بافت موقعیتی» را به‌کار برده است.

3- environment art

- ۴- برای توضیح بیش‌تر درباره بافت خُرد یا بلافصل و بافت کلان ر.ک. فرهاد ساسانی، ۱۳۸۱ و ۲۰۰۵/۲۰۰۴.
- ۵- قره کلیسا یا کلیسای تادئوس (طاطاؤس) مقدس، یکی از حواریون مسیح و بنیان‌گذار کلیسای ارمنی در جنوب ماکو و ۲۰ کیلومتری شمال شرقی چالدران، در ۷ ژوئیه ۲۰۰۸ به‌همراه کلیسای سن‌استپانوس و زورزور در فهرست میراث جهانی یونسکو به ثبت رسید.
- ۶- درباره برداشت‌های مختلفی که از نقش‌های مختلف زبانی شده است، ر.ک. ساسانی، ۱۳۸۳.
- ۷- درباره «کارکرد موزه‌ای»، همچنین ر.ک.: ساسانی، ۱۳۸۴.
- ۸- این موضوع را خود شخصاً در بسیاری از شهرها و مناطق هندوستان تجربه کرده‌ام: در بریلی (Bareilly)، لاکنو (لکنهو)، آگرا - به‌ویژه مسیر آگرا تا فتح‌پورسیکری (کاخ اکبرشاه) - و رامپور از ایالت اوتارپرادش، الله‌آباد و مسیر بمبئی تا دهلی و متحد کم‌تری در دهلی نو.

9- Philip Fisher

10- Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry

والری (۳۰ اکتبر ۱۸۷۱ - ۲۰ ژوئیه ۱۹۴۵) شاعر، مقاله‌نویس و فیلسوف فرانسوی بوده است.
۱۱- تأکید از نگارنده است

12- Martin Heidegger

13- Sein und Zein

منابع

- ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۳). «نگاهی به مطالعات مکتب پراگ در زمینه نقش زیبایی‌شناختی». *زیباشناخت* (۱۰). ۲۷۱-۲۸۲.
- _____ (۱۳۸۴). «موزه‌های جنگ و نقش تاریخ‌سازی». *نگین: فصلنامه مطالعات جنگ ایران و عراق*. سال ۴، (۱۳). ۴۸-۵۸.
- _____ (۱۳۸۱). *عوامل مؤثر در تفسیر و فهم متن* (رساله دکتری). تهران: دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبائی.
- Brown, Gillian & George Yule. (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fisher, Philip. (1991). *Making Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Heidegger, Martin. (1996). *Being and Time*, trans. Joan Stambaugh. New York: State University of New York. [Tübingen: Max Niemeyer, 1953].



- Kress, Gunther. (2001). "Discourse". in *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. Paul Coleby. London/ New York: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 183-4.
- Malinowski, Bronislaw. (1923). "The Problem of meaning in primitive languages". Supplement to C. K. Ogden and I.A. Richards. *The Meaning of Meaning*. London: Kegan Paul. Trench. Trubner. pp. 451-511.
- Malmkjær, Kirsten. (1991). "Text Linguistics". in Malmkjær. Kirsten. *The Linguistics Encyclopedia*. London/ New York: Routledge, pp. 461-471.
- Sasani, Farhad. (2004-2005). "Discoursal Hermeneutics: Interpretation of Verbal and Non-verbal Texts". *Human Sciences (Pazhuheshnāme-ye Olum-e Ensāni)*. Shahid Beheshti Univesity.nos. 43-44 (Autumn & Winter). pp. 69-79.



تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۱۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱/۲۱

بررسی تطبیقی نقش مایه و بافت یک نمونه از پارچه‌های عصر سلجوقی موجود در موزه مقدم دانشگاه تهران

فیروز مهجور* زهرا علی‌نژاد اسبویی**

چکیده

منسوجات تاریخی از آثار صنعتی و هنری مهمی هستند که با مطالعه آنها می‌توان بسیاری از ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی عصر تولیدشان را به‌طور مستند بررسی کرد. در این مقاله، یک نمونه از پارچه‌های محفوظ در موزه مقدم دانشگاه تهران با روش‌های مختلفی که مکمل یکدیگرند یعنی آزمایش‌های علمی، بررسی تطبیقی نقش مایه آن با دیگر آثار فرهنگی و تاریخی دوره اسلامی مانند پارچه، سفال و چوب و نیز مطالعه متون مرتبط بررسی شده است. هدف اصلی این پژوهش مطالعه و بررسی نقش مایه، تکنیک بافت و شناسایی نوع رنگینه‌های به‌کار رفته در الیاف با استفاده از روش‌های آزمایشگاهی (طیف‌سنجی انعکاسی مادون قرمز FTIR) و نیز تاریخ‌گذاری آن است.

نتایج این تحقیق مبین آن است که الیاف پارچه مذکور «ابریشم» است و با تکنیک «کچ‌راه» یا «اریب‌راه»، احتمالاً در قرن ششم هجری قمری (دوره سلجوقی)، بافته شده است.

این پارچه جزء معدود پارچه‌های شناخته‌شده ایرانی است که پود آن از چپ به راست (S) تابیده شده است. توضیح آنکه برخی از محققان پارچه‌های بافته‌شده به‌این شیوه را، مخصوص مصر می‌دانند. از این‌رو و با توجه به فقدان پارچه‌های ایرانی منسوب به این دوره که هویتی قطعی داشته باشند، مطالعه تطبیقی پارچه حاضر ضروری می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: پارچه، تکنیک بافت، دوره سلجوقی، طیف‌سنجی FTIR، موزه مقدم

مقدمه

انواع منسوجات همواره از ملزومات زندگی انسان در دوره‌های مختلف بوده‌اند. به‌طور کلی پارچه هم در دوره‌های تاریخی و هم در دوره‌های اسلامی رشد ویژه‌ای داشته است. یکی از دوره‌های مهم اسلامی عصر سلجوقی است که در آن بسیاری از صنایع و هنرها - از جمله نساجی و تولید پارچه‌های نفیس - به رشد و شکوفایی می‌رسد؛ به طوری که از این دوران نهضت عمومی شدن صنعت بافندگی (حسن، ۱۳۶۳: ۲۳۱) و نیز تولید پارچه زری یا زربفت با پود طلا و پارچه‌های سفت‌تاب و شل‌تاب که باعث تنوع و تکامل بافت جناغی پارچه‌های نخی می‌شود و رگه‌های اریب را بر پارچه‌ها نمایان می‌سازد، آغاز می‌شود (مکداول، ۱۳۷۴: ۵۵).

پارچه‌های به‌دست‌آمده از دوره سلجوقی گواه پیشرفت تکنیک و تنوع در رنگ و نقش پارچه در آن زمان هستند. در کارگاه‌های نساجی سلجوقی، همچون دیگر شاخه‌های هنری آن دوره، کتیبه‌نگاری یکی از عناصر اصلی است که در ترکیب با نقوش پارچه‌ها جلوه ویژه‌ای می‌یابد. خط کوفی که در اوایل بیشتر برای بیان مضامین مذهبی به کار می‌رفت، در این عصر جنبه تزئینی نیز پیدا نمود (برند، ۱۳۸۳: ۱۱).

مقاله حاضر نیز به بررسی یکی از پارچه‌های کتیبه‌داری می‌پردازد که حاشیه آن مزین به خط کوفی است. این پارچه در موزه مقدم دانشگاه تهران شناسایی و انتخاب شد و به منظور شناخت نوع الیاف مصرفی، تکنیک بافت به‌کاررفته در پارچه و همچنین شناسایی نوع رنگینه‌های مصرفی در الیاف آن تحت آزمایشات علمی قرار گرفت. افزون بر این از مطالعات تطبیقی برای تعیین قدمت آن - البته به‌طور احتمالی - استفاده شد.

پیشینه تحقیق

بافته‌ها و منسوجات در ادوار مختلف زندگی انسان از بارزترین نمادهای پیشرفت فرهنگی تمدن‌ها محسوب می‌شوند ولی به دلیل ناپایداری الیاف گیاهی و حیوانی به‌کاررفته در آنها در مقابل عوامل مخرب و تجزیه‌کننده طبیعی، متأسفانه نمونه‌های بسیار اندکی در طول زمان به دست ما رسیده است (سامی، ۱۳۴۹: ۲). در ایران قدیمی‌ترین مدرکی که استفاده از پوست و پشم را نشان می‌دهد، دسته‌چاقویی است متعلق به هفت‌هزار سال پیش که در سیلک کاشان کشف شده است و یک انسان دارای پوشش را نشان می‌دهد (غیبی، ۱۳۸۴: ۲۴). براساس کاوش‌های باستان‌شناسی، اولین نمونه‌هایی

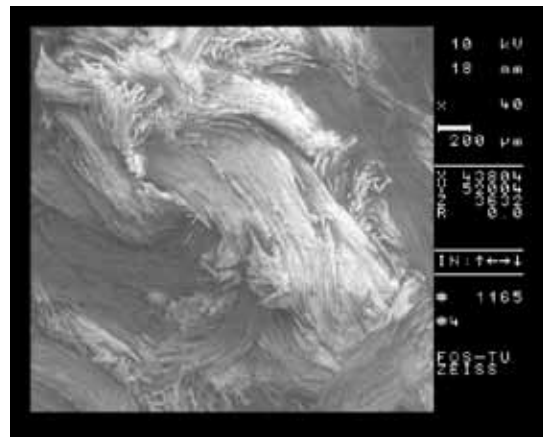
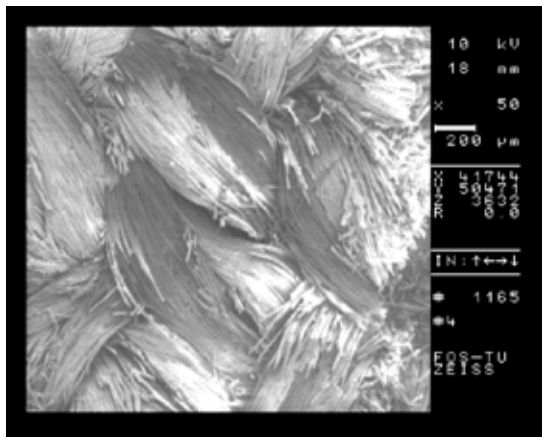
که در آنها نشانه‌هایی از بافندگی با پشم گوسفند و موی بز دیده می‌شود، به تحقیقات و کشفیات سال ۱۹۵۰ م. کارلتون کون^۱ در غار کمربند در نزدیکی بهشهر برمی‌گردد که تاریخ آنها را حدود ۶۵۰۰ ق.م. تخمین زده‌اند (وولف، ۱۳۷۲: ۱۷۲). پارچه‌های یافت‌شده از حفاریات در ایران بسیار نادر و کمیاب است. از مهم‌ترین محوطه‌هایی که از آنها پارچه کشف شده است، می‌توان به شهر سوخته، تابوت مفرغی کیدین هوتران در ارجان بهبهان، گرمی آذربایجان و شهر غبیرا واقع در ۸۰ کیلومتری جنوب کرمان اشاره کرد. در شهر سوخته سیستان، صدها قطعه پارچه تزئینی، رنگی و ساده به‌دست آمد که مربوط به اواخر دوره دوم و اوایل دوره سوم استقرار در آن شهر است (کنستانتینی، دل‌دون، سجادی، س. و ستریکا، ۱۳۸۶: ۳۳۹). پارچه‌های مکشوف از ارجان در سال ۱۳۶۱ جزء سالم‌ترین بافته‌های دوران تاریخی ایران محسوب می‌شوند، ضمن آنکه قدیمی‌ترین بافته‌هایی هستند که گل‌هایی به‌شکل هشت‌پر رزت، لابه‌لای ریشه‌های انتهایی بافت آنها گلدوزی شده است. این طرح و نقش در هیچ‌یک از پارچه‌های مکشوف از چتل‌هوئیوگ واقع در مرکز ترکیه و مصر و نمونه‌های پیدا شده در ایران به چشم نمی‌خورد (معتقد، ۱۳۶۹: ۷۸ و ۸۲). یک نمونه پارچه از گرمی نیز به دست‌آمده که مربوط به دوره اشکانی است (غیبی، ۱۳۸۴: ۱۸۰). از دوره اسلامی نیز طی کاوش‌هایی که در سال‌های دهه ۱۳۵۰ ه.ش در شهر غبیرا صورت گرفت، پارچه‌هایی به‌دست آمد که متعلق به سده هشتم هجری قمری و دوره ایلخانی می‌باشند (Woolley, 1989: 51).

پارچه‌های موجود در موزه مقدم نیز از جمله آثاری است که توسط دکتر محسن مقدم (استاد پیشین دانشگاه تهران) جمع‌آوری شده است و پارچه مورد مطالعه نیز یک نمونه از پارچه‌های مذکور محسوب می‌شود.

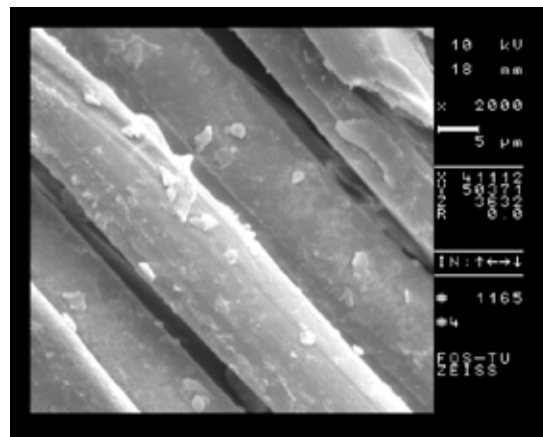
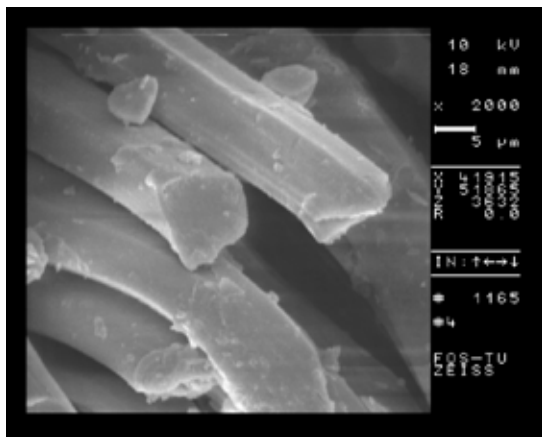
روش تحقیق

در پژوهش حاضر شناسایی نوع الیاف به‌کاررفته در پارچه به‌وسیله میکروسکوپ الکترونی (SEM) صورت گرفته و برای شناسایی تکنیک بافت پارچه علاوه بر میکروسکوپ الکترونی از میکروسکوپ دوچشمی نیز برای عکس‌برداری تصاویر رنگی استفاده شده است. برای شناسایی نوع رنگینه به‌کاررفته در الیاف از روش طیف‌سنجی انعکاسی مادون قرمز (FTIR)^۲ استفاده شده است. در انتها نیز با مطالعه تطبیقی کتیبه این اثر با نمونه‌های آثار فرهنگی از جمله پارچه، ظروف سفالی، ابنیه و آثار چوبی به‌شناسایی نسبی دوره تاریخی اثر پرداخته شده است.

انعطاف خود را از دست داده‌اند. باین وجود، برای شناسایی نوع لیف از مقاطع طولی و عرضی لیف عکس برداری صورت گرفت و با الگوهای شناسایی شده سنجیده شد. الیاف مورد مطالعه دارای سطحی صاف، شفاف و بدون پستی و بلندی (تصویر ۳) با سطح مقطعی مثلثی شکل و گوشه‌های گرد هستند (تصویر ۴) که با الگوهای مورد نظر مطابقت دارد (تصویر ۵ و ۶) و نشان می‌دهد که الیاف مورد استفاده از ابریشم هستند. در عکس‌های میکروسکوپی همچنین محدودی فیبریل‌های موجود در لیف ابریشم نیز نشان داده شده است (تصویر ۴).

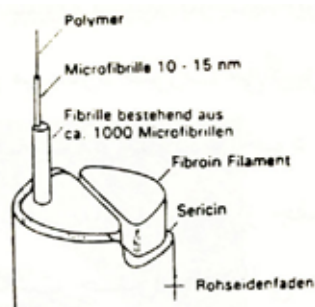


تصویر ۱ و ۲. از هم‌گسیختگی الیاف^۳



تصویر ۴. نمایی از سطح مقطع لیف ابریشم نمونه

تصویر ۳. نمایی از الیاف ابریشم نمونه



تصویر ۶. ساختار داخلی ابریشم (توانایی، ۱۳۷۶: ۴۴)



تصویر ۵. سطح مقطع ابریشم (توانایی، ۱۳۷۶: ۴۳)

مشخصات اثر

برای شناخت ویژگی‌های این اثر به بررسی مؤلفه‌های مهمی از جمله شناسایی الیاف، تکنیک بافت، رنگینه و نقوش کتیبه‌ای می‌پردازیم.

شناسایی الیاف

باتوجه به تصاویر میکروسکوپ الکترونی در ظاهر الیاف پوسیدگی، پودرشدگی و از هم‌گسیختگی بسیاری به چشم می‌خورد (تصویر ۱ و ۲). الیاف بسیار سست هستند و قابلیت

تکنیک بافت

پارچه مورد مطالعه ابعادی به عرض ۳۲/۵ و به طول ۶۰ سانتیمتر دارد. نمونه پارچه مورد مطالعه به علت آسیب دیدگی و پوسیدگی شدید امکان جداسازی از آستر را نداشته، بنابراین عکس برداری از پشت پارچه مقدور نبوده است (تصویر ۷)، در نتیجه اطلاعات حاضر تنها براساس ویژگی‌هایی که در نمای روی پارچه و تصاویر میکروسکوپی اعم از SEM^۲ و میکروسکوپ دوچشمی به دست آمده، تنظیم شده است. پارچه مورد مطالعه دارای تکنیک اریب‌بافت (سرژه) و از نوع کوچک‌ترین نوع بافت اریب یا کجراه، کجراه ۳، است که به صورت T 1/2 و T 2/1 نوشته می‌شود. این نمونه از نوع کجراه تاری است که با فرمول T2/1 نشان داده می‌شود و در آن، تار دومرتبه رو و یک مرتبه زیر پود قرار می‌گیرد^۵ (تصویر ۱۱). جهت کج راه این بافت به شکل حرف Z است و از نوع کجراه ساده محسوب می‌شود. در این نمونه، نخ‌های تار نقش را ایجاد

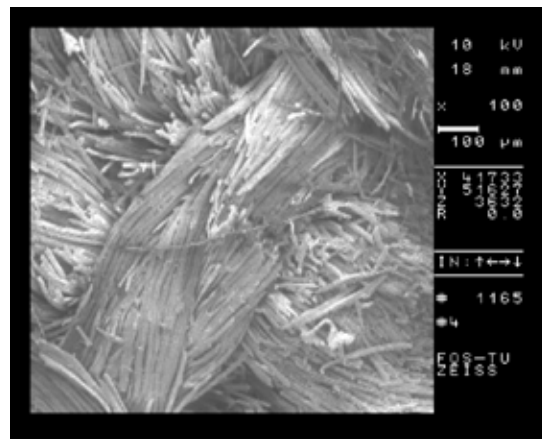
کرده‌اند؛ برخلاف نمونه‌های رایج که نخ‌های پود نقش اصلی را روی پارچه ایجاد می‌کنند (تصویر ۸). در این پارچه دو سیستم تار به‌رنگ‌های قهوه‌ای تیره و کرم با تاب Z و یک پود به‌رنگ کرم با تاب S به چشم می‌خورد (تصویر ۹). در دهه ۱۹۳۰ م. پفیستر^۶ شیوهٔ تابیدن رشته‌ها را برای تهیه نخ در شرق نزدیک بررسی کرد و چنین اظهار داشت که شیوهٔ راست به چپ (S) منشأ مصری دارد چراکه بیشتر پارچه‌هایی که در مصر پیدا شده، با این روش بافته شده‌اند. وی معتقد است که نمونه‌های یافت شده با روش چپ به راست (Z) از منطقه دیگری به مصر آمده است (Woolley, 1989: 52). این درحالی است که بعد از قرن چهارم هجری قمری الیاف با چرخش Z شکل به ندرت در مصر دیده شده است (بیکر، ۱۳۸۵: ۶۴). در نمونه مورد نظر ضخامت تاروپود تقریباً در تمامی قسمت‌ها یکسان و تراکم تاری در هر سانتی‌متر احتمالاً ۲۲ تار و تراکم پودی در هر سانتیمتر در حدود ۲۲ پود است (تصویر ۱۰).



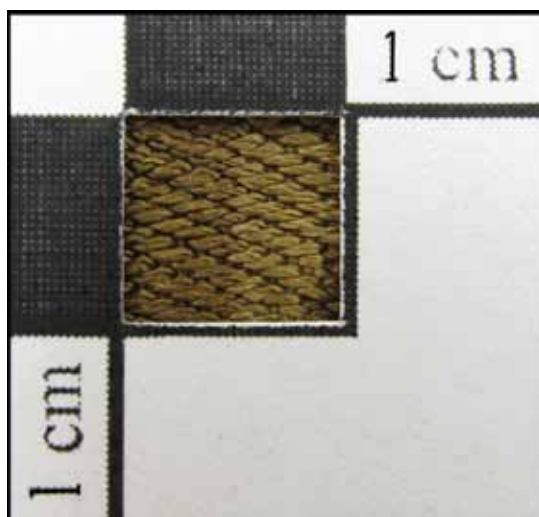
تصویر ۸. نمایی از تکنیک بافت نمونه (عکس از نگارندگان)



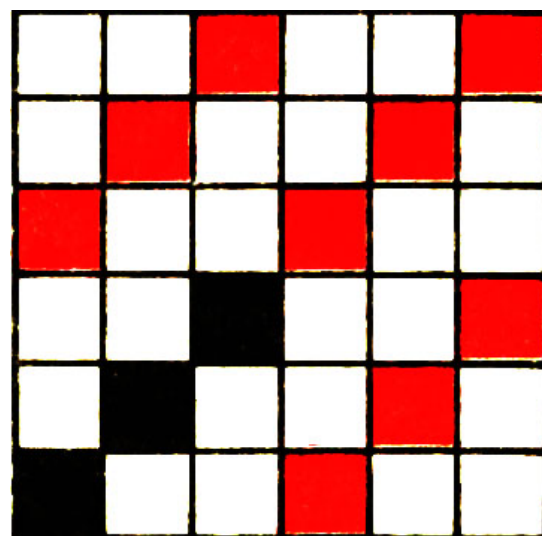
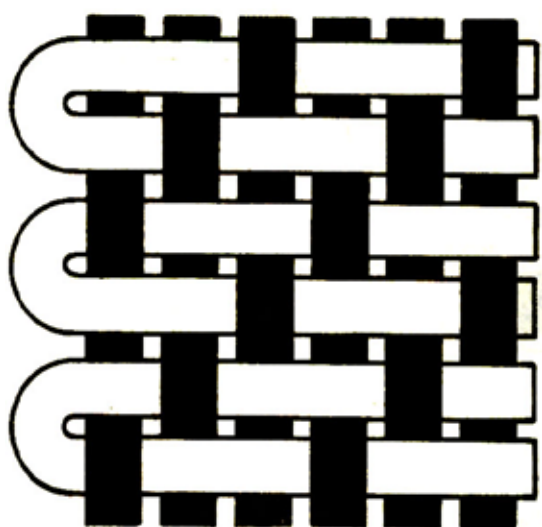
تصویر ۷. نمای روی پارچه (عکس از نگارندگان)



تصویر ۹. از راست به چپ؛ عکس میکروسکوپی دوچشمی از تاب Z الیاف تار و عکس SEM از تاب S پود در نمونه (عکس از نگارندگان)



تصویر ۱۰. تراکم بافت در ۱ سانتیمتر (عکس از نگارندگان)



تصویر ۱۱. طرح بافت کجراه (سرزه) و نمایش طریقه عبور نخ‌های تارپود از لابه‌لای یکدیگر (وزیردقتری، ۱۳۷۷: ۳۱).

شناسایی رنگینه

الیاف رنگی در پارچه مورد نظر شامل رنگ‌های قهوه‌ای و کرم بوده است. مناسب‌ترین روش برای شناسایی نوع رنگینه بدون هیچ‌گونه تخریب «طیف‌سنجی انعکاسی کل تضعیف شده مادون قرمز (ATR)» تشخیص داده شده است. مزیت این روش نیاز به نمونه برداری بسیار کم، عدم تخریب نمونه و عدم نیاز به مراحل طولانی استخراج شیمیایی رنگینه است. حداکثر نمونه مورد نیاز در حدود یک سانتی‌متر از الیاف ابریشمی به‌کاررفته در بافت پارچه است.

در ابتدا سه دسته نمونه برای آزمایش فراهم شد: نمونه‌های اصلی، خالص و شاهد.

نمونه‌های اصلی الیاف پارچه مورد بررسی شامل یک نمونه کرم و یک نمونه قهوه‌ای بوده است.

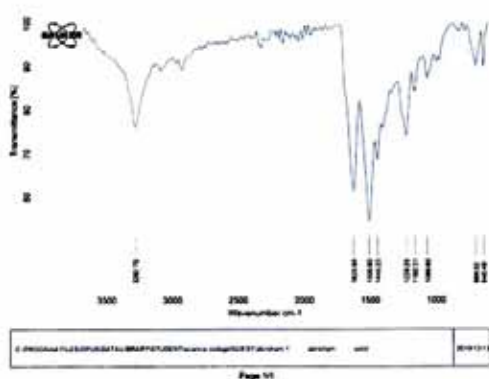
نمونه‌های خالص: از آنجا که دسترسی به نمونه‌های خالص هم‌زمان غیر ممکن بود و از طرفی تنوع آنها قابل تفکیک نبود، برای تهیه نمونه‌های خالص و ابریشم از مواد مصرفی بازارهای مرتبط با مواد اولیه فرش‌بافی و برای طیف نمونه‌هایی مانند پوست گردو از سایت Sigma Aldrich^۷ استفاده شده است.

از آنجا که عامل رنگ قهوه‌ای در رنگریزی سنتی پوست گردو به‌صورت خالص یا همراه با روناس است و رنگ کرم نیز در رنگریزی سنتی از پوست گردو و اسپرک (جهانشاهی افشار، ۱۳۸۰: ۲۳۷) یا پوست انار (بیکر، ۱۳۸۵: ۳۳) به‌دست می‌آید، نمونه‌های شاهد در این پژوهش سه نمونه از نخ‌های ابریشمی رنگ شده براساس رنگریزی طبیعی و سنتی در شرایط ایده‌آل هستند: نمونه شماره ۱ به‌رنگ قهوه‌ای و

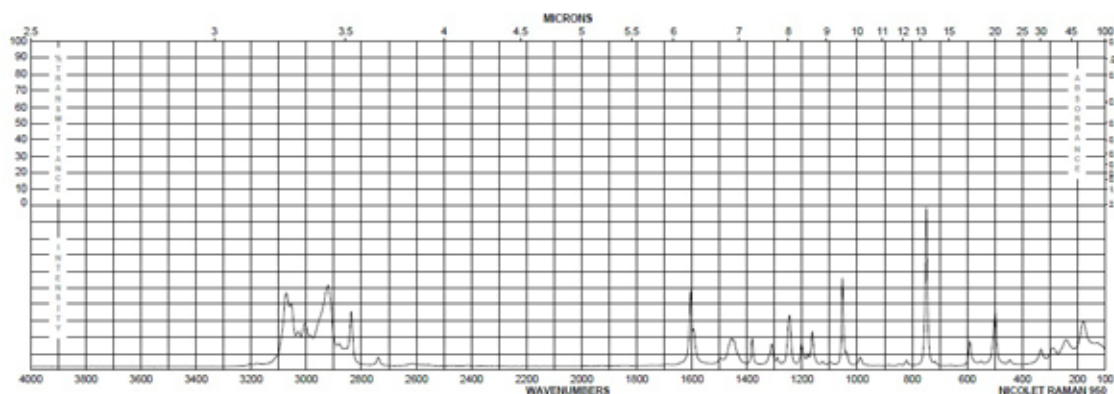
رنگریزی شده با پوست گردو و روناس، نمونه شماره ۲ به رنگ قهوه‌ای و رنگریزی شده با پوست گردو، روناس، پوست انار و زاج سیاه و نمونه شماره ۳ به‌رنگ کرم و رنگریزی شده با اسپرک، پوست انار و زاج سفید.

روش تفسیر نمونه‌ها در تکنیک‌های طیف‌سنجی مادون قرمز براساس مقایسه طیف‌های خروجی دستگاه و پیک‌ها یا نوسانات قوی طول موج نمونه‌هاست. در تفسیر، طیف‌های عامل رنگ‌های قهوه‌ای و کرم با تک‌تک طیف نمونه‌ها مقایسه شده است، شرط لازم و کافی وجود ماده خالص در ماده ترکیبی، حضور تمام پیک‌های ماده خالص در طیف ماده ترکیبی است.

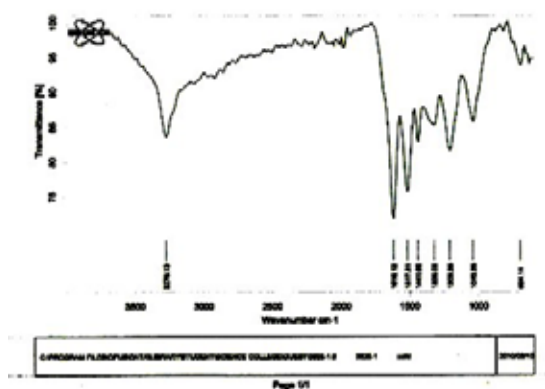
نمونه‌های شاهد رنگریزی شده با طیف تک‌تک نمونه‌ها مقایسه شد. تصویر طیف‌های حاصل از طیف‌سنجی که در ذیل ارائه شده، مبین آن است که طیف‌های خروجی از دستگاه، همگی - هم طیف‌های اصلی و هم طیف‌های شاهد- دارای نوسانات قوی طول موج در مکان‌های یکسانی هستند و آن چیزی که در طیف‌های مورد نظر مشاهده می‌شود، مربوط به بافت خود الیاف است.



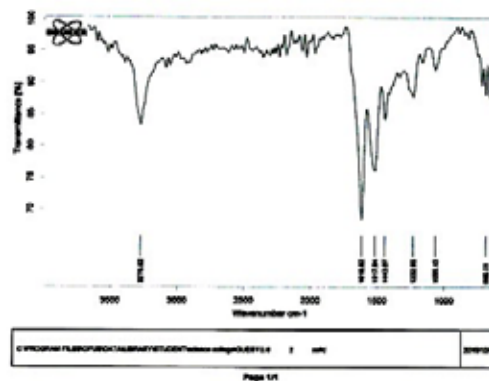
طیف ۱. طیف ATR نمونه ابریشم خالص.^۸



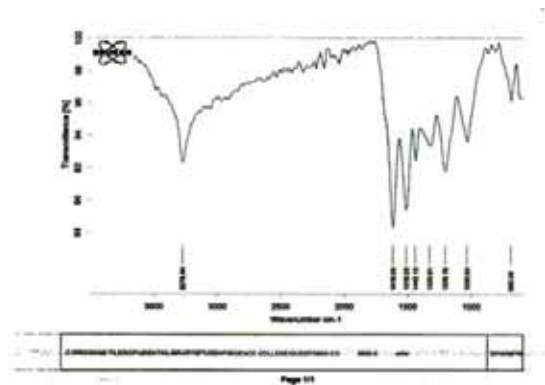
طیف ۲. طیف ATR نمونه پوست گردوی خالص. (www.sigmaAldrich.com)



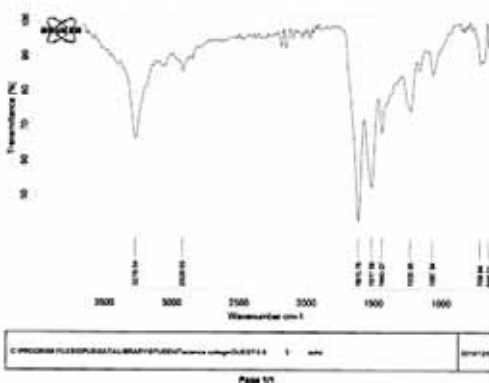
طیف ۶. طیف ATR نمونه کرم



طیف ۳. طیف ATR نمونه شاهد ابریشم رنگریزی شده با پوست گردو و روناس.



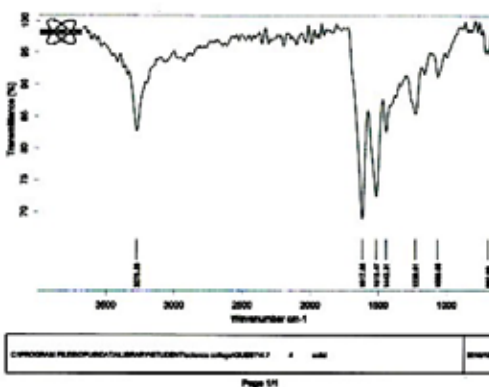
طیف ۷. طیف ATR نمونه قهوه‌ای



طیف ۴. طیف ATR نمونه شاهد ابریشم رنگریزی شده با پوست گردو، روناس، پوست انار و زاج سیاه.

تزئینات نوشتاری

پارچه ابریشمی مورد نظر یک حاشیه تزئینی نوشتاری به رنگ کرم در زمینه قهوه‌ای دارد (تصویر ۱۲). نوع خط به کاررفته در آن از نوع خط کوفی است که در زمینه‌ای از برگ‌های اسلیمی قرار گرفته است. بالای حروف قائم به شکل برگچه‌های دولبه‌ای و سه‌لبه‌ای است که می‌توان آن را از نوع خط کوفی گل‌وبرگ‌دار به حساب آورد. آقای فوجانی متن نوشته کتیبه را «...الدولة والعافية...» خوانده‌اند که به معنی «قدرت و عافیت» است. البته به علت آسیب‌دیدگی شدید، نسبت به‌واژه نخست - یعنی «الدوله»- اطمینان کامل ندارند. در کتیبه مورد نظر اطلاعات واضحی در مورد تاریخ بافت آن وجود ندارد و از روی کتیبه نمی‌توان قدمت پارچه آن را به‌طور قطع



طیف ۵. طیف ATR نمونه شاهد ابریشم رنگریزی شده با اسپرک، پوست انار و زاج سفید.



تصویر ۱۲. کتیبه پارچه مورد مطالعه و نوع خط به کاررفته در آن



تصویر ۱۳. نقشه طراحی شده از روی بافته (بازسازی طرح: نگارندگان)

و عنوان او همراه با درود و سلام، و درانتها محل تولید و تاریخ آن ذکر می‌گردیده است (چیت‌ساز، ۱۳۷۹: ۳۲ و ۱۷۰).

توضیح اینکه «طراز» یکی از علائم اقتدار حکومت‌ها و از نشانه‌های شکوه و عظمت سلاطین به حساب می‌آمده است لذا از ارزش و اعتبار سیاسی بالایی برخوردار بوده و هم چون «سریر، منبر و تخت»، «ضرب سکه» و «خاتم»^۹ از شئون و ابزار حکومت محسوب می‌شده است (ابن خلدون، ۱۳۶۲: ۴۹۷-۵۱۱). البته در دوره اسلامی و حکومت مسلمین، «منبر و ایراد خطبه جمعه» در مرتبه نخست اهمیت قرار دارد. ویژگی سیاسی «طراز» موجب شد که هر پادشاه و خلیفه‌ای دستور دهد نام‌ها یا نشانه‌های مخصوص خود را بر پارچه‌های طراز مربوط به او که معمولاً از پرنیان، دیبا و ابریشم بوده است، بنگارند. لذا هنگام بافتن پارچه، در تاروپود آن نوشته‌های مورد لزوم را از رشته‌های زر یا نخ‌های غیر زرین رنگارنگی که مخالف رنگ خود پارچه بود، با ابعاد مناسب و در جایگاه مناسبی می‌بافتند. از این جهت برخی از پژوهشگران، پارچه‌های طراز را که از یک سو به نشانه‌های شاهانه و حکومت نشان دار می‌شدند و از سوی دیگر برخوردار از شاخصه‌های هنری بالایی می‌گردیدند، به فارسی «نگارجامه» ترجمه کرده‌اند (ابن خلدون، ۱۳۶۲: ۵۱۰). نتیجه آنکه «طراز» از بزرگداشت و شکوه پوشنده آن مانند سلطان و اشخاص تحت امر او یا بزرگداشت کسی که سلطان می‌خواست جامه ویژه خویش را به او اختصاص دهد، حکایت می‌نموده و آن هنگامی بوده که سلطان می‌خواست به کسی تشریفی ارزانی دارد یا او را به یکی از پایگاه‌های دولت خود برگمارد (همان: ۵۱۰).

بدین لحاظ پارچه مورد مطالعه را نیز باتوجه به جنس، نوشته کوفی و مضمون آنکه مشتمل بر عبارت «...الدولة العاقية...» است؛ می‌توان «طراز» محسوب کرد.

مطالعه تطبیقی اثر

نمونه پارچه مذکور نقش‌مایه‌های بارز و برجسته‌ای دارد که از دیدگاه هنری و باستان‌شناختی حائز اهمیت است. شاخصه اصلی تزئینات این پارچه نوع خط به کاررفته در آن است که از نوع خط کوفی برگ‌دار می‌باشد. با مطالعه تطبیقی کتیبه مذکور با خطوط به کاررفته روی برخی آثار فرهنگی و تاریخی مانند بعضی از منسوجات، ابنیه و ظروف سفالی می‌توان به صورت نسبی، دوره تاریخی پارچه مورد مطالعه را تعیین کرد.

تعیین کرد، تنها از روی سبک حروف خط کوفی می‌توان به تعیین تاریخ تقریبی رواج آن خط پرداخت (تصویر ۱۳). کتابت کوفی از لحاظ تزئین قابلیت فوق‌العاده‌ای دارد و می‌توان آن را با تلفیقی از نقش‌ونگارهای مختلف بر روی انواع آثار صنعتی و هنری مانند سفال، پارچه، چوب و فلز با هماهنگی بالایی نوشت (حسن، ۱۳۷۷: ۲۴۶). برای اساس، از اواخر قرن سوم هجری قمری شاهد پدیده‌ای نو بر روی آثار مختلف فرهنگی و هنری از جمله پارچه هستیم و آن خط کوفی است که هنرمند مسلمان با به‌کارگیری آن به بیان آیات قرآن، احادیث، دعا، اشعار و ضرب‌المثل‌های مختلف می‌پردازد (روح‌فر، ۱۳۸۰: ۱۷) و معمولاً همراه با انواع نقش‌مایه‌های گیاهی و حیوانی مورد استفاده قرار می‌دهد (مکداول، ۱۳۷۴: ۱۵۸).

موضوع مهم دیگر درمورد آثار دوران اسلامی - از جمله منسوجات کتیبه‌دار - رابطه‌ای است که بین مضمون «کتیبه» و «کاربرد آن» وجود دارد. کتیبه پارچه‌ها بسته به اینکه برای استفاده لباس بوده یا پوشش سنگ‌قبر یا توسط خلیفه به کسی هدیه گردیده، مضامین مختلفی داشته است (فتحی، ۱۳۸۶: ۷۱). مثلاً «طراز» پارچه مخصوص دیوانیان، امرا و سلاطین بوده که حاشیه آن نوشته‌ای به صورت بافته یا گلدوزی داشته است. نوشته مذکور معمولاً با «بسم‌الله» آغاز می‌شده، سپس نام حاکم



تصویر ۱۴. کتیبه پارچه ابریشمی اربب بافت سده‌های ۵ یا ۶ م.ق؛ مجموعه اکرمین-پوپ (اکرمین، ۱۳۸۷: ۲۳۲۲).



تصویر ۱۵. کتیبه بقعه دوازده‌امام یزد (فوجانی، ۱۳۸۳: ۵۳).



تصویر ۱۶. کتیبه مقبره امیرابوطاهر عماربن العلاء (فوجانی، ۱۳۸۳: ۸۴).



تصویر ۱۷ و ۱۸. نمونه خط کوفی تزئینی به‌کاررفته در کتیبه مقبره امیرابوطاهر عماربن العلاء (فوجانی، ۱۳۸۳: ۸۵).

منسوجات

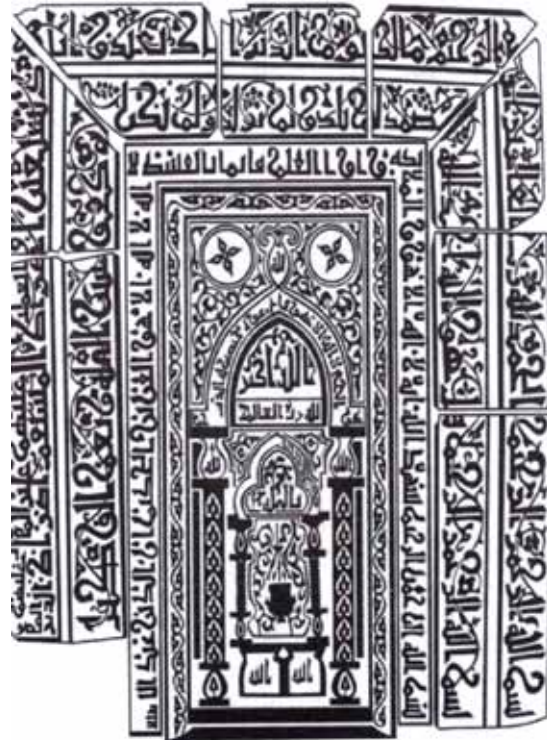
یک نمونه پارچه متعلق به سده پنجم و ششم هجری قمری در مجموعه اکرمین^{۱۱} وجود دارد که از جهات مختلف قابل مقایسه با نمونه مورد بررسی در این پژوهش است (تصویر ۱۴). پارچه مذکور مانند نمونه مورد مطالعه، پارچه‌ای ابریشمی است با رنگ‌های کرم و قهوه‌ای که بافتی ضخیم و کتیبه‌ای کوفی دارد. از روی کتیبه آن می‌توان اصالت و تاریخ پارچه مورد مطالعه را تا اندازه‌ای مشخص کرد. کتیبه آن از نوع کوفی تزئینی است که در زمینه طرح‌های اسلیمی قرار گرفته است و انتهای حروف آن به برگچه‌های دولبه ختم می‌شود (اکرمین، ۱۳۸۷: ۲۳۲۲). لازم به توضیح است که در ادامه قرن چهارم هجری قمری در سده‌های پنجم و ششم هجری قمری، اسلیمی به‌عنوان مهم‌ترین نقش‌مایه با خط کوفی ترکیب شد و به آن ارزش تزئینی داد و حروف را به‌صورت گل‌وبوته و ساق‌وبرگ‌دار و درهم تافته و به‌هم‌پیچیده درآورد (خزایی، ۱۳۸۰: ۱۳۸). در این دوره رنگ در طرح پارچه‌های ابریشمی دخالت مستقیم ندارد و تنها برای مشخص کردن طرح‌های خطوط به کار می‌رود. طرح پارچه‌های سلجوقی بیشتر جنبه ترسیمی دارند و ارزش حقیقی آنها پس از دقت بسیار و از نزدیک آشکار می‌شود. توضیح آنکه نقش‌ها از دور حالت دو طرح متضاد از یک رنگ را ارائه می‌نمایند که با نزدیک شدن به آنها، جزئیات طرح بیشتر آشکار می‌شود (اپهام پوپ، ۱۳۸۴: ۳۲). در نمونه‌های این دوره، خط با نقش پارچه یکی شده و قسمت‌های خالی فضای پارچه با گل‌وبرگ پر گردیده است (مکداول، ۱۳۷۴: ۵۵).

ابنیه

بقعه دوازده‌امام یزد مزین به کتیبه‌ای کوفی است. این کتیبه که متضمن آیه ۱۶۳ سوره بقره و تاریخ ۴۲۹ ه.ق می‌باشد، از نوع کوفی تزئینی با شاخ و برگ‌های اسلیمی



تصویر ۲۰. سنگ‌قبر مرمری کنده‌کاری‌شده با تاریخ ۵۳۳ ه.ق. موزه بوستون (Holt & Winston, 1970: 112).



تصویر ۱۹. محراب گچی مسجد شاه‌ابوالقاسم یزد (دانش‌یزدی، ۱۳۸۳: ۵۲)



تصویر ۲۱: سنگ‌قبر ابوسعید بن محمد بن احمد بن آل حسن، موزه متروپولیتن (Fehervari, 1972: 247)

است (قوچانی، ۱۳۸۳: ۱۵). اسلیمی‌هایی که در انتها دولبه می‌شوند و انحنایی که در خطوط آنها دیده می‌شود، کاملاً با نمونه مورد مطالعه مطابقت دارد (تصویر ۱۵).

نمونه بعدی کتیبه‌های مقبره امیر ابوطاهر عمار بن العلاء بن عبدالرحمن معروف به مقبره جنید بغدادی است. این مقبره در توران پشت یزد واقع شده است که مربوط به امیر توران پشت می‌باشد که در سال ۵۴۳ ه.ق فوت شده است و برخلاف اشتهار هیچ‌گونه ارتباطی با جنید بغدادی ندارد. کتیبه این بنا که با طرح‌های اسلیمی تلفیق گردیده است (تصویر ۱۶، ۱۷، ۱۸)، کاملاً با پارچه مورد مطالعه مشابه است (قوچانی، ۱۳۸۳: ۳۱).

کتیبه‌های کوفی تزئینی اطراف محراب گچی مسجد شاه‌ابوالقاسم در یزد (تصویر ۱۹) نیز که فضای بین خطوط آن با اسلیمی‌های ریز به سبک سده ششم هجری قمری تزئین یافته است، به شیوه دوره سلجوقی و قابل قیاس با پارچه مورد بررسی است (دانش‌یزدی، ۱۳۸۳: ۱۸).

در حاشیه یک سنگ قبر متعلق به سال ۵۳۳ ه.ق که در موزه بوستون نگهداری می‌شود نیز خطوط کوفی تزئینی برزمینه نقوش اسلیمی در سه ردیف دیده



تصویر ۲۲. ظرف سفالی مزین به خط کوفی به شیوه دوره سلجوقی (قرن ۶ ه.ق)، موزه متروپولیتن (Hillenbrand, 1994: 163)

شده است. در دوره سلجوقی، برخی از این ظروف با خط کوفی گل و برگ دار تزئین شده و از جمله آنها ظرفی است که در موزه متروپولیتن نگهداری می شود (تصویر ۲۲). روی این ظرف صحنه هایی از شاهنامه نقش شده و لبه آن با حاشیه ای از خط کوفی گل و برگ دار تزئین شده است. انتهای دولبه ای برگ ها و اسلیمی های موجود کاملاً با نمونه

مورد مطالعه مطابقت دارد (Hillenbrand, 1994: 156). یک کاسه با لعاب فیروزه ای متعلق به قرن ششم هجری قمری نیز متضمن کتیبه ای با دعای خیر است که به خط کوفی بر زمینه ای از برگ های اسلیمی ارائه شده است (تصویر ۲۳). متن کتیبه خواستار برکت، خوش یمنی، شادی و سرور، سعادت و طول عمر است (Michel, 1976: 240).

می شود (تصویر ۲۰) که مشابه اثر مورد پژوهش است (Holt & Winston, 1970: 112).

نمونه بعدی سنگ قبر مرمری است متعلق به ابوسعیدبن محمدبن احمدبن آل حسن که در موزه متروپولیتن نگهداری می شود (تصویر ۲۱). محمدبن آل حسن در محرم ۵۴۵ ه.ق وفات یافته و سنگ قبر آن به وسیله احمدبن محمود ساخته شده است. این سنگ قبر نیز دارای کتیبه ای به خط کوفی تزئینی است (Fehervari, 1972: 247).

سفالینه ها

سفال ها نیز از جمله آثاری هستند که از قرون اولیه هجری در آنها از کتیبه نگاری به صورت گسترده استفاده



تصویر ۲۳. کاسه سفالین باتکنیک لعاب یک رنگ و نقش و خط کوفی تزئینی به صورت قالب زده، سده ۶ ه.ق، مجموعه پوپ (Michel, 1976: 240)



تصویر ۲۵. پارچ سفالین باتکنیک لعاب یکرنگ و نقش و خط کوفی تزئینی به صورت قالب‌زده، قرن ۶ ه.ق، مجموعه ارنست دیننهام (الن، ۱۳۸۳: ۲۳).



تصویر ۲۴. گلدان سفالی باتکنیک لعاب یکرنگ و نقش و خط کوفی تزئینی به صورت قالب‌زده، اواخر قرن ۶ ه.ق. (Hudson & Kearus, 1931: 62).

اثر چوبین

هم‌چنین یک اثر چوبی نفیس، متعلق به دوره فاطمیان و مربوط به اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری قمری در موزه هنر اسلامی قاهره نگهداری می‌شود، که مزین به کتیبه کوفی تزئینی است (تصویر ۲۶). شیوه نگارش و تزئینات گیاهی این اثر نیز به سبک دوره سلجوقی و قابل قیاس با پارچه مورد مطالعه در این مقاله است (Michel, 1976: 286).

نمونه سوم، یک گلدان سفالی از اواخر قرن ششم هجری قمری با لعاب یکرنگ فیروزه‌ای (تصویر ۲۴) و مشتمل بر کتیبه کوفی است که با زمینه‌ای از طرح‌های اسلیمی تزئین شده است (Hudson & Kearus, 1931: 62). نمونه بعدی پارچی سفالی است که بدنه آن مزین به خط کوفی گل‌وبرگ‌دار به سبک سده ششم هجری قمری است (تصویر ۲۵).



تصویر ۲۶. نمونه خط کوفی روی آثار چوبی (Michel, 1976: 286)

نتیجه گیری

نتیجه آزمایش میکروسکوپ الکترونی (SEM) پارچه ابریشمی مورد مطالعه مشخص کرد که الیاف آن از جنس ابریشم و تارو بود آن به ترتیب دارای تاب Z و S است. همچنین، بررسی های انجام گرفته از طریق میکروسکوپ دوچشمی و نیز میکروسکوپ الکترونی نشان داد که این اثر از لحاظ تکنیک بافت، دارای بافت کجراه (سرژه) است. آزمایش طیف بینی انعکاسی FTIR روی رنگ الیاف نیز مشخص کرد که همه طیف های خروجی از دستگاه، اعم از طیف های اصلی و شاهد، دارای نوسانات قوی طول موج در مکان های یکسان هستند. بنابراین تحت تأثیر سه عامل: الف) ابریشمی نبودن جنس الیاف، ب) پوشش بسیار نازک رنگ در سطح الیاف و ج) حساسیت بسیار پایین دستگاه IR؛ طیف رنگ در سطح الیاف قابل مشاهده نبوده است و تابش IR از لایه رنگ عبور کرده و آن چیزی که در طیف های مورد نظر مشاهده می شود، مربوط به بافت خود الیاف است. همین عامل باعث می شود هر عامل رنگی - اعم از پوست گردو و پوست انار - در یک نوع طیف قابل مشاهده باشد. بنابراین، در نمونه ها تنها طیف ابریشم مشاهده می شود و طیف رنگی در هیچ کدام دیده نشد. اما اگر به جای ابریشم از پشم رنگ شده استفاده می شد، به دلیل رنگ پذیری زیاد و پوشش زیاد رنگ در سطح لیف، نوع طیف خروجی شامل طیف های رنگی می شد. در نهایت، روش حاضر برای لیف ابریشم، که رنگ تنها سطح نازکی از آن را تحت پوشش قرار می دهد، امکان پذیر نخواهد بود.

به همین علت اگر بخواهیم اطلاعات بیشتری در مورد رنگ این پارچه به دست بیاوریم، باید به نحوی رنگ را از سطح الیاف خارج کنیم و مقدار قابل ملاحظه ای از آن را با روش های موجود شناسایی کنیم. اما آنچه ما را به استفاده از این روش در شناسایی رنگدانه ها ترغیب کرد، غیرتخریبی بودن روش حاضر است که اگر پوشش به اندازه کافی بود، بدون تخریب و به طور مستقیم می توانستیم طیف رنگ های مورد نظر را به دست آوریم. وجود کتیبه کوفی با مضامینی مانند «دولت» و بررسی تطبیقی شیوه نگارش نوشته مذکور با خطوط به کاررفته روی چند اثر تاریخی-فرهنگی دیگر متعلق به قرون پنجم و ششم هجری قمری بر «طراز» بودن پارچه مورد مطالعه و تعلق احتمالی آن به سده ششم هجری قمری دلالت می کند.

پی نوشت

1- carltoncone

۲- یکی از روش هایی که به طور عمده برای شناسایی مواد آلی به کار می رود، عبارت است از بررسی نتیجه حاصل از برخورد امواج مادون قرمز (بخشی از امواج الکترومغناطیس که در ناحیه بین طول موج های ۰/۷۵ تا ۳۰۰ میکرون قرار می گیرد) روی مواد. این نتیجه به صورت یک گراف بر حسب میزان جذب یا عبور امواج در طول موج های مختلف رسم و به عنوان یکی از خواص فیزیکی ترکیب در نظر گرفته می شود. از آنجاکه هیچ دو ترکیبی (به جز ایزومرهای نوری) طیف مادون قرمز یکسانی ندارند، مانند اثر انگشت که در انسان ها منحصر به فرد است، طیف مادون قرمز نیز برای یک ترکیب حکم اثر انگشت آن را دارد (جهانشاهی، ۱۳۸۰: ۳-۲۲۲).

۳- تمامی تصاویر میکروسکوپ الکترونی (SEM) در آزمایشگاه پردیس علوم دانشگاه تهران تهیه شده است.

۴- میکروسکوپ الکترونی

۵- از علائم مشخصه این بافت، خطوط موربی به نام کجراه است که در پارچه ظاهر می شود. حرف T اول کلمه Twill (پارچه جناغی) است که در ابتدای فرمول بافت کجراه قرار می گیرد. در سرژه T1/2 تار یک مرتبه رو و دو مرتبه زیر بود قرار می گیرد و در سرژه T2/1 تار دو مرتبه رو و یک مرتبه زیر بود قرار می گیرد. جهت کجراه بافت نیز اگر از چپ به راست باشد، با حرف S و اگر از راست به چپ باشد، با حرف Z مشخص می گردد (وزیردفتری، ۱۳۷۷: ۳۱).



۶ - Pfister، بررسی‌های او پیرامون شیوه فنی تدارک پارچه‌ها درخور توجه و واجد اهمیت بسیار است (R. Pfister. Textile de palmyra. paris T1933).

۷ - www.sigmaaldrich.com، سایت معتبری برای مطالعه در مورد به‌علم شیمی با ارائه انواع طیف‌های مربوط به مواد شیمیایی و آلی و Sigma-Aldrich یکی از بزرگترین کمپانی‌های تأمین کننده پژوهش‌های شیمی آلی و معدنی در جهان.

۸ - آزمایش‌ها در آزمایشگاه تجزیه دستگاهی پردیس علوم دانشگاه تهران انجام شد.

۹ - انگشتی مخصوصی که برای مهر کردن اسناد، فرامین و نامه‌ها به کار می‌رفته است.

10 - Ackerman

منابع

- آلن، جیمز ویلسن. (۱۳۸۳). *سفالگری اسلامی*. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- ابن خلدون، عبدالرحمن. (۱۳۶۲). *مقدمه ابن خلدون*. ترجمه محمد پروین گنابادی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- اپهام‌پوپ، آرتور. (۱۳۷۴). *شاهکارهای هنرهای ایران*. ترجمه پرویز نائل خانلری، تهران نیویورک: انتشارات فرانکلین.
- اکرم، فیلیس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران "از دوران پیش از تاریخ تا امروز"*. مجموعه پوپ. جلد پنجم: نقاشی و کتاب‌آرایی و پارچه‌بافی. ترجمه زهره روح‌فر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- برند، باربارا. (۱۳۸۳). *هنر اسلامی*. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- بیکر، پاتریشیا. (۱۳۸۵). *منسوجات اسلامی*. ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- توانایی، حسین. (۱۳۷۶). *فیزیک الیاف*. اصفهان: نشر ارکان.
- جهان‌شاهی افشار، ویکتوریا. (۱۳۸۰). *فرآیند و روش‌های رنگرزی الیاف با مواد طبیعی*. تهران: دانشگاه هنر.
- چیت‌ساز، محمدرضا. (۱۳۷۹). *تاریخ پوشاک ایران "از ابتدای اسلام تا حمله مغول"*. تهران: مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای صداوسیما و انتشارات سمت.
- حسن، زکی محمد. (۱۳۷۷). *هنر ایران*. ترجمه محمدابراهیم اقلیدی. تهران: صدای معاصر.
- _____ (۱۳۶۳). *صنایع ایران بعد از اسلام*. ترجمه محمدعلی خلیلی، تهران: اقبال.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۰). «خط کوفی و نقوش اسلیمی». *فصلنامه هنر*، شماره ۱، ۱۳۰-۱۴۱.
- دانش‌یزدی، فاطمه. (۱۳۸۷). *کتیبه‌های اسلامی شهر یزد*. یزد: پایگاه میراث فرهنگی شهر یزد و تهران: سبحان نور.
- روح‌فر، زهره. (۱۳۸۰). *نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی*. تهران: انتشارات.
- سامی، علی. (۱۳۴۹). «بافتگی و بافته‌های ایرانی از دوران کهن». *مجله بررسی‌های تاریخی*، شماره ۳، ۱-۳۸.
- غیبی، مهرآسا. (۱۳۸۴). *هشت‌هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*. تهران: هیرمند.
- فتحی، لیدا. (۱۳۸۶). «خط‌نوشته‌ها، روی پارچه‌های دوره اسلامی». *دوفصلنامه مدرس هنر*، دوره ۲، ۲، ۶۳-۷۵.
- قوچانی، عبدالله. (۱۳۸۳). *بررسی کتیبه‌های بناهای یزد*. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- کنستانتینی، لورنزو. کنستانتینی بیاسینی، لوردانا. *دلّه‌دوئه، متئو. س. سجادی، س. منصور و ستریکا، سیریو*. (۱۳۸۶). «بقایای پارچه پیداشده از کاوش‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۴». *گزارش‌های باستان‌شناسی* (۷). *مجموعه مقاله‌های نهمین گردهمایی سالانه باستان‌شناسی ایران* (جلد ۱). تهران: پژوهشکده باستان‌شناسی.
- معتقد، سوسن. (۱۳۶۹). «پارچه مکشوفه از تابوت برنزی کیدین‌هوتران در ارجان». *مجله اثر*، شماره ۱۷، ۶۴-۱۴۷.
- مکداول، ج. (۱۳۷۴). «نساجی». *درباره هنرهای ایران*، زیر نظر ر. دبلیو. فریه. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزبان. ۱۷۱-۱۵۱.
- وزیردفتری، شاهپور. (۱۳۷۷). *طراحی بافت پارچه*. تهران: مرکز نشر دانشگاه صنعتی امیرکبیر.
- وولف، هانس‌ای. (۱۳۷۲). *صنایع‌دستی کهن ایران*. ترجمه سیروس ابراهیم‌زاده. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

- Fehervari, Geza. (1972). *Tombstone or Mihrab? A speculation*. Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art. Edited by: Richard Ettinghausen. New York: Published with Theaid of a grant from the kevorkian foundation.



- Hillenbrand, Robert. (1994). *The Art of The Saljuqs in Iran And Anatolia*. California: Mazda Publisher.
 - Holt, Rinehart and Winston. (1970). *Masterpieces of Persian Art*. Greenwood press.
 - Hudson & Kearns(LTD). (1931). *Persian Art; an Illustrated Souvenir of the Exhibition OF Persian Art at Burlington House London*. Printed by: The Executive Committee Of The Exhibition.
 - Michel George. (1976). *The Art of Islam*. An exhibition organized by the Arts Council of Great Britain in association with the World of Islam Festival Trust. Hayward Gallery8 . April-4 July. Printed in England by Western Ham Press Ltd.
 - Woolly, Linda. (1989). Mediaeval Textiles excavated from Ghubayra. *Iran*. VOL XXVII.PP.51-60.
- طیف ATR نمونه پوست گردوی خالص (۱۳۸۹). www.sigmaaldrich.com. بازیابی شده در تاریخ ۱۳۸۹/۶/۲۶.



تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/۲۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

مطالعه تطبیقی کهن‌الگوی سفرقهرمان در محتوای ادبی و سینمایی*

نادیا معقولی** علی شیخ‌مهدی*** حسینعلی قبادی****

چکیده

اسطوره‌شناسان برای ریخت‌شناسی سفرقهرمان الگوهای مختلفی طراحی کرده‌اند که معتقد به قابلیت انطباق این الگوها بر انواع متون ادبی و نمایشی هستند. سؤال این پژوهش میزان انطباق الگوی سفرقهرمان بر دو اثر ادبی و سینمایی است که شباهت‌های محتوایی زیادی با یکدیگر دارند. هدف، تطبیق حماسه گیلگمش^۱، متعلق به ادبیات اساطیری، و فیلم گوزن‌ها، مربوط به سینمای موج نو ایران، با الگوی سفرقهرمان جوزف کمبل براساس روش نقد کهن‌الگویی است. کمبود پژوهش‌های اسطوره‌ای در سینمای ایران ضروت این تحقیق را نمایان می‌کند. برطبق نقد کهن‌الگویی، سفرقهرمان دارای سه مرحله جدایی، تشریف و بازگشت است که در اثرهای مورد مطالعه نیز همین مراحل شناسایی شده‌اند. در پایان پژوهش با به‌دست آوردن شباهت‌های شناسایی شده مابین الگوی سفرقهرمان و دو اثر مورد مطالعه، فرضیه انطباق این الگو بر تمام متون ادبی و نمایشی اثبات می‌شود با این تفاوت که اثر سینمایی نسبت به اثر ادبی شباهت‌های بیشتری با الگوی پیشنهادی کمبل دارد.

کلیدواژه‌ها: نقد کهن‌الگویی، گیلگمش، گوزن‌ها، سفرقهرمان، جوزف کمبل

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نادیا معقولی با عنوان "بازنمایی مرگ در موج نو در سینمای ایران" که به راهنمایی استادان: جناب آقای دکتر علی شیخ‌مهدی (راهنمای اول) و جناب آقای دکتر حسینعلی قبادی (راهنمای دوم) در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس می‌باشد.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

*** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول).
ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

**** دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

مقدمه

در دوران معاصر دانشمندان و فلاسفه به کاوش در اسطوره‌های عهد باستان پرداختند و حلقه‌های دیگری نیز به این زنجیره اضافه شد. محققانی از جمله کارل یونگ^۱، میرچا الیاده^۲ و جوزف کمبل^۳ افرادی بودند که اسطوره را از گذشته به دنیای معاصر انتقال دادند. هنر و ادبیات مکان‌هایی برای ظهور این کهن‌الگوها بودند و هنرمندان افرادی هستند که این امکان را عملی می‌کنند.

توصیفی که جوزف کمبل از هنرمند می‌آورد ارتباط مستقیمی با بازنمایی اسطوره در هنر دارد: «هنرمند کسی است که اسطوره را به دوره و زمانه خود انتقال می‌دهد» (کمبل، ۱۳۸۰: ۱۲).

یونگ نیز رابطه بسیار نزدیکی بین رؤیاهای اساطیری، هنر و ادبیات کشف کرد. او معتقد بود که هنر و ادبیات نیز مانند خواب، محل تجلی صور مثالی و ظهور ناخودآگاه جمعی است. «به زعم یونگ، شاعران بزرگی چون فردوسی، حافظ، مولانا یا نویسندگانی نظیر هدایت از آن رو ماندگار هستند که آثار آنان بیانگر تجلیات ناخودآگاه جمعی و بینش اساطیری کهن و مشترک همه اقوام و کشورهاست» (شایگان فر، ۱۳۸۴: ۱۴۲).

انسان‌های اولیه به محیط پیرامون خود یعنی دنیای ترسناک و شگفت‌انگیزی که آنها را احاطه کرده بود، واکنش نشان دادند. آنها بر پایه خوف و شیفتگی خود نسبت به راز نهفته در طرح عظیم جهان، نخستین داستان‌های اسطوره‌ای را پدید آوردند. اسطوره‌ها تلاشی بودند برای تبیین هدف و جایگاه بشر در این طرح عظیم به شیوه‌ای غیر مستقیم، شاعرانه و استعاری. انسان‌های نخستین به کمک اسطوره‌ها کوشیدند به پرسش‌های ازلی و ابدی پاسخ گویند، پرسش‌هایی که هنوز با ما هستند. چه کسی دنیا را آفریده است و چرا؟ از کجا آمده‌ایم؟ بعد از مرگ به کجا می‌رویم؟ معنی آن چیست و چه رفتاری شایسته‌ماست؟ رابطه‌ای میان ما و نیروهای عظیم زندگی و مرگ، مؤنث و مذکر، آفرینش و نابودی، نور و تاریکی وجود دارد؟

این زنجیره تفکر به مرور گسترش یافت و انسان‌ها اسطوره‌های خود را بهبود بخشیدند تا منعکس‌کننده شرایط خاص محل‌های زندگی‌شان و تجربیات منحصر به فرد در سرزمین‌شان باشند. با مطالعه بُعد اسطوره‌ای در عرصه‌های رقص، موسیقی، درام و تمام هنرهای دیگر، بر حلقه‌های این زنجیره یک‌به‌یک افزوده شد و امتداد بیشتری یافت. «ظهور سینما رسانه ایده‌آل انسان را برای

بازنمایی دنیای خارق‌العاده اسطوره‌ها فراهم ساخت. سینما از اسطوره‌ها استقبال کرد. هم برای خلق خط داستانی و هم برای تأثیرگذاری عمیق‌تر در ساختار و موتیف‌ها و سبک و بدین‌سان حلقه تازه و قدرتمندی به زنجیره اسطوره‌ها افزوده شد» (ویتیلا، ۱۳۸۹: ۷). در سینما که قهرمان، زندگی و مرگش پایه اولیه هر نوع طرح داستانی است، فیلم‌ها مکانی مناسب برای ظهور اساطیر هستند تا بتوان شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین قهرمانان اساطیری و مردم امروزی پیدا کرد.

در این پژوهش پس از معرفی مسئله، روش و فرضیه شباهت‌ها و تفاوت‌های بین الگوی پیشنهادی سفر قهرمان جوزف کمبل با حماسه گیلگمش و فیلم گوزن‌ها جستجو و شناسایی می‌شوند.

مسئله، فرضیه، پیشینه تحقیق و روش تحقیق:

در این پژوهش، با استفاده از الگوهای سفر قهرمان جوزف کمبل و والتر گوردن، سفر قهرمان در یک اثر کهن ادبی (حماسه گیلگمش) و یک فیلم متعلق به سینمای موج نو (گوزن‌ها) بررسی و از منظر نقد کهن‌الگویی با یکدیگر تحلیل می‌شود. مسئله اصلی در این پژوهش این است که چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی بین این دو اثر و الگوی مطرح‌شده وجود دارد؟ فرضیه پژوهش بر این اساس استوار است که آثار متفاوت ادبی و هنری با وجود تفاوت ظرف بیانی (سینما و ادبیات)، امکان تطبیق با الگوی سفر اسطوره‌ای قهرمان را دارند.

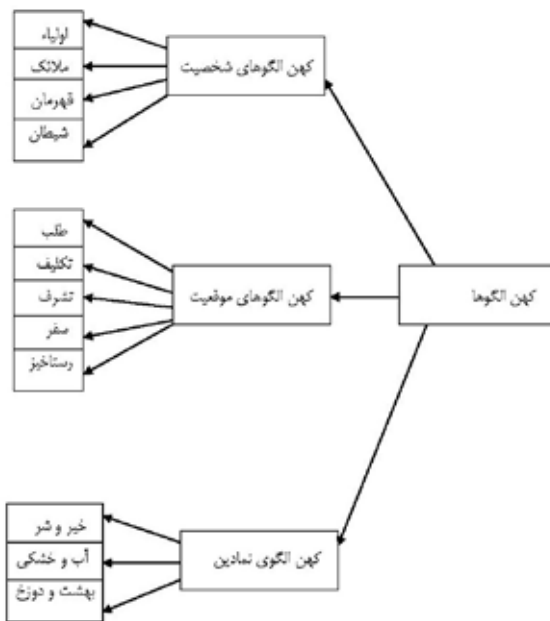
در جستجو برای یافتن پیشینه چنین پژوهش‌هایی، مقاله مریم باقری نسامی با عنوان «بررسی همانندی‌های قهرمانان اساطیری» که در دوفصلنامه علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی، نقش‌مايه، سال سوم، شماره پنجم به چاپ رسیده‌است، مشاهده شد. در این مقاله هفت اثر ادبی، اساطیری و سینمایی براساس مراحل سفر قهرمان تجزیه شده اما مطالعه تطبیقی صورت نگرفته است. در بخش تحلیل حماسه گیلگمش از کتاب گیلگمش، کهن‌ترین حماسه بشری نوشته جرج اسمیت^۵ استفاده شده است. فیلم مورد مطالعه نیز فیلم گوزن‌ها است که در سال ۱۳۵۳ به کارگردانی مسعود کیمیایی ساخته شده و متعلق به موج نو سینمای ایران است.

این تحقیق براساس هدف از نوع بنیادی و در جستجوی کشف حقایق، واقعیت‌ها و شناخت ساختار اساطیری سفر قهرمان در حماسه گیلگمش و فیلم گوزن‌ها بوده است و به تبیین ویژگی‌ها و صفات آنها می‌پردازد. این پژوهش

کتاب الگوهای صورت ازلی در شعر^{۱۱} (۱۹۳۴)، نوشته ماد بودکین^{۱۱} بهنقد ادبی راهیافت، از آنپس، صورت ازلی در ارتباط با ادبیات به داستان، شخصیت و تصاویری عطف می‌شود که در آثار مختلف در اسطوره‌ها و حتی در احوال شعیره‌گونه رفتارهای اجتماعی بازتاب یافته‌اند» (داد، ۱۳۸۵: ۳۳۴).

انواع کهن‌الگو

والتر کی گوردن^{۱۲} در مقاله «درآمدی بر نقد کهن‌الگویی» کهن‌الگوها را به‌لحاظ ظاهر آنها به سه دسته اصلی تقسیم کرد:
۱. اشخاص داستان؛ ۲. موقعیت‌ها و ۳. نمادها یا همخوانی‌ها.



نمودار ۱. نمودار انواع کهن‌الگو (محمودی، ۱۳۹۰: ۱۰۴)

هم‌چنان که در شکل مشاهده می‌شود، قهرمان یکی از کهن‌الگوهای شخصیت است که مراحل کهن‌الگویی موقعیت را پشت سر می‌گذارد.

کهن‌الگوی قهرمان

قهرمان از قدیمی‌ترین کهن‌الگوهایی است که همواره از مباحث اصلی کهن‌الگوها بوده است. «سایر کهن‌الگوها از جمله پیر دانا، یاری‌دهنده، سایه و غیره در ارتباط با قهرمان معنا می‌یابند. واژه قهرمان در زبان یونانی به معنای محافظت کردن و خدمت کردن است. قهرمان یعنی کسی که آماده است نیازهای خود را فدای دیگران کند. بنابراین

براساس ماهیت و روش از نوع توصیفی-تحلیلی است. یعنی با استفاده از اسناد و مدارک معتبر می‌توان از ویژگی‌های عمومی و مشترک بین فیلم و حماسه، آنها را تبیین کرد. بنابراین پس از توصیف مختصر فیلم و داستان، الگوی اساطیری موجود در آنها مطالعه و شباهت و تفاوت بین آنان بررسی می‌شود و از طریق تحلیل محتوی با رویکرد نقد کهن‌الگویی به هدف پژوهش که شناخت ساختار اسطوره‌ای سفرقهرمان در این فیلم‌ها است، می‌پردازیم. روش نقد اسطوره‌ای (اسطوره‌شناختی)^۶، که از آن به نقد کهن‌الگویی^۷ نیز تعبیر می‌شود، یکی از رویکردهای اصلی نقد معاصر است که اگرچه پیشینه‌ای بیش از یک قرن دارد، با نظریات کارل گوستاو یونگ تحول اساسی پیدا کرد. روش گردآوری اطلاعات استفاده از منابع مکتوب و تصویری است.

چهارچوب نظری

کهن‌الگوها

درواقع، کهن‌الگو^۸ اصطلاحی یونگی است برای محتویات ناخودآگاه جمعی^۹؛ «یعنی افکاری غریزی یا میلی که به سازماندهی تجربیات - بنابر الگوهای ازپیش تعیین شده فطری - در انسان وجود دارد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹). این تصاویر نخستین درطول روزگاران به‌اشکال گوناگون بروز کرده است؛ ازجمله در قالب اسطوره و داستان، چنان که یونگ «اسطوره‌ها و افسانه‌های پریان را تجلی کهن‌الگوها می‌داند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۵).

ارکی‌تایپ «یا نمونه کهن را "صورت ازلی"، "صورت نوعی" و "کهن‌الگو" نیز ترجمه کرده‌اند» (کرازلی، ۱۳۷۶: ۷۲). کهن‌الگوها اندیشه‌های سرشتی و مادرزادی و میل به رفتارها و پندارهایی است که براساس الگوهای ازپیش آشکار در ناخودآگاه انسان وجود دارد. به سخن دیگر، «کهن‌الگوها دربردارنده حقیقتی سپنتا هستند که درآغاز آفرینش بر انسان پدیدار شده‌اند» (آشوری، ۱۳۷۹: ۴۲) و گاه شامل برخی مایه‌ها و مفاهیم نیز می‌شوند، مثل: «مفهوم خلقت، جاودانگی، قهرمانی و غیره» (گرین و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۶۶). یونگ کهن‌الگو را به معنی تصاویر و رسوبات روانی ناشی از تجارب مکرری به‌کار برد که اجداد و نیاکان بشر از سر گذرانده‌اند. بنا به عقیده یونگ این تصاویر بدوی در ناخودآگاه قومی نسل بشر جا دارند و به شکل اسطوره، مذهب، خواب، اوهام شخصی و نمادهای دیگر در آثار ادبی انعکاس می‌یابند. «صورت ازلی با

مفهوم قهرمان در اساس مرتبط با مفهوم ایثار است» (ووگلر، ۱۳۸۷: ۵۹).

قهرمان یکی از کهن‌الگوهای شخصیتی یونگ نیز هست. قهرمان در نقش یک منجی و فدایی ظاهر می‌شود و معمولاً سفری طولانی را آغاز می‌کند که طی آن باید وظایف سنگینی را به‌انجام برساند. وی یک سلسله ریاضت، رنج و شکنجه را تحمل می‌کند تا از مرحله خامی و بی‌خبری به مرحله بلوغ و کمال دست یابد. درحقیقت، این مسیر که شامل طلب و رهسپاری سالک است، به دگرگونی و استحاله او می‌انجامد. در این نوع غزل‌ها شاعر قهرمان راستین داستان است که باگذشتن از تاریکی‌ها، سیاهی‌ها و پستی‌ها به جهان بالا و روشن والا دست می‌یابد» (گرین و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۷۹).

الگوی تک‌اسطوره جوزف کمبل:

جوزف جان کمبل (۱۹۰۴-۱۹۸۷)، اسطوره‌شناس آمریکایی، با مطالعه اسطوره‌های جهانی بن‌مایه مشترکی در اساطیر یافت که به‌صورت الگویی واحد در فرهنگ‌ها و دوره‌های مختلف تکرار می‌شود و با این دریافت، نظریه تک‌اسطوره خود را مطرح کرد. براساس آن، تمام اسطوره‌های جهان دراصل داستانی واحد را با جزئیات گوناگون بیان می‌کنند. مهم‌ترین تک‌اسطوره‌ای که کمبل به آن توجه کرد و بخش گسترده‌ای از آثار خود را به آن اختصاص داد، تک‌اسطوره قهرمان است. کمبل معتقد بود شخصیت‌های اسطوره‌های مثل قهرمان در تمامی تمدن‌ها و فرهنگ‌ها همانندی‌های شگفت‌آوری دارند و فرایندی مشخص را سپری می‌کنند که به‌صورت الگویی مشخص قابل پیگیری است. قهرمانان هربار به‌شکلی ظهور می‌یابند و با انجام تجربه‌های جدید، سفر خود را چه درونی و چه فیزیکی شروع می‌کنند. کمبل سیر تحول و سفر تک‌اسطوره قهرمان را به سه مرحله اصلی تقسیم می‌کند که عبارت‌اند از:

۱. جدایی (عزیمت)^{۱۲}؛ ۲. تشریف^{۱۴} و ۳. بازگشت^{۱۵}

و آن را «هسته اسطوره یگانه» می‌نامد و در شرح آن می‌نویسد: «یک قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز را به‌حیطه شگفتی‌های ماوراءالطبیعه آغاز می‌کند؛ با نیروهای شگفت در آنجا روبرو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پررمز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند» (کمبل، ۱۳۸۰: ۴۰).

از دید کمبل سیر تحول قهرمان را می‌توان در شکل

یک داستان کلی و جهانی این‌گونه بیان کرد که: قهرمان دعوت به ماجراجویی را می‌پذیرد و طی آزمون‌ها و مراحل که برای رسیدن به هدف طی می‌کند، به خودشناسی نایل می‌شود و پس از این آگاهی و اشراف، به جهان و شرایط معمولی زندگی بازمی‌گردد و به راهنمایی دیگران همت می‌گمارد. کمبل در مورد آغاز سفر و مبارزه قهرمان با تاریکی‌ها می‌نویسد:

«در نخستین مرحله این ماجرا، قهرمان قلمروی آشنای خود را که قدری بر آن کنترل دارد، ترک می‌گوید و وارد یک آستانه می‌شود، مثلاً کنار یک دریاچه یا دریا و در آنجا با هیولاهایی برخورد می‌کند. پس از تقابل با دشمن به موقعیت دیگری می‌رود تا دوباره بازگردد. این اساطیر قهرمانی از حیث جزئیات بسیار متفاوت‌اند اما هرقدر بیشتر به بررسی آنها می‌پردازیم، بیشتر به شباهت ساختمانی آنها پی می‌بریم. همه آنها یک الگوی جهانی دارند؛ هرچند که توسط گروه‌ها یا افرادی ابداع شده‌اند که هیچ‌گونه تماس مستقیم فرهنگی با یکدیگر نداشته‌اند» (واحد دوست، ۱۳۸۱: ۲۲۱-۲۱۵).

کهن‌الگوی بازگشت قهرمان

این نمونه را می‌توان زیرمجموعه‌ای از کهن‌الگوی بزرگ‌تر، یعنی کهن‌الگوی قهرمان، تلقی کرد. در اساطیر قهرمان شخصیتی است که پس از رسیدن به بلوغ قبیله‌اش را در جستجوی دنیای ناشناخته‌ها ترک می‌کند، او در این مسیر به مسائل و مشکلاتی برمی‌خورد که مانع از ادامه سفر او می‌شوند اما او با توجه به ویژگی‌های ذاتی و هوش سرشارش از پس این مشکلات برمی‌آید. در این راه از نیروهای ماوراءالطبیعی سود می‌جوید و سرانجام طلسم یا نیروی نجات‌بخش را به‌دست می‌آورد. بازگشت او برای قبیله مبارک و خجسته است، چراکه تنها اوست که می‌تواند بدقابالی‌ها را پایان بخشد و روحی تازه در قبیله بدمد. والتر کی‌گوردن این موقعیت را به‌صورت زیر تشریح می‌کند:

«طلب: این موتیف بیانگر پویشی است برای یافتن شخص یا طلسم یا تعویذی که پس از دست‌یابی و عودت آن باروری به یک سرزمین بی‌حاصل اعاده می‌شود. ویرانی این سرزمین انعکاسی است از بیماری و ناتوانی رهبر آن. تکلیف: قهرمان داستان برای نجات کشورش دست‌یابی به بانوی زیبا و مورد علاقه‌اش و اثبات هویت خود به‌منظور تثبیت مقام بحق‌اش باید به پاره‌ای اعمال خارق‌العاده دست بزند.

آثار مورد مطالعه

جهت انجام این تحقیق دو اثر برای مطالعه انتخاب شده اند: یکی متعلق به دوره‌های کهن و اساطیری و دیگری معاصر است. اولی حماسه گیلگمش که یکی از کهن‌ترین منابع مکتوب ادبی متعلق به تمدنی باستانی است و دیگری فیلم گوزن‌ها که اثری معاصر و متعلق به سینمای موج نو ایران است. علت انتخاب این دو اثر اثبات فرضیه پژوهش است که: الگوی سفر قهرمان قابلیت تطبیق و انطباق بر هرگونه اثر داستانی متعلق به دوره‌های مختلف را دارد.

خلاصه داستان گیلگمش:

حماسه گیل‌گامش یا حماسه گیلگمش یکی از قدیمی‌ترین و نامدارترین آثار حماسی ادبیات دوران تمدن باستان است که در منطقه میان‌رودان شکل گرفته است. قدیمی‌ترین متون موجود مرتبط با این حماسه به میانه هزاره سوم پیش از میلاد مسیح می‌رسد که به زبان سومری است. از این حماسه نسخه‌هایی به زبان‌های اکدی، بابلی و آشوری موجود است (Georg, 2003: 23). ریشه‌های سومری این اسطوره مورد تردید قرار گرفته و احتمالاً «سرچشمه‌های این اسطوره در تمدن آراتا بوده است» (طاووسی و یوسفیان، ۱۳۸۸: ۱).

درباره گیلگمش روایت‌های مختلفی وجود دارد. در روایات اولیه شاهی است قدرتمند که خدایان برای او رقیبی به نام انکیدو^{۳۳} خلق می‌کنند. انکیدو یک انسان نخستین است که توسط زنی رام می‌شود و به جدال با گیلگمش می‌رود. نتیجه این گشتی آن است که دوطرف درمی‌یابند که آنها نه برای مبارزه بایکدیگر که برای دوستی باهم آفریده شده‌اند. تقریباً بلافاصله تصمیم می‌گیرند به اتفاق یکدیگر غول جنگل سرو آزاد، خومبته^{۳۴} (یا به روایت کهن‌تر هووهوه) را که فریادش غرش طوفان، گفتارش آتش و نفسش مرگ است، از میان بردارند (مکال، ۱۳۷۳: ۵۴). سپس ایشتر^{۳۵}، الهه شهر، از گیلگمش تقاضای ازدواج می‌کند و پس از رد آن از طرف گیلگمش، گاو خوفناک آسمان را به سراغ او می‌فرستد ولی گیلگمش به کمک انکیدو او را به قتل می‌رساند و به همین دلیل، انکیدو مورد خشم واقع می‌شود و می‌میرد.

در قسمت دوم این حماسه، گیلگمش درهراس از مرگ انکیدو می‌فهمد که خود نیز خواهد مرد و به جستجوی جاودانگی از دره عقرب-آدم‌ها می‌گذرد و به سرزمین تاریکی می‌رود و پس از عبور از دریای مرگ

تشریف: معمولاً به معنای واردشدن به زندگی است و در توصیف نوجوانی که به مرحله بلوغ و پختگی می‌رسد، به کار می‌رود. چنین کسی در روند رشد با مشکلات و مسئولیت‌های عدیده‌ای مواجه می‌شود. بیداری، آگاهی یا بینش بیشتر نسبت به جهان و انسان‌هایی که در آن می‌زیند، معمولاً نقطه اوج این موقعیت کهن‌الگویی را شکل می‌بخشد.

بازگشت: قهرمان پس از یافتن طلسم به سرزمین‌اش بازمی‌گردد تا خشک‌سالی را برطرف کند یا شیشه عمر دیو را بشکند. اکنون، سفر توانایی این کار را به او داده‌است که کشورش را نجات دهد» (کیگوردن، ۱۳۶۸: ۲۸).

الگوی تفصیلی سفر قهرمان در مدل کمبل

گفته شد که برطبق نظر کمبل مراحل سفر قهرمان جدایی، تشریف و بازگشت است که هر کدام آنها زیرمجموعه‌هایی به شرح زیر دارند:

«مرحله جدایی شامل:

۱. دعوت به آغاز سفر^{۱۶}؛
۲. رد دعوت^{۱۷}؛
۳. نمایان شدن امدادهای غیبی^{۱۸}؛
۴. عبور از نخستین آستان^{۱۹}؛
۵. شکم نهنگ یا عبور از قلمرو شب^{۲۰}.

مرحله عبور از آزمون‌های تشریف شامل:

۱. جاده آزمون‌ها^{۲۱}؛
۲. ملاقات خدایان^{۲۲}؛
۳. ظهور زن و سوسه‌گر یا درک تجربه عذاب ادیب^{۲۳}؛
۴. آشتی با پدر^{۲۴}؛
۵. خدای گون شدن^{۲۵}؛
۶. برکت نهایی^{۲۶}.

مرحله آخر بازگشت و پذیرفته شدن در جامعه است که مراحل:

۱. امتناع از بازگشت^{۲۷}؛
 ۲. نجات از خارج^{۲۸}؛
 ۳. فرار جادویی^{۲۹}؛
 ۴. عبور از آستان بازگشت^{۳۰}؛
 ۵. ارباب دو جهان^{۳۱}؛
 ۶. آزاد و رها^{۳۲}
- را شامل می‌شود» (باقری و نسامی، ۱۳۸۹: ۱۹).

به نزد اونتاپیش تیم می‌رود و سرانجام به گیاه جاودانگی دست می‌یابد اما در غفلتی کوتاه مار گیاه را می‌برد و او به اورک بازمی‌گردد تا بمیرد. در این پژوهش بخش اول این حماسه مورد مطالعه قرار گرفته است.

خلاصه داستان گوزن‌ها:

یک چریک شهری، به نام قدرت میزبانی، پس از سرقت از بانک از رفقایش جدا می‌شود و با پیکری زخمی خود را به دوست ایام کودکی‌اش سیدرسول می‌رساند. سیدرسول معتادی است که برنامه‌های تماشاخانه‌ای در لاله‌زار را اعلام می‌کند و همسرش فاطمی بازیگر تماشاخانه است. قدرت در خانه سید پناه می‌گیرد و فاطمی بر زخمش مرهم می‌گذارد. سید، تحت تأثیر قدرت، ابتدا درمقابل صاحب‌خانه زورگوشان و عباس، یکی از بازیگران تماشاخانه که مزاحم فاطمی است، می‌ایستد و بعد اصغر هرویین فروش را از پا درمی‌آورد و سپس پول‌هایی را که نزد قدرت است، به رفقای او می‌رساند. پلیس که در جستجوی قدرت است، رد او را در خانه سید می‌یابد و خانه را محاصره می‌کند. سید با اجازه پلیس پیش قدرت می‌رود تا او را وادار به تسلیم کند؛ اما قدرت مقاومت می‌کند و پلیس خانه را به گلوله می‌بندد و سرانجام هر دو با انفجار خانه از پا درمی‌آیند.

بحث و بررسی

در ادامه، سه مرحله کهن‌الگوی سفر قهرمان - جدایی، تشرف و بازگشت - در فیلم گوزن‌ها و حماسه گیلگمش مورد جستجو و تطبیق قرار می‌گیرد و تفاوت‌ها و شباهت‌های الگوی سفر قهرمان در حماسه و فیلم مشخص می‌شود.

تطبیق الگوی سفر قهرمان با فیلم گوزن‌ها

شباهت‌های الگوی سفر قهرمان با فیلم گوزن‌ها

در مقایسه بین الگو و فیلم شباهت‌های زیر قابل شناسایی هستند:

شباهت‌ها در مرحله «جدایی» فیلم گوزن‌ها

- طبق گفته کمبل، ماجرای قهرمان کهن‌الگویی با یک ندای فراخوان آغاز می‌شود. ندایی که با چنان نیروی شگرف و تأثیرگذاری بر قهرمان ظاهر می‌شود که قهرمان توان انکار آن را ندارد. ندای فراخوان در فیلم گوزن‌ها

ازسوی قدرت است و با همان معنایی است که در نام او پنهان است. قهرمان فیلم، سید، به این دعوت پاسخ مثبت می‌دهد. زمانی که قدرت از سید می‌خواهد دست از اعتیاد خود بردارد و به چهره پهلوان‌گونه سابق خود برگردد، سید از جا بلند می‌شود و به دیوار مشت می‌کوبد.

- امداد رسان غیبی در این فیلم در دو شخصیت متفاوت ظاهر می‌شود، اولین شخص همسر سید است که در تلاش است تا جلوی سقوط بیشتر او را بگیرد و نفر دوم دوست او قدرت است که قصد دارد او را از وضعیتی که در آن گرفتار آمده است، خلاص کند.

- عبور از آستان نخستین در این فیلم لحظه‌ای است که سید با مرد مزاحم درگیر می‌شود. در ابتدای فیلم سید برای اینکه به صورت مرد سیلی بزند، به او پول می‌دهد اما این بار حقیقتاً و بدون هراس مرد را می‌زند. هم‌چنان که در کهن‌الگو عبور از آستان یا تولد دوباره باز شناختن برخی از نیروهای درونی است، این امر برای سید با شناسایی توان خود در مقابله صورت می‌پذیرد.

شباهت‌ها در مرحله «تشرف» فیلم گوزن‌ها

- در این مرحله قهرمان یک سلسله آزمون را پشت سر می‌گذارد و طی این آزمون‌ها بر ترس خود چیره می‌شود. سید نیز آزمون‌های فراوانی را از سر می‌گذراند، جلوی مرد صاحب‌خانه می‌ایستد و تا کلانتری و شکایت هم جلو می‌رود و او را مجبور به پذیرش شکست می‌کند.

- سید با کشتن مرد قاچاقچی به مرحله خدای‌گویی می‌رسد. در این مرحله برای قهرمان کهن‌الگویی پس از گذشتن از آخرین هراس‌ها و دلواپسی‌های ناشی از جهل و کناررفتن حجاب آگاهی، دیگر وحشتی نیست و می‌تواند به آن سوی تغییر و تحول برسد، امری که برای سید در حال وقوع است. او با کشتن کسی که موادش را تأمین می‌کرد، موجب آزادی خود می‌شود.

- برکت نهایی زمانی رخ می‌دهد که سید به قدرت اطلاع می‌دهد که قاچاقچی را کشته است و چاقوی دسته صدفی زنجان را روی سفره می‌گذارد. در این صحنه سفره که خود بامضمون برکت همبستگی دارد، نشان خونین آزادی و رهایی آتی سید را بر قدرت نمایان می‌کند.

شباهت‌ها در مرحله «بازگشت» فیلم گوزن‌ها

- سید نمی‌خواهد جریان تغییر هویتش به پهلوان سابقی که بود، ناتمام بماند به همین علت در مرحله امتناع



جدول ۱. مرحله جدایی سفر قهرمان در فیلم گوزن‌ها (مأخذ: نگارنده)

تفاوت‌ها	شباهت‌ها	جدایی در فیلم گوزن‌ها
	قدرت از سید می‌خواهد که بلند شود.	ندای فراخوان به دعوت
سید دعوت را قبول می‌کند تحت تاثیر قدرت به دیوار مشت می‌کوبد.		رد دعوت
این باری در گذشته رخ داده است که سید به خاطر فاطمی دست از پخش مواد در مدارس برداشته است و در زمان حاضر قدرت به او کمک می‌کند.	فاطمی به سید کمک می‌کند.	امدادرسانان غیبی
	سید با مزاحم فاطمی درگیر می‌شود و او را شکست می‌دهد.	عبور از نخستین آستان
معادلی در فیلم ندارد.		شکم نهنگ

جدول ۲. مرحله تشریف سفر قهرمان در فیلم گوزن‌ها (مأخذ: نگارنده)

تفاوت‌ها	شباهت‌ها	تشریف در فیلم گوزن‌ها
	سید جلوی صاحبخانه می‌ایستد و او را کتک می‌زند.	جاده آزمون‌ها
فاطمی از ابتدا در زندگی سید وجود دارد.		ملاقات با خدایانو
کسی سید را به شک نمی‌اندازد، خود او اعتمادش را به قدرت بابت دزد بودنش از دست می‌دهد.	عکس قدرت را در روزنامه می‌بیند و متوجه می‌شود که او از بانک سرقت کرده است.	زن وسوسه‌گر/ انحراف از مسیر
ظاهراً آشتی رخ نمی‌دهد.	سید و قدرت با یکدیگر جدل می‌کنند و قدرت از سید می‌خواهد که جلوی هرویین فروش را بگیرد.	آشتی با پدر
	سید اصغر هرویین فروش را می‌کشد.	خدای‌گون شدن
	سید چاقوی خونین را به قدرت می‌دهد.	برکت نهایی

تعادل رسیده و از تمام محدودیت‌های فردی، واکنش‌های احساسی، وحشت و آرزوها رها شده‌است که دیگر از فانی خویشتن خود هراسی ندارد.

• هر دو دوست در انفجار خانه با نارنجک پلیس کشته می‌شوند و به «آزادی و رهایی» دست می‌یابند. آخرین عمل قهرمان کهن‌الگویی که در زندگی نامه‌اش می‌آید، مرگ یا عزیمت اوست. قهرمان مرگ را به راحتی می‌پذیرد و با آن مأنوس است.

تفاوت‌های الگوی سفر قهرمان با فیلم گوزن‌ها:

در مقایسه الگوی سفر قهرمان کمبل و فیلم تفاوت‌های زیر مشاهده می‌شوند:

- قهرمان دعوت را رد نمی‌کند. به محض شنیدن ندای فراخوان آن را می‌پذیرد و سید به حرف قدرت گوش می‌سپارد.
- امدادرسان غیبی از جایی دیگر نمی‌رسد. همسر سید، فاطمی، از قبل از شروع داستان در زندگی او بوده

از بازگشت، قبول می‌کند پولی را که قدرت از بانک سرقت کرده است، به دست دوستان چریکش برساند. در واقع، این امتناع قهرمان از خروج از قلمروی عارفانه و بازگشت به زندگی عادی است.

• سید در مرحله اولیه فرار جادویی وظیفه رساندن پول را با موفقیت به انجام می‌رساند.

• در ادامه سید به خانه بازمی‌گردد و آن را در محاصره پلیس می‌بیند اما آنان را راضی می‌کند که به داخل خانه رود و با قدرت صحبت کند و با وجودی که تیر می‌خورد، خود را به قدرت می‌رساند. در این زمان سید قصد خروج از دنیای عارفانه‌ای را که با کمک قدرت به آن وارد شده بود، ندارد.

• در گفتگو با قدرت، سید از تنها گذاشتن او خودداری می‌کند و می‌خواهد که با او بماند و بمیرد. سید مرگ با گلوله را همان «آربابی جهان» می‌داند. در این مرحله، سید همچون یک قهرمان کهن‌الگویی چنان به نظم و

جدول ۳. مرحله بازگشت سفر قهرمان در فیلم گوزن‌ها (مأخذ: نگارنده)

تفاوت‌ها	شباهت‌ها	بازگشت در فیلم گوزن‌ها
	سید می‌پذیرد که کیف پول را به جای امن برساند.	امتناع از بازگشت
قدرت امکان فرار ندارد.	سید کیف پول را به دست دوستان قدرت می‌رساند.	فرار جادویی
در فیلم گوزن‌ها کسی از خارج کمکی به قهرمان نمی‌کند.	قدرت با پلیس صحبت می‌کند تا وارد خانه تحت محاصره شود.	نجات از خارج
	سید با وجود تیر خوردن خود را به درون خانه می‌اندازد.	عبور از آستان بازگشت
	سید به قدرت می‌گوید که مرگ با گلوله را ترجیح می‌دهد.	ارباب هر دو جهان
	سید همراه با قدرت در انفجار خانه کشته می‌شود.	آزاد و رها

تطبیق الگوی سفر قهرمان با حماسه گیلگمش

شباهت‌های الگوی سفر قهرمان با حماسه گیلگمش

در تطبیق بین حماسه گیلگمش و الگوی اسطوره‌ای سفر قهرمان شباهت‌های زیر قابل شناسایی است:

شباهت‌ها در مرحله «جدایی» حماسه گیلگمش

- ندای فراخوان قهرمان را از حد عادی و روزمره زندگی جدا می‌کند و «به‌سوی قلمرویی ناشناخته رهنمون می‌شود» (Campbell, 2004: 49). چوپانی به‌نزد گیلگمش می‌آید و خبر از موجودی شگرف در جنگل می‌دهد. این فراخوان گیلگمش را به‌دنیای دوستی وارد می‌کند.
- انکیدو دعوت او را نمی‌پذیرد و این دو بابک‌دیگر کشتی می‌گیرند.

- امداد رسانان غیبی در این حماسه در نقش خدایانی ظاهر می‌شوند که به گیلگمش و انکیدو کمک می‌کنند تا در هنگام سفر برای کشتن هومبابا از جنگل سدر گذر کنند.

- آن دو با کشتن هومبابا از نخستین آستانه گذر می‌کنند. آنان در این مرحله با بزرگ‌ترین ترس‌های خود روبرو و با نیروی تازه متولد می‌شوند.

- کمبل حوزه‌های ناشناخته ناخودآگاه را مرحله شکم نهنگ (رحم جهان) تلقی می‌کند: «نهنگ نماینده قدرت زندگی است که در ناخودآگاه اسیر شده‌است» (کمبل، ۱۳۸۰: ۲۲۲). این مرحله برای دو قهرمان حماسی زمانی است که امکان نزدیک شدن به کوه مقدس را پیدا نمی‌کنند و از آن بازمی‌گردند.

شباهت‌ها در مرحله «تشریف» حماسه گیلگمش

- پس از پشت سر گذاشتن تمام موانع، حال زمان «ملاقات با بانویی است که نمادی از ملک جهان یا مادر

است و هم او بوده که جلوی فروش مواد به دانش‌آموزان را گرفته است. او اکنون به‌مدد حضور قدرت، یاری‌گری برای کمک به سید پیدا کرده است.

- مرحله شکم نهنگ در فیلم وجود ندارد. این مرحله زمانی است که قهرمان مرحله‌ای دشوار را به‌تنهایی پشت سر می‌گذارد و مرگ را لمس می‌کند که در فیلم معادلی ندارد.
- مرحله ملاقات با خدایانو در این فیلم رخ نمی‌دهد و حتی اگر فاطمی خدایانو فرض شود، ملاقاتی صورت نگرفته و او از ابتدا در زندگی سید بوده است.

- شخص وسوسه‌گر در این فیلم یک شخصیت بیرونی نیست، تنها زمانی که سید متوجه می‌شود که قدرت از بانک سرقت کرده است، به او شک می‌کند و با او بر سر درستی و نادرستی رفتارش بحث می‌کند و او را مانند خودش گناهکار می‌داند اما با وجود این جدل‌ها، سید برای بازگشت به وضعیت درمانده خود وسوسه نمی‌شود و بعد از این صحنه است که قاچاقچی را می‌کشد.

- «در مرحله آشتی با پدر، قهرمان می‌تواند با عدالت و بدون غرض‌ورزی از قدرت بهره بگیرد و آنقدر بالغ شده که خود می‌تواند نقش راهنما را برعهده بگیرد» (Campbell, 2004: 123). اما در فیلم چنین امری رخ نمی‌دهد و سید پس از بحث با قدرت برای کشتن دیگری از خانه خارج می‌شود.

- فرار جادویی برای هیچ‌کدام از دو قهرمان اصلی فیلم، قدرت و سید، رخ نمی‌دهد بلکه در سکانسی از فیلم این‌دو به کمک هم مبارز سیاسی دیگری را از چنگ پلیس فراری می‌دهند.

- در فیلم هیچ امدادی از خارج وجود ندارد و این خود سید است که در بازگشت به خانه برای کمک به قدرت وارد می‌شود.



نهایی رخ می‌دهد. برکتی که برطبق کهن‌الگو باعث تجدید حیات قوم و ملت و حتی جهان می‌شود.

تفاوت‌های الگوی سفر قهرمان و حماسه گیلگمش

در مقایسه بین الگو و فیلم تفاوت‌های زیر مشاهده می‌شوند:

- باوجود اینکه انکیدو دعوت گیلگمش را رد می‌کند، دوستی بین این دو شکل می‌گیرد.
- در حماسه گیلگمش، جاده آزمون‌ها در این قسمت معادلی ندارد.
- آشتی با پدر معادلی در حماسه گیلگمش ندارد.
- مهم‌ترین تفاوت اینکه در حماسه گیلگمش با مرگ انکیدو داستان پایان می‌پذیرد و قسمت بازگشت اصلاً رخ نمی‌دهد.

زمین است» (باقری نسامی، ۱۳۸۹: ۲۰). در این حماسه ملاقات با خدایانو -ایشتار- برای گیلگمش رخ می‌دهد هرچند ازدواجی در پی ندارد و گیلگمش درمقابل این وسوسه بزرگ مقاومت می‌کند. او مانند یک قهرمان کهن‌الگویی عمل می‌کند «زیرا در این مسیر والا کسی موفق می‌شود که از وسوسه‌هایش دست بشوید و از مسیر اصلی هدف منحرف نشود» (Campbell, 2004: 103).

- و خدایانو خود همان نیروی وسوسه‌گری است که گیلگمش درمقابل آن مقاومت می‌کند.
- گیلگمش و انکیدو با کشتن گاو خوفناک خدایگون می‌شوند. آنان به حد و مقام خدایان می‌رسند و در جایگاه آنان می‌نشینند و اکنون این قهرمانان باید با آنچه نصیبشان شده است، به‌میان مردمشان بازگردند.
- در استقبالی که مردم شهر از آنان می‌کنند، برکت

جدول ۴. مرحله جدایی سفر قهرمان در حماسه گیلگمش (مأخذ: نگارنده)

تفاوت‌ها	شباهت‌ها	جدایی در حماسه گیلگمش
	گیلگمش که از حضور انکیدو باخبر شده است، زنی را به محل گذر او می‌فرستد.	ندای فراخوان به دعوت
با این وجود دوستی بین این دو شکل می‌گیرد.	گیلگمش با انکیدو می‌جنگد.	رد دعوت
	خدایان به آندو کمک می‌کنند از جنگل سدر عبور کنند.	امداد رسانان غیبی
	گیلگمش به کمک انکیدو هومبابا را می‌کشد.	عبور از نخستین آستان
	آنان از کوه مقدس بازمی‌گردند.	شکم نهنگ

جدول ۵. مرحله تشریف سفر قهرمان در حماسه گیلگمش (مأخذ: نگارنده)

تفاوت‌ها	شباهت‌ها	تشریف در حماسه گیلگمش
معادلی در حماسه ندارد.		جاده آزمون‌ها
	ملاقات با ایشتار	ملاقات با خدایانو
	ایشتار قصد اغوای گیلگمش را دارد.	زن وسوسه‌گر / انحراف از مسیر
معادلی در حماسه ندارد.		آشتی با پدر
	گیلگمش گاو خوفناک را به کمک انکیدو می‌کشد.	خدای‌گون شدن
	مردم شهر از گیلگمش و انکیدو استقبال می‌کنند.	برکت نهایی

تطبیق حماسه گیلگمش با فیلم گوزن‌ها براساس الگوی کمبل

دو اثر شباهت‌های ساختاری بایکدیگر دارند. هردو اثر دوستی مردانه‌ای را روایت می‌کنند که به جنگ‌های قهرمانانه آن دو در کنار یکدیگر می‌انجامد. در هردو اثر یکی از دو دوست، موجب تشویق و دعوت دیگری به ماجرای قهرمانانه می‌شود و تحول او را موجب می‌گردد و سرانجام در هردو اثر، دوستی با مرگ دو قهرمان پایان می‌یابد. این شباهت‌ها در دو مرحله «جدایی» و «تشریف» الگوی کمبل جستجو می‌شوند. به دلیل عدم وجود مرحله بازگشت در گیلگمش، تطبیق در این مرحله بین دو اثر صورت نگرفته است.

تطبیق دو اثر در مرحله «جدایی»

در هردو اثر یکی از دو دوست ندای فراخوان را به گوش دیگری می‌رساند و او را به ماجرا دعوت می‌کند. خبر حضور انکیدو برای گیلگمش یک فراخوان است و حضور قدرت در زندگی سید صدایی است که او را به

گذشته خود می‌برد و به ماجراجویی می‌افکند. در هردو اثر، شخص دیگری بجز دو دوست به آنان کمک می‌کند تا مسیر ماجراجویی خود را ادامه دهند. همسر سید به او کمک می‌کند تا از سقوط بیشترش جلوگیری کند و خدایان به گیلگمش و انکیدو کمک می‌کنند تا راه را پیدا کنند.

در هردو اثر، قهرمانان در اولین آستان یکی از نمایندگان نیروی شر را از بین می‌برند. سید مرد قاچاقچی را می‌کشد و گیلگمش غول جنگل را.

تطبیق دو اثر در مرحله «تشریف»

در هردو اثر زنی به مثابه خدایانو در مرحله‌ای از زندگی قهرمان به او کمک می‌کند و در زندگی‌اش مؤثر است: همسر سید در گوزن‌ها و ایشتار در حماسه گیلگمش.

در هردو اثر برای قهرمانان خطر دور شدن از مسیر اصلی حرکتشان و امکان وسوسه شدن توسط یک نیروی مخالف رخ می‌دهد: وسوسه‌های ایشتار برای گیلگمش و چمدان پر از پول برای سید.

جدول ۶. تطبیق دو اثر در مرحله جدایی (مأخذ: نگارنده)

جدایی	گوزن‌ها	گیلگمش
ندای فراخوان به دعوت	قدرت از سید می‌خواهد که بلند شود.	گیلگمش که از حضور انکیدو باخبر شده است، زنی را به محل گذر او می‌فرستد.
رد دعوت		گیلگمش با انکیدو می‌جنگد.
امدادرسانان غیبی	فاطی به سید کمک می‌کند.	خدایان به آن دو کمک می‌کنند از جنگل سدر عبور کنند.
عبور از نخستین آستان	سید با مزاحم فاطمی درگیر می‌شود و او را شکست می‌دهد.	گیلگمش به کمک انکیدو هومبابا را می‌کشد.
شکم نهنگ		آنان از کوه مقدس بازمی‌گردند.

جدول ۷- تطبیق دو اثر در مرحله تشریف (مأخذ: نگارنده)

تشریف	گوزن‌ها	گیلگمش
جاده آزمون‌ها	سید جلوی صاحبخانه می‌ایستد و او را کتک می‌زند.	
ملاقات با خدایانو	فاطی از ابتدا در زندگی سید وجود دارد.	ملاقات با ایشتار
زن وسوسه‌گر/ انحراف از مسیر	عکس قدرت را در روزنامه می‌بیند و متوجه می‌شود که او از بانک سرقت کرده است.	ایشتار قصد اغوای گیلگمش را دارد.
آشتی با پدر	سید و قدرت بایکدیگر جدل می‌کنند و قدرت از سید می‌خواهد که جلوی هرویین‌فروش را بگیرد.	
خدای‌گون شدن	سید اصغر هرویین‌فروش را می‌کشد.	گیلگمش گاو خوفناک را به کمک انکیدو می‌کشد.
برکت نهایی	سید چاقو خونین را به قدرت می‌دهد.	مردم شهر از گیلگمش و انکیدو استقبال می‌کنند.



دست می‌یابند و پیروزی‌شان توسط خود یا دیگران جشن گرفته می‌شود. سید و قدرت بر سر سفره‌ای می‌نشینند که چاقوی خونین نشان آزادگی سید روی آن است و گیلگمش و انکیدو توسط مردم شهر استقبال می‌شوند.

در هردو اثر دو قهرمان با پیروزی در یک نبرد به مرحله خدای‌گون شدن دست می‌یابند: سید قاقاچی را می‌کشد و گیلگمش گاو خوفناک را. در هردو اثر دو قهرمان به‌همراه یکدیگر به برکت نهایی

نتیجه‌گیری

در این پژوهش دو اثر متعلق به دو دوره زمانی کاملاً مختلف با یک الگوی مشابه مقایسه شده است. اثر اول کهن‌ترین متن حماسی تاریخ ادبیات جهان و اثر دومی یک فیلم سینمایی متعلق به زمان حاضر بود و سؤال اصلی این پژوهش میزان قابلیت خوانش هردو اثر با الگوی پیشنهادی کمبل بوده است.

هر دو اثر به‌طور جداگانه تجزیه و مراحل سفر در آنان جستجو شده است. در تطبیق فیلم گوزن‌ها با الگوی کمبل از هفده مورد مشخص شده، فقط در نه مورد بین فیلم و الگو تفاوت وجود داشت که عبارت بودند از: نجات از خارج، فرار جادویی، آشتی با پدر، زن وسوسه‌گر، ملاقات با خدایانو، جاده آزمون‌ها، شکم نهنگ، امداد رسانیان غیبی و رد دعوت. این تفاوت‌ها بیشتر در زمینه جابجایی زمانی و مکانی رویداد بوده است و فقط مرحله شکم نهنگ است که اصلاً در فیلم وجود ندارد.

در مقایسه حماسه گیلگمش و الگوی سفر قهرمان با وجودی که مرحله بازگشت اصلاً در حماسه موجود نیست، در یازده مرحله باقی‌مانده فقط سه مورد تفاوت با الگوی کمبل دیده می‌شود که عبارت‌اند از: رد دعوت، جاده آزمون‌ها و آشتی با پدر که دو مورد آخر معادلی در حماسه ندارد.

اکنون با مقایسه کلی بین مراحل تجزیه این دو اثر می‌توان به این نتیجه رسید که فیلم نسبت به افسانه شباهت‌های بیشتری با الگوی کمبل دارد اما این نکته که تمامی لوح‌های حاوی افسانه گیلگمش به‌طور کامل موجود نیست، می‌تواند دلیلی بر نقصان بعضی قسمت‌های الگوی سفر قهرمان در حماسه گیلگمش باشد. اما با جمع‌بندی نهایی هر سه مرحله «جدایی»، «تشریف» و «بازگشت» در دو اثر می‌توان به این نتیجه رسید که میزان شباهت‌ها بسیار بیشتر از تفاوت‌هاست.

درواقع، با این میزان شباهتی که هردو اثر به الگوی کمبل دارند، می‌توان به این نتیجه رسید که قهرمان متعلق به هر زمان و مکانی که باشد، رفتار او از الگوی معینی تبعیت می‌کند و الگوی سفر قهرمان مدلی کاملاً انعطاف پذیر برای داستان‌های متفاوت در ادبیات و هنر است. با وجودی که حماسه گیلگمش نیازها و آرزوهای انسانی بسیار دور را منعکس می‌کند، به دلیل اشتراک با اسطوره اکنون همین نیازها و آرزوها در فیلم گوزن‌ها که اثری معاصر و در رسانه متفاوتی است، با همان الگو مشاهده می‌شود. در هردو اثر قهرمان ظاهر می‌شود و با تجربه‌های جدی سفر خود را چه درونی و چه بیرونی شروع می‌کند و در پایان به آزادی و رهایی می‌رسد.

در تلاشی که برای تطبیق این دو اثر با الگوی کمبل صورت گرفت، مشاهده شد که ساختار الگوی کمبل با تغییراتی در روایت داستان‌های کهن و نو و با وجود ظرف بیانی متفاوتی چون سینما و ادبیات، به دلیل اشتراک در وجود قهرمان و روایت، قابل اعمال است و هرچه روایت‌ها و فیلم‌های بیشتری با این روش بررسی شود، قابلیت‌های بیشتری از این الگو را می‌توان شناسایی کرد و با کاربرد تفاوت‌ها و شباهت‌های آن در سینما نیاز به پژوهش‌های نوینی احساس می‌شود.



پی نوشت

- 1- Gilgamesh
- 2- Carl Gustav Jung
- 3- Mircea Eliad
- 4- Joseph Campbell
- 5- George Smith
- 6- Mythological criticism
- 7- Archetypical criticism
- 8- Archetype
- 9- Collective Unconscious
- 10- Archetypal patterns in poetry
- 11- Maud Bodkin
- 12- Walter K. Gordon
- 13- Departure
- 14- Initiation
- 15- Return
- 16- The Call to Adventure
- 17- Refusal of the Call
- 18- Supernatural Aid
- 19- The Crossing of the First Threshold
- 20- The Belly of the Whale
- 21- The Road of Trials
- 22- The Meeting with the Goddess
- 23- Woman as the Temptress
- 24- Atonement with the Father
- 25- Apotheosis
- 26- The Ultimate Boon
- 27- Refusal of the Return
- 28- The Magic Flight
- 29- Rescue from Without
- 30- The Crossing of the Return Threshold
- 31- Master of the Two Worlds
- 32- Freedom to Live
- 33- Enkidu
- 34- Humbaba
- 35- Ishtar

منابع

- آشوری، داریوش. (۱۳۷۹). عرفان و رندی در شعر حافظ. تهران: نشر مرکز.
- اسمیت، جرج. (۱۳۷۸). گیلگمش کهن‌ترین حماسه بشری. ترجمه داوود منشی‌زاده. تهران: جاجرمی.
- الیاده، میرچا. (۱۳۶۲). چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- باقری نسامی، مریم. (۱۳۸۹). «بررسی همانندی‌های قهرمانان اساطیری». دوفصلنامه علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه. سال سوم. شماره پنجم. ۱۷-۲۶.



- داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ دوم. تهران: مروارید.
- ستاری، جلال. (۱۳۸۳). *هویت ملی و فرهنگی*. تهران: نشر مرکز.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *انواع ادبی*. چاپ دهم. تهران: فردوس.
- شورل، ایو. (۱۳۸۶). *ادبیات تطبیقی*. ترجمه طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر.
- طاووسی، محمود و یوسفیان کنار، محمدجعفر. (۱۳۸۸). «کاوشی نوین در سرچشمه‌های نخستین حماسه گیلگمش». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. سال چهل و پنجم. دوره جدید، شماره ۴. ۱-۱۸.
- کاسیرر، ارنست. (۱۳۸۷). «فلسفه صورت‌های سمبولیک». *جلد دوم، اندیشه اسطوره‌ای*. ترجمه یداله موفن. تهران: هرمس.
- کمبل، جوزف. (۱۳۸۰). *قدرت اسطوره*. گفتگو با بیل مویرز. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- کی‌گوردن، والتر. (۱۳۷۰). *درآمدی بر نقد کهن‌الگویی*. ترجمه جلال سخنور. شماره ۱۶. ۲۸-۳۱.
- گرین، ویلفرد و دیگران. (۱۳۸۳). *مبانی نقد ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- محمودی، فتانه. (۱۳۹۰). *بررسی مضامین تصویری سقانفار*. رساله دکتری. دانشگاه تربیت مدرس. دانشکده هنر.
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۱). *تن پهلوان و روان خردمند*. چاپ دوم. تهران: طرح نو.
- _____ (۱۳۷۵). *سوغ سیاووش (در مرگ و رستاخیز)*. چاپ پنجم. تهران: خوارزمی.
- مک‌کال، هنریتا. (۱۳۷۳). *اسطوره‌های بین‌النهرینی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- واحد دوست، مهوش. (۱۳۸۱). *رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی*. چاپ اول. تهران: سروش.
- ووگلر، کریستوفر. (۱۳۸۷). *سفر نویسنده*. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: مینود خرد.
- ویتیلدا، استوران. (۱۳۸۹). *اسطوره و سینما، کشف ساختار اسطوره‌ای در ۵۰ فیلم به یادماندنی*. ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۴). *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. تهران: جامی.

- Campbell, Joseph. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press.
- Walker, Steven F. (1995). *Jung and the Jungians on Myth*. New York: Garland Publishing.



راهنمای اشتراک نشریه «مطالعات تطبیقی هنر»

در صورت تمایل به اشتراک نشریه «مطالعات تطبیقی هنر» پس از تکمیل فرم اشتراک، بهای اشتراک را بر اساس تعداد نسخه‌های درخواستی نشریه به شماره حساب متمرکز درآمد اختصاصی دانشگاه هنر اصفهان ۲۱۷۷۲۶۰۲۳۲۰۰۰ بانک ملی، شعبه اصفهان (کد ۳۰۰۱) واریز و اصل فیش بانکی را همراه با فرم اشتراک تکمیل شده به نشانی نشریه ارسال فرمایید.

• قیمت هر شماره: ۵۰۰۰۰ ریال

• حق اشتراک سال دوم (شماره ۳-۴): دو شماره ۱۰۰۰۰۰ ریال

• حق اشتراک سال دوم (شماره ۳-۴) برای اساتید و دانشجویان: دو شماره ۸۰۰۰۰ ریال (ارسال کپی کارت شناسایی دانشگاهی و یا معرفی‌نامه معتبر الزامی است).

نشانی نشریه: اصفهان - خیابان چهارباغ پایین - حد فاصل میدان شهدا و چهارراه تختی - کوچه پردیس (۳۱) - پلاک ۱۷ - دانشگاه هنر

اصفهان - حوزه معاونت پژوهشی - دفتر نشریه «مطالعات تطبیقی هنر». کد پستی: ۳۳۶۶۱-۸۱۴۸۶

تلفن: ۰۳۱۱-۴۴۶۰۷۵۵ و ۰۳۱۱-۴۴۰۳۲۸ و ۰۳۱۱-۴۴۶۰۹۰۹

پست الکترونیکی: mth@au.ac.ir

صفحه الکترونیکی نشریه: www.au.ac.ir/research/mth

فرم اشتراک

دو فصلنامه «نشریه مطالعات تطبیقی هنر»

لطفاً در این قسمت چیزی ننویسید.

کد اشتراک:

نام موسسه یا شرکت

نام و نام خانوادگی

میزان تحصیلات

رشته تحصیلی

شغل:

اشتراک از شماره تا تعداد مورد نیاز از هر شماره نسخه

نشانی:

کد پستی:

صندوق پستی:

تلفن تماس:

نمبر:

آدرس الکترونیکی:

نام بانک و شعبه:

مبلغ:

تاریخ

امضاء متقاضی

Reception Date: 2011/7/19
Admission Date: 2011/11/9



A Comparative Study of the Archetype of Hero's Journey in Literature and Cinema*

Nadia Maghuly** Ali Sheikh Mehdi*** Hosseinali Ghobadi****

Abstract

This article is a comparative study of the hero's journey in the myth of Gilgamesh and the film named *The Deer*. Mythologists use different morphological patterns for applying to various literary and cinematic texts.

This study aims to investigate to what extent this pattern of the hero's journey could be found in two works, one literary and the other cinematic. It seems that the film *The Deer* is similar to the myth of Gilgamesh in its content. In the absence of mythological studies on Persian new wave cinema, the main idea is to use Campbell's model in an archetypal approach.

According to the archetypal approach, three phases are recognized in the hero's journey as "departure", "initiation", and "return". The present study will analyze these three phases and will conclude that Campbell's model is well applicable to both works while the film named *The Deer* shows more resemblance to Campbell's model than the myth of Gilgamesh.

Keywords: Comparative mythology, Gilgamesh, *Gavaznha (The Deer)*, Hero's journey, Archetype

* This Article is extracted from Nadia Maghuly's PhD Dissertation, titled "Representation of Death in Iranian New Wave Cinema", supervised by Dr. Ali Sheikh Mehdi (first supervisor) and Dr. Hosseinali Ghobadi (second supervisor) in The Faculty of Art, TarbiatModares University, Tehran, Iran.

** PHD Student, Faculty of Arts, University of TarbiatModarres, Tehran, Iran.

n.maghuly@gmail.com

*** Assistant Professor, Faculty of Arts, University of TarbiatModarres, Tehran, Iran.

**** Associate Professor, Faculty of Humanities, University of TarbiatModarres, Tehran, Iran.



Reception Date: 2012/1/31

Admission Date: 2012/4/9

Comparative and Laboratory Studies on a Seljuq Piece of Textile Kept in Moghadam Museum of University of Tehran

Firouz Mahjour* **Zahra Alinezhad****

Abstract

In this essay, authors have analyzed a textile sample kept in Moghaddam Museum of University of Tehran. The main purpose of this study is to analyze the motifs and weaving techniques as well as identifying the fibers by SEM and the pigment types by Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR). Electronic microscope observations (SEM) show that the fabrics are silk and the weaving technique is Twill. The piece has Kufic inscriptions which can be dated back to Seljuq era, around 6 HA (12th century A.D.).

It is among the rarely known Iranian textiles with (S) spin. Some experts believe that the textiles woven with (S) spin belong to Egypt. However, with regard to the lack of Iranian textile samples belonging recognizably to this era, a detailed study on such a valuable sample is evidently necessary.

Keywords: Textile, Weaving techniques, Seljuq era, Infrared Spectroscopy (FTIR), Moghadam Museum.

* Assistant Professor, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.

** M.A in Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.

Receive Date: 2011/7/2
Admission Date:2011/8/9



Decontextualization and Detextualization, and Their Influence on the Function of a Text: (A Case Study of Naqsh-e-Jahan Square in Isfahan)

Farhad Sasani *

Abstract

This paper is a discourse analysis of “decontextualization” and “detextualization in “Naqsh-e-Jahān Square” in Isfahan. It ’is worth mentioning that decontextulization here is used to express transforming the original context of the text or being transformed – here the Square - and the formation of the new relations among the text and the new contextual elements, and as a result changing its function(s).

This process might also be called “museumization”. “Detextualizatin” is used for transforming the text itself, in a way that some of the constituents, elements or structures inside the original text are replaced by some others in the text. The process of detextualzition is somehow a shift of the dominant function of the text, from the function of “museum” to everyday use, i.e. “museumization”. These two processes, which occur diachronically, are studied together with some examples.

Keywords: Decontext ualization, Detextualization, Museumization, Demuzeumization, Naqsh-e-Jahan Square

* Associate Professor of Linguistics, Language and Literature Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran.



Reception Date: 2011/10/18

Admission Date: 2012/4/9

A Comparative Study of Illustrations of ‘the Battle of Fereydoon and Zahhak’ in Safavid Schools of Painting

Samereh Kazemi *

Abstract

Shahnama's stories have been illustrated by various artists in all periods of Iranian painting, and one frequent story to be illustrated there has been that of the battle of Fereydoon and Zahhak. In the Iranian context of Zahhak's role as a destroyer of humanity, it will be pointed out that Zahhak's Avestan counterpart is *AzhiDahaka*, who cruelly rules Iranshahr. Fereydoon strikes Zahhak down with his ox-headed mace; but does not kill him; on the advice of an angel, he binds Zahhāk and imprisons him in a cave underneath Mount Damavand.

The present essay attempts to make a comparative study of seven versions of “Fereydoon and Zahhak” battle, illustrated in Safavid schools of painting. Since, in Safavid era, book illustrations were made in Mashhad, Tabriz, Isfahan and Shiraz, samples for analysis have been selected from these sites. Methodology of research is based upon a structural analysis of documents.

After making a comparative analysis of the structure of folios, the most common properties discerned were their use of spiral compositions, emphasis on guidelines, square index and golden ratio, as well as the painter's faithfulness to the text. However, they were different in the focal points of the pictures and the dynamic figures and colors.

The present study aims to clarify the differences and similarities between graphic and structural compositions of illustrated folios of ‘Fereydoon and Zahhak battle’ in Safavid schools of painting.

Key words: Comparative study, Safavid schools of painting, Zahhak and Fereydoon, visual elements, the structure of the work.

* Master of Arts (M.A) in Graphics, Instructor at the department of arts and architecture, Shariati University, Tehran, Iran.

Reception Date: 2011/8/23

Admission Date: 2011/11/9



Comparative Study of Hegel's Model of Historical Progress with the Necessary Emergence of the "new art history" in Contemporary Era*

Apena Esfandiari** Habibollah Ayatollahi*** Sayyed Mousa Dibadj****

Abstract

The "new art history" is a radical, critical and social interdisciplinary academic field which refers to historical, social, political and institutional "context-based" approaches formed in contrast with the idea of "art for art's sake" and 20th century formalism (1875-1968). Formalism itself was born in opposition to Romanticism, and rejected the emphasis on content and context. It led at last to another aesthetic revolution which was a result of liberation from aesthetic despotism. The "new art history" arose in 1968 within those notions of "art for society" developed, however in an unfinished and therefore unnoticed form, in the early 20th century by thinkers such as Arnold Hauser. The "new art history" followed their path because a tendency for replacing art in political and social contexts, in post-cultural studies such as post-Marxist, post-feminist, post-colonialist and analytical psychological theories, was indeed motivated by the idea of "Zeitgeist". The methodology of the present study is based upon analysis, interpretation and evaluation of certain ideas, approaches and theories under the same titles as well as a new comparative/analytical point-of-view based on Hegel's dialectic interpretation. Also a different comparison will be made between two important historical periods, in case of contrasting with thesis or Formalism of 20th century and antithesis or considering content or context-based approaches in the 21st century, making a new synthesis of content and form in the contemporary world. The present study aims to prove manifestation of historical self-awareness of artists (philosophers, historians and critics) and entering into history domain (from comparative points of view which here is paying attention to social aspects of art) resulted from awareness; in position of knowledge and wisely determination appearing through a historical process with passing from deliberately experience way (based upon thought and not merely sense and form). In this way, a historical fate leads to a historical change in arts.

Keywords: Historical self-consciousness, Historical fate of arts, Historical dialectics, Historical development of the arts.

* This Article is extracted from Apena Esfandiari's PhD dissertation, titled as the "New Art History": It's Investigation, Interpretation and Analysis in Contemporary Era", supervised by Dr. Sayyed Mousa Dibadj (first supervisor) and Dr. Habibollah Ayatollahi (second supervisor), and advised by Dr. Yaghoob Azhand.

** Ph.D Student, Art Studies, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

*** Associate Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

**** Assistant Professor, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.



Reception Date: 2011/7/31

Admission Date: 2011/11/9

Taoism and Chinese Landscape Painting

MohamadReza Abolghassemi*

Abstract

This essay deals with the Taoist (Daoist) aesthetics and its specificities. It is hypothesized that knowing Taoism will help us understand Chinese landscape painting. The present essay attempts therefore to show that Taoism has founded the theoretical basis of the aesthetics of Chinese landscape painting. According to Taoist teachings, painting, in its best, should be the medium of the Tao. That's why it is aimed to clarify the fact that the painting is the adequate medium to «express» the Tao. The texts of Taoism tell us that the Tao cannot be communicated in language, yet Taoists saw in painting a powerful medium to convey the Taoist wisdom. An analysis of the composition of landscape painting shows us how the pictorial image could represent this wisdom adequately. Finally, it is concluded that the application of light and diffused colors, the ubiquitous vacuum and emptiness, and the absence of linear perspectives in Chinese landscape paintings indicate the influence of the Taoism in the Chinese artistic creation.

Keywords : China, Taoism, Painting, Landscape, Tao Te Ching, Lao Tseu.

* PhD Student of aesthetics and sciences of arts, Aix-Marseille University, France.

Reception Date: 2011/12/17

Admission Date: 2011/4/9



A Comparative Study of Men's Head Wear in the Travel Writings and Pictures in Safavid Dynasty According to the Frescos of Chehelsotoon Palace in Isfahan

MonirehSadat Naghavi* Mohsen Marasi**

Abstract

Based on the relation between the men's jobs and their clothes during Safavid dynasty, the present study attempts to investigate the form of head wears. For this purpose it compares the descriptions in written sources with the frescoes of the Chehelsotoon palace in Isfahan. Because of a lack of proper descriptions or pictures in written sources, travelers' notes are also taken as sources in this study.

The structure of Safavid dynasty was like a pyramid which places the king at the top. Each member of government had his own head wear which reflected the status of its owner. *TajHeydary*, symbol of *ghoorshisor ghollars* in the wars, was the most famous head wear made of red *soghralat* with twelve parts. After Shah Ismail and Shah Tahmasb, it became a royal symbol worn by the princes. They used to decorate it with jewels and feathers and called it *ToomarTaj*.

Mandil was another head wear worn by players and dancers. It was made of *Zarboft* clothes with stripy or flowery designs. Holly people also used to wear a simple white *Dolband*.

Another type of head wears, called *Borak*, made of leather and clothe was worn by *Shaters and Jazayeris*.

This study concludes that one can find a proper government organization reflected in the head wears in Safavid era.

Keywords: Painting, Chehelsotoon , Isfahan, Safavid dynasty.

* Master of art, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

** Assistant professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.



Contents

- **A Comparative Study of Men`s Head Wear in the Travel Writings and Pictures in Safavid Dynasty According to the Frescos of Chehelsotoon Palace in Isfahan**
Monireh Sadat Naghavi, Mohsen Marasi 1
- **Taoism and Chinese Landscape Painting**
Mohamad Reza Abolghassemi 19
- **Comparative Study of Hegel`s Model of Historical Progress with the Necessary Emergence of the “new art history” in Contemporary Era**
Apena Esfandiari ,Habibollah Ayatollahi ,Sayyed Mousa Dibadj ... 35
- **A Comparative Study of Illustrations of ‘the Battle of Fereydoon and Zahhak’ in Safavid Schools of Painting**
Samereh Kazemi 47
- **Decontextualization and Detextualization, and Their Influence on the Function of a Text:
(A Case Study of Naqsh-e-Jahan Square in Isfahan)**
Farhad Sasani 61
- **Comparative and Laboratory Studies on a Seljuq Piece of Textile Kept in Moghadam Museum of University of Tehran** Firouz Mahjour, Zahra Alinezhad 71
- **A Comparative Study of the Archetype of Hero`s Journey in Literature and Cinema**
Nadia Maghuly, Ali Sheikh Mehdi, Hosseinali Ghobadi 87

Scientific journal Of

Motaleat-e Tatbighi-e Honar (Biannual)

Comparative Studies of Art

Vol.2.No.3.Spring & Summer 2012

Concessionaire: Art University of Isfahan

Editor-in-charge: Dr. Farhang Mozaffar

Editor- in-chief: Professor. Mehdi Hosseini

Editorial Board (in Alphabetical order)

Mohammadreza Bemanian

Assoc. Professor, Tarbiat Modarres University

Mehdi Dehbashi

Professor, Isfahan University

Eisa Hojjat

Assoc. Professor, Art University of Tehran

Mehdi Hosseini

Professor, Art University of Tehran

Mohsen Niazi

Assoc. Professor, Kashan University

Zahra Rahbarnia

Assis. Professor, Alzahra University

Jahangir Safari

Assoc. Professor, Shahrekord University

Ali Asghar Shirazi

Assis. Professor, Shahed University

Jalaledin Soltan kashefi

Assoc.Proffessor, Art University of Tehran

General Editor: Iman Zakariaei Kermani

Executive Director: Farzaneh Beshavard

Executive Coordinator: Maryam Kazemi

Logo type: Hamid Farahmand Boroojeni

Cover designing: Afsaneh Nazeri

Graphic designer: Sam Azarm

Persian editor: Sima Shapouriyan

English editor: Kayvan Tahmasebian

Layout: Fatemeh Vazin

Address: No. 17, Pardis Alley(31), Chahar baqh-e-paeen St. Isfahan. Iran, Vice-chancellor of Research, Art University of Isfahan

Postal Code: 81486-33661

Phone: (+98-311) 4460328 - 4460755

Fax: (+98-311) 4460909

E-mail: mth@aui.ac.ir

Referees and Contributors:

Dr. Ali Abbasi

Dr. Kamran Afshar Mohajer

Dr. Sayyed Abu-Torab Ahmad panah

Dr. Yaghoub Azhand

Dr. Akbar Alami

Dr. Mohammad reza Bemanin

Dr. Ali Hatam

Dr. Mansour Hesami

Prof. Mahdi Hosseini

Dr. Mohammad Khazaei

Dr. Babak Moein

Amir Abbas Mohammadi Rad

Dr. Afsaneh Nazeri

Dr. AmirAli Nojournian

Dr. Zohreh Rouhfar

Dr. Jahangir Safavi

Dr. MohammadJavad Safian

Dr. SayyedJavad Salimi

Dr. Parisa ShadQazvini

Dr. Yousof Shaghoul

Dr. AliAsghar Shirazi

Coordinators:

Khadijeh Saedi, Naser Jafarnia

The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in papers.

No part of the papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.

This Journal is indexed & abstracted in www.ricest.ac.ir and www.SID.ir.

Sponsored By:



Instructions for Contributors

The biannual journal of comparative studies in Art accepts and publishes papers in art research related fields as well as interdisciplinary subjects.

- Papers should be original and comprise previously unpublished materials, as well as not being currently under review for publication elsewhere.
- Manuscripts must be written in Persian language.
- The papers will be published after being reviewed and evaluated by reviewers and editorial board.
- The author(s) is responsible for views, statements and ideas expressed in their paper.
- The journal has the authority to accept or reject the papers. Received paper will not be returned.
- No part of the published papers in this journal may be published elsewhere without being referred to this journal.
- The papers should be a research work done by the authors(s). Review papers will be accepted provided that various authentic references have been used and the journal will not publish the research reports and notes.
- For the first evaluation, the paper manuscript (abstract and full text) and a letter to the editorial board of journal are necessary.

Preparation of Manuscript

Cover Page

The cover page, separated from the manuscript and unnumbered, must include: title (which should be brief and emphasize the subject), the names of author(s), scientific affiliation and corresponding author's address (postal address, phone and fax numbers and e-mail).

Abstract

Abstract, written in a separate page and in Persian and not exceed 300 words, should include research question, objectives, methodology, major results and conclusion.

The English abstract should be placed at the end of paper in the same format and not exceed 500 words.

Keywords

Keywords should be separated by comma and not exceed 5 words. They should include words that best describe the topic.

Introduction

This part must include the research question, hypothesis and general idea of the paper as well as literature review.

Research methodology

Paper's main body

This part should include the research's theoretical principles, studies, investigations and results.

Conclusion

The research conclusion should include a brief summary of research subject and answer the research question in a logical way.

Acknowledgement (optional)

Acknowledgement must be brief and confined to persons or organizations that have made significant contributions.

Endnotes

Endnotes (including foreign words, expressions and remarks) must be numbered in the text using brackets and finally placed at the end in alphabetical order.

References

All references cited in the text must be listed at the end of the paper. References should follow the below style:

- In paper: (Author's surname, year of publication: page number).
- In paper's final reference:
 - Books: author's surname, author's name, (year of publication), book title, translator's name, location, publisher.
 - Papers: author's surname, author's name, (year of publication), paper title, journal's name, volume, number, page number(s).
 - Electronic documents: author's surname, author's name. (date). Title of document. Full electronic address.

Illustrations, figures and tables

Illustrations in appropriate quality (provided with at least 300 dpi in jpg format) should be inserted at nearest place to related text with their reference including the author's name, year of publication and page number which must be placed at the bottom of it.

All illustrations must be numbered in the order in which they are referred to in the text.

The table captions must be placed at the top of the table and the figures captions must be placed at the bottom of the figures.

Submission

The text must be typed in word 2007 (font: B-Nazanin (downloadable from the site), size 12 for Persian version and font: Times New Roman, size 11 for English version), in maximum 15 pages.

The paper manuscripts must be sent to journal email address in an attached folder including all necessary parts, with subject part named "UPA".

If the received paper manuscript doesn't follow the instruction, the journal has the right to reject it.

Postal Address: Journal of Motalea-te Tatbighi Honar. No. 17, Pardis Alley, ChaharBagh Paeen St. Isfahan, Iran. Art University of Isfahan.

Postal code: 8148633661

E-mail: mth@au.ac.ir

www.au.ac.ir/research/mth

Phone: (+98311)4460755-4460328

Fax: (+98311)4460909

In The Name Of God