



امتداد اسطوره - متن رستم و سهراب در داستان شهادت حضرت علی اکبر^(ع) در نقاشی های قهوه‌خانه‌ای بر مبنای نظریه ژیلبر دوران

مریم سالاری^۱، حسن بلخاری قهی^۲، شادی تاکی^۳

دریافت: ۳۰/۰۳/۱۴۰۱ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۲ □ صفحه ۱۹-۷
Doi: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای شیوه‌ای در نقاشی عامیانه ایرانی است که از دو منبع عظیم فرهنگ ایرانی سود جسته است: فرهنگ ملی ایرانی و فرهنگ شیعی ایرانی. در میان موضوعات به تصویر درآمده نقاشی قهوه‌خانه‌ای دو مضمون داستان رستم و سهراب و شهادت حضرت علی اکبر^(ع) از موضوعات پرتکرارند، اما به نظر می‌رسد نقاشان در به تصویر کشیدن دو واقعه با دو جهان‌بینی متفاوت (مضمون ملی و دینی) از الگو و ساختار واحدی تبعیت کرده‌اند. این تحقیق با بهره‌گیری از رویکرد منظومه روزانه و شبانه ژیلبر دوران و به روش توصیفی - تحلیلی نشان می‌دهد هنرمندان قهوه‌خانه‌ای با رجوع به کهن‌الگوها، نمادها و محرکه‌ها، چگونه شخصیت حضرت علی اکبر^(ع) را در کالبد سهراب استحاله داده‌اند. این مطالعه روشن می‌سازد نقاشان قهوه‌خانه‌ای با به‌کارگیری نمادهای ریخت حیوانی، تاریکی و سقوطی که نمایش‌دهنده ترس از زمان و مرگ هستند و همچنین استفاده از نمادهای عروج، تماشایی و جداکننده که نشان‌دهنده فرار از زمان، کنترل زمان و غلبه بر سرنوشت محتوم مرگ هستند، دو داستان معجزا را همانند یکدیگر به تصویر کشیده‌اند. از سویی در بعضی نقاشی‌های عاشورایی از سمبل‌های آیینی کهن ایرانی، همچون آیین مهرپرستی که نماد آن خورشید است، استفاده شده است. خورشید در آیین مهرپرستی به عنوان چشمان اهورامزدا نگریسته می‌شود و در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای نیز خورشید نه به عنوان ابژه‌ای منفعل بلکه به مثابه سوژه‌ای ناظر بر حقیقت، سیطره دارد. در واقع نقاشان قهوه‌خانه‌ای با مدد گرفتن از عنصر خیال و بهره‌گیری از اسطوره - متن شاهنامه فردوسی به ترسیم هراس‌های شخصی (ترس از مرگ) و ناخودآگاه جمعی (گذر زمان) در یک روایت شیعی دست زده‌اند.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه فردوسی، اسطوره - متن، رستم و سهراب، حضرت علی اکبر^(ع)، ژیلبر دوران، منظومه روزانه، منظومه شبانه.

۱. دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
Email: maryamsaalari@yahoo.com

۲. عضو هیئت علمی گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
Email: takishadi1400@gmail.com



مقدمه

شاهنامه فردوسی از جمله اسطوره - متن^۱ های مهم فرهنگ ایرانی به شمار می‌رود، که با توجه به زیرساخت‌های اسطوره‌ای و نمادینی که در داستان‌های آن روایت شده است، این قابلیت را داشته که به مثابه یک سرمشق بارها در انحا و صورت‌های متفاوت مورد اقتباس و بازتولید در دیگر متون قرار گیرد. در تعریف اسطوره - متن باید گفت، اسطوره - متن‌ها «متن‌هایی هستند که بیش متن‌های بسیاری دارند، یعنی متن‌های بسیاری آن‌ها را به عنوان الگو قرار داده و انواع ترجمه‌ها و اقتباس‌ها از آن‌ها صورت گرفته است... اسطوره - متن‌ها مهم‌ترین سرمایه‌های فرهنگی هر ملتی و همچنین مهم‌ترین عناصر فرهنگی هر جامعه محسوب می‌شوند» (نامور مطلق، ۱۳۹۷: ۵۳۶). به دیگر سخن باید اسطوره - متن‌ها را به مثابه استحکامات ضربه‌ناپذیر یک تمدن فرهنگی نگریم که آن تمدن را در برابر تهاجمات و طوفان‌های سخت خارجی محافظت می‌کنند و در استمرار بقا و شکوفایی آن تمدن نقش بسزایی ایفا می‌کنند.

اغلب چنین می‌اندیشیم که تاریخ بشر نخست با دوره‌ای از کهن‌الگوها آغاز می‌شود، که آدمی دریافت خود را از جهان و دیگر مردمان را در الگوهایی از حماسه، افسانه‌ها و نمادها بیان می‌کند و سپس با تمام شدن عصر کهن‌الگوها و نیرو گرفتن قانون عقل، تاریخ حقیقی آغاز می‌شود. اما ارنست کاسیرر معتقد است که هر ملتی تاریخ خویش را نه بریده از الگوهای کهن خویش بلکه منطبق و هماهنگ با آن‌ها برمی‌سازد. معنای این سخن می‌تواند چنین باشد که مردمان یک قوم، وضعیت انضمامی و اکتونی خود و نیز اهداف و آرزوهای جمعی خود را در قالب این کهن‌الگوها و نمادها ریخته و بر مقتضای آن‌ها کنش و رفتار می‌کنند. اکنون اگر بخواهیم به شکلی انضمامی هویت انسان ایرانی را با توجه به عناصر تکوین‌گرایانه هویتش مورد بازشناسی قرار دهیم، شاید بتوان گفت شاهنامه فردوسی به‌عنوان منبعی غنی از میراث مشترک ایرانیان است که در کالبد آن می‌توان استمرار هویت ایرانی را بازشناخت و مورد مذاقه قرار داد. برای تأکید بر جایگاه و اهمیت والای این اثر ادبی در شکل‌گیری فرهنگ ایرانی می‌توان این گواه و مدعا را پیش کشید که در سنت طولانی کتاب‌آرایی ایران، شاید هیچ اثری به اندازه شاهنامه فردوسی مصور نگردیده باشد. بدون تردید می‌بایست اذعان کرد در طی هزار سالی که از سرودن شاهنامه می‌گذرد این اثر بیش از هر کتاب دیگری به جهت تعداد آراستگی و همچنین تعداد نگاره‌ها در میان دیگر متون رتبه نخست را دارا است. در طول قرن‌ها هنرمندان و نگارگران ایرانی بارها هفت‌خوان رستم، گذر سیاوش از آتش، شورش کاهو و به بند کشیدن ضحاک و یا داستان عاشقانه زال و رودابه را به تصویر کشیده‌اند شاهنامه‌های مصور که به هنگام سلطنت پادشاه و به

سفارش وی در کارگاه و کتابخانه‌های سلطنتی مصور می‌شدند همواره موجب فخر و مباهات کتابخانه‌های سلاطین و بزرگان بوده‌اند تا آنجا که گاه نقشی مهم در دادوستدهای سیاسی و جنگ و صلح میان حاکمان مختلف را بازی کرده‌اند.

اما می‌بایست این نکته را مدنظر قرار داد، که تصویرگری این شاهکار ادبی در هنر فولکلور ایران نیز همواره از توفیقی خاص بهره‌مند بوده است. یکی از شیوه‌های هنر فولکلور ایران، در دوران معاصر نقاشی قهوه‌خانه‌ای است... این سبک از نقاشی بر اساس باورهای ملی و دینی به دست هنرمندانی مکتب‌نبدیده، در اواخر دوران قاجار و هم‌زمان با جنبش مشروطیت پدید آمد. از این‌رو مضمون غالب در این آثار برگرفته از داستان‌های حماسی شاهنامه فردوسی و همچنین مضامین مربوط به روایت‌های دینی (شیعی) است.

فرضیه‌ای که بنیان این پژوهش را شکل می‌دهد بر این اساس است که به نظر می‌رسد هنرمندان در تصویرگری این دو مضمون متمایز (مضمون ملی - حماسی و مضمون شیعی) از شیوه واحدی پیروی کرده‌اند. برای مثال در میان نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای صحنه نبرد رستم و سهراب که یکی از حزن‌انگیزترین و نمادین‌ترین داستان‌های شاهنامه است بارها دست‌مایه نقش‌آفرینی این هنرمندان قرار گرفته است و این تکرار تا به آنجا پیش می‌رود که در بیشتر این نقاشی‌ها، صحنه جان سپردن سهراب در آغوش رستم، که نقطه اوج این تراژدی است با یک ترکیب‌بندی یکسان و همانند نقاشی شده است. از سوی دیگر در میان مضامین مذهبی و روایت‌های حادثه عاشورا نیز، صحنه جان سپردن حضرت علی اکبر در دامان امام حسین^(ع) بارها با یک ترکیب‌بندی مشابه داستان رستم و سهراب به تصویر کشیده شده است. شباهت این نقاشی‌ها نه فقط در ترکیب‌بندی مشابه‌شان، بلکه در جزئیات صحنه و عناصر نمایش داده شده در قاب و حتی حالات چهره قهرمانان تصویر شده در اثر نیز، قابل ردیابی است. از این‌رو بر اساس شباهت‌های نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در داستان رستم و سهراب و شهادت حضرت علی اکبر، آیا می‌توان گفت اسطوره - متن رستم و سهراب در کالبد حضرت علی اکبر و امام حسین استحاله یافته است؟

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد یکی از ویژگی‌های اسطوره - متن‌ها قابلیت ترجمه آن‌ها به متون دیگر است. به بیان دیگر اسطوره - متن‌ها را می‌توان متن‌هایی زیبا و شکوفا در نظر گرفت که متن‌هایی بسیاری از درون آن‌ها زاده می‌شوند و در تن و کالبدی دیگر ادامه حیات می‌یابند. «اسطوره‌متن‌ها برای پر کردن خلأ و شکاف‌های جهان انسانی و به تبع آن فرهنگی است که شکل می‌گیرند، اگر متنی شکاف بزرگی را پر کرده و افق گسترده‌ای را پاسخ گوید، متن تأثیرگذارتری می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۹۷: ۱۳۹۷).

خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه» که توسط نجیبه رحمانی و صفرعلی شعبانی خطیب نگاشته شده است و در شماره ۴۲ نشریه باغ نظر، در پاییز سال ۱۳۹۵ منتشر گردیده است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهند که هنرمندان قهوه‌خانه‌ای با مدد گرفتن از نیروی تخیل و همچنین با یاری جستن از اسطوره‌پردازی به ترسیم هراس‌های شخصی (از ترس و مرگ) و ناخودآگاه ملت خود دست زده‌اند.

در میان مطالعاتی که با رویکرد ژیلبر دوران دست به خوانش آثار هنری زده‌اند. می‌توان به مقاله «مطالعه دگردیسی بیان تخیل در پرده‌خوانی بر اساس آراء ژیلبر دوران، مطالعه موردی تصویر بهشت و جهنم» نوشته هما قاسم‌پور و دیگران، منتشر شده در شماره ۷ نشریه رهپویه هنر در سال ۱۳۹۹ اشاره کرد که نویسندگان ضمن مقایسه دوشیوه نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقالی، تخیل مخاطب را در این دو شیوه بر اساس آرای ژیلبر دوران مورد تحلیل قرار داده‌اند. مقاله علی عباسی با عنوان «طبقه‌بندی و کارکرد تخیل در سه تابلوی مجید مهرگان، رویکرد ژیلبر دوران» که در سال ۱۳۸۴ منتشر شده، آرای دوران را در ارتباط با نگارگری معاصر بازخوانی می‌کند. علی عباسی در مقاله دیگری با عنوان «کارکرد تخیل نزد محمود فرشچیان» این خوانش را در ارتباط با آثار فرشچیان به کار می‌گیرد. از دیگر مقالات نگارش شده می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایی محمود دولت‌آبادی، مورد مطالعه: جای خالی سلوچ» نوشته عبدالرسول شاکری و علی عباسی اشاره کرد که در سال ۱۳۸۷ در نشریه پژوهشنامه علوم انسانی منتشر گردیده است و نویسندگان با تکیه بر رویکرد دوران، ترس از زمان را در شخصیت‌های این رمان مورد بررسی قرار داده‌اند. مقاله دیگر «از خیال عارفان تا تخیل ژیلبر دوران» نوشته نسیم کرامت و حسین فقیهی است که در سال ۱۳۹۷ در نشریه ادبیات عرفانی به چاپ رسیده است و نویسندگان ضمن قیاس و تعریف دو واژه متشابه خیال و تخیل، به تأثیرپذیری جریان تخیل‌شناسی و نقد تخیلی معاصر غربی در اندیشه ژیلبر دوران پرداخته‌اند.

مبانی نظری تحقیق

انسان‌شناسی تخیل و منظومه روزانه و شبانه ژیلبر دوران^۱ انسان‌شناسی تخیل به‌طور مشخص با نام ژیلبر دوران، نویسنده کتاب «ساختارهای انسان‌شناسی تخیل»^۲ پیوند خورده است. ژیلبر دوران مطالعات خود را درباره کارکرد اجتماعی تخیل با نقد علوم انسانی و نقد افسون‌زدایی مدرن آغاز می‌کند. وی از استادش گاستون باشلار^۳، فیلسوف و معرفت‌شناس فرانسوی آموخت که برای خوانش یک اثر هنری به جای به کار بستن یک روش نقد سنتی بسته، مسدود و خطی، می‌بایست شیوه‌ای باز، آزاد و چندوجهی را

به نظر می‌رسد، آنچه نقاشان قهوه‌خانه‌ای را بر آن داشته تا داستان رستم و سهراب را با واقعه شهادت حضرت علی اکبر همسان و هم‌ارز به تصویر درآورند، پر کردن غم‌نامه سوگواری برای فرزند بوده باشد. در شاهنامه فردوسی، پذیرش مرگ و سفر کردن به جهانی دیگر بسته به نوع مرگ و سن فرد متفاوت است. هر جا که از مرگ پادشاهی یا پهلوانی کهن‌سالی، سخن به میان می‌آید، کلام فردوسی آن‌گونه است که مرگ شخصیت به‌راحتی پذیرفته می‌شود. اما سوگ جوانان ایرانی آن‌چنان آزرده‌گی و رنجشی در پی دارد که فردوسی خود پس از مرگ قهرمان جوان به سرایش غم‌نامه‌ای حزن‌انگیز می‌پردازد. تأثیر این فقدان در فرهنگ و هنر ایرانی تا به آن جاست که در الحان موسیقی نیز سایه انداخت و «برخی از الحان به نام آنان ساخته شد، چنان‌که لحن نوزدهم و بیستم از سی لحن باربد به ترتیب «کین ایرج» و «کین سیاوش» است» (وجدانی، ۱۳۷۶: ۶۰۶). تحقیق پیش رو در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه اسطوره - متن رستم و سهراب در بطن هنر فولکلور و عامیانه مردم ایران به شکلی نو و در قالب روایتی آیینی - مذهبی ادامه حضور یافته است؟

پیشینه تحقیق

در جست‌وجو میان کتب، مقالات و پایان‌نامه‌ها در باب موضوع نقاشی قهوه‌خانه، به نظر می‌رسد غالب متون نگاشته شده به روشی تاریخی - توصیفی انجام گرفته‌اند و نویسندگان تنها به بیان ویژگی‌های بصری یا نظم زیبایی‌شناسانه آثار قهوه‌خانه یا شرح حال هنرمندان متعلق به این مکتب و یا زمینه‌های اجتماعی شکل‌گیری این سبک از نقاشی بسنده کرده‌اند. از این جهت ذکر این دسته از متون نگاشته شده به عنوان پیشینه این پژوهش، در اینجا ضرورت چندانی ایجاب نمی‌کند. اما آن دسته از متون‌هایی که با رویکردی نظری و تحلیلی انجام گرفته‌اند، می‌توان به مقاله «خوانش دو اثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوع مصیبت کربلا بر اساس نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» اشاره کرد که در تابستان ۱۳۹۸ در نشریه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی توسط ادهم ضرغام و الناز دستیاری به انتشار رسیده است. این مقاله به دنبال پاسخ به این پرسش است که نقاشان قهوه‌خانه‌ای چگونه متأثر از ضرورت‌های اجتماعی دست به خلق آثار زده‌اند؟ یافته‌های این تحقیق که با استفاده از رویکرد شمایل‌شناسی انجام گرفته، نشان می‌دهد که نقاشان قهوه‌خانه به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه جنبه‌هایی از شرایط زمانه خویش را در این آثار تجلی داده‌اند و بینش اجتماعی در نحوه چیدمان و ترکیب مجالس پرده‌ها نقش اساسی ایفاء کرده است.

اما مطالعه‌ای که به‌طور مشخص با مبانی نظری تحقیق پیش رو، هم‌سو باشد، مقاله‌ای است با عنوان «بررسی جایگاه

به کار گیریم «تا نه تنها به کانون اسرار یک اثر پی ببریم، بلکه کلام بدیع آن را دریابیم و با اثر هم‌زیستی کنیم تا بدین ترتیب به شناختی کامل‌تر از آن دست یابیم» (Bachelard, 1998: 64). باشلار درک و شناخت آدمی را از جهان، درکی تخیلی می‌دانست و بر این نظر بود که تخیل همواره بر شناخت و کنش انسان متقدم است. از سوی دیگر وی معتقد بود که «خیال و حافظه و تفکر با یکدیگر همکاری می‌کنند. زیرا تصویر از خلال همکاری بین واقعی و غیر واقعی و با کمک تعامل آن دو آفریده شده است» (Bachelard, 1988: 76). در واقع باشلار از نوعی معرفت‌شناسی غیر دکارتی دفاع می‌کرد و عقل و خیال را به منزله دو قطب زندگی روحی مطرح می‌کرد که دو حقیقت را از هم تفکیک کرده‌اند: «حقیقت شاعرانه مبتنی بر خیال و حقیقت علمی مبتنی بر عقل» (شریعی، ۱۳۸۸: ۸۸-۹۱) از دیدگاه باشلار «کار هنرمند، تخیل است و حتی تقلید وی از واقعیت نیز، به این دلیل که پیش‌تر آن را در عالم تخیل رؤیت کرده، از روح هنری برخوردار است. وی شاعر را هنرمندی می‌داند که با تخیل، تصاویر بدیع و آوردن آن‌ها در قالب کلام، خلاق زبان است» (باشلار، ۱۳۸۷: ۱۷-۲۲). وی بر این عقیده تأکید داشت که از آنجا که علم پوینده و زایا است، بنابراین حقیقت علمی نیز می‌بایست مدام با اکتشافات پیشین درگیر شوند تا از گزند تعصبات در امان بمانند، اما حقیقت شاعرانه که منشأ آن خیال است همواره جاویدان می‌ماند. در نهایت در میان حقیقت علمی که ابزار آن منطق است و حقیقت شاعرانه که دست‌مایه آن خیال است، هیچ دیالکتیکی برقرار نمی‌شود.

باشلار برای تمایز میان داده‌های عقلانی و تجربی و داده‌هایی که بر پایه باورها و علایق استوار شده است به موضوع تخیل پرداخت. وی معتقد بود که «تخیل نیروی شکل دادن به واقعیت نیست؛ نیروی شکل دادن به تصاویری است که از واقعیت گذر می‌کنند، یعنی تصاویری که واقعیت را می‌سازند» (Bachelard, 1998: 23). باشلار محتوای تخیل را در دو دسته طبقه‌بندی می‌کند: تخیل با منشأ صوری که به تخیل سطح و ویژگی‌های آن چون رنگ و شکل مربوط است و دوم تخیلی با منشأ مادی که محتوایی است که عموماً با عمق و درون در ارتباط است. در واقع تخیل مادی به اثر هنری، جوهر و هستی می‌بخشد و تخیل شکلی با امر زیبایی‌شناسانه اثر هنری در پیوند است. باشلار در متن به جست‌وجوی «تبلور تصاویر ناخودآگاه روانی است که رابطه خیال با عناصر چهارگانه، آن‌ها را مشخص کرده است» (خطاط، ۱۳۸۷: ۱۱۰-۱۱۱). در واقع تخیلی که باشلار از آن صحبت می‌کند در قالب چهار عنصر اصلی، یعنی آب، آتش، باد و خاک استوار است. به نظر می‌رسد که همین تقسیم‌بندی بعدها منشأ شکل‌گیری دو نظام تخیلی اصلی ژیلبر دوران، یعنی نظام‌های روزانه و شبانه قرار گرفته است.

بدین ترتیب ژیلبر دوران فلسفه و روش باشلار را نقطه آغاز نظریات خود در مطالعه تخیل قرار داد و کوشید راهی را که باشلار آغاز کرده بود به انتها برساند. اما نظام فکری باشلار در دسته‌بندی تخیلات از نظر وی ناکافی بود؛ زیرا اعتقاد داشت که «چهار عنصر فیزیکی، واقعیت مادی ادراک شده انسان را به‌طور کامل نشان نمی‌دهند. ادراک و تخیل انسان بسیار غنی‌تر از مجموع عناصری است که فیزیک ارسطویی در نظر گرفته است (عباسی، ۱۳۹۰: ۳۸-۴۱). ژیلبر دوران در «انسان‌شناسی تخیل» کوشید تا امکان این قرانت تفهیمی از امر واقعی و رمزگشایی ناتمام از سازنده واقعیت را فراهم سازد. «انسان از نظر دوران همان انسان قدیمی با همان نیازها و رویاهاست. تنها ابزارهایش عوض شده است... در کنار این شاخص انسانیت که همان ابزارسازی است انسان کاری می‌کند که هیچ حیوان دیگری انجام نمی‌دهد. او اسطوره می‌سازد. دنیای مدرن خصلت ابزارسازی انسان را دربر گرفت، اما با اسطوره‌سازی‌اش مبارزه کرد و این طرحی بود که در مدرنیته تحقق یافت و به گم شدن سرمشق و از دست رفتن جهت انجامید» (شریعی، ۱۳۸۸: ۱۷-۱۸) برای دوران «اسطوره در نهایت چیزی جز بیان مسائل، راه‌حل‌ها و امیدهایی نیست که تخیل بنیادین انسانی فرا می‌افکند» (Durand, 1987: 27). دستگاه نظری دوران بر سه محور انسان‌شناسی، تخیل و اسطوره‌شناسی استوار گردیده است. وی بر این عقیده است که برخلاف نظریات معاصر در باب هنر که اثر هنری را صرفاً بازتاب انگیزه‌های درونی (نظریات روانکاوی) یا بساخته ساختارهای بیرونی (نظریات جامعه‌شناختی) می‌دانند، «خلق اثر هنری می‌تواند بازتاب تخیلات ناب هنری آفرینش‌گر باشد. این تخیل می‌تواند از ناخودآگاه جمعی سرچشمه گرفته و بر کهن‌الگوها استوار باشد». (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۶۷-۶۸) بنابراین در روش دوران دو عنصر تخیل و اسطوره نقش مهمی ایفا می‌کنند. دوران معتقد است قبل از خوانش هر اثر هنری ابتدا باید به شناخت اسطوره‌ای آن پرداخت. اما اسطوره‌ای که دوران از آن نام می‌برد، نمادهای فرهنگی، باروهای عامیانه و حتی اسطوره فردی را نیز در خود جای می‌دهد. وی در تعریف اسطوره چنین عنوان می‌کند: «درک ما از اسطوره، سیستمی حرکتی^۵ از نمادها^۶، از کهن‌الگوها^۷ و محرکه^۸ هاست. سیستمی حرکتی که تحت جنبش محرکه‌ها تلاش می‌کند به روایت^۹ تبدیل شود. این اسطوره از پیش، طرحی اولیه از عقل‌گرایی است، زیرا از جریان گفتمان^{۱۰} سود می‌برد، که در آن نمادها به کلمات و کهن‌الگوها به اندیشه^{۱۱} تبدیل شده‌اند» (Durand, 1996: 470). بنابراین در نظام فکری‌ای که وی تبیین و پایه‌ریزی می‌کند اسطوره متشکل از سه عنصر اصلی «محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادها» است و این سه عنصر خلق‌کننده و بنیان اصلی آثار ادبی و هنری را تشکیل می‌دهند. محرکه‌ها در این تعریف نیروهای نامحسوسی هستند که به

بیانگر کنترل زمان است. از این رو مسئله تأثیرگذار در این بین زمان است و گذر زمان که موجب نزدیک شدن انسان به مرگ می‌شود که خود به وجود آورنده ترس است. «این ترس، ترس از مرگ یا به عبارتی ترس از گذر زمان است. در مقابل این ترس ذهن به صورت خودکار عملی جبرانی انجام می‌دهد تا بتواند راه حل یا دارویی برای این ترس و اضطراب پیدا کند. این عمل جبرانی خود را به وسیله تصاویر تخیلی نشان می‌دهد و این تصاویر همانند نمادها یا تصاویر با ارزش‌گذاری مثبت در ذهن انسان است. در این صورت زمان تحت کنترل انسان قرار می‌گیرد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۳). نمادهای با ارزش‌گذاری منفی یا صورت‌های زمانی خود به سه دسته تقسیم می‌شوند: نمادهای ریخت حیوانی، نمادهای ریخت تاریکی و نمادهای ریخت سقوط. در نمادهای ریخت حیوانی دو جنبه اصلی از زمان معرفی می‌شود: نخست گذر زمان و دوم، نابود کردن همه چیز از طریق گذر زمان. دوران، در کتاب ساختارهای انسان‌شناسانه تخیل عنوان می‌کند که «برای کودک و همچنین خود حیوان، نگرانی از طریق جنبش سریع و نامنظم ایجاد می‌شود» (Durand, 1992: 75). نمادهای ریخت حیوانی شامل درون‌مایه آشوبناک و دربردارنده تصاویر حیوانات یا خصوصیات خاص حیوانی همچون درنده بودن است. گروه دوم نمادهای ریخت تاریکی هستند که «تحت سلطه نمادهای ماه، تاریکی و زنانگی اند و با تصاویری همچون خون، ناپاکی، کورشدگی، آب سیاه نشان داده می‌شوند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۴). و در آخر نمادهای ریخت سقوطی قرار دارند که مربوط به مفهوم گناه و سقوط هستند و نه فقط تصاویر سقوط را نشان می‌دهند بلکه «سریجه، حس (سنگینی یا له‌شدگی را هم به نمایش می‌گذارند» (Durand, 1992: 124).

نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت یا صورت‌های زمانی یا نمادگرایی قرینه‌ای، دومین گروه از تصاویر منظومه روزانه هستند و در مقابل تمام تصاویر ترس از زمان که به صورت منفی ارزش‌گذاری شده است قرار می‌گیرند. این نمادها فرار از زمان یا پیروزی بر سرنوشت و مرگ را نشان می‌دهد و شامل نمادهای عروجی، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده است. «نمادهای عروجی که به نشانه‌های مربوط به پیروزی، فتح، تعالی و عروج مرتبط است و با نمادهایی نظیر پرنده، فرشته، مرد غول‌آسا نمایش داده می‌شود. دوم نمادهای تماشایی شامل نور و اندام‌های نور، خورشید، کلام الهی، مسیح نشان داده می‌شود. و سوم نمادهای جداکننده که بیان‌کننده قدرت، پاکی و پیروزی‌اند. مانند شمشیر بُران و عصای سلطنتی» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵).

تمام نمادهایی که در منظومه روزانه وجود دارد در منظومه شبانه با تکیه بر تخیل نویسنده و به شکل تعدیل شده تکرار می‌شوند و هنرمند علاوه بر بیان ترس خود به دنبال راهی برای تعدیل آن

چشم نمی‌آیند و برای دیده شدن از سمبل‌ها و نشانه‌ها استفاده می‌کنند. و خود شامل سه دسته محرکه‌های جداکننده و عمودی، محرکه‌های پایین‌رونده یا داخل‌شونده و محرکه‌های آهنگ‌دار هستند. اما نکته حائز اهمیت در این بین، این است که تعداد نمادها بی‌شمار است و از هر فرهنگی به فرهنگ دیگر متغیر است. اما کهن‌الگوها در تعریف دوران، عوامل ثابتی هستند که برخلاف محرکه‌ها، کارکرد مفهومی خود را همیشه و در همه فرهنگ‌ها و زمان‌ها حفظ کرده‌اند. برای مثال «کهن‌الگوی نورانی، رئیس، قله کوه» همیشه به محرک عروج و «کهن‌الگوی شمشیر تیز» همیشه به محرک‌های جداکننده مرتبط است. و در این میان کهن‌الگوها و نمادها ارتباط ظریفی وجود دارد که بنا بر حوادث تاریخی و جغرافیایی، کهن‌الگو به نماد تنزل پیدا کرده است. یعنی در واقع نمادها کاملاً برعکس محرکه‌ها و به عنوان شکل تغییر یافته کهن‌الگوها شناخته می‌شوند ولی برخلاف آن، دارای مفاهیم متغیری هستند که با توجه به شرایط فرهنگی، زمانی و مکانی تعریف می‌شوند. دوران در کنار این سه مؤلفه به دنبال واسطه‌ای بین آن‌ها حول محور تخیل و اصل زیربنای تفکر خود بود که به عبارت «زمان» دست یافت.

دوران به این نتیجه رسید که این سیستم پیچیده حرکتی که تحت عنوان اسطوره وجود دارد، تنها به یک منظور شکل می‌گیرد و آن مبارزه با «زمان» است. در واقع هدف غایی انسان از خلق اسطوره‌ها، رام کردن زمان و رسیدن به جاودانگی و فناپذیری بوده است. اسطوره واکنشی دفاعی از طرف انسان برای مقابله با مفهوم مرگ بوده است. هراس از مرگ در تمام فرهنگ‌های باستانی، به وسیله روایت‌های اسطوره‌ای و نظامی از محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادها به تصویر کشیده شده است ژیلبر دوران در اکثر نوشته‌هایش اسطوره را «دارویی بر علیه زمان و مرگ می‌پندارد؛ زیرا اسطوره آغاز مجدد و همیشگی اصول تکوین عالم است» (عباسی، ۱۳۸۰: ۸۱). از این رو تمام تخیلاتی که اسطوره و روایت اسطوره‌ای را شکل داده‌اند با مفهوم زمان مرتبط هستند. «دوران با این فرض که زمان در تاروپود انسان نفوذ کرده دارد، تلاش کرد در آثار خود، تأثیر زمان را بر ذهن و آگاهی انسان مشخص کند» (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۱۹). و در نهایت او توانست منظومه روزانه و شبانه خود را بر اساس مفهوم زمان و مقابله با مرگ، پایه‌ریزی کند. منظومه روزانه تخیل، منظومه‌ای تضادی و قهرمانانه است و به منظور فتح، پیروزی و عبور کردن از موانع و حدود در نظر گرفته شده است. این منظومه به دو بخش بزرگ به نام‌های منظومه روزانه تخیل با ارزش‌گذاری‌های منفی یا صورت‌های زمانی و منظومه روزانه تخیل با ارزش‌گذاری مثبت تقسیم می‌شود. گروه اول تخیلاتی را شامل می‌شود که ترس از مرگ و ترس از زمان را نمایندگی می‌کنند و گروه دوم تخیلاتی را شامل می‌شود که

روش تحقیق

با توجه به چارچوب نظری مطرح شده، روش تحقیق مورد استفاده این تحقیق، توصیفی-تحلیلی خواهد بود. گردآوری داده‌ها در اینجا سود بردن از منابع کتابخانه‌ای و تحلیل آن‌ها بر مبنای نظریه ژیلبر دوران است. در اینجا شش اثر با موضوع کشته شدن سهراب و شش اثر دیگر با مضمون شهادت حضرت علی اکبر^(ع) و در مجموع دوازده اثر نقاشی به شیوه نقاشی قهوه‌خانه‌ای، برای بررسی انتخاب گردیده است. شاخص اصلی انتخاب آثار ابتدا بر مبنای مضامینی که سوژه مورد بحث این مقاله یعنی دو مضمون کشته شدن سهراب و شهادت حضرت علی اکبر بوده‌اند، انجام گرفت و در مرحله بعد کوشش شد تا این گزینش در میان آثار نقاشان نامدار مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای یعنی نقاشانی چون: حسین قوللر آغاسی، حسن اسماعیل زاده، جواد بلوکی فر انجام گیرد. می‌بایست عنوان کرد که از آنجاکه این شیوه از نقاشی مربوط به فرهنگ عامیانه و در دسته هنرهای فولکلور قرار می‌گیرد، بعضی از آثار برگزیده شده بدون درج نام هنرمند بوده و در منابع با عنوان بدون رقم، ثبت شده است. در نقاشی‌های با مضمون شهادت حضرت علی اکبر^(ع) نیز باید این نکته را یادآور شویم که تصاویر ۸، ۱۱ و ۱۲ بخش‌هایی از سه اثر بزرگ با موضوع واقعه عاشورا هستند و نگارندگان جزئیاتی از تصویر کلی را که به موضوع شهادت حضرت علی اکبر^(ع) اختصاص داشته، مورد تحلیل قرار داده‌اند.

تجسم قوه خیال در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای یکی از شناخته‌شده‌ترین انواع نقاشی ایرانی در شاخه هنر عامیانه ایرانی محسوب می‌گردد که در برخی منابع با نام‌های دیگری همچون خیالی‌نگاری از آن یاد شده است. زیرا مبحث مهم در شکل‌گیری این هنر پیش از هرچیز بهره‌گیری از عنصر تخیل است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد مضامین این نقاشی‌ها در دو شاخه نقاشی‌های ملی (روایت داستان‌های شاهنامه) و نقاشی‌های مذهبی (روایت واقعه عاشورا) قابل بخش‌بندی است. ویژگی مهم این آثار در درجه نخست آن است که این نوع نقاشی بر مبنای روایت شکل گرفته است و نقاش با ابداع ترفندهایی خاص توانسته است یک یا چند داستان را در یک تابلو روایت کند. استفاده از پرسپکتیو خاص مقامی برای اهمیت بخشیدن به قهرمان تصویر و نوشتن نام اشخاص در کنار تصویرشان هم یکی دیگر از ترفندهای نقاش در این گونه نقاشی روایی است. همچنین نقاش قهوه‌خانه‌ای هیچ‌گاه در قید تناسبات طبیعی و واقع‌نمایی نیست؛ و از طبیعت‌گرایی پرهیز می‌کند تا بتواند آنچه در خیال خود دارد، شکل دهد و بر پرده، نقاشی کند. همچنین رنگ در این نقاشی‌ها غالباً به صورت نمادین استفاده می‌شود. (این نقاشی نمایانگر آمال و علائق ملی و عقاید مذهبی

است. از این‌رو در این منظومه شاهد اعمالی چون بلعیده شدن به جای دیدن، پایین آمدن آرام و کنترل شده به جای سقوط کردن و حیوانات اهلی به جای حیوانات وحشی و تصویر تلطیف شده و رمانتیک از شب هستیم. در منظومه شبانه می‌آموزیم که با نادیده گرفتن ترس، زمان را به کنترل خود درآوریم. منظومه شبانه منظومه‌ای غیرمنطقی است. دوران بعد از تعریف منظومه‌ها برای هرکدام از آن‌ها ساختارهایی در نظر می‌گیرد و ضمن نام‌گذاری ساختارها در سه دسته ساختارهای قهرمانی، ساختارهای آنتی‌فر از یک یا تناقضی و ساختار ترکیبی یا دراماتیک، دسته اول را در گروه منظومه روزانه تخیل و دو دسته دیگر را جزء منظومه شبانه تخیل طبقه‌بندی می‌نماید. از نظر ژیلبر دوران ساختارهای قهرمانی به کمک عکس‌العمل‌های مسلط وضعیتی یا رفتاری هدایت می‌شوند. «از یک طرف این ساختارها بسیار شبیه بیماری روانی اسکیزوفرنی هستند و از طرفی دیگر این ساختارها تماماً نبردی علیه زمان و مرگ به نمایش می‌گذارند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۷).

در ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک تصویر بر اساس نمادهای چرخه‌ای و نمادهای ریتم دار شکل گرفته و دوران از آن به عنوان جمع اضداد یاد می‌کند مانند چرخه فصل‌ها در طبیعت. در ساختار اسرارآمیز زمان به شکل تناقضی نفی می‌شود. «تصاویر مربوط به این ساختار تماماً دور افعالی می‌چرخند که مشخص‌کننده عمل شبیه‌سازی (به معنی تغییر شکل به منظور رسیدن به جوهره اصلی خود)، عمل ادغام‌کننده و عمل متحد‌کننده باشند. این نوع تصاویر نمادهای خلوت‌نگاه درونی را در ذهن زنده می‌کند. نمادهای خلوت‌نگاه درونی عبارت‌اند از: خانه، جام، پیاله و جوهر هر چیز. اعمال پایین رفتن، فرورفتن، غوطه‌ور شدن و... نمادهای مادی هستند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۶).

منظومه روزانه تخیلات ترس از زمان

نمادهای جداکننده	≠	نمادهای ریخت حیوانی
نمادهای نمایشی	≠	نمادهای ریخت تاریکی
نمادهای عروجی	≠	نمادهای ریخت سقوطی

نمودار ۱. نمودار منظومه روزانه تخیلات (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۷)

شدن سهراب به دست رستم و به شهادت رسیدن حضرت علی اکبر^(ع) در آغوش امام حسین^(ع) موضوعاتی محبوب و پرتکرار هستند. اما شگفت آن که، اگرچه این دو داستان در دو گفتمان یا دو پارادایم متفاوت روایت شده‌اند و هرکدام نماینده جهان بینی متمایز و دیدگاه فکری در اندیشیدن به جهان‌اند، اما به نظر می‌رسد هنرمندان در به تصویر کشیدن این دو واقعه، طرح‌واره و الگوی مشابه و مشترکی را دنبال کرده‌اند. در این مجال تلاش می‌کنیم با بررسی‌های فرمی و ساختاری آثار و همچنین با مطالعه نمادهای به کار رفته در آن‌ها نشان دهیم، چگونه در بازنمایی هر دو داستان سرمشق واحدی رعایت گردیده است.

با به‌کارگیری متدولوژی ژیلبر دوران و دقت در تصاویر در هر دو گروه از آثار (دو مضمون کشته شدن سهراب و شهادت حضرت علی اکبر) می‌توان ابتدا سه نماد اصلی ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی با ارزش‌گذاری منفی و سپس حضور سه نماد دیگر با ارزش‌گذاری‌های مثبت شامل نمادهای عروجی، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده را در این آثار توصیف و تحلیل نمود. (جداول ۱ و ۲).

در تمامی این تصاویر پدر-رستم و امام حسین^(ع) -نشسته به حالت عمود، درحالی‌که سر فرزند در حال احتضار خویش را در آغوش گرفته، به تصویر کشیده شده است. این حالت عمودی نشستن پدر، به منظومه روزانه با ارزش‌گذاری مثبت تعلق دارد و در گروه نمادهای عروجی قابل طبقه‌بندی است. این فیگور به حالت عمود نشسته به مراحل صعود، تعالی، اوج‌گیری و بالا رفتن قهرمان اشاره دارد. مرد غول‌آسا، رویین‌تن، فرشته، یا نمادهایی که به نور و اندام‌های نور مرتبط هستند نیز از دیگر کهن‌الگوهای مثبت هستند که در گروه نمادهای مثبت و در دسته نمادهای عروجی و نمادهای تماشایی شناخته می‌شوند. در این تصاویر نیز، قهرمان با پیکر غول‌آسا و رویین‌تن رستم و پیکر متبرک با هاله نورانی امام حسین^(ع) قابل شناسایی است.

از دیگر نمادها با ارزش‌گذاری مثبت در این تصاویر می‌توان به چهره آرام سهراب و حضرت علی اکبر^(ع) اشاره کرد که در دسته نمادهای عروجی قرار می‌گیرند. اگر برافروختگی، خشم، استیصال، سرگیجه، سنگینی یا له‌شدگی در دسته نمادهای سقوطی با ارزش‌گذاری منفی قرار دارند. چشمان آرام، بدون درد و بدن آسوده سهراب و علی اکبر نیز گویای بزرگی، بالا رفتن و بلندمرتبی روح آنان است، این جوانان محتر در کام مرگ با چهره‌هایی که نشانی از درد یا ترس در آن‌ها هویدا نیست در دامان پدرانشان، آرام جای گرفته‌اند. آنان هیچ هراس یا غمی از مرگ در دل ندارند. در واقع نقاش می‌کوشد چهره آنان را در نهایت آرامش و در نهایت آرامش، متانت و وقار به تصویر کشد. چراکه در این مرگ، نوعی جاودانگی و نامیرایی و تداوم نیروی خیر نهفته است. همچنین حالت دیگری

و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری آن دوران بود» (پاکباز، ۱۳۸۸: ۵۸۷).

درون‌مایه اصلی و هسته مرکزی این روایت‌های به تصویر کشیده شده، نمایش جدال دائمی میان نیروهای خیر و شر است که هنرمند با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی نمادین و انتصاب این نمادها به شخصیت‌های موجود در تصویر آن‌ها را در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد. نقاش با جانب‌داری از «نیروهای خیر و با اختصاص دادن بهترین و بیشترین فضا در گستره ترکیب‌بندی به قهرمان واقعه، عیان می‌شود. شخصیت نیک و اصلی خیر، همواره بزرگ‌تر از شخصیت‌های فرعی و شخصیت‌های شر، کوچک‌تر و بدهی‌تر ترسیم می‌شوند» (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۷). مبارزه خیر با شر را می‌توان به تعبیر دوران، همان هراسی در نظر آورد که انسان از گذر زمان و فرارسیدن مرگ، آن را تجربه می‌کند. این جهان دوقطبی در واقع بازگوکننده اسطوره‌آغازین است. اسطوره‌ای که همواره از پیروزی روشنی بر تاریکی سخن می‌گوید - از این رو آنچه نقاش به تصویر می‌کشد نیز باید تداوم‌دهنده همین اشتیاق انسان به شکست‌ناپذیری نیروی خیر باشد. این نقاشی‌ها انباشته از کهن‌الگوها و محرکه‌هایی هستند که در دستگاه نظری دوران قابل تبیین است. تقابلی که در اندیشه دوران بر اساس ترس از زمان پیش‌رونده به سوی مرگ شکل گرفته، و نقاشان قهوه‌خانه‌ای این هراس را در فرم و صور نمادهای مشترک بصری هم در مضامین ملی و هم در موضوعات مذهبی به تصویر کشیده‌اند. نقاش خیالی‌ساز از آنجاکه در خیال خود به قهرمان اثر خود اهمیت ویژه‌ای می‌دهد با کنار گذاشتن واقعیت، چهره قهرمانان خود را همواره در کیفیتی ایدئال و آرمانی نقش می‌زند. «از دیدگاه روان‌شناختی، قهرمان تجلی نمادین روان کاملی است که ماهیتی فراخ‌تر و غنی‌تر از آن چیزی را دارد که "من" فاقد آن است» (Henderson, 1968: 101). از این رو قهرمانان اثر او هیچ‌گاه وامانده یا محزون نیستند. آن‌ها صلابت و قدرت خود را حتی در صحنه‌های غم‌انگیز و طاقت‌فرسای داستان هم حفظ می‌کنند. بدون تردید نقاش، احساساتی نظیر غم و اندوه یا رنج و وحشت را در پیکر قهرمانانش شایسته نمی‌داند. او آن‌ها را آن‌گونه که سزاوار یک وجود ماورایی است، به ما می‌نمایاند. ساده‌انگاری خواهد بود که بیاندیشیم نقاش به دلیل ضعف ادراکی از موضوع، اثرش را چنین ترسیم نموده، او نیز مانند هر انسان دیگری بر اساس تجربیات خویش این را درک خواهد کرد، اما لاجرم در جهان بینی او، رستم همیشه رستم است و قابل مقایسه با انسان‌های عادی نیست.

امتداد پارادایم ایرانی در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای (استحاله روایت رستم و سهراب در کالبد امام حسین^(ع) و حضرت علی اکبر) اکنون با توجه به شرحی که بیان شد به پرسش اصلی این تحقیق بازمی‌گردیم. در میان نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دو مضمون کشته

میترا و خورشید نمایان است» (باقری، ۱۳۸۵: ۱۵۲). خورشید در آیین مهرپرستی ایرانی، نماد و سمبل مهر است و در اوستا پیکر اهورامزدا به خورشید همانند شده است. (اوستا، ۱۳۷۴: ۲۳۱؛ ۱: ۲۳۱؛ ۱: ۳۰۴: ۱۳۷۷). در متدولوژی دوران نیز «خورشید چشم خدا محسوب می‌شود. خورشید، سوره، میترا و وارونا است. برای ایرانیان خورشید چشم اهورامزدا است» (Durand, 1992: 148).

شاهنامه یکی از وسیع‌ترین عرصه‌هایی است که خورشید در آن حضور دارد. فردوسی به خورشید همچون یادمانی عزیز که همواره با تفکر و سرنوشت مردم ایران همراه بوده است می‌نگرد. در دوآلیسم (dualism) ایرانی، در یک قطب اهورامزدا (نور) و در قطب دیگر ظلمت (اهریمن) وجود دارد. در واقع «خورشید به مثابه یک سوشیانت و یک ناجی پایه‌ی زندگی ایرانی آمده است. (شفق، ۱۳۷۲: ۳۳۳). در ابیاتی که شرح کشته شدن سهراب را می‌دهد. پس از آن که فرزند هویت خویش را برای پدر فاش می‌کند، فردوسی به حضور پررنگ خورشید اشاره می‌کند:

چو بگشاد خفتان و آن مهره دید... همه جامه پهلوی بردید /
همی گفت کای کشته بر دست من... دلیر و ستوده به هر انجمن /
همی ریخت خون و همی کند موی... سرش پر ز خاک و پر از
آب روی / بدو گفت سهراب کین بتریست... به آب دو دیده نباید
گریست / از این خویشتن کشتن اکنون چه سود؟... چنین رفت و
این بودنی کار بود / چو خورشید تابان ز گنبد بگشت... تهمتن نیامد
به لشکر ز دشت (شاهنامه فردوسی، دفتر دوم، ۱۳۶۹: ۱۸۷).

از سوی دیگر در روایات شهادت حضرت علی اکبر^(ع) نیز به واسطه این‌که واقعه در ساعات ظهر روز می‌گذرد، خورشید با گرمای آتشین خود حضوری پر قدرت دارد. در کتاب تاریخ طبری که از جمله متونی است که روایتی تاریخی به واقعه عاشورا دارد و مورخ سعی کرده بدون در نظر گرفتن تعصبات مذهبی تنها به شرح حادثه بپردازد، به حضور خورشید در آسمان و نماز خواندن امام حسین زیر خورشید در ظهر عاشورا اشاره شده است (تاریخ طبری، جلد ۷: ۳۰۴۶). در روایات سمبلیک از این واقعه نیز، برای مثال در سوگ‌نامه‌ها و مرثیه‌های محتمس کاشانی از واقعه عاشورا می‌توان حضور خورشید را به مثابه عیان‌کننده حقیقت، مشاهده نمود.

خورشید آسمان و زمین نور مشرقین... پرورده کنار رسول خدا، حسین. (محتشم کاشانی). منبع (صدری، ۱۳۷۶: ۱۱۲).
روزی که شد به نیزه سر آن بزرگوار... خورشید سر برهنه برآمد
ز کوهسار منبع (صدری، ۱۳۷۶: ۱۱۴)

در اینجا خورشید به عنوان نماینده نور و پاکی و حقیقت است که با ظلمت و ناراستی، در نبرد است. خورشید تجسم روشنی و درستی است که پس از شهادت امام حسین، بدون پوشش و معجر در آسمان ظاهر می‌شود تا با پرتوی نورانی اش حقیقت را بر آدمیان نمایان سازد.

از این نماد عروجی را می‌توان در شمشیر به حالت عمود ایستاده در داستان حضرت امام حسین^(ع) مشاهده کرد. به طور کلی شمشیر و سلاح در داستان قهرمان بازگوکننده و نماد قدرت، پاکی و ایستادگی در برابر نیروهای شر است. شمشیر، خنجر، چاقو که در متدولوژی دوران جزء نمادهای روزانه با ارزش‌گذاری مثبت تقسیم‌بندی شده است، این توانایی را دارد تا پاکی را از پلیدی متمایز و جدا کند. شمشیر یا هر سلاحی در داستان قهرمان می‌تواند همه چیز را به دو نیم تقسیم کند و با یک ضربه خود، خوبی را از بدی جدا کنند. این رهاسازی یا «خلوص همیشه به سمت جدایی تمایل دارد و تمام تلاش‌اش برای کاتارسیس یا تصفیه است» (Durand, 1992: 166). این شمشیر می‌تواند اهریمن را نابود کند. از این رو می‌توان گفت فیگور عمود نشسته قهرمان یا شمشیر با حالت عمود قرار گرفته در داستان او، همگی نشان از اعتلای و برتری قهرمان نسبت به نیروهای شر است. در واقع این‌طور به نظر می‌رسد که در نظام نمادین اسطوره‌ای، پروسه ذهنی تعالی و عروج روح قهرمان که با کهن‌الگوهای برافراشته‌گی، ایستادگی، صعود به سمت آسمان و اوج گرفتن همراه هستند، با افزودن کهن‌الگوهای جداسازی و پاک‌شدگی، جایگاه قوی‌تر و مستحکم‌تر می‌یابند.

از دیگر نمادها با ارزش‌گذاری مثبت که در هر دو گروه از تصاویر مورد استفاده قرار گرفته است کهن‌الگوی آسمان و وجود درختان برافراشته است که به عنوان محرک روشنایی و عروج را معرفی می‌شود. از طرفی آن‌طور که در روایات شیعی آمده است واقعه عاشورا در صحرایی خشک به نام کربلا اتفاق افتاده است. در این مکان بی‌آب و بیابانی احتمال رویدن درختانی سبز آن‌چنان‌که در نقاشی‌ها می‌بینیم، ناممکن می‌نماید. اما نقاش خیالی ساز با دست یازیدن به کهن‌الگوها، درخت را که نمادی از استقامت، رویش، طراوت، عروج و بالا رفتن است در کنار قهرمان خود ترسیم می‌کند. از دیدگاه روانشناسی یونگ «گیاهان نماینده سمبلیک رشد و زندگی روانی اند که با زندگی غریزی متفاوت است». (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۳۶). در واقع نقاش اهمیتی نمی‌دهد که بیابان کربلا صحرایی خشک و نابارور بوده است. او به احترام حضور قهرمانش آنجا را حاصلخیز و سرسبز نشان می‌دهد.

از دیگر مؤلفه‌ها با ارزش‌گذاری مثبت که به شباهت نمادین تصاویر می‌افزاید، حضور خورشید نه عنوان یک ایژه، بلکه به مثابه سوژه‌ای تأثیرگذار در هر دو روایت است. در تقسیم‌بندی دوران، خورشید در دسته نمادهای تماشایی جای دارد. همان‌طور که می‌دانیم مهر یا میترا یکی از خدایان باستانی «هندوایرانی»، پیش از روزگار زرتشت است و نماد آن خورشید است. در اوستا به‌ویژه در پشت دهم که مخصوص میتراست، «میترا و خورشید بسیار به هم نزدیک‌اند و خورشید از ایزدان یاور مهر، معرفی شده است. در نگاره‌های متعددی که از معابد مهری به‌دست آمده، قرابت و نزدیکی

قرار می‌گیرد. از نمادهای ریخت تاریکی به کار گرفته شده در این آثار می‌توان به خون جوشنده از سینه سهراب و پیکر حضرت علی اکبر و فضای تاریک برخی از تصاویر اشاره کرد. البته نماد خون در حد واسط نمادهای تاریکی و نمادهای سقوطی قرار می‌گیرد که هم در زیرشاخه نمادهای ریخت سقوطی و هم در مجموعه نمادهای ریخت تاریکی قابل دسته‌بندی است. در انتها باید گفت تمامی این نمادها از تصاویر ریخت حیوانی تا به پایین هبوط کردن قهرمان، سرریز شدن خون از بدن و فضای تاریک موجود در تصاویر برآمده از حس ناخودآگاه جمعی و هراس انسان از مرگ و گذر زمان است.

همان‌طور که در بخش نظری شرح داده شد، منظومه روزانه اساساً نمایش‌دهنده تقابل هاست. رابطه این قطب‌ها با هم در تضاد کامل با یکدیگر قرار دارد. نبرد میان خیر و شر در جریان است تا در انتها یکی با پیروزی از میدان خارج شود. قطب‌های مثبت و منفی در هر دو گروه از تصاویر (نقاشی‌ها با مضمون کشته شدن سهراب و شهادت حضرت علی اکبر^(۲)) در جدول‌های ۱ و ۲ شرح داده شده و مشخص گردیده‌اند. این نمادها به صورت دو به دو و متقارن در مقابل یکدیگر جای می‌گیرند. شناسایی و تکرار نمادها و کهن‌الگوها در منظومه روزانه منفی همچون تصویر حیوانات، خشونت، نمایش تاریکی یا خون، نشان از ترس جای گرفته در ناخودآگاه جمعی از مسئله مرگ دارد. در پس تمامی این نمادها ترس از مرگ یا به عبارت دیگر ترس از گذر زمان پنهان شده است. از سویی در مقابل این ترس، ناخودآگاه جمعی تلاش می‌کند تا به مقابله با این ترس برخیزد. وجود و تعدد نمادها و کهن‌الگوهای با ارزش‌گذاری مثبت که در این تصاویر به‌نمایش درآمده، همچون شمشیر، ابزارآلات جنگی، اندام نیرومند رستم و هاله نورانی امام حسین^(۳)، نشان‌دهنده این مبارزه ناخودآگاه علیه این اضطراب و هراس است تا بدین ترتیب بتواند زمان را تحت سیطره خویش درآورد.

اما نکته مهمی که می‌بایست یادآور شد در تمامی نمادهای منظومه روزانه مثبت و منفی، نوعی خویشاوندی در تمامی کهن‌الگوها و نمادها برقرار شده است که دوران آن را «هم‌شکلی^۳» نامیده است. یعنی در تمامی نمادهای شناسایی شده در هر دو گروه برای مثال شمشیر و خنجر از گروه نمادهای جداکننده با نور و آسمان از گروه نمادهای تماشایی و هیبت غول‌آسای رستم و هاله نور اطراف سر امام حسین^(۴)، علی‌رغم اختلاف، یک یا چند وجه تشابه نیز با یکدیگر دارند. این هم‌شکلی باعث شده تا میان نمادها نوعی پیوند برقرار باشد. چراکه هر سه گروه سعی دارند پاکیزگی روحی و حالت روحانی را نمایش دهند. شمشیر بُران اسطوره‌ای که پاکی را از پلیدی جدا می‌کند. نور و آسمان که نمایش عالم بالاست و بر اساس اسطوره‌ها جایگاه خدایان، بهشت و پاکیزگی است و چهره یا اندام قهرمان که خود معرف نیکویی، خیر و راست‌پیشگی است.

در اینجا خورشید نه به عنوان یک ابژه ناچیز بلکه به مثابه شخصیتی مستقل و به عنوان یکی از نمادهای نشان‌دهنده حقیقت و ناظر بر ماجرا، حضوری قاطع دارد^{۱۱}. به‌علاوه در یکی از آثار (تصویر ۱۰) شاهد به تصویر کشیدن این سوژه مستقل و چشمان او هستیم. چشم از عناصر تماشایی است. چشم عنصر اصلی دیدن است. «انتقال تدریجی از هاله درخشان نور به چشم، پدیده‌ای طبیعی است؛ زیرا چشم از اندام بینایی است و مستقیماً با نور مرتبط است. در هر صورت، چشم خواه تماشا کند، خواه بسته باشد، همیشه با تعالی همراه است و این در تمام اساطیر جهانی و روانکاوی به صورت یکسان دیده می‌شود» (Durand, 1992: 167).

از گروه منظومه روزانه با ارزش‌گذاری منفی می‌توان به نمادهای ریخت حیوانی و حضور پررنگ اسب در تمامی تصاویر اشاره کرد. اسب، تن‌پوش پوست حیوان بر تن رستم و سر شیر یا ببر بر بازوان او، گرز و کلاه‌خود با سر حیوان شاخ‌دار، پره‌های روی کلاه‌خود یا پری که متصل به پیشانی حضرت علی اکبر است، حرکت ناآرام اسب‌ها همگی جزء نمادهای ریخت حیوانی طبقه‌بندی می‌شوند. حالت ناآرام اسب‌ها، خروش، شیهه کشیدن و رو به آسمان متمایل شدن آن‌ها که شکلی از پریشان‌حالی، آشفتگی، بی‌تابی و ناآرامی حیوان است و با خیزشی می‌تواند به انسان ضربه‌ای مرگ‌بار وارد کند. این‌ها نمادهایی هستند که به‌واسطه حقیقت وحشی و رام‌نشده‌شان، تداعی‌کننده و تجسم مفهوم مرگ‌اند. از سوی دیگر هم در داستان شاهنامه و هم در روایت عاشورا اسب به‌عنوان شخصیت مستقل و به مثابه یکی از سوژگان حماسه، ترسیم شده است که نیمه پنهان ضمیر قهرمان، در وجود او حلول کرده است. قهرمان سوار بر اسب در واقع «به‌سان روحی مسلط بر جسم (یا خودآگاه چیره بر خودآگاه یا فرمان‌غالب بر من) تصویر نمادینی از اوج گرفتن این کهن‌الگو به سوی نقطه غایی این حرکت را نمایش می‌دهد» (قائم‌ی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۲۳). در شاهنامه فردوسی قهرمانان با دیدن مرگ، از بلندی که بر آن هستند فرود می‌آیند و سپس به سوگواری می‌پردازند. این بلندا معمولاً به موقعیت مکانی اطلاع از مرگ بستگی دارد. ممکن است اسب باشد یا تخت شاهی. فردوسی در توصیف رستم، هنگامی که از مرگ سهراب آگاهی می‌یابد، می‌نویسد:

پیاده شد از اسب رستم چو باد

به جای کله خاک بر سر نهاد (شاهنامه فردوسی، ۱۹۶۰: ۸۰)
با این توضیح می‌توان عنوان کرد همچنان که قهرمان نشسته بر اسب نماد عروج و به‌غایت رسیدن است، بنابراین قهرمان پیاده شده از اسب نیز، می‌تواند در دسته نمادهای سقوطی قرار بگیرد. که در هر دو گروه از تصاویر، رستم و امام حسین^(۵) پایین آمده از اسب، به‌سان روحی مغلوب جسم، از بلندی به پایین هبوط کرده‌اند که این حالت نمادین در دسته نمادهای ریخت سقوطی

امتداد اسطوره - متن رستم و سهراب در داستان شهادت حضرت علی اکبر در نقاشی های ... ■ مریم سالاری، حسن بلخاری قهی، شادی تاکی ■ صفحه ۱۹-۷

جدول ۱. منظومه تخیلات روزانه در نقاشی های با مضمون کشته شدن سهراب.

شماره تصویر	نقاشی های قهوه‌خانه‌ای یا مضمون کشته شدن سهراب	منظومه تخیلات روزانه با ارزش گذاری منفی			منظومه تخیلات روزانه با ارزش گذاری مثبت		
		نمادهای ریخت حیوانی	نمادهای ریخت تاریکی	نمادهای ریخت سقوطی	نمادهای عروجی	نمادهای تماشایی	نمادهای جداکننده
۱		پوست بو سر شیر استفاده شده بر بازوهای رستم- اسب. نمای جلو و اسب‌های پشت کوه	خون جاری از شکم سهراب- آسمان رو به تاریکی-	حرکت خشن دریدن ریش توسط رستم- چهره مستأصل و درمانده رستم-	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم - درختان سر به فلک کشیده- پرهای روی کلاه‌خودها	آسمان- نور تابیده شده در منتهای سمت راست تصویر	شمشیر- آسمان- خنجر- ابزار جنگی - کلاه خود- زانو بند فلزی بر پاهای رستم و سهراب
۲		اسب‌ها- پرندگان- سر حیوان بر دسته گرز غرش اسب‌ها حالات ناآرام پرندگان- تن پوش پوست ببر رستم	آسمان تیره- دود-	چهره مستأصل و درمانده رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم -قلعه حدود برخواست به سمت آسمان- پرهای روی کلاه‌خودها- چادرهای پشت تپه- صخره‌ها و کوه‌ها- پرندگان در حال پرواز	آسمان- رنگ طلایی بر روی خنجر و پیکان-	خنجر- شمشیر- تیر و کمان- گرز جنگی- نیزه- پیکان- سپر جنگی- زره و تن پوش جنگی- کلاه خود- زانو بند فلزی بر پاهای رستم و سهراب- شمشیر
۳		اسب‌ها- جنب و جوش حیوانات- پوست ببر بر تن رستم- سر حیوان بر دسته گرز-	فضای تاریک تصویر- اسب‌های سیاه- خون جاری از پهلوی سهراب	چهره مستأصل و درمانده رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم -قلعه درختان- پرهای روی کلاه‌خودها	نور تابیده بر وسط تصویر	خنجر- شمشیر- گرز جنگی- نیزه- پیکان- سپر جنگی- کلاه خود- چاقو- زانو بند فلزی بر پاهای رستم و سهراب- زره و تن پوش جنگی
۴		اسب‌ها- سر دیو بر روی کلاه خود- شاخ حیوان- پوست و سر ببر بر تن رستم	فضای تاریک و شب مانند تصویر- کوه‌های سیاه	حرکت خشن دریدن ریش توسط رستم- چهره مستأصل و درمانده رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم- کوه‌ها و درختان سر به فلک کشیده- پر بر روی کلاه خود	نور تابیده در پشت کوه‌ها	خنجر- چاقو- زره و تن پوش جنگی- سپر- کلاه خود- زانو بند فلزی بر پای سهراب
۵		اسب‌ها- پوست و سر ببر بر تن رستم- سرگاو بر دسته نیزه- چهره دیو و شاخ بر روی کلاه خود	خون جاری از پهلوی سهراب- خون بر بروی خنجر	چهره برآشفته و پرهراس رستم- حرکت خشن دریدن لباس توسط رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم- درختان سر به فلک کشیده- اندام بر فراشته و رو به آسمان اسب	فضای پر نور و روشن تصویر	خنجر- سپر- کلاه خود- زره و تن پوش جنگی- گرز- نیزه
۶		اسب‌ها- دویدن و غرش حیوانات- پوست ببر بر تن رستم. پر بر روی کلاه خود- سر گاو شاخ‌دار بر نیزه	اسب‌ها- دویدن و غرش حیوانات- پوست ببر بر تن رستم. پر بر روی کلاه خود- سر گاو شاخ‌دار بر نیزه	سپاهیان ناآرام- چهره پر از اضطراب رستم- فشردن دست‌های سهراب توسط رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم- درختان سر به فلک کشیده- حالت برانگیخته و رو به آسمان اسب- پر روی کلاه خود	خنجر- شمشیر- سپر- زانو بند و تن پوش جنگی- کلاه خود- گرز- کمان-	خنجر- شمشیر- سپر- زانو بند و تن پوش جنگی- کلاه خود- گرز- کمان-

شرح آثار جدول ۱، به ترتیب از بالا به پایین:

تصویر ۱. رستم و سهراب، رقم حسین قولر آغاسی سیف، ۱۳۶۹. ۸۹). تصویر ۲. کشته شدن سهراب به دست رستم، حسن اسماعیل زاده حسینی، ۱۳۸۹. ۲۶۹). تصویر ۳. رستم و سهراب، رقم جواد عقیلی سیف، ۱۳۸۳. ۳۱). تصویر ۴. رستم و سهراب، رقم احمد خلیلی سیف، ۱۳۸۳. ۶۱). تصویر ۵. کشته شدن سهراب به دست رستم، منسوب به عباس بلوکی فر سیف، ۱۳۶۹. ۱۴۵). تصویر ۶. کشته شدن سهراب به دست رستم. رقم قولر آغاسی، منسوب به حسن اسماعیل زاده سیف، ۱۳۶۹. ۱۵۵)

نتیجه گیری

شاهنامه فردوسی از جمله اسطوره‌متن‌های مهم فرهنگ ایرانی به شمار می‌رود، که با توجه به زیرساخت‌های اسطوره‌ای و نمادینی که در داستان‌های آن روایت شده است، این قابلیت را داشته که به مثابه یک سرمشق بارها در انحاء و صورت‌های متفاوت مورد اقتباس و بازتولید در دیگر متون قرار گیرد. اما این شاهکار ادبی در هنر عامیانه ایرانی نیز همواره از محبوبیتی چشم‌گیر برخوردار بوده است یکی از شیوه‌های هنر فولکلور ایران در دوران معاصر، نقاشی قهوه‌خانه است. این سبک از نقاشی که بر اساس سنت‌های ملی و دینی پایه‌ریزی شده، از دو منبع عظیم فرهنگ ایرانی بهره می‌برد: فرهنگ ملی ایرانی و فرهنگ شیعی ایرانی. بنابراین مضامین تصویر شده در این نقاشی‌ها اغلب یا تصویرسازی داستان‌های شاهنامه هستند و یا نقاشی پیشوایان شیعی به‌ویژه حماسه عاشورا. اما اگرچه در نگاه کلی این‌طور به نظر می‌رسد که این دو مضمون از دو منشأ فرهنگی بسیار متفاوت سرچشمه گرفته‌اند. اما می‌توان رد پای شاهنامه و فرهنگ ملی ایرانی را در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای باز یافت.

این پژوهش بر این فرضیه استوار بود که در میان نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای مضمون شهادت حضرت علی اکبر^(ع) بر پایه اقتباس از داستان حماسی کشته شدن سهراب به دست رستم، تصویرپردازی شده و کهن‌الگوهای مشترکی در هر دو مضمون مورد استفاده قرار گرفته است. بنابراین با استفاده از نظریه ژیلبر دوران که معتقد است خلق اثر هنری برآمده از تخیلات ناب هنرمند است منشأ این تخیل از ناخودآگاه جمعی سرچشمه گرفته و بر کهن‌الگوها استوار است. برای تحلیل و سنجش فرضیه تحقیق، با به‌کارگیری رویکرد دوران به جست‌وجوی نمادها، کهن‌الگوها و شناخت اسطوره‌ای در میان نمونه‌های گردآوری شده پرداخته شد.

نتایج این مطالعه نشان می‌دهد نقاشان قهوه‌خانه‌ای با به‌کارگیری عنصر تخیل و بازگشت به کهن‌الگوهای آغازین، حضرت علی اکبر^(ع) را به‌طور استعاری جایگزین سهراب کرده‌اند و هنرمندان در به تصویر کشیدن این دو داستان متمایز، طرح‌واره و الگوی مشابه و مشترکی را دنبال کرده‌اند. در این آثار نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی که از منظومه تخیلات روزانه با ارزش‌گذاری منفی‌اند و معرف ترس از مرگ و گذر از زمان است را با کهن‌الگوهای مشترکی همچون تصاویر حیوانات، یا نمایش خصوصیات منفی در حیوانات مانند غریدن، افسار گریختن، یا سرریز شدن خون از بدن، از بالا به پایین هبوط کردن قهرمان که از نمادهای شکست و سقوط است، به یک میزان و در ترکیب‌بندی‌های همانند، در دو مضمون (کشته شدن سهراب و شهادت حضرت علی اکبر^(ع)) تکرار شده‌اند. از سوی دیگر از نمادهای مثبت که مربوط به غلبه بر زمان و ترس هستند با

کهن‌الگوهایی همچون شمشیر، چاقو و یا خنجر یا کمان که پاکی را از پلیدی متمایز می‌کنند و همچنین معرف تزکیه و خلوص روح هستند نیز در هر دو گروه از تصاویر به‌طور برجسته حضور دارند. مرد غول‌پیکر و رویین‌تن که جز نمادهای عروجی است و نور و اندام‌های مربوط به نور که در دسته نمادهای تماشایی است در اندام و چهره سوژه‌های اصلی یعنی رستم و امام حسین^(ع) قابل شناسایی است. به‌طور خلاصه باید عنوان کرد تمام نمادهای منفی و مثبت در هر دو گروه از تصاویر با عناصر و کهن‌الگوهای مشابه و یکسان تصویرسازی گشته‌اند.

در بررسی نقاشی‌های با موضوع شهادت حضرت علی اکبر، نکته قابل توجه حضور نمادین خورشید، نه به عنوان ابژه‌ای منفعل بلکه به مثابه کنشگری فعال در صحنه است. همان‌طور که از روایات برمی‌آید واقعه عاشورا در وقت ظهر و به هنگام حضور خورشید در نقطه مرکزی آسمان رخ می‌دهد. اما خورشید تصویر شده در نقاشی‌ها صورتی سمبلیک و نمادین به خود گرفته و همچون یک سوژه ناظر به دنبال پرده برداشتن از حقیقت ایفای نقش می‌کند. این خورشید یادآور خدای باستانی میتراست که در آیین مهرپرستی ایرانی نماد و سمبل مهر است و در اوستا پیکر اهورامزدا به خورشید همانند شده است. در دستگاه نظری دوران نیز خورشید چشم خدا محسوب می‌شود. و به عنوان یکی از نمادهای تماشایی در نظر گرفته می‌شود. در نقاشی‌های با مضمون شهادت حضرت علی اکبر^(ع) می‌توان این اقتباس محتوایی صورت گرفته از شاهنامه را به‌طور واضح مشاهده کرد که خورشید نه به عنوان یک ابژه ناچیز بلکه به مثابه شخصیتی مستقل و به عنوان یکی از نمادهای نشان‌دهنده حقیقت، در نبرد میان خیر و شر و به عنوان چشم خداوند ناظر بر ماجرا، حضوری قاطع دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Mytho- Text
2. Gilbert Durand
3. The anthropological structures of the imaginary: Introduction to general arche'typology, 1966
4. Gaston Bachelard
5. Center de recherché sur bimaginaire
6. Symbol
7. Archetypes
8. Schemes
9. Impulsion
10. Recit
11. Discourse
۱۲. در روایات عامیانه یا در برخی تعزیه‌خوانی‌ها از حادثه عاشورا، به حضور هم‌زمان دو خورشید در آسمان، سرخ شدن آسمان، خون‌گریه کردن آسمان، جاری شدن خون از دل سنگ و کسوف درظهر عاشورا اشاره می‌کنند.
13. Isomorphisme

فهرست منابع

اوستا. (۱۳۷۴). گزارش و پژوهش: جلیل دوستخواه. ج ۱ و ۲. چاپ چهارم. تهران، مروارید.

فرهنگستان هنر
 ----- (۱۳۸۰). «ژیلبر دوران، منظومه شبانه و منظومه روزانه»، کتاب ماه کودک و نوجوان، ۴۶، ۷۹-۹۴.
 عبدالحسینی، امیر و محمدحسن حامدی. (۱۳۸۹). همایش نمایشگاه خیالی نگاران، گزیده مقالات و گفتگوها، تهران: انتشارات آبان.
 قائمی، فرزاد و محمد جعفر یاحقی. (۱۳۸۸). «اسب پر تکرارترین نمادینه جانوری و نقش آن در تکامل کهن الگوی قهرمان»، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، ۴۲، ۹-۲۶.
 نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۷). درآمدی بر اسطوره شناسی، نظریه‌ها و کاربردها، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
 ----- (۱۳۸۶). «باشلار، بنیانگذار نقد تخیلی»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ۳، ۵۷-۷۲.
 محمودی، فتانه. (۱۳۸۷). «مضامین دینی در نقوش سفانراهای مازندران»، کتاب ماه هنر، ۱۱۸، ۸۰-۸۷.
 یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). انسان و سمبل‌هایش، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ چهارم، تهران: انتشارات جامی.
 Bachelard, Gaston. (1988). *The Right to Dream*, A collection of essays on the arts (English and French Edition), Publisher: Dal-las Institute of Humanities and Culture
 Bachelard, Gaston. (1998). *On Poetic Imagination and Reverie Paperback*, Publisher: Spring Publications; Subsequent edition
 Durand, Gilbert. (1992). *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten. Australia: Boombana Publication
 Durand, G. (1996). *Introduction a la mythodologie. Mythes et soietes*. Paris: Albin Michel (La Pensee et le Sacre).
 Durand, G. (1987). *Le mythe et le mythique, Colloque de Cerisy*. Paris: A.Michel.
 Eliade, Mircea. (1976). *Myths, Dreams and Mysteries*, Peter Smith Pub.
 Henderson, Joseph Lewis. (1967). *Thresbols of Initiation*. Wesleyan University Press.

باشلار، گاستون. (۱۳۸۷). *روانکاوی آتش*، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر طوس.
 باقری، مه‌ری. (۱۳۸۵). *دین‌های ایران باستان*، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
 پاکباز، رویین. (۱۳۸۸). *دایرةالمعارف هنر*، چاپ هفتم، تهران: فرهنگ معاصر.
 خطاط، نس‌رین. (۱۳۸۷). «نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن: از ژان پیر ریشارد تا میشل فوکو». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۸، ۹۹-۱۱۲.
 سیف، هادی. (۱۳۶۹). *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*، تهران: موزه رضا عباسی.
 سیف، هادی. (۱۳۹۴). *سوت‌دهان نقاش؛ نقاشی خیالی ساز مردم کوچک و بازار*، چاپ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
 ----- (۱۳۶۹). *نقاشی قهوه‌خانه*، تهران: انتشارات میراث فرهنگی.
 شریعتی، سارا. (۱۳۸۴). «جامعه- انسان‌شناسی تخیل»، فصلنامه خیال: فرهنگستان جمهوری اسلامی، ۱۷، ۸۸-۹۷.
 شاهنامه فردوسی. (۱۳۶۹). به کوشش جلال خالقی مطلق، زیر نظر احسان یارشاطر، دفتر دوم، کالیفرنیا و نیویورک.
 Published by The Persian Heritage Foundation under the imprint of Bibliotheca Persica and in association with Mazda Publisher
 شفق، اسماعیل. (۱۳۷۲). «نگاهی به اسطوره خورشید در شاهنامه»، نشریه چیستا، ش ۱۰۴ و ۱۰۵.
 صدری، مهدی. (۱۳۷۵). *کلیات محتمم کاشانی*، نقد و معرفی کتاب، تهران: طوس.
 طبری، محمدبن جریر. (۱۳۸۹). *تاریخ طبری، تاریخ الرسل والملوک*، ترجمه ابوالقاسم پاینده، نسخه PDF، جلد ۷
 عباسی، علی. (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
 ----- (۱۳۸۷). «جایگاه من فردی با من خلاق»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ۸، ۱۱۳-۱۲۷.
 ----- (۱۳۸۴). «طبقه‌بندی و کاربرد عنصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران»، *مقالات اولین هم‌اندیشی تخیل هنری*، تهران:



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Extension of the Myth-Text of Rostam and Sohrab in the Story of Martyrdom of Hazrat Ali Akbar (AS) in Coffee House Paintings Based on Gilbert Durant's Opinions

Maryam Salari¹, Hasan Bolkhari Ghahi², Shadi Taki³

Type of article: original research

Receive Date: 20 June 2022, Accept Date: 24 August 2022

DOI: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

Abstract

Coffee house painting is a style of Iranian folk painting that benefits from two great sources of Iranian culture: Iranian national culture and Iranian Shiite culture. Among the subjects of the coffee house paintings, the two themes of the story of Rostam and Sohrab and the martyrdom of Hazrat Ali Akbar (a.s.) are frequent subjects. However, it seems that the painters have followed a single model and structure with two different worldviews (national and religious themes) in depicting the two events. This research, using the approach of the daily and nightly system of Gilbert Doran and in a descriptive-analytical method, shows how the coffee house artists, referring to the archetypes, symbols, and motivations, have transfigured the character of Hazrat Ali Akbar (a.s.) in the body of Sohrab. These works combine symbols of animal form, darkness, and falling, drawn from everyday imaginings with negative connotations, representing the fear of death and the passage of time. They intertwine these with common archetypes, such as animal imagery or the portrayal of negative traits in animals, like growling, fleeing from restraint, bloodshed, or the hero's descent from top to bottom, as a symbol of failure and downfall. These are similarly depicted in both themes, to the same extent and in similar compositions—the killing of Sohrab and the martyrdom of Hazrat Ali-Akbar (AS).

On the other hand, there are positive symbols related to overcoming time and fear with archetypes such as swords, knives, daggers, or bows that distinguish purity from impurity and also represent the cultivation and purity of the soul. They are prominently present in both groups of images. A

1. Ph.D Candidate of Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: maryamsalari@yahoo.com

2. Professor, Department of Advanced Art Studies, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

3. Ph.D. Candidate of Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran. Email: takishadi1400@gmail.com

giant man with a big body, which is one of the symbols of ascension, and the light and the organs related to light, which are in the category of spectacular symbols, in the body and face of the main subjects, namely Rostam and Imam Hossein (a.s.). can be identified. In short, it should be mentioned that all the negative and positive symbols in both groups of images are depicted with the same elements and archetypes. In all these pictures, Rostam's father and Imam Hussain (a.s.) are depicted sitting upright, while holding the head of their dying child in their arms. This upright sitting position of the father belongs to the daily system with a positive value and can be classified in the group of ascension symbols. This figure, sitting upright, refers to the stages of ascension and exaltation of the hero. A giant man, a giant, an angel, or symbols related to light and light organs are also other positive archetypes known in the group of positive symbols and the category of ascension and spectacular symbols. In these images, we can identify the imposing figure of the hero, the invincible body of Rostam, and the blessed body with the radiant aura of Imam Hussain (a.s.). In examining paintings depicting the martyrdom of Hazrat Ali Akbar, the notable aspect is the symbolic presence of the sun, not as a passive object but as an active participant in the scene. Ashura happens at noon and when the sun is at the center of the sky. But the sun depicted in the paintings takes on a symbolic and symbolic color and plays the role of an observing subject seeking to uncover the truth. This Sun is a reminder of the ancient God, Mithras, who is the symbol of the seal in the Iranian love religion, and in the Avesta, the body of Ahura Mazda is likened to the sun. In the theoretical system of Doran, the sun is also considered as the eye of God. It is considered as one of the spectacular symbols. In the paintings with the theme of the martyrdom of Hazrat Ali Akbar (a.s.), we can clearly see this adaptation of the content of the Shahnameh, that the sun is not an insignificant object, but an independent personality and as one of the symbols representing the truth. It has a decisive presence in the battle between good and evil and is the eye of God watching over the story. In fact, by taking the help of the element of imagination and using the myth-text of Ferdowsi's Shahnameh, the Coffee house painters tried to depict personal fears (fear of death) and the collective unconscious (the passage of time) in a Shiite narrative.

Keywords: Ferdowsi Shahnameh, Myth-text, Rostam and Sohrab, Hazrat Ali (AS), Gilbert Durant, Daily poem, Night poem.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)