دانشگاه بین‌المللی سوره

رهپویه

حکمت هنر

۸

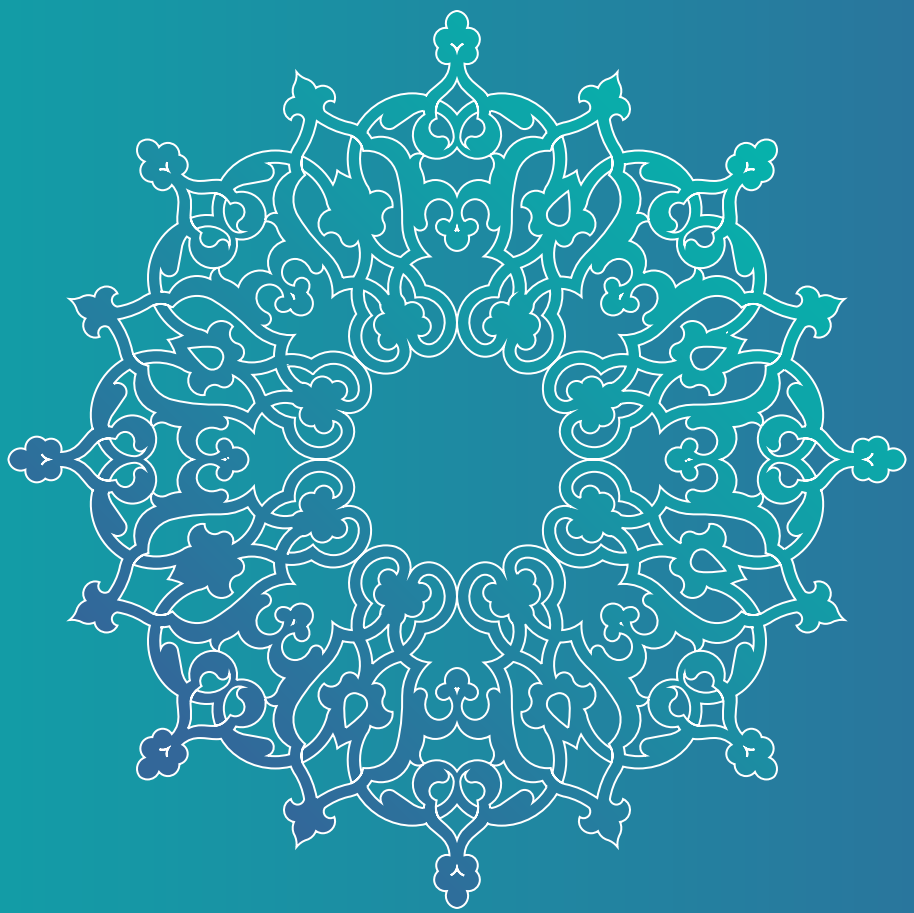
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر

دورهٔ پنجم، شمارهٔ اول (۸ پیاپی)، بهار و تابستان ۱۴۰۵

ISSN: 2980-812x eISSN: 2980-8138

- وصیِّ عصر ناصری؛ بازنمایی علی(ع)، در تصاویر تکرارشونده نسخ چاپ‌سنگی عصر ناصرالدین‌شاه
  مریم یغمائیان، یعقوب آژند، علیرضا طاهری، امیر مازیار
- خوانش بیش‌متنی نقاشی ایرانی «من و گویا» از فرح اصولی، بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت
  هدا لاهیجی، حسن بلخاری قهی، مینا محمدی‌وکیل
- تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی)
  رؤیا ظریفیان صالح مکرم، کامران سپهران، داوود رنجبران
- تحلیل مضمونی و بصری کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه‌های تهران عصر قاجار با روش گشتالت
  علیرضا شیخی، بهاره شعبانی
- بررسی مفاهیم حکمی رنگ و نقش در منسوجات فاطمی با تکیه بر اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن
  اعظم طباخان اصفهانی، سیدرضی موسوی گیلانی
- بازنمایی حیوانات دارای صفات انسانی در مقام کاتب؛ تحلیل شمایل نگارانه نقش‌مهرهای کلاسیک دوره آغاز ایلامی
  روح اله یوسفی، خلیل اله بیک‌محمدی
- تحلیل و بازخوانی نقش نوشتار در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی با ابتنا بر اندیشه‌های فوکو
  سارا جوانمرد، نادر شایگانفر
- بازنمایی اِروس در سینمای پست‌مدرن با رویکرد بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا)
  بهزاد اسدی، محمد شکری، مینو خانی
- بازنمایی مؤلفه‌های هژمونیک در بازی‌های دیجیتال؛ نمونه‌پژوهی بازی‌های آمریکامحور
  فرزانه شریفی
- نور به‌مثابه واسطه معنا؛ بازکاوی نقش نور در چیدمان‌های نوری معاصر در چارچوب سنت‌های اسلامی، با تمرکز بر «سفر نور» و نمونه‌های ایرانی
  راضیه مختاری دهکردی
- مؤلفه‌های تأثیرگذار علم حضوری و حصولی در شیوهٔ تصویرسازی علمی تمدن اسلام و تمدن غرب
  ابوذر ناصحی، ساره مقامی، حسین قسامی
- تحلیل انتقادی تعاریف تاریخ‌نگارانه هنر اسلامی و سنجش نظری آن بر مبنای اصول صوری تعریف
  زهره‌سادات رحیمی‌فر، محمدجواد سعیدی‌زاده

بسم الله الرحمن الرحيم



راهنمای
حکمت‌نیز
۸

حکمت هنر

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر
دورهٔ پنجم، شمارهٔ اول (۸ پیاپی)، بهار و تابستان ۱۴۰۵
صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی سوره

مدیر مسئول: **محمدحسین ساعی**
سردبیر: **یعقوب آژند**
قائم مقام: **حسن بلخاری قهی**

ناشر: دانشگاه بین‌المللی سوره

هیأت تحریریه :
سید غلامرضا اسلامی
ماندانا برکشلی
حسن بلخاری قهی
مرضیه پیراوی ونک
امیرحسین ذکرگو
مصطفی گودرزی
مینا صدری
سید رضی موسوی گیلانی
عبدالحمید نقره‌کار
کامران افشار مهاجر
محمدحسین ناصربخت

مدیر داخلی: سمیه رمضان‌ماهی

شروع انتشار: آبان ۱۴۰۱ ■ نوع انتشار: نشریه علمی ■ توالی انتشار: دو فصلنامه (دو شماره در سال)
رتبه سال ۱۴۰۳ در وزارت علوم: ب ■ زبان نشریه: فارسی با چکیده مبسوط انگلیسی

نستعلیق «بسم‌اللّه ...»: برگرفته از سورهٔ حمد به خط میرعماد حسنی
طراحی، آماده‌سازی و انتشار: انتشارات دانشگاه بین‌المللی سوره، زیر نظر وحید روزبهانی
ویرایش و صفحه‌آرایی: وحید روزبهانی
طراحی نشان‌نوشته: احمدعلی عسلی (استودیو متافور)
ویرایش بخش انگلیسی: منیژه رحیمی
طرح جلد: محمدشریف نیک‌شهرت

بها: ۲۰۰۰۰۰ ریال

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر در ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب و تصاویر درج شده به عهدهٔ نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و تصاویر منتشر شده در دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر، تنها با ذکر و درج ارجاع کامل مجاز است.

نشانی: تهران، خیابان آزادی، بین آذربایجان و خوش، نبش کوچه کامیاران، پلاک ۲۵۲
تلفن: ۶۶۳۷۴۴۵۵-۰۲۱
وبگاه: https://rph.soore.ac.ir
رایانامه: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com

دانشگاه بین‌المللی سوره
SOUREH INTERNATIONAL UNIVERSITY

عنوان	صفحه
وصیِّ عصر ناصری؛ بازنمایی علی(ع)، در تصاویر تکرارشونده نسخ چاپ‌سنگی عصر ناصرالدین‌شاه مریم یغمائیان، یعقوب آژند، علیرضا طاهری، امیر مازیار	۷-۲۷
خوانش بیش‌متنی نقاشی ایرانی «من و گویا» از فرح اصولی، بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت هدا لاهیجی، حسن بلخاری قهی، مینا محمدی‌وکیل	۲۹-۳۸
تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی) رؤیا ظریفیان صالح مکرم، کامران سپهران، داوود رنجبران	۳۹-۵۲
تحلیل مضمونی و بصری کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه‌های تهران عصر قاجار با روش گشتالت علیرضا شیخی، بهاره شعبانی	۵۳-۶۴
بررسی مفاهیم حکمی رنگ و نقش در منسوجات فاطمی با تکیه بر اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن اعظم طباخان اصفهانی، سیدرضی موسوی گیلانی	۶۵-۷۶
بازنمایی حیوانات دارای صفات انسانی در مقام کاتب: تحلیل شمایل نگارانه نقش‌مهرهای کلاسیک دوره آغاز ایلامی روح اله یوسفی، خلیل‌اله بیک‌محمدی	۷۷-۸۸
تحلیل و بازخوانی نقش نوشتار در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی با ابتنا بر اندیشه‌های فوکو سارا جوانمرد، نادر شایگانفر	۸۹-۱۰۴
بازنمایی اِروس در سینمای پست‌مدرن با رویکرد بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا) بهزاد اسدی، محمد شکری، مینو خانی	۱۰۵-۱۱۶
بازنمایی مؤلفه‌های هژمونیک در بازی‌های دیجیتال: نمونه‌پژوهی بازی‌های آمریکامحور فرزانه شریفی	۱۱۷-۱۳۰
نور به‌مثابه واسطه معنا: بازکاوی نقش نور در چیدمان‌های نوری معاصر در چارچوب سنت‌های اسلامی، با تمرکز بر «سفر نور» و نمونه‌های ایرانی راضیه مختاری دهکردی	۱۳۱-۱۴۷
مؤلفه‌های تأثیرگذار علم حضوری و حصولی در شیوهٔ تصویرسازی علمی تمدن اسلام و تمدن غرب ابوذر ناصحی، ساره مقامی، حسین قسامی	۱۴۹-۱۶۵
تحلیل انتقادی تعاریف تاریخ‌نگارانه هنر اسلامی و سنجش نظری آن بر مبنای اصول صوری تعریف زهرسادات رحیمی‌فر، محمدجواد سعیدی‌زاده	۱۶۵-۱۷۹

وصیِّ عصر ناصری؛ بازنمایی علی(ع)، در تصاویر تکرارشونده نسخ چاپ‌سنگی عصر ناصرالدین‌شاه[۱]

مریم یغمائیان[۲]، یعقوب آژند[۳]، علیرضا طاهری[۴]، امیر مازیار[۵]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۱ خرداد ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۰۸ شهریور ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۷-۲۷
Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

چکیده

عصر ناصری، دورانی استثنایی از تاریخ ایران بوده است؛ عرصهٔ تقابل ذهنیت‌های سنتی و گام‌های رو به تجدد؛ عصر گسترش رسانه‌های تصویری و خیزش آیین‌های شیعی مردمی. پژوهش حاضر بر آن است تا به واکاوی بازنمایی تصویری حضرت علی(ع)- تجسم ارزش‌های شیعی- در نسخه‌های چاپ‌سنگی دوران ناصرالدین‌شاه قاجار بپردازد. این مطالعه که تمرکز اصلی آن بر تحلیل پیکرنگاری علی(ع) در تصاویر دارای موضوعات تکرارشونده است، پس از معرفی نسخه‌های مصوَّر چاپ‌سنگی از شش متن شاخص، ارائهٔ کتابشناسی نسخ و فهرست مجالس واجد تصویر حضرت علی(ع) در هریک، به بررسی نگاره‌های مندرج در این آثار پرداخته و با مطالعهٔ هفتادوپنج تصویر دارای موضوعات تکرارشونده از بیست‌وچهار نسخهٔ چاپ‌سنگی، می‌کوشد تا به این پرسش پاسخ گوید که تصویر علی(ع) در مجالس‌تصویر با موضوعات تکرارشونده، در نسخه‌های چاپ‌سنگی عصر ناصری، چگونه بازنمایی شده است؟ بستر صورت‌بندی این جستار، نسخه‌های چاپ‌سنگی فارسی حاوی پیکرنگاری حضرت علی(ع)، منتشرشده در عصر ناصرالدین‌شاه و محفوظ در کتابخانه‌های عمومی شاخص شهر تهران، است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که تصویر علی(ع) در این آثار، با وام‌گیری از ساختارهای پهلوانی و اسطوره‌ای، غالباً در مجاورت دیوان و اژدهایان یا در متن نبردهای شگرف، ترسیم شده است. به‌بیان‌دیگر، علی(ع) در تصاویر تکرارشوندهٔ نسخ چاپ‌سنگی عصر ناصری، بیشتر در میدان رویارویی با شر و در قالب جنگاوری فراواقع و شگفت و تجسم شجاعت و خشونت تصویر شده است، تا امامی آرام و رئوف.

کلیدواژه‌ها: پیکرنگاری حضرت علی(ع)، نسخ چاپ‌سنگی عصر ناصری، چاپ‌سنگی مصوَّر، تصویرسازی شیعی، هنر مذهبی قاجار

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول، با عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی فرهنگیِ تصویر حضرت علی(ع) در عصر ناصری، با تمرکز بر چاپ‌سنگی» است که با راهنمایی نویسندهٔ دوم و سوم و با مشاوره نویسندهٔ چهارم، در دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. Email: m.yaghmaeian@gmail.com

۳. استاد، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران. Email: ajand@soore.ac.ir

۴. استاد، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. Email: al.taheri@art.ac.ir

۵. استادیار، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. Email: maziar1356@gmail.com

استناد: یغمائیان، مریم؛ آژند، یعقوب؛ طاهری، علیرضا؛ مازیار، امیر (۱۴۰۵)، وصیِّ عصر ناصری؛ بازنمایی علی(ع)، در تصاویر تکرارشونده نسخ چاپ‌سنگی عصر ناصرالدین‌شاه، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۱)، ۷-۲۷.
Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153
https://rph.soore.ac.ir/article_728764.html

مقدمه

این پژوهش، بر آن است تا به مطالعهٔ تصویر حضرت علی(ع)، در آثار چاپ‌سنگی دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۳۱۳-۱۲۶۴ق)، بپردازد. عصر ناصری، دوران نوآوری در هنر همراه با به‌کارگیری رسانه‌ها، مضامین، سبک‌ها و شیوه‌های جدید و ورود حامیان تازه به این عرصه، بوده است (Raby, 1999: 56). در این عصر که از دوره‌های استثنایی تاریخ ایران به شمار می‌آید، ازیک‌سو ذهنیت‌های سنتی و نظام ارباب-رعیتی همچنان به قوت خود باقی بود و ازسوی‌دیگر، تحولات نوین سیاسی، فرهنگی و اجتماعی، در یک واژهٔ مدرنیته (تجدد)، در شرف تکوین بودند. از نمونه‌های گذار به تجدد در این دوره، آن است که آموزش و سواد از محدودهٔ کانون‌های درباری و اشرافی فراتر رفت و با ایجاد مدارس نوین و انتشار مطبوعات و کتاب‌های چاپی، دانش به عرصهٔ عمومی راه یافت. به‌این‌ترتیب، تصویر نیز فراتر از طبقات خاص و مرفه، در اختیار مردم کوچه‌وبازار قرار گرفت (مارزلف، ۱۳۹۰: ۷).

درعین‌حال، دورهٔ قاجار، عصر اوج آیین‌های مردمیِ شیعی است و این امر، در هنرهای تصویری آن عهد نیز انعکاس یافته است (Chelkowski, 1989: 109). هویت شیعی، به‌واسطهٔ دو مفهوم کلیدی مشخص می‌شود. نخست، برتری بی‌منازعهٔ حضرت علی(ع) و دیگری، تراژدی شهادت امام حسین(ع) در کربلا. علی(ع)، انسان برتر است. در ادبیات روایی، این مساله، در کتاب‌های متعدد مربوط به تاریخ زندگی آن حضرت، بسط یافته است. بسیاری از این اقتباس‌ها، در قرون بعدی، با رویدادهایی افسانه‌ای آراسته شده‌اند، تاحدی که حضرت علی(ع)، مشابه قهرمانان داستان‌های محبوب ایرانی، حتی به نبرد با دیوان و اژدهایان می‌پردازد (Marzolph, 2012: 82-85). فرهنگ دینی ایرانی، از دو عنصر مرتبط باهم تشکیل شده است: پارسایی و شجاعت. این دو عنصر، در چهره‌ای واحد، یعنی حضرت علی(ع)، ادغام شده و برای ایرانیان، آن حضرت، نمایندهٔ دو صفتی است که در همیشهٔ تاریخ ایران‌زمین بدان‌ها دلبسته بوده‌اند و برای قهرمانانشان برمی‌شمرده‌اند (کوثری و عموری، ۱۳۹۲: ۳۰). درعین‌حال، گذشته از رستم که تجسم ارزش‌های ملی ایرانی است، تنها یک شخصیت دیگر است که به‌واسطهٔ شمایل‌نگاری، این حد از برجستگی و برتری آشکار را کسب نموده است: حضرت علی(ع) که قهرمانی مذهبی و تجسم ارزش‌های شیعی است. لازم‌به‌یادآوری است که ایشان، تنها شخصیت مذهبی است که به‌واسطهٔ یک شیء شمایل‌نگارانهٔ واضح، یعنی شمشیر ذوالفقار، قابل شناسایی می‌باشد. به‌بیان‌دیگر، در شمایل‌نگاری مردمی، تصویر قهرمانی که شمشیری دولبه در دست دارد، حتماً نمایشگر حضرت علی(ع) است (Marzolph, 2012: 82-94).

اغلب مردم‌شناسان، اسطوره‌سازی را مشخصهٔ طبیعت بشر دانسته‌اند. اهمیت هنری اساطیر، در قدرت آنها برای بیان ارزش‌های انسانی است. اسطورهٔ هنری، نوعی روایت خودانگیخته است، که در آن واقعیت‌های روانی، به‌خصوص بیم‌ها و امیدها، به زبان تخیلی ملموس و بیشتر در قالب دراماتیک، به بیان درمی‌آید (یاحقی، ۱۳۸۹: ۲۶). ریشه داستان‌های عامیانهٔ دینی، مانند خاورنامه، جنگ‌نامه محمد حنفیه، جنگ‌های سیدجلال‌الدین اشرف، رموز حمزه، حملهٔ حیدری و مانند آنها، حدیث است. احادیث معتبری که توسط افرادی آشنا به علم حدیث، نقل‌شده و برای شیعیان معتقد، در آن مجال انکار و تردید نیست. اما مسلمانان معتقد، بر گردهٔ این احادیث، داستان‌ها پرداخته و این‌گونه وقایع را با شاخ‌وبرگ‌های بسیار به‌هم آمیخته و باهم تلفیق کرده و کتاب‌هایی نظیر آنچه ذکر شد را پدید آورده‌اند که در طی قرن‌ها، توسط نقالان و قصه‌خوانان، بازهم بر قطر آنها افزوده شده است. در این روایات، قهرمانان دینی دربرابر جادویان، به حربهٔ دعا و آیات قرآنی و اسم‌های اعظم توسل می‌جویند و به‌آن‌وسیله، جادویان را از میدان بیرون کرده و شکست می‌دهند. هدف از روایت این قصه‌ها، علاوه‌بر وقت‌گذرانی، راسخ کردن عقاید دینی و حسن اعتقاد به مذهب تشیع بوده که این امر، خاصه توسط سلاطین صفوی ترویج می‌شده است (محجوب، ۱۳۸۷: ۱۲۶۰-۱۲۶۱).

با این شرح، نوشتار حاضر خواهد کوشید تا با مطالعهٔ تصویر حضرت علی(ع)- به عنوان تجسم ارزش‌های دین مردمی- در بستر نسخه‌های چاپ‌سنگی دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار و با تمرکز بر مجالس‌تصویر واجد موضوعات تکرارشونده، دریابد که علی(ع)، توسط تصویرگر عصر ناصری، چگونه بازنمایی شده است؛ با وام‌گیری از ساختارهای پهلوانی و اسطوره‌ای و در قالب جنگاوری فراواقع و آن‌جهانی، یا در موقعیت‌هایی دور از خرافه و در قامت امامی آرام و رئوف.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، از نوع کیفی و با ماهیت تاریخی-تحلیلی است و روش انجام پژوهش، در دو مرحله گردآوری داده‌ها و مطالعهٔ آنها صورت گرفته است. داده‌های پژوهش حاضر، بر دو قسم اسناد نوشتاری و اسناد دیداری هستند. گردآوری اسناد دست‌دوم این پژوهش یعنی اسناد نوشتاری، از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انجام شده است. اسناد دیداری که اسناد دست‌اول پژوهش حاضر هستند، شامل تمامی نگاره‌های واجد پیکرنگاری حضرت علی(ع)، آمده در کتاب‌های چاپ‌سنگی فارسی، منتشرشده در عصر ناصری است و حوزهٔ تحت پوشش این پژوهش، کتابخانه‌های عمومی شاخص شهر تهران می‌باشد. در انتخاب مجموعه تصاویر حاوی پیکرنگاری حضرت علی(ع)، دورهٔ تاریخی عصر ناصرالدین‌شاه

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

قاجار (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق)، ملاک محدود کننده بوده و آثار فاقد تاریخ‌نگاری، از این بررسی کنار گذاشته شده‌اند. ازسوی‌دیگر، از آنجاکه اعتبار و اصالت نمونه‌های مورد بررسی، مقدم بر تعدد نمونه‌ها است، نگاره‌هایی که امکان اعتبارسنجی نداشته‌اند از پژوهش حذف شده است.

در نخستین گام، تمامی عنوان‌های شاخص چاپ‌سنگی واجد پیکرنگاری حضرت علی(ع)، شناسایی و فهرست شدند. این مجموعه متنوع، عناوینی همچون اخبارنامه، حدیقه‌الشیعه، خضر و حضرت امیر(ع)، افتخارنامه حیدری، تحفة المجالس، حمله حیدری، خاورنامه، دیوان فارغ‌گیلانی و طوفان البکاء را در بر می‌گرفت که در جدول ۱ آمده است. در ادامهٔ مسیر، برخی از این متون مانند اخبارنامه، حدیقه‌الشیعه و خضر و حضرت امیر(ع)، به دلیل آن‌که تصاویرشان در زمرهٔ «موضوعات تکرارشونده» قرار نمی‌گرفت، از بررسی نهایی حذف شدند. درنهایت، بیست‌وچهار نسخهٔ چاپ‌سنگی مربوط به شش متن شاخص (افتخارنامه حیدری، تحفة المجالس، حمله حیدری، خاورنامه، دیوان فارغ‌گیلانی و طوفان البکاء) مبنای بررسی قرار گرفت. از میان مجالس‌تصویر این نسخه‌ها، هفتادوپنج تصویر دارای موضوعات تکرارشونده استخراج و به عنوان هسته اصلی داده‌های پژوهش، مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفتند. به‌این‌شرح، پس از گردآوری تصاویر واجد پیکرنگاری حضرت علی(ع) از میان نسخ چاپ‌سنگی، بر اساس ملاک‌هایی که ذکر آن رفت، مقوله‌بندی بر مبنای «تصاویر با موضوع واحد» در مورد داده‌ها (تصاویر) اعمال شد و در آخر، «مجالس‌تصویر با موضوعات تکرارشونده»، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند تا به ترسیم سیمای بازنمایی پیکرنگاری علی(ع)، در نسخ چاپ‌سنگی عصر ناصری، منجر شود.

پیشینه پژوهش

در جست‌وجوی منابع پژوهشی، نوشتاری که به مطالعهٔ تصویر حضرت علی(ع)، در عصر ناصری و در بستر آثار چاپ‌سنگی پرداخته باشد، یافت نشد. درنتیجه، پیشینهٔ تحقیق حاضر، به بررسی پژوهش‌هایی می‌پردازد که مطالعهٔ آنها، برای پیش‌برد مسیر تحقیق مفید و مؤثر است. این نوشتارها، بر مبنای موضوع، دسته‌بندی شده‌اند.

از پژوهش‌های متأخری که در مورد هنر شیعی دوران قاجار انجام گرفته، کتاب *هنر و فرهنگ مادی تشیع ایرانی*[۱] به‌ویراستاری پدرام خسرونژاد (2012) است. در این نوشتار که شامل مجموعه مقالات ارائه‌شده در همایشی به همین نام است، در کنار مقالاتی که از جنبه‌های مختلف به نقشمایهٔ شیر، به عنوان نمادی از حضرت علی(ع) پرداخته‌اند، نمونه‌هایی از شمایل‌های حضرت علی(ع) نیز آمده. مقالهٔ «بازنمایی تصویری مضامین شیعی در کتب چاپ‌سنگی دوره قاجار»، به‌قلم اولریش مارزلف نیز در این کتاب چاپ شده است. هرچند در این مقاله سعی شده تا با نگاهی نو، به مضامین تکرارشونده در کتاب‌های چاپ‌سنگی دارای درون‌مایهٔ مذهبی پرداخته شود، اما احتمالاً به‌سبب عدم تسلط مارزلف بر وقایع صدر اسلام، تحلیل‌ها سطحی باقی مانده‌اند. از دیگر پژوهش‌های نگاشته‌شده توسط مارزلف، پیرامون بررسی تصاویر چاپ‌سنگی که دارای درون‌مایهٔ مذهبی هستند، می‌توان به کتاب *اخبارنامه* (۱۳۹۱)، که با همراهی پگاه خدیش تدوین شده، اشاره نمود. کتاب *فرهنگ بصری شیعیان دوازده امامی ایران در دوره قاجار* (۱۳۹۸)، به‌قلم مارزلف نیز به فرهنگ بصری شیعیان ایران، که در نسخه‌های خطی، کتاب‌های چاپ سنگی و آثار کاشی‌کاری و مانند آن ثبت شده است، می‌پردازد. از میان آثاری که به مطالعهٔ پیکرنگاری حضرت علی(ع) می‌پردازند، می‌توان به «واکاوی تبدیل گفتمان مکتوبِ غزوه خیبر به گفتمان بصری در کتاب طوفان البکاء» (۱۳۹۹) اشاره کرد که سه نسخهٔ چاپ سربی و چهار نسخهٔ چاپ‌سنگی از طوفان البکاء را مورد مطالعه قرار داده و میزان تأثیر روایات تاریخی و حدیثی و گاه بازتاب آنها در اشعار (گفتمان مکتوب) را در خلق تصاویر مربوط‌به جنگ خیبر، در نسخ طوفان البکاء، بررسی می‌نماید، اشاره کرد. این پژوهش توسط علی بوذری و مصطفی لعل‌شاطری نگاشته شده است.

پژوهش‌های «بررسی تحلیلی گفتمان شیعی در چند نگاره حضرت علی(ع) از دوره‌های ایلخانی تا صفوی» از علیرضا مهدی‌زاده (۱۳۹۵) و «هنر مردمی دینی: شمایل‌شناسی حضرت علی(ع)» (۱۳۹۲) نیز از مطالعاتی هستند که تصویر علی(ع) را موضوع پژوهش خود قرار داده‌اند. مسعود کوثری و عباس عموری در نوشتار «هنر مردمی دینی: شمایل‌شناسی حضرت علی(ع)»، به مطالعهٔ پیکرنگاری‌های علی(ع) از منظر آرای اروین پانوفسکی، در چند کشور مسلمان پرداخته‌اند. این پژوهش معتقد است که تصاویر آن حضرت، میان دو صفت و مسیر فطری بودن و بازنمایی برخی روایات تاریخی، در نوسان هستند. درعین‌حال، نوعی تبادل نقش‌مایه‌ها، میان ادیان گوناگون به‌چشم می‌خورد. آنچه این پژوهش به‌آن می‌رسد، به‌سبب محدود بودن تعداد نمونه‌های مورد بررسی و گزینش بدون‌قاعدهٔ آنها، چندان قابل استناد نیست. ازسوی‌دیگر، علیرضا مهدی‌زاده در نوشتار «بررسی تحلیلی گفتمان شیعی در چند نگاره حضرت علی(ع) از دوره‌های ایلخانی تا صفوی» (۱۳۹۵)، می‌کوشد تا با مطالعهٔ تعدادی از نگاره‌های شاخص واجد تصویر حضرت علی(ع)، مربوط به دوره‌های ایلخانی، تیموری، ترکمن و صفوی، از نظر محتوایی و شکلی، به این پرسش پاسخ گوید که شمایل آن حضرت در نگارگری ایران، بر اساس چه روایت‌هایی به تصویر درآمده است. مهدی‌زاده می‌نویسد: «شمایل حضرت علی(ع) در نگارگری دوره‌های

ایلخانی، تیموری و ترکمن، بر اساس روایت‌های تاریخی، قهرمانی و پهلوانی-اسطوره‌ای، به تصویر درآمده است، درحالی‌که در دورهٔ صفوی، متأثر از غلبه شیعهٔ فقاهتی-اثنی‌عشری، شاهد بازنمایی شمایل حضرت بر اساس روایت‌های شیعی هستیم» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵: ۳۵). نوشتار «الگوی شمایل‌نگاری شیعی با تکیه بر بررسی شمایل‌نگارانه نسخه خاوران‌نامه فرهاد نقاش» (۱۳۹۵)، نمونه‌ای دیگر از بررسی شمایل‌شناسانهٔ تصویر امیرالمومنین(ع) است که در خاوران‌نامه فرهادنقاش، صورت می‌بندد. در این مقاله، نجمه تدین برخی نشانه‌های قراردادی فیگوراتیو و غیرفیگوراتیو را که در نگاره‌های خاوران‌نامه تکرار شده‌اند، ارائه می‌کند. نگارندهٔ این پژوهش معتقد است خاوران‌نامه فرهادنقاش، نشانه‌های مربوط‌به پیکرنگاری علی(ع) را در چهارچوب‌هایی معین و ثابت قرار می‌دهد که در دوران‌های بعد، به عنوان الگوی پیکرنگاری شیعی-ایرانی، در دیگر آثار تکرار می‌شوند. با این شرح و با در نظر داشتن این مطالعات انجام شده پیرامون هنر مذهبی عصر قاجار، نوشتار حاضر خواهد کوشید تا در قالب جستاری نظام‌مند پیرامون بازنمایی تصویری حضرت علی(ع)، گامی باشد در این مسیر پژوهشی.

نسخ چاپ‌سنگی مورد بررسی

نقاشی قاجار، گذار موفقیت‌آمیزی از نسخ خطی به تصویرسازی‌های چاپ‌سنگی را تجربه نمود؛ نقاشان، با افکار جامعه به مشارکت برخاسته و از طریق چاپ و نشر داستان‌های عامیانه، مذهبی و چاپ‌های ارزان‌قیمت، کوشیدند تا از محدودیت‌های دربار جدا شده و با مخاطبان بیشتری از مردمان عادی ارتباط برقرار کنند (امانت، ۱۳۹۴: ۲۳۷-۲۳۸). تصویرسازی روایی در کتاب‌های چاپ‌سنگی فارسی، به عنوان یک گونهٔ هنری خاص، مربوط به دورهٔ قاجار است (Marzolph, 2012: 75). اولین کتاب چاپ‌سنگی مصوَّر، رسالهٔ نشان‌های دولت ایران نام داشت و در ۱۲۵۲ق به چاپ رسید. به‌تدریج و با گسترش این شیوهٔ تکثیر، تزئینات و تصاویر، به جزء جدایی‌ناپذیر بسیاری از کتب چاپ‌سنگی بدل شد (بوذری، ۱۳۹۳: ۴۸-۵۰). کتاب‌های چاپ‌سنگی، اگرچه که همچنان برای مخاطب عام عصر قاجار گرانقیمت بودند، نسبت به نسخ خطی، در اختیار طیف بسیار وسیع‌تری از مخاطبان قرار می‌گرفتند. به‌این‌ترتیب، تصاویر آمده در کتب چاپ‌سنگی عصر قاجار، این توانمندی را داشتند تا در استانداردسازی و ترویج مضامین شیعی، به شکلی که پیش از آن بی‌سابقه بود، مشارکت نمایند (Marzolph, 2012: 101).

در عهد ناصرالدین‌شاه، تصویرسازی آثار مذهبی، برای خوانندگان بسیار جذاب بوده است. مهم‌ترین کتب منتشر شده در این حوزه، شامل حملهٔ حیدری، اسرارالشهاده و طوفان البکاء هستند. از دیگر نمونه‌های کتاب‌های چاپ‌سنگی مصور مذهبی، می‌توان به انوارالشهاده، گنجینه اسرار، خاورنامه، ماتمکده، مجالس المتقین، مختارنامه و تحفه الذاکرین، اشاره کرد (شگلوا، مارزلف، گرین و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۶۹). پژوهش حاضر، به بررسی کتاب‌های شاخصی که روایتی پیرامون حیات حضرت علی(ع) را در خود دارند، پرداخته است و داده‌های تصویری این نوشتار، از نسخه‌های چاپ‌سنگی این عناوین، که در عصر ناصری منتشر شده و محفوظ در کتابخانه‌های عمومی تهران هستند، گردآوری شده است. در «جدول ۱» فهرست عناوین کتب چاپ‌سنگی مورد مطالعه در این پژوهش، آمده است. از این میان، کتاب‌های اخبارنامه، حدیقه الشیعه و خضر

جدول ۱. فهرست عناوین کتب چاپ‌سنگی مصوَّر مورد بررسی (تدوین: نگارندگان)

	نام کتاب	موضوع اثر	مؤلف
۱	اخبارنامه	از گروه قصص‌الانبیا، شامل حکایت‌هایی از آفرینش آدم تا دجال	صادق
۲	افتخارنامه حیدری	مثنوی مذهبی با موضوع جنگ‌های حضرت علی(ع)	افتخارالعلماء
۳	تحفة المجالس	دربردارنده معجزات پیامبر(ص)، فاطمه(س) و دوازده امام معصوم(ع)	سلطان‌محمد استرآبادی
۴	حدیقه الشیعه	در باب فضایل اهل بیت پیامبر(ص)، فاطمه(س) و دوازده امام معصوم(ع)	مقدس اردبیلی
۵	حمله حیدری	منظومه‌ای در بیان جنگ‌های پیامبر(ص) و دلاوری‌های حضرت علی(ع)	بمانعلی راجی‌کرمانی
۶	خاورنامه	اقتباسی به‌نثر از خاوران‌نامه، شامل داستان جنگ‌های علی(ع) در مشرق‌زمین	ناشناس
۷	خضر و حضرت امیر	داستانی عامیانه درباره حضرت خضر و علی(ع) که در ادامهٔ معراج‌نامه آمده	ناشناس
۸	دیوان فارغ گیلانی	شامل مدحیه و داستان‌هایی پندآموز، به‌نظم، در ستایش علی(ع)	حسین‌بن‌حسن فارغ‌گیلانی
۹	طوفان البکاء	کتابی فارسی در مصائب اهل بیت پیامبر(ص) به‌ویژه امام حسین(ع)	محمدابراهیم جوهری

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

جدول ۲. کتابشناسی نسخ مصوَّر اخبارنامه واجد تصویر علی(ع) (تدوین: نگارندگان)

	تاریخ نشر (هـ.ق.)	محل نگهداری، شمارهٔ بازیابی	وضعیت نشر	کاتب، خط	تصویرگر، تعداد تصویر	تعداد صفحه	ابعاد صفحه (سانتی‌متر)
۱	۱۲۶۷	کتابخانه سنت‌پترزبورگ Ps 102	تبریز، بی‌نا	ناشناس، نستعلیق	احتمالا علی‌قلی خویی، ۸۳ تصویر	۷۴	۲۷ × ۱۷

جدول ۳. کتابشناسی نسخ مصوَّر حدیقه الشیعه واجد تصویر علی(ع) (تدوین: نگارندگان)

	تاریخ نشر (هـ.ق.)	محل نگهداری، شمارهٔ بازیابی	وضعیت نشر	کاتب، خط	تصویرگر، تعداد تصویر	تعداد صفحه	ابعاد صفحه (سانتی‌متر)
۱	۱۲۷۱	کتابخانه ملی ۶-۷۶۱۳	تهران کارخانه اللهقلیخان	سیدجعفر خوانساری نستعلیق	ناشناس ۱۴ تصویر	۲۶۸	۳۵ × ۲۳

جدول ۴. کتابشناسی نسخ مصوَّر خضر و امیرالمومنین(ع) واجد تصویر علی(ع) (تدوین: نگارندگان)

	تاریخ نشر (هـ.ق.)	محل نگهداری شمارهٔ بازیابی	وضعیت نشر	کاتب خط	تصویرگر تعداد تصویر	تعداد صفحه	ابعاد صفحه (سانتی‌متر)
۱	۱۲۶۳	کتابخانه ملی ۶-۱۰۵۹۶	تهران کارخانه ملا عباسعلی	مصطفی‌قلی کجوری‌بلده نستعلیق	ناشناس ۳ تصویر	۶	۲۱ × ۱۵
۲	۱۲۶۸	کتابخانه ملی ۶-۷۱۷۰	بی‌جا بی‌نا	ناشناس نستعلیق	ناشناس ۵ تصویر	۷	۲۷/۵ × ۱۷/۵
۳	۱۲۷۱	کتابخانه ملی ۶-۵۲۱۶	تهران ملا محمدعلی صحاف	نصرالله نستعلیق	ناشناس ۴ تصویر	۶	۲۲ × ۱۴/۵
۴	۱۲۹۱	کتابخانه ملی ۶-۷۰۳۴	بی‌جا بی‌نا	ناشناس نستعلیق	ناشناس ۳ تصویر	۶	۲۳ × ۱۷
۵	۱۳۰۵	کتابخانه ملی ۶-۱۹۱۸۰	تهران کارخانه آقامشهدی‌تقی	ناشناس نستعلیق	ناشناس ۲ تصویر	۶	۲۱ × ۱۶

* تمامی نسخه‌های کتاب خضر و امیرالمومنین(ع)، در انتهای معراج‌نامه، به صورت الحاقی آمده‌اند.

و حضرت امیر(ع)، چون مجالس واجد پیکرنگاری علی(ع) آمده در آنها در گروه تصاویر با موضوعات تکرارشونده قرار نداشت، از پژوهش کنار گذاشته شدند. کتابشناسی نسخ مصوَّر این عناوین که در کتابخانه‌های عمومی تهران محفوظ هستند، در زیر آمده است (جدول‌های ۲ تا ۴). در ادامه، شرحی مختصر در مورد کتاب‌هایی که نسخ چاپ‌سنگی آنها واجد «مجالس‌تصویر با موضوعات تکرارشونده» هستند، می‌آید.

۱. افتخارنامه حیدری

از مشهورترین افتخارنامه‌های حیدری، سرودهٔ میرزا مصطفی، ملقب‌به افتخارالعلما و متخلص به صهبا، از شعرای قرن سیزده و چهارده هجری‌قمری است (دبیری‌نژاد، ۱۳۸۰: ۸۸). ناظم افتخارنامه حیدری، این کتاب را چنان‌که در چند جای متن تصریح کرده، در جوانی و هنگامی که بیست سال بیشتر نداشته، سروده است (محجوب، ۱۳۸۷: ۴۴۲). افتخارالعلما، این افتخارنامه حیدری را که بیش‌از هجده‌هزار بیت دارد، در سال ۱۳۰۴ق سروده و به عنوان ماخذ، نوشته‌های سپهر در ناسخ التواریخ را منبع قرارداده است (محجوب، ۱۳۸۷: ۴۴۴). موضوع این منظومه، بیان جنگ‌های علی‌بن‌ابیطالب(ع) است و اثر به دو بخش جنگ‌های حضرت علی(ع) در زمان پیامبر اسلام(ص) و جنگ‌های امیرالمومنین(ع) پس از رحلت رسول(ص)، تقسیم می‌شود. افتخارنامه حیدری، با این که ازنظر عنوان با حمله حیدری باذل‌مشهدی و راجی‌کرمانی مشابهت کامل ندارد، ولی از حیث موضوع با آن دو اثر یکسان است (دبیری‌نژاد، ۱۳۸۰: ۸۸). میرزا

مصطفی افتخارالعلما، پس از پایان یافتن افتخارنامه حیدری، آن را به‌نظر دو مجتهد بزرگ وقت، یعنی میرزا محمدحسن شیرازی و میرزا محمدحسن آشتیانی رسانیده و نظر موافق آنها را نیز جلب نموده است (محجوب، ۱۳۸۷: ۴۴۳). افتخارالعلما، در ابتدای این کتاب، ناصرالدین‌شاه و ولیعهد وی، مظفرالدین را مدح کرده و از کمک‌های میرزا علی‌اصغرخان اتابک امین‌السلطان، صدراعظم وقت، سپاس‌گزاری نموده است. کتابشناسی نسخ مصوَّر محفوظ در کتابخانه‌های عمومی تهران در «جدول ۵» و فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ افتخارنامه حیدری در «جدول ۶» آمده است.

۲. تحفة المجالس

کتاب تحفة المجالس، که نوشتهٔ سلطان‌محمدبن‌تاج‌الدین‌حسن استرآبادی است، دربردارندهٔ معجزات پیامبر اسلام(ص)، حضرت فاطمه(س) و دوازده امام معصوم(ع) می‌باشد. این کتاب، شامل یک مقدمه، چهارده مقصد و یک خاتمه است. مقدمه، مشتمل‌بر دو فصل است. فصل اول، درباب تحقیق معنی معجزه است و فصل دوم به ذکر کتاب‌هایی که روایات معجزات از آنها نقل شده، اختصاص یافته. چهارده مقصد کتاب، در دو جلد آمده‌اند. جلد اول، از ابتدای معجزات جناب پیغمبر(ص) تا پایان معجزات امام حسین(ع) را شامل می‌شود و جلد دوم، با معجزات امام سجاد(ع) آغاز شده و با معجزات امام دوازدهم(ع) و به‌دنبال‌آن ذکر

جدول ۵. کتابشناسی نسخ مصوَّر افتخارنامه حیدری واجد تصویر علی(ع) (تدوین: نگارندگان)

	تاریخ نشر (ه.ق.)	محل نگهداری، شمارهٔ بازیابی	وضعیت نشر	کاتب، خط	تصویرگر، تعداد تصویر	تعداد صفحه	ابعاد صفحه (سانتی‌متر)
۱	۱۳۱۰*	کتابخانه ملی ۶-۱۶۱۲۵	تهران کارخانه آقاسید مرتضی	محمدرضا سلطان‌الکتاب نستعلیق	میرزا نصرالله ۵۰ تصویر	۴۵۸	۲۱ × ۳۴

* نسخه دیگری از این افتخارنامه حیدری در کتابخانه مجلس شورای اسلامی (کتابخانه ایرانشناسی) و به شمارهٔ بازیابی ۸۲۲-۲ نگهداری می‌شود. نسخه دیگری از این افتخارنامه حیدری در کتابخانه مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی و به شمارهٔ بازیابی H2A7 1310Q . PIR7745 نگهداری می‌شود. نسخه دیگری از این افتخارنامه حیدری در کتابخانه آستان حضرت عبدالعظیم(ع) و به شمارهٔ بازیابی M18 نگهداری می‌شود.

جدول ۶. فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ افتخارنامه حیدری (تدوین: نگارندگان)

	موضوع تصویرها	افتخارنامه حیدری ۱۳۱۰ ق.
۱	خوابیدن امام علی(ع) در جای پیغمبر و آمدن قریش در آن خانه	۰
۲	کشتن امام علی(ع) عبدالعزی را در میدان کارزار	۰
۳	کشته شدن ولید به دست امام علی(ع)	۰
۴	پاسخ فرمودن امام علی(ع) کبش کتیبهٔ نامدار را	۰
۵	نبرد امام علی(ع) با گروه کفار و آمدن جبرئیل و آوردن «لافتی الا علی» را	۰
۶	کشته گردیدن عمرو نامدار از ضرب ذوالفقار امام علی(ع)	۰
۷	آمدن مرحب به دیده‌گاه قلعه به نظاره سپاه دین و دیدن او امام علی(ع) را	۰
۸	کشتن امام علی(ع) حارث را	۰
۹	کشته شدن مرحب از تیغ شربار امام علی(ع) و خسته شدن بال جبرئیل(ع)	۰
۱۰	آمدن سفیان خدمت امام علی(ع) و گفت‌وگوی او	۰
۱۱	گفت‌وگو نمودن عمر با ابوسفیان در خدمت حضرت رسول(ص) با همدیگر	۰
۱۲	روانه شدن لشکر اسلام به‌جانب مکه و نمودن عباس خالد را با لشکرش به‌ابوسفیان	۰
۱۳	آمدن مالک با سپاه خود خدمت رسول(ص) و اسلام اختیار نمودن	۰
۱۴	نصب خلافت در غدیر خم	۰
۱۵	آمدن طلحه و زبیر خدمت امام علی(ع) جهت مرخصی سفر مکه	۰
۱۶	آمدن اشترنخعی به نبرد عمرو و گرفتن آن نامدار عمرو را با کمند	۰
۱۷	نبرد عامر نامدار با مالک‌اشتر و کشتن مالک عامر را	۰
۱۸	آمدن ارمل نامدار به نبرد مالک و کشتن او اسب مالک را و کشتن مالک ارمل را	۰
۱۹	نبرد کیسا غلام امام علی(ع) با احمر غلام معویّه و شهادت کیسا	۰
۲۰	کشته شدن پور مقیده و بهم‌ریختن دو لشکر در نبرد مالک‌اشتر	۰
۲۱	فرستادن امام علی(ع) محمد حنفیه را به میدان و کشتن او هفت نفر از سپاه معوّیه را	۰
۲۲	نبرد امام علی(ع) در میدان کارزار و کشف عورت نمودن عمروعاص	۰
۲۳	ریختن سپاه معویّه به رزم ابراهیم و فرستادن امام علی(ع) مالک را به مدد ابراهیم	۰
۲۴	نبرد سپاه شام و عراق در شب که او را نبرد لیله‌الهریر می‌خوانند	۰
۲۵	آمدن ابن‌وهب سالار سپاه خوارج به میدان و کشتن امام علی(ع) آن اهرمن را	۰
-	تعداد تصاویر نسخه	۵۰
-	تعداد مجالس واجد تصویر حضرت علی(ع)	۲۵

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

بخش خاتمه، پایان می‌پذیرد. خاتمه، درباب حکایات حضرت صاحب‌الامر(عج) و ذکر بعضی علامات خروج آن حضرت است. سلطان‌محمد در تحفة المجالس، درمجموع، ششصدوچهل‌وسه معجزه، از کرامات چهارده معصوم(ع) را ذکر می‌کند و در فصل دوم از مقدمه، بیش از هفتاد عنوان کتاب را به‌عنوان منبع روایات این معجزات، معرفی می‌نماید. استرآبادی دلیل تألیف این کتاب را «فضیلت تکرار این اذکار، که باعث تزاید اعتقاد به خداوند و معصومین(ع) می‌گردد»، می‌داند (استرآبادی، ۱۳۹۱: ۱۲). در ادامه، کتابشناسی نسخ مصوَّر محفوظ در کتابخانه‌های عمومی تهران در «جدول ۷» و فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخه‌های تحفة المجالس، در «جدول ۸» آمده است.

۳. حمله حیدری

منظومهٔ حمله حیدری در قالب مثنوی و در بیان جنگ‌های پیامبر اسلام(ص) و دلاوری‌های حضرت علی(ع)، سروده شده که بیشتر متوجه ماجراهای علی(ع) است. ملا بمانعلی راجی‌کرمانی، حمله حیدری را با ستایش خداوند آغاز می‌کند و پس از ساقی‌نامه، به‌ترتیب، گفت‌وگوی رسول خدا(ص) با فاطمه بنت‌اسد، مدح مادر مولا(ع)، وصف اعجاز امیرالمومنین(ع)، تولد مولاعلی(ع) در بیت‌الله و... می‌آید. حمله حیدری ملا بمانعلی، حدود سی‌هزار بیت است و راجی، این کتاب را به درخواست ظهیرالدوله، از حاکمان قاجار، سروده و آن را به وی تقدیم کرده است. در «جدول ۹» کتابشناسی نسخ مصوَّر محفوظ در کتابخانه‌های عمومی تهران و در «جدول ۱۰»، فهرست موضوعی مجالس

جدول ۷. کتابشناسی نسخ مصوَّر تحفة المجالس واجد تصویر علی(ع) (تدوین: نگارندگان)

	تاریخ نشر (ه.ق.)	محل نگهداری، شمارهٔ بازیابی	وضعیت نشر	کاتب، خط	تصویرگر، تعداد تصویر	تعداد صفحه	ابعاد صفحه (سانتی‌متر)
۱	۱۲۷۲	کتابخانه ملی ۶-۱۷۵۷۷	بی‌جا محمدرضابن‌اقاعظیم خوانساری	محمدباقر خوانساری نستعلیق	میرزا حسن ۱۳ تصویر	۳۸۰	۲۱ × ۳۴
۲	۱۲۷۳	کتابخانه ملی ۶-۱۰۳۶۰	بی‌جا بی‌نا	محمدعلی نستعلیق	ناشناس ۱۵ تصویر	۳۸۴	۲۱/۵ × ۳۵
۳	۱۲۷۸*	کتابخانه ملی ۶-۲۱۵۷۴	تبریز مشهدی عباسعلی	ناشناس نستعلیق	میر محسن ۲۶ تصویر	۲۹۰	۲۱/۵ × ۳۴
۴	۱۲۷۹**	کتابخانه ملی ۶-۹۹۷۰	تهران محمدقلی و محمدحسین خوانساری	محمدباقر خوشنویس نستعلیق	ناشناس ۲ تصویر	۳۵۴	۲۲ × ۳۶
۵	۱۳۰۰	کتابخانه ملی ۶-۸۰۴۹	تهران کارخانه آقاسید اسدالله	خانجان خوانساری نستعلیق	نصرالله ۱۴ تصویر	۳۳۹	۲۱/۵ × ۳۴

* نسخه دیگری از این تحفة المجالس، در کتابخانه و موزه ملی ملک به شمارهٔ بازیابی ۳۸۸۴۷ نگهداری می‌شود.
** نسخه دیگری از این تحفة المجالس در کتابخانه مجلس شورای اسلامی (کتابخانه ایرانشناسی) و به شمارهٔ بازیابی ۷۹۸-۲ نگهداری می‌شود.

جدول ۸. فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ تحفة المجالس (تدوین: نگارندگان)

	موضوع تصویرها	۱۲۷۲ ق.	۱۲۷۳ ق.	۱۲۷۸ ق.	۱۲۷۹ ق.	۱۳۰۰ ق.
۱	بردن باد بساط حضرت علی(ع) را به‌پیش سد یاجوج و ماجوج	۰				
۲	جناب علی(ع) و جمشید و حسنین(ع) در پای درخت و اژدهای عظیم	۰	۰			
۳	دونیم شدن مرحب به ضرب ذوالفقار جناب مولا علی(ع)	۰	۰	۰	۰	
۴	جناب علی(ع) در گهواره و دریدن اژدها را	۰	۰			
۵	جناب علی(ع) و حسنین(ع) [الحاقی]		۰			
۶	آمدن سائل در مسجد رسول(ص) و سؤال کردن و بردن علی(ع) او را به شهر بربر					۰
–	تعداد تصاویر نسخه	۱۳	۱۵	۲۶	۲	۱۴
–	تعداد مجالس واجد تصویر حضرت علی(ع)	۴	۴	۱	۱	۱

جدول ۹. کتابشناسی نسخ مصوَّر حمله حیدری واجد تصویر علی(ع) (تدوین: نگارندگان)

	تاریخ نشر (ه.ق.)	محل نگهداری، شمارهٔ بازیابی	وضعیت نشر	کاتب، خط	تصویرگر، تعداد تصویر	تعداد صفحه	ابعاد صفحه (سانتی‌متر)
۱	۱۲۶۹	کتابخانه ملی، ۶-۶۸۱۳	تهران، مطبعه آقارستمعلی	عبدالصمد خراسانی، نستعلیق	علی‌قلی خویی، ۳۹ تصویر	۳۸۸	۲۱ × ۳۴
۲	۱۲۷۵*	کتابخانه مجلس، ۱۷۸۴۷	تهران، آقا محمدحسین	میرزاآقا کمره‌ئی، نستعلیق	ناشناس، ۵۰ تصویر	۴۱۴	–
۳	۱۲۷۷	کتابخانه ملی، ۶-۵۳۸۸	بی‌جا، بی‌نا	محمدصادق، گلپایگانی، نستعلیق	ناشناس، ۵۰ تصویر	۴۲۳	۲۲ × ۳۶
۴	۱۲۸۲	کتابخانه ملی، ۶-۴۵۶۳	تهران، چاپخانه محمدقلی و محمدحسین طهرانی	نصراله تفرشی، نستعلیق	ناشناس، ۳۶ تصویر	۴۰۰	۲۰ × ۲۸
۵	۱۳۱۲	کتابخانه ملی، ۶-۲۷۹۸۱	تهران، مطبعه حبیب‌الله طهرانی	محمداسماعیل شاهرودی، نستعلیق	علی‌خان، ۵۱ تصویر	۴۱۵	۲۱ × ۳۱/۵

* نسخه دیگری از این حمله حیدری، در کتابخانه مدرسه عالی شهید مطهری (سپهسالار) به شمارهٔ بازیابی ۴۱۱۲۲ نگهداری می‌شود. نسخه دیگری از این حمله حیدری، در کتابخانه آیت‌الله بروجردی (مسجد اعظم) قم به شمارهٔ بازیابی ۳۷۲۵۵-۱۱۴۳ نگهداری می‌شود.

جدول ۱۰. فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ حمله حیدری (تدوین: نگارندگان).

	موضوع تصویرها	حمله حیدری				
		۱۲۶۹ ق.	۱۲۷۵ ق.	۱۲۷۷ ق.	۱۲۸۲ ق.	۱۳۱۲ ق.
۱	درون بردن مهد حضرت امیر(ع) به مکه و سرنگون شدن بت‌ها	۰	۰	۰	۰	۰
۲	آمدن دیو خدمت سیّداوصیا(ص) و شرح‌حال خود گفتن	۰	۰	۰	۰	۰
۳	حضرت علی(ع) و دیو دست‌بسته	۰	۰	۰	۰	۰
۴	نجات دادن حضرت امیرالمومنین(ع) سلمان را از دست شیر دشت ارژن	۰	۰	۰	۰	۰
۵	در بیان احوالات شیرِربّ‌ودود در سن هشت‌سالگی		۰	۰		۰
۶	رفتن رسول(ص) به غار ثور و ریختن قریش در خانه حضرت به‌جهت کشتن ایشان	۰	۰	۰	۰	۰
۷	منتخب نمودن سیدالمرسلین(ص) دلیران دین را و روانه شدن به عزم غارت کاروان	۰	۰	۰	۰	۰
۸	آمدن عبدالعزی به سراب و کشته شدن او به‌دست شیرخدا(ع)	۰	۰	۰	۰	۰
۹	نبرد شیرپروردگار(ع) با شیبه و کشته شدن شیبه	۰	۰	۰	۰	۰
۱۰	ازپادرآمدن کپشه غدار از ضرب ذوالفقار حیدرکرّار(ع) و مردن آن کافر نابکار	۰	۰	۰	۰	۰
۱۱	رزم حیدرکرّار(ع) با گروه کفار و راندن ایشان را از دور پیغمبر(ص)	۰	۰	۰	۰	۰
۱۲	آمدن هشام به میدان و نبرد کردن با شیرپروردگار و به دونیم کردن او را علی(ع)	۰	۰	۰	۰	۰
۱۳	شمشیر شکستن در دست علی(ع) و تحریک نمودن ابوسفیان کفار را به نبرد	۰	۰	۰	۰	۰
۱۴	کشتن علی(ع) عمروبن‌عبدود را و محاربه با رفقای عمرو و گریختن لشکر به بطحا	۰	۰	۰	۰	۰
۱۵	مجلس گفت‌وگوی پیامبر(ص) و حضرت امیر(ع)				۰	
۱۶	محاربه نمودن حارث با جناب امیر(ع) و کشتن آن سرور حارث را	۰	۰	۰	۰	۰
۱۷	رسیدن جبرئیل(ع) و میکائیل(ع) به امر ربّ‌جلیل در نزد امیر(ع) در نبرد با مرحب	۰	۰	۰	۰	۰
۱۸	آمدن خواجه با غلام به نزد امام(ع) و به سرانگشت مبارک آب جاری نمودن	۰	۰	۰		۰
۱۹	توصیف حضرت امیر(ع) و خواهش ابوسفیان که ابوبصیر را مانع از جهاد شود	۰	۰	۰		۰
۲۰	شنیدن حضرت رسول(ص) راز حضرت باری‌تعالی و توصیف هردو لشکر			۰		
۲۱	دونیم شدن ابوجردل از ضرب ذوالفقار شیرخدا(ع)	۰	۰	۰		۰
۲۲	نادم شدن شیخ نصارا از مباهله نمودن با حضرت رسول(ص) و اسلام آوردن	۰	۰	۰	۰	۰
۲۳	موعظه و نصیحت نمودن خاتم‌انبیا(ص) اصحاب را در باب ولایت امیرمومنان(ع)		۰	۰		۰
۲۴	خبردار شدن جناب امیر(ع) از آمدن عایشه به بصره و لشکر آراستن آن حضرت		۰	۰		۰
۲۵	به میدان آمدن یکی از خویشان ابوسفیان و کشتن جناب امیر(ع) او را		۰	۰		۰
۲۶	جهاد نمودن شاه‌مردان(ع) با گروه کفار و حیله نمودن عمروعاص		۰	۰	۰	۰
–	تعداد تصاویر نسخه	۳۹	۵۰	۵۰	۳۶	۵۱
–	تعداد مجالس واجد تصویر حضرت علی(ع)	۱۹	۲۴	۲۵	۱۸	۲۴

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

واجد تصویر علی(ع) در نسخ حمله حیدری آمده است.

نخستین شاعری که «حمله حیدری» سرود و این نام را بر حماسهٔ دینی منظوم خود گذاشت، میرزا محمدرفیع باذل‌مشهدی بود. حمله حیدری باذل، از بعثت پیامبر آغاز می‌شود و تا پایان خلافت عثمان را در بر می‌گیرد و پس از آن، با مرگ باذل ناتمام می‌ماند. از مهم‌ترین اشخاصی که به‌تقلید از باذل، حمله حیدری سروده‌اند، راجی‌کرمانی است (کاشفی‌خوانساری، ۱۳۸۰: ۲۸-۲۹). حمله حیدری سرودهٔ راجی‌کرمانی، در مقایسه با حمله حیدری باذل‌مشهدی، فصیح‌تر است و تعداد ابیات بیشتری نسبت‌به منظومه باذل‌مشهدی با حدود بیست‌وپنج‌هزار بیت، دارد. راجی در سرودن حمله حیدری، به اخبار و احادیث نظر داشته و سعی کرده اثری درخشان پدید آورد که نمایانگر اعتقاد مذهبی شاعر باشد. این اثر، در میان حماسه‌های دینی هم‌عصر خود، از عالی‌ترین نمونه‌ها است (دبیری‌نژاد، ۱۳۸۰: ۸۸-۸۹).

۴. خاورنامه

کتاب *خاورنامه* که در باب جنگ‌های حضرت علی(ع) و مشهور به *جنگ‌نامه* است، توسط نویسنده‌ای ناشناس و در قالب داستان نوشته شده. خاورنامه اقتباسی است منثور و بسیار تلخیص‌شده، از کتاب سترگ خاوران‌نامه سروده ابن‌حسام خوسفی، شاعر خراسانی قرن نهم هجری‌قمری. منظومه ابن‌حسام، که خود وی مدعی است از کتابی عربی الهام گرفته، متنی حماسی در شرح دلاوری‌های علی‌بن‌ابیطالب(ع) است که به‌همراه اصحاب خود برای کشورگشایی به سرزمین خاور می‌رود. بااین‌وصف، خاورنامه، مانند بسیاری از آثار همتای خود، سرشار از داستان‌های غریبی است که قهرمانان آنها پیشوایان اسلام هستند که با دیوها، اجنه و دیگر عجایب درگیر می‌شوند، آنها را شکست می‌دهند و مسلمانشان می‌کنند (خوسفی، ۱۳۹۲: ۵-۶).

خاورنامه، قصه‌ای است منثور و کوچک در شرح فتوحات و جنگ‌های افسانه‌ای مولا علی(ع) که مؤلف آن معلوم نیست. خاوران‌نامه، منظومه‌ای است بزرگ (بین سی تا چهل هزار بیت)، اثر ابن‌حسام، شاعر قرن هشتم هجری‌قمری. هرچند خاورنامه گونه‌ای از تلخیص و ساده‌سازی متن خاوران‌نامه است، ولی مطالب آن، با آنچه در خاوران‌نامه آمده است، تفاوت دارد. ویژگی مشترک این دو متن، آن است که قهرمانی واقعی، آفرینندهٔ حوادثی خیالی شده است (محجوب، ۱۳۸۷: ۶۳۷). درادامه، کتابشناسی نسخ مصوَّر محفوظ در کتابخانه‌های عمومی تهران در «جدول ۱۱» و فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ خاورنامه در «جدول ۱۲»، می‌آید.

۵. دیوان فارغ گیلانی

دیوان فارغ گیلانی، حماسه‌ای است دینی درباب فضایل، شرح زندگانی و جنگ‌های حضرت علی(ع)، از دوران کودکی تا پایان زندگی ایشان. حسین‌بن‌حسن گیلانی‌رودسری، از شاعران قرن ده و یازده هجری‌قمری، معروف‌به «فارغ‌گیلانی»، صاحب دیوان فارغنامه یا دیوان فارغ‌گیلانی، است. دیوان فارغ‌گیلانی، در عهد شاه‌عباس صفوی سروده شده و حسین‌بن‌حسن، این کتاب را به شاه‌عباس تقدیم نموده است (مرادی‌رستا، مؤذنی و بهبودی، ۱۴۰۱: ۲۲۷). مثنوی فارغنامه که در حدود شش‌هزار بیت دارد، همچون دیگر حماسه‌های دینی عهد صفوی، آمیخته‌ای است از واقعیت و خیال که در آن، گاه جنبه‌های خیال‌پردازانه بر واقعیت برتری می‌یابد (مرادی‌رستا، مؤذنی و بهبودی، ۱۴۰۱: ۲۴۲). در «جدول ۱۳» کتابشناسی نسخ مصوَّر محفوظ در کتابخانه‌های عمومی تهران و در «جدول ۱۴»، فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ دیوان فارغ‌گیلانی، آمده است.

۶. طوفان البکاء

طوفان البکاء فی مقاتل الشهداء، کتابی است به قلم محمدابراهیم بن محمدباقر جوهری هروی، در باب زندگی حضرت محمد(ص)، فاطمه(س) و امامان شیعه(ع)، که بر اساس احادیث و روایات و در برخی از بخش‌ها برپایهٔ باورهای عامه، نگاشته شده است. کتاب، که به شکل توامان به نظم و نثر است، یک مقدمه و چهارده آتشکده

جدول ۱۱. کتابشناسی نسخ مصوَّر خاورنامه واجد تصویر علی(ع) (تدوین: نگارندگان)

	تاریخ نشر (ه.ق.)	محل نگهداری، شمارهٔ بازیابی	وضعیت نشر	کاتب، خط	تصویرگر، تعداد تصویر	تعداد صفحه	ابعاد صفحه (سانتی‌متر)
۱	۱۲۷۵	کتابخانه ملی، ۶-۹۶۷۲	تهران، زین‌العابدین الخوانساری	ناشناس، نستعلیق	میرزا حسن خراسانی، میرزاابوالقاسم شیرازی، ۳۱ تصویر	۱۶۳	۱۶/۵ × ۲۵
۲	۱۲۸۱	کتابخانه ملی، ۶-۶۴۷۳	بی‌جا، کارخانه الله‌قلیخان	عبدالحسین الخوانساری، نستعلیق	ناشناس، ۳۰ تصویر	۱۷۱	۱۷ × ۲۲
۳	۱۲۸۴	کتابخانه ملی، ۶-۱۵۰۱۳	بی‌جا، بی‌نا	حسن موسوی‌الخوانساری، نستعلیق	ناشناس، ۲۸ تصویر	۱۱۴	۱۷ × ۲۱/۵

جدول ۱۲. فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ خاورنامه (تدوین: نگارندگان)

	موضوع تصویرها	خاورنامه ۱۲۷۵ ق.	خاورنامه ۱۲۸۱ ق.	خاورنامه ۱۲۸۴ ق.
۱	بر درخت بستن قنبر زنگی را و آمدن لشکرش و مسلمان شدن زنگی	▪		
۲	جنگ کردن امیرالمومنین(ع) با خاوران و شکست خوردن خاوران و فرار	▪	▪	▪
۳	جنگ مولا علی(ع) با لشکر جمشیدشاه	▪	▪	▪
۴	جناب مولا علی(ع) و جمشیدشاه و تخت و چاه			▪
۵	محاربه جناب مولا علی(ع) و مالک و ابوالمعجن با خوارج	▪	▪	
۶	انداختن مولا علی(ع) قهرمان را به هوا و ذوالفقار به کمرش زدن	▪		
۷	جنگ کردن مولا علی(ع) با نرّه دیوان و شکست خوردن دیوان	▪	▪	▪
۸	کشتن امیرالمومنین(ع) جمهور را	▪	▪	▪
۹	جنگ کردن لشکر اسلام با طهماس‌شاه و شکست خوردن او و فرار نمودن	▪		▪
۱۰	کشته شدن و گرفتن شهر و اسلام آوردن خلایق	▪		
۱۱	کشتن شاه دلدل‌سوار قهرمان را	▪	▪	
۱۲	پیشواز نمودن حسنین(ع) و اهل مدینه امیر مومنان(ع) را	▪	▪	
–	تعداد تصاویر نسخه	۳۱	۳۰	۲۸
–	تعداد مجالس واجد تصویر حضرت علی(ع)	۱۱	۷	۶

جدول ۱۳. کتابشناسی نسخ مصوَّر دیوان فارغ‌گیلانی واجد تصویر علی(ع) (تدوین: نگارندگان)

	تاریخ نشر (ه.ق.)	محل نگهداری، شمارهٔ بازیابی	وضعیت نشر	کاتب، خط	تصویرگر، تعداد تصویر	تعداد صفحه	ابعاد صفحه (سانتی‌متر)
۱	۱۲۶۹	کتابخانه ملی، ۶-۶۷۰۹	تهران، به‌اهتمام ملا علی اصفهانی	علی‌اصغر، نستعلیق	ناشناس، ۵۷ تصویر	۱۵۰	۱۵ × ۲۲
۲	۱۲۷۴	کتابخانه ملی، ۶-۲۵۶۷۹	تهران، کارخانه حاجی عبدالمحمد	سیدعبدالله تفرشی، نستعلیق	ناشناس، ۴۹ تصویر	۱۳۷	۱۵ × ۲۲
۳	۱۳۰۰	کتابخانه ملی، ۶-۱۰۹۰۳	تهران، کارخانه علیقلی‌خان قاجار	محمدحسین طهرانی، نستعلیق	محمدعلی کاشانی، ۲۲ تصویر	۱۱۹	۱۷ × ۲۱/۵

جدول ۱۴. فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ دیوان فارغ‌گیلانی (تدوین: نگارندگان)

	موضوع تصویرها	فارغ‌گیلانی ۱۲۶۹ ق.	فارغ‌گیلانی ۱۲۷۴ ق.	فارغ‌گیلانی ۱۳۰۰ ق.
۱	شمایل حضرت علی(ع)	▪	▪	
۲	دریدن حضرت امیر(ع) اژدها را در گهواره	▪	در مجلس ۱۶	▪
۳	حضرت امیر(ع) بیرون آوردن طفل را از چاه	▪		▪
۴	حضرت محمد(ص) با حضرت علی(ع) و دیو دست‌بسته	▪	▪	
۵	جناب پیغمبر(ص) و حضرت امیر(ع) و جبرئیل(ع)	▪	▪	
۶	کشتن حضرت امیر(ع) جبله را	▪	▪	
۷	حضرت پیغمبر(ص) و امیر(ع) و سائل	▪	▪	
۸	حضرت امیر(ع) و سائل و سلطان	▪		▪
۹	حضرت امیر(ع) که شیر را بار کرده	▪		▪
۱۰	جمع کردن یهودا بیماران را در خدمت علی(ع)	▪	▪	
۱۱	حضرت امیر(ع) که گرز گران را طوق کرده بر گردن عمرو	▪	▪	▪
۱۲	سوار شدن حضرت امیر(ع) بر دلدل	▪	▪	
۱۳	کشتن حضرت امیر(ع) عمرو و عنتر را	▪	▪	
۱۴	حضرت امیر(ع) با سائل	▪	▪	

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

جدول ۱۴. فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ دیوان فارغ‌گیلانی (تدوین: نگارندگان)

	موضوع تصویرها	فارغ‌گیلانی۱۲۶۹ ق.	فارغ‌گیلانی۱۲۷۴ ق.	فارغ‌گیلانی ۱۳۰۰ ق.
۱۵	کشتن حضرت امیر(ع) اژدها را	•	•	
۱۶	کشتار کردن حضرت امیر(ع) سپاه بربر را	•	•	
۱۷	حضرت امیر(ع) با جوان سواره	•	•	
۱۸	تسلیم شدن حضرت امیر(ع) به جوان کافر	•	•	•
۱۹	جنگ کردن حضرت امیر(ع) با حارث	•		•
۲۰	حضرت امیر(ع) بخشیدن شتران را	•	•	•
۲۱	حضرت امیر(ع) و قاضی و سائل و زرگر و خباز	•	•	•
۲۲	گرفتن حضرت امیر(ع) پای مرغ را	•	•	•
۲۳	حضرت امیر(ع) در مسجد جابلسا	•	•	•
۲۴	حضرت امیر(ع) با جماعت خلق کوه قاف و عمر		•	
۲۵	تحفه آوردن به خدمت حضرت امیر(ع)	•	•	
۲۶	آمدن مرد عرب سواره خدمت حضرت امیر(ع)		•	
۲۷	حضرت امیر(ع) و جوان عاشق و دختر کور و و شفا یافتن	•	•	•
۲۸	حضرت امیر(ع) با صعصعه	•		
۲۹	حضرت پیغمبر(ص) و امیر(ع) و علی‌اسود و یهودیان و نهنگ	•	•	
۳۰	سوارشدن امیر(ع) و به آتش رفتن و اژدها	•	•	•
۳۱	حضرت امیر(ع) و مرد جهود	•	•	
۳۲	حضرت امیر در مجلس زرقوم و سر ادهم		•	
۳۳	کشتن حضرت امیر(ع) زرقوم و زرقمه را	•	•	•
۳۴	حضرت امیر(ع) و قنبر و سنگ	•		
۳۵	کشتن حضرت امیر(ع) عنتر را	•	•	•
۳۶	حضرت امیر(ع) کندن در خیبر را	•	•	
۳۷	نبرد کردن حضرت امیر(ع) و مرحب‌خیبری			•
۳۸	حضرت امیر(ع) با علقمه و سایرین	•		
۳۹	حضرت امیر(ع) و دختر و آهو	•		
۴۰	بر زمین زدن حضرت امیر(ع) علقمه را	•		
۴۱	زدن حضرت امیر(ع) هشام را و دست‌بستن دختر	•		
۴۲	کشتار کردن حضرت امیر(ع) کفار را	•		
۴۳	حضرت امیر(ع) و کشتار کردن غولان اژدهاسوار را	•		•
۴۴	کشتار کردن حضرت امیر(ع) شیران را	•		
۴۵	حضرت علی(ع) و قنبر و سلمان فارسی		•	
–	تعداد تصاویر نسخه	۵۷	۴۹	۲۲
–	تعداد مجالس واجد تصویر حضرت علی(ع)	۴۰	۳۲	۱۷

دارد و هر آتشکده، به چندین شعله تقسیم شده است. این کتاب را شاید بتوان محبوب‌ترین کتاب مذهبی دورهٔ قاجار به‌شمار آورد چراکه مکررا و بیش‌از سایر متون دینی، به‌شیوه چاپ‌سربی و چاپ‌سنگی، تکثیر شده است. میرزا محمدابراهیم جوهری، از ادبای قرن سیزده هجری‌قمری، با حمایت مالی ملا محمد صالح و آقا صالح خانبان و در طول دو سال، نگارش طوفان البکاء را به پایان برده است (بوذری، ۱۳۹۰: ۲۷).

در کتاب *چهل طوفان*، به‌قلم علی بوذری، پنجاه‌وشش

نسخهٔ چاپ‌سنگی و سربی مصوَّر از طوفان البکاء، چاپ‌شده بین سال‌های ۱۲۶۹ق تا ۱۳۶۷ق، شناسایی شده‌اند. از این میان، چهل کتاب مصوَّر، در پژوهش مذکور بررسی شده است. از نسخ معرفی شده در چهل طوفان، با در نظر گرفتن جامعه مورد مطالعهٔ این نوشتار، تنها نسخه‌های چاپ‌سنگی عصر ناصری، محفوظ در کتابخانه‌های عمومی شهر تهران، در زمرهٔ داده‌های پژوهش حاضر محسوب شده‌اند. کتابشناسی این نسخ مصوَّر و فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ طوفان البکاء، در «جدول ۱۵» و «جدول ۱۶» آمده است.

جدول ۱۵. کتابشناسی نسخ مصوَّر طوفان البکاء واجد تصویر علی(ع) (تدوین: نگارندگان).

	تاریخ نشر (ه.ق.)	محل نگهداری، شمارهٔ بازیابی	وضعیت نشر	کاتب، خط	تصویرگر، تعداد تصویر	تعداد صفحه	ابعاد صفحه (سانتی‌متر)
۱	۱۲۷۰	کتابخانه ملی، ۶-۲۶۵۹۱	تهران، آقامیرزا اسدالله	ناشناس، نستعلیق	علی‌قلی خوئی، ۲۹ تصویر	۳۰۲	۲۱ × ۳۴/۵
۲	۱۲۷۲(د)*	کتابخانه ملی، ۶-۲۵۶۶۸	تهران، آقاعبدالخالق طهرانی	حسین بیدهندی، نستعلیق	علی‌قلی خوئی، ۳۷ تصویر	۱۲۶برگ	۲۰/۵ × ۳۳
۳	۱۲۷۴(الف)	کتابخانه ملی، ۶-۲۲۸۴۰	تبریز، ملا عباس‌علی التبریزی	ناشناس، نستعلیق	ناشناس، ۲۹ تصویر	۲۶۹	۲۱ × ۳۴/۵
۴	۱۲۷۹	فرهنگستان زبان، ۳۳۰۳۰	تهران، محمدتقی الخوانساری	ابن‌محمدعلی خوانساری، نستعلیق	ناشناس، ۹ تصویر	۱۲۶برگ	۲۲/۵ × ۳۲
۵	۱۲۸۰(ب)	فرهنگستان زبان، ۵۷۵۳۸	تهران، بی‌نا	ناشناس، نستعلیق	سید جعفر، ۵ تصویر	۱۲۴برگ	۲۲ × ۳۴
۶	۱۲۸۲	کتابخانه ملی، ۶-۲۱۸۵۶	تهران، آقامحمدحسین الطهرانی	محمدشفیع الخوانساری، نستعلیق	ناشناس، ۶ تصویر	۱۱۰برگ	۲۱/۵ × ۳۵
۷	۱۳۰۲	کتابخانه ملی، ۶-۲۱۹۵۶	تهران، شیخ رضا تاجرکتابفروش	ناشناس، نستعلیق	میرزا نصرالله، ۸ تصویر	۱۱۵برگ	۲۱ × ۳۳/۵
۸	۱۳۱۰	کتابخانه مجلس، ۱۲۷۱ ج ۹ ۴۱/۵	تهران، علی‌قلی‌خان قاجار	ابن‌علی‌محمد الجرفادقانی، نستعلیق	ناشناس، ۱۰ تصویر	۲۵۹	۲۰ × ۳۲/۵

* در کتاب چهل طوفان، نسخه‌های چاپ‌سنگی و سربی طوفان البکاء که تاریخ چاپ مشابه دارند، توسط حروف‌الفبا جداسازی شده‌اند.

جدول ۱۶. فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخ طوفان البکاء (تدوین: نگارندگان).

	موضوع تصویرها	طوفان البکاء										
		۱۲۷۰ ق.	۱۲۷۲ ق. (د)	۱۲۷۴ ق. (الف)	۱۲۷۵ ق. (الف)	۱۲۷۹ ق.	۱۲۸۰ ق. (ب)	۱۲۸۱ ق. (ب)	۱۲۸۲ ق.	۱۳۰۰ ق. (ب)	۱۳۰۲ ق. (الف)	۱۳۱۰ ق.
۱	شمایل امام علی(ع)	۰	۰	۰		۰						
۲	محاربه علی(ع) و عمروبن‌عبدود	۰	۰	۰		۰		۰	۰	۰	۰	۰
۳	کشتن علی(ع) عمرو را	۰	۰	۰			۰	۰				
۴	محاربه علی(ع) و مرحب	۰	۰	۰	۰	۰	۰		۰	۰	۰	۰
۵	تولد امام حسین(ع)		۰	۰								
–	تعداد تصاویر نسخه	۲۹	۳۷	۲۹	۶	۹	۵	۹	۶	۸	۸	۱۰
–	مجالس واجد علی(ع)	۳	۵	۵	۱	۲	۲	۲	۳	۲	۲	۲

تصاویر دارای موضوعات تکرارشونده

در میان تصاویر مذهبی آمده در کتاب‌های چاپ‌سنگی عهد قاجار، با صحنه‌هایی روبه‌رو هستیم که ارزش شمایل‌پردازانهٔ آنها، توسط هر فردی با اندک دانشی از مفاهیم شیعی، بلافاصله قابل تشخیص است و درعین‌حال، تعدادی قابل ملاحظه از این مجالس تصویر، در کتاب‌های مختلف بارهاوبارها تکرار شده‌اند. تصاویر مذکور، کمک می‌کنند تا توانمندی شمایل‌نگاشتی مضامین شیعی در تصاویر چاپ‌سنگی بهتر نشان داده شوند و تفسیر و تشخیص درست آنها، مستلزم دانش دقیق و گاه ذاتی از حوادث مربوطه است. دراین‌میان، نگاره‌های مربوط به بخش‌هایی از روایت که واجد شخصیت‌های الگو و الهام‌بخش بودند، ممکن بود تا زیستی مستقل از کتاب و قائم به خود یافته و درنتیجه، از عملکرد اولیهٔ آنها فراتر رفته و در نوع خود به نماد تبدیل شوند (Marzolph, 2012: 75-76). به‌این‌شرح، از ویژگی‌های تصاویر در نسخه‌های چاپ‌سنگی، حضور «موضوعات تکرارشونده» در آن‌هاست. این مسئله، به‌این‌علت است که بسیاری از متون، در کتاب‌های مختلف، از نظر مضمون به یکدیگر شباهت دارند. ازجمله

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

جدول ۱۷. مجالس واجدِ تصویر علی(ع)، با موضوعات تکرارشونده (تدوین: نگارندگان).

-	مقوله‌بندی موضوع تصاویر	شمایل علی(ع)	خدمت به پیامبر	حضرت علی(ع) و نبرد تن‌به‌تن			در جوار دیوان		در جوار اژدها	-
ردیف	موضوع تصاویر / نسخ چاپ‌سنگی	شمایل علی(ع) (نشسته)	خفتن در جای پیامبر(ص)	کشتن عمرو بن عبدود	کشتن حارث	دونیم کردن مرحب	علی(ع) و دیو دست‌بسته	علی(ع) و نبرد با دیوان	دریدن اژدها در گهواره	تعداد مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخه
۱	افتخارنامه حیدری۱۳۱۰ق		●	■	●	■				۲۵
۲	تحفة المجالس۱۲۷۲ق					■			■	۴
۳	تحفة المجالس۱۲۷۳ق	■				■			■	۴
۴	تحفة المجالس۱۲۷۸ق					■				۱
۵	تحفة المجالس۱۲۷۹ق					●				۱
۶	حمله حیدری۱۲۶۹ق		●	■	●	■	■■			۱۹
۷	حمله حیدری۱۲۷۵ق		■	■	●	■	■■			۲۴
۸	حمله حیدری۱۲۷۷ق		■	■	■	■	■■			۲۵
۹	حمله حیدری۱۲۸۲ق		●	●	■	■	■■			۱۸
۱۰	حمله حیدری۱۳۱۲ق		■	■	●	■	■■			۲۴
۱۱	خاورنامه۱۲۷۵ق							■		۱۱
۱۲	خاورنامه۱۲۸۱ق							■		۷
۱۳	خاورنامه۱۲۸۴ق							■		۶
۱۴	دیوان فارغ‌گیلانی۱۲۶۹ق	●			■		■	■	■	۴۰
۱۵	دیوان فارغ‌گیلانی۱۲۷۴ق	■					■		■	۳۲
۱۶	دیوان فارغ‌گیلانی۱۳۰۰ق				●	●		■	■	۱۷
۱۷	طوفان البکاء۱۲۷۰ق	●		■		■				۳
۱۸	طوفان البکاء۱۲۷۲قد	●		■		■				۵
۱۹	طوفان البکاء۱۲۷۴ قالف	●		■		■				۵
۲۰	طوفان البکاء۱۲۷۹ق	●				■				۲
۲۱	طوفان البکاء۱۲۸۰قب			■		■				۲
۲۲	طوفان البکاء۱۲۸۲ق			■		■				۳
۲۳	طوفان البکاء۱۳۰۲قالف			■		■				۲
۲۴	طوفان البکاء۱۳۱۰ق			■		■				۲
-	تعداد تکرار مجلس‌تصویر	۷	۶	۱۳	۸	۱۹	۱۲	۵	۵	-

■ مجلس‌تصویر به‌سبب دونیم کردن جنگاوران، نبرد با هم‌رزمان غول‌آسا، حضور فرشتگان، دیوان یا اژدهایان، فضایی فراواقع دارد.
● مجلس‌تصویر دارای فضایی واقعی است.

موضوعات تکرارشونده، می‌توان به «مجلس محاربهٔ حضرت علی(ع) و مرحب خیبری»، «شکافتن دهان اژدها توسط علی(ع) در گهواره» و «ظهور دجال» اشاره کرد، که به‌واسطهٔ تکرار مجموعهٔ متن و تصویر، حالتی نمادین یافته‌اند. این موضوعات تکرارشونده، با انگاره‌ها و تصورات خاص خود، شیوه‌ای مهم برای انتقال مفاهیم در داستان‌های دینی محسوب می‌شوند (مارزلف، ۱۳۹۰: ۷۷).

بازنمایی علی(ع) در تصاویر دارای موضوعات تکرارشونده

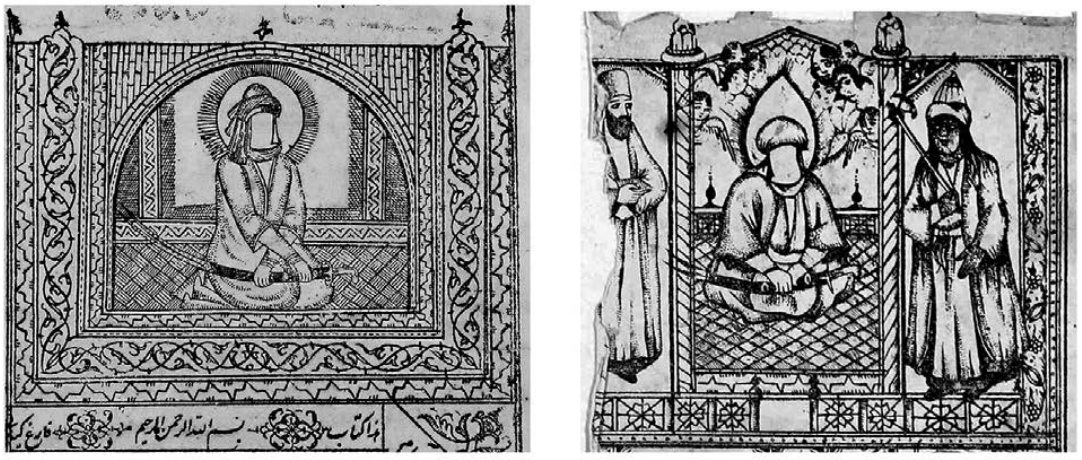
درنتیجه تطبیق جدول‌های فهرست موضوعی مجالس واجد تصویر علی(ع) در نسخه‌های گردآوری شده از کتاب‌های افتخارنامه حیدری، تحفة المجالس، حمله حیدری، خاورنامه دیوان فارغ‌گیلانی و طوفان البکاء، می‌توان به این مهم دست یافت که از میان روایات به‌تصویر کشیده شده در این نسخ،

کدام مجالس تصویر در گروه موضوعات تکرارشونده قرار دارند. «شمایل حضرت علی(ع)» در حالت نشسته، به تنهایی و یا در میان یارانی چون قنبر و سلمان فارسی، مجلس «خوابیدن امام علی(ع) در جای پیغمبر(ص) و آمدن قریش در آن خانه»، سه موضوع «کشته گردیدن عمرو نامدار از ضرب ذوالفقار امام علی(ع)»، «محاربه نمودن حارث با جناب امیر(ع) و کشتن آن سرور حارث را» و «دونیم شدن مرحب به‌ضرب ذوالفقار جناب مولا علی(ع)» که هر سه بازنمایی‌هایی از مضمون نبرد تن‌به‌تن علی(ع) با دشمنان هستند، مجالس «حضرت علی(ع) و دیو دست‌بسته» و «جنگ کردن مولا علی(ع) با نرّه دیوان و شکست خوردن دیوان» که نمایش‌دهندهٔ حضور آن حضرت در جوار دیوها می‌باشند و مجلس «جناب علی(ع) در گهواره و دریدن اژدها را» که رویارویی علی(ع) را با یک اژدها به‌تصویر می‌کشد، به‌واسطهٔ تکرار مجموعهٔ متن و تصویر در نسخ مورد بررسی این پژوهش، در زمرهٔ «تصاویر دارای موضوعات تکرارشونده» قرار دارند.

در جدول ۱۷ فهرست مجالس واجدِ تصویر علی(ع) که دارای موضوع تکرارشونده هستند، برگرفته از نسخه‌های چاپ‌سنگی مورد بررسی، آمده است. چنان‌که قابل مشاهده می‌باشد، تعداد مجالس واجد تصویر علی(ع) در هر نسخه، تعداد تکرار هر مجلس‌تصویر و مقوله‌بندی تصاویر واجد موضوعات تکرارشونده، نیز در این جدول ارائه شده است. مطالعهٔ تطبیقی این جدول و مجالس‌تصویر مربوطه، در راستای دریافتن این مهم که تصویر علی(ع) در نگاره‌های واجد موضوعات تکرارشونده، در نسخه‌های چاپ‌سنگی عصر ناصری، چگونه بازنمایی شده است، راهگشا خواهد بود.

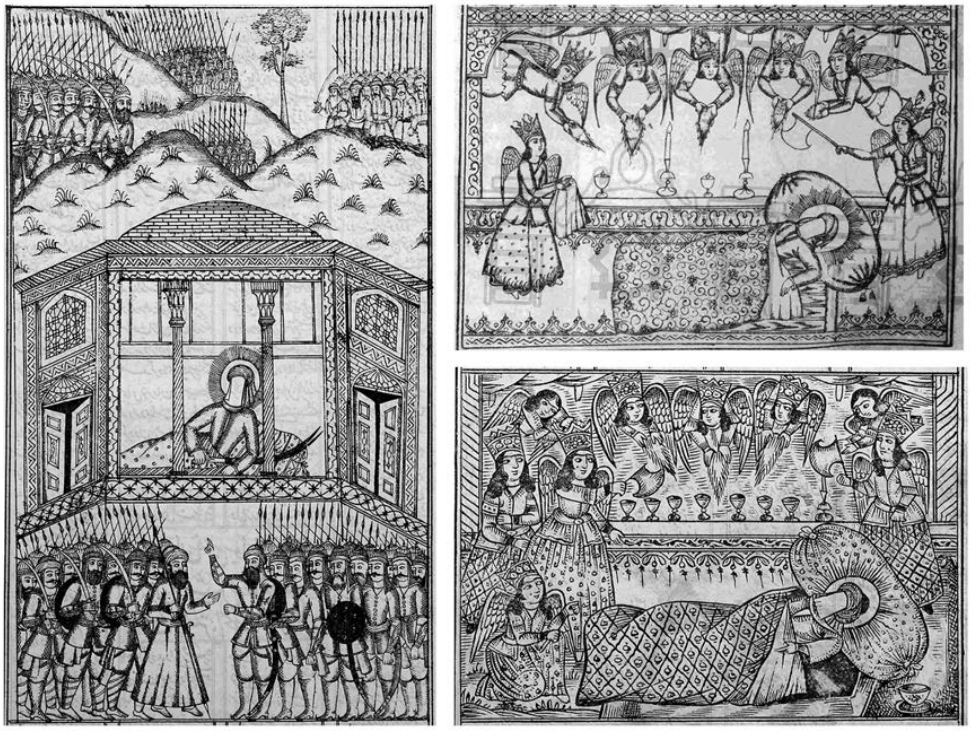
اغراق در ساختمان حماسه، نیرومندترین عنصر خیال شاعرانه است و به‌این‌سبب، روایت‌های حماسی-مذهبی نیز با کاربرد قابل توجه اغراق و مبالغه، خیال شاعرانه را قوت می‌بخشند (راجی‌کرمانی، ۱۳۹۵، ج۱: ۳۸). خوارق عادات، در رفتار و صفات پهلوانان حماسه بسیار دیده می‌شود. قهرمان حماسه، یک‌تنه با یک سپاه می‌جنگد و همه را نابود می‌کند. رستم به درجه‌ای عظیم‌خلقت است که هنگام نشستن، یک سروگردن از کسانی که نزد او ایستاده‌اند، بلندتر است و هنگام حرکت بر روی زمین، سنگ زیر پای او خورد می‌شود (صفا، ۱۳۶۳: ۲۴۹). در حماسه‌های دینیِ ایرانی نیز، به‌تقلید از شاهنامه، رفتارها و صفات خارق‌عادت در توصیف پهلوانان و به‌خصوص امام علی(ع)، بسیار حضور دارد (راجی‌کرمانی، ۱۳۹۵، ج۱: ۴۳). در نسخ مورد بررسی در پژوهش حاضر، طبعا بیشتر این اغراق‌های حماسی-مذهبی، درباره قدرت و شجاعت حضرت علی(ع) است. به‌همین‌سبب است که یافتن مجلسی از حماسهٔ علی(ع) که موقعیتی فراواقع را به‌تصویر نکشد، دشوار است. از میان مجالس واجد موضوعات تکرارشونده که در جدول ۱۷ آمده‌اند، تنها در تجسم دو موضوع «شمایل حضرت علی(ع)» و «خوابیدن امام علی(ع) در جای پیغمبر(ص) و آمدن قریش در آن خانه»، در اغلب نسخ علی(ع) به‌دور از موقعیت‌ها یا موجودات فراواقع بازنمایی شده است. هرچند که این مجالس نیز در مواردی معدود (مثلاً در دیوان فارغ‌گیلانی ۱۲۶۹ق)، با حضور فرشتگان، رنگ فراواقع گرفته‌اند (شکل‌های ۱ و ۲)[۲].

چنان‌که گفته شد، حماسه‌های دینی و روایات پهلوانی امیرالمومنین، از احادیث و روایت‌های مکتوب مایه دارند، اما



شکل ۱. شمایل حضرت علی(ع) درحالت نشسته (راست: دیوان فارغ‌گیلانی، چاپ‌سنگی ۱۲۶۹ق، مجلس‌تصویر سرلوح، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۷۰۹-۶؛ چپ: دیوان فارغ‌گیلانی، چاپ‌سنگی ۱۲۷۴ق، مجلس‌تصویر سرلوح، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی و با شمارهٔ ۲۵۶۷۹-۶).

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153



شکل ۲. خفتن علی(ع) در بستر پیامبر(ص) (راست‌وبالا: حمله حیدری، چاپ‌سنگی ۱۲۷۵ق، مجلس‌تصویر ششم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۷۸۴۷؛ راست‌وپایین: حمله حیدری، چاپ‌سنگی ۱۳۱۲ق، مجلس‌تصویر ششم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۲۷۹۸۱-۶؛ چپ: حمله حیدری، چاپ‌سنگی ۱۲۶۹ق، مجلس‌تصویر پنجم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۸۱۳-۶).

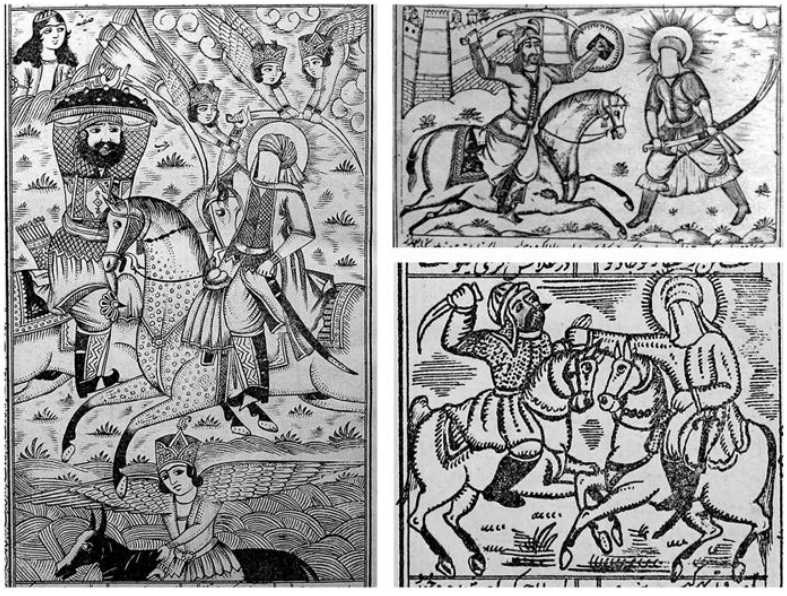
داستان‌های عامیانهٔ پهلوانی، از ذهن متخیل سراینده نیز به آنها افزوده شده است. نگارش این‌گونه داستان‌های نیم‌تاریخی و نیم‌خیالی، سابقه‌ای قدیم دارد. قهرمان بعضی از این داستان‌ها، خاصه قهرمانان داستان‌های دینی، مانند حمزه‌بن‌عبدالمطلب (قهرمان رموز حمزه و قصه حمزه) و مولای متقیان (قهرمان خاورنامه، خاوران‌نامه، افتخارنامه حیدری و حمله حیدری) وجود واقعی تاریخی داشته‌اند و بعضی وقایع آمده در داستان نیز با حقایق تاریخی منطبق است (محجوب، ۱۳۸۷: ۵۷۳). در پرداخت شخصیت‌های این منظومه‌های حماسی-مذهبی، شماری از ویژگی‌های حماسه به‌چشم می‌خورد که با فرهنگ موجود جامعه، آگاهی و اشراف شاعر نسبت‌به منابع مکتوب موجود در روزگار خود و نیز با تجربه زیسته شاعر و عقاید دینی وی، گره خورده‌اند. ویژگی‌هایی چون دلاوری و شجاعت، کین‌خواهی و انتقام‌جویی، اطاعت از امر رهبر و فرمانده، اغراق، نام و ننگ، شهادت‌طلبی، خوارق عادت، استحکام، پیش‌گویی، تصویرسازی و جز آن، از آن جمله‌اند. یکی از ویژگی‌های محتوایی آثار حماسی، شجاعت پهلوان است که توصیف و روایت آن، اغلب با اغراق همراه می‌شود. از مهم‌ترین عرصه‌های به‌تصویر کشیدن شهامت قهرمانان حماسه، نبرد تن‌به‌تن میان دو پهلوان شجاع و قدرتمند است که قهرمان و ضدقهرمان روایت هستند (راجی‌کرمانی، ۱۳۹۵، ج۱: ۳۲-۳۳).

مجلس «دونیم شدن مرحب به‌ضرب ذوالفقار جناب مولا علی(ع)» که در جریان نبرد خیبر روی داده، در شمار روایاتی است که به‌سبب ذکر مکرر آنها در کتاب‌های مختلف، صورت نمادین یافته‌اند. از میان نسخ بررسی شده، تصویر بیانگر این معجزه، در نوزده نسخه آمده است. این مجلس‌تصویر که بیشترین تعداد را در میان تصاویر تکرارشونده به خود اختصاص داده است، در نسخه‌های کتاب حمله حیدری، دونیم شدن مرحب ملعون را بازنمایی کرده و درنتیجه، حضرت علی(ع) را در قالب جنگاوری فراواقع و شگفت، تصویر نموده است (شکل ۳). حال‌آن‌که در نسخ افتخارنامه حیدری، تحفة المجالس و دیوان فارغ‌گیلانی، تنها نمایش‌دهندهٔ نبرد تن‌به‌تن حضرت علی(ع) و مرحب‌خیبری

است (شکل ۴). ولی در بیشتر این نمونه‌ها نیز مجلس‌تصویر به‌واسطهٔ حضور فرشتگان، فضایی فراواقع یافته است. درعین‌حال، روایت بیان‌کنندهٔ این معجزه نیز به‌غایت شگفت است[۳].

از میان نگاره‌های دارای موضوعات تکرارشونده، با در نظر گرفتن ترتیب زمانی، نخستین تصویر شیعی که به‌واسطهٔ شمایل‌نگاری ارزشی نمادین در به‌تصویر کشیدن وقایع مهم یافته، تصویر حضرت علی(ع) در گهواره و در حال دریدن اژدها است (Marzolph, 2012: 87). چنان‌که اشاره شد، در میان

شکل ۳. دونیم شدن مرحب به‌ضرب ذوالفقار علی(ع) (راست: حمله حیدری، چاپ‌سنگی ۱۳۱۲ق، مجلس‌تصویر شانزدهم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۲۷۹۸۱-۶؛ وسط: حمله حیدری، چاپ‌سنگی ۱۲۷۵ق، مجلس‌تصویر شانزدهم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۷۸۴۷؛ چپ: حمله حیدری، چاپ‌سنگی ۱۲۶۹ق، مجلس‌تصویر پانزدهم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۸۱۳-۶).

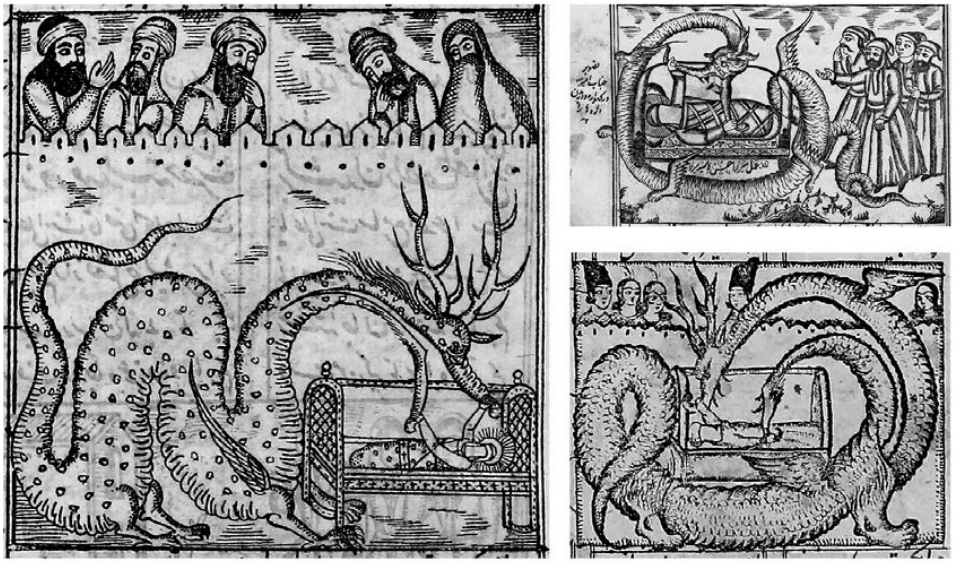


شکل ۴. دونیم شدن مرحب به‌ضرب ذوالفقار علی(ع) (راست، بالا: تحفة المجالس، چاپ‌سنگی ۱۲۷۹ق، مجلس‌تصویر یکم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۹۹۷۰-۶؛ راست‌وپایین: دیوان فارغ‌گیلانی، چاپ‌سنگی ۱۳۰۰ق، مجلس‌تصویر شانزدهم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۱۰۹۰۳-۶؛ چپ: افتخارنامه حیدری، چاپ‌سنگی ۱۳۱۰ق، مجلس‌تصویر نهم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۰۰۳۷).

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

موضوعات تکرارشوندهٔ آمده در نسخ مورد بررسی نوشتار حاضر نیز این مجلس‌تصویر حضور دارد و نگاره نمایش‌دهندهٔ این معجزه، در پنج نسخهٔ چاپ‌سنگی آمده است (شکل ۵)[۴].

دیو، در داستان‌های حماسی، صحنه‌ساز برخی ماجراها است ولی در حماسه‌های دینی که قهرمان نخست و محور همه دلاوری‌ها، علی(ع) است، دیو تسلیم می‌شود و مسلمان می‌شود و پیامبر(ص) او را به‌سوی علی(ع) راهنمایی می‌کند تا دست او را از بند رها سازد. چنین است که اگر بخواهیم در حماسه مذهبی رویداد خارق‌عادت سترگی را بیابیم، حوادثی چون دست‌بستن دیو توسط حضرت علی(ع) و نازل شدن ستاره زهره در خانه علی(ع)، از نمونه‌های شاخص خواهند بود (راجی‌کرمانی، ۱۳۹۵، ج۱: ۴۷-۴۸). مضمون «علی(ع) و دیو دست‌بسته» نیز از موضوعات تکرارشونده است[۵]. از میان نسخ بررسی شده، تصویر نمایش‌دهندهٔ این معجزه، در هفت نسخهٔ چاپ‌سنگی



شکل ۵. جناب علی(ع) در گهواره و دریدن اژدها را (چپ: دیوان فارغ‌گیلانی، چاپ‌سنگی ۱۲۶۹ق، مجلس‌تصویر دوم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۷۰۹-۶؛ راست‌وبالا: تحفة المجالس، چاپ‌سنگی ۱۲۷۲ق، مجلس‌تصویر چهارم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۷۰۹-۶؛ راست‌وپایین: دیوان فارغ‌گیلانی، چاپ‌سنگی ۱۲۷۴ق، مجلس‌تصویر شانزدهم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی و با شمارهٔ ۲۵۶۷۹-۶).

شکل ۶. حضرت علی(ع) و دیو دست‌بسته (حملهٔ حیدری، چاپ‌سنگی ۱۲۶۹ق، مجلس‌تصویر دوم و سوم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۸۱۳-۶).

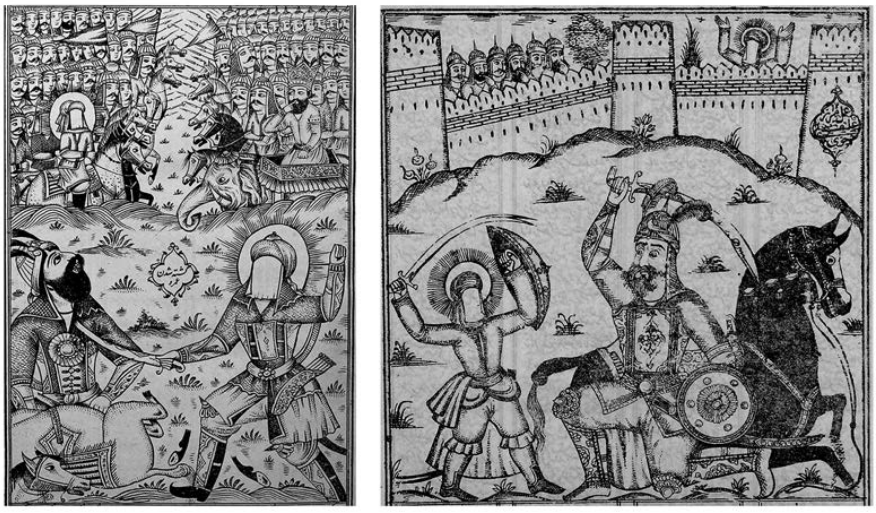
آمده است. مضمون علی(ع) و دیو دست‌بسته، در نسخه‌های کتاب حمله حیدری، در قالب دو مجلس‌تصویر «آمدن دیو خدمت سیّداوصیا(ص) و شرح‌حال خود گفتن» و «حضرت علی(ع) و دیو دست‌بسته» بازنمایی شده است (شکل ۶ و ۷)، حال‌آن‌که در نسخ دیوان فارغ‌گیلانی، تنها به صورت یک مجلس «حضرت علی(ع) و دیو دست‌بسته» آمده (شکل ۸).

موضوع کشتن عمروبن‌عبدود به‌دست علی(ع)، با سیزده مجلس‌تصویر در نسخ مختلف، دومین جایگاه را ازنظر تعداد تکرار، در میان تصاویر با موضوع تکرارشونده دارد (شکل ۹). به‌این‌ترتیب، رتبه اول و دوم بیشترین تعداد مجالس‌تصویر، به نگاره‌هایی با موضوع نبرد تن‌به‌تن اختصاص یافته است. مجلس کشتن عمروبن‌عبدود به‌دست علی(ع)، هرچند که ممکن است در نگاه اول دور از فضای فراواقع به‌نظر آید، ولی به‌سبب پیکر غول‌آسا و نامتعارف عمرو، رنگ اعجاز به‌خود گرفته و نمایشگر موقعیتی فراواقع است.

شکل ۷. حضرت علی(ع) و دیو دست‌بسته (حمله حیدری، چاپ‌سنگی ۱۳۱۲ق، مجلس‌تصویر دوم و سوم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۲۷۹۸۱-۶).

شکل ۸. حضرت علی(ع) و دیو دست‌بسته (راست: دیوان فارغ‌گیلانی، چاپ‌سنگی ۱۲۷۴ق، مجلس‌تصویر یکم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی و با شمارهٔ ۲۵۶۷۹-۶؛ چپ: دیوان فارغ‌گیلانی، چاپ‌سنگی ۱۲۶۹ق، مجلس‌تصویر چهارم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۷۰۹-۶).

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153



شکل ۹. کشتن عمروبن‌عبدود به‌دست حضرت علی(ع) (راست: حمله حیدری، چاپ‌سنگی ۱۲۶۹ق، مجلس‌تصویر سیزدهم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۸۱۳-۶؛ چپ: افتخارنامه حیدری، چاپ‌سنگی ۱۳۱۰ق، مجلس‌تصویر ششم، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۰۰۳۷).

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

چنان‌که شرح آن رفت، پژوهش حاضر به بررسی پیکرنگاری حضرت علی(ع) در نسخ چاپ‌سنگی عصر ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق)، پرداخته است تا به این پرسش پاسخ گوید که تصویر علی(ع) در نگاره‌های واجد موضوعات تکرارشونده، در نسخه‌های چاپ‌سنگی عصر ناصری، چگونه بازنمایی شده است. جهت انجام این مهم و در مرحلهٔ گردآوری داده‌های تصویری، نگاره‌های واجد پیکرنگاری علی(ع)، آمده در کتاب‌های چاپ‌سنگی فارسی، منتشرشده در عصر ناصری، از حوزهٔ تحت پوشش این پژوهش، یعنی کتابخانه‌های عمومیِ شاخص شهر تهران گردآوری شده، مقوله‌بندی بر مبنای «تصاویر با موضوع واحد» انجام شده، و درنهایت تصاویر واجد «موضوعات تکرارشونده»، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. در نخستین گام، تمامی نسخه‌های چاپ‌سنگی واجد پیکرنگاری حضرت علی(ع)، شامل عناوینی چون اخبارنامه، حدیقه‌الشیعه، خضر و حضرت امیر(ع)، افتخارنامه حیدری، تحفة المجالس، حمله حیدری، خاورنامه، دیوان فارغ‌گیلانی و طوفان البکاء، شناسایی و فهرست شدند. سپس، برخی از این متون مانند اخبارنامه، حدیقه‌الشیعه و خضر و حضرت امیر(ع)، به دلیل آن‌که تصاویرشان در زمرهٔ «موضوعات تکرارشونده» قرار نمی‌گرفت، از بررسی نهایی حذف شدند و بیست‌وچهار نسخهٔ چاپ‌سنگی مربوط به شش متن شاخص (افتخارنامه حیدری، تحفة المجالس، حمله حیدری، خاورنامه، دیوان فارغ‌گیلانی و طوفان البکاء) مبنای بررسی قرار گرفت. از میان نگاره‌های این نسخه‌ها، هفتادوپنج تصویر دارای موضوعات تکرارشونده استخراج و به عنوان داده‌های پژوهش، مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفتند. به‌این‌شرح، این نوشتار پس از معرفی اجمالی شش کتابی که مجالس‌تصویر مورد بررسی را در خود دارند، در جدولی به بررسی بازنمایی‌های علی(ع) در تصاویر دارای موضوعات تکرارشونده پرداخته و سعی نموده است تا شیوهٔ تصویرگران این نسخ در بازنمایی تصویر علی(ع) را واکاوی نماید.

چنان‌که با نظر به جدول ۱۷ دریافت می‌شود، در مجموع و در میان نسخ بررسی‌شده، در شانزده تصویر (مربوط به پنج معجزه)، تصویرگر عصر ناصری تصویر علی(ع) را در موقعیتی واقعی بازنمایی نموده و درمقابل، در پنجاه‌ونه نگاره (در تجسمِ تصویری هشت معجزه)، هنرمند قجر، موقعیتی فراواقع را برای تصویر کردن علی(ع) برگزیده است. پس تصویر علی(ع)، در نسخ چاپ‌سنگی عصر ناصری، با تکرار بیشتری در مجالس نمایش‌دهندهٔ موقعیت‌های فراواقع ظاهر شده است؛ موقعیت‌هایی چون دونیم کردن جنگاوران، نبرد با هم‌رزمان نامتعارف، حضور فرشتگان، دیوان یا اژدهایان. همچنین، این مجالس فراواقع، اغلب، علی(ع) را درحالت تقابل و رویارویی تصویر می‌کنند. این‌که کدام مضامین بیشترین مجالس‌تصویر را در میان

موضوعات تکرارشونده به خود اختصاص داده است، می‌تواند تا اندازه‌ای نمایش‌دهندهٔ ذائقهٔ حامیان، هنرمندان و مخاطبان نسخ چاپ‌سنگی آن عصر باشد. گویی تصویرسازان عصر ناصری، ترجیح داده‌اند تا وصیِّ رسول‌الله را در قامت جنگاوری فراواقع و نابودگر دیوان و اژدهایان و در جامهٔ اسطوره‌هایی چون رستم، بازنمایانند تا در موقعیت‌هایی دور از خرافه و در قامت امامی آرام.

شاید بتوان گفت این پژوهش نشان می‌دهد که چاپ‌سنگی، نه‌تنها واسطه‌ای برای بازتولید متون مذهبی بوده، بلکه از رهگذر تصویر، به بازنویسی آنها از منظر اسطوره‌ای و حماسی پرداخته است. این بازنمایی تصویری، چهره امام را از فقیه آرام و داور حکیم به رزم‌آوری کیهانی بدل می‌سازد که در هیات نگهبان ایمان، نیروهای پلید را به بند می‌کشد. چنین‌است‌که فرهنگ بصری چاپ‌سنگیِ عصر ناصری، در تعامل با تخیل مذهبی و زبان حماسه، به خلق منظومه‌ای از شمایل‌نگاری مذهبی انجامیده است که در آن مرز میان قدیس‌نگاری و پهلوان‌سرایی درهم آمیخته است.

پی‌نوشت‌ها

1. The Art and Material Culture of Iranian Shiism

۲. تمامی تصاویر چاپ‌سنگی آمده در متن، برگرفته از نسخه‌های کتب چاپ‌سنگی گردآوری‌شده در پژوهش حاضر هستند.

۳. گزیده‌ای از روایت این معجزه، که در کتاب *تحفة المجالس*، معجزهٔ هفدهم از معجزات حضرت علی(ع) می‌باشد، در ادامه می‌آید: «... چون صبح شد، حضرت پیغمبر(ص) به خواندن نادعلی مشغول شد ... در نوبت سیم مظهر جلال و جمال خداوند متعال از دور نمودار گردید و از دلدل فرود آمده به خدمت حضرت رسالت سلام داده ... حضرت رسالت رایت را به دست شیر پروردگار سپرده، آن حضرت به جانب خیبر روانه گردید ... چنان‌که در کتب احادیث مفصلا سمت تحریر یافته و در این کتاب هم سابقا درضمن معجزات حضرت خاتم‌الانبیا(ص) اشاره رفته است، از ضربت آن شقی، زخمی بر فرق فرقدان‌سای شاه‌اولیا(ع) رسید، آن حضرت غضب‌آلوده گردیده ذوالفقار را حواله سر مرحب نمود که در آن‌وقت، خطاب مستطاب رب‌الارباب به ملائکه مقرب جبرئیل(ع) و میکائیل(ع) و اسرافیل(ع) رسید که امروز شیر ما خشمگین شده می‌خواهد ضربت بر سر مرحب‌خیبری زند. اگر به این غضب ذوالفقار فرود آورد، گاو و ماهی را دونیم نموده رشته کائنات ازهم گسیخته و زمین‌وزمان به‌هم‌ریخته گردد. بشتابید و خود را به آن مولا رسانده مگذارید که به آن قوت، ذوالفقار فرود آید. پس میکائیل(ع) و اسرافیل(ع) بازوی آن شیربیشه‌هیجا را گرفته جبرئیل(ع) نیز بال‌های خود را از زیر بر کره زمین بگسترد. القصه نقطه دایره هستی ... ضربتی بر سر آن ... مرحب‌خیبری بزد که او را با مرکبش دونیم کرده صاعقه ذوالفقار از زیر تنگ مرکب آن نابکار، نمودار گردید به زمین نشست. چون حضرت ذوالفقار برکشید، دو شاپور از بال جبرئیل(ع) در دم ذوالفقار بیرون آمد. از مشاهده آن حال، لشگر کفار فرار کرده ...» (استرآبادی، ۱۳۹۱: ۲۰۹-۲۱۱).

۴. به منظور دسترسی به متن کامل معجزه، نگاه کنید به: استرآبادی، سلطان‌محمدبن‌تاج‌الدین‌حسن (۱۳۹۱). *تحفة المجالس من معجزات ائمه اطهار(علیهم‌السلام)*. تهران: کتابچی، ۲۸۲-۲۸۳.

۵. به منظور دسترسی به متن کامل معجزه، نگاه کنید به: راجی‌کرمانی، ملا بمانعلی (۱۳۹۵). *حمله حیدری*. تصحیح نجمه حسینی‌سروری؛ یحیی طالبیان؛ محمود مدبری. ج ۱. کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۰۴-۱۰۸.

فهرست نسخه‌های چاپ‌سنگی

- آشتیانی، میرزاآقا مصطفی‌بن محمدحسن ملقب‌به افتخارالعلما (۱۳۱۰ق)، *افتخارنامه حیدری*، تهران: کارخانه آقاسید مرتضی‌بن‌آقامیرباقر؛ به سعی و اهتمام محمدعلی‌بن‌ابوالقاسم تاجرکتابفروش‌شیرازی، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۰۰۳۷.
- استرآبادی، سلطان‌محمدبن‌تاج‌الدین‌حسن (۱۲۷۲ق)، *تحفة‌المجالس*، بی‌جا: به‌دستیاری محمدرضابن‌اقاعظیم خوانساری؛ حسب الخواهش آقامیرزا احمد، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۱۷۵۷۷-۶.
- _____ (۱۲۷۳ق)، *تحفة‌المجالس*، بی‌جا: بی‌نا، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۱۰۳۶۰-۶.
- _____ (۱۲۷۸ق)، *تحفة‌المجالس*، تبریز: مشهدی عباسعلی، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه و موزه ملی ملک به شمارهٔ ۳۸۸۴۷۱.
- _____ (۱۲۷۹ق)، *تحفة‌المجالس*، تهران: کارخانه کربلایی محمدقلی و کربلایی محمدحسین خوانساری؛ کارخانه الله‌قلی‌خان قاجار، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۹۹۷۰-۶۱.
- _____ (۱۳۰۰ق)، *تحفة‌المجالس*، تهران: کارخانه آقاسید اسدالله؛ به سعی و اهتمام ملاحسن و محمدصادق‌بن‌حسین خوانساری؛ حسب الفرمایش حاج‌شیخ محمدرضا تاجر کتابفروش طهرانی، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۸۰۴۹-۶۱.
- راجی کرمانی، ملا بمانعلی (۱۲۶۹ق)، *حمله حیدری*، تهران: مطبعه آقارستمعلی، محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۸۱۳-۶۱.
- _____ (۱۲۷۵ق)، *حمله حیدری*، تهران: آقاکربلایی محمدحسین؛ حسب الفرموده حاجی‌ملا باقر، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۷۸۴۷۱.
- _____ (۱۲۷۷ق)، *حمله حیدری*، بیجا: بینا، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۵۳۸۸-۶۱.
- _____ (۱۲۸۲ق)، *حمله حیدری*، تهران: چاپخانه محمدقلی و محمدحسین طهرانی، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۴۵۶۳-۶۱.
- _____ (۱۳۱۲ق)، *حمله حیدری*، تهران: مطبعه میرزا حبیب‌الله باسمه‌چی‌طهرانی، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۲۷۹۸۱-۶۱.
- فارغ گیلانی، حسین‌بن‌حسن (۱۲۶۹ق)، *دیوان فارغ گیلانی*، تهران: به‌اهتمام ملا علی اصفهانی، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۷۰۹-۶۱.
- _____ (۱۲۷۴ق)، *دیوان فارغ گیلانی*، تهران: کارخانه حاجی

Doi: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

عبدالمحمد و محمدصادق خوانساری، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی و با شمارهٔ ۲۵۶۷۹-۶۱.

- _____ (۱۳۰۰ق)، *دیوان فارغ گیلانی*، تهران: کارخانه علیقلی‌خان قاجار؛ به‌سعی و اهتمام ملا علی‌محمد صحاف‌طهرانی، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۱۰۹۰۳-۶۱.
- ناشناس (۱۲۷۵ق)، *خاورنامه*، تهران: بی‌نا؛ به‌سعی و اهتمام ملازین‌العابدین الخوانساری، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۹۶۷۲-۶۱.
- _____ (۱۲۸۱ق)، *خاورنامه*، بی‌جا: کارخانه اللهقلی‌خان، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۶۴۷۳-۶۱.
- _____ (۱۲۸۴ق)، *خاورنامه*، بیجا: بینا، نسخهٔ محفوظ در کتابخانه ملی به شمارهٔ ۱۵۰۱۳-۶۱.

فهرست منابع

- استرآبادی، سلطان‌محمدبن‌تاج‌الدین‌حسن (۱۳۹۱)، *تحفة المجالس من معجزات ائمه اطهار* (علیهم‌السلام)، ویراستار محمد بهشتی، تهران: کتابچی.
- امانت، عباس (۱۳۹۴)، *حمایت دربار و فضای اجتماعی: ابوالحسن صنیع‌الملک و هنر ایرانی شدهٔ عصر قاجار*، ترجمهٔ محمدجواد احمدی‌نیا، نقد کتاب هنر، شمارهٔ ۸: ۲۳۵-۲۸۰.
- بوذری، علی (۱۳۹۰)، *چهل طوفان: بررسی تصاویر چاپ‌سنگی طوفان البکاء*، تهران: کتابخانه و موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- _____، (۱۳۹۳)، چاپ‌سنگی فرهنگ خداشناسی؛ یگانه کتاب مصور صنیع‌الملک، *ایران‌نامه*، شمارهٔ ۱: ۴۸-۶۳.
- _____؛ لعل‌شاطری، مصطفی (۱۳۹۹)، واکاوی تبدیل گفتمان مکتوب غزوه خیبر به گفتمان بصری در کتاب طوفان البکاء (مطالعه موردی آثار میرزاعلی‌قلی خویی)، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شمارهٔ ۲۹: ۶۹-۹۱.
- تدین، نجمه (۱۳۹۵)، الگوی شمایل‌نگاری شیعی با تکیه بر بررسی شمایل‌نگارانه نسخه خاوران‌نامه فرهاد نقاش، *شباک*، شمارهٔ ۳: ۷-۱۹.
- خوسفی، ابن‌حسام (۱۳۹۲)، خاورنامه، تهران: ثالث.
- دبیری‌نژاد، بدیع‌الزمان (۱۳۸۰)، افتخارنامه حیدری (معرفی حماسه‌های دینی ایران)، *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۳۱ و ۳۲ (ویژهٔ امام علی(ع) در هنر عامه): ۸۶-۸۹.
- راجی‌کرمانی، ملا بمانعلی (۱۳۹۵)، *حمله حیدری*، تصحیح نجمه حسینی‌سروری؛ یحیی طالبیان؛ محمود مدبری. چ ۳. ج ۱. کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- شگلوا، اولمپیادا؛ مارزُلف، اولریش؛ گرین، نیل؛ و دیگران (۱۳۹۱)، *چاپ‌سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان: هشت مقاله درباره تاریخچه چاپ‌سنگی فارسی*، ترجمهٔ شهروز مهاجر و ارکیده ترابی، تهران: پیکره.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳)، *حماسه‌سرایی در ایران*، چ ۴، تهران: امیرکبیر.
- کاشفی‌خوانساری، سیدعلی (۱۳۸۰)، حمله حیدری (تاملی درباره داستان‌های منظوم درباره مولای‌متقیان و معرفی یک شاعر)، *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۳۱ و ۳۲ (ویژهٔ امام علی(ع) در هنر عامه): ۲۸-۳۳.
- کوثری، مسعود؛ عموری، عباس (۱۳۹۲)، هنر مردمی دینی: شمایل‌شناسی علی(ع)، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شمارهٔ ۱: ۲۳-۵۱.
- مارزلف، اولریش (۱۳۹۸)، *فرهنگ بصری شیعیان دوازده امامی ایران در دوره قاجار*، ترجمهٔ مصطفی لعل‌شاطری، مشهد: مرندیز.
- _____ (۱۳۹۰)، *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ‌سنگی فارسی*، ترجمهٔ شهروز مهاجر، تهران: نظر.
- _____؛ خدیش، پگاه (۱۳۹۱)، *اخبارنامه*، تهران: چشمه.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۷)، *ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب‌ورسوم مردم ایران)*، به‌کوشش حسن ذوالفقاری، چ ۴، تهران: چشمه.
- مرادی‌رستا، ابوالفضل؛ مؤذنی، علی‌محمد؛ بهبودی، معصومه (۱۴۰۱)، نوآوری‌های سبکی فارغ‌گیلانی و ویژگی‌های شعری او در فارغنامه، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، شمارهٔ ۷۲: ۲۲۶-۲۴۴.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۵)، بررسی تحلیلی گفتمان شیعی در چند نگاره حضرت علی(ع) از دوره‌های ایلخانی تا صفوی، *تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، شمارهٔ ۲۴: ۳۵-۴۸.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۹)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، چ ۳، تهران: فرهنگ معاصر.

فهرست منابع لاتین

Shi'i Themes in Lithographed Books of The Qajar Period, In The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism: Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam, edithor: P. Khosronejad, London & New York: I. B. Tauris.

- Raby, Julian (1999), Qajar Portraits, London & New York: I.B. Tauris.
- Chelkowski, Peter (1989), Narrative painting and painting recitation in Qajar Iran, Muqarnas, Vol. 6: 98-111.
- Khosronejad, Pedram (2012), The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism: Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam, London & New York: I. B. Tauris.
- Marzolph, Ulrich (2012), The Pictorial Representation of

خوانش بیش‌متنی نقاشی ایرانی «من و گویا» از فرح اصولی، بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت[۱]

هدا لاهیجی[۲]، حسن بلخاری قهی[۳]، مینا محمدی‌وکیل[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۵ دی ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱۹ فروردین ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۲۹-۳۸
Doi: 10.22034/rph.2025.2050639.1096

چکیده

فرح اصولی در آخرین مجموعه آثار خود با عنوان *گوش کن! وزش ظلمت را می‌شنوی؟*، که طی حدود یک دهه خلق شده است، با بهره‌گیری از ساختاری نزدیک به نگارگری ایرانی و با تأکید بر مضامین اجتماعی و نفی خشونت، به مسائل و چالش‌های معاصر منطقهٔ خاورمیانه پرداخته است. او در این مجموعه، با الهام از آثار برجستهٔ تاریخ هنر به عنوان پیش‌متن، بیش‌متن‌هایی نوین آفریده است. هدف این پژوهش، کاوش لایه‌های درونی یکی از آثار این مجموعه با عنوان *من و گویا* است که با الهام از تابلوی مشهور *سوم ماه می* اثر فرانسیسکو گویا شکل گرفته و بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت تحلیل می‌شود. این مطالعه از نظر هدف، بنیادی و از نظر روش، کیفی است و با استفاده از شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، با رویکرد مطالعهٔ تطبیقی و مبانی نظری ترامتنیت ژنت، به این پرسش پاسخ می‌دهد: چه روابط ترامتنی میان اثر فرح اصولی و منبع الهام آن برقرار است؟ ضرورت این پژوهش از آن جهت است که بررسی روابط ترامتنی می‌تواند به درک عمیق‌تری از چگونگی تأثیرپذیری هنرمندان از آثار پیشین و خلق آثار نوین با مضامین معاصر منجر شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که اصولی با تلفیق سبک نگارگری و بازآفرینی پیش‌متن گویا، تراگونگی‌هایی چندلایه (شامل ابعاد فرهنگی، روایی، مکانی، زمانی، جنسیتی و نشانه‌ای) ایجاد کرده است. او از طریق جایگشت، عناصر پیش‌متن‌های گویا و نگارگری را درهم‌آمیخته و اثری نو با مضامین فمینیستی و اجتماعی پدید آورده است. تغییر جنسیت شخصیت‌ها، جایگزینی نمادها و بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های نمادین از جمله تکنیک‌های او در خلق این تراگونگی‌هاست.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، ترامتنیت، بیش‌متنیت، ژرار ژنت، فرح اصولی، نقاشی ایرانی، من و گویا

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری با عنوان «گونه‌شناسی بیش‌متنی در آثار اقتباسی هنرهای تجسمی معاصر ایران» است که توسط نویسنده اول و با راهنمایی نویسنده دوم و مشاورهٔ نویسنده سوم در دانشگاه تهران انجام و در شهریور ۱۴۰۴ دفاع شده است.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: hoda.lahiji@ut.ac.ir

۳. استاد، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Hasan.bolkhari@ut.ac.ir

۴. استادیار گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: mvakil@ut.ac.ir

استناد: لاهیجی، هدا؛ بلخاری قهی، حسن؛ محمدی‌وکیل، مینا (۱۴۰۵)، خوانش بیش‌متنی نقاشی ایرانی «من و گویا» از فرح اصولی، بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۱)، ۲۹-۳۸.
Doi: 10.22034/rph.2025.2050639.1096
https://rph.soore.ac.ir/article_722691.html

مقدمه

نقاشان ایرانی با تکیه بر سنت‌های غنی نگارگری، آثار بدیعی خلق کرده‌اند. اما در دوران معاصر با تأثیرپذیری از فرهنگ‌های دیگر و تغییرات اجتماعی، رویکردهای جدیدی در این زمینه شکل گرفته است. فرح اصولی یکی از هنرمندانی است که توانسته تعادل زیبایی بین سنت و نوآوری در نقاشی ایرانی ایجاد کند. اصولی با نگاهی به قابلیت‌های سبک‌شناختی نگارگری ایرانی در پی خلق آثاری نوین بوده و با گزینش مضامین و مفاهیم کلان و جهان‌شمول از تاریخ، اساطیر و فرهنگ پیشینیان، پلی میان گذشته، حال و آینده ایجاد می‌کند؛ چراکه این مفاهیم پیشینه‌ای طولانی دارد. وی در آثارش نگاهی نوین نسبت به ساختاری کهن دارد. او از اولین هنرمندانی است که با استمداد از قابلیت‌های نگارگری و با زبانی نوین از زندگی و آلام انسانی به‌خصوص مسائل و دغدغه‌های زنان سخن می‌گوید. اصولی در *مجموعهٔ گوش کن! وزش ظلمت را می‌شنوی* تمرکز خود را بر موقعیت زنان در منطقه گذاشته است. زنانی که به نوعی قربانیان اصلی خشونت هستند. این مجموعه اقتباسی است از نقاشی‌های مشهور تاریخ هنر. هنرمند عنوان این مجموعه را از مصرعی از فروغ فرخزاد شاعر معاصر برگرفته و شعر تصویری خود را برساخته است. این آثار در پس زیبایی ظریف و شکنندهٔ خود به فجایع پنهان انسانی اشاره دارد. این تحقیق بر آن است ابتدا به واکاوی مبانی نظری بینامتنیت هنری و گونه‌شناسی بیش‌متنی[1] ژرار ژنت[2] بپردازد؛ در ادامه پس از شرح و توصیف پیکرهٔ مطالعاتی در پیِ یافتن پاسخی به این پرسش‌ها برآید: رابطهٔ بین دو متن تصویری از چه نوعی است؟ کدام رابطهٔ ترامتنی در بیش‌متن حاضر غالب است؟ کارکرد تغییر متن دوم نسبت به پیش‌متن[3] چیست؟ به نظر می‌رسد پس از تدقیق و تعمق در این پرسش‌ها بتوان روابط میان این متون را رمزگشایی کرد.

روش تحقیق

این پژوهش با شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام می‌شود که در این مسیر از آراء و نظریه‌های ژرار ژنت با عنوان ترامتنیت برای تحلیل و تطبیق یاری گرفته می‌شود. در واقع اثر مشخصی از فرح اصولی با عنوان *من و گویا* که با الهام از تابلوی *سوم ماه می* از فرانسیسکو گویا[4] خلق شده بر مبنای نظریات ژرار ژنت با عنوان ترامتنیت مورد توجه قرار می‌گیرد تا لایه‌های مختلف معنایی آن کشف شده و روابط ترامتنی آن با منبع الهام مشخص گردد. در این پژوهش، روابط بینامتنی اثر *من و گویا* بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، به‌ویژه مفهوم بیش‌متنیت و تراگونگی، تحلیل می‌شود. ابتدا اثر اصولی و تابلوی گویا به عنوان بیش‌متن و پیش‌متن شناسایی و سپس با روش تحلیل تطبیقی، عناصر و مضامین آنها بر اساس انواع تراگونگی‌های ژنت (شکلی، مضمونی، فرهنگی و غیره) مقایسه می‌شود. هدف، کشف نحوه بازآفرینی عناصر پیش‌متن در بیش‌متن و درک لایه‌های معنایی جدید است.

پیشینه تحقیق

پیشینهٔ این پژوهش را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد؛ نخست مطالعاتی که به بررسی نظریه ترامتنیت و بیش‌متنیت پرداخته‌اند. دستهٔ دوم، پژوهش‌هایی که با رویکرد ترامتنیت و بیش‌متنی به خوانش آثار نقاشی ایرانی پرداخته‌اند و در آخر مطالعاتی که بر روی آثار فرح اصولی انجام گرفته است.

در زمینهٔ مطالعات ترامتنی، نامورمطلق در کتاب *تراروایت، روابط بیش‌متنی روایت‌ها* (۱۳۹۹)، به بررسی تراروایت پرداخته و تمرکز را بر روی بیش روایت‌ها قرار داده است. در این کتاب چگونگی اقتباس و گذار از پیش‌روایت به بیش‌روایت مورد مطالعه قرار گرفته است. کتاب *بینامتنیت، از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، نظریه‌ها و کاربردها* (۱۳۹۵)، نوشتهٔ بهمن نامورمطلق، نظریات گوناگون بینامتنیت از جمله نظریهٔ ترامتنیت ژنت مطرح شده و ابعاد گوناگون آن مورد بررسی قرار گرفته است. از همین نویسنده مقالهٔ دیگری نیز در دسترس است؛ در شمارهٔ ۳۸ فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*، در مقالهٔ گونه‌شناسی بیش‌متنی (۱۳۹۱)، نامورمطلق به معرفی بیش‌متنیت و شش گونهٔ اصلی آن پرداخته است.

در دستهٔ دوم، منابع محدودی به خوانش نقاشی‌های ایرانی از منظر ترامتنیت و بیش‌متنیت پرداخته‌اند. الناز عزیزی در مقالهٔ *خوانش آثار پیکرنگاری مهرعلی، نقاش دورهٔ قاجار، با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت* (۱۴۰۲) که در فصلنامهٔ نگره منتشر شده، آثار پیکرنگاری مهرعلی را با رویکرد ژنت مورد خوانش قرار داده است. چنور سیدی در مقاله‌ای با عنوان روابط بینامتنی سبک ادبیات فارسی و نگارگری در دوره تیموری بر اساس نظریه ژرار ژنت (۱۳۹۹) که شمارهٔ ۱۹ نشریهٔ مطالعات ایران‌شناسی منتشر شده سبک ادبیات فارسی را به عنوان مقدمه و پیش‌فرض برای سبک نگارگری دورهٔ تیموری معرفی کرده است. فاطمه ماه‌وان در مقاله‌ای با عنوان *بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش بر اساس نظریه بیش‌متنی ژرار ژنت* (۱۳۹۸) به نقش روابط بینامتنی در تولید اثر توجه نموده تا با رویکرد بینامتنی چگونگی گشتار (انتقال) روایت متنی به روایت تصویری را بررسی و تبیین کند. در پژوهشی با عنوان تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت (۱۳۹۸) در فصلنامهٔ *کیمیای هنر*، شمارهٔ ۳۲ به نویسندگی زینب رجبی و بهمن نامورمطلق، نگارهٔ بهزاد با هدف تبیین پنج رابطهٔ ترامتنی تحلیل شده است. منیژه کنگرانی و دیگران در مقالهٔ *برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگارهٔ بهزاد (گریز یوسف از زلیخا)* (۱۳۹۸)، در شمارهٔ ۲ نشریه رهپویه هنر، بعد از بررسی روابط بیش‌متنی ژنت، سه نقاشی معاصر ایران را با این رویکرد

Doi: 10.22034/rph.2025.2050639.1096

تحلیل کرده‌اند. در مقالهٔ *فرایند بیش‌متنیت در نقاشی* (۱۳۸۸)، دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی دانشگاه هنر، شمارهٔ ۴، منیژه کنگرانی بعد از مرور علت توجه نقاشان به دیگر آثار هنری، با انتخاب چند اثر نقاشی ایرانی از دوره‌های مختلف، فرایند بیش‌متنیت در این آثار را مورد تحلیل و بررسی قرار داده است.

در زمینهٔ منابعی که آثار فرح اصولی را مورد بررسی قرار داده‌اند، کتاب *جاری در زمان* (۱۳۹۹) که حاصل گفت‌وگوی بهرنگ صمدزادگان با فرح اصولی بوده، در انتشارات ۰۰۹۸۲۱ به چاپ رسیده است. این کتاب در بردارندهٔ زندگی‌نامه، سلایق و دلایل گزینش‌گری هنری، اجتماعی و سیاسی این هنرمند و همچنین نگاه ویژهٔ او به مسائل زنان است. مقاله‌ای تحت عنوان *بررسی شاخصه‌های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پست‌مدرن (با مطالعهٔ موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینگ و شاهزیا سکندر* (۱۳۹۷)، در مجلهٔ رهپویه هنر شمارهٔ اول به نویسندگی اصغر کفشچیان مقدم به چاپ رسیده است که با انتخاب و بررسی شاخصه‌های ساختاری نگارگری سه هنرمند از ایران، هند و پاکستان، تلاش کرده است تا به چگونگی ارتباط بین سنت نگارگری و مقتضیات جامعهٔ پست‌مدرن پی برده و برای خلق اثری معاصر و مبتنی بر سنت راهی پیدا کند. آثار فرح اصولی از مجموعهٔ *فضیلت زخمی* با رویکرد به سنت‌های فرهنگی و مراتب‌شناسی خلاقیت انتخاب و بررسی شده‌اند. با وجود مطالعات صورت گرفته، پژوهش حاضر با تمرکز بر تحلیل روابط ترامتنی در اثر *من وگویا* و بررسی چگونگی تلفیق سبک‌های نگارگری و نقاشی اروپایی توسط فرح اصولی به رویکردی نوآورانه در خوانش آثار این هنرمند دست می‌یابد. این تحقیق تلاش می‌کند تا با بررسی دقیق‌تر تراگونگی‌های مضمونی و سبکی، لایه‌های پنهان معنایی اثر را آشکار ساخته و به درک جامعی از چگونگی بازآفرینی مضامین کلاسیک در قالب هنر معاصر ایرانی برسد.

ادبیات تحقیق

بینامتنیت[5] رویکردی نو در مطالعات مرتبط با هنر و ادبیات است که به نسبت عناصر حاضر در یک متن با متون دیگر التفات دارد. به دیگر سخن بینامیتنیت به نسبت میان هر متن با متن دیگر اشاره می‌کند و به نوعی بیانگر «تقلید هنر از هنر است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹۸). این مفهوم نخستین بار در سال ۱۹۶۶ میلادی و توسط متفکر بلغاری، ژولیا کریستوا[6] در مقاله *کلمه، گفت‌وگو، رمان* مطرح شد و دیری نپایید که در حوزه‌های نقد هنری و ادبی مورد استقبال قرار گرفت. به باور این نظریه، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست؛ هیچ متنی نمی‌تواند بدون تأثیرپذیری از متون دیگر و به صورت مستقل تولید شود؛ بنابراین، نظریهٔ بینامتنیت بر این دیدگاه شالوده افکنده شده است که هر متنی بر پایهٔ متن‌های پیشین خود شکل می‌گیرد و این متون پیشین است که متن را خلق می‌کند. به دیگر سخن هیچ متنی نمی‌تواند به صورت مستقل و بدون وابستگی به متن‌های دیگر به وجود بیاید (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۲۰). میخائیل باختین[7] فرمالیست روسی و مکتب پراگ را می‌توان نیای این رویکرد برشمرد. به بیان باختین «هیچ متنی به تنهایی وجود ندارد، هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر اجتماعی کرده است» (باختین، ۱۳۹۱: ۱۲۰-۱۲۱). رویکردی که در تقابل با نقد منابع[8] قرار داشت.

کریستوا و رولان بارت[9] از بنیان‌گذاران نسل اول بینامتنیت، تنها به جنبه نظری این رویکرد پرداخته و وارد حوزه کاربردی در مطالعهٔ آثار ادبی و هنری نشدند. علی‌رغم شباهت بینامتنیت کریستوا و بارت، نظریهٔ کریستوا استوار بر خلق متن است و جریان خلق متون از یکدیگر را مورد توجه قرار می‌دهد؛ اما بینامتنیت بارتی تکیه خود را بر فهم و خوانش متون از یکدیگر قرار داده است. پس از ایشان نسل دوم یا اصلاحگران بینامتنیت، کوشش کردند تا از این رویکرد به صورت ابزاری برای مطالعهٔ روابط متن‌ها استفاده کنند. بینامتنیت را می‌توان «جهت‌گیری رابطه‌ای یک متن با متون دیگر دانست. آن‌گونه که ژرار ژنت آن را تعالی متنی می‌نامد» (Bau-man, 2004: 4). ژرار ژنت از نظریه‌پردازان نسل دوم بینامتنیت و از چهره‌های نقد ادبی فرانسه، با گسترش دیدگاه‌های نظریه‌پردازان قبلی، به بررسی نظام‌یافته‌تر ارتباط میان متون پرداخت. ژنت با تکیه بر نظریات کریستوا و باختین برای روابط بین متون واژهٔ جدید ترامتنیت[10] را ابداع کرد.

ترامتنیت

طبق نظریهٔ ترامتنیت، تمام متون، به صورت آشکار و پنهان با متون دیگر ارتباط دارند. از منظر ژنت، ترامتنیت نشان‌دهندهٔ روابط یک متن با متون دیگر است. این متون خواه کلامی باشد، خواه تصویری و یا غیر کلامی (Graham, 1993: 97). از دیدگاه ژنت، هر روایتی، بیناروایت است؛ او معتقد است هیچ روایتی را نمی‌توان یافت که در آن روایت‌های پیشین، به شکلی حضور نداشته باشد، این حضور می‌تواند به صورت هم‌حضوری بینامتنی (استفاده از بخشی از پیش‌متن در متن فعلی) و یا به‌کارگیری تمام متن، تحت عنوان برگرفتگی بیش‌متنی به حساب آید. بر این اساس روایت‌ها مانند دیگر پدیده‌های فرهنگی و تمدنی بشر، با پذیرش و استفاده از تجربیات گذشته، منطبق با شرایط گفتمانی و پارادایم جامعه، اثری تازه خلق و ارائه می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۱۳). ژنت ترامتنیت را به پنج بخش تقسیم کرد که بینامتنیت یکی از آنهاست؛ سرمتنیت[11]، پیرامتنیت[12]، فرامتنیت[13]، بینامتنیت و بیش‌متنیت[14] (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵).

به زعم ژنت بینامتنیت هنگامی شکل می‌گیرد که دو متن واجد

عنصر یا عناصری واحد و یکسان باشد. با این نگاه سه گونهٔ اصلی بینامتنیت را می‌توان در نظر گرفت؛ نخست آنکه دو متن دارای یک عنصر یکسان باشد؛ نوع دوم حضور چند عنصر از یک متن در متن دیگر است و شق سوم حضور چند عنصر از چند متن در یک متن مشخص است (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۵۸- ۵۹). بنا بر نظر ژنت، هیچ متنی بدون پوشش وجود ندارد و متون همواره در پوششی از متن واژگان است. این متن واژگان که متن اصلی را احاطه کرده، پیرامتن خوانده می‌شود. ژنت پیرامتنیت را به دو دسته تقسیم کرده است. پیرامتن‌های درونی[۱۵] و پیرامتن‌های بیرونی[۱۶]. پیرامتن‌های درونی یا پیوسته، بدون واسطه با متن اصلی در ارتباط بوده و آن را در می‌گیرد. پیرامتن‌های برونی یا ناپیوسته به صورت غیر مستقیم با متن اصلی مرتبط می‌شود. علاوه‌بر آن ژنت نوع سوم ارتباطات بین متون را که رابطه‌ای تفسیری یا انتقادی است فرامتنیت می‌نامد (Gennete, 1997: 4). وی روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای را که اثر به آن تعلق دارد سرمتینت می‌نامند. گونه و سرمتینت به صورت مباحثی بسیار با اهمیت در حوزهٔ ادبیات و هنر شمرده شده که یک نظام طبقه‌بندی برای خلق آثار کاربرد دارد و هم به منزلهٔ چارچوب خلق آثار مورد استفاده قرار می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۹۳). در مبحث سرمتنیت، ژنت به سه گونه‌شناسی تغزلی، حماسی و نمایشی چون نخستین گونه‌شناسی‌ها اشاره می‌کند.

بیش‌متنیت نوعی از ترامتنیت محسوب می‌شود که مد نظر پژوهش حاضر نیز هست و بر چگونگی رابطه میان دو متن پیشین و پسین و بر اساس برگرفتگی بنا شده است. ژنت در کتاب الواح بازنوشتی[۱۷] تفصیلاً به این موضوع پرداخته است. بیش‌متنیت دربارهٔ «هر متنی است که از متن پیشین خود مشتق شده باشد» (Gennete, 1997: 7). ژنت بیش‌متنیت را رابطه‌ای می‌داند که موجب پیوند میان یک متن «ب» با یک متن پیشین «الف» باشد، چنان‌که این پیوند از نوع تفسیری نباشد. در مطالعات بیش‌متنیت، پیش‌متن به متنی گفته می‌شود که در یک ارتباط بیش‌متنی به منزلهٔ مرجع مورد استفاده قرار گرفته و بیش‌متن نیز متنی است که با برگرفتگی از پیش‌متن ایجاد شده است.

بیش‌متنیت خود به دو دستهٔ کلی همان‌گونگی[۱۸] یا تقلید و تراگونگی[۱۹] یا تغییر تقسیم می‌شود. سه گونهٔ بیش‌متنیتِ همان‌گونگی را می‌توان به اختصار معرفی کرد: پاستیش[۲۰] که عبارت آن از هنرهای تجسمی به عاریت گرفته شده و بر تقلید سبکی بیش‌متن از پیش‌متن استوار است و جنبهٔ تفننی دارد. شارژ[۲۱] که در آن در یک یا چند ویژگی از بیش‌متن به نسبت پیش‌متن اغراق صورت می‌گیرد. شارژ جنبهٔ طنز دارد و مهم‌ترین شکل آن کاریکاتور است. فورژی[۲۲] که در آن، تقلیدِ جدی بیش‌متن از پیش‌متن رخ می‌دهد. در واقع یک تقلید کامل یا کپی‌کاری از پیش‌متن (رجبی، ۱۳۹۸: ۸۱).

در تراگونگی، اساس بر تغییر و دگرگونی پیش‌متن برای ایجاد بیش‌متن است. ژنت بیش‌متنیت تراگونگی را هم به سه دسته تقسیم کرده است. پارودی[۲۳] که کارکردی تفننی دارد و تغییر سبکی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن را بیان می‌کند. تراوستیسمان[۲۴] که در آن بیش‌متن به تخریب و تحقیر پیش‌متن می‌پردازد. تراوستیسمان با کارکردی طنز در تقابل با پارودی قرار دارد. در نهایت جایگشت[۲۵] که به شکل جدی به تغییر سبکی پیش‌متن می‌پردازد. این گونه متنوع‌ترین نوع بیش‌متنیت است (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۲۵). دگرگونی درونی یا شکلی شامل حذف، افزایش یا جانشینی است. بارزترین نوع تراگونگی موضوعی، تغییر عنوان اثر است (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۲۶). از انواع تراگونگی مضمونی می‌توان به تراگونگی فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی، جنسیتی، سنی، زبانی، نشانه‌ای و... اشاره کرد.

مجموعه نقاشی *گوش کن! وزش ظلمت را می‌شنوی؟*

فرح اصولی در طی تقریباً یک دهه مشغول آفرینش مجموعهٔ *گوش کن! وزش ظلمت را می‌شنوی؟* بوده که در ادامهٔ آثار پیشین او و با مضامین اجتماعی خلق شده است. این مجموعه شامل ۲۱ اثر است که با اقتباس از آثار برجسته تاریخ هنر به بیش‌متن‌های نوین تبدیل شده است. کار اصولی بازنمایی بیش‌متن‌هایی متناظر با مفاهیم معاصر در فضای سنتی نقاشی ایرانی است. اصولی بر اساس مضمون اصلی نهفته در هر اثر و با تکیه بر زیست‌جهان خود به ارائه بیش‌متنی متناظر پرداخته است. در تمام این آثار از پیکره‌های زنان به منزلهٔ عناصر فعال در زمینهٔ تابلو استفاده شده است. برای مثال در یکی از آثار این مجموعه با عنوان *داوید و من*، اصولی تابلوی *ربایش زنان سابینی*[۲۶] را دستمایهٔ کار خود قرار داده است (تصویر ۱). وی بر اساس پیش‌متن ژاک لویی داوید[۲۷] اثر خود را با نگاهی شخصی خلق کرده است. بیش‌متن حاضر، در عین حفظ ساختار کلی و ترکیب‌بندی اثر داوید در سبکِ بیان از آن فاصله گرفته و با مختصات فرهنگیِ مدِ نظر اصولی، تطابق یافته است (تصویر ۲). از دیگر آثار این مجموعه می‌توان به اثر *من و رامبراند* که گریزی است به تابلوی نقاشی *درس آناتومی دکتر نیکولاس تولپ*[۲۸] از رامبرانت[۲۹] و یا اثر *من و دلاکروا* برگرفته از اثر *آزادی هدایتگر مردم*[۳۰] اثر اوژن دلاکروا[۳۱] اشاره کرد.

خوانش بیش‌متنی اثر *من و گویا*

در این پژوهش سعی بر آن شده است که به واکاوی و خوانشی بیش‌متنی از تابلوی *من و گویا* از میان آثار دیگر اصولی در مجموعهٔ *گوش کن! وزش ظلمت را می‌شنوی؟* پرداخته شود. زیرا به نظر می‌رسد این اثر واجد مجموعهٔ عناصر گسترده روابط بینامتنی است که نیازمند مطالعه و مداقه بیشتر است (تصویر ۳). این اثر بر اساس تابلوی *سوم ماه می ۱۸۰۸*[۳۲] اثر فرانسیسکو گویا، نقاش اسپانیایی،

Doi: 10.22034/rph.2025.2050639.1096

خلق شده است. این تابلو در سال ۱۸۱۴ میلادی نقاشی شده و اکنون در موزهٔ پرادوی[۳۳] مادرید قرار دارد. در این اثر شورشیان اسپانیایی در مقابل سربازان فرانسوی تصویر شده‌اند. گویا، در این نقاشی از سنت‌ها سرپیچی کرده است؛ به نظر می‌رسد که گویا موفق شده به آفرینش تابلویی ویژه در تاریخ هنر بپردازد که با بیانی خاص در جهت بازنمایی خشونت و جنگ گام بردارد. غالب مورخان هنر این اثر را یکی از اولین نقاشی‌های هنر مدرن قلمداد می‌کنند (Licht, 1979: 116-127). لازم‌به‌ذکر است که از این اثر اقتباس‌های متنوعی[۳۴] صورت گرفته که اغلب با ژانر و سرمتنی حماسی مطرح است و در اثر *من و گویا* نیز این امر قابل تشخیص است. در واقع روابط طولی واحدی از منظر ژانر این آثار را به هم مرتبط می‌سازد.

گویا، میان دو گروهی که در این اثر بازنمایی کرده به نمایش تقابلی پرداخته است. شباهت پیکرهٔ سربازها، تکرار حرکات و سکنات آنها و پنهان بودن چهره‌هایشان و درست نقطهٔ مقابل سربازها، تنوع قربانیان، گوناگونی حرکاتشان و چهرهٔ پیدایشان نمایانگر این تقابل است. پیش از این اثر، منبع نور شدید که به اسلوب سایه روشن منتهی می‌شود، نشانهٔ حضور امر قدسی بود؛ اما در اینجا، فانوسی که نور می‌پراکند، نه‌تنها به امر قدسی اشاره ندارد که به آشکار کردن فاجعه‌ای بزرگ اشاره می‌کند. از سوی دیگر بیشترین تابش نور بر پیکرهٔ مرد سفیدپوشی است که در میان اعدامیان دستان خود را بالا برده است (تصویر ۴).

روابط بینامتنی در تابلوی *من و گویا*

فارغ از تطبیق و مقایسهٔ نمونه‌های فوق می‌توان روابط بینامتنی زیادی در اثر *من و گویا* پیدا کرد که در شناسایی مضمون و ساختار اصلی اثر کمک می‌کند. در این اثر روابط برگرفتگی از نوع درون‌رسانه‌ای نقاشی

تصویر ۱. ژاک لویی داوید (۱۷۹۹ م). مداخله زنان سابینی، موزه لوور (اصولی، ۱۳۹۹: ۱۶).

تصویر ۲. فرح اصولی (۱۳۹۸ ه.ش). من و داوید (اصولی، ۱۳۹۹: ۱۷).

تصویر ۳. فرح اصولی (۱۳۹۲ ه.ش). *من و گویا*، گواش روی مقوا، ۶۵ در ۷۵ سانتی‌متر (اصولی ۱۳۹۹: ۲۶).

تصویر ۴. فرانسیسکو گویا (۱۸۱۴ م). *سوم ماه می ۱۸۰۸*، رنگ روغن روی بوم، ۲۶۸ در ۳۴۷ سانتی‌متر (Museo Nacional del Prado, n.d).

است و پیش‌متن آن بینافرهنگی محسوب می‌شود. در واقع اصولی در همان حیطهٔ فعالیت خود دست به اقتباس زده که همانا نقاشی است. روابط بینامتنی در این اثر از نوع صریح و اعلام شده است چراکه اساساً این مجموعه با پیش‌متن‌های مشخصی معرفی و ارائه شده است. علاوه‌بر آن عنوان هر یک از آثار این مجموعه نیز به پیش‌متن خود اشاره‌ای ضمنی می‌نماید و نام هنرمند مورد رجوع را در کنار واژهٔ «من» به مخاطب نشان می‌دهد. باید خاطر نشان شد که عنوان اثر *من و گویا*، می‌تواند روابط پیرامتنی بیرونی را مشخص سازد. به طوری که هنرمند را در جایگاه مؤلف پیش‌متن، همسان و برابرِ اصولی معرفی می‌کند. اصولی در این خصوص معتقد است: «همان‌گونه که گویا خود را در شرایط اجتماعی خاصی می‌دید و در نهایت بر اساس عواطف و احساساتش اثری را خلق کرده، من نیز در همان جایگاه به محیط پیرامون نگریسته و با تأثر از آن به خلق اثر خود پرداخته‌ام» (اصولی، ۱۴۰۰: مصاحبه با نگارنده). به نقلی دیگر اصولی فجایع را مانند گویا درک کرده و از بیش‌متنی حماسی مدد می‌جوید. وی با نگاه به مسائل اجتماعی معاصر خویش به بازنمایی بصری پرداخته است. به نظر می‌رسد او در این واکنش تنها از قالب صوری گویا مدد جسته و عناصر برسازندهٔ آن را مطابق سبک شخصی‌اش، به اثر افزوده است. باید به این نکته اشاره کرد در این برگرفتگی و اقتباس روابط بیش‌متنی بسیاری مشهود است. این روابط از نوع تراگونگی و یا تغییر است. اصولی در ساحت معنای ظاهری شخصیت‌های اصلی کارش را با تغییری در جنسیت از مرد به زن مبدل ساخته است. این همان تراجنسیت است و این تغییر در پیش‌متن را می‌توان در نوعی از روابط بیش‌متنی ژنت به نام تراوستیسمان دسته‌بندی کرد. به بیان دیگر «تراوستی یعنی دگرگون کردن جنسیت و در حقیقت تغییر سرشت» (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۰). از سوی دیگر در معنای باطنی تغییری در متن گذشته صورت گرفته است. این برگرفتگی به خلق اثری تازه از جنس پارودی انتقادی با رویکرد فمینیستی منجر شده است. در واقع او با تغییر جنسیت قربانیان و سبک نقاشی و همچنین تغییر در نمایش چهره سربازان و اضافه کردن نقوش بر روی لباس و سلاح آنها، تابلوی گویا را به پارودی انتقادی تبدیل کرده و از این طریق به نقد مسائل اجتماعی و فرهنگی معاصر پرداخته است. اصولی در تعداد شخصیت‌ها کاملاً به پیش‌متنِ گویا وفادار مانده و هم تعداد سربازان و هم قربانیان را به همان تعداد در کارش استفاده کرده که از نظر تعداد، جانشینی صورت گرفته است.

اصولی با تغییر سبک ایجاد کردن در پیش‌متن گویا، به پیش‌متن نگارگری نزدیک شده و از لحاظ ماهوی آن را دگرگون کرده است لذا می‌توان گونهٔ جایگشت را به بیش‌متن او نسبت داد. دگرگونی‌های بسیاری را در تراگونگی اثر *من و گویا* می‌توان ملاحظه نمود. اصولی با ایجاد تغییراتی در پیش‌متنِ گویا، توانسته مفاهیم دارای سویه‌های اجتماعی و فمینیستی را بازنمایی کند. او که در آثار پیشین خود نیز بر مضامین و مفاهیم جهان‌شمول مانند تاریخ و اساطیر و رویدادهای کلان اجتماعی توجه کرده است، این مجموعه آثار را نیز با همان رویکرد خلق نموده است. او با جایگزین کردن زنان به جای اعدامیان مرد، توانسته مفهومی نوین را تصویر کند که همانا مورد ستم واقع شدن جامعهٔ زنان از سوی مردان است. رویه‌ای که شاید بتوان آن را ایدئولوژیک-اجتماعی قلمداد کرد.

اصولی در آثار خود به مقوله‌ای دیگر که همان ترامذهبیت است پرداخته و با جانشین کردن کلیسا با مسجد توانسته ماهیت فرهنگی و ایدئولوژیک جاری بر فرهنگ خویش را متبادر سازد. او از عناصر متنی گویا، چیزی به جز فانوس را نکاسته است. گل‌های ریزی را به مثابه بافت و تزئین به سطوح مختلف خاک و تپه‌ها افزوده است. در اثر *من و گویا* همانند پیش‌متن، زمانِ جاری، شب‌هنگام را نشان می‌دهد. هلال ماهی کم‌جان هم بر بالای آسمان لاجوردی افزوده شده که تا اندازه‌ای شاعرانگی و تغزل به این اثر بخشیده است. اساساً اصولی با تزریق احساس زنانهٔ خود به کالبد اثر، زیبایی‌شناسی مختص خود را که در ارتباطی متنی با نگارگریست، ایجاد می‌نماید. او فضای اثرش را نه با کمک فانوس (در پیش‌متن) بلکه به یمن قابلیت‌های هنر نگارگری روشنی بخشیده که در آن نیاز به منبع نور وجود ندارد. در واقع اصولی در اثر خود همان عناصر پیش‌متن را در ترکیبی نو به کار گرفته و همین امر به سبب جانشینی صورت گرفته است.

لازم به یادآوری است که اصولی با تغییر عنوان تابلو توانسته بارزترین تراگونگی موضوعی را به کار گیرد. از همین رو نیز موضوع و مضمون اثر او از موقعیت مکانی گویا و زمان مختص او به مکان و زمان اصولی مرتبط شده و روابط ترازمانی و ترامکانی بر آن حاکم شده است. او با استفاده از تمهیدی خاص سربازان را به هر دو گونهٔ سلاح سنتیِ سرد و سلاح گرم مسلح نموده و با این کار بر تداوم چنین مضمونی از لحاظ زمانی تأکید کرده است. گویی چنین مصیبت‌هایی در طول زمان و در موقعیت‌های مختلفی رخ می‌دهد. با این تغییرات، اصولی مضمونی مختص جامعهٔ خود و خاورمیانه را در عصر کنونی مطرح کرده و از پیش‌متن خود فراتر می‌رود. به طوری که در گفت‌وگوی اختصاصی با نگارنده به مواردی مهم از این دست اشاره می‌کند: «با پیش کشیدن مسائل زنان و خشونت‌های ایدئولوژیک، رفتارهای گروه‌هایی مثل طالبان و داعش را هشدار می‌دهم. به زعم من، به تمام زنان تصویر شده در این آثار تعرض شده و این‌گونه اعتراض خود را به چنین ساز و کارهایی قبل‌تر از به راه افتادن جنبش «می‌تو[۳۵]» بیان کرده‌ام، چراکه در بحران‌های اجتماعی اغلب زنان دچار رنج مضاعف می‌گردند» (اصولی، ۱۴۰۰، مصاحبه با نگارنده).

اصولی وجهی دیگر از مبارزات اجتماعی را در اثر خود نشان می‌دهد و به صورت تراوجهیتی که نوعی تراجنسیت است رفتار

Doi: 10.22034/rph.2025.2050639.1096

می‌کند. او با پیش کشیدن مسائل جنسیتی و جابه‌جایی مردان اعدام شونده با زنان، تراجنسیتی عمل کرده است. او در اثر خود با همان شگرد گویا، سوژهٔ اصلی تابلوی خود را با لباس‌های رنگی متفاوتی نشان می‌دهد؛ ولی نکته برجسته در تابلوی اصولی حالت دستان، چهرهٔ عصبانی و نگاه خیرهٔ سوژه اصلی به سربازان است که شورش و عصیان را به مخاطب القا می‌کند. چه بسا نگاه خیره و صورت خشمگین از تقدس قربانی تابلوی اصولی بکاهد و تأکیدی باشد بر این نکته که قربانی مرکزی یکی مثل همهٔ زنان دیگر است، زندگی او را نشانه رفته‌اند، او در صف زنانی است که به قتل می‌رسند و همان‌طور که قربانیان اثر گویا شورشیان بودند، او نیز یک شورشی است که توسط سربازانِ همان ساز و کار ایدئولوژیک و سازمان‌یافته، محکوم به اعدام است (تصویر ۵). در این اثر صورت سربازان برخلاف اثر گویا در بیش‌متن، واضح و نمایان است. بازنمایی چهره مردان در اثر اصولی می‌تواند نقش مردان را در سرکوب زنان مؤکد کند؛ دشمن شناخته شده است. هنرمند با استفاده از هالهٔ نور در اطراف سر افراد به شکلی نمادین، تصویری از قدرت و سلطه را ارائه می‌دهد. این تمهید که در سنت‌های بصری مختلف ریشه دارد، در این اثر به شیوه‌ای نوین برای بیان مفهومی از سوءاستفادهٔ افراطی از مذهب توسط افرادی با رفتارهای متعصبانه به کار رفته است.

پیش‌متن نگارگری در تابلوی *من و گویا*

لایه‌های متنی دیگری در اثر *من و گویا* مشهود است که برای درک آنها باید از پیش‌متن نگارگری بهره برد، زیرا اصولی از منظر سبک‌شناسی در این حوزه قرار می‌گیرد. پرداختن به این روابط می‌تواند در شناخت تراگونگی فرهنگی، محیطی، روایی و... یاری برساند. نوع زیبایی‌شناسی و زنانه کردن نگارگری به نوعی از آن خود کردن پیش‌متن نگارگری است که اصولی به‌خوبی از عهدهٔ آن بر می‌آید. سبک نقاشی اصولی را می‌توان با دو رویکرد معرفی نمود؛ نخست، اصولی در مقام یک نقاش معاصر ایرانی به سنت‌های تصویری میهن خود توجه نموده و به همین سبب نیز مطالعاتی را در فرم ساختار و محتوای این آثار صورت داده است. دوم، اصولی را می‌توان هنرمندی در ادامهٔ سنت تصویری ایرانی قلمداد کرد که اکنون با آشنایی و اشراف به دستاوردهای تاریخ هنر، دریافت و برگرفتگی خود را از این گنجینه بشری پیش می‌کشد. به دیگر سخن بنا بر نظریهٔ بینامتنیت، نقاشی‌های اصولی «نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست. بلکه پیوندی دو سویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۷۲). او از مبانی و اصول زیبایی‌شناسی بهره می‌برد ولی تا جایی که ممکن است از دستاوردها و وجوه مختلف نگارگری هم استفاده می‌کند؛ هر چند تا جایی که مقدور است فضا و عناصر را به خدمت بیان شخصی خود در می‌آورد.

او به‌طور مشخص به نگارگری مکتب اصفهان و تا اندازه‌ای مکتب تیموری توجه می‌کند و ساختار و شاکلهٔ کلی پیکره‌ها را در آنها جست‌وجو می‌کند. ولی با اندکی تأمل در آثار او می‌توان گزینشی عمومی از کل گنجینهٔ نگارگری را ملاحظه نمود. مؤلفه‌هایی چون پرهیز از پرسپکتیو عمق‌نمایانه، استفاده از رنگ‌های تخت و پرهیز از سایه‌پردازی، توجه به ساختار هندسی ترکیب‌بندی‌ها، به‌کارگیری نقشمایه‌های تزئینی و تکرارپذیر، استفاده از قاب و حاشیه‌های خطی و رنگین، اغراق‌های مبتنی بر زیبایی‌شناسی نگارگری در پیکره‌ها، استفاده از المان‌های مرتبط با نگارگری (از قبیل اژدها، سیمرغ، درخت سرو، فرشتگان با پرهای رنگین، حوض و ماهی، پرنده و ...) از جملهٔ امکانات نگارگری است که در خدمت سبک شخصی اصولی در آمده است. تشعیر که در حاشیه‌های نگاره‌ها با مضمون گرفت‌وگیر و شکار نقش‌اندازی می‌شده در آثار اصولی خود را به طرز ذیگری آشکار می‌سازد؛ در تابلوی *من و گویا* از تشعیر با صورتی تغییر یافته در قالب پرندگانی آزاد و معلق در قاب کار استفاده کرده است. این رابطهٔ استفادهٔ توأم با تغییر را جانشینی می‌توان محسوب نمود. نوع تشعیر برساختهٔ اصولی با حضور پرندگان سفید در قاب، مفهومی از آزادی و رهایی را به اثرش افزوده که در اثر گویا، وجود ندارد (تصویر ۶).

تصویر ۵. فرح اصولی (۱۳۹۲ ه.ش). *من و گویا*، چهرهٔ مشخص سربازان همراه با هالهٔ نور و گروه زنان (بخشی از اثر).

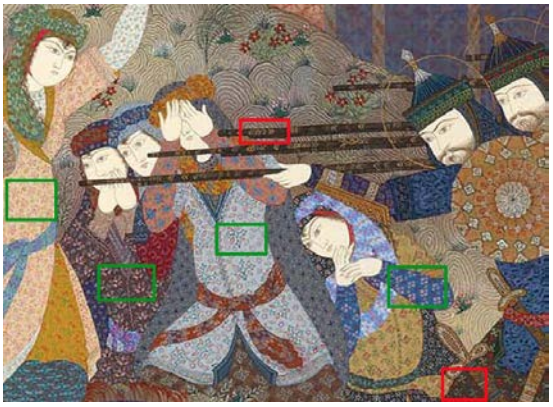
تصویر ۶. فرح اصولی (۱۳۹۲ ه.ش). *من و گویا*، نقش پرندگان در حاشیه قاب (تشعیر) و ساده‌سازی در قاب‌ها (بخشی از اثر).

شعر و ادبیات ایران شاید نقطه عطف فرهنگ ایرانی باشد که هنر نگارگری به‌طور مستقیم و غیر مستقیم از آن منشاء گرفته و خود جایگاهی رفیع پیدا کرده است. تزریق این احساس یا از برداشت‌های متنی از ادبیات صورت می‌گیرد و یا با ایجاد روابط بصری و استفاده از قابلیت‌های مختلف آن، امکان‌پذیر می‌شود. اصولی با ایجاد تزئینات ظریف در فضا و لباس پیکره‌ها، استفاده از رنگ‌های تخت و تابناک و همچنین به‌کارگیری تشعیر به این مؤلفه دست یافته است. وی احساسی لطیف و شاعرانه را علاوه‌بر رویکرد اعتراضی به اثر خود بخشیده است. حتی فرم پیکره‌ها نیز در این اثر با فرم‌های تغزلی همراه شده است. اصولی با تغییر سبک پیش‌متن، رابطه‌ای ترافرهنگی به آن داده و از زبان نشانه‌ها نیز به نفع خود سود برده است. در واقع او نشانه‌های پیش‌متن را به نشانه‌های مختص به خود و فرهنگش تغییر داده و رابطه‌ای ترانشانه‌ای ایجاد نموده است. او از مؤلفه‌های متفاوت نگارگری با تغییر در ماهیت زمانی و مکانی سود برده و تا جایی که مقدور است از نظام هندسی حاکم بر نگارگری استفاده می‌کند. همچنین با تغییر در ماهیت تزئینات و نقشمایه‌ها از نوع خودساختهٔ آنها بهره می‌برد. او در آثارش از ایربراش استفاده می‌کند که وسیله‌ای امروزی است و به همین مناسبت نیز امکان ساده‌سازی فضا و تزئینات را به دست می‌آورد. در نتیجه تغییری در سبک پیش‌متن نگارگری نیز ایجاد می‌نماید و آن را دچار تراگونگی بیانی می‌نماید.

از نکات برجستهٔ این اثر به‌کارگیری اصولی از رنگ‌های نمادین است. رنگ آسمان، پوشش پیکره‌ها، مسجد و حاشیه‌ها از جمله مواردی است که می‌توان برداشت اصولی را از متن‌های پیشین دریافت. کاربرد رنگ‌های نمادین دارای معانی و اشارات پنهان است؛ نمایانگر وجود پیش‌متنهایی در فرهنگ عرفانی ایران بوده و می‌تواند از بینامتن‌های ضمنی بصری محسوب شود (رجبی، ۱۳۹۸: ۸۹). او حتی در استفاده از نقشمایه‌های تزئینی نیز بار معنایی آنها را فراموش نکرده و سعی در بیانگری حداکثری داشته است. به طوری که در تزئینات لباس‌های زنان از رنگ‌ها و الگوهای ریز لطیف و اغلب گیاهی استفاده کرده و در نقشمایه‌های مندرج بر لباس مردان مسلح از فرم‌های تکرارشوندهٔ خشک و هندسی یاری جسته است. با اندکی توجه بدان‌ها می‌توان فرم صلیب شکسته را تشخیص داد. همچنین نقشمایه‌های روی تفنگ‌ها با فرم‌هایی برگرفته از علامت بی‌نهایت (∞) شکل گرفته که هرکدام بر تعصب و دامنه‌دار بودن این اعمال تأکید می‌نماید (تصویر ۷).

اصولی با تمهید استفاده از نقوش زاویه‌دار و هندسی برای مردان و الگوهای لطیف و نقشمایه‌های گیاهی برای زنان تغییری در فرم تزئینات نقشمایه‌ها ایجاد کرده و مشخصهٔ سبکی خود را بدان افزوده است. تغییر و تحولاتی که اصولی در پیش‌متن نگارگری ایجاد کرده اکنون در بطن و متن آثار او چنان نشسته که گویی جایگاه اصلی‌اش را یافته باشد. او برخلاف رسم مألوف در نگارگری صورت قربانی مرکزی در اثر خویش را با حالتی خشمگین نمایانده است؛ آن زن به نقطهٔ مشخصی چشم دوخته و به مردان مسلح خیره شده است. سایر پیکره‌ها فاقد این گیرایی بوده و همان نگاه محو و رایج نگارگری را دارند. در هر صورت اصولی با رجوع به سنت‌های تصویری ایرانی توانسته پیش‌متنی درون‌فرهنگی را اختیار نماید تا از قِبل آن به منویات ذهنی خود برسد. در واقع او با این کار روایتی نوین را از موقعیتی دیگر ولی با همان قالب، مطرح کرده است. تراگونگی روایی را از وجوه مختلف اثر *من و گویا* می‌توان دریافت. به اعتبار ژرار ژنت «معنای یک اثر در خلال سلسله‌ای از عملیات ذهنی حاصل نمی‌شود؛ بلکه از نو تجربه و تکرار می‌شود. در قالب پیامی که هم کهن است و هم همواره نو شونده» (ژنت، ۱۳۹۱: ۲۱۸).

اصولی با توجه و مداقه در پیش‌متن گویا و با استمداد از سنت‌های تصویری نقاشی ایرانی توانسته کار گویا را از منظر مفهومی امروزین و مختص زمان خود نماید و هم نگارگری را به تحولی بیانی و مفهومی برساند. به دیگر سخن «هنرمند به جای تکرار متن ادبی از خلاقیت‌های خویش نیز بهره می‌برد. به عبارت دیگر هنرمند خلاق، خود را از نگاهی تقلیدی و تکراری رها می‌کند و از منابع درونی خویش نیز برای خلق اثرش استفاده می‌کند؛ آن را با ویژگی‌های عینی و ذهنی، تازه و تا حدودی شخصی می‌کند. این رویکرد که خاص هنرمندان خلاق و بزرگ است نه‌تنها موجب نشاط و طراوت اثر بلکه سبب تازگی همان موضوع قدیمی می‌شود و با بیانی نو از کهنگی و ملالت آن موضوع نیز جلوگیری می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۲۶۱). برای ارتباط بهتر در این بخش از پژوهش جدول ۱ به صورت توصیفی بر مبنای یافته‌های پژوهش تنظیم می‌شود تا هرکدام از روابط بینامتنی و معادل بصری آن در اثر *من و گویا* مشخص گردد.



تصویر ۷. فرح اصولی (۱۳۹۲ ه.ش). *من و گویا*، به‌کارگیری نقشمایه‌های متفاوت برای پوشش زنان و مردان (بخشی از اثر).

Doi: 10.22034/rph.2025.2050639.1096

جدول ۱. دسته‌بندی انواع روابط بیش‌متنی و بینامتنی در اثر من و گویا از فرح اصولی (تدوین: نگارنده).

ردیف	نوع رابطه ترامتنی	جزئیات توصیفی و مثال‌ها
۱	بیش‌متنیت (تراگونگی)	تغییر آگاهانه عناصر و مضامین پیش‌متن (تابلوی سوم ماه می گویا) برای خلق اثری نو با مضامین فمینیستی و اجتماعی
۲	تراگونگی مضمونی	تغییر جنسیت پیکره‌ها، جایگزینی کلیسا با مسجد، استفاده از نقشمایه‌های نمادین (صلیب شکسته، بی‌نهایت)
۳	تراگونگی سبکی	تلفیق سبک نگارگری ایرانی با نقاشی اروپایی، استفاده از تشعیر، رنگ‌های تخت و تابناک، پرهیز از پرسپکتیو عمق‌نما
۴	تراگونگی فرهنگی	تغییر در نمادها و نشانه‌ها، بازنمایی فرهنگ و ارزش‌های ایرانی–اسلامی در اثر
۵	تراگونگی روایی	بازآفرینی روایت خشونت و ستم با تأکید بر نقش زنان به عنوان قربانیان، تغییر در زاویه دید و روایت داستان
۶	تراگونگی مکانی	تغییر مکان رخداد از اسپانیا به مکانی نامشخص در خاورمیانه، با تأکید بر مسائل و مصائب این منطقه
۷	تراگونگی زمانی	تأکید بر تداوم خشونت و ستم در طول زمان، استفاده از سلاح‌های سرد و گرم به‌طور هم‌زمان
۸	تراگونگی جنسیتی	تغییر جنسیت قربانیان از مرد به زن، برجسته کردن مسائل زنان و خشونت علیه آنها
۹	تراگونگی نشانه‌ای	تغییر در نمادها و نشانه‌های بصری، استفاده از نقشمایه‌های نمادین و معنادار
۱۰	بینامتنیت صریح	اشاره مستقیم به تابلوی سوم ماه می گویا در عنوان اثر و محتوای آن
۱۱	جایگشت	تلفیق عناصر دو پیش‌متن (تابلوی گویا و نگارگری ایرانی) برای خلق اثری نو
۱۲	پارودی انتقادی	خلق اثری با رویکردی انتقادی و تفسیری با هدف نقد مسائل اجتماعی و فرهنگی معاصر

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با بررسی اثر *من و گویا* از فرح اصولی بر مبنای نظریه ترامتنیت ژرار ژنت تلاش گردید تا نوع رابطهٔ دو متن تصویری و همچنین رابطهٔ ترامتنی در بیش‌متن و نیز کارکرد تغییر متن دوم نسبت به پیش‌متن مشخص گردد. لذا می‌توان گفت که رابطه بین دو متن تصویری، از نوع بیش‌متنیت تراگونگی است، آنجا که اصولی با تغییرات آگاهانه در عناصر و مضامین پیش‌متن، اثری نو با مضامین فمینیستی و اجتماعی خلق کرده است. روابط تراگونگی مضمونی و سبکی به‌ویژه از طریق تکنیک‌هایی چون تغییر جنسیت پیکره‌ها، جایگزینی نمادها و استفاده از نقشمایه‌های نمادین در این اثر غالب است. کارکرد این تغییرات، به خلق اثری با رویکردی انتقادی و تفسیری منجر گردیده که از طریق بازآفرینی مضامین کلاسیک در قالب هنر معاصر ایرانی به نقد مسائل اجتماعی و فرهنگی معاصر می‌پردازد. بدین‌ترتیب اصولی با تلفیق سبک‌های نگارگری و نقاشی اروپایی و با اعمال تغییرات آگاهانه در پیش‌متن، اثری خلق کرده است که هم به سنت‌های هنری گذشته ادای احترام می‌کند و هم به مسائل روز جامعه می‌پردازد.

بیش‌متنیت گونه‌ای از ترامتنیت است که توسط ژرار ژنت مطرح شد و تمرکز خود را بر برگرفتگی متون گذاشت. به دیگر سخن بیش‌متنیت رابطه میان دو متن پیشین و پسین است. رابطهٔ بیش‌متنی را می‌توان رابطهٔ تلفیق یک متن با متن قبلی و یا بعدی در نظر گرفت که رویکردی هدفمند است. پیش‌متن و بیش‌متن دو واژهٔ اصلی در مطالعات بیش‌متنیت است. در این پژوهش، تابلوی *من و گویا* اثر فرح اصولی به منزلهٔ بیش‌متن و تابلوی *سوم ماه می ۱۸۰۸* اثر فرانسیسکو گویا در جایگاه پیش‌متن در نظر گرفته شد. با دقت بیشتر روابط ترامتنی متعددی در بر گرفتگی اثر *من و گویا* مشاهده شد. اصولی با طرح مسائل مربوط به جغرافیای زمانی و مکانی خود توانسته مضمونی اجتماعی را به نمایش گذارد که در سرمتنیت حماسی–اجتماعی دسته‌بندی می‌شود. او با بهره‌گیری صریح بینامتنی از اثر گویا در معنای ظاهری تغییری رقم زده که می‌توان آن را تراوستیسمان قلمداد کرد. تغییر جنسیت و تراجنسیت پیکره‌ها قابل دریافت است؛ اما باید توجه کرد که در معنای درونی تابلوی *من و گویا* تراگونگی از نوع پارودی است.

همچنین به دلیل ایجاد تغییرات سبکی در پیش‌متن و اتصال فرمی و معنایی اثر گویا با شیوه شخصی‌اش، از گونهٔ جایگشت بهره برده است. باید اشاره کرد که اصولی تنها از قالب ضد خشونت تابلوی گویا بهره برده و از وجوه مختلفی آن را از آن خود ساخته است. به طوری که توانسته تراگونگی‌های متنوعی از دو پیش‌متنِ *سوم ماه می ۱۸۰۸* و نقاشی ایرانی ایجاد نماید. اصولی با اِعمال تغییراتی از قبیل جابه‌جایی کلیسا با مسجد، رنگ‌بندی کلی تابلو، ایجاد قاب و حاشیه، تغییر در پوشش و جنسیت پیکره‌ها و... توانسته تراگونگی فرهنگی، مکانی، زمانی، جنسیتی و نشانه‌ای با پیش‌متن گویا ایجاد نماید که گفتمان زنانه‌اش در محور آن ایستاده است. او با ساده‌سازی، ایجاد دستگاه نشانه‌ای نوین، استفاده از نقشمایه‌های برساختهٔ جدید و مفهومی، نمایش حالت صورت نسبت به پیش‌متن نگارگری تغییراتی نوین ایجاد کرده است.

* با سپاس از سرکار خانم فرح اصولی که از سر مهر و تواضع، در طی گفت‌وگویی، اطلاعات ارزنده‌ای در جهت تدوین این نوشتار در اختیار نگارنده قرار دادند.

پی‌نوشت‌ها

1. Hypertext
2. Gérard Genette
3. Hypotext
4. Francisco Goya
5. intertextuality
6. Julia Kristeva
7. Mikhail Bakhtin
8. Critique des sources
9. Roland Barthes
10. Trantextuality
11. Architextuality
12. Paratextuality
13. metatextuality
14. hypertextuality
15. Peritext
16. Epitext
17. Palimpsestes.
18. Imitation
19. Transformation
20. Pastiche
21. Charge
22. Forgerie
23. Parodie
24. Travestissment
25. Transposition
26. The Intervention of the Sabine Women, 1799
27. Jacques-Louis David
28. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp, 1632
29. Rembrandt,
30. Liberty leading the people, 1830
31. Eugène Delacroix
32. The Third of May 1808
33. Museo del Prado

۳۴. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به اثر قتل‌عام در کُره از پابلو پیکاسو و اعدام امپراتور ماکسیمیلیان از ادوارد مانه.
۳۵. Me too: جنبشی که اخیراً در جامعهٔ جهانی بر علیه آزارهای جنسی مردان بر زنان صورت گرفته است.

فهرست منابع

- آلن، گراهام (۱۳۹۷)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ ششم، ویراست دوم، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۹۳)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- اصولی، فرح (۱۳۹۹)، *گوش کن! وزش ظلمت را می‌شنوی؟*، تهران: انتشارات ۰۰۹۸۲۱.
- ----- (۱۴۰۰)، مصاحبهٔ نگارنده با فرح اصولی در خصوص اثر «من و گویا» به تاریخ ۱۳ دی‌ماه.
- اصولی، فرح و صمدزادگان، بهرنگ (۱۳۹۹)، *جاری در زمان؛ گفت‌وگوی بهرنگ صمدزادگان با فرح اصولی*، تهران: انتشارات ۰۰۹۸۲۱.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۱)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمه رویا پورآذر، تهران، نشر نی.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر.
- رجبی، زینب و حسنعلی پورمند (۱۳۹۸)، تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، *مجله کیمیای هنر*، شمارهٔ ۳۲.
- ژنت، ژرار (۱۳۹۱)، *آرایه‌ها*، ترجمه آذین حسین‌زاده، تهران: نشر قطره.
- سیدی، چنور (۱۳۹۹)، روابط بینامتنی سبک ادبیات فارسی و نگارگری در دوره تیموری بر اساس نظریه ژرار ژنت، *مطالعات ایران‌شناسی*، شماره ۱۹، ۵۹- ۴۳.
- عزیزی، الناز (۱۴۰۲)، خوانش آثار پیکرنگاری مهرعلی، نقاش دوره قاجار، با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت، *نگره*، دوره ۱۸، شماره ۶۵، ۹۳- ۱۰۹.
- کفشچیان مقدم، اصغر، قجاوند، مریم (۱۳۹۷)، بررسی شاخصه‌های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پست‌مدرن (با مطالعهٔ موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینگ و شاهزیا سکندر، *رهپویه هنر*، شمارهٔ ۱، پیاپی۴، ۸۱- ۹۵.
- کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸)، فرایند بیش‌متنیت در نقاشی، *نامه هنرهای تجسمی*، شماره ۴، ۱۹-۳۴.
- ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۸)، بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش بر اساس نظریه بیش متنی ژرار ژنت، *پژوهشنامه ادب حماسی*، دوره ۱۵، شماره ۱، ۱۹۱- ۲۱۸.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ پنجم، تهران: دفتر نشر آگه.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۹)، *ترا روایت، روابط بیش‌متنی روایت‌ها*، تهران: نشر سخن.
- ----- (۱۳۹۵)، *بینامتنیت، از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: نشر سخن.
- ----- (۱۳۹۱)، گونه‌شناسی بیش‌متنی، *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۳۸، صص ۱۳۹-۱۵۲.
- ----- (۱۳۸۶)، ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۵۶، ۸۳-۹۸.
- نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی (۱۳۸۸)، از تحلیل بینامتنی تا تحلیل گفتمانی، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۲، ۷۳-۹۴.

فهرست منابع لاتین

Doubinsky, Lincoln: University of Nebraska Press.

- Licht, Fred. (1979), *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*. Universe Books.
- Museo Nacional del Prado (n.d.). *Museo Nacional del Prado*. Retrieved December 21, 2024, from http://museodelprado.es
- Bauman, Richard. (2004), *A World of Others Words: Cross Cultural Perspectives on Intertextuality*, Blackwell Publishing, USA.
- Graham, A. (1993). *INTERTEXTUALITY*, London & New York: Routlrdge.
- Genette, Gerard. (1997), *Palimpsests: Literature in Second Degree*, Translated by: Channa Newman and Calude

تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی)[۱]

رؤیا ظریفیان صالح مکرم[۲]، کامران سپهران[۳]، داوود رنجبران[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۰۹ خرداد ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۰۱ تیر ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۳۹-۵۲
Doi: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

چکیده

در اکثر مطالعاتی که تا کنون پیرامون موضوع اصول هفتگانه صورت پذیرفته است، این اصول با نگاهی تقلیل‌گرا در جایگاه هفت نقشمایه یا هفت اسلوب تزئینی تعریف شده‌اند که البته در ارائه این تعاریف نکات مبهم بسیاری وجود دارد. در این مقاله تلاش شده است ضمن پاسخگویی به چرایی تدوین اصول هفتگانه به عنوان بیان مطلوب هنری در عصر شاه تهماسب صفوی، به این پرسش اساسی پرداخته شود که چه تفاوتی میان مفهوم «اصل» با «نقشمایه و اسلوب» وجود دارد؟ هدف از این مقاله بررسی پیوند میان اصول هفتگانه با مفهوم «اصل شریف» در سنت کلامی امامیه است. بر این مبنا ضمن اتخاذ رویکردی تاریخی نگر و با اتکاء به روش توصیفی- تحلیلی، داده‌های جمع‌آوری شده به شیوه مطالعات کتابخانه‌ای مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. نتایج مطالعات نشان می‌دهد اصول هفتگانه فراتر از روابط شکل و رنگ حاکم بر عناصرِ بصریِ تکرار شونده (نقشمایه) و قواعد و ساختار تنظیم کننده این روابط (اسلوب)، به معانی و مفاهیمی عمیق اشاره دارد. اساساً تدوین اصول هفتگانه در عصر شاه تهماسب صفوی و در هنگامه تعریف هویت ملی بر مبنای گفتمان تشیع فقهی نیز بر همین وجوه معنایی استوار شده است. تطبیق میان وجوه معنایی مستور در دو اصل ابری و فصالی با دو قاعده عقل و نقل در سنت کلامی امامیه نشان می‌دهد عقل و نقل به عنوان وجه دلالتگر یا معنایی در صورتبندی این اصول تأثیرگذار بوده و با تنظیم مناسبات فرمی، «نقشمایه» یا «اسلوب» را به جایگاه «اصول» ارتقاء داده است. بر این مبنا می‌توان گفت مناسبات فرمی در اصول هفتگانه بر مبنای دلالت‌های معنایی تعریف شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: اصول هفتگانه، کلام امامیه، قاعده عقل و نقل، اصل ابری، اصل فصالی

---

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تبیین نقش نظریه تزئینی آرتور پوپ در رویکرد بومی‌گرایانه به هنر ایران در دوره پهلوی» است که به راهنمایی دیگر نویسندگان در دانشگاه هنر ایران انجام و در بهمن ۱۴۰۱ دفاع شده است.

۲. استادیار، گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران.
Email: royazarifian@gmail.com

۳. دانشیار، گروه نمایش، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: kamran@sepehran.com

۴. دانشیار، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: ranjbaran@art.ac.ir

استناد: ظریفیان صالح مکرم، رؤیا؛ سپهران، کامران؛ رنجبران، داوود (۱۴۰۵)، تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی)، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۱)، ۳۹-۵۲.
Doi: 10.22034/rph.2025.2061857.1149
https://rph.soore.ac.ir/article_725423.html

مقدمه

همانگونه که راجر سی‌وری[1] در کتاب *ایران عصر صفویه* تحمیل تشیع به عنوان مذهب رسمی توسط شاه اسماعیل را عامل آگاهی نسبت به هویت ملی و تقویت کننده حکومت مرکزی معرفی کرده است (سی‌وری، ۱۳۸۴: ۳۷-۴۱) والتر هینتس نیز در کتاب دولت ملی ایران: حکومت آق قویونلوها و ظهور دولت صفوی، تلاش خاندان صفوی برای فراهم آوردن شالوده استوار دینی را با دگرگونی‌های زبانی، فرهنگی و آئینی این دوره مرتبط دانسته است (هینتس، ۱۳۶۱: ۱۴۵). در دوره شاه اسماعیل صفوی تکیه بر «اتحادیه قزلباش» به عنوان نیروی کمابیش منسجمی که می‌توانست از استقلال و حاکمیت سیاسی ایران به عنوان هویتی سرزمینی در مقابل ازبکان و عثمانی‌های سنی مذهب دفاع نماید (تکمیل همایون، ۱۳۸۲: ۱۶۱) موجبات قدرت و نفوذ قزلباشان را در دستگاه سلطنت صفویان فراهم آورد و این نفوذ به حدی بود که «واژه قزلباش در ادبیات سیاسی ایران، عثمانی و ازبک با مفاهیمی چون دولت، ملت، کشور و قشون و مذهب رسمی ایران مترادف گردید» (حسینی، ۱۳۹۶: ۹۴). بازنمود این هویت‌یابی جدید به سرعت در آثار هنرمندان مکتب دوم تبریز انعکاس یافت. اما شاه تهماسب که «در کودکی و تحت نیابت سه تن از سران قزلباش به سلطنت رسیده بود به‌تدریج دریافت که نمی‌تواند به به‌طور یک‌جانبه به قزلباشان تکیه کند» (آقاجری، ۱۳۸۹: ۱۰۹). لذا بنا به ملاحظات کلی و به منظور تحکیم و تثبیت سلطنت صفوی در داخل و نیز برای ایجاد قدرتی در برابر قدرت روزافزون صوفیان قزلباش، علاوه‌بر استفاده از تاجیکان اهل قلم در ساختار دیوانی، به‌لحاظ ایدئولوژیک نیز شاه طهماسب رو به سوی فقیهان و عالمان شیعی آورد. به این ترتیب شاید بتوان گفت وجه مشخصه سیاست مذهبی شاه تهماسب چرخش از سمت صوفیان به سوی فقیهان بود (آقاجری، ۱۳۸۹: ۱۰۹). در این سالها دامنه نفوذ روحانیون اصولی به پیشوایی محقق کرکی که مسئله مشارکت علما در حکومت را مطرح کرده بود، به شکلی گسترده کلیه امور دستگاه سلطنت صفویه را در بر گرفت و در چنین فضایی که مقام شیخ الاسلامی، صدر و وکالت دیوان اعلی، در اختیار روحانیون اصولی شیعه قرار گرفته بود، پیشبرد گفتمان تشیع فقهی با تمرکز بر مسئله اصول و حجت شرعی به مسئله نخست حکومت تبدیل شد.

از این منظر بررسی تأثیر گفتمان تشیع فقهی بر مسائل اهل هنر و امورات هنری موضوعی است که در حوزه مطالعات تاریخ هنر ایران از ضرورتی جدی برخوردار است. هدف از مقاله پیش رو بررسی تحولات هنری عصر شاه تهماسب از منظر گفتمان تشیع فقهی است و بر این مبنا تلاش شده است ضمن اتخاذ رویکردی توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر چهار مؤلفه «تبارشناسی»، «سبب‌یابی»، «برآورد پیامدها» و «معناکاوی» به عنوان چهار مؤلفه اصلی تاریخ تحلیلی و داده‌کاوی به روش مطالعات کتابخانه‌ای، به چرایی صورتبندی «اصول هفتگانه هنر ایرانی» به عنوان بیان مطلوب هنری در مکتب قزوین پاسخ داده شود و به این ترتیب روایتی از پیوند میان اصول هفتگانه با مفهوم «اصل شریف» در سنت کلامی شیعه ارائه گردد. از این رهگذر می‌توان علاوه‌بر تنقیح تعاریف ارائه شده درباره اصول هفتگانه هنر ایرانی به برجسته‌سازی تفاوت میان مفهوم «اصل» با «نقشمایه و اسلوب» پرداخت و تعریفی دقیق‌تر از دو اصل «ابری» و «فصالی» ارائه نمود.

روش پژوهش

مقاله پیشِ رو، بر اساس هدف از نوع تحقیقات نظری و از نظر ماهیت و روش از نوع تحقیقات تاریخی است. این مقاله با رویکردی تاریخی‌نگر و بر مبنای چهار مؤلفه تبارشناسی، سبب‌یابی، معناکاوی و برآورد پیامدها تنظیم شده است و داده‌اندوزی آن بر اساس شیوه مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل داده‌ها نیز بر اساس روش توصیفی- تحلیلی صورت پذیرفته است.

پیشینه پژوهش

از جمله مهم‌ترین مطالعات صورت پذیرفته درباره اصول هفتگانه هنر ایرانی، کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران نوشته یعقوب آژند، است که در این کتاب اصول هفتگانه به مثابه هفت نقش‌مایه تزئینی در نظر گرفته شده است. منظور از نقشمایه عنصر مضمونی یا بصری تکرار شونده‌ای است که صرفاً به روابط شکل و رنگ اشاره دارد و معادلی است برای واژه اورنامنت[2]. فرهنگ اکسفورد این واژه را به معنای چیزی که معمولاً هیچ هدف عملی را دنبال نمی‌کند اما به کار گرفته می‌شود تا چیز دیگری جذاب‌تر و زیباتر جلوه کند، به کار برده است (Oxford English Dictionary, 1989: 437). آژند اصول هفتگانه را «حلقه‌ای ضروری در سلسله هنرهای دوره صفوی می‌داند و می‌گوید: این اصول در مکتب تبریز و قزوین، بیانی منظم و مدون یافته و با قواعد و قوانین منسجم و محکم در بعضی رسائل و دیباچه‌ها صورتبندی گردیده و در قطعات خطاطی و نقاشی و طراحی مرقعات با وجوه همبسته و چشم‌گیر ظاهر شده و پذیرش همگانی یافته است» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۹). البته آژند هفت اصل هنر را تنها محدود به کتاب‌آرایی و نقاشی نمی‌داند و به این نکته تأکید می‌ورزد که «در این دوره به هر طرف نظر افکنی، از بناهای مذهبی و غیر مذهبی، ظروف فلزی و سفالی تا انواع قالی‌ها، بافته‌ها، کتاب آرائی‌ها و مرقعات و غیره، سرشار از تکرار بی‌پایان نقوش و طرح‌های هفت‌گانه است» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۹).

گلرو نجیب اوغلو نیز در کتاب هندسه و تزئین در معماری

Doi: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

اسلامی، به اصول هفتگانه پرداخته است و از آن با عنوان «هفت اسلوب نقش‌پردازی» یاد کرده است البته هفت اسلوبی که صرفاً به نقش‌پردازی انتزاعی محدود می‌شوند (نجیب‌اوغلو، ۱۳۸۹: ۲۸۴). منظور از اسلوب ویژگی سبکی یا روال و دستوری است که روابط شکل و رنگ را قاعده‌ای ویژه می‌بخشد و ناظر است بر وجه فرایندی یا تکنیک آفرینش یک اثر و از این منظر معادلی است برای واژه دکوریشن[۳] که در فرهنگ لغت میراث آمریکایی به معنای «هر عمل، فرایند یا تکنیک مرتبط با تزئینات» در نظر گرفته شده است (American Heritage Dictionary, 2000). نجیب اوغلو معتقد است تنها در تذهیب تجریدی است که همچون خوشنویسی، شعر و موسیقی، الگوهای تعیین شده در گذشته به شکلی خلاقانه جرح و تقلید و تعدیل شده و تکرار می‌گردند (نجیب‌اوغلو، ۱۳۸۹: ۲۸۰-۲۸۳). وی این قوالب و اصول اساسی را بر مبنای نظریات فارابی و ابن خلدون در موسیقی و شعر مورد بررسی قرار داده و در نهایت یک تعریف سازه‌ای از «اصول» ارائه می‌دهد که بسیار نزدیک به نظریات قرن نوزدهمی اروپائیان درباره دستور زبان تزئین است چراکه بر سلسله سنجیده‌ای از واحدهای متوالی که قواعد نحوی مشخصی دارند استوار شده است. در تعریف نجیب‌اوغلو، نقاشی شمایلی و حکایی مینیاتور (صورتگری)، از هفت طریق طراحی انتزاعی که مذهّبان به کار می‌برند جدا فرض شده است (نجیب‌اوغلو، ۱۳۸۹: ۲۷۸). این در حالی است که در بسیاری از توصیفات عبدی‌بیگ درباره نقاشی‌های مجموعه جعفرآباد که بر اساس اصول هفتگانه ترتیب یافته و اجرا شده‌اند، اشارات روشنی به صورتگری و تصویرسازی مجالسی از شیرین و فرهاد تا یوسف و زلیخا وجود دارد (عبدی‌بیگ، ۱۳۹۵: ۸۲-۸۶). اگر هفت اصل هنر ایران را صرفاً «هفت اسلوب نقش‌پردازی انتزاعی» و محدود به هنر مذهبان در نظر آوریم آنگاه وجود این گروه از نقاشی‌ها را چگونه می‌توان توجیه نمود؟ بر این مبنا به نظر می‌رسد تعریف نجیب اوغلو از اصول هفتگانه هنر ایرانی تعریف جامع و کاملی نیست.

ایو پورته[۴] نیز در مقاله‌ای با عنوان «از نظریه دو قلم تا هفت اصل نقاشی» به تأسی از نجیب‌اوغلو و بر مبنای تفکیکی که وی میان نقاشی تزئینی و صورتگری قائل شده، اصول هفتگانه را صرفاً به حوزه نقاشی تزئینی و نه به تصویرگری اشکال موجودات زنده مربوط دانسته است (پورته، ۱۳۸۴: ۲۹). اما مسئله اساسی آنجا آغاز می‌شود که اگر اصول هفتگانه را به عنوان قاعده و اسلوبی در نقش‌پردازی انتزاعی در نظر آوریم آنگاه بر مبنای این تعریف چه معادلی برای نقش‌مایه فصالی می‌توان یافت؟ البته ایو پورته و یعقوب آژند به این موضوع پرداخته و این ایده را مطرح ساخته‌اند که احتمالاً اصل «ابری» و «فصالی» به معنای ساختن کاغذهای «مرمری‌نما» و «حاشیه‌سازی»، به مهارتی در کتاب‌آرائی اشاره دارند و نه اسلوبی در نقش‌پردازی انتزاعی که البته پذیرش این ایده پرسش دیگری را مطرح می‌سازد و آن اینکه چرا فنون دیگری چون «زرافشان» و «عکس» که اتفاقاً در کتاب‌آرائی این دوره بسیار پر کاربردند، در میان این اصول جایی ندارند؟ با توجه به این پیچیدگی‌ها به نظر می‌رسد برای دریافت معنایی دقیق‌تر از اصول هفتگانه، می‌بایست بر ناسازه این تعاریف یعنی دو اصل ابری و فصالی تمرکز نمود.

ارائه نظریه «هفت اصل هنر» منطبق با اصل شریف

در سال ۹۴۷ه.ق، کارگاه و کتابخانه سلطنتی تبریز منحل اعلام شد و مطابق آنچه قاضی احمد منشی قمی در گلستان هنر آورده است شاه تهماسب جمیع کاتبان و نقاشان را به غیر از مولانا دوست محمد هروی که در آن زمان به شاهزاده سلطانم -خواهر شاه تهماسب- تعلیم خط می‌داد، از کتابخانه اخراج نمود (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۹۹). علت تعطیلی کارگاه و کتابخانه سلطنتی در دیباچه‌ای که دوست محمد هروی به سال ۹۵۱ه.ق بر مرقع بهرام میرزا نوشته است و در آن به نوعی در صدد دفاع از هنر و هنرمندان برآمده برملا می‌گردد. وی درباره تصویرگری و نسبت آن با شرعیات می‌گوید: «اگرچه تصویر را به ظاهر شرع سر خجالت در پیش است اماآنچه از کتب اکابر مستفاد می‌گردد، مآل این کار منتهی به حضرت دانیال پیغمبر می‌شود... پس تصویر بی‌اصل نباشد و خاطر مصور را به خار نا امیدی نبایدخراشید» (رحیمی پردنجانی و همکاران، ۱۳۹۵ ۱۳۹۵: ۶۰). البته چندی پیش از دوست محمد هروی، عبدی‌بیگ شیرازی نیز در بخش دوم منظومه آئین اسکندری خود، فصلی را با عنوان «گفتار در فضیلت هنر و فضل هنرمندان...»، به این امر اختصاص داده بود (عبدی‌بیگ، ۱۹۷۷: ۱۰۲) و از انطباق آفرینش هنری نقش‌سازان با «اصل شریف» سخن گفته بود. عبدی‌بیگ در این منظومه منشاء و ریشه‌ای مشترک برای خوشنویسی و نقاشی در نظر گرفته بود که این دیدگاه بعدها در میان پژوهشگران و البته به ابتکار شهریار عدل، به نظریه «دو قلم» معروف شد (پورته، ۱۳۸۴: ۲۰). اگرچه منظومه آئین اسکندری مطابق با آنچه در دیباچه دوم و پایانی کتاب ذکر شده است هرگز فرصتی برای ارائه به شاه تهماسب پیدا نکرد و در نهایت پس از مرگ وی به اسماعیل دوم تقدیم شد؛ با اینهمه بسیاری از نظرات عبدی‌بیگ توسط معاصرانش بی‌آنکه نامی از او برده شود، مورد استفاده قرار گرفت (عبدی‌بیگ، ۱۹۷۷: ۱۳۰) از جمله در دیباچه دوست محمد هروی که به بنا به گفته راکسبورو[۵] به‌مراتب از منظومه عبدی‌بیگ با اهمیت‌تر است (Roxburgh, 2001: 6). در سال ۹۶۴ه.ق و با راه‌اندازی مجدد کارگاه و کتابخانه سلطنتی در قزوین، قطب‌الدین محمد قصه‌خوان نوشتن دیباچه‌ای بر مرقع شاه تهماسب صفوی را به پایان برد. قطب الدین

محمد قصه‌خوان در این دیباچه از نظریه دو قلم گامی فراتر نهاد و از هفت قلم نقاشی در مقابل ۶ قلم خوشنویسی نام برد و نوشت «همچنان که در خط ۶ قلم اصل است، در این فن نیز هفت قلم معتبر است. اسلامی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، گره».(مایل هروی، ۱۳۹۶: ۱/ ۳۴۶). می‌توان گفت آنچه از آن به عنوان «هفت اصل هنر ایرانی» یاد می‌شود برای نخستین بار در سال ۹۶۴ه.ق در دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان شکلی مکتوب یافت و در سال ۹۶۷ ه.ق نیز در خمسه جنات عدن عبدی‌بیگ شیرازی تکرار گردید (عبدی‌بیگ، ۱۳۹۵: ۶۲) و از آن پس در دیباچه‌ها و متون هنری دیگر مکرراً مورد اشاره قرار گرفت. با توجه به فضای عقیدتی حاکم بر عصر شاه تهماسب صفوی، این احتمال وجود دارد که منظور عبدی‌بیگ از «اصل شریف»، به اصلی در سنت کلامی امامیه باز گردد و آنگونه که عبدی‌بیگ مدعی آن است این اصل یا اصول به عنوان ملاک و معیاری برای سنجش فعالیت هنرمندان این دوره در نظر گرفته شده باشد. لذا برای درک نسبت میان آفرینش هنری و آفرینش خداوندی و آنچه عبدی‌بیگ از آن با عنوان «اصل شریف» یاد کرده است، رجوع به اصول مطرح در کلام امامیه امری ضروری به نظر می‌رسد.

متکلمان امامیه در مسائل شناختی همواره جایگاه ویژه‌ای برای عقل چه به عنوان منبعی برای کسب معرفت و چه به عنوان روشی معتبر در شناخت حقایق، در نظر می‌گرفتند. شیخ مفید به عنوان شیخ المتکلمین شیعه، درباره معرفت به حقایق دینی می‌گوید: «معرفت به خدای تعالی امری کسبی است، یعنی با تامل عقل باید حاصل شود؛ همچنین است شناخت انبیاء الهی و هر امر غیبی و فراطبیعی. یعنی همه این معارف با تأمل و تفکر حاصل می‌شود» و تقلیدی نیست (مفید، ۱۳۷۲: ۶۶). بعد از شیخ مفید دیگر متکلمان شیعی نظیر سید مرتضی، ابراهیم ابن نوبخت، شیخ محمد حسن طوسی، عبدالجلیل قزوینی، خواجه نصیر طوسی و ابن هیثم بحرانی، علامه حلی، عبدالرزاق لاهیجی تا سید محمد حسین طباطبایی «همگی بر اساس استدلال عقلی به بیان حقایق دین پرداخته و عقل را در الهیات حجت دانسته‌اند» (بداشتی، ۱۳۸۹: ۲۲). البته متکلمان امامیه علیرغم جایگاه والایی که برای عقل در نظر می‌گیرند «آن را در شناخت وظایف و تکالیف دینی کافی نمی‌پندارند و بر این عقیده‌اند که عقل در معارف دینی نیازمند نقل است» (بداشتی، ۱۳۸۹: ۲۱). از نظر متکلمان امامیه، «توحید» و «نبوت» با عقل اثبات می‌شود لکن در فهم احکام شریعت، عقل نیازمند سمع است (بداشتی، ۱۳۸۹: ۲۱). خواجه نصیرالدین طوسی این رابطه را به روشنی توضیح داده است و علامه حلی از قول وی اینگونه نقل می‌کند که:« انبیاء یاوران عقلند در آنچه عقل به تنهایی می‌فهمد و راهنمای اویند در آنچه از فهمش ناتوان است» (حلی، ۱۴۰۷: ۳۴۶). با توجه به فضای عقیدتی حاکم بر عصر شاه تهماسب صفوی، این احتمال مطرح است که دو قاعده «عقل» و «نقل» به مثابه دو رویکرد معرفتی، به عنوان ملاک و معیار سنجش فعالیت هنرمندان مطرح شده باشد. البته در هیچ یک از مطالعاتی که تا کنون درباره اصول هفتگانه صورت پذیرفته است، این اصول از منظر تطابقشان با اصول کلامی امامیه، مورد بررسی قرار نگرفته‌اند و هرگز با رویکردی تاریخی به بررسی روند شکل‌گیری این اصول پرداخته نشده است.

شکل‌گیری «اصل ابری» مبتنی بر قاعده عقل

عبدی‌بیگ در مثنوی دوحه الازهار در توصیف گنبد منبت‌کاری شده ایوان دولتخانه قزوین از « ابر» به عنوان یکی از اصول هفتگانه یاد کرده و یعقوب آژند معتقد است وی در یادآوری ابر، اشکال آن را نیز در نظر داشته است؛ همچون دوست محمد هروی که از شکل ابری با نام کُتُرمه یا بُتُرمه یاد می‌کند (آژند، ۱۳۹۳: ۱۴۷). آنگونه که در فرهنگ دهخدا آمده است در تداول عامه، چرک و خون گرد آمده بر سر جراحت را کترمه می‌نامند. لکه‌ای از ترشحات پیرامون زخم که شکل خاصی ندارد و این بی‌شکلی خود پیوند میان اصل ابری و اصطلاح کترمه را آشکار می‌سازد. به‌لحاظ فرمی، استنباط آژند از اصل ابری مبتنی است بر نقشمایه ابرهای پیچان در تذهیب و نگارگری ایرانی و کاغذهای مرمری نمای مورد استفاده در کتاب آرایی. فارغ از نگارگری، در گستره سنت تصویری شکل‌گرفته در جغرافیای فرهنگی ایران دوره اسلامی، سرآغاز پیدایش «اصل ابر» را می‌توان در جریان شکل‌گیری سفالینه‌های «لعاب پاشیده[۶]» و « پارچه‌های ابریشمی خارا یا عُتابی» در اواخر سده دوم و ابتدای سده سوم ه.ق پی‌جویی نمود. این بازه زمانی مصادف است با دوران طلائی عملکرد بغداد و سامرا به عنوان پایتخت‌های فرهنگی جهان اسلام به طوری که سبک‌ها و تکنیک‌های پدیدار شده در این دو مرکز، هنر و معماری سراسر قلمرو اسلامی را تحت تأثیر قرار می‌داد. در این زمان علاوه‌بر آنکه بسیاری از دست‌ساخته‌های چینیان از مسیر دریا و خشکی به سرزمینهای قلمرو اسلامی صادر می‌شد، حضور هنرمندان چینی در دربار عباسیان نیز عامل اساسی دیگری بود که ذوق تلطیف یافته هنرمندان اسلامی و چینی را به یکدیگر نزدیک می‌ساخت و زمینه‌ساز نوآوری‌های قابل توجهی در صنایع گوناگون به‌ویژه سفالگری و ابریشم‌بافی سرزمین‌های اسلامی بود (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۲۱). در این زمان تکنیک لعاب پاشیده به تقلید از سفالینه‌های سانسای[۷] (تصویر۳-۱) چین و بافت پارچه‌های ابریشمی خارا یا عتابی نیز به تقلید از ابریشمینه‌های ابر آسیای مرکزی، به عنوان شیوه‌هایی شاخص در نقش‌پردازی سفال و پارچه در قلمرو اسلامی تداول یافت.

اگر چه نوع لکه‌گذاری و شکل‌گیری نقوش بر روی ظروف سانسای به نظر تصادفی می‌رسند اما با توجه به الگوهای تشکیل

Doi: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

شده روی بدنه سفالینه‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که هنرمندان با اطلاع از خواص لعاب و رنگها و میزان روانی لعاب پس از فرایند ذوب در کوره، به شکل برنامه‌ریزی شده اقدام به لکه‌گذاری روی بدنه ظروف می‌کردند. این ظروف با ورود به قلمرو مسلمانان مورد استقبال هنرمندان قرار گرفتند و به سرعت تقلید و تولید شدند (تصویر۱). اجرای این شیوه رنگ‌آمیزی نیازمند ایجاد بستری مات و سفید، مشابه ظروف چینی بود لذا در مرکز خلافت عباسیان در عراق این مشکل با تقلید از شیوه لعابکاری اشکانیان در سلوکیه و افزودن اکسید قلع به بدنه ظروف مرتفع شد اما در شرق ایران سفالگران شیوه مخصوص به خود را ارائه کردند و در برخی مناطق چون نیشابور، ری و گرگان از گلابه سفید برای آماده‌سازی سطح کار، بهره بردند (تصویرهای ۲ و ۳) آنها با افزودن لعاب پایه سربی و رنگهایی که از ترکیب اکسید فلزات تهیه می‌شدند، نقوشی را به صورت لکه و یا نقطه چین بر روی سفالینه‌ها اجرا کردند که این لکه و نقطه‌چین‌های رنگی پس از ذوب در کوره و دویدن در لعاب پایه سربی، جلوه‌های رنگی زیبایی ایجاد می‌کردند (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۳: ۴۵۱).

ابریشمینه‌های ابر نیز که معتبرترین و زیباترین پارچه‌های آسیای مرکزی به شمار می‌آمدند همچون سفالینه‌های سانسای در اواخر قرن دوم ه.ق از طریق جاده ابریشم در سراسر قلمرو اسلامی منتشر شدند (Hann, 2013: 175). ویژگی بصری غالب ابریشمینه‌های ابر، ایجاد اثری پَر مانند و آبرنگی بر روی پارچه است که از این منظر نزدیکی قابل توجهی با سفالینه‌های سانسای دارند. نقوش ایجاد شده بر روی این پارچه‌ها اکثراً متداخل و تو در تو هستند و به علت رنگ شدن مقطعی نخ‌ها، حالتی موج مانند و اشکالی شعله گون ایجاد می‌کنند (مقنی‌پور و اشعاری، ۱۳۹۲: ۱۴۴). منشاء اولیه ابریشمینه‌های ابر همچنان در هاله‌ای از ابهام است اما نخستین شواهد به دست آمده از این گروه از منسوجات مربوط است به نقاشی‌های دیواری غار- معبد آجانتا در دکن که به قرن پنجم تا هفتم میلادی تعلق دارند (تصویر۴) (Kumar, 1999: 123). این احتمال مطرح است که تکنیک بافت این پارچه‌ها از طریق بودائیان هند به منطقه سغد که در این دوران نقش چهارراه فرهنگی شرق را ایفا می‌کرد، انتقال یافته و از این طریق به چین و سپس سایر سرزمینهای قلمرو اسلامی وارد شده باشد. این پارچه‌ها در میان عرب زبانان بغداد و یمن با نام «عُتابی» (دوزی، ۱۹۹۹: ۱۴۰/۷) (تصویر۵) و در میان فارسی زبانان با نام «خارا» که معادل عبری ابریشم است (مشکور، ۱۳۵۷: ۱۷۸) و در میان ترکان اویغور با نام «اطلس» شناخته می‌شدند (Dusenbury, 2008). سمرقند، بخارا و شهرها و

تصویر ۱. ظرف سفالی با لعاب سانسای قرن ۸ میلادی، ارتفاع ۱۲/۷ قطر ۱۷/۵. محفوظ در موزه آشمولین (Ashmolean Museum, n.d.).

تصویر۲. سفال لعاب پاشیده نیشابور قرن سوم. ه.ق. محفوظ در موره متروپولیتن نیویورک (The Metropolitan Museum of Art, n.d. -a).

تصویر ۳. سفال لعاب پاشیده نیشابور سده سوم ه.ق. محفوظ در موره متروپولیتن نیویورک (The Metropolitan Museum of Art, n.d. -b).

تصویر۴. طرح پارچه‌های ایکات در نقاشی‌های غار آجانتا در دکن (Gill & Unknown, 2012).

تصویر ۵. پارچه عتابی یمن، قرن سوم ه.ق، محفوظ در موزه مترو پولیتن (The Metropolitan Museum of Art, n.d. -c).

روستاهای دره فرغانه از مهم‌ترین مراکز بافت پارچه‌های ابر به شمار می‌آمدند (Hann, 2013: 177) و بغداد، یمن و مصر نیز مهم‌ترین مراکز بافت پارچه‌های عتابی در سرزمین‌های عربی بودند. حاشیه‌های سوزندوزی شده بر روی بسیاری از نمونه‌های بر جا مانده از پارچه‌های عتابی، جایگاه والای این پارچه‌ها را به عنوان پارچه‌های طراز[۸] که به‌لحاظ سیاسی ارزشی همپایه ضرب سکه و خواندن خطبه داشتند، تأیید می‌نماید.

پرهیز از «شمایل‌نگاری» و «تأکید بر کتیبه نگاری» به عنوان برجسته‌ترین ویژگی‌های بصری پارچه‌های عتابی و سفالینه‌های لعاب پاشیده، ریشه در جریان عقیدتی قدرتمندی داشت که از دهه ۷۰ ه.ق در قالب اصلاحات عبدالملک بن مروان بیان رسمی هنر متقدم اسلامی را تحت تأثیر قرار داده بود (گرابار، الف۱۳۹۶: ۱۳۵-۱۳۷)، اما تمایل به «بی‌شکلی» و تأکید بر دو عنصر «ابهام» و «تداخل» به عنوان راه حل گریز از واقع‌نمایی، ویژگی برجسته دیگری بود که بیان انتزاعی دوره عباسی را به کلی از رویکرد امویان متمایز می‌ساخت. در شکل‌گیری این بیان بصری جدید، بیت الحکمه بغداد نقشی مؤثر داشت. این نهاد علمی که در دوره منصور عباسی با هدف تألیف و ترجمه کتب نجومی و پزشکی ایجاد شده بود در مدت زمان کوتاهی به انبوهی از کتب علمی ملل مختلف تجهیز شد، ساختاری نظام‌مند یافت و با توسعه روزافزون در دوره مأمون به پژوهشگاهی معظم در حوزه‌های مختلف علمی تبدیل گردید. دستیابی اندیشمندان اسلامی به علوم مختلف، با تلاش ایشان برای ترجمه، تعریف، تحدید و طبقه‌بندی این علوم همراه بود. در این زمان با دسته‌بندی علوم شرعی به دو زیر شاخه «علوم ظاهری» و «باطنی» توسط جابر بن حیان، فقها و متکلمین در راس سلسله‌مراتب علوم ظاهری قرار گرفتند و تلاش نمودند با استدلال و برهان و بر مبنای دلایل عقلی و نقلی، موضوع پرهیز از «شمایل‌نگاری» را تئوریزه نمایند. این مسئله موجب مطرح شدن مباحثی گسترده پیرامون دو مفهوم «تشبیه» و «تنزیه» و تاویل و تفسیر آن در علم حدیث و کلام شد.

«تشبیه در لغت به معنای مانند کردن چیزی به چیزی دیگر و تنزیه به معنای دور کردن چیزی از چیزی دیگر است» (زوزنی، ۱۳۴۵: ۲۱۳-۲۱۴). «در حوزه الهیات اسلامی اما تشبیه به همانند کردن خداوند در ذات یا صفات به مخلوقات و تنزیه به تعالی خداوند از مخلوقات و سلب صفات خلق از خالق» توجه دارد (زوزنی، ۱۳۴۵: ۲۱۳-۲۱۴). نسبت دادن صفات خلق به خالق را تشبیه و قائلان به آن را مشبهه می‌نامند و مخالفان با آن را منزه و اهل تنزیه می‌گویند[۹]. اگرچه دو اصطلاح تنزیه و تشبیه اصطلاحاتی قرآنی به شمار نمی‌آیند اما مباحث مربوط به این دو واژه بیش از هر چیز ریشه در آیات قرآن دارد. خداوند در قرآن خود را با صفاتی خوانده که بندگان نیز به آن متصف می‌شوند مانند «سمیع»، «بصیر» و «علیم» و یا به واسطه صفات تفصیلی نظیر «الرحمن الرحیم» یا «احسن الخالقین» خود را برتر از موجودات دیگر معرفی نموده است. در قرآن عباراتی آمده است که جسمانی بودن خداوند صبحان را به ذهن متبادر می‌سازد[۱۰] اما از سوی دیگر در تقابل با این وجه تشبیهی، آیات بسیاری وجود دارد که هرگونه شباهت خداوند با دیگر موجودات را نفی می‌کنند[۱۱].

در دوره عباسی گروهی از اهل حدیث و متکلمین تلاش نمودند از این وجه تشبیهی و مصادیق بازنمایانه آن، هر چه بیشتر فاصله گرفته و رویکردی تنزیهی را جایگزین آن نمایند. در این زمان شیوه لعاب پاشیده و ابریشمینه‌های ابر به عنوان یک بیان انتزاعی مبتنی بر لکه‌های بی‌شکل و بی‌نظم، مورد توجه هنرمندان مسلمان قرار گرفت. ابهام، تداخل، احتراز از ترسیم اشکال طبیعی و تمایل به بی‌شکلی، حکایت از تغییری جدی در «نحوه بیان بصری این دوره داشت. تحولی آشکار که به‌لحاظ محتوایی درست در زمانی حادث شد که خلافت عباسی سخت درگیر مجادلات کلامی و فلسفی در باب ماهیت ناپایدار ماده در عالم طبیعت بود. مجادلاتی که به مباحث وسیع‌تری همچون تنزیه مطلق خداوند و شان نفس ناطقه و عقل انسان چون جوهری غیر مادی و نامقید به ماده، راه می‌برد. مباحثی که در نهایت با قبول خلفای عباسی، مذهب کلامی معتزله را در فاصله سال‌های ۱۹۸ه.ق تا ۲۳۳ه.ق در جایگاه مذهب رسمی خلافت عباسی نشاند» (نجیب اوغلو، ۱۳۸۹: ۱۳۴).

معتزله به «تقدم عقل انسان بر حدیث»، «اختیار انسان»، «توحید صفاتی خداوند و تنزه او از تشبیه به صفات بشری و تجسیم در عالم ماده» قائل بودند. جهان‌شناسی ایشان مبتنی بر ذره باوری بود و همه عالم ماده را متشکل از ذرات لایتجزا به نام جواهر فرده می‌دانستند لذا مدعی بودند تبیین همه پدیده‌های عالم ماده از طریق ملازمه اعراض با جواهر فرده تشکیل دهنده ماده، امکان‌پذیر است. بر این مبنا عالم ماده را عالم ناپایدار و فسادپذیر و در تحول مدام دانسته و مشهودات را صرفاً عرضی و محدود به صورت ظاهری تلقی می‌کردند. نخستین بیان و دفاع کلامی مهم از جزء لایتجزّا را ابوالهُذَیل عَلاّف (متوفی ۲۲۶ه.ق) در اوایل قرن سوم ه.ق صورت‌بندی کرد و این نظریه، علیرغم مخالفت‌هایی که بر انگیخت، در نهایت چنان قبول عام یافت که در اوایل قرن پنجم شیخ مفید متکلم بزرگ شیعی، آن را نظر جمهور اهل توحید وصف کرد (مفید، ۱۳۷۲: ۹۵). به این ترتیب توحید صفاتی معتزله در قالب الهیات تنزیهی در کنار نظریه جزء لایتجزا، بر بیان بصری این دوره تأثیری مستقیم نهاد و مسیری را فراروی هنرمندان گشود که نتیجتاً به ترسیم تصاویر انتزاعی مبتنی بر آمیختگی و ابهام منجر شد. این بیان بصری جدید، علاوه‌بر سفالینه‌های لعاب پاشیده و ابریشمینه‌های ابر، در یک گروه از نقوش منقور سامرا معروف به سبک c نیز بازتابی جدی یافت. هرتسفلد که سامرا را به‌طور مفصل حفاری کرده و کرسول که بعدها تغییراتی چند در سالشماری

Doi: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

یافته‌های هرتسفلد ایجاد کرده است، سه سبک اساسی را در نقوش منقور سامرا تشخیص دادند اما هر دو نفر در این باره اتفاق نظر داشتند که نظم و ترتیب ظهور این سه سبک را نمی‌توان تشخیص داد و تنها می‌توان گفت در سرتا سر دوره عظمت سامرا در سده سوم ه.ق هرگز این سه سبک به شکلی هم‌زمان کاربرد نداشته‌اند (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۰۷-۱۰۸). اگرچه تطبیق زمانی و نظم و ظهور این سه سبک با پیچیدگی‌هایی همراه است اما هرتسفلد شواهدی ارائه می‌دهد که ثابت می‌کنند سبک c سامرا از ابتدای ساخت این شهر در دوره معتصم عباسی، در ساخت پنل‌های گچی و مرمرین دیوارها و درهای چوبی مجموعه کاخ خلیفه استفاده شده است (تصویر ۶) (Saba, 2015: 173). سبک c از تکرار موزون و بی‌پایان خطوط منحنی، همراه با پایانه‌های مارپیچ و خطوط پخ‌کاری شده‌ای که به‌طور مورب با سطح برخورد می‌کنند و تمایز میان طرح و زمینه را از میان بر می‌دارند، شکل می‌گیرد. «در این سبک که عناصر آن در محور عمودی به شکلی متقارن تکرار می‌شوند هیچ یک از مضامین سنتی هندسی، گیاهی و یا جانوری به کار نرفته و پس زمینه کاملاً محو شده است» (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۰۹). می‌توان گفت ویژگی سبک C سامرا عبارت است از استفاده از مضامین انتزاعی، ابهام، تکرار، پخ‌کاری، پوشش کامل سطح و تقارن در محور عمودی (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۰۹) که به نظر می‌رسد با ترسیم صورت‌هایی در آستانه «بودن و شدن» و « وضوح و تداخل» بیش از هر چیز در پی سامان دادن به بیان بصری برآمده از الهیات تنزیهی معتزله است.

معتزله به عنوان یک مکتب کلامی تا پایان دوران خلافت واثق

تصویر۶. نقوش منقور پنل چوبی سامرا به سبک c (Saba, 2015: 181).

(۲۲۷- ۲۳۲ه.ق) از حمایت دستگاه خلافت برخوردار بود اما اندیشه اعتزال و قول ایشان به حدوث قرآن، بشدت توسط عالمان سنی مذهبی چون احمد بن حنبل نقد می‌شد و در نهایت نیز همین مجادلات موجب شد در زمان متوکل عباسی (۲۳۲- ۲۴۷ ه.ق)، مکتب کلامی معتزله، مردود و ممنوع اعلام شود. «متوکل به سبب علایق عرب گرایانه و تمایل به بازگرداندن خلافت عباسی به روزگار پیش از مامون، تلاش کرد تا با سرکوب متکلمان بار دیگر به اهل حدیث نزدیک شود» (جمشیدیان و مفتخری، ۱۳۹۶: ۵). در دوران خلافت متوکل عباسی (۲۳۲ـ۲۴۷ق) رخدادهای سیاسی، دینی و مذهبی مختلفی به وقوع پیوست؛ که از جمله آنها می‌توان به تضعیف و تحقیر اهل‌ذمه، سرکوب معتزله و دشمنی با شیعیان و علویانی که از دوره مأمون آزادی‌هایی یافته و به گرایشات معتزله تمایلاتی نشان داده بودند، اشاره نمود (پرسنده، ۱۳۸۸: ۵۶-۶۴). تأثیرپذیری امامیه از معتزله عمدتاً در دو جهت بود، نخست نگرش معزتله به مسئله توحید و عدل و دیگری پذیرش کلام معتزلی به عنوان یک شیوه نظر ورزی و بهره‌گیری از ساختار نظری مباحث آنان که موجب شد علیرغم اختلافات جدی میان اندیشه‌های سنی معتزلی با تشیع، کلام در امامیه رنگ معتزلی یابد. از دوران صاحب بن عباد و ابو عبدالله بصری و ابن الداعی کلام معتزلی در بغداد و عسکر مکرم و ری عملاً در دست زیدیان شیعه مذهب بود و به‌ویژه در مکتب ری هنگامی که از اعتزال سخن می‌گوییم منظور اعتزالی است که زیدیان و البته بعدها امامیه در حفظ و تحول و مساهمت در آن حرف اول را می‌زدند (انصاری، ۱۳۹۵).

شکل‌گیری اصل فصالی مبتنی بر قاعده نقل و به‌طور مشخص بیان روایتگر- فیگوراتیو فصالان کرامی

در زمان متوکل اهل حدیث ارج و قرب فراوان یافتند وی عده کثیری از ایشان را به سامرا دعوت نمود و ضمن تقدیم هدایا و تعیین مقرری درخواست کرد تا درباره صفت‌های باری تعالی و امکان رؤیت او حدیث بگویند (جمشیدیان و مفتخزی، ۱۳۹۶: ۱۵). اگرچه مسئله امکان رؤیت خداوند، از صدر اسلام در میان مسلمانان مطرح بود اما از اواخر قرن دوم ه.ق نفی یا اعتقاد به آن، به یکی از مهم‌ترین مسائل هر فرقه تبدیل شد. پیروان نگرش‌های تجسیمی و تشبیهی نظیر ماتریدیه، اشاعره، مجسمه، مشبهه و کرامیه (ذاکری و دیگران، ۱۳۹۴: ۸۰۴) علیرغم تمام اختلاف نظرهایی که درباره ماهیت خداوند داشتند، در مسئله امکان رؤیت خداوند و شبیه‌گرایی متفق القول بودند.

در حوزه تصویر، روی آوردن متوکل عباسی به نگرش‌های تجسیمی و تشبیهی، مجوزی بود برای بازگشت به الگوهای کلاسیک بازنمایی‌های پیکره‌ای در دوره اموی؛ با این تفاوت چشم‌گیر که پیکره زنان در دوره عباسی بسیار پرتکرارتر بود. از این

دوره حتی نمونه‌هایی از نقاشی‌های بزرگ دیواری در اقامتگاه‌ها، حمام خانه‌ها و مهمتر از همه در گنبدخانه تالار مرکزی و حرم کاخ جوسق الخاقانی کشف شده است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۲۳-۱۲۲). یک نمونه بسیار شایان توجه از نقاشی‌های سامرا، صحنه زن شکارچی از حرم شاهی است (تصویر۷) که مضمون اصلی آن به دیانا- الهه شکار رومی- مربوط است. اسناد تاریخی گواهی می‌دهند این تصاویر به خواست و سفارش «قبیحه» همسر رومی‌نبار متوکل و مادر خلیفه المعتز انجام شده است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۲۳). حضور پر تکرار زنان در این نقاشی‌ها بازتابی است از این واقعیت تاریخی که نقش زنان و بخصوص «قهرمانه‌ها»[۱۲] در دستگاه خلافت عباسیان پس از دوران متوکل بسیار افزایش یافته بود (محمدپور و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۱۳).

دوران پس از خلافت متوکل آبستن حوادث و رویدادهای سیاسی و فکری متنوعی بود که هر یک به نوعی حیات فرهنگی مسلمانان را تحت تأثیر قرار داد. حکومتهای مستقل و نیمه مستقل این دوره هر یک بنا به نوع روابطی که با خلافت عباسی برقرار می‌کردند حیات فرهنگی متفاوتی را نیز بر می‌گزیدند. در این دوره خراسان و ماوراء النهر چه به‌لحاظ سیاسی و چه علمی و فرهنگی به یکی از کانون‌های مهم دگرگونی و تحول در قلمرو اسلامی تبدیل شد. در ربع قرن پایانی سده سوم ه.ق اگرچه تسلط تدریجی اهل حدیث و فرق اهل سنت در خراسان کفه ترازو را به نفع ایشان سنگین‌تر ساخته بود اما حضور گسترده خوارج و داعیان اسماعیلی در کنار حضور برخی متکلمین برجسته از فرق و مذاهب گوناگون[۱۳]، دلیل روشنی است بر رونق مباحث حدیثی و کلامی و پا گرفتن نظرگاه‌های عرفانی در خراسان و ماوراءالنهر (مهدویان، ۱۳۸۷: ۱۵۷). در این میان فرقه کرامیه و فعالیت تبلیغی ایشان، از منظر تأثیری که بر شکل‌گیری «اصل فصالی» گذاشتند موضوعی در خور توجه است.

تصویر۷. فرسکو با نقش زن شکارچی. مثنی برداری از کاخ جوسق سامرا (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۷۳).

آغاز دعوت محمد ابن کرام در خراسان، مصادف بود با مرگ متوکل و دوران حکمرانی محمد بن طاهر (۲۴۸-۲۵۹ ه.ق) که به سبب بی‌درایتی‌اش، منافع طبقات پائین جامعه را به نفع اشراف و دهقانان پایمال کرده و نارضایتی گسترده‌ای را در میان طبقات پایین جامعه دامن زده بود. عبدالقاهر بغدادی درباره فرقه کرامیه می‌گوید:« کرّامیه از زمره مشبّهه هستند که می‌گویند خداوند تعالی جسم است» (بغدادی، ۱۴۰۸ه.ق: ۱۹ و ۱۴۰). شهرستانی آنها را از زمره صفاتیه می‌داند«چون اثبات صفات می‌کنند ولی سخن آنها منتهی به تشبیه و تجسیم می‌شود» (شهرستانی، ۱۳۵۰: ۷۸). محمد بن کرام مذهب خود را در روستاهای اطراف نیشابور و نواحی غور و غرجستان گسترانید. وی اگرچه از شیعه و سنی به یکسان خرده می‌گرفت (باسورث، ۱۳۸۰ : ۱۷۸/۱) اما اساساً در تأسیس مذهب خود بر رد و نقض اعتقادات معتزله نظر داشت.

شیوه تعلیمی مبلغان کرامی که به فصّالان شهرت داشتند تأثیر قابل توجهی در انتقال اندیشه‌های ایشان به مردم عامی داشت. گردش فصّالان در کوی و برزن و بیان موعظه در قالب عبارات مسجع همراه با حکایت‌گری و نقل قصص و احادیث، به عنوان یک شیوه تبلیغاتی و تعلیمی به شکلی گسترده در نیشابور قرن سوم ه.ق رواج یافت (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۸۷-۸۶) . نخستین لغت‌شناسی که درباره کلمه فصال سخن گفته است حسن بن محمد صَغانی (متوفی ۶۵۰ ه.ق) است که این کلمه را دخیل و غیر عربی دانسته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۲۵). شفیعی کدکنی فصالی را یک فرم ادبی ایران قبل از اسلام می‌داند و معتقد است معادل فارسی فصل یعنی بند، نوعی شعر ایرانی بیرون از اوزان سنتی عروضی است که بیشتر شاعران عراقی سرایندگان آن هستند و معادل بحرطویل فارسی است. آنگونه که محمد امین ریاحی در مقدمه رساله الطیور نجم رازی نوشته است از آثار فصالی و فصالان چیز زیادی نماده، نباید هم می‌ماند چراکه فصالی در آغاز یک نوع ادبیات شفاهی بود که با گذشت زمان به حوزه ادبیات مکتوب نیز راه گشود اما با زوال قدرت کرامیان بار دیگر به صورت ادبیات شفاهی در راه و رسم نقالان صورتخوان به حیات خود ادامه داد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۲۷- ۲۶). واژه صورت‌خوان در لغت‌نامه آنندراج به معنای کسی است که «در بازار نشسته و صورت‌های ملائکه و بنی آدم و معامله ایشان در روز قیامت (از عذاب و ثواب) و صورت‌های پهلوانان و دیوان، به مردم بازگوید و بنماید و از هر یک چیزی بستاند». تأکید بر «بازگفتن» و «نمایاندن» نشان می‌دهد این نقل قصص و حکایات، با ارائه تصاویر همراه بوده است. تداوم شیوه فصالان کرامی توسط درویشان و قلندران صورت‌خوان (محمدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱) خود از نزدیکی میان شیوه روایتگر فصالی و صورتخوانی بخصوص در حوزه فرهنگ عامه حکایت دارد اما

Doi: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

برای اثبات این پیوندها نخست می‌بایست ریشه‌های کهن این سنت تصویری- روایی را واکاوی نمود.

در فرهنگ ایرانی پیش از ظهور اسلام، بهره‌گیری از نقاشی به منظور تبلیغ افکار و اندیشه‌های دینی در آئین مانویت و تصویرسازی کتب ایشان مسبوق به سابقه بود. از آنجا که «بیشتر ملل و نحل نویسان اعتقادات کرامیه را تلفیقی از دیگر ادیان و مذاهب رایج در خراسان همچون مذاهب فکری و کلامی اهل سنت، مسیحیت، مانویت» (رحمتی و روشنی، ۱۳۹۵: ۱۷۴) وغیره می‌دانند هیچ بعید نیست که کرامیه در تبلیغ افکار و اندیشه‌هایشان متأثر از روش مانویان بوده باشند. شواهد تاریخی نشان می‌دهد کرامیان نهاد آموزشی «خانقاه» را که بعدها یه یکی از مهم‌ترین نهادهای تصوف در ایران تبدیل شد، با الگوبرداری از نیایشگاه‌های مانوی پایه‌ریزی کردند (رحمتی و روشنی، ۱۳۹۵: ۱۸۰-۱۸۱). مانویان اهل تفسیر بودند و به همین خاطر نیز آنان را «زندیک» می‌خواندند (پورداوود، ۱۳۴۳: ۸۳)از این جهت به نظر می‌رسد میان شیوه تفسیری مانویان و شیوه تعلیمی-تبلیغی فصالان کرامی که تفسیر قرآن را به زبان فارسی، ذیل یک سنت واعظانه همراه با حکایت‌گری و نقل اخبار و احادیث انجام می‌دادند (انصاری، ۱۳۹۱) ارتباط ظریفی وجود داشته باشد. مانویان نیز از حکایت‌گری و نقل قصص که هنری شرقی بود و در چین، هند و ایران پیشینه‌ای غنی داشت بهره می‌بردند. کهن‌ترین نمونه‌های این شکل از روایتگری مانوی که در جریان تکامل خود نهایتاً به هنر صورت‌خوانی انجامید (غریب‌پور، ۱۳۷۸: ۵۵) در نقاشی دیوارهای سرزمین سغد قابل مشاهده است. سغدیان مردمانی تاجر و واسطه انتقال کالا، فرهنگ و هنر میان چین، ایران، هند و روم بودند و از اینرو به تبلیغ ادیان بودایی، مسیحی و مانوی نیز می‌پرداختند. کتیبه‌ها و متون سغدی نشان می‌دهند این سرزمین به پایگاه محکمی برای تبلیغات مانوی تبدیل شده بود (گرن، ۱۳۷۶: ۱۷۶). تأثیر حضور مانویان را به روشنی می‌توان در نقاشی‌های سغدی مربوط به اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم میلادی درست پیش از ورود اسلام به این منطقه مشاهده نمود. این نقاشی‌ها تاریخچه‌هایی روایی هستند که با موضوعاتی حماسی و غیر حماسی بر روی نوارهایی طویل ثبت شده‌اند (گرابار، ب۱۳۹۶: ۵۳).

در ایران دوره اسلامی و در قرن سوم و چهارم ه.ق، رگه‌های روشنی از این سنت تصویری روایتگر مانوی- سغدی را می‌توان بر روی سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای نیشابور (اکبری شکتایی و تقوی، ۱۳۹۷: ۸۵) مشاهده نمود (تصویرهای ۸ و ۹). واتسون این سفالینه‌های مصور را متأثر از سنن نقاشی عصر ساسانی و اندیشه مانوییت دانسته است. این سفالینه‌ها که به سبب گرمی، تحرک، ساده‌سازی عجیب طرح‌ها و بی‌باکی در رنگ‌پردازی، از قابل توجه‌ترین سفالینه‌های دوره اسلامی به حساب می‌آیند، در میان باستان‌شناسان و پژوهشگران به «سفالینه‌های روستایی» یا «عامیانه» شهرت دارند (Watson, 2004: 247).

شواهد تاریخی نشان می‌دهد نامگذاری«سفالینه‌های روستایی» یا «عامیانه» صرفاً یک نامگذاری معاصر و منفک از زمینه تاریخی تولید این گونه سفالینه‌ها نیست بلکه اهمیت یافتن مردم عامی و فرهنگ عامه در مقابل اعیان و اشراف خراسان در سده چهارم ه.ق، یک واقعیت تاریخی و محصول روابط پیچیده اقتصادی، سیاسی و مذهبی خاصی است که در بعد سیاسی- مذهبی با تکیه بر مذهب کرامی، توانست به یکی از ارکان مشروعیت بخش به حکومت غزنویان تبدیل شود. می‌توان گفت در مقابل مذاهب حنفی و شافعی که مذهب اشراف خراسان به شمار می‌آمد، مذهب کرامی به عنوان مذهب توده مردم شناخته

تصویر ۸. سفالینه گلابه‌ای منقوش نیشابور قرن چهارم؛ محفوظ در مجموعه دیوید، کپنهاگ (Art of the Ancestors, 2022).

تصویر ۹. سفالینه گلابه‌ای منقوش نیشابور قرن چهارم؛ محفوظ در موزه هنری نلسون اتکینز (The Nelson-Atkins Museum of Art, n.d.).

می‌شد. اساساً جذابیت فرقه کرامیه در خراسان نه در آراء فقهی و کلامی ایشان بلکه در رویکرد اجتماعی این فرقه ریشه داشت (رحمتی و روشنی، ۱۳۹۵: ۱۷۹- ۱۷۲). «کرامیان مناسک مذهبی را با نادیده انگاشتن مطلق قواعد دستوری و گفتاری زبان عربی به جای می‌آوردند و پیروان خود را نیز به این مسیر سوق می‌دادند. رعایت قواعد گفتاری و دستور زبان عربی برای افراد کم سواد و دانش نیاموخته بسیار دشوار بود» (رحمتی، ۱۳۷۸: ۱۲۳) و نادیده گرفتن آن می‌توانست «هواداران بسیاری را از میان توده مردم پیرامون ایشان گرد آورد» (مهدویان، ۱۳۸۷: ۱۵۹). از سوی دیگر نفوذ فرقه کرامیه در میان مانویان و زرتشتیان و توسعه اسلام در سرزمینهای غیر اسلامی شرق ایران و آسیای میانه نیز از جمله دستاوردهای قابل توجه مذهب کرامیه به شمار می‌آید که البته بیش از هر چیز به آراء ایشان در باب مسئله ایمان مربوط می‌گردد. کرامیه اقرار زبانی را برای حصول به درجه ایمان و اسلام آوردن کافی می‌دانستند (رحمتی، ۱۳۷۸: ۱۲۳) و این مسئله برای اهل ذمه که از دوران متوکل عباسی تحت فشار اجتماعی جدی قرار داشتند، جذابیت قابل توجهی داشت. علاوه‌بر اینها یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر گسترش و نفوذ مذهب کرامی در خراسان بزرگ و میان مانویان این خطه، زهد، پرهیزکاری و دنیا گریزی پیشوایان کرامی بود (رحمتی و روشنی، ۱۳۹۵: ۱۷۹) چراکه در اندیشه مانوی نیز ریاضت نفس و چشم پوشیدن از لذایذ مادی تشویق و توصیه می‌شد (کریستین سن، ۱۳۶۷: ۵۷). این اعتقادات که در عصر اسلامی در قالب زهد و تصوف تبلور یافت و با عقاید اسلامی همراه شد، در مذهب کرامیه بازتابی جدی یافت.

با توجه به زمینه تاریخی شکل‌گیری سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای و اقبالی که مانویان به مذهب کرامی نشان‌دادند این احتمال مطرح است که شیوه مردم پسند فصالان کرامی با سنت روایتگر تصویری مانویان در هم آمیخته و تحولی عظیم در سفالینه‌نگاری این منطقه رقم زده و «استفاده از نقوش انسانی را در سفالینه‌های سده‌های سوم و چهارم ه.ق رواج داده باشد» (صالحی کاخکی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲). «اگر چه شواهد باستان‌شناسی، نیشابور و افراسیاب را به عنوان مراکز اصلی تولید زیباترین سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای معرفی می‌کند، اما مناطق وسیعی از آسیای مرکزی، خراسان بزرگ، سیستان و سواحل جنوبی دریای خزر و کرمان را نیز به عنوان گستره نفوذ این گونه از سفالینه‌ها در نظر می‌گیرد؛ گستره‌ای که هیچ‌گاه به‌طور جدی به مناطق مرکزی و غربی ایران کشیده نشد. تولید وسیع سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای که از نیمه قرن سوم ه.ق آغاز و در سده چهارم ه.ق به اوج خود رسیده بود، در سده پنجم ه.ق با افت کیفی قابل توجه تنها به برخی کارگاههای کوچک محلی محدود شد و در نهایت نیز متوقف گردید» (عطایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۱). نکته قابل توجه در این میان تطبیق منحنی زمانی اوج و افول این سفالینه‌های منقوش با منحنی زمانی اوج و افول فرقه کرامیه در خراسان است. «فرقه کرامیه اگرچه از نیمه قرن سوم با گروش افراد فرودست و فقیر پا گرفت اما با کسب قدرت توانست مرزهای طبقاتی را در هم شکسته و در میان طبقه فرادست نیز رسوخ کند» (رحمتی، ۱۳۷۸: ۱۳۰). چنان‌که در دوره غزنویان بسیاری از قضات، کُتاب و دیوانیان در جرگه کرامیه قرار داشتند (ابن‌منور، ۱۳۸۱: ۱۲۶). با این همه اما، فرقه کرامیه نتوانست به حیات مستقل خویش ادامه دهد و در نهایت در قرن پنجم به کلی مضمحل گردید (رحمتی، ۱۳۷۸: ۱۳۰).

اما روایتگری در حوزه تصویر در پایان قرن ششم ه.ق و در ناحیه عراق عجم (مثلثی میان ری، همدان و اصفهان) به بیان بصری ویژه‌ای منتج شد که به‌وضوح در سفالینه‌های مینایی این دوره قابل مشاهده است. بنا به نظر صالحی کاخکی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نمونه‌هایی از نقوش انسانی بر سفالینه‌های مینایی»، نقوش روایتگر این سفالینه‌ها که عموماً به صحنه‌هایی چون مجالس پادشاهان و به‌ویژه داستان‌های شاهنامه، مجالس بزم و رزم و وقایع مهم تاریخی اختصاص دارند (شریف‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۲) نقطه اوج استفاده از نقشمایه‌های انسانی در سفالینه‌های دوره اسلامی به شمار می‌آیند (صالحی کاخکی، ۱۳۹۴: ۱۳). جام بیژن و منیژه گالری فریر تا حد قابل توجهی ساختار روایی حاکم بر این گونه سفالینه‌ها را آشکار می‌سازد (تصویر ۱۰). بررسی کتیبه‌ها و پسوند نام و القاب سازندگان

تصویر ۱۰. طرح جام مینایی، محفوظ در گالری فریر (کامبخش فرد، ۱۳۸۳، ص لوح ۱۷۹).

Doi: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

سفالینه‌های مینایی، جایگاه شهر کاشان را به عنوان قابل استنادترین محل و دو شهر ری و آبه (در نزدیکی ساوه) را به عنوان مهم‌ترین مراکز تولید این گونه سفالینه‌ها برجسته می‌کند (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۳: ۴۶۴). بنا به اطلاعات کتاب النقص قزوینی رازی، این سه شهر از مراکز مهم تشیع در قرن ششم به شمار می‌آیند (کریمی و پروان، ۱۳۹۳: ۱۰۸). باید توجه داشت که اگرچه آغاز قدرت سلجوقیان در قرن پنجم ه.ق با سخت‌گیری بر شیعیان همراه بود اما با تضعیف قدرت ایشان، قرن ششم ه.ق به‌لحاظ پیدایش و رشد آثار شیعی و درخشش فرهنگی به عصر تجدید حیات تشیع تبدیل شد.

در این تجدید حیات نقش مکتب حدیثی کاشان که به گواهی شواهد تاریخی به‌لحاظ اهمیت از حوزه حدیثی قم نیز پیشی گرفته بود بسیار برجسته است. طاهر یعقوبی در کتاب حیات علمی و فرهنگی شیعیان امامیه از قرن پنجم تا نیمه قرن هفتم ه.ق از کاشان به عنوان مهد فرهنگ شیعی در قرن پنجم و ششم یاد می‌کند (یعقوبی، ۱۳۹۴: ۷۹). البته در حوزه کاشان هم حدیث‌گرایان یا به تعبیر شیخ مفید «اهل النقل» و«اصحاب الآثار» و هم فقهای اهل استنباط نمایندگان برجسته‌ای داشتند که از شخصیت‌های ممتاز جریان اهل استنباط می‌توان به قطب الدین راوندی اشاره نمود و از شخصیت‌های برجسته جریان دوم با رویکردی حدیثی ـ ادبی می‌توان ضیاء الدین ابوالرضا راوندی عالم و ادیب قرن ششم را نام برد (سلامی راوندی و قاسم‌پور، ۱۳۹۹: ۱۳۴-۱۴۲). حدیث‌گرایی و به‌طور خاص رویکرد حدیثی- ادبی، به گواهی پژوهشهای متعددی که در این حوزه صورت پذیرفته است بر جریان ادبیات ایران و بخصوص ادبیات غنایی در قرن ششم ه.ق تأثیر قابل توجهی نهاد و رویکرد حدیثی - ادبی کاشان نیز از این قاعده مستثنی نبود (حلبی، ۱۳۸۹). بازتاب این تأثیرگذاری به‌وضوح در بخشی از سفالینه‌های مینایی کاشان به عنوان محملی برای همنشینی ادبیات و تصویر قابل مشاهده است. در این سفالینه‌ها تأکید بر عنصر «روایت» به عنوان فصل مشترک این همنشینی ادبی- بصری، برجسته‌سازی شده (سادات حسینی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۳۶) و در نزدیکی قابل توجهی با بیان روایتگر- فیگوراتیو سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای قرن چهارم ه.ق قرار گرفته است. البته باید توجه داشت که برخلاف سفالینه‌های منفوش گلابه‌ای که هرگز در مرکز ایران تولید نشدند، خاستگاه سفالینه‌های مینایی مرکز ایران بود و این تغییر خاستگاهی به‌وضوح مسیر انتقال و بهره‌گیری از دستاوردهای یک سنت فکری متفاوت را در اندیشه شیعی نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد رویکرد حدیثی- ادبی کاشان در قرن ششم ه.ق با تأکید بر مؤلفه «نقل»، زمینه‌ساز این تحول بوده است.

از مشهورترین هنرمندان سفالگر کاشان در این دوره می‌توان به سید شمس الدین بن محمد بن ابوزید حسنی کاشانی اشاره کرد که به گفته بلر «در طول دوره‌ای طولانی (۵۸۲-۶۱۶ه.ق)، عالی‌ترین سفالینه‌های مینایی و زرین فام را تولید کرده است» (Blair, 1986: 349). ابوزید به عنوان عضوی از خاندان سادات حسنی در کاشان با همکاری هنرمند مشهور معاصر خود محمد بن ابی طاهر که پدرش نیای خانواده سادات حسینی در کاشان بود پروژه کاشی‌کاری بقاع متبرکه شیعه در مشهد و قم را به انجام رسانده است. آنگونه که بلر استدلال می‌کند از اواخر قرن پنجم تا اواسط قرن هشتم ه.ق، سفالگری امتیاز انحصاری خانواده‌های معدودی از شیعیان ممتاز کاشان بوده است (بلر، ۱۳۹۱: ۳۸۹). امضاءهای پر طول و تفصیل ابوزید نسبت به دیگر سفالگران هم عصرش حاوی اطلاعات دقیق‌تری درباره مهارت ابوزید در ساخت کاشی‌ها و ظروف مختلف است. نام ابوزید بر کاسه‌های مینایی با عبارت متمایز «قائله و کاتبه بعد ما عمله» ضبط شده است (Blair & Bloom, 1999: 55). ابوزید در این عبارت، علاوه‌بر ساخت سفالینه مینایی به دو فعل گویندگی و نویسندگی نیز اشاره کرده است؛ گویی سفالینه‌ها روایتگر ماجرایی هستند که ابوزید راوی و نویسنده آنها بوده است. در واقع ابوزید با این عبارت هم به مهارت نگارگری، هم صورتخوانی و هم نویسندگی خود اشاره کرده است (تصویر۱۱) و از این جهت، به نظر می‌رسد میان این سفالینه‌ها با شیوه تبلیغی- روایتگر فصالی پیوند نزدیکی برقرار باشد.

تصویر ۱۱. کاسه مینایی با امضاء ابوزید، به تاریخ ۵۸۲ه.ق. محفوظ در موزه مترو پولیتن (The Metropolitan Museum of Art, n.d. -d).

نتیجه‌گیری

در اکثر مطالعاتی که تا کنون پیرامون اصول هفتگانه صورت پذیرفته است، این اصول با نگاهی تقلیل‌گرا صرفاً به عنوان هفت نقشمایه یا هفت اسلوب تزئینی تعریف شده‌اند حال آنکه روند شکل‌گیری و قاعده پیدایش اصول هفتگانه، نشان می‌دهد این اصول فراتر از روابط شکل و رنگ حاکم بر عناصرِ بصریِ تکرار شونده (نقشمایه یا زینت) و قواعد و ساختار تنظیم کننده این روابط (اسلوب یا تزئین)، بر معانی و مفاهیم عمیقی دلالت دارند. پس نمی‌توان آنها را زبان شکل و رنگ مطلق یا شیوه و دستور تنظیم این روابط دانست و جایگاهشان را به نقشمایه یا اسلوبی صرفاً تزئینی تقلیل داد. اساساً صورتبندی اصول هفتگانه به عنوان نظریه هنر در عصر صفوی و در هنگامه تعریف هویت ملی بر مبنای گفتمان تشیع فقهی بر همین وجوه معنایی استوار شده است. تطبیق میان وجوه معنایی مستور در دو اصل ابری و فصالی با دو قاعده عقل و نقل به عنوان دو اصل شریف حاکم بر کلام امامیه، نشان می‌دهد که این دو مؤلفه به عنوان وجه دلالتگر یا معنایی در صورتبندی این دو اصل تأثیرگذار بوده‌اند. توجه به این نکته ضروری است که هر یک از این اصول پیش از آنکه در پیوند با یک «ایده»، دچار تحول شده و شکل نهایی خود را بیابند، در سطح نقشمایه یا اسلوب رواج داشته و مسبوق به سابقه بوده‌اند. به‌طور مثال مؤلفه «ابهام و تداخل» به عنوان وجه برجسته و بیانگر روابط شکل و رنگ در نقشمایه ابری و اسلوب ابری‌سازی، پیش از آنکه در نسبت با الهیات تنزیهی اندیشه معتزلی و جهان‌بینی مبتنی بر جزء لایتجزی وجه دلالتگر خود را بیابند، در سفالینه‌های سانسای و ابریشمینه‌های ابر حضوری پر تکرار داشته‌اند؛ اما اندیشه معتزلی با بخشیدن وجهی معنایی به عنصر «ابهام و تداخل»، آن را در چارچوب عقلانیت این دوره طرح‌ریزی نمود و به ترکیب خطوط و رنگ‌ها وجهی دلالت‌گر بخشید که فراتر از قواعد بصری حاکم بر نقشمایه یا اسلوب ابری، به بعدی اندیشگون در خارج از آن ارجاع می‌دهد. یا در مورد اصل فصالی و بازتاب آن در سفالینه‌های مینایی کاشان، تأکید بر مؤلفه نقل در مکتب حدیثی کاشان به عنوان مراکز برجسته تشیع در عراق عجم بیان بصری مناسب خویش را در قالب رویکرد روایی- فیگوراتیوی بازجسته که ریشه‌های کهن آن به قبل از ظهور اسلام باز می‌گردد. این مسئله آشکار می‌سازد که در اصول هفتگانه، مناسبات فرمی بر مبنای دلالت‌های معنایی تعریف شده‌اند و اساساً این وجه معنایی است که با تنظیم مناسبات فرمی، همچون عاملی تعیین کننده «نقشمایه» یا «اسلوب» را به جایگاه «اصول» ارتقاء می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Roger Savory
2. Ornament
3. Decoration
4. Yves Porter
5. Roxburgh
6. Splashed Glaze
7. Sancai

۸. در لغت‌نامه دهخدا ذیل واژه طراز آمده است : «کتابت و خطی که نساجان بر پارچه نگارند و به سبب همین حاشیه کتیبه‌ای، پارچه آن نیز به طراز معروف شده است» (دهخدا، ۱۳۳۵، ص ۵۲۶).

۹. به عقیده شهرستانی« اهل تشبیه معتقدند که خداوند جا و مکان دارد و بر عرش نشسته و پا بر کرسی نهاده و دارای سر و دست و اعضاء و جوارح است و آدم را به صورت خود آفریده است» (شهرستانی، ۱۳۵۰، ص ۱۰۵). اهل تنزیه اما خداوند را موجود یگانه‌ای می‌دانند که نه جسم دارد و نه دارای هیئت و صورت و حد است، بلکه او همانگونه است که در قرآن ذکر شده است « وجودی که هیچ چیز همانند او نیست» (خیاط، ۱۹۸۸، ص ۵۹-۶۰).

۱۰. مانند آیه یازدهم سوره فتح : «یدالله فوق ایدیهم».

۱۱. مانند آیه یازدهم سوره شوری: «برای خداوند جفت و مثل و مانند وجود ندارد».

۱۲. مونث قهرمان و دارای معانی متعددی چون وکیل و خزانه‌دار، پهلوان و دلاور، مدیر، سرپرست و پیشکار است (نک: ابن منظور، ۴۵۶/۱۲).

۱۳. نظیر فضل بن شاذان از متکلمین امامیه، ابو عبدالله محمد بن نجار معتزلی و ابو عبدالله محمد بن کرام بنیان‌گذار مذهب کرامیه.

فهرست منابع

- ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۳۷۵)، *لسان العرب*، جلد ۱۲، بیروت: دار بیروت.
- ابن منور، محمد ابن سعید (۱۳۸۱)، *اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
- اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابار (۱۳۹۳)، *هنر و معماری اسلامی*، ج۱، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۳)، *هفت اصل تزئینی هنر ایران*، تهران: پیکره.
- اکبری شکتایی، نرگس و عابد تقوی (۱۳۹۷)، خوانش مفاهیم تغییر و استمرار در نقوش سفالینه‌های نیشابور عصر سامانی، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۲۲، ۸۵-۱۰۳.
- آقاجری، سید هاشم (۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر مناسبات دین و دولت در ایران عصر صفوی*، تهران: طرح نو.
- انصاری، ح. (۱۳۹۵، ۱۵ شهریور). *مکتب اعتزال؛ میراث اسلام سنی یا تشیع؟*، بررسی‌های تاریخی. بازیابی شده در ۶ سپتامبر ۲۰۱۶، از https://

Doi: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

ansari.kateban.com/post/2911?post=2911

- انصاری، ح. (۱۳۹۱، ۱۰ مرداد)، *سنت مجلس‌نویسی در زمینه تفسیر قرآن در خراسان: از اللوامع خرگوشی تا لبّ اللباب قطب راوندی*، بررسی‌های تاریخی. بازیابی شده در ۳۱ جولای ۲۰۱۲، از https://ansari.kateban.com/post/1909
- باسورث، ک.ا. (۱۳۸۰)، *تاریخ غزنویان*، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران: امیرکبیر.
- بداشتی، علی اله (۱۳۸۹)، جایگاه عقل در الهیات از نگاه متکلمان مسلمان، *عقل و دین*، شماره ۳، ۱۸-۳۹.
- بغدادی، منصور (۱۴۰۸ه.ق)، *الفرق بین الفرق*، بیروت: دارالجیل و دار الآفاق الجدیده.
- بلر، شیلا (۱۳۹۱)، جستجوی ابوزید کاشانی در میان کتیبه‌ها، ترجمه صفورا فضل الهی، *پیام بهارستان*، دوره ۲ شماره ۱۷، ۳۸۸-۴۱۳، .
- پرسنده، محمد اعظم (۱۳۸۸)، بررسی سیاست‌های مذهبی متوکل عباسی، *تاریخ در آیینه پژوهش*، شماره ۲۱، ۴۹-۷۰.
- پورته، ایو (۱۳۸۴)، از نظریه «دو قلم» تا «هفت اصل نقاشی»؛ نظریه، اصطلاحات، کاربست در نقاشی سنتی ایرانی، الح طباطبایی، *خیال*، شماره ۱۶، ۱۸ -۳۷، .
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۴۳)، *آناهیتا (پنجاه گفتار)*، تهران: امیرکبیر.
- تکمیل همایون، ناصر (۱۳۸۲)، نقش تشیع در جنبش‌های سیاسی صوفیان قزلباش، *تاریخ اسلام*، شماره ۱۳، ۱۹۴-۱۵۹.
- جمشیدیان، سجاد؛ مفتخری، حسین (۱۳۸۶)، چگونگی مواجهه متوکل عباسی با نحله‌های کلامی (نمونه موردی معتزله و اهل حدیث)، *پژوهشنامه تاریخ اسلام*، سال هفتم، شماره ۲۸، ۵-۲۶.
- حسینی قمی، احمد بن شرف الدین (۱۳۶۳)، *خلاصه التواریخ*، تصحیح احسان اشراقی، تهران: دانشگاه تهران، جلد ۱ و ۲.
- حسینی، سجاد (۱۳۹۶)، سیر تطور معنای واژه قزلباش، *مطالعات تاریخ اسلام*، سال نهم، شماره ۳۲، ۱۰۲-۷۳.
- حلبی، علی‌اصغر (۱۳۸۹)، *تأثیر قرآن و حدیث بر ادبیات فارسی*، تهران: نشر اساطیر.
- حلی، حسن بن یوسف (۱۴۰۷)، *کشف المراد فی شرح تجرید الاعتقاد*، حسن حسن‌زاده آملی، قم: مؤسسه نشر اسلامی.
- خیاط، عبدالرحیم ابن محمد (۱۹۸۸)، *الانتصار و الرد علی ابن الراوندی الملحد*، جلد اول، قاهر: مکتبهٔ الثقافهٔ الدینیهٔ.
- دوزی، رینهارت (۱۹۹۹)، *تکملة المعاجم العربیّة*، محمّد سلیم النّعیمی، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، الجمهوریة العراقیة.
- ذاکری، مصطفی؛ زارع، محمد؛ کندی، شیرین؛ عباسی، بابک (۱۳۹۴)، «رؤیت»، *دانشنامه جهان اسلام*، ج ۲۰، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.
- رحمتی، محسن و میترا روشنی (۱۳۹۵)، کرامیان و اوضاع اجتماعی خراسان در دوره غزنوی، *پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی*، سال چهل و نهم، شماره۲، ۱۷۱-۱۹۸.
- رحمتی، محمد کاظم (۱۳۷۸)، پژوهشی درباره کرامیان، *هفت‌آسمان*، شماره ۲، ۱۱۸-۱۴۳.
- رحیمی پردنجانی، حنیف؛ علی اصغر شیرازی و محسن مراثی (۱۳۹۵)، بررسی دیباچه دوست محمد هروی بر مرقع بهرام میرزا صفوی از منظر جامعه‌شناسی تاریخی، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۱۷، ۵۳-۶۹.
- ریاحی، محمد امین (۱۳۹۴)، مقدمه بر رساله الطیور، *اطلاعات سیاسی و اقتصادی*، ویژه نامه شادروان دکتر محمد امین ریاحی، سال بیست و نهم، شماره ۳۰۰، ۳۰۰-۳۰۵.
- زوزنی، ابوعبدالله حسین بن احمد (۱۳۴۵)، *المصادر*، به کوشش تقی بینش، مشهد: کتابفروشی باستان.
- سادات حسینی، معصومه و خدیجه شریف کاظمی و فخرالدین محمدیان (۱۳۹۴)، مضامین ادبیات غنایی روی سفالینه‌های مینایی کاشان؛ بررسی موردی: داستان بیژن و منیژه، بهرام و آزاده، *پژوهشنامه کاشان*، شماره هفتم، ۱۲۲-۱۳۸.
- سلامی راوندی، محمد؛ قاسم‌پور، محسن (۱۳۹۹)، جریان‌های حدیثی شیعه کاشان در قرون پنجم و ششم، فصلنامه *علمی علوم حدیث*، سال بیست و ششم، شماره ۳، ۱۳۴-۱۵۵.
- سی‌وری، راجر، (۱۳۸۴)، *ایران عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، چ۱۳، تهران: نشر مرکز.
- شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۹۲)، هنر سلجوقی و شاهنامه «کاما» هنر، دوره، شماره۱، ۹-۲۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *قلندریه در تاریخ*، تهران: انتشارات سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۸)، ساختار خوشه‌ای فصالی هنر سازه ویژه کرامیان، *بخارا*، شماره ۱۳۲، ۸-۴۱.
- شهرستانی، محمد بن عبدالکریم (۱۳۵۰)، *الملل و النحل*، *افضل الدین صدر اصفهانی*، تهران: علمی.
- صالحی کاخکی، احمد و میترا شاطری و سولماز منصوری (۱۳۹۴)، تحلیل نمونه‌هایی از نقوش انسانی بر سفالینه‌های مینایی، *دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران*، مشهد: بیرجند.
- عبدی‌بیگ شیرازی (۱۳۹۵)، *جنات عدن*، تصحیح و پژوهش احسان اشراقی و مهرزاد پرهیزکاری، تهران: سخن.
- عبدی‌بیگ شیرازی (۱۹۷۴)، *روضة الصفات*، به کوشش ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف، مسکو: اداره انتشارات دانش شعبه ادبیات خاور.
- عبدی‌بیگ شیرازی (۱۹۷۷)، *آیین اسکندری*، به تصحیح ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف، مسکو: اداره انتشارات دانش شعبه ادبیات خاور.
- عطایی، مرتضی و سید رسول موسوی حاجی و راحله کولابادی (۱۳۹۱)، سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گستردگی و تاریخ‌گذاری)، *نگره*، شماره ۲۳، ۷۱-۸۷.
- غریب‌پور، بهروز (۱۳۷۸)، هنر مقدس صورت‌خوانی (پرده خوانی)، *هنر*، شماره ۴۰، ۵۵-۶۵.
- قزوینی رازی، نصیرالدین ابو رشید عبدالجلیل (۱۳۵۸)، *النقض*، به تصحیح میرجلال الدین محدث، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.
- کامبخش‌فرد، سیف الله (۱۳۸۳)، *سفال و سفالگری در ایران از دوره نوسنگی تا دوران معاصر*، تهران: ققنوس.
- کریستین سن، آرتور (۱۳۶۷)، ایران در زمان ساسانیان، رشید یاسمی، تهران: امیرکبیر.
- کریمی، علیرضا؛ پروان، بیژن (۱۳۹۳)، نقش تشیع در تعیین روابط سلطان محمد خوارزمشاه و خلیفه عباسی، *پژوهش‌نامه تاریخ*، سال دهم، شماره ۳۷، ۱۰۵-۱۲۳ .
- کیانی، محمدیوسف؛ کریمی، فاطمه (۱۳۶۴)، *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*، تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.

- گرابار، الگ (۱۳۹۶ الف)، *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمه مهدی گلچین عارفی، تهران: نشر سینا.
- گرابار، الگ (۱۳۹۶ب)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: متن
- گرن، گنوویدن (۱۳۷۶)، *مانی و تعلیمات او*، نزهت صفای اصفهانی، تهران: نشر مرکز
- مایل هروی، نجیب (۱۳۹۶)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، ج ۱، مشهد: انتشارات آستان قدس.
- محمدپور، محمد و محسن بهرام نژاد و حسن مجربی و شیوا صفوی (۱۳۹۷)، بررسی تحلیلی تأثیرگذاری نهاد ولیعهدی در تضعیف حاکمیت خلفای عباسی، مطالعه موردی سال‌های ۲۳۲- ۳۳۴ه.ق، *پژوهشنامه تاریخ اسلام*، سال هشتم، شماره ۳۱، ۹۹-۱۲۰.
- محمدی، مژگان و محمدرضا حسنی جلیلیان و سید حسین محسنی موخر (۱۳۹۸)، تحلیل کارکرد تعلیمی خوشه‌های تصویری در مرصادالعباد، *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، سال یازدهم، شماره۴۳، ۱-۲۶.
- مشکور، محمد جواد (۱۳۵۷)، *فرهنگ تطبیقی عربی با زبان‌های سامی و ایرانی*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- مفید، محمد بن محمد بن نعمان (۱۳۷۲)، *اوائل المقالات فی المذاهب و المختارات*، جلد ۱، تهران: چاپ مهدی محقق.
- مقنی‌پور، مجید رضا و محمود اشعاری (۱۳۹۲)، واکاوی شیوه نقش‌اندازی در دارایی بافی، *پژوهش هنر*، شماره ۴، ۱۴۱-۱۴۴.
- منشی قمی، قاضی احمد (۱۳۵۲)، *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانسازی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- مهدویان، محبوب (۱۳۸۷)، طاهریان و جایگاه فلسفه و کلام در خراسان و ماوراء النهر، *فقه و تاریخ تمدن*، شماره ۱۸، ۱۵۱-۱۷۰.
- نجیب‌اوغلو، گلرو (۱۳۸۹)، *هندسه و تزئین در معماری اسلامی*، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.
- هژبری، احسان و عباس اکبری (۱۳۹۳)، بررسی تکنیک لعاب پاشیده در سفالینه‌های ایران و چین، دوفصلنامه *هنرهای کاربردی*، شماره۴، ۵-۱۴.
- هینتس، والتر (۱۳۶۱)، دولت ملی ایران: *حکومت آق قویونلوها و ظهور دولت صفوی*، کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
- یعقوبی، محمد طاهر (۱۳۹۴)، *حیات علمی فرهنگی شیعیان امامیه از قرن پنجم تا نیمه قرن هفتم*، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

فهرست منابع لاتین

- Art of the Ancestors. (2022, May 16). *Islamic art from The David Collection | Part II*, [Blog post]. Retrieved June 09, 2025, from https://www.artoftheancestors.com/blog/islamic-art-david-collection-part-2
- Ashmolean Museum. (n.d.). *Bowl with a swimming duck* [Ceramic object]. Yousef Jameel Centre for Islamic and Asian Art. Retrieved June 09, 2025, from https://jameelcentre.ashmolean.org/collection/921/per_page/25/offset/525/sort_by/date/object/11703
- Blair, Sheila, Bloom Jonathan. (1999), "Signatures on Works of Islamic Art and Architecture", *Damaszener Mitteilungen*, No 11, pp 49-69.
- Blair, Sheila. (1986). "A Medieval Persian Builder", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 45/4, pp. 389-95.
- Dusenbury, Mary M.(2008). "Atlas Today: Patterns of Production, Bazaars and Bloomingdales Uzbekistan and Xinjiang, China" , University of Kansas.
- Gill, R., & Unknown. (2012). *Ajanta dancing girl now and then*, [Photograph]. Wikimedia Commons. Retrieved June 09, 2025, from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ajanta_dancing_girl_now_and_then.jpg
- Hann, M.. (2013). Origins of central Asian silk ikats. The Research Journal of the Costume Culture. 21. 10.7741/rjcc.2013.21.5.780.
- Kumar, Ritu.(1999*). Costumes and Textiles of Royal India* . London، Christies Wine Pubns.
- *Oxford English Dictionary.(1989). 2nd ed. Vol IV. Oxford, Clarendon Press. 347.*
- Roxburgh, David J. (2001). *Prefacing the image, the writing of art history in sixteenth century Iran*. Brill, Leiden; Boston; Koln.
- Saba, M. D. (2015). "*A Restricted Gaze: The Ornament of the Main Caliphal Palace* of Samarra", *Muqarnas*, 32, Pp155–195. http//www.jstor.org/stable/44657316
- *The American Heritage dictionary of the English language. (2000). Boston, Houghton Mifflin.*
- Watson, Oliver.(2004). *Ceramics from Islamic Lands*. London، Thames & Hudson Ltd.
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d. -a). *Imitation green-splashed Samarra ware*, [Ceramic object]. Retrieved June 09, 2025, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449547
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d. -b). *Bowl with green, yellow, and brown splashed decoration*, [Ceramic object]. Retrieved June 09, 2025, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449348.
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d. -c). *Fragment of an embroidered textile*, [Textile fragment]. Retrieved June 09, 2025, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448302
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d. -d). *Bowl with a majlis scene by a pond*, [Ceramic object]. Retrieved June 09, 2025, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451752.
- The Nelson-Atkins Museum of Art. (n.d.). *Platter with Kufic inscription,* [Ceramic object]. Retrieved June 09, 2025, from https://art.nelson-atkins.org/objects/27205/platter-with-kufic-inscription?ctx=32f00400-7171-4156-ad5e-85cc9313d0dd&idx=53

تحلیل مضمونی و بصری کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه‌های تهران عصر قاجار با روش گشتالت

علیرضا شیخی[۱]، بهاره شعبانی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۷ اردیبهشت ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۱۶ تیر ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۵۳-۶۵
Doi: 10.22034/rph.2025.2059330.1139

چکیده

مسجد-مدرسه‌های عصر قاجار در تهران از جمله ابنیه‌ایست که با اهداف سیاسی و اجتماعی ساخته شده و تزیینات آن در قالب نقش و کتیبه از نوع تفکر حاکم بر جامعه و یا ایجاد روال و سیری ویژه در بطن جامعه حکایت دارد. این بناها که کاربرد مذهبی و آموزشی داشته، دارای تزئینات کاشی‌کاری، آجرکاری، سنگ‌تراشی و تزئینات چوبی هستند. هدف پژوهش، تحلیل بصری کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه‌های قاجاری تهران از منظر اصول گشتالت و گونه‌شناسی محتوای کتیبه آنهاست. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در مسجد-مدرسه‌های عصر قاجار از غنای نقوش باستانی ایرانی و اسلامی شامل نقوش گیاهی مانند گلدان‌های گل، دسته گل، گل لندنی و در دسته هندسی از چلیپا، گره چینی و گل چندرگی استفاده شده است. استفاده از آیات قرآنی، احادیث، اشعار فارسی در کتیبه‌ها با مضامین اعتقادی و مؤلفه‌های دینی مردم مثل اعتقاد به علم آموزی، اشاره به اصول اخلاقی و یا شناخت فضایل اخلاقی امامان و پیامبران و... مضامین کتیبه‌ها را نشان می‌دهد که به منظور مشروعیت بخشی حکومت قاجار بوده است.

کلیدواژه‌ها: مسجد-مدرسه‌های تهران، قاجار، کاشی‌کاری

۱. دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: a.sheikhi@art.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد صنایع دستی، گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

Email: baharehshabani9@gmail.com

استناد: شیخی، علیرضا؛ شعبانی، بهاره (۱۴۰۵)، تحلیل مضمونی و بصری کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه‌های تهران عصر قاجار با روش گشتالت، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۱)، ۵۳-۶۵.
Doi: 10.22034/rph.2025.2059330.1139
https://rph.soore.ac.ir/article_725932.html

مقدمه

ایران در عصر قاجار، آبستن حوادث بسیاری بوده است. ارتباطات با غرب در قرن هفده میلادی افزون شد و تعداد زیادی از تجار، سفرا و فرستادگان از غرب به ایران آمده که پیامدهایی قابل تامل را موجب شد. در این سیر، در دوره فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه، بناهای زیادی با کاربری مذهبی، سیاسی، تفریحی مانند باغ‌ها، قصر، کاخ، مدرسه، مسجد-مدرسه‌ها و مساجد بازار ساخته شدند.

مسجد-مدرسه‌ها از بناهای مهمی بودند که توامان دارای فضای آموزشی و نیایشی بوده و با پلان‌های تعریف‌شده ساخته شدند. از آنجایی که آموزش وتعلیم در ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و از باورهای مهم مردم تلقی می‌شد، با تأکید قرآن کریم به کسب علم، آموزش از اهمیت بالاتری برخوردار گشت، به این ترتیب به عنوان یک فعالیت اجتماعی و عقیدتی در ایران شکل گرفت. توسعه مسجد مدرسه‌ها در پی تبادلات فرهنگی و سیاسی رو به گسترش نهاد که با هنرهایی مثل کاشی‌کاری، سنگ‌تراشی، آجرکاری، نقاشی‌دیواری و یا آینه‌کاری تزیین شدند. ساخت این مسجد-مدرسه‌ها را می‌توان در ارتباط با مشروعیت حکومت حاکم و عوامل آن زمان جست‌وجو کرد. کاشی‌کاری ابنیه مورد نظر از لحاظ کیفیت بصری، غنایی دارند که می‌توان آن را در قاعده نظریه گشتالت مورد بررسی قرار داد. هدف پژوهش، مطالعه ترکیب و تزیینات کاشی‌ها بر اساس نظریه گشتالت و شناخت کاربرد، مضمون و معانی کتیبه‌ها در کاشی‌های مسجد-مدرسه‌های عصر قاجار تهران است. از این رو تزیینات کاشی مسجد-مدرسه‌های تهران چیست و مضمون و مفاهیم به‌کاررفته در کتیبه‌ها کدام است؟ در این راستا مستندنگاری تزیینات مسجد مدرسه‌های تهران ضرورت پژوهش را موجب شده است.

روش تحقیق

ماهیت پژوهش توصیفی و تحلیلی بوده و جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و میدانی و جامعه آماری ۹ مورد از مسجد-مدرسه‌های قاجاری تهران در دوره قاجار شامل مسجد مدرسه‌های نظام‌الدوله، مشیرالسلطنه، حاج رجبعلی، حاج قنبرعلیخان، معزالدوله، مروی، خازن‌الملک، محمودیه و فیلسوف‌الدوله است که حاوی تزیینات کاشی‌کاری است. تحلیل تزیینات کاشی با روش گشتالت مورد بررسی قرار گرفته است. گشتالت به معنی شکلی سازمان یافته است که در مکتب روانشناسی با فرایند ادراک بصری در عرصه هنری نیز از تأثیر آن نباید بی‌بهره ماند. این نظریه برپایهٔ کل منسجم در مقابل جز، و شیوه‌ای کل گراست. بر اساس این اصل در بررسی یک ترکیب‌بندی، اجزا مطلقا به هم مربوطند و همچنان‌که روابط تأثیرگذار و تقابلی با هم دارند، مطالعه جداگانه آنها از واقعیت به دور است. برطبق نظر طرفداران این نظریه تمامیت کل مورد نظر است و نه تجلیات جداگانه و علاوه بر آن لزوماً برای فهم کامل یک پدیده، باید آنها را از کل به جز در نظر گرفت. این مکتب باتوجه به هرآنچه که گفته شد براصولی پابرجاست، اصل مناسبات نقش و زمینه، مشابهت (مشابهت ابعاد)، مجاورت (تلفیق، نزدیکی لبه ها)، اصل شکل و زمینه، اصل سرنوشت مشترک، اصل تقارن و اصل فراپوشانندگی و تداوم، که در کاشی‌های مسجد-مدرسه‌های مورد بحث دراین پژوهش مورد جست‌وجو بوده و در گام نهایی به گونه‌شناسی مفاهیم کتیبه‌های به‌کاررفته در مسجد-مدرسه‌های عصر قاجار دست یازیده است.

پیشینه تحقیق

از دوره قاجار بناهای زیادی با کاربرد مذهبی برجا مانده، آنچه تحقیق شده بیشتر بر معماری و نسخ وقف‌نامه متمرکز است. سمانه‌سادات سجادی (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی نسبت وقفنامه‌ها با مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار در تهران (سه مورد مطالعاتی خان‌مروی (فخریه)، سپهسالار (ناصریه)، مشیرالسلطنه (مسجدالاقصی)» به بررسی نسبت وقفنامه‌ها و کالبد مسجد-مدرسه‌ها پرداخته است. معین‌الدین محرابی (۱۳۹۰) در مقاله «وقفنامه مسجد-مدرسه مسجدالاقصی از موقوفات میرزااحمدخان مشیرالسلطنه» اشاراتی به زندگانی وی درباره مسجد-مدرسه الاقصی نیز نسخه کامل وقفنامه مسجد-مدرسه الاقصی ارایه شده است. مونا بیگلری (۱۳۸۶) در مقاله «*مسجد-مدرسه فیلسوف‌الدوله*» به موقعیت مکانی و تاریخچه احداث این بنا، معماری، علل و چگونگی شکل‌گیری و عملکرد آن پرداخته است. محمدرضا بمانیان، کوروش مومنی و حسین سلطان‌زاده (۱۳۹۲) در مقاله «*بررسی تطبیقی ویژگی‌های معماری مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار و مدارس صفویه*)» به ارزیابی و بررسی نوآوری‌ها در طرح کلی مسجد- مدرسه‌های دوره قاجار در قیاس با مدارس صفویه پرداخته‌اند. آرزو فیض‌اله بیگی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «استفاده از فن آوری‌های نوین در تقویت سازه‌ای بناهای تاریخی اجری مطالعه موردی: مسجد حاج رجبعلی» بر مبنای آیین‌نامه بهسازی لرزه‌ای، شیوه‌های کارآمدی را در جهت حفاظت و مرمت تاریخی ارایه کرده است.

مسجد-مدرسه‌های تهران

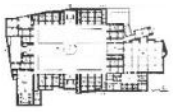
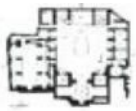
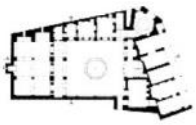
آموزش دین و دانش و فضای مدرسه و مسجد، پیوندی ناگسستنی دارد و میان فضای آموزشی و فضای نیایشی نوعی ارتباط ساختاری برقرار می‌گردد. با توجه به ارتباط فضاهای آموزشی و نیایشی

Doi: 10.22034/rph.2025.2059330.1139

مشخص می‌گردد کدام گروه از بناها بیشترین ترکیب دو فضا را دارند و عنوان مسجد-مدرسه را به چه بناهایی می‌توان اطلاق کرد. معمولاً فضای نیایشی شامل شبستان (فضاهای سرپوشیده و دارای ستون یک‌شکل و موازی که از یک طرف به صحن مسجد راه دارد) وگنبدخانه محراب‌دار است و فضای آموزشی شامل حجره و کلاس درس (هوشیاری، ۱۳۹۲: ۳۷). مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار را می‌توان بر اساس مطالعات انجام‌شده (در الگوی نقشه) به گونه‌های زیر تقسیم‌بندی کرد. (تصویر ۱ و جدول ۱)

گونه اول: مسجد-مدرسه‌هایی که فضای مسجد و فضای مدرسه جدا از هم هستند و عملکرد مستقل دارند، در این گونه، هر یک از فضای مسجد و مدرسه دارای یک ورودی و هشتی جداگانه مختص خود می‌باشند. گونه دوم: دو فضای مسجد و مدرسه در هم ادغام شده و در یک کالبد قرار دارند. ورود از طریق یک ورودی و هشتی مشترک است. گونه سوم: مسجد و مدرسه در کنار هم اما با کاربری جدا و ورودی مشترک و از طریق هشتی ورود به مسجد و مدرسه مجزاست (علمداری حسینی و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۷).

جدول ۱. گونه‌شناسی مسجد مدارس تهران و تطبیق آن با نمونه‌های مورد بررسی در عصر قاجار (مهدوی‌نژاد و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۴):

ردیف	مسجد ـ مدرسه	پلان	گونه	ردیف	مسجد-مدرسه	پلان	گونه
۱	مشیرالسلطنه		۳	۶	خان مروی		۳
۲	نظام الدوله	ـ		۷	حاج قنبرعلیخان		۲
۳	معزالدوله		۲	۸	حاج رجبعلی		۳
۴	محمودیه	ـ		۹	خازن‌الملک		۳
۵	فیلسوف‌الدوله		۳				

تصویر ۱. موقعیت مسجد-مدرسه‌ها بر روی نقشه جدید تهران (Safaraneh, n.d.) و نقشه تهران قدیم (حکمت‌شعار، ۱۳۹۹).

شیوه‌های کاشی‌کاری در مسجد مدرسه‌های تهران عصر قاجار

در دوره قاجار حجم زیادی کاشی در ابنیه برای تزیین، تعمیر و تجدید به کاررفته است. کاشی‌کاری در عهد قاجار برخلاف دوره‌های قبل محدود به بناهای مساجد، مزارها و خانقاه‌ها نماند بلکه در کاخ‌ها و عمارت‌ها، دروازه شهرها و نهادهای دولتی استفاده شد. در این دوره از درآمیختن طرح‌های سنتی با شمایل‌گری و تصویرسازی واقع‌گرای جدید نوعی سرزندگی و حیات تازه به کاشی‌کاری داده شد (فریه، ۱۳۷۴: ۲۹۱). ارتباط بین کاشیکاران و نقاشان به گونه‌ای بود که کاشی نگاران یا نقاشان روی کاشی زیرمجموعه‌ای از طبقه نقاشان به حساب آمدند (فلور و چکووسکی، ۱۳۸۱: ۱۶). رایج‌ترین تکنیک کاشی، هفت‌رنگ بود ولی نقاشی زیرلعاب نیز نقش مهمی داشت. بیشتر ابنیه در دوره فتحعلی شاه و ناصرالدین‌شاه بنا شد (کاربونی، ۱۳۸۱: ۵۰) که با هنر کاشی‌کاری با تکنیک‌های هفت‌رنگ، نقش گل اناری، لخت زیررنگی، چهره‌نگار، هفت‌رنگ مقرنس، قازی‌مغازی، معرق گره اندر گره، معرق و سیاه قلم تزیین شده‌اند.

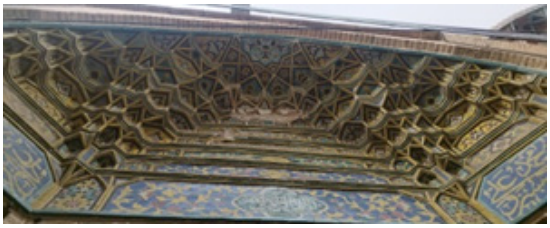
ـ **کاشی هفت‌رنگ**: کاشی‌های خشتی چهارگوش در کنار هم قرار گرفته، نقش مورد نظر را روی آنها نقاشی و سپس در کوره می‌پزند. هفت‌رنگ رایج سیاه، سفید، لاجوردی، فیروزه‌ای، زرد، قرمز و حنایی است (ماهرالنقش، ۱۳۸۱: ۵۱). نمونه‌های این کاشی را در مسجد مدسه‌های حاج رجبعلی‌خان (دیوارهای فضای داخلی و بدنه اصلی بنا)، مروی (دیوارهای داخل ایوان در فضای داخلی بنا)، قنبرعلی‌خان (بالای ایوان‌های داخل حیاط)، محمودیه (سردر ورودی)، نظام الدوله (بالای دیوار در فضای داخلی مسجد) می‌توان دید (تصویر ۲).

کاشی نقش گل اناری، چهره‌نگار و مقرنس را باید زیرمجموعه هفت‌رنگ محسوب کرد. با ابداع کاشی‌های هفت‌رنگی با نقش گل و بوته‌ای بزرگ و رنگ و لعاب (قرمز گل اناری) پدیده جدیدی برای کاشی‌کاری ایران به وجود آمد (زمرشیدی، ۱۳۹۱: ۷۲). ابداع کاشی به رنگ‌های کاهی و صورتی، تحولی بود برای چهره و قامت نگاره‌های انسانی. به همین دلیل بعد از دوره زندیه، نقاشی روی کاشی هفت‌رنگ تکاملی بود با موضوعات فراوان همچون عشق و دلدادگی مانند لیلی و مجنون.

نیز کاشی‌های هندسی منظم و نامنظم به روش هفت‌رنگی با نقوش ریز و دلنشین و الوان متنوع برای مقرنس‌ها و طاسه‌سازی‌ها را می‌توان در مسجد-مدرسه‌های این عصر شاهد بود (زمرشیدی، ۱۳۹۱: ۷۴). نمونه آن در مسجد-مدرسه فیلسوف‌الدوله در سردر قابل ملاحظه است (تصویر ۳).

پدیده شگرف هنر گره‌چینی از کاشی‌کاری در دوره قاجار به وجودآوردن شاه‌گره بود که امروزه گره اندر گره نامیده می‌شود. نمونه این تکنیک را در مسجد-مدرسه معزالدوله در قسمت ورودی (سقف) آن شاهد هستیم. نام گره به‌کاررفته، گره ده کند پنج و ده کند توپر می‌باشد. در مبحث گره‌شناسی اعداد، معانی و مفهوم عمیقی را دارند. در این نوع از کاشی زمینه اصلی با حاشیه‌کشی نقش هندسه با اصول و ضوابط ترسیم شاه‌گره‌ها چون گره‌های مادر خصوصا کند، تند، سرمه‌دان و طبل شکل می‌گیرد. در این اصول اساس کار تقارن است و با رنگ‌آمیزی متفاوتی گره‌ها را از هم تفکیک می‌کنند. معمولاً هنر گره چینی ایرانی بر در و پنجره‌ها رخ نموده البته که علت استفادهٔ این گره‌ها که شامل اشکال هندسی هستند در این است که آنها راز و مفهوم خاصی را نهفته در خود دارند. گره ده نمونه گره‌ای است که در بناهای نام‌برده به کار رفته است. از لحاظ مفهومی نیز در این نقش عدد ده در کتاب اخوان الصفا مقامات سلوک در ده مرتبه دانسته شده که برای ده مرتبه آن

تصویر ۲. از بالا، راست: نمونه کاشی هفت‌رنگ در مسجد-مدرسه‌های حاج رجبعلی‌خان، مروی، محمودیه، قنبرعلی‌خان و نظام الدوله (عکس‌ها از نگارندگان).



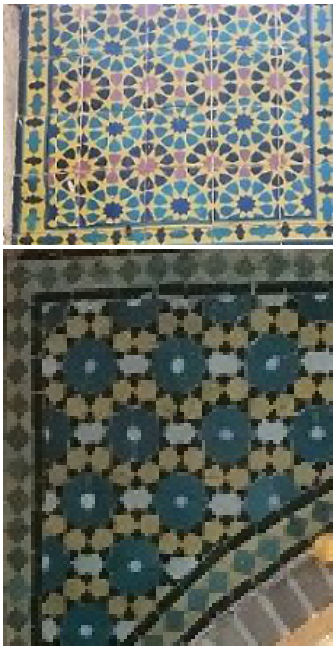
تصویر ۳. نمونه کاشی هفت‌رنگ مقرنس، در مسجد-مدرسه فیلسوف‌الدوله (عکس از نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2025.2059330.1139

ده ویژگی وجود دارد: ورود به تصوف، راه ورود به آن، برخورد با سایر عرفا، فراگرفتن خلق و خو از صوفیان، آشنایی با آیین تصوف، غلبه بر پرتگاه اخلاقی، مرحله روحی، مرحله قداست، بی‌توجه شدن به خود، و مرحله حضور در راه خدا (خزایی و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۸). این نقش در مسجد-مدرسه خان الملک و مشیر السلطنه خودنمایی می‌کند (تصویر۴).

ـ **کاشی معرق**: از کنار هم قراردادن قطعات کوچک کاشی بر اساس یک طرح شکل می‌گیرد (ریاضی، ۱۳۹۵: ۶۷). مسجد-مدرسه‌های خازن‌الملک (فضای داخلی بالای ایوان‌ها)، مشیرالسلطنه (فضای داخلی بالا ایوانها)، معزالدوله (سردر ورودی)، حاج قنبرعلی‌خان (فضای داخلی در بالای ایوانها)، محمودیه (فضای داخلی بالای ایوانها) و فیلسوف‌الدوله (فضای داخلی بالای ایوانها) به معرق آراسته شده‌اند (تصویر۵).

ـ **زرین فام**: حاصل آن تشکیل یک لایه فلزی طلا مانند با درخشش متالیک یا قوس و قزحی است. لعاب زرین‌فام با جلای فلزی در حقیقت لایه‌ای نازک از اتم‌های فلزات درخشان ترکیبی از مس و نقره است که بر سطح لعاب پایه (لعاب اپک)ایجاد می‌گردد و در طیف رنگ‌های مختلفی هم چون سبز لیمویی کمرنگ، قهوه‌ای مسی جلادار، یاقوتی براق، قرمز با ته‌رنگ طلایی بروی لعاب از پیش پخته‌شده به وجود می‌آید. تصویر۶ نمونه کاشی زرین فام در مسجد-مدرسه مروی در فضای داخلی یکی از ایوان‌ها بر ازاره است.



تصویر۴. نمونه کاشی‌کاری گره چینی (گره ده کند پنج) در مسجد-مدرسه خازن الملک و مشیر السلطنه (عکس‌ها از نگارندگان).

تصویر۵. نمونه کاشی معرق؛ از بالا: در مسجد-مدرسه‌های خازن‌الملک، مشیرالسلطنه، معزالدوله، حاج قنبرعلی‌خان، محمودیه و فیلسوف‌الدوله (عکس‌ها از نگارندگان).

تصویر۶. نمونه کاشی زرین‌فام در مسجد-مدرسه مروی تهران (عکس‌ها از نگارندگان).

تزیینات کاشی مسجد-مدرسه‌های عصر قاجار

نقوش اساطیری از سنت‌ها و روایات گرفته و نماینده تداوم زندگی فرهنگی یک ملت و به نوعی تاریخ آنست (آموزگار، ۱۳۷۴: ۵). ایرانیان برای زیبایی مقامی بلند قائل بودند و هنرمندان ایرانی در عین اینکه به رسوم کهن پایبند بودند آن را با متانت حفظ کردند و در تکمیل آن رسوم و ابداع قالب جدید کوشیدند (پوپ، ۱۳۷۲: ۲). هر نقش و شکلی وسیله‌ای برای پرستش و مایه‌ای برای راز دنیا و آرامش گردید (رهبر، ۱۳۷۶: ۱۷۵). بناهای قاجاری نیز دارای نقشمایه‌های زیبایی هستند که می‌توان گفت استفاده از این نقوش بی‌دلیل نبوده و معانی و مفاهیمی دارند. با استناد بر مطالعات، نقوش کاشی‌های دوره قاجار شامل نقوش گیاهی، جانوری، انسانی، هندسی و کتیبه‌ای هستند.

نقوش گیاهی

نقوش گیاهی در تاریخ تمدن ایران مفاهیم غنی داشتند تا حدی که در روزگاری گیاهان متنوع اساطیری با مفاهیمی پرمایه مثل اوروزا (فرشته نگهبان درخت)، امرداد (الهه پاسدار باغ و گل و گیاه) و هوم (زندگی بخش) و.... در تزیینات آثار باستانی و یا در دیوارهای غارها و اماکن تاریخی مشاهده می‌شوند (نبئی و همکاران، ۱۴۰۰: ۸۳). لازم‌به‌ذکر است که اساطیر حتی در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی هم تأثیرگذار بوده است بصورتی که استفاده از این نقوش در مشروعیت بخشی حکومت‌ها نقش بسزایی دارند.» اساطیر نه‌تنها در زمینه‌های فرهنگی بلکه در زمینه‌های سیاسی نیز کاربرد داشته‌اند. چنانچه بسیاری از فرمانروایان و حکام زمان‌ها مانند آنچه مثال آورده شد در قدیم برای اثبات مشروعیت‌بخشی بر رعایا مدعی می‌شدند که از نسل خدایان اساطیری هستند» (بهار، ۱۳۸۵: ۲۵۳). دیبا استفاده گسترده از این شمایل‌ها در مناسبت‌های مختلف ملی و مذهبی کاربرد آنها را در سیاست خارجی و در روابط حکومت قاجار با قدرت‌های جهانی نیز حائز اهمیت می‌داند (دیبا، ۱۳۷۸: ۴۲۳).

از جمله نقوش گیاهی در قالب گلدان، گل رز یا فرنگی، درخت زندگی، نیز متأثر از نقوش غربی مانند برگ و گل‌های لندنی در مسجد-مدرسه‌های قاجار دیده می‌شود. درخت زندگی مقدس‌ترین درخت در میان اقوام و ملل گوناگون بوده است که به اعتقاد آنها این درخت همراه با درخت خیرو شر در میانه بهشت روییده است (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۷: ۹۶). نقش درخت زندگی در بین‌النهرین جنوبی تمدن سومر و بعدها در هنر بابل و اشور ایلام و به‌خصوص برنزکان لرستان به عالی ترن شکل خود می‌رسد و در دوره هخامنشی پارتی و ساسانی و در دوره اسلامی تا به اخر در دست ساخته‌های مختلف دیده می‌شود (ریاضی، ۱۳۸۴: ۶۷).

مسجد-مدسه‌های نظام الدوله (فضای داخلی مسجد روی دیوار)، قنبرعلی‌خان (بالای یکی از ایوان‌ها)، مروی (فضای داخلی حیاط مسجد)، رجبعلی‌خان (فضای داخلی حیاط، روی بدنه اصلی بنا) و معزالدوله (روی سقف هشتی) به نقوش گیاهی آراسته‌اند.(تصویر۷)

از دیگر نقوش به «گل لندنی» باید اشاره کرد (تصویر۸).

تصویر۷. نقوش گیاهی و نقش گل و گلدان در مسجد-مدرسه‌های (از بالا، راست) نظام الدوله، قنبرعلی‌خان، مروی، رجبعلی‌خان و معزالدوله (عکس‌ها از نگارندگان).

تصویر ۸. نمونه گل لندنی در مسجد-مدرسه‌های نظام الدوله (بالا) و حاج رجبعلی خان (پایین) (عکس‌ها از نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2025.2059330.1139

انسانی

تصاویر مذهبی و دینی، پادشاهان و شاهزادگان و تصاویر حماسی باستانی و اساطیری با تمرکز بر فتحعلی شاه و ناصرالدین‌شاه است. این نقوش در مسجد و مدرسه‌های محمودیه (فضای بیرونی بالای سردر بنا) و نظام الدوله در (فضای داخلی حیاط بالای یکی از دیوارها) نقش شده‌اند.

هندسی

در هنرهای ایرانی مجموعه‌ای از نقوش هندسی پدیدار است که هریک تحت نظام ساختار یافته‌ای سطوح را می‌پوشاند. رایج‌ترین نقوش هندسی در اماکن مذهبی گره‌های هندسی‌اند که عمدتاً بر لچکی ایوان نشسته‌اند. در این بین برخی نقوش درمسجد مدرسه‌های مذکور نمود بیشتری یافته است. چلیپا نماد عمل ظهور، مدار و باززایش دائمی است (شوالیه، ۱۳۸۵: ۳۶۲). علاوه‌بر این آن را نماد خورشید و مفاهیمی همچون روشنایی و حاصلخیزی بیان کرده‌اند (هال، ۱۳۸۰: ۵) و نماد خوش‌یمنی است. پس از اسلام چلیپا در شکل‌های متناسب هندسی به کار رفته است و پیوند چلیپا در معماری با فلسفه و عرفان ایرانی - اسلامی هویت و مفهوم تازه‌ای به آن می‌بخشد (حسینی، ۱۳۹۶: ۷). در یکی از نشان‌های چلیپا و بواسطه تحلیل فرمی آن، عددهای چهار- پنج و نه در پیوند است. این فرم با چهار محور و پنج گوشه الگوی عددی نه از طرح چلیپا را می‌سازد که نمونه این نقش در بناهای دوره قاجار (خازن‌الملک) قابل مشاهده است (محسنی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۴) موج مداخل نیز نقش دیگر هندسی است که از دوره باستان شناخته شده و بسیار، پرکاربرد است. نمونه آن در مسجد-مدرسه رجبعلی خان مشاهده شد. (تصویر ۱۰).

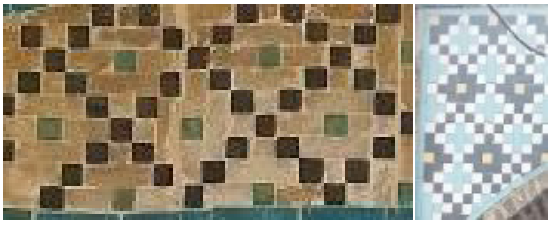
بعلاوه؛ نقش و طرح‌های آجری شاخص نیز مانند گل‌انداز مرکب از نقوش به‌کاررفته در بناهای نسجد-مدرسه‌های قاجار است که (تصویر ۱۱). طرح گل انداز ساده مرکب از ترکیب سه اندازه اجر چهاردانگ و سه دانگ و شستی در کنار هم ایجاد می‌شود.

بررسی اجمالی کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه‌های قاجار از منظر نظریه گشتالت

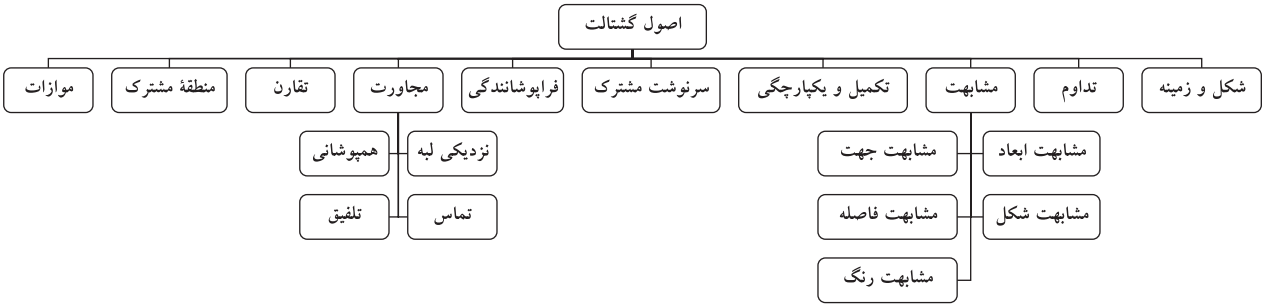
نظریه گشتالت با ارایه کردن ویژگی و اصول ادراک بصری این امکان را ایجاد کرد که اثبات کند که کل، چیزی است غیر از مجموعه اجزا. این نظریه برای اولین بار در مدرسه روان‌شناسی گشتالت مطرح شد (مجیدزاده، ۱۴۰۱: ۷۳). گشتالت در زبان آلمانی به معنی شکل، قالب، اندام، هیکل، کل و تمامیت می‌باشد و در زمینه روان‌شناسی و هنر به معنی «کلی وحدت یافته» یاد می‌شود (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۱۷۲). این اصول در «نمودار ۱» به صورت خلاصه ارائه شده است.

تصویر ۹. نقش انسانی در مسجد-مدرسه‌های محمودیه و نظام الدوله (عکس‌ها از نگارندگان).

تصویر ۱۰. بالا: نقش گره موج مداخل در مسجد مدرسه رجبعلی‌خان؛ پایین: نقش چلیپا ـ از راست به چپ در مسجد مدرسه‌های خازن‌الملک، مشیرالسلطنه، محمودیه (عکس‌ها از نگارندگان).



تصویر ۱۱. نقش آجری گل‌انداز مرکب در مسجد-مدرسه محمودیه (عکس‌ها از نگارندگان).



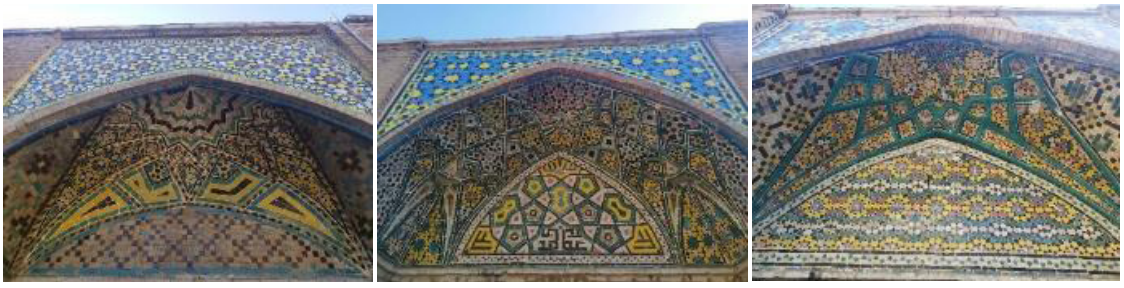
نمودار ۲. اصول گشتالت در قالب نمودار (شمیلی و غفوری‌فر، ۱۳۹۷: ۲۴).

در اصل مشابهت، چشم انسان تمامی عناصر بصری که از نظر شکل، رنگ، اندازه، ابعاد، جهت و فاصله شبیه به هم باشند را به عنوان یک مجموعه مجزا و یک الگو در نظر می‌گیرد. باتوجه به این قانون می‌توان عناصر بصری را طوری طراحی و چیدمان نمود که بخش‌های مختلف آن به صورت یک واحد مجزا از یکدیگر به نظر برسند و نظم و انسجام در آن ازبین نرود چنان‌که این اصل از اختلال عناصر با یکدیگر جلوگیری می‌کند. در تزیینات کاشی این مساجد- مدرسه‌ها ایوانی‌هایی علیرغم تنوع در نقوش و شکل کاشی‌کاری‌ها، در کل هماهنگی و انسجام برقرار است. این ایوان‌ها دور تا دور حیاط مرکزی هستند و دارای وحدت در شکل کلی خود می‌باشند. (تصویرهای ۱۲ و ۱۳)

در اصل شکل و زمینه، تمامی عناصر را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد. اول، چیزی که مشخص است و حالتی برجسته دارد و سوژه اصلی بنظر می‌آید و دیگری زمینه آن می‌باشد (مجیدزاده، ۱۴۰۱: ۷۶). کاشی‌کاری‌هایی با خوشنویسی بر روی زمینه لاجوردی که در بیشتر مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار به عنوان تزیین به کار رفته را می‌توان در این زمره به شمار آورد (تصویر۱۴). در این کتیبه‌ها حروف بروی زمینه منقش به اسلیمی‌ها برجسته بنظر می‌آیند. در نگاه کلی، حروف و نوشته‌ها بیشتر از زمینه مورد توجه هستند. (تصویر ۱۵)

اصل تقارن در تزیینات کاشی مسجد-مدرسه‌های قاجار مورد توجه قرار می‌گیرند، اینکه با وجود تفاوت در متن داخل کاشی‌ها، نظم را شاهد هستیم. در بسیاری از نقوش کاشی‌کاری مساجد، نقوش به صورت قرینه به کار رفته و با وجود تفاوت جزیی اصل تقارن برجسته شده است.

در اصل مجاورت، اجزایی که به هم نزدیکترند به عنوان یک مجموعه واحد یا گروه دیده خواهند شد. نزدیکی عناصر بصری ساده‌ترین شرط برای باهم دیدن آنهاست (شفیعی،



تصویر ۱۲. کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه مشیرالسلطنه بر اساس اصل مشابهت نظریه گشتالت (عکس‌ها از نگارندگان).

تصویر۱۳. کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه محمودیه بر اساس اصل مشابهت نظریه گشتالت (عکس از نگارندگان).

تصویر۱۴. استفاده از اصل شکل و زمینه در محراب مسجد-مدرسه مروی (عکس از نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2025.2059330.1139

رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۹۳). می‌توان گفت در کتیبه‌ها از بیشتر اصول گشتالت‌های مجاورت (تماس -تلفیق- نزدیکی لبه‌ها) استفاده شده است. خوشنویسی‌هایی که داخل کادربندی در کتیبه‌ها قرار گرفتند و با حروف بزرگ و کوچک، گشتالت قوی در اثر ایجاد کردند. این اصل در بقیه کتیبه مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار مورد توجه است. به جهت بررسی در اصول نزدیکی لبه‌ها حروف خوشنویسی با خط ثلث بصورتی منظم و متصل بهم دیده می‌شوند. در قسمت هایی، حروف در جوار هم یا حتی روی هم قرار گرفتند که در عین حال خوانا هستند.

در اصل تلفیق، یک ساختار و یک عنصر خارجی برای گروهبندی عناصر متفاوت در کنار هم استفاده می‌شود. یکی از معمول‌ترین روش‌های تلفیق، المان‌های بصری مانند خط کشیدن زیر نقوش و حروف و محصور کردن آنها با قاب‌بندی است (اتحاد محکم، ۱۳۹۶: ۷۵).(تصویرهای ۱۶ و ۱۷).

در کاشی‌کاری‌ها، گشتالت‌های کوچکتر، تحت‌الشعاع گشتالت‌های بزرگتر هستند و یا گشتالت‌های بزرگ، گشتالت‌های کوچک‌تر را می‌پوشانند. نقوش گلدان گل در کاشی‌ها نسبت به نقوش گل و برگ‌های ریز قابل درک‌تر هستند.، در نگاه اول، چشم مخاطب اجزای سازنده بزرگتر را می‌بیند و درک می‌کند و با تامل بیشتر اجزای کوچک‌تر دیده می‌شوند (تصویرهای ۱۸ و ۱۹).

نقوش دارای طرح‌های وابسته به هم دیگرند که نشان از یک اصل واحد هستند. در اصل تداوم، چشم انسان تمایل دارد که عناصر موجود در یک ساختار بصری را تا جایی که روند نقشمایه‌ها تغییر نکرده است دنبال کند. تمایل چشم در دنبال کردن عناصر ملایم مستمرتر از عناصر دارای خطوط شکسته و نقوش گوشه‌دار است. در کتیبه‌ها و نقوش اصل تداوم باعث می‌شود که مخاطب حس کند که روند منظمی از ادامه طراحی نقوش اسلیمی در کنار یکدیگر وجود دارد. همین اصل زمینه ایست برای درک قابل اهمیتی از نقوش کاشی و کتیبه‌ها در گشتالت یکپارچگی.

اجزا موجود که در یک گشتالت، یک گروه واحد دیده می‌شوند. صرف نظر از اینکه نقوش و عناصر به‌کار گرفته شده در یک ساختار چقدر از هم دورند یا تفاوت دارند اما به یک هدف مشترک رسیده و روند مشابهی را طی می‌کنند. حتی در بسیاری از این نقوش نیاز به مشابهت صِرف و یا حرکت یکسان هم نیست

جدول ۱۵.تصویر استفاده از اصل شکل و زمینه در محراب مسجد-مدرسه نظام الدوله (عکس از نگارندگان).

تصویر ۱۶.اصول تلفیق و نزدیکی لبه گشتالت درکتیبه‌های خوشنویسی شده در مسجد نظام‌الدوله (عکس از نگارندگان).

تصویر ۱۷. اصول تلفیق و نزدیکی لبه گشتالت در کتیبه‌های خوشنویسی شده در مسجد حاج رجبعلی (عکس از نگارندگان).

تصویر ۱۸. اصل فراپوشانندگی در کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه حاج رجبعلی (عکس‌ها از نگارندگان).

تصویر ۱۹. اصل فراپوشانندگی در کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه حاج رجبعلی (عکس‌ها از نگارندگان)

تصویر ۲۰.اصل تداوم در کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه محمودیه.

تصویر ۲۱.اصل تداوم در کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه معزالدوله (عکس از نگارندگان).

و مهم در این اصل هدف و سرنوشت مشترک است. با وجود نقوش متنوع و یا کادربندی و ترکیب بندی‌های متفاوت در چیدمان کتیبه‌ها و کاشی‌کاری‌ها می‌توان یک دیدگاه مشترک را در همه آنها درک کرد که این دیدگاه نیز امری معنوی و دینی است. یعنی حضور در فضایی معنوی و علمی که از طریق وجوه نمادین و اساطیری در فرهنگ ایرانی و نیز کتیبه‌ها به درک مخاطب توجه داشته و توانسته در جوی آرام و دور از هیاهوی کوچه و بازار برای این تجربه علمی و معنوی مفید باشد.

کتیبه‌های مسجد-مدرسه‌های عصر قاجار و مضامین آنها

کتیبه‌های به‌کاررفته در مسجد-مدرسه‌های عصر قاجار را می‌توان با توجه به مضامین به‌کاررفته درونشان به شش دسته تقسیم‌بندی کرد «آیات قرآنی»، «صلوات بر ائمه اطهار»، «مبانی اعتقادی شیعه»، «اشعار شیعی و مدح عاشورا»، «اشاره به اصول اخلاقی مهم» که در سردر بناها، در دیوارهای بیرونی بنا، در حیاط و یا بالای ایوان‌ها و بالای درهای ورودی فضاهای داخلی کار شده‌اند.

نکته قابل توجه در کتیبه‌ها انتخاب رنگ است که در حدی آگاهانه بوده که به‌راحتی از فاصله‌ای تقریباً دور خوانا هستند و یا ترکیبات رنگی که در تزیینات آجری و کاشی بناها به کار گرفته شده و باعث واضح‌تر بودن نقوش است.

ـ **آیات قرآنی:** از مهم‌ترین موضوعات مطرح در کتیبه‌های بناها که همراه اسما خدا نوشته می‌شوند. این مدل کتیبه‌ها شامل ایات و قرانی می‌شود مانند ایت الکرسی و توحید که در بناها به کار رفته. که نمونه‌ای از آن در کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه رجبعلی‌خان و خازن الملک است و از لحاظ مضمونی اشاره به ستایش پروردگار دارد. «آیه الکرسی یکی از مهم‌ترین آیات قران که به حقانیت و یگانگی خداوند اشاره دارد و اینکه خداوند سر منشأ و آغاز همه چیز است. و همه امور به خدا منتهی می‌گردد. او قائم بر هر چیز است و قیامش آمیخته با خلل سستی نیست. به علت مقام بالایی که خداوند داراست مخلوقات به او نمی‌رسند (میزان، ۵۲۳) هردو کتیبه به خط ثلث نوشته شده و با رنگ سفید روی لاجورد بسیار خوانا و زیبا کار گرفته شده است. کتیبه‌ای دیگر با همین مضمون در در محراب مسجد قنبرعلی خان به کار رفته است که سوره توحید بر آن نوشته شده است و اشاره به پرستش خداوند و یکتا بودن پروردگار جهان دارد و یا کتیبه‌ای در مسجد محمودیه محتمل بر سوره نور آیه ۳۵، این آیه اشاره به روشنی بخش بودن پروردگار دارد و اینکه همه موجودات زنده به برکت فرمان او زنده‌اند. و اگر لحظه‌ای لطف خدا از آنها بازگردد همگی در ظلمت و نیستی می‌روند. هر موجود به هر نسبت به او ارتباط دارد به همان اندازه نورانیت کسب می‌کند.

ـ **صلوات بر ائمه اطهار:** در این مضمون فضایل، صلوات و تمحید ائمه اطهار به‌خصوص پیامبربیان می‌شود کتیبه‌های به‌کاررفته در دیوار حیاط مسجد نظام الدوله نمونه‌ای از آن است.

ـ **مبانی اعتقادی شیعه:** استفاده از مبانی اعتقادات شیعه که شامل اصل امامت، خلافت و جانشینی حضرت علی(ع) و اعتقاد به دوازده امام و شهادتین شیعی است. نمونه کتیبه‌ای در مسجد نظام الدوله نمونه کتیبه با مضمون مبانی اعتقادی شیعه به کار رفته است. این کتیبه محتمل بر سوره نور، آیه ۳۵تا۳۶ است که این آیه اشاره به روشنی بخش بودن پروردگار دارد و اینکه همه موجودات زنده به برکت فرمان او زنده‌اند. و اگر لحظه‌ای لطف خدا از آنها بازگردد همگی در ظلمت و نیستی می‌روند. هر موجود به هر نسبت به او ارتباط دارد به همان اندازه نورانیت کسب می‌کند.

در سردر مسجد نظام الدوله و دیوار حیاط مسجد معزالدوله نیز کتیبه‌هایی با همین مضمون به کار رفته‌اند و اشاره به سوره توبه، آیهٔ ۱۸ دارند. این آیه اشاره شده است به ایمان بندگان به خداوند. ایمان بندگان وقتی مورد رضایت خداوند قرار می‌گیرد که از روی حقیقت ایمان به او و فرستاده‌اش و همچنین ایمان به روز جزا باشد، وگرنه حبط شده و صاحبش را به سوی سعادت رهبری

Doi: 10.22034/rph.2025.2059330.1139

نخواهد کرد، معلوم است که از لوازم ایمان حقیقی انحصار دادن ولایت است به خدا و رسول او.

ـ **اشعار شیعی و مدح عاشورا:** این مضمون نیز ریشه اعتقادی دارد و یکی از با اهمیت‌ترین موضوعات کتیبه‌های بناهاست. نمونه کتیبه با مضمون ضرورت علم و علم آموزی، شعر محتشم کاشانی شعری ممتاز که زمین را به آسمان پیوند می‌دهد در عرصه مرثیه سرایی عاشورایی است یکی از مهم‌ترین نمونه‌هایی است که می‌توان نام برد. شعارهای عاشورایی از مواردی است که در کتیبه‌های بناها کار شده این شعارها نمونه همین شعر محتشم کاشانی است. و در این مضمون در ارتباط با شعار کل یوم عاشورا کل یوم کربلا (تصویر۲۲) است این شعار عاشورایی و پیام‌های رسا و آگاهی بخش برگرفته از فرهنگ غنی عاشوراست که عمدتاً ریشه در بیانات امام حسین(ع) دارد. برای این شعار به عنوان روایت معصوم سندی وجود ندارد ولی با توجه به منابع روایی، این شعار جز دسته شعارهای عاشورایی است. نشانگر اوج ظلم بر ضد عالی‌ترین تجسم بشریت و اوج رویارویی با ستمی است که در کربلا نمود داشته است. نیز مضمون روایت (فلکم فی اسوه) شعار مذکور را تأیید می‌کند (شاهرودی و دیگران، ۲: ۱۴۰۰).

ـ **اشاره به اصول اخلاقی مهم:** با توجه به کاربری علمی-مذهبی بناها از جمله اخلاق و اصول و مبانی اخلاقی گوناگونی در قالب احادیث و روایات مختلف در کتیبه‌ها مطرح شده است. نمونه کتیبه با مضمون اشاره به اصول اخلاقی مهم در در سردر مسجد مروی به کار رفته است، «این آیه شریفه در تفسیر دلالت دارد براین که مومنین دو طایفه هستند، یکی آنها که تنها مؤمنند دوم آنهایی که هم مؤمنند و هم عالم و طایفه که طایفه دومی بر اول برتری دارند» (میزان، ۳۲۸).

کتیبه‌های تاریخ دار و یا امضا دار مسجد-مدرسه‌های قاجار

کتیبه‌ای در فضای داخلی مسجد-مدرسه خان مروی وجود دارد، این بنا به زمان فتحعلی شاه بازمی‌گردد. این کتیبه دارای تزیینات کاشی‌کاری و کتیبه‌هایی حاوی شعر است و همچنین نام فتحعلی شاه و فخرولدوله در این کتیبه آمده است. فخرولدوله همان محمدحسین خان مروی است که در زمان سلطنت فتحعلی شاه حاکم مرو بود. محمد حسین خان که اجدادش از زمان صفوی حکومت مرو را به عهده داشت با حمله ازبک‌ها شکست می‌خورند و وی به کابل و از آنجا به قندهار فرار می‌کند و سپس به تهران می‌آید. فتحعلی شاه قاجار او را گرامی می‌دارد. خان مروی یا همان فخرالدوله در زمان حیات خود مسجد مدرسه‌ای در محدوده که اکنون کوچه مروی مشهور است ایجاد می‌کند و نام وی بر این مسجد باقی می‌ماند. شاید بتوان گفت شعرهایی که در کتیبه‌ها نوشته شده است در قالب تکریم فخرالدوله بوده است. این کتیبه با قلم ثلث (قد تم هذالنبیان القوامه الارکان بتوفیق الله الملک المستعان فی ایام دوله السلطان الاعظم و الخاقان الاکرم السلطان فتحعلی شاه قاجار خلد الله ملک و دوله سلطان ارض علی العالمین بره و احسانه) به نوشته محمد مهدی در سال ۱۲۳۰. نوشته شده و کتیبه‌ای در محراب نظام الدوله که متن آیات قرآنی آن کمی پیش‌تر آورده شده است به رقم ثلث و به نوشته حاج میر عبدالله می‌باشد.

نتیجه‌گیری

تزئینات مسجد مدرسه‌ای قاجاری در تهران را باید در نقوش گیاهی، انسانی و هندسی جست که می‌تواند نماد و نشانی از ملی‌گرایی برای رسیدن به هدفی خاص باشد. این تزئینات در بناها به عنوان اجزای وابسته، جایگاه ویژه‌ای در تبلیغ گفتمان سیاسی در عصر قاجار دارند و به نوعی می‌توان آن را محصول برداشت خاص پادشاهان قاجار از حکمت خسروانی و اندیشه آریانشهری دانست. همانطور که در زمینه‌های هنری دیگر مانند نقاشی و... در دولت قاجار، با استفاده از اسطوره و نمادها (مانند تاج پادشاهی و ...) توسط شاهان قاجاری برای تثبیت و مشروعیت‌بخشی به حکومت خود تلاش شده است، در ساخت مسجد-مدرسه‌ها، نمادهای بسیاری را برای تقویت‌کردن دید مثبت مردم نسبت به حکومت قاجار را می‌توان شاهد بود. چلیپا که از جمله نقوش هندسی برگرفته از اساطیر ایرانی بوده و ریشه در تاریخ کهن ایران دارد و نماد خوش‌یمنی است و به‌کرات در کاشی‌کاری‌های مسجد-مدرسه‌ها به کار رفته است. کاشی‌کاری‌های با نقوش متفاوت و در اندازه و ابعاد یکسان و منظم در عناصر ایوان‌های دور تا دور حیاط مرکزی بر اساس اصول گشتالت همراه با کتیبه‌ها یک گروه واحد را تشکیل داده است. کتیبه‌ها با مضمون‌های ستایش و بیان عظمت پروردگار، مدح و ستایش ائمه اطهار، مبانی اعتقادی شیعه، ذکر فضایل حضرت علی و بیان جایگاه امامت مانند مرثیه محتشم کاشانی در وصف عاشورا در مسجد مدرسه قنبرعلیخان، اشاره به اصول اخلاقی مهم و اشاره به ضرورت علم و علم آموزی دارند. عملاً حکومت قاجار برای مشروعیت دادن به حکومت خود از نقوش اساطیری و یا نقوش کهن ایرانی و یا متون و اشعار فارسی که ریشه در فرهنگ ایرانی و اعتقادات و مؤلفه‌های مذهبی مردم دارد بهره برده است.

تصویر۲۲.کتیبه به‌کاررفته در سردر مسجد قنبرعلی خان، (شعر محتشم کاشانی) (عکس از نگارندگان).

فهرست منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۷۴)، *تاریخ اساطیری ایران*، سازمان مطالعه و تدوین علوم انسانی و دانشگاهی، تهران: نشر سمت.
- اتحاد محکم، سحر؛ناظری، فسانه؛سبحانی فرد؛سالار فرامرزی، یاسر (دی ۱۳۹۶)، کاربرد قوانین ادراک دیداری گشتالت در طراحی گرافیک بیلبوردهای تبلیغاتی، *باغ نظر*: ۱۳۹۶(۵۵)۷۶-۸۶.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۵)، *جستاری در فرهنگ ایران*، نشر اسطوره.
- بمانیان، محمدرضا؛ مومنی، کوروش؛ سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی ویژگی‌های معماری مسجد-مدرسه‌های دوره قاجار و مدارس صفویه، *معماری و شهرسازی آرمانشهر*، زمستان- شماره ۱۱، ۱۵-۳۴.
- بیگلری، مونا (۱۳۸۶)، مسجد - مدرسه فیلسوف‌الدوله ، *پیام باستان‌شناسی*، تابستان، شماره۷.
- پوپ، آرتور (۱۳۳۷)، *شاهکارهای هنر ایران*، تهران: نشر فرانکلین.
- پورخالقی چترودی، مهدخت (۱۳۸۷)، راز دوازده درخت سرو یک پرسش و یک پاسخ حکیمانه و نمادین شاهنامه، *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، شماره ۱، ۱۴۳-۱۶۶.
- حکمت‌شعار، فاطمه (۱۷ خرداد ۱۳۹۹)، *تهران قدیم و عکس های قدیمی تهران که حتما باید ببینید*، کجارو. https://www.kojaro.com/history-art-culture/191445-old-tehran-history/
- خزایی، محمد؛ کیانمهر، قباد (۱۳۸۵) مفاهیم و بیان عددی در هنر گره چینی صفوی، *کتاب هنر*، شمارهٔ ۹۱-۹۲، ۲۶-۳۹.
- دیبا، لیلا (۱۳۷۸)، تصویر قدرت، قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار، *ایران‌نامه*، سال هفدهم، شماره ۶۷، ۴۲۳-۴۵۲.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۹۵)، *کاشی کاری قاجاری*، تهران: نشر یساولی.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *طرح و نقش‌های مفرغ لرستان*، تهران: نشر یساولی.
- رهبر، مهدی (۱۳۷۶)، کاوش‌های باستان‌شناسی در گلاک شوشتر، *یادنامه گردهمایی باستان‌شناسی*، شوش: میراث فرهنگی کشور.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۹۱)، سیر تحول کاشی‌کاری در آثار معماری دوره صفویه تا امروز، *مطالعات معماری ایران*، شمارهٔ ۲، ۶۵-۷۸.
- سجادی، سمانه سادات (۱۳۹۸)، بررسی نسبت وقفنامه‌ها با مسجد ـ مدرسه‌های دورهٔ قاجار در تهران (۳ مورد مطالعاتی) خان مروی (فخریه) ـ سپهسالار جدید (ناصریه) ـ مشیرالسلطنه (مسجدالاقصی)، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده فنی و مهندسی، تهران.
- شفیعی، ندا؛ رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۷)، خوانش چیدمان تعاملی تایپوگرافی «به منظور کنترل» از منظر اصول ادراک بصری گشتالت، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳، شماره ۲، ۹۸-۸۷.
- شاپوریان، رضا (۱۳۸۶)، *اصول کلی روانشناسی گشتالت*، تهران: نشر رشد.
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۵)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: نشر جیحون.
- شمیلی، فرنوش؛ غفوری‌فر، فاطمه (۱۳۹۷)، *فرایند ادراک دیداری آرایه‌های قرآنی عصرقاجار با رویکرد قوانین گشتالت*، طرح پژوهشی.
- علمداری حسینی، آرش؛ موسوی سید احسان، کرامتی شیخ الاسلامی، حمید؛ سعادت، مریم (۱۳۹۶)، گونه‌شناسی مسجد-مدرسه‌های ایران بر اساس شیوه دسترسی، *باغ نظر*، سال چهاردهم شماره۵۳.
- فیض‌اله بیگی، آرزو (۱۳۹۱)، استفاده از فن آوری‌های نوین در تقویت سازه‌ای بناهای تاریخی اجری مطالعه موردی: مسجد حاج رجبعلی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
- فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز.
- فلور، ویلم؛ چلکووسکی، پیتر (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان دوره قاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- کاربونی، استفانو توموکو ماسویا (۱۳۸۱)، *کاشی‌های ایرانی*، ترجمه مهناز شایسته فر، چاپ اول، تهران: نشر مطالعات هنر اسلامی.
- محمدلوی شبستری، آیسا؛ مهدوی‌نژاد، محمدجواد؛ قاسمپور آبادی، محمدحسین (۱۳۹۱)، گونه‌شناسی مسجد ـ مدرسه‌های دورهٔ قاجار، *مطالعات شهر ایرانی اسلامی*،شمارهٔ ۱۱، ۱۵-۵.
- ماهرالنقش، محمود (۱۳۸۱)، *معرفی کتاب کاشی و کاربرد آن*، تهران: نشر سمت.
- محرابی، معین‌الدین (۱۳۹۰)، وقفنامه مسجد و مدرسه الاقصی از موقوفات میرزا احمدخان مشیر السلطنه، *اسناد بهارستان*، زمستان، شمارهٔ ۴، ۲۸۳-۳۰۶.
- محسنی، منصوره؛ باستان فرد، متین (۱۳۹۹)، بررسی گونه‌ای کهن‌الگوی چلیپا در معماری ایران تهران، *معماری و شهرسازی آرمان‌شهر*، شمارهٔ ۳۱، ۴۵-۴۶.
- نبئی، الهام؛ شفیع‌زاده اسدالله؛ اکبری نامدار، شبنم (۱۴۰۰)، تأثیر تفکر اسلامی بر سیر تکاملی نقش مایه‌های گیاهی در معماری ایران تا دوره ایلخانی، نشریه علمی معماری اقلیم گرم و خشک، سال نهم، شماره۱۴، ۸۱-۹۹.
- مجیدزاده، کیهان (۱۴۰۱)، طراحی رابط کاربردی وب سایت طراحان گرافیک برپایه نظریه گشتالت، *فردوس هنر*، شماره ۷، ۷۵-۷۶.
- هال، جیمز (۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- هوشیاری، محمدمهدی؛ پورنادری، حسین؛ فرشته‌نژاد، سیدمرتضی (۱۳۹۲)، گونه‌شناسی مسجد-مدرسه در معماری اسلامی ایران، بررسی چگونگی ارتباط میان فضای آموزشی و نیایشی، *مطالعات معماری ایران*، شمارهٔ ۳، ۳۸-۳۹.

پایگاه‌های اینترنتی

- Safaraneh. (n.d.). *Safaraneh*. https://www.safaraneh.com

بررسی مفاهیم حکمی رنگ و نقش در منسوجات فاطمی با تکیه بر اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن

اعظم طباخان اصفهانی [۱]، سیدرضی موسوی گیلانی [۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۰۴ تیر ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۳۱ مرداد ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۶۷-۷۸
Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

چکیده

تحلیل حکمی نقوش و رنگ‌ها در هنرهای اسلامی، به‌ویژه منسوجات فاطمی، یکی از دشوارترین شاخه‌های تحلیل هنر محسوب می‌شود؛ چراکه تحلیل‌گر باید بتواند مخاطب را به درک لایه‌های معنایی، نظام‌مند و باطنی این نمادها رهنمون سازد. با نگاهی دقیق‌تر مشاهده می‌کنیم که بیشتر مخاطبان هنر، فاقد دانش کافی نسبت به رموز این عناصر بصری هستند و همین امر سبب دشواری فرایند تحلیل می‌شود. در مواجهه با این چالش، یکی از راهکارهای مؤثر، طراحی و به‌کارگیری روش‌های تحلیلی مبتنی بر مفاهیم حکمی و به‌طور خاص، بهره‌گیری از آرای هانری کربن است. این رویکرد می‌تواند با ایجاد سازوکارهای نوآورانه، زمینه‌ساز بازاندیشی در شیوهٔ تحلیل هنرهای تزیینی شود و کارآمدی آن را در فهم دقیق‌تر از نقوش و رنگ‌ها در منسوجات فاطمی افزایش دهد. هدف اصلی پژوهش حاضر، فراتر رفتن از سطح تحلیل‌های صوری و حرکت به‌سوی درک ژرف‌تری از لایه‌های معنایی این منسوجات است. فاطمیان مصر که شاخه‌ای از نهضت اسماعیلیه و یکی از نخستین حکومت‌های شیعی بودند، با تأسیس خلافتی مستقل از خلافت عباسی، هنر را به ابزار تجلی باورهای دینی و فلسفی خود بدل کردند. هنرهای تزیینی و به‌طور اخص، منسوجات و پوشاک از بارزترین هنرهایی هستند که همواره بازتاب مفاهیم حکمی را در خود نشان می‌دهند. پژوهش حاضر با روش توصیفی - تحلیلی و رویکردی نمادشناسانه، در پی بررسی چگونگی بازتاب مفاهیم حکمی نقش و رنگ در منسوجات این دوران است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که منسوجات فاطمی نه‌تنها بیانگر ذوق زیبایی‌شناسی اسلامی‌اند، بلکه حامل مضامینی فلسفی، عرفانی و سیاسی نیز بوده‌اند. حمایت فاطمیان از توسعهٔ کیفیت بصری منسوجات در راستای تثبیت شکوه خلافت و گسترش مضامین شیعی، از طریق به‌کارگیری رنگ‌هایی چون سفید، سبز، قرمز، آبی، زرد و طلایی و نقوشی همچون خط نوشته، نقش درخت، حیواناتی نظیر شیر، خرگوش، پرندگان، نقوش اسلیمی و گیاهی و نام‌های مقدس پیامبر(ص) و امام علی(ع)، همچنین کتیبه‌ها و ادعیه با مضامین شیعی، قابل ردیابی است. بهره‌برداری مجدد از سنت هنر قبطی نیز بخشی از هویت بصری این منسوجات را تشکیل می‌دهد. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که این منسوجات، در عین دارا بودن بُعد کاربردی، نقش‌برجسته‌ای در انتقال مفاهیم حکمی و دینی داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: مفاهیم حکمی، منسوجات، فاطمی، هانری کربن، هرمنوتیک، اندیشه‌ها

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب قم، قم، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Tabakhan784@gmail.com

۲. دانشیار، گروه فلسفه و حکمت هنر، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.
Email: dr.mousavigilani@itaihe.ac.ir

استناد: طباخان اصفهانی، اعظم؛ موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۴۰۵)، بررسی مفاهیم حکمی رنگ و نقش در منسوجات فاطمی با تکیه بر اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۱)، ۶۷-۷۸.
Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160
https://rph.soore.ac.ir/article_728558.html

مقدمه

هنر اسلامی مبتنی بر نوعی معرفت قدسی است که از سوی استادان سنتی «حکمت» نامیده شده است؛ معرفتی که ریشه در معنویت اسلامی دارد و عقلانیت و شهود را در پیوندی ناگسستنی در برمی‌گیرد. از این رو، هنر اسلامی بر دانشی باطنی استوار است که هدف آن نه ظاهر اشیاء، بلکه حقیقت درونی و غیبی آن‌هاست. چنین دانشی، با مدد حکمت و بهره‌مندی از برکات نبوی، قادر است حقایق نهفته در خزائن غیب را در ساحت محسوس هستی متجلی سازد (نصر، ۱۳۸۹: ۱۷). به‌کاربستن حکمت در هنر به معنای درک این اصل است که هر اثر هنری باید بر مبنای قوانینی ساخته شود که بر مواد سازندهٔ آن حاکم‌اند و این قوانین باید به‌وضوح بیان شده و از پردهٔ ابهام بیرون آورده شوند، نه آنکه در پس حجاب ناگفته بمانند (تاج‌الدینی، ۱۳۷۶: ۵۴).

روحانیت هنر اسلامی باعث شد تا بسیاری از هنرمندان، خاصه در حوزهٔ صنایع‌دستی، اهل سیروسلوک باشند و مناسک معنوی خاصی را در فرایند خلق اثر هنری رعایت کنند. ویژگی‌های ظریف و دقیق هنرهای مستظرفه نیز این حالت روحانی را تشدید می‌کرد؛ چنان‌که تأملی کوتاه نشان می‌دهد هنرمندی که با تمرکز و طمأنینهٔ باطنی، تمامی قوای ذهنی و قلبی خویش را برای خلق اثری هنری بسیج می‌کند و در فرایندهایی همچون طراحی دقیق، رنگ‌آمیزی، قلم‌زنی و ایجاد نقوش بر فلز، شیشه، پارچه یا چوب، به جمعیت خاطر می‌رسد، در وضعیتی قرار می‌گیرد که آمادگی دریافت الهامات و صور خیالی را پیدا می‌کند (مددپور، ۱۳۸۴: ۴۷۴-۴۷۲).

در میان مباحث گوناگون حکمت هنر، بررسی ماهیت و کارکرد هنرهای دیداری و صنایع اسلامی، به‌ویژه از منظر مشاهیر حکمت اسلامی، اهمیت ویژه‌ای یافته است. در این میان، هنرهای تزیینی، خاصه منسوجات، بسامد بالاتری نسبت به دیگر هنرهای تجسمی در بازتاب مفاهیم حکمی و انتقال آن به مخاطب داشته‌اند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، امکان‌سنجیِ بیان هنری حکمت در منسوجات فاطمی و یافتن نقاط مشابه با دیدگاه هرمنوتیکی هانری کربن بر مؤلفه‌های رنگ و نقش است. بر همین اساس، پژوهش حاضر تلاش دارد تا نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در منسوجات دورهٔ فاطمیان را بررسی کرده و بازتاب مفاهیم حکمی در آنها را بر مبنای دیدگاه هرمنوتیکی کربن تحلیل کند.

این پژوهش با تکیه بر نگرش رمز بنیاد و معناگرایانهٔ هانری کربن به رنگ‌ها و نقوش، بر آن است تا با هدف تولید دانش جدید در زمینهٔ رابطهٔ فرم و معنا در هنر اسلامی یاری رساند و پیوند این عناصر با جهان‌بینی حکمی فاطمی را آشکار سازد. این پژوهش به دنبال آن است که تأثیرگذاری معنوی و تکنیک‌های شناختی مفاهیم حکمی را در خلق این آثار روشن سازد. در این مسیر، دو مؤلفهٔ رنگ و نقش از منظر اندیشهٔ هرمنوتیکی کربن تحلیل شده‌اند تا نحوهٔ تجلی مفاهیم معنوی در منسوجات فاطمی با وضوح بیشتری نمایان شود. گرچه تحلیل‌های پیشین، اغلب بر جنبه‌های کاربردی و زیبایی‌شناختی منسوجات تمرکز داشته‌اند، این پژوهش بر آن است تا با تبیین مفاهیم حکمی نقش و رنگ از دیدگاه کربن، بنیانی نظری برای تحلیل فلسفی و معنوی منسوجات فاطمی فراهم آورد و نسبت این عناصر را با نظام معنایی و هستی‌شناسی خاص فاطمیان روشن سازد. پرسش اصلی پژوهش آن است که رنگ‌ها و نقوش در منسوجات فاطمی چگونه در پرتو نظام حکمی هانری کربن بیانگر مفاهیم رمزی و تجلی گاه عالم مثال در اندیشه فاطمیان است؟

پیشینه پژوهش

جاناتان ام. بلوم (۱۳۹۳) در کتاب «هنر و معماری در آفریقای شمالی»، به رسمیت شناخته شدن سبک متمایز فاطمی در هنر و معماری را نتیجهٔ دو تحول در سده نوزدهم می‌داند: نخست، علاقه‌ای روزافزون به تمام هنرهای سرزمین‌های اسلامی و دوم، انتشار چندین متن اساسی.

فربود و سیاحی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «بازتاب مذهب تشیع در طراحی نقوش منسوجات فاطمیان مصر» اذعان می‌دارند که فاطمیان مصر در زمره اولین حکومت‌های اسلامی بودند که با پذیرش تشیع و تلاش برای تشکیل سلسله‌ای مستقل از خلافت عباسی، هنر را به مظهری برای تجلی باورهای مذهبی خود بدل ساختند.

زکریایی کرمانی و رهرو اصفهانی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «گونه‌شناسی پارچه‌های طراز دوره فاطمیون مصر بر مبنای مؤلفه‌های قالب اصلی، نقوش و ترکیب‌بندی» بیان می‌دارند که اغلب طرازهای فاطمی، با نوشتار خط کوفی در ردیف نوارهای افقی باریک و پهن و با تنوع اندک نقوش جانوری و گیاهی در شبکه‌بندی و کادرهای هندسی در ردیف‌های افقی، طراحی و بافت شده‌اند؛ بنا بر نوع استفاده از پارچه برای مصارف گوناگون (حکم سلطنتی، ردا یا لباس شاهی و هدیه)، نوع تزیین و بافت طراز متفاوت بوده است.

بی‌شک، اهمیت مؤلفه‌های رنگ، نقش و به‌کارگیری آنها در هنرهای فاطمیون مورد توجه و امعان نظر پژوهشگران بوده است. با این حال، ارجحیت این پژوهش از این نظر است که تاکنون پژوهشی به تحلیل این نقوش و رنگ‌ها در منسوجات فاطمی بر اساس معنای حکمی آنها و با تأکید بر اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن نپرداخته و منسوجات این دوره را بر مبنای این مؤلفه‌ها در بستر آفرینش هنری تحلیل نکرده است.

Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی و رویکرد نمادشناسی، به بررسی لایه‌های معنایی و رمزی در منسوجات منسوب به دوره فاطمیان می‌پردازد. تمرکز پژوهش بر رنگ‌ها و نقوش تزیینی است و تحلیل‌ها در چارچوب مفاهیم حکمی و تأویلی صورت می‌گیرد. چارچوب نظری این پژوهش بر پایهٔ آرای هانری کربن استوار است که هنر اسلامی را ساختاری رمزی و چندلایه می‌داند. در این راستا، رنگ‌ها و نقوش به عنوان نمادهایی تأویلی و با تأکید بر معناشناسی قدسی و عالم مثال بررسی می‌شوند.

جامعه آماری شامل منسوجات تاریخی مانند طرازها، کفن‌ها و پوشش‌های قدیسان است. نمونه‌گیری به شیوه هدفمند و در دسترس انجام شده و آثاری انتخاب شده‌اند که دارای مؤلفه‌های مدنظر پژوهش هستند.

در بخش رنگ‌ها، شش رنگ سفید، سبز، قرمز، آبی، زرد و طلایی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

در بخش نقوش، هفت دسته شامل:

۱. خط نوشته‌ها (۳ نمونه)،
۲. اسلیمی و گیاهی،
۳. نقوش انسانی و حیوانی (خرگوش)،
۴. پرنده (ارجاع به تصاویر ۲ و ۳)،
۵. نقوش مفهومی،
۶. نقوش تلفیقی (ارجاع مجدد به تصویر ۲) بررسی شده‌اند.

انتخاب نظریهٔ کربن به سبب تطابق مفاهیم آن با ساختار تصویری آثار بوده و امکان تحلیلی تأویلی از دلالت‌های بصری منسوجات فاطمی را در بستر حکمت اسلامی فراهم کرده است

مبانی نظری

حکمت و هنر اسلامی

در فرهنگ اسلامی، حکمت به معنای عمق، راز، نماد و تأویل در باطن پدیده‌هاست و با مفاهیمی چون بصیرت، نورانیت و علم روایی هم‌معناست (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۲۸). هنر اسلامی نیز بر اساس همین حکمت شکل می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که هنرمند مسلمان، صورت‌های خیالی را ابزاری برای انتقال به عالم معنا و حق می‌داند. در این دیدگاه، صورت‌ها نماد حقایق ملکوتی و ادراک هنری، وابسته به گذر از ظاهر به باطن است. از نظر مددپور، جوهر هنر دینی همان حکمت دینی است و فقدان آن منجر به ظاهرگرایی و فرمالیسم می‌شود (مددپور، ۱۳۸۴: ۵۰۴-۵۰۵).

منسوجات فاطمی

با انتقال خلافت فاطمیان به قاهره، صنعت نساجی رونق گرفت و کارگاه‌های سلطنتیِ «دارالطراز» مسئول تولید منسوجات نفیس برای دربار و نخبگان مذهبی شدند. سازمان‌دهی این کارگاه‌ها از سیستم نساجی دوره عباسیان الهام گرفته بود (گشایش، ۱۳۸۸: ۱۸۹). منسوجات فاطمی نه‌تنها جنبه تزیینی داشتند، بلکه رسانه‌ای فرهنگی و سیاسی برای نمایش مشروعیت خلافت، باورهای دینی و ذوق هنری این دوره نیز محسوب می‌شدند.

بحث

در این بخش از پژوهش، از گنجینه غنی رمزهای عرفانی، دو مورد (رنگ و نقش) را برگزیده‌ایم که به شرح آنها می‌پردازیم.

رنگ از منظر هانری کربن

هانری کربن، فیلسوف و اسلام‌شناس فرانسوی، در آثار خود به تحلیل عمیقی از نمادگرایی رنگ‌ها در سیر عرفانی و معنوی پرداخته است. به عقیده او، حوادث زمینی را جز از طریق حقیقت باطنی آنها، یعنی در ارتباط با فاجعه‌ای در آسمان که آن حوادث، زمینه پایان آن را فراهم می‌آورند، نمی‌توان توضیح داد (کربن، ۱۳۸۴: ۱۳۴). کربن به نقل از شیخ احمد احسائی در جریان هرمنوتیکی، در تعریف واژه تأویل می‌نویسد: «تأویل، برگرداندن لفظ به یکی از خزائن یا مثال‌های وجودی شیء یا مبادله ارزش لفظی با یکی از خزانه‌ها یا مثال‌های وجودی شیء است؛ خواه آن خزائن مربوط به عالم شهادت باشد و خواه مربوط به عالم غیب». این تعریف کاملاً هماهنگ با تعریفی است که در حکمت اسماعیلی ارائه شده است؛ یعنی چیزی را به اصل خود رساندن.

به این ترتیب، فکرتِ تأویل مستلزم عملِ عروجِ دوبارهٔ فکرت و یک راه صعودی است. تأویل به منزله هرمنوتیکِ باطنی، اساساً یک هرمنوتیک صعودی است که عزیمت گاه آن، ظاهر است. در هر مرتبه تأویلی یا هرمنوتیکی، هم باطنی وجود دارد که باید کشف شود و هم تأویلی که باید اجرا شود (کربن، ۱۳۸۹: ۲۲۷). کربن در کتاب «واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم میزان»، به دو نوع تأویل اشاره دارد: تأویل ظاهری و تأویل باطنی که برای تأویل ظاهری هم باطنی قائل است.

او در تأویل بُعد ظاهری رنگ سرخ بیان می‌دارد که طبیعت به حیث فعلِ وجود، رکن زیرین سمت چپ در عرش رحمانی است. این ستون به رنگ سرخ است و هر رنگ سرخ در عالم ما از نور سرخ ذاتی این ستون گرفته می‌شود؛ بنابراین، این ستون همان خزانه یا مثالی است که رنگ سرخ از آن به این عالم نازل می‌شود. تبیین رنگ نیز همین است: این ستون، یعنی طبیعت، حاوی چهار کیفیت عنصری است که به ترتیب چهار رکن دارد: آتش (سرخ) که همان طبیعتِ وجود است، هوا (زرد) که مثال (صورت مثالی) آن است، و آب (سفید) که مادهٔ آن است. کربن در روایتی در تأویل رنگ سرخ بیان می‌کند که خداوند یک یاقوت سرخ آفرید و در آن

از سر هیبت نظر کرد؛ پس یاقوت ذوب و تبدیل به آب شد که از کف این آب، خاک را و از بخار آن، آسمان را آفرید. پس یاقوت سرخ که رمز طبیعت است، به آب که مادهٔ طبیعت است، تبدیل می‌شود و آسمان که عالم مثال است، از بخار آن آفریده شده و عالم اجسام نیز از خاک آن خلق شده است؛ بنابراین، رمز یاقوت سرخ، جامعِ جمیعِ چهار کیفیت اصلی است (کربن، ۱۳۸۹: ۲۳۱).

کربن بیان می‌کند که بُعد باطنی رنگ سرخ، ما را از عرش کیهانی (رحمانی) به عرش دیگری می‌بَرد که با هم تطابق رمزی دارند. عرش دوم در حقیقت، عرش قدسی و باطن‌گرایی تشیع است و آن را «عرش ولایت» نامیده‌اند که واژه «ولایت» در آن، کلیدواژه حکمت شیعی است. پس چهار رکنی که در چهار مَلَک مقرّب تجسم یافته‌اند، چهار ستون عرش رحمانی به‌لحاظ مرتبتِ این عرش در مقام آفریدگار عوالم‌اند. به همین ترتیب، چهار امام از میان دوازده امام نیز ارکان عرش ولایت‌اند و رحمت نبوی بر این عرش مستقر است.

تطابق میان ساختارهای این دو عرش که وظیفه ولایت را در شناخت امام اثبات می‌کند، به این شرح است:

ـ نورِ به رنگ «سفید»، نماد امام زمان است که غایب اما در دل‌های مؤمنان حاضر است. این نور، راز ولایت و ساحت باطن نبوت بوده و در رأس ستون بالای سمت راستِ عرش ولایت قرار دارد.

ـ نورِ به رنگ«زرد»، در ستون پایینی سمت راست، تجسم امام اول، علی(ع) است.

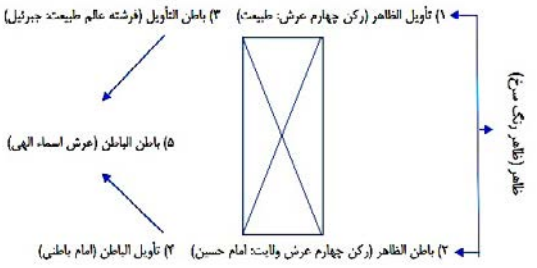
ـ نورِ به رنگ «سبز»، در ستون بالایی سمت چپ، تجسم امام دوم، حسن بن علی(ع) است.

ـ نورِ به رنگ «سرخ»، در ستون پایینی سمت چپ، تجسم امام سوم، حسین بن علی(ع) است.

بنابراین، این عرش یا هیکل ولایتِ امام، باطنِ عرش رحمانی است. ستون چهارم که با نور سرخ امام حسینِ شهید، سرخ شده است، همان باطنِ ستون چهارم، یعنی ستون طَبیعت است که در عرش کیهانی به نور سرخ مخصوص گشته است. (نمودار ۲)

در نتیجه، رنگ‌های زرد، آبی، سفید و سبز در ذیل رنگ سرخ قرار می‌گیرند و رنگ سرخ در تأویل بُعد ظاهری، رمزِ یاقوت سرخِ جامعِ چهار کیفیت اصلی (آب، خاک، آتش و هوا) است. در بررسیِ بُعد باطنی رنگ سرخ، در مرحله دوم، باطنِ رنگ سرخ در شخص امام حسین(ع) به ما نشان داده شد. در مرحله سوم، باطنِ تأویل رنگ سرخ، یعنی باطنِ طبیعت، به ما نشان داده شد که جبرئیل، فرشتهٔ طبیعت در این ساحت است. مرحله چهارمِ تأویل باطن رنگ سرخ (که در مرحله دوم، امام حسین(ع) بود)، ما را به امام درون می‌بَرد که راهنمای سرّی هر یک از ما به ربّ یا پروردگار است و هر بنده مؤمنی مربوب آن است (کربن، ۱۳۸۹: ۲۳۰-۲۳۲).

کربن بر اساس نظریه رنگ احمد احسائی بیان می‌دارد که در تأویل رنگ نباید از رمزپردازی انتزاعی استفاده کرد، بلکه باید نوعی رمزشناسی را به کاربست که بر واقع‌گرایی روحانیِ کامل بنیاد شده باشد (کربن، ۱۳۸۹: ۱۸۴). در فلسفه کربن، دریافت عظیمی از حکمت نبوی وجود دارد که ویژه اندیشه اسماعیلی است؛ درواقع، روایت اسماعیلی تشیع دارای خطوطی است که تمام تشیع در آن خطوط اشتراک دارند (کربن، ۱۳۸۴: ۱۳۴).



نمودار ۱. نمودار مراحل چهار گانه تأویل رنگ سرخ (کربن، ۱۳۸۹: ۲۲۸).

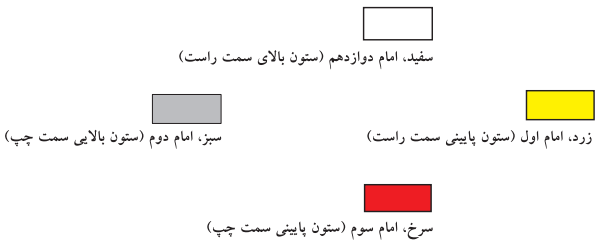
یافته‌های پژوهش

در بررسی آثار هنرهای تزیینی فاطمیون، اصلی‌ترین رنگ‌ها عبارت‌اند از: سفید، سبز، زرد، طلایی، آبی و قرمز.

سفید

ـ **از منظر کربن:** در تأویل بُعد ظاهری، رنگ سفید همان آب است که یکی از چهار کیفیت عنصری است و در بُعد باطنی، تجسم امام دوازدهم است. رنگ سفید در نظر کربن، نمایانگر نور مطلق و خلوص است. او به نقل از شیخ نجم‌الدین کبری اشاره می‌کند که نور سفید از دل تاریکی مطلق (نور سیاه) زاده می‌شود و آغازگر سیر روحانی است. این نور، تجلی خلوص و پاکی درونی است که سالک را به‌سوی حقیقت هدایت می‌کند. نور سفید، نخستین پرتوی است که از دل تاریکی مطلق برمی‌خیزد و راه را برای سالک روشن می‌سازد (Corbin, 1978: 132).

ـ **در اندیشه فاطمیون:** سفید نماد پاکی، روشنایی و نور الهی است که در زمینه‌ها و برخی نقوش پارچه‌های فاطمی کاربرد داشته است. این رنگ در ترکیب با سایر رنگ‌ها، به‌ویژه سبز و طلایی،



نمودار ۲. ارکان عرش ولایت (تدوین: نگارندگان).

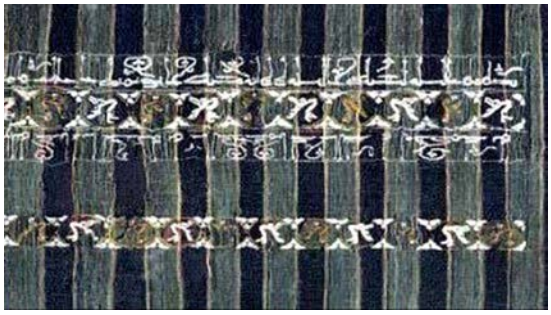
Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

بر خلوص معنوی و تقدس تأکید دارد (Bloom, 2007: 140). یکی از عقاید شیعه اسماعیلیه این بود که خاندان پیامبر(ص) حتی قبل از خلقت عالم در قالب نور وجود داشته‌اند. در فرهنگ نمادین دوره فاطمی، نور، رابطه‌ای ابهام‌برانگیز با «نص» (متن صریحی که به امام به عنوان نور الهی تعبیر می‌شود) داشت و به آن مشروعیت می‌بخشید. رابطه مکرر بین امامان و نور در متون، از همین‌جا نشئت می‌گیرد (هیلن‌برند، ۱۳۸۶: ۷۶-۷۷). در اجتماعات رمضان، امرای فاطمی برای نمودِ تجسد زمینیِ عقل الهی با نور خدشه‌ناپذیر و خالص الهی، لباس ابریشمی سفیدِ مزین به نخ‌های طلایی می‌پوشیدند. در تضاد با خلفای عباسی، شیعیان فاطمی در این دوران، رنگ سفید را به عنوان رنگ حکومتی، رنگ خلافت و رنگ رداهای مجلل خویش برگزیدند (بیکر، ۱۳۸۵: ۵۴). عبیدالله از همان آغاز حکومت، جامه‌های زیادی با رنگ سفید برای کعبه فرستاد که این امر توسط جانشینانش ادامه یافت (نظامی تالش، ۱۳۶۴: ۵۴). در مساجد، خلیفه خطبه را از فراز منبر و از پشت پرده‌ای سفید قرائت می‌کرد (بیکر، ۱۳۸۵: ۵۶). بنابراین، خلوص و تقدس رنگ سفید، هنرمند فاطمی را به انتخاب این رنگ در منسوجات این دوره برمی‌انگیخت.

سبز: از منظر هانری کربن، رنگ سبز در تأویل باطنی، تجسم امام اول(ع) و نشان‌دهندهٔ رسیدن به کمال و اتحاد با حقیقت مطلق است. کربن همچنین از این رنگ به‌عنوان مرحله نهایی در سیروسلوک عرفانی یاد می‌کند (Corbin, 1978: 160).

رنگ سبز در هنر و منسوجات دوره فاطمی، نمادی از اسلام، بهشت و زندگی جاودانه است. این رنگ به‌ویژه در زمینهٔ کتیبه‌ها و نقوش گیاهی به کار می‌رفت و غالباً بیانگر ارتباط با دین و تقدس بود (Bloom, 2007: 1). علاوه‌بر این، سبز نماد خاندان پیامبر(ص) و شعارهای شیعی نیز محسوب می‌شد و از همین رو، رنگی مقدس در آن دوره به شمار می‌آمد (Ettinghausen *et al.*, 2001: 275).

هنرمند فاطمی در نوارهای طراز این دوره، رنگ سبز را هوشمندانه به کار برده است. این رنگ که نماد اسلام و غایت دین



تصویر ۱. طراز حاوی مضامین ادعیه. کاربرد رنگ سفیددر طراز فاطمیون (فربود و سیاحی، ۱۳۹۶: ۹۳).

بود، با هدف برانگیختن واکنشی روانی در مخاطب و یادآوری حقیقت آسمانی اشیاء استفاده می‌شد. رنگ سبز به‌کاررفته در این نقوش، نماد طراوت و حیات قلب است و در کنار گسترهٔ بی‌کران رنگ آبی، این معنا را تقویت می‌کند.

آبی: از منظر کربن، رنگ آبی نماد حکمت و سکون در ملکوت است. او این رنگ را با ساحت‌های متعالی معنوی مرتبط دانسته و آن را نشانه آرامش و درک عمیق می‌داند (Corbin, 1978: 155).

در منسوجات فاطمی، آبی رنگی آرامش‌بخش و مرتبط با آسمان و معرفت بود. این رنگ که اغلب به عنوان پس‌زمینه یا در ترکیب با رنگ‌های دیگر به کار می‌رفت، بیانگر آرامش، حکمت و صلح است. افزون بر این، در نوارهای تزیینی و کتیبه‌ای، از رنگ آبی برای برجسته‌کردن مفاهیم معنوی استفاده می‌شد (Etting-hausen *et al.*, 2001: 285). کاربرد این رنگ در منسوجات فاطمی، در «تصویرهای ۲ و ۳» قابل مشاهده است.

قرمز: از منظر کربن، رنگ قرمز در تأویل ظاهری، «ستونی سرخ در سمت چپ عرش رحمانی» و در تأویل باطنی، تجسم امام سوم(ع) است. کربن این رنگ را نماد عشق الهی و شور عرفانی می‌داند و به تجاربی اشاره می‌کند که در آن، مواجهه سالک با نور قرمز، نشانه تجلی عشق سوزان به حق‌تعالی و سوختن در آتش شور عرفانی است (Corbin, 1978: 150). در هنر فاطمی، قرمز رنگی است که با قدرت، حیات، انرژی و گاه خون شهیدان پیوند دارد. این رنگ در منسوجات این دوره، غالباً در نقوش حیوانی، هندسی و اسلیمی دیده می‌شود و برای تأکید بر اهمیت عناصر خاص در طراحی به‌کار رفته است (Walker, 2012: 110).

این قطعه شامل نواری با بافت گلیم‌بافت قلابی است که از ابریشم‌های رنگین و تارهای ظریف کتان بافته شده و بر روی آن، نوشته‌هایی به خط عربی و به رنگ سبز بر زمینه قرمز دیده می‌شود.

تصویر ۲. طراز کتان و ابریشم. عصر فاطمی. رن یازدهم (زکریای کرمانی و رهرو اصفهانی، ۱۳۹۵: ۵۹).

هنرمند با این ترکیب‌بندی هوشمندانه رنگ‌ها، تأثیرگذاری اثر خود را افزایش داده است. در این اثر، هم‌نشینی رنگ سبز (نماد اسلام) با قرمزِ برانگیزاننده و آبیِ نجات‌بخش، انسجامی معنایی آفریده است که به غایت دین اشاره دارد.

زرد: از منظر کربن، رنگ زرد در تأویل ظاهری، نماد «هوا» و در تأویل باطنی، تجسم امام اول(ع) در «عرش ولایت» است. کربن این رنگ را نماد آگاهی، بیداری روحانی و روشنایی ذهن می‌داند و معتقد است مواجهه با آن در فرایند تحول درونی سالک، به درک عمیق معنوی منجر می‌شود (Corbin, 1978: 145).

در فرایند خلق این آثار، استادِ هنرمند، اسرار و فنون کار را متناسب با قابلیت معنوی شاگرد به او می‌آموخت. این آموزش تا مرحله‌ای ادامه می‌یافت که شاگرد به استقلال رسیده و قادر می‌شد یافته‌های عالم باطنی‌اش را در اثر هنری ابداع و متجلی کند. در این نگاه، استاد همچون سالکی راهبر، و فرایند خلق اثر به‌مثابه یک سیروسلوک معنوی بود. در این مسیر، هر مرحله از بافت پارچه با نشانه و رمزی خاص معنا می‌یافت و نور ساطع‌شده از رنگ زرد نیز خود به نمادی از همین سیروسلوک تبدیل می‌شد.

طلایی: در آثار کربن، رنگ طلایی نماد نور الهی و تجلی معنوی است. او در توصیف بهشت و زمین ملکوتی (هورقلیا)، به نور طلایی اشاره می‌کند که با فراگرفتن فضا، نشانه حضور الهی است (Corbin, 1977: 262).

در منسوجات فاطمی، رنگ طلایی و زرد علاوه‌بر آنکه نماد ثروت، جلال و قدرت خلیفه بود، به تشعشعی نجات‌بخش نیز تعبیر می‌شد که حامل مفاهیم رهایی، امید و مغفرت بود. از این رو، استفاده از نخ‌های طلایی در پارچه‌ها، ورای ارزش مادی، نمادی از اقتدار سیاسی و شکوه مذهبی به شمار می‌آمد (Ettinghausen *et al.* 2007: 280). این رنگ به‌ویژه در حاشیه‌ها و مدالیون‌ها

تصویر۳. طراز کتان و ابریشم. مصر فاطمی (آناکونتادینی، ۱۳۹۸: ۱۰۹).

(ترنج‌ها) بسیار به کار رفته و نمایانگر نور الهی و برتری خلافت بوده است (Bloom, 2007: 138).

در دورهٔ فاطمی، گران‌بهاترین و مجلل‌ترین پارچه‌های ابریشمی با الیاف طلا و نقره بافته می‌شدند. این الیاف از طریق پوشاندن نخ ابریشم با ورقه‌های نازک طلا یا نقره تهیه می‌شد (جاناتان و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۹۷).

در «تصویر ۵» نیز مشاهده می‌شود که هنرمند با به‌کارگیری رنگ طلایی در زمینه خطوط نوشتاری، حسی از عمق، بی‌نهایتی و تقدس را القا کرده است. او همچنین این رنگ را به شکل نواری در نقوش به کار برده تا آن را به محملی برای معانی متعالی و الهی تبدیل کند. از این رو، استفاده از رنگ طلایی برای بیان جلال ملکوتی مُثُل الهی، شایسته‌ترین گزینه بوده است.

نقوش

بررسی منسوجات شاخص و پرتکرار دوره فاطمی، مجموعه‌ای غنی از نقوش را آشکار می‌سازد که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

ـ خط‌نوشته‌ها؛

ـ نقوش اسلیمی و گیاهی؛

تصویر ۴. طراز کتان و ابریشم. مصر فاطمی. رن دوازدهم (آناکونتادینی، ۱۳۹۸: ۱۱۲).

تصویر ۵. طراز فاطمی (خلیفه الحکیم بالله). کاربرد رنگ طلایی (W. Macki, 2015: 99).

Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

جدول ۱. رنگ‌ها در اندیشه هرمنوتیک هانری کربن و فاطمیون (تدوین: نگارندگان)

رنگ‌ها	اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن	اندیشه‌های فاطمیون
سفید	در تأویل بُعد ظاهری رنگ سفید، آب، یکی از چهار کیفیت عنصری است و در بُعد باطنی ستون بالا سمت چپ عرش ولایت، امام دوازدهم است. نمایانگر نور مطلق و خلوص، آغازگر سیر روحانی، تجلی خلوص و پاکی درونی	نماد پاکی، روشنایی و نور الهی، نمود تجسد زمینی عقل الهی با نور خدشه‌ناپذیر و خالص الهی، رنگ حکومتی و رنگ خلافت، تأکید بر خلوص معنوی و تقدس.
سبز	در تأویل بُعد باطنی از منظر کُربن ستون بالایی سمت چپ عرش ولایت تجسم امام اول است، نماد کمال و اتحاد با حقیقت، رنگ نهایی در سیر عرفانی، رسیدن به کمال و اتحاد با حقیقت مطلق	نمادی از اسلام، بهشت و زندگی جاودانه، ارتباط با دین و تقدس، نماد خانواده پیامبر و شعارهای شیعی. مشروعیت دینی، نماد پارچه‌های مذهبی.
قرمز	در تأویل بُعد ظاهری، رُکن زیرین در سمت چپ در عرش رحمانی، و در بُعد باطنی، ستون پایینی سمت چپ عرش ولایت است که تجسم امام سوم، ستون طبیعت در عرش کیهانی. نماد عشق الهی و شور عرفانی، تجلی عشق سوزان به حق‌تعالی.	با قدرت، زندگی، انرژی و با خون شهدای دینی پیوند خورده، شکوه لباس‌های درباری
آبی	نماد حکمت و سکونت در ملکوت، ارتباط رنگ آبی با ساحت‌های بالای معنوی، نشانه‌ای از آرامش و درک عمیق	آرامش‌بخش و مرتبط با آسمان و معرفت بوده، بیانگرحکمت و صلح، برجسته کردن فضاهای معنوی.
زرد	در تأویل بُعد ظاهری، هوا، زرد است. و در بعد باطنی، ستون پایینی سمت راست عرش ولایت است که تجسم امام اول علی(ع). نماد آگاهی و بیداری روحانی و روشنایی ذهنی.	ثروت، جلال و قدرت خلیفه، نماد اقتدار و شکوه سیاسی و مذهبی، تشعشع نجات‌بخشی با معانی رهانندگی، امید و مغفرت.
طلایی	تحول درونی سالک، نماد نور الهی و تجلی معنوی، توصیف بهشت و زمین ملکوتی، نشان از حضور الهی.	مانند زرد، نشان ثروت، جلال و قدرت خلیفه نمایانگر نور الهی و برتری خلافت، حالت عمق و بی‌نهایتی و تقدس، محمل معانی الهی، جلال ملکوتی مُثُل الهی.

ـ نقوش انسانی و حیوانی مانند خرگوش، شیر و طاووس؛
ـ نقوش هندسی و مدالیون شامل ستاره، دایره، مربع و لوزی؛
ـ نقوش ترکیبی و تلفیقی.

تحلیل نقوش خط‌نوشته

۱. **جنبه هنری و معنوی:** با توجه به رویکرد هانری کربن به هنر اسلامی و تأکید او بر عناصر بصری به عنوان واسطه‌ای برای انتقال معانی معنوی، می‌توان خط کوفی را در این چارچوب تحلیل کرد. از منظر کربن، خط کوفی نه‌فقط کلام خدا، بلکه تجلی تصویری وحی است. به همین دلیل، نوشتار کوفی در منسوجات، هم پیام الهی را منتقل می‌کند و هم به‌مثابه یک عنصر بصری-معنوی در ترکیب با سایر نقوش به کار می‌رود. یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های منسوجات فاطمی، وجود کتیبه‌هایی با خط کوفی ساده یا تزیینی است. این نوشته‌ها شامل عباراتی نظیر نام خلیفه، دعای خیر، آیات قرآن یا شعارهای مذهبی هستند. برای مثال، کتیبه‌هایی با عبارت «الناصر من الله» یا «بسم الله الرحمن الرحیم» از این جمله‌اند. کاربرد خط در این دوره بسیار گسترده بود و در پارچه‌های طراز، نوارهای تزیینی (نوشتاری و غیرنوشتاری) برای لباس‌های مردانه و زنانه، تزیین عمامه، بازوبند و حتی پوشش خانه کعبه نیز مشاهده می‌شود.

۲. **جنبه سیاسی و مذهبی:** خط‌نوشته‌های کوفی در منسوجات فاطمی، بیشتر برای انتقال پیام‌های سیاسی و مذهبی به کار می‌رفتند. این کتیبه‌ها که معمولاً حاوی آیات قرآن یا نام خلیفه بودند، نه‌تنها کارکردی دینی داشتند، بلکه به اثبات مشروعیت و اقتدار خلافت نیز کمک می‌کردند. این خطوط اغلب در حاشیه یا مرکز پارچه‌ها دیده می‌شوند و معمولاً به صورت ساده یا تزیینی اجرا شده‌اند. همچنین مضامین نوشتاریِ طرازها در این دوره، تحت‌تأثیر اندیشه‌های مذهبی شیعی تغییر یافت؛ چنان‌که از ادعیه، احادیث و آیاتی با مضامین شیعی استفاده می‌شد. نمونه‌ای از این کاربرد در «تصویر ۶» قابل مشاهده است.

تصویر ۶. طراز فاطمی با نام حضرت محمد و حضرت علی (فربود و سیاحی، ۱۳۹۶: ۹۳).

شرح کتیبه‌های تصویر

این اثر دارای دو نوار کتیبه با مضامین مذهبی و سیاسی است:
ـ **نوار بالایی:** حاوی تکرار عبارت «نصر من الله» است.
ـ **نوار پایینی:** شامل عبارات «بِسمِ اللهِ الرّحمنِ الرّحیم، لا اِلهَ اِلّا الله وَحدَهُ لا شَریکَ لَه، ... نصرٌ مِنَ الله... بَرَکَة، محمدٌ رسولُ الله، علیٌ ولیُّ الله، صَلّی اللهُ عَلَیهِم»* است.

مجموع این عبارات، به‌ویژه ذکر «علی ولی‌الله»، به‌روشنی تأثیر عمیق مذهب تشیع و باورهای هنرمند شیعهٔ فاطمی را در خلق این نقوش نشان می‌دهد. منبع (levelandart.org, 2016)

برای شرح خط به‌کاررفته در این طراز، از منظر اندیشه هرمنوتیک کربن، می‌توان گفت که خط افقی به‌مثابه وجود و جوهر ثابت، و حرکت بر روی آن به‌منزله کسب معرفت و تکوین تلقی می‌شود. همچنین، این خط می‌تواند نمادی از مدارات فلکی عالم باشد. خطوط یک صفحه، همچون تار و پود پارچه، می‌توانند جلوه‌ای از وجود ثابت، موجود متغیر، وحدت و کثرت باشند؛ به این صورت که خط عمودی نماد وجود ثابت و خط افقی نشانه کثرت است. بدین‌سان، خط نیز گرایشی باطنی و روحانی پیدا می‌کند.

این جنبه معنوی در محتوای منسوجات نیز دیده می‌شود. در تعداد پرشماری از پارچه‌های دوره فاطمی، نام حضرت محمد(ص) و حضرت علی(ع) در طرازها آورده شده است، زیرا فاطمیان خود را به آن حضرات منسوب می‌دانستند.

تصویر مقابل، گونه دیگری از مشهورترین طرازهای دوران فاطمی، معروف به «پوشش قدیس آنه»، را نشان می‌دهد. این اثر یک پارچه کتان نفیس است که با خط‌نوشته‌هایی بر بستری از نخ طلا و ابریشم در مرکز و حاشیه‌ها تزیین شده است. در این کتیبه‌ها عبارت «علی ولی‌الله، صلی‌الله علیه و آله» نیز دیده می‌شود

نقوش اسلیمی و گیاهی در اندیشه هرمنوتیک کربن، نقوش اسلیمی و گیاهی نمادی از جهان ملکوتی و نظم الهی است. او بیان می‌کند که این نقوش با تکرار بی‌پایان خود، تجلی‌گر وحدت و بی‌نهایت بودن ذات الهی هستند. این الگوها بازتابی از ساختار کیهانی و تجلی نظم ملکوتی و وحدت الهی در جهان مادی محسوب می‌شوند (Corbin, 1977: 262).

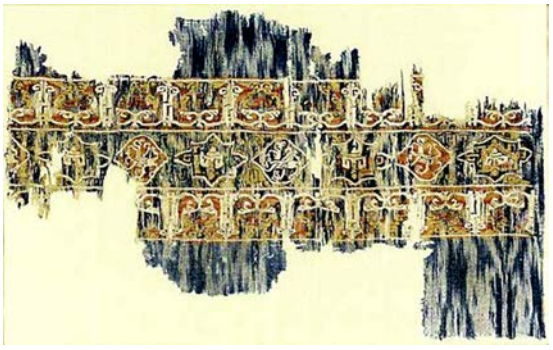
در منسوجات فاطمی، نقوش گیاهی مانند شاخه‌های پیچان، برگ‌ها و گل‌ها به عنوان نمادهای زندگی و بهشت به کار رفته‌اند. این نقوش معمولاً به صورت تکراری و با تقارن دقیق طراحی شده‌اند تا مفهوم تداوم و هماهنگی کیهانی را نشان دهند (Et-tinghausen *et al.*, 2001: 310). نقوش گیاهی و اسلیمی بیشتر در پارچه‌های آیینی و پوشاک خلفا به کار می‌رفتند که این خود نشان‌دهنده ارتباط میان مادیات و معنویت است (Bloom, 2007: 120).

نقش انسان و حیوان

از دیدگاه کربن، انسان در هنر اسلامی نه به صورت بازنمایی طبیعی، بلکه به عنوان نمادی از روحانیت و سیر معنوی تجلی می‌یابد. او معتقد است که انسان در این هنر، نمایانگر سفر روح و سیر روحانی به‌سوی کمال و اتحاد با حقیقت مطلق است (Corbin, 1978: 145)

تصویر ۷. طراز. کتان وابریشم مصر فاطمی (الحاکم المنصور) (آناکونتادینی، ۱۳۹۸: ۱۰۷).

تصویر ۸. پوشش قدیس آنه (www.qantaramed.org, retrieved: 2016.09.30).



تصویر ۹. طراز فاطمی با تکنیک ایکات، نقوش اسلیمی و گیاهی (فربود و سیاحی، ۱۳۹۶: ۹۳).

Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

هنگامی که فاطمیان حکومت مصر را از زیر سلطه بغداد خارج کردند، هنرمندان شیعهٔ مصری، برخلاف اهل سنت که تصویرسازی موجودات زنده را در هنر اسلامی محدود می‌کردند، تصاویر حیوانات و به‌ویژه انسان را در ترکیبات طراز گنجاندند (Anne Deppe, 2011: 104)

خرگوش

کربن به نقش خرگوش اشاره‌ای مستقیم ندارد، اما بر اساس تحلیل‌های کلی او از نمادهای حیوانی، می‌توان چنین استنباط کرد که خرگوش در هنر اسلامی می‌تواند نمادی از زیرکی و سرعت در درک معنویات باشد.

نقش خرگوش

در ادبیات اسلامی، خرگوش نماد اقبال، باروری و رونق است. این نقش، که گاهی نماد هوشیاری و آموزندگی نیز تلقی می‌شود، در منسوجات فاطمی با همین بار معنایی به کار رفته است. در دوره فاطمی، نقوش بازمانده از هنر باستان متأخر و قبطی، مانند خرگوش‌های صحرایی و پرندگانِ پشت‌به‌پشت، احیا شدند. این نقوش، که اغلب در مرکز مدالیون‌ها قرار می‌گرفتند، سنتی برگرفته از منسوجات ساسانی را ادامه می‌دادند. از این دوره به بعد، تزئینات نواری با تصاویر حیوانات و پرندگان، در کنار خط‌نوشته‌ها، اهمیت بصری و موضوعی بیشتری یافتند (rugrabbit.com, 2016).

نقش شیر

ـ **تحلیل هرمنوتیک (از منظر کربن):** هانری کربن به نقش شیر در متون عرفانی اشاره کرده و آن را تجلی قدرت الهی و محافظ

تصویر ۱۰. جزییات پوشش قدیس آنه نقش انسان و حیوان (خرگوش) (بلوم، ۱۳۹۳، ۳۱۳).

حقیقت در مسیر سیر و سلوک می‌داند. در هنر اسلامی نیز شیر به‌طور کلی نمادی از قدرت، شجاعت و سلطنت است (Corbin, 1978: 150).

ـ **کاربرد در هنر فاطمی:** در منسوجات فاطمی، شیر نماد قدرت و شجاعت خلیفه بود و حضور آن به بیان اقتدار سیاسی کمک می‌کرد (Ettinghausen *et al.*, 2001: 256). افزون بر این، این نقش نماد نسبت فاطمیان با «حضرت علی(ع)»، ملقب به «اسدالله» (شیر خدا) و «حیدر»، بود و به عنوان نماد قدرت شیعه در هنر این دوران به کار می‌رفت.

ـ **شواهد تاریخی:** اگرچه در منسوجات باقی‌مانده از این دوره، نقش شیر به‌ندرت دیده می‌شود، منابع مکتوب به حضور پررنگ آن در پرچم‌ها اشاره دارند. برای نمونه، در میان پرچم‌های رسمی، دو پرچم با تصویر شیرهای قرمز و زرد با دهان باز وجود داشت که هنگام وزش باد، غران به نظر می‌رسیدند (بیکر، ۱۳۸۵: ۵۶). این پرچم‌ها در راهپیمایی‌های بزرگ نیز استفاده می‌شدند (Mackie, 2015: 117).

نقش پرنده

از دیدگاه کربن، پرنده نمادی از روح و سفر معنوی به‌سوی عالم ملکوت است. او با اشاره به داستان‌های عرفانی مانند «منطق‌الطیر»، پرنده را تجلی روح در حال پرواز به‌سوی حقیقت می‌داند (Corbin, 1978: 155). در منسوجات فاطمی، نقش پرندگان (و گاهی غزالان)، به‌ویژه در ترکیب‌های جفت، نمادی از نظم و هماهنگی کیهانی است (Walker, 2012: 92). در این میان، **طاووس** که ریشه در هنر ساسانی دارد، نماد جاودانگی و زیبایی به شمار می‌رود (Behrens-Abouseif, 1992: 82). نمونه‌هایی از کاربرد نقش پرنده در منسوجات فاطمی را می‌توان در «تصویرهای ۲ و ۵» مشاهده کرد.

نقوش هندسی و مدالیون (ستاره، دایره، مربع و لوزی)

ـ **تحلیل هرمنوتیک (از منظر کربن):** کربن در تحلیل‌های خود، نقوش هندسی را نه صرفاً تزئینی، بلکه نمادهایی معنوی می‌داند که به عوالم بالاتر اشاره دارند. از دیدگاه او:

ـ **دایره:** نماد وحدت، بی‌زمانی و ابدیت است.

ـ **مربع:** نماد ثبات، تعادل و جهان مادی است.

ـ **لوزی:** نمایانگر حرکت، تغییر و سیر صعودی از عالم ماده به عالم معناست (کربن، ۱۳۹۹: ۱۵۷).

ـ **کاربرد در هنر فاطمی:** در منسوجات این دوره، نقوش هندسی برای بیان وحدت و نظم جهان به کار می‌رفتند. این اشکال اغلب در مرکز پارچه‌ها، **مدالیون‌های** بزرگی را تشکیل می‌دادند که درون آنها کتیبه یا نقوش حیوانی جای می‌گرفت (Walk-

جدول ۳. بررسی نقوش در منسوجات فاطمیون ازنگاه هرمنوتیک هانری کربن و اندیشه‌های فاطمیون (تدوین: نگارندگان).

نقوش	دیدگاه هرمنوتیک هانری کربن	اندیشه فاطمیون
خط نوشته	تجلی تصویر وحی، انتقال پیام الهی، عنصر معنوی در ترکیب با دیگر نقوش.	مضامین نوشتاری طرازها، که عمیقاً از اندیشه‌های شیعی تأثیر پذیرفته بود و شامل ادعیه، احادیث و آیات مرتبط می‌شد، ابزاری کلیدی برای انتقال پیام‌های سیاسی و مذهبی و اثبات مشروعیت و اقتدار خلافت به شمار می‌رفت.
اسلیمی و گیاهی	نمادی از جهان ملکوتی و نظم الهی، تجلی‌گر وحدت و بی‌نهایت بودن ذات الهی، بازتابی از ساختار کیهانی و تجلی نظم ملکوتی در جهان مادی	نمادهای زندگی و بهشت، مفهوم تداوم و هماهنگی کیهانی، بازتاب‌دهنده هماهنگی الهی و توحید، در پارچه‌های آیینی و پوشاک خلیفه نشان‌دهنده ارتباط میان مادیات و معنویت
انسان	نمادی از روحانیت و سیر معنوی، نمایانگر سفر روح به‌سوی کمال و اتحاد با حقیقت مطلق	بر خلاف اهل‌سنت، هنرمندان شیعی مصر، تصاویر انسان را در ترکیبات طراز گنجاندند.
(حیوان) شیر	تجلی قدرت الهی و محافظت از حقیقت در مسیر سیروسلوک می‌داند.	نمادی از قدرت و شجاعت خلیفه برای بیان اقتدار سیاسی.
خرگوش	به این نقش اشاره‌ای مستقیم ندارد؛ اما در تحلیل نمادهای حیوانی: به زیرکی و سرعت در درک معنویات اشاره دارد.	خرگوش در ادبیات اسلامی نماد اقبال، باروری و رونق، گوشزدکردن آموزه‌های دینی به انسان‌ها و بازنمایی آن در منسوجات فاطمی تحت‌تأثیر این معنای نمادین بوده است.
پرنده	نمادی از روح و سفر معنوی به‌سوی عالم ملکوت، تجلی روح در حال پرواز به‌سوی حقیقت	در ترکیب‌های جفت، نمادی از نظم کیهانی و هماهنگی است. طاووس نمایانگر جاودانگی و زیبایی
نقش‌مایه‌ها نقوش هندسی و مدالین	دایره نماد وحدت، بی‌زمانی و ابدیت، مربع ثبات، تعادل و مادیت. لوزی حرکت، تغییر و سیر صعودی از عالم ماده به عالم معنا. ستاره نور، هدایت و عالم نورانی.	نقوش هندسی شامل ستاره‌ها، دایره‌ها، مربع‌ها و لوزی‌ها هستند که بیانگر وحدت و نظم الهی در جهان قدرت مرکزی خلافت را تداعی می‌کنند.
نقوش ترکیبی	بازتابی از عالم مثال، تجلیات بصری مفاهیم معنوی و فلسفیِ قوهٔ خیالِ هنرمند.	تلفیقی از نقوش خطی، گیاهی، حیوانی و هندسی که سبک هنری پیچیده و چندلایه این دوره را نمایان می‌کند علاوه‌بر زیبایی بصری، ارتباط میان دین، فلسفه و قدرت را بازتاب می‌دهند.

er, 2012: 95). این مدالیون‌ها که نمادی از قدرت و مرکزیت وحی الهی بودند، کاربرد گسترده‌ای در پارچه‌های رسمی داشتند (Bloom, 2007: 125).

کربن معتقد است که نقوش ترکیبی در هنر اسلامی بازتابی از عالم مثال یا عالم ملکوت هستند. او بر این باور است که این نقوش، تجلیات بصریِ مفاهیم معنوی و فلسفی‌اند که از طریق قوه خیال فعال هنرمند به تصویر کشیده می‌شوند (پنج‌تنی و محمدزاده، ۱۴۰۲: ۱۷۰).

در بسیاری از منسوجات فاطمی، تلفیقی از نقوش خطی، گیاهی، حیوانی و هندسی وجود دارد که سبک هنری پیچیده و چندلایهٔ این دوره را نمایان می‌کند. این ترکیب‌ها، علاوه‌بر زیبایی بصری، ارتباط میان دین، فلسفه و قدرت را بازتاب می‌دهند (Et-tinghausen *et al.*, 2001: 298).

در «تصویر ۶»، در بخش شرح رنگ سبز، می‌توانیم این نمونه از نقش ترکیبی را ببینیم.

تصویر ۱۱. منسوجات فاطمی، کفن کادوئین، کاربرد نقوش هندسی و مدالین (www.qantara-med.org, 2016/09/30).

Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

بحث و نتیجه‌گیری

در نظام هرمنوتیکی هانری کربن، «تأویل» به معنای بازگرداندن پدیده‌ها به اصل نخستین آن‌هاست. از دیدگاه او، این بازگشت تنها از طریق «فهم» یا به تعبیر دقیق‌تر او، «وَعی» (آگاهی وجودی)، محقق می‌شود. «وَعی» در اندیشه کربن، نه ادراکی صرفاً عقلی، بلکه ارتباطی وجودی و شهودی میان فرد و حقیقت است. در این فرایند، نفس انسان (دازاین) هم‌زمان با تأویل پدیده، به تأویل خویشتن نیز می‌پردازد و نوعی «ولادت مجدد» وجودی را تجربه می‌کند.

کربن سازوکار این فرایند را بر «قوه خیال فعال» و جایگاه آن را در «عالم خیال» یا «عالم مثال» استوار می‌داند. این عالم، ساحت مستقلی است که در میانه جهان مادی و عالم معنوی قرار دارد و بستر دریافت تأویل‌های رمزی می‌شود؛ تأویلی که در آن، ظاهر و باطنِ معنا هم‌زمان حفظ می‌شوند.

این مبانی نظری، چارچوبی برای تحلیل هنر اسلامی فراهم می‌آورد. از منظر کربن، هنر اسلامی در ذات خود نمادین و رمزی است، زیرا تنها از طریق رمز و نماد می‌توان به حقیقت‌های باطنی اشاره کرد. هدف نهایی هنر، نه بیان احساسات هنرمند، بلکه تجلی حقایق ملکوتی در قالب صورت‌های حسی است. در این چارچوب، هنرمند شیعه فاطمی با بهره‌گیری از عناصر مادی، به مثابه واسطه‌ای عمل می‌کند تا پیام‌های وحیانی و ملکوتی را به مخاطب منتقل سازد. او از طریق نظامی از نمادها و نشانه‌ها، «عالم خیال» را به زبان بصری ترجمه کرده و فضایی میان‌جهانی (طبیعی–معنوی) می‌آفریند که در آن، حضور معنا برای مخاطب محسوس می‌گردد.

تحلیل رنگ‌ها و نقوش در منسوجات فاطمی، این رویکرد را به‌روشنی تأیید می‌کند:

۱. **نمادشناسی رنگ‌ها:** انتخاب طیف‌های رنگی، عمیقاً با باورهای شیعی پیوند خورده است:

ـ **سفید:** نماد نور الهی و خلوص

ـ **سبز:** نماد اسلام، بهشت و مشروعیت دینی خاندان پیامبر(ص)

ـ **قرمز:** نماد شهادت، عشق الهی و حیات معنوی

ـ **آبی:** نماد فضاهای روحانی و عالم ملکوت

ـ **زرد و طلایی:** نماد نجات، امید، جلال ملکوتی و نور الهی.

۲. **نمادشناسی نقوش:** به همین ترتیب، نقوش به‌کاررفته نیز هر یک حامل بار معنایی و نمادین خاصی هستند:

ـ **کتیبه‌ها:** ذکر نام پیامبر اکرم(ص) و حضرت علی(ع) تأکیدی بر مشروعیت شیعی خلافت فاطمیان است.

ـ **نقوش اسلیمی و گیاهی:** نماد هماهنگی الهی، تداوم حیات و بهشت

ـ **نقش شیر:** اشاره به شجاعت و اقتدار حضرت علی(ع) (اسدالله)

ـ **نقش خرگوش:** رمز باروری، اقبال و هوشیاری معنوی

ـ **نقش پرنده:** نماد روح، جاودانگی و پرواز به‌سوی حقیقت

ـ **نقوش ترکیبی:** بیانگر پیوند منسجم میان دین، فلسفه و قدرت

در نهایت، می‌توان نتیجه گرفت که رنگ‌ها، نقوش و نمادهای به‌کاررفته در منسوجات فاطمی، صرفاً عناصر تزئینی نیستند، بلکه حامل معانی عمیق و ازلی‌اند که ریشه در جهان‌بینی شیعی دارند. این هنر، برخلاف نشانه‌های صرفاً قراردادی، بر بنیانی هستی‌شناسانه و معرفتی استوار است و از اصول تأویل رمزی پیروی می‌کند. هنرمند فاطمی با به‌کارگیری عناصر مادی، جلوه‌ای از تفکر معنوی و دینی خود را به نمایش گذاشته و کوشیده است تا به حقیقتی متعالی اشاره کند و مخاطب را متوجه ساحت غیبی هستی سازد.

فهرست منابع

- بلوم، جاناتان؛ بلر، شیلا؛ دوری، کارل جی؛ اتینگهاوسن، اولگ گرابر، ریچارد (۱۳۸۹)، *تجلی معنا در هنر اسلامی*، ترجمه اکرم قیاسی، تهران: سوره مهر.
- بلوم، جاناتان (۱۳۹۳)، *هنر و معماری در آفریقای شمالی*، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: انتشارات پژوهشکده هنر.
- بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۵)، *منسوجات اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: نشر مطالعات هنر اسلامی.
- پنج‌تنی، منیره؛ محمدزاده، مهدی (۱۴۰۲)، حکمت زمین (جهان معنای نقاشی‌های مکتب شیراز – بهبهان از منظر فلسفه پدیدارشناسانه هرمنوتیکی هانری کربن با رجوع به متون مزدایی ایران باستان)، *پژوهش‌های فلسفی، دانشگاه تبریز*، دوره ۱۷، شماره ۴۴، ۱۵۰ تا ۱۷۸.
- تاج‌الدینی، علی (۱۳۷۶)، *مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات هانری کربن، شووان، بورکهارت، کوماراسوامی، سوزوکی)*، چاپ دوم، تهران: نشر سوره.
- زکریایی کرمانی، ایمان؛ رهرو اصفهانی، لیلا (۱۳۹۵)، گونه‌شناسی پارچه‌های طراز دوره فاطمیون مصر بر مبنای مؤلفه‌های قالب اصلی –نقوش و ترکیبندی، *نگارینه هنر اسلامی*، دوره سوم، شماره نهم.
- فربود، فریناز (۱۳۹۶)، بازتاب مذهب تشیع در طراحی نقوش منسوجات فاطمیان مصر، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، شماره۴.
- کونتادینی، آنا (۱۳۹۸)، هنر دورهٔ فاطمی (درموزه ویکتوریا و آلبرت)، ترجمه داوود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- کربن، هانری (۱۳۸۴)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، ترجمه جواد طباطبایی، چاپ چهارم، تهران، نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- کربن، هانری (۱۳۸۹)، *واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم میزان*، ترجمه انشالله رحمتی، تهران: نشر صوفیا.
- گشایش، فرهاد (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر ایران وجهان*، تهران: انتشارات مارلیک با همکاری نشر عفاف.

- موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۹۰)، *هنر از منظر سنت و مدرنیته*، قم: نشر مرکز پژوهش‌های صدا و سیما.
- مددپور، محمد (۱۳۸۴)، *تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی*، تهران: نشر بین‌الملل.
- نصر، سید حسن (۱۳۸۹)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: نشر حکمت.
- نظامی تالش، اسعد (۱۳۶۴)، جامه کعبه، *ایران‌نامه*، شماره۱۳ .
- هیلبنرند، رابرت (۱۳۸۶)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: نشر روزنه.

فهرست منابع لاتین

- Corbin, H. (1978). *The Man of Light in Iranian Sufism*. Boulder: Shambhala Publications.
- Anne Deppe, M. (2011). Tiraz: Textile & Dress with Inscriptions in Central & Southwest Asia. In *Joanne B. Eicher & Gillian Vogelsang-Eastwood* (Eds.), Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Vol.5 (2). Oxford: Berg Publishers.
- Walker, Bethany J. (2012). Fatimid Egypt and the Art of the Tiraz: Inscribed Textiles as Political Messaging. *Textiles in the Medieval Islamic World*. Brill.
- Ettinghausen, R. & Grabar, O. (2021). *The Art and Architecture of Islam 650_1250*. Yale university Press.
- Bloom, Jonathan m. (2007) *Arts of the city victorious :Islamic Art and Architecture in Fatimid North Africa and Egypt*. Yale university press.
- Behrens-Abouseif, Doris. (1992). *Islamic Architecture in Cairo: An Introduction*. Brill.
- Corbin, H. (1977). *Spiritual Body and Celestial Earth: From Mazdean Iran to Shi'ite Iran*. Princeton University Press.

پایگاه‌های اینترنتی

- www.rugrabbit.com,2016/10/08
- www.qantaramed.org, retrieved: 2016.09.30

بازنمایی حیوانات دارای صفات انسانی در مقام کاتب: تحلیل شمایل نگارانه نقش‌مهرهای کلاسیک دوره آغاز ایلامی

روح اله یوسفی[۱]، خلیل‌اله بیک‌محمدی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۰۴ شهریور ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۱۶ مهر ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۷۹-۹۰
Doi: 10.22034/rph.2025.2069910.1175

چکیده

پژوهش حاضر با تمرکز بر شش نمونه منتخب از نقش‌مهرهای کلاسیک آغاز ایلامی از دو مرکز شاخص شوش و ملیان، می‌کوشد روابط میان زبان تصویری، ساختار نهادی و جهان‌بینی آیینی این دوره را آشکار سازد. این نقش‌مهرها، علی‌رغم اندازه کوچک و ماهیت فیزیکی ساده، همچون اسناد چندلایه تصویری، حامل بازنمایی‌های دقیق از فرایندهای اجرایی، نظم بوروکراتیک و ایدئولوژی مشروعیت‌بخش حاکمیت بوده‌اند. چارچوب تحلیلی سه‌سطحی پانوفسکی شامل توصیف پیش‌نمادین جزئیات صحنه و ترکیب‌بندی، تحلیل شمایل‌نگارانه معناهای قراردادی و فرهنگی، و تفسیر شمایل‌شناختی بسترهای تاریخی، اجتماعی و اقتصادی، در تعامل با نشانه‌شناسی بارت و مدل سه‌گانه پیرس به کار گرفته شد تا نظام نشانه‌ای این آثار شناسایی و رمزگشایی شود. در این راستا، مطالعه حاضر به دو پرسش کلیدی می‌پردازد: ۱. چرا تصویر حیوانات انسان‌نما به عنوان کاتب در نقش‌مهرهای آغاز ایلامی پدید آمد؟ ۲. این بازنمایی‌ها چه ارتباطی با ساختارهای اداری، اجتماعی و ایدئولوژیک آن دوره دارند؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که انتخاب و بازنمایی حیوانات انسان‌نما، از گاو وحشی و شیر تا بزسان و خرگوش، با رفتارها و ابزارهای انسانی نظیر قلم، لوح، کوزه و نشانه‌های هندسی، استعاره‌ای بصری برای نقش‌های واقعی اداری، حسابرسی و مدیریتی بوده است. حضور عناصر گیاهی و هندسی، شکل‌دهی قاب‌بندی‌های مجزا و تکرار موتیف‌های نمادین، بیانگر تلاش آگاهانه برای سازمان‌دهی معنا، تفکیک مفهومی و تقویت ارتباط میان نظم جهان انسانی و نظم کیهانی است. تحلیل‌ها نشان داد که این نقش‌مهرها علاوه‌بر کارکرد عملی در ثبت اطلاعات و کنترل منابع، بازتاب‌دهنده پیوند وثیق میان ساختار بوروکراسی، باورهای اسطوره‌ای و حافظه فرهنگی آغاز ایلامی بوده‌اند. این پژوهش تأکید دارد که بدون شناخت لایه‌های نمادین و سازوکارهای رمزگذاری تصویری، فهم کامل نظام اقتصادی، اجتماعی و ایدئولوژیک آغاز ایلامی ممکن نیست. چنین آثاری، در مقیاسی کوچک اما با ظرفیت روایی بزرگ، پنجره‌ای بی‌بدیل برای بازسازی شبکه‌های پیچیده قدرت، مشروعیت و نظم در نخستین حکومت‌های نخستین فراهم می‌آورند.

کلیدواژه‌ها: آغاز ایلامی، نقش‌مهرهای استوانه‌ای، نشانه‌شناسی تصویری، تحلیل شمایل‌نگارانه پانوفسکی، حیوانات انسان‌نما، شمایل‌نگاری

۱. دانشیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد ورامین-پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Rouhollah.yousefiz@yahoo.com

۲. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
Email: k.beikmohammadi@umz.ac.ir

استناد: یوسفی، روح اله؛ بیک‌محمدی، خلیل‌اله (۱۴۰۵)، بازنمایی حیوانات دارای صفات انسانی در مقام کاتب: تحلیل شمایل نگارانه نقش‌مهرهای کلاسیک دوره آغاز ایلامی، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۱)، ۷۹-۹۰.
Doi: 10.22034/rph.2025.2069910.1175
https://rph.soore.ac.ir/article_730008.html

مقدمه

نقش‌مهرها یکی از غنی‌ترین منابع مطالعاتی برای شناخت ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و ایدئولوژیک جوامع باستانی به‌ویژه در فلات ایران و بین‌النهرین هستند (Amiet, 1971; Pittman, 1993). در دوره آغاز ایلامی (اواخر هزاره چهارم تا اوایل هزاره سوم پیش از میلاد)، که هم‌زمان با شکل‌گیری نخستین نظام‌های اداری متمرکز، پیدایش سازمان‌های ثبت و مدیریت داده‌ها و اختراع خط‌های اولیه است (Alden, 1982; Dahl, 2009)، نقش‌مهرها نه‌تنها ابزارهای فنی برای شناسایی مالکیت یا مهروموم کردن کالا، بلکه ابزاری ارتباطی و حامل پیام‌های بصری چندلایه بوده‌اند. در بُعد سبک‌شناسی، هنر مهرسازی آغاز ایلامی، چنان‌که هالی پیتمن (Pittman, 1997) نشان داده، با برهم‌کنش میان سنت‌های تصویری بومی فلات ایران و نوآوری‌های تبادلی با بین‌النهرین شکل گرفته و الگوهای دیداری تازه‌ای را پدید آورده که سابقه‌ای مستقیم در ادوار پیشین ندارد. یکی از ویژگی‌های بارز این نقش‌مهرها، بازنمایی حیوانات با ویژگی‌های انسانی (انسان‌نما) در اعمال روزمره یا آیینی است که پیر آمیه (۱۹۹۷) آن را «انسان‌پیکری عامدانه» و بخشی از زبان نمادین قدرت می‌داند.

این بازنمایی‌ها را می‌توان در چارچوب نشانه‌شناسی دیداری (احمدی، ۱۴۰۲) و تحلیل سه‌سطحی «اروین پانوفسکی»[۱] (۱۹۶۷) تفسیر کرد، که از مشاهده مستقیم «پیش‌نمادین» تا رمزگشایی از بافت فرهنگی-تاریخی «شمایل‌شناختی» امتداد می‌یابد. به تعبیر «آلفرد گل»[۲] (۱۹۹۸)، این تصاویر به‌منزله «عاملان اجتماعی» عمل می‌کنند که فراتر از زیبایی‌شناسی، در شبکه کنش‌های سیاسی و اقتصادی نیز ایفای نقش دارند. از دیدگاه «میرچاه الیاده»[۳] (۱۳۷۴) و «کلود لوی-استروس»[۴] (۱۳۷۸)، حضور حیوانات در نقش‌های انسانی را می‌توان امتداد سنت‌های اسطوره‌ای دانست که مرزهای طبیعت و فرهنگ را می‌شکند و پیام‌های پیچیده‌ای درباره نظم کیهانی و اجتماعی منتقل می‌کند. چنین نمادپردازی هایی، به تعبیر «هالی پیتمن»[۵] (۲۰۰۶)، نه صرفاً انعکاس جهان‌بینی اسطوره‌ای، بلکه ابزارهای بصری برای تثبیت نظم اداری و مشروعیت‌سازی قدرت سیاسی بوده‌اند. «جورج کوبلر[۶]» (۱۹۶۲) در نظریه «توالی فرم‌ها»، آثار بصری را حلقه‌هایی در زنجیره تاریخی می‌بیند که هم استمرار سنت‌های تصویری و هم لحظات نوآوری را آشکار می‌سازند. بدین‌سان، هر نقش یا صحنه، بخشی از روندی است که معنا و شکل آن در بستر زمان دگرگون می‌شود. در همین مسیر، «مری میلر»[۷] (۲۰۱۰) مفهوم «گرامر بصری» را مطرح می‌کند که با ترکیب نمادها و فاعلان تصویری، ساختارهای هویتی و قلمرویی را تثبیت می‌کند. «وی.جی.تی. میچل»[۸]، در کتاب *نظریه تصویر: جستارهایی درباره بازنمایی گفتاری و دیداری*، تصویر را کنشگری می‌بیند که توانایی شکل‌دادن به ادراک جمعی دارد (Mitchell, 1994). «نلسون گودمن»[۹]، با مفهوم «زبان‌های هنر»، رابطه نشانه‌های بصری و نظام‌های نمادین را همچون زبان‌های ساختاریافته تبیین می‌کند (Goodman, 1976). این تنوع دیدگاه‌ها نشان می‌دهد هر تصویر، از منظر نظری، می‌تواند هم‌زمان حامل بار نمادین، ابزاری اجرایی، سازوکار ارتباطی، و کنشگری اجتماعی باشد و مطالعه آن نیازمند تلفیق نشانه‌شناسی، اسطوره‌شناسی، تاریخ هنر، زبان‌شناسی دیداری و انسان‌شناسی فرهنگی است.

شرح مسئله و ضرورت پژوهش

با وجود اهمیت این بازنمایی‌ها، تاکنون پژوهشی جامع که به تحلیل هم‌زمان ابعاد نشانه‌شناختی، شمایل‌نگارانه و کارکردی آنها بپردازد، انجام نشده است. مطالعات پیشین عمدتاً بر توصیف عمومی، طبقه‌بندی یا تحلیل سبک‌شناسی مهرها متمرکز بوده‌اند و جنبه‌های ایدئولوژیک و معنایی بازنمایی حیوانات انسان‌نما را نادیده گرفته‌اند. این خلأ پژوهشی، مانع درک پیوند میان هنر، نظام‌های اداری و فرایندهای مشروعیت‌بخشی قدرت در آغاز ایلامی شده است. پژوهش حاضر با هدف پر کردن این گپ علمی، تلاش می‌کند نشان دهد که این بازنمایی‌ها چگونه حامل پیام‌های نهادی و ایدئولوژیک بوده‌اند و چه نقش نمادینی در تقویت ساختارهای اجتماعی و سیاسی داشته‌اند.

چارچوب نظری و رویکرد پژوهش

پژوهش حاضر بر سه رویکرد نظری مکمل استوار است که در تعامل با یکدیگر، امکان خوانشی چندلایه و میان‌رشته‌ای از نقش‌مهرهای دوره آغاز ایلامی را فراهم می‌آورند. نخست، «نشانه‌شناسی»[۱۰] با تکیه بر آرای «چارلز ساندرز پیرس»[۱۱] در طبقه‌بندی نشانه‌ها به «شمایل»[۱۲]، «نمایه»[۱۳] و «نماد»[۱۴] و تحلیل روابط سه‌گانه میان «دال، مدلول و شیء مرجع»، زمینه‌ای علمی برای بررسی فرایندهای دلالت و رمزگذاری معنایی تصاویر فراهم می‌کند (Peirce, 1958). این رویکرد با بهره‌گیری از مفاهیم بینامتنی و رمزگان فرهنگی در نظریه «رولان بارت»[۱۵]، به شناسایی معانی ضمنی و ایدئولوژیک نهفته در بازنمایی حیوانات انسان‌نما کمک می‌کند (Barthes, 1968). دوم، «شمایل‌نگاری»[۱۶] در سنت کلاسیک «اروین پانوفسکی»[۱۷]، که با سه سطح تحلیل، «توصیف پیش‌نمادین»، «تحلیل شمایل‌نگارانه» و «تفسیر شمایل‌شناختی» ابزار لازم برای شناسایی عناصر تصویری، موضوعات و الگوهای تکرارشونده در صحنه‌های مهرها را در اختیار می‌گذارد (Panofsky, 1967). در چارچوب این رویکرد جمعی، هدف این است که نشانه‌ها و نمادهای موجود در صحنه‌ها از سطح توصیف ساده فراتر روند و به عنوان شواهدی

Doi: 10.22034/rph.2025.2069910.1175

برای بازسازی تعامل میان هنر، ساختار بوروکراتیک و ایدئولوژی حاکم تحلیل گردند. بدین‌سان، مطالعه حاضر در پی پاسخ به دو پرسش اساسی است: چرا تصویر حیوانات انسان‌نما به عنوان کاتب در نقش‌مهرهای دوره آغاز ایلامی پدید آمد؟ این بازنمایی‌ها چه ارتباطی با ساختارهای اداری، اجتماعی و ایدئولوژیک آن دوره دارند؟

پیشینه تحقیق

مطالعات مربوط به نقش‌مهرهای آغاز ایلامی، عمدتاً بر جنبه‌های فنی، سبک‌شناسی و همچنین کارکردهای اقتصادی و اداری این اشیاء متمرکز بوده‌اند. پژوهشگران متعددی همچون آمیه (Amiet, 1961; 1971; 1972)، پیتمن (Pittman, 1992; 1994; 1997; 2003a; 2003b)، پالارده (Palarde, 2022) و یوسفی‌زشک (یوسفی‌زشک، ۱۳۸۹) به طبقه‌بندی نقش‌مهرها و تحلیل نمادها و تصاویر انسانی و جانوری پرداخته‌اند، اما عمده تمرکز باستان‌شناسان بر اثر مهرها به منزله اسناد هویت، مالکیت و ابزار مدیریت اقتصادی است (Pittman, 1997; Hessari and Yousefi, 2013; Hessari, 2011). در زمینه بازنمایی حیوانات انسان‌نما، گرچه به صورت پراکنده اشاره‌هایی در برخی مقالات و گزارش‌های باستان‌شناسی وجود دارد (Pittman, 1994; Amiet, 1972)، اما تحلیل جامع و مستقلی از جایگاه نمادین این گروه خاص از نقش‌ها، به‌ندرت صورت گرفته است.

در حوزهٔ هنر باستانی بین‌النهرین و ایران، پژوهش‌هایی به تحلیل مفهومی حیوانات انسان‌نما پرداخته‌اند و اغلب این تصاویر را تجلی باورهای آیینی، اسطوره‌ای و نمادهای اجتماعی تفسیر کرده‌اند (Zettler, 2007; Whiting, 1977; Steinkeller, 1977; Renger, 1977). در مورد جایگاه و تصویر کاتبان آغاز ایلامی و نقش آن در جامعه نیز مطالعاتی وجود دارد که بر اهمیت نوشتار به عنوان ابزار مشروعیت، کنترل و شکل‌دهی به نظام‌های تازه‌تأسیس تأکید می‌کنند (Englund, 1998). با این حال، تلاقی مفهوم «کاتب» و حیوانات انسان‌نما همچنان حوزه‌ای کمتر شناخته شده است که این مقاله درصدد بررسی و تحلیل آن است.

دوره آغاز ایلامی اکنون به عنوان افقی شاخص در باستان‌شناسی نیمه دوم هزاره چهارم پیش از میلاد شناسایی شده و طی دهه‌های اخیر به یکی از کانون‌های تحقیقات میان‌رشته‌ای تبدیل شده است (Palarde, 2022; Dahl *et al.* 2013; Desset, 2016; Yousefi *et al.* 2025; Kelley, 2024). این اصطلاح ریشه در پژوهش‌های پیشگامانه ونسان شایل، زبان‌شناسی وابسته به هیئت حفاری دمورگان (۱۸۹۷-۱۹۱۲) دارد که نخستین‌بار مجموعه‌ای از لوح‌های گلی منقوش به نشانه‌های تصویری و معنی نگار غیرمیخی را در حفاری‌های شوش شناسایی کرد. شیل این متون را به‌طور موقت آغاز ایلامی نام‌گذاری کرد (Scheil, 1905: 60) و آنها را منسوب به خطی بومی و بستر زبانیِ به‌نام «انشانی[۱۸]» دانست؛ اصطلاحی که بعدها به علت بنیادهای فرضی و غیرمستند مورد انتقاد قرار گرفت (Dahl, 2009: 31). هالی پیتمن (۱۹۹۷: ۱۳۵) این دوره را بر اساس شاخصه‌های اداری منحصربه‌فرد آن از منظر نگارشی غیربین‌النهرینی و سنت‌های مهرسازی، نسبت به چارچوب‌های فرهنگی بین‌النهرینی بازتعریف نمود. در سال‌های اخیر، مطالعات «باربارا هلوینگ[۱۹]» در اریسمان (۲۰۰۴: ۱۵۱) نیز پدیده آغاز ایلامی را به مثابه یک واحد فرهنگی ـ سیاسی یکپارچه مطرح کرده و الگوهای تقلیل‌گرایانه پیشین درباره «گسترش» یا «تأثیرپذیری» را به چالش کشیده است. مطالعات یوسفی‌زشک بر روی گل‌نبشته‌ها و نقش‌مهرهای این دوره، افق‌های نوینی در فهم ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی این دوران گشود (Hessari and Yousefi Zoshk, 2013). بر اساس شواهد مربوط به پراکندگی استقرارها، سبک‌های متنوع سفالین، فضاهای تولیدی و نیز تحلیل محتوایی نقش‌مهرها و گل‌نبشته‌های آغاز ایلامی، نظریه‌ای درباره ماهیت عشایری و کوچ‌نشینی در این دوره توسعه یافته است (Yousefi Zoshk *et al.* 2025). این رویکرد نشان داد که مدیریت منابع و حرکت‌های فصلی گروه‌های انسانی در همبستگی با سنت‌های فرهنگی و اداری منطقه، یکی از شاخصه‌های هویتی این دوره بوده و فهم آن برای بازنگری نظریات مرتبط با شکل‌گیری اقتدار سیاسی و نظام‌های بوروکراتیک در ایران باستان ضروری است.

نقش‌مهرهای آغاز ایلامی از نظر تاریخی و فرهنگی، جایگاهی بی‌همتا در شناخت نظام‌های اجتماعی، اداری و نمادین جوامع فلات ایران در هزاره چهارم پیش از میلاد دارند. این مهرها نه‌تنها ابزارهای کارکردی برای تضمین مالکیت و مدیریت منابع بوده‌اند، بلکه همچون اسناد تصویری حامل مضامین نمادین، اسطوره‌ای و هویتی محسوب می‌شوند که بازنمایی پیچیده‌ای از ساختار قدرت و روابط اجتماعی ارائه می‌دهند (Pittman, 1997). ترکیب عناصر هندسی، گیاهی و فنون انتزاعی یا ساده‌سازی‌شده در حکاکی پیکره‌ها، علاوه‌بر آشکار ساختن دقت و خلاقیت هنری سازندگان، بیانگر شکل‌گیری نظام‌های نشانه‌ای برای رمزگذاری اطلاعات اقتصادی و سیاسی در این جامعه پیش‌حکومتی است. از این رو، نقش‌مهرهای این دوره افزون بر کارکرد اداری و اقتصادی، به مثابه کدهای بصری مشروعیت‌بخش نظم اجتماعی و نمادهای حافظ میراث ذهنی و اسطوره‌ای فرهنگ آغاز ایلامیان اهمیت می‌یابند.

روش‌شناسی تحلیل شمایل‌نگارانه و نشانه‌شناختی صحنه‌های اداری

تحلیل شمایل‌نگاری در این پژوهش بر سه مرحله اساسی بنا

شده است و هر مرحله با روش و هدف خود تعریف شده است: در مرحله «پیش‌نمادین[۲۰]»، صحنه‌ها به صورت بی‌واسطه و بدون تفسیر معنایی توصیف می‌شوند. این توصیف شامل شناسایی اشیاء و عناصر تصویری، مانند انبارها، ظروف ذخیره‌سازی، پیکره‌های انسانی یا حیوان انسان‌نما در حال نگهداری یا ثبت کالاها، ابزارهای سنجش یا توزین و نیز ترکیب‌بندی کلی تصویر، آرایش عناصر در فضا و روابط فیزیکی بین آنهاست. در این سطح، ثبت جزئیات بصری به منزله مواد خام تحلیل عمل می‌کند، بی‌آنکه پیش‌فرض معنایی بر آنها تحمیل شود. در مرحله «شمایل‌نگارانه[۲۱]»، عناصر شناسایی‌شده به موضوعات شناخته‌شده یا موتیف‌های دارای سابقه تاریخی و فرهنگی مرتبط می‌شوند. برای مثال، تصویر پیکره حیوان انسان‌نما با قلم یا لوح در دست، با مفهوم کاتب در نظام‌های اداری همجوار مقایسه می‌شود. یا نمایش ردیف ظرف‌های ذخیره‌شده با فرایندهای انبارداری و مدیریت مازاد محصول تطبیق داده می‌شود. در اینجا از منابع باستان‌شناسی، متون تاریخی و اسناد تصویری مشابه استفاده می‌شود تا نحوه رمزگذاری مفهومی و نقش این عناصر در روایت اداری مشخص گردد. در مرحله «شمایل‌شناختی[۲۲]»، تحلیل از سطح شناسایی موضوعات فراتر رفته و به بررسی معانی عمیق، زمینه‌های ایدئولوژیک و کارکرد اجتماعی تصویر پرداخته می‌شود. این سطح، بازنمایی صحنه‌های اداری را در پیوند با نظام مشروعیت‌بخشی قدرت، ساختار طبقاتی، و مکانیزم‌های کنترل منابع در آغاز ایلامی تحلیل می‌کند. برای مثال، حضور حیوانات انسان‌نما در نقش کاتب ممکن است نشانگر پیوند مفهومی میان اقتدار اجرایی و قدرت اسطوره‌ای باشد، که وظیفه مشروعیت‌بخشی به فرایندهای اقتصادی را بر عهده داشته‌اند. این سه مرحله با تلفیق سطوح خوانش متنی و فرامتنی کامل می‌شوند. «خوانش متنی[۲۳]» معطوف به خودِ تصویر است، یعنی عناصر بصری به منزله «متن تصویری» بررسی و معناگذاری می‌شوند. «خوانش فرامتنی[۲۴]» به روابط بین تصویر و زمینه‌های بیرونی می‌پردازد، از جمله مقایسه با آثار هم‌دوره، پیوند با اسناد مکتوب یا نشانه‌ها و نیز جایگاه آن در سنت بصری آغاز ایلامی. این دو سطح، هرکدام دارای بُعد «سطحی[۲۵]» که بر مشاهده و ثبت معنای آشکار تصاویر متمرکز است و «عمیق[۲۶]» که به کشف دلالت‌های پنهان، لایه‌های اسطوره‌ای، و ساختارهای قدرت نهفته در تصویر می‌پردازد، می‌باشند. تلفیق این مراحل با چارچوب‌های نشانه‌شناسی بارت و پیرس، امکان عبور از سطح توصیف به عمق معناشناسی و تبیین جایگاه فرهنگی و ایدئولوژیک این صحنه‌ها را فراهم می‌سازد.

نقش مهر شماره ۱

در میان نمونه‌های نقش‌مهرهای آغاز ایلامی با مضمون اقتصاد اداری، این اثر جایگاهی ممتاز دارد؛ صحنه‌ای که در آن، موقعیت پیچیده‌ای از مدیریت، ثبت و سامان دهی ذخایر به تصویر کشیده شده است. نشانه‌شناسی دقیق عناصر موجود از فاعلان انسان واره گرفته تا ابزارهای حسابداری، نشانه‌های گیاهی و نمادهای هندسی لایه‌ای دوگانه از معنا را آشکار می‌کند؛ لایه‌ای که در سطح نخست به کارکردهای عینی و عملی در نظام بوروکراسی و کنترل منابع اشاره دارد و در سطح دوم، دلالت‌های نمادین و ایدئولوژیکی را بازتاب می‌دهد که با تثبیت نظم اجتماعی و مشروعیت سیاسی پیوند یافته‌اند. (تصویر ۱)

توصیف پیش‌نمادین

در مرکز میدان بصری، دو گاو وحشی، گاو ماده در سمت چپ و گاو نر در سمت راست روبه‌روی یکدیگر و در حالت زانو زده، با آناتومی انسانی و سر حیوانی نقش شده‌اند. میان آنها، عناصری کشیده قرار دارد که یادآور قطعات یا نشانه‌های شمارشی است. در فضای پیرامون، دو فرم مخروطی مانند کوزه، یک مستطیل خطدار، یک بزکوهی زانو زده در پس‌زمینه، یک دایره در میان شاخ‌های گاو نر، سه عنصر عمودی قوس‌دار بر پایه‌ای مثلثی، یک گنبد شطرنجی کوچک، یک کاسه دهان‌گشاد با عنصری عمودی، یک دایره منفرد و نمای ورودی یک سازه با اسکلت نی مشاهده

محوطه	عکس	طرح
شوش		
ارجاعات	Amiet 1966 : 100, fig. 54; Amiet 1980 : pl. 37, fig. 568; Pittman 1993 : 237, fig. 1	

تصویر ۱. صحنه‌های اداری با حضور دو گاو نر و ماده و بز در فرم انسانی.

Doi: 10.22034/rph.2025.2069910.1175

می‌شود. حکاکی اثر با سطوح یکنواخت، خطوط محیطی برجسته، لوزی‌های نوک‌تیز در بدن و چشم‌ها، منحنی‌های پشم و ابزار، و ریتم بصری سنجیده اجرا شده است.

تحلیل شمایل‌نگارانه

گاو نر و ماده، در سنت بصری آغاز ایلامی، حامل معانی باروری، قدرت و ثبات اقتصادی هستند (Palarde, 2022). حالت انسانی آنها با ارجاع به مفهوم کاتب یا کارگزار اداری، جایگاه حیوان به عنوان نماد اقتدار اسطوره‌ای را با کارکرد انسان‌محور گره می‌زند. در اینجا به مثابه آیکون کنش‌گر اقتصادی و سمبل نظم کیهانی–اداری عمل می‌کنند. مجموعه عناصر کشیده بین دو حیوان، به‌عنوان کالانشان‌های شمارشی و نمایه فعالیت حسابرسی و موجودی‌برداری قابل شناسایی‌اند. دو مخروط–کوزه، نماد ذخیره و مازاد محصول، و مستطیل خط‌دار، احتمالاً بازنمایی ابزار بایگانی، به نظام انبارداری اشاره دارند. بزکوهی، حیوان بومی زاگرس، به عنوان نماد انعطاف و هوشمندی، اکنون به شکل کاتب/ناظر تصویر شده و به عملکرد نظارت و ثبت دلالت پیدا می‌کند. دایره میان شاخ‌های گاو نر نشانه‌ای است از نهادی مرکزی یا فرمانروای مقتدر که کنترل فرایند اداری را بر عهده دارد. سه عنصر قوس‌دار با پایه مثلثی، به احتمال زیاد تصویر انتزاعی انبارهای غله‌اند. فرم‌های کوچک‌تر ثانویه (گنبد شطرنجی، کاسه، سازه با اسکلت نی) نقشی زمینه‌ساز برای درک نظام انبارداری به عنوان بخشی از محیط اداری دارند.

تفسیر شمایل‌شناختی

این مهر، بیانگر هم‌نشینی لایه‌های عملکردی و اسطوره‌ای در آغاز ایلامی است. حیوانات انسان‌نما، در مقام کاتب و مدیر منابع، مشروعیت نظم اداری را با بهره‌گیری از نمادهای قدرت طبیعی تثبیت می‌کنند. تمهیدات بصری، از جمله یادکرد ابزار نوشتار و بایگانی، بازتاب دهندهٔ لحظه‌ای است که نوشتار و بوروکراسی جوانه می‌زنند. در سطح دلالت آشکار بارت، تصویر صحنه‌ای از ثبت و انبارداری را نشان می‌دهد. اما در دلالت ضمنی، این‌همانی حیوانات با کارکردهای انسانی، روایتی از وحدت نظم کیهانی و نظم اقتصادی خلق می‌کند، پیامی که در چارچوب ایدئولوژیک جامعه، نقش تقویت‌کننده مشروعیت قدرت دارد. از نظر پیرسی، این اثر مجموعه‌ای از آیکون‌ها (بازنمایی مستقیم علی‌رغم شکل‌زدایی)، نمایه‌ها (نشانه‌های وابسته به کارکرد واقعی، مثل انبار و نشان‌گر کالا)، و سمبل‌ها (نمادهای فرهنگی و اسطوره‌ای چون گاو و بز) را در یک شبکه معنایی گرد آورده است.

زبان بصری اثر، به واسطه ریتم خطوط، توازن ترکیب و دقت جزئیات، نه‌تنها زیبایی‌شناسی کار را برجسته می‌کند، بلکه کارکردش را در روایت اداری–اسطوره‌ای تثبیت می‌کند. چنین رویکردی هنر مهرسازی آغاز ایلامی را به رسانه‌ای چند سطحی بدل می‌سازد که هم اطلاعات عملیاتی (مدیریت منابع) را ثبت می‌کند و هم به بازتولید جهان‌بینی و ساختارهای قدرت می‌پردازد. به این ترتیب، صحنه مورد بحث الگویی روشن برای ترکیب تحلیلی مبتنی بر شمایل‌نگاری، نشانه‌شناسی و خوانش چندلایه متنی و فرامتنی فراهم می‌آورد.

نقش مهر شماره ۲

این نقش‌مهر شاخص از دوره آغاز ایلامی، که بر پشت یک گل‌نبشته از شوش حک شده است، صحنه‌ای منسجم از مدیریت ذخایر و فرایند حسابداری اقتصادی را بازنمایی می‌کند. ساختار شمایلی اثر، به‌ویژه در کاربرد حیوانات انسان‌نما، لایه‌های مهمی از تفکر نمادین، سنت‌های اداری و شکل‌گیری اقتدار را به نمایش می‌گذارد. (تصویر ۲)

محوطه	عکس	طرح
شوش		
ارجاعات	Amiet 1980 : pl. 37, fig. 569	

تصویر ۲. صحنه‌ای اداری با حضور گاو نر و ماده و بز: نمادپردازی قدرت، مشروعیت و بوروکراسی.

توصیف پیش‌نمادین

در مرکز ترکیب، دو گاو وحشی روبه‌روی هم، در حالت چهارزانو و انسان‌گون نشسته‌اند. نیم‌تنه‌ها و سرها در نمای نیم‌رخ، اما بخش پایینی بدن‌ها از روبه‌رو ترسیم شده است. هر یک در دست خود عنصری کشیده دارند که از نظر شکل یادآور کالانشان‌های شمارشی یا چوب‌های حساب است. میان این ابزار، عنصری مخروطی دیده می‌شود که سه خط موجی از آن خارج شده، روایتی تصویری از ظرفی محتوی مایع. پشت گاو سمت چپ، چند عنصر کشیده دیگر قرار دارد. در پس‌زمینه، بزی کوهی زانو زده، رو به صحنه اصلی و با شاخه‌ای برگ‌دار در دست، حضور دارد. جزئیات آناتومیک شامل چشم‌های لوزی‌نوک‌تیز، چین‌های عضلانی و شاخ‌های بزرگ، با ظرافت حجاری شده‌اند. پوست آویزان گاو سمت راست با خطوط موجی اغراق‌شده کار شده، و تراش یکنواخت سطوح به همراه بهره‌گیری از سوهان و قلم، یکنواختی و وضوح طرح را تقویت کرده است.

تحلیل شمایل‌نگارانه

گاوهای وحشی، در سنت مهرسازی آغاز ایلامی، آیکون‌هایی از قدرت، باروری و وفور منابع به شمار می‌آیند. حالت چهارزانو و تقابل نمادین آنها، نشانه آیین‌مندی، نظم و مشارکت اداری است. کالانشان‌های کشیده در دستانشان، نقش نمایه‌ای از کارکرد انبارداری و فرایند حسابرسی ایفا می‌کند. عنصر مخروطی با خطوط موجی، با آیین‌های نوشیدنی محور و مفاهیم سمبولیک وفور یا تثبیت فرایند اداری درهم‌تنیده است. تفاوت آرایش کالانشان‌ها در دو سوی صحنه می‌تواند به تفکیک وظایف یا درجات تخصص اداری اشاره داشته باشد. بزکوهی، به مثابه نماد استقامت و هوشمندی بومزاد، در این ساختار تصویری نقش میانجی و ناظر بر تعامل حیوانات-کارگزاران را بازی می‌کند و ارتباطی بین دنیای اسطوره‌ای و منطق رویه‌های اداری برقرار می‌سازد.

تفسیر شمایل‌شناختی

این صحنه، در دلالت آشکار رویدادی اداری، ثبت و شمارش منابع را نشان می‌دهد. اما دلالت ضمنی آن به بازنمایی یک نظم کیهانی-اجتماعی می‌رسد که در آن اقتدار اداری از طریق نمادهای جانوری مشروعیت می‌یابد. از منظر پیرسی، گاوها به عنوان آیکون، ارتباط بصری مستقیم با قدرت حیوانی دارند، در نقش نمایه، ابزارها و قالب‌های شمارشی را حمل می‌کنند، و به عنوان سمبل، حامل مفاهیم فرهنگیِ پیوند قدرت طبیعی و نظم اقتصادی هستند. بز کوهی نیز، با موقعیت ناظر، میانجی مفهومی بین عوامل اجرایی و معنای اسطوره‌ای است.

جزئیات آناتومیک و زیباشناختی اثر، علاوه‌بر ارزش هنری، در خدمت القای هوشیاری، رسمیت و سازمان‌یافتگی قرار گرفته‌اند. ترکیب زیبایی‌شناسی با روایت‌پردازی، مهر را به سندی تصویری بدل می‌کند که در آن بوروکراسی، نمادگرایی اقتصادی و ایدئولوژی حاکم به‌طور هم‌زمان حضور دارند. چنین خوانشی چندلایه، ماهیت دوگانه مهر آغاز ایلامی را به عنوان ابزار اداری عملیاتی و حامل پیام فرهنگی-ایدئولوژیک، به‌خوبی آشکار می‌کند و آن را در جایگاهی فراتر از شیء صرفِ بایگانی قرار می‌دهد.

نقش مهر شماره ۳

نقش‌مهر مورد بحث، یکی از نمونه‌های شاخص مهرهای کلاسیک آغاز ایلامی از شوش است که مضامین اداری-اقتصادی و تنوع نمادپردازی جانوری را با وضوحی کم‌نظیر بازمی‌تاباند. این صحنه، از نظر چینش فرم‌ها، نشانه‌ها و نمادهای اسطوره‌ای، ساختاری هدفمند دارد که نه‌تنها روایتی روشن از یک فرایند اداری را ارائه می‌کند، بلکه مفاهیمی بنیادین درباره اقتدار، مشروعیت و سازوکارهای نظارت بوروکراتیک را به تصویر می‌کشد. (تصویر ۳)

محوطه	عکس	طرح
شوش		
ارجاعات	Pézard 1911: 112, fig. 108; Delaporte 1920: pl. 27, fig. 9 (S 354); Legrain 1921: pl. XXIII, n° 331; Le Breton 1957: pl. XXV, fig. 14; Amiet 1980: pl. 37, fig. 567	

تصویر ۳. صحنه‌ای اداری با حضور شیرهای ماده و گاو نر: نمادپردازی قدرت، مشروعیت و بوروکراسی.

Doi: 10.22034/rph.2025.2069910.1175

توصیف پیش‌نمادین

در مرکز ترکیب، دو شیر ماده با پیکره‌هایی ترکیبی (بدن انسان‌گونه و سر و دم شیر) زانو زده و هر دو رو به سمت راست تصویر قرار دارند. نگاه و چرخش بدن به شکلی ترسیم شده که حس پویایی و تعامل را به تصویر می‌آورد. شیر کوچک‌تر در دستان خود شیئی مربع‌شکل دارد که به‌وضوح یادآور لوح یا تابلت است، در حالی که شیر بزرگ‌تر در حالت ژست‌گونه شرکت در صحنه قرار گرفته است. بالای سر شیر کوچک، گنبدی شطرنجی کوچک دیده می‌شود که از نظر فرمی بافت سبدی را تداعی می‌کند. مقابل دو شیر، گاوی وحشی زانو زده است که بدنش کمی به سمت آنها چرخیده و بالاتنه و سرش در نمای روبه‌رو ترسیم شده است. در دستان گاو، قلمی عمودی به چشم می‌خورد؛ شیئی باریک که با خطوط ظریف حکاکی شده و کارکرد نوشتاری آن قابل تصور است. در اطراف پایین‌تنه گاو، سه دایره نسبتاً هم‌اندازه حک شده‌اند که هر یک با فشار ابزار کوچک و عمق یکنواخت بر سطح مهر نشسته‌اند. پشت گاو و در گوشه صحنه، سه سازه عمودی قوس‌دار بر سه مثلث کوچک دیده می‌شود که ارتفاع و ریتم متوازن آنها بیش از آنکه تزئینی باشد، بازتاب‌دهنده ساختاری معماری است. تمام عناصر صحنه با خطوط عمیق و یکنواخت و فرم‌های استیلیزه اجرا شده‌اند. چشم جانوران بر اساس قاعده تکرارشده لوزی نوک‌تیز طراحی شده، خطوط موجی و خطوط محیطی پاها بر قدرت ریتم بصری و انسجام کلی ترکیب می‌افزاید. فضای داخلی اندام‌ها با خطوط جداکننده تقسیم‌بندی شده است و این امر حس ساختارمند بدن‌ها را دوچندان می‌کند.

تحلیل شمایل‌نگارانه

شیرهای ماده، فراتر از نقش‌شان به عنوان شکارچیان نیرومند، در جهان تصویری آغاز ایلامی شمایلی از مشروعیت، سلطه و حفاظت هستند. قرار گرفتن آنها در حالت زانو زده، نه‌فقط نشانه احترام یا آیین‌مندی، بلکه مشارکت مستقیم در فرایند اداری را القا می‌کند. شیء مربع‌شکل در دست شیر کوچک، به احتمال بسیار، آیکونی از لوح نگارش یا ابزار ثبت داده‌ها است و از این منظر، نمایه‌ای از نظام نوشتاری و حسابرسی رسمی محسوب می‌شود. گنبد شطرنجی بالای سر، با بافت سبدگونه، هم به عنوان آیکون سبد ذخیره‌سازی و حمل کالا و هم به عنوان سمبل فراوانی و تأمین منابع قابل خوانش است. در مقابل آنها، گاو وحشی در هیئت کاتب زانو زده است. قلم در دست، کارکردش را به عنوان عامل اجرایی ثبت و انتقال داده‌ها به‌طور مستقیم اعلام می‌کند. سه دایره کنار گاو به عنوان نشانه‌های شمارشی یا بیانگر واحدهای کالا، ارتباط مستقیم با مفهوم کالانشان‌های آغاز نوشتار بین‌النهرین دارند. پشت گاو، گروه سه‌تایی از عناصر قوس‌دار بر سه پایه مثلثی، احتمالاً آیکونی انتزاعی از سیلوها، انبارهای غله یا سازه‌های ذخیره منابع هستند؛ نمادی که بلافاصله به شبکه توزیع و نگهداری مرتبط می‌شود. پیوند این نمادها در ترکیب کلی، روایت یک نظام انبارداری و کاتبی منسجم را شکل می‌دهد که بازیگران اصلی آن جانورانی انسان‌نما هستند.

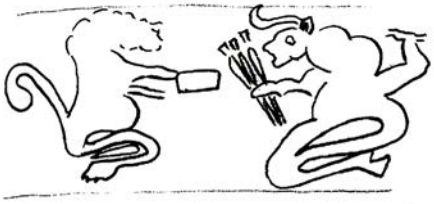
تفسیر شمایل‌شناختی

در سطح دلالت آشکار به تعبیر رولان بارت، صحنه مشغولیت سه جانور اصلی با ابزاری است که مستقیماً به ثبت، نگارش و نگهداری کالاهای ذخیره‌شده مربوط می‌شود. این خوانش، بر کارکرد اجرایی مهر به عنوان ابزاری در نظام اقتصاد اداری تأکید می‌کند. اما در سطح دلالت ضمنی، ترکیب شیرها و گاو در هیئت عوامل بوروکراتیک، پیام روشنی درباره جهان‌بینی آغاز ایلامی پدید می‌آورد: قدرت، نظم و امنیت اجتماعی بر پایه هم‌افزایی اقتدار طبیعی و نظام انسانی شکل می‌گیرد. شیر ماده، به عنوان سمبل قدرت سلطنتی و حفاظت، وقتی لوح ثبت را در دست دارد، خود را ضامن صحت اطلاعات و اجرای درست فرایندها معرفی می‌کند. گاو وحشی، موجودی پیوندخورده با زمین و تولید، در نقش کاتب ظاهر شده تا مشروعیت فایل‌های اداری و داده‌ها را در مدار قدرت اقتصادی تضمین کند. سه دایره و سازه‌های قوس‌دار، به عنوان نمایه‌های ملموس منابع و محل نگهداری، زنجیره نمادین قدرت را تا سطح منابع واقعی امتداد می‌دهند. چینش دقیق و انضباط بصری اثر، همراه با پرداخت جزئیات استیلیزه، نه‌تنها ارزش هنری مهر را برجسته می‌کند، بلکه آن را به سندی ایدئولوژیک تبدیل می‌سازد که در آن ابزارهای بوروکراسی، اسطوره‌های قدرت و معماری ذخیره‌سازی، سه ضلع یک مثلث معنایی را تشکیل می‌دهند.

از نگاه پیرسی، این صحنه مجموعه‌ای از آیکون‌ها (بازنمایی مستقیم ولی استیلیزه حیوانات و سازه‌ها)، نمایه‌ها (ابزار نوشتار، کالانشان‌ها، سیلوها) و سمبل‌ها (شیر ماده به عنوان حافظ اقتدار، گاو به عنوان نیروی مولد مشروعیت‌بخش) را در شبکه‌ای یکپارچه گرد آورده است. همین هم‌نشینی لایه‌های مختلف نشانه‌ای است که اثر را از یک تصویر تزئینی ساده به مدرکی چندسطحی برای مطالعه تاریخ اجتماعی، اقتصادی و ایدئولوژیک آغاز ایلامی ارتقا می‌دهد.

نقش‌مهر شماره ۴

نقش‌مهر شماره۴ از نمونه‌های شاخص مهرهای آغاز ایلامی شوش است که بر پشت یک گلنبشته حک شده و صحنه‌ای اداری-آیینی را با ترکیب‌بندی دقیق و نمادپردازی غنی به نمایش می‌گذارد (تصویر ۴).

محوطه	عکس	طرح
شوش		
ارجاعات	Jéquier 1905b: 12, fig. 23; Delaporte 1920: pl. 41, fig. 12 (S 309); Legrain 1921: pl. XXIII, n° 332; Amiet 1980: pl. 37, fig. 570; Álvarez-Mon 2020: pl. 28, fig. e	

تصویر ۴. صحنه‌ای اداری با حضور شیرنر و گاو نر در شمایل انسانی.

توصیف پیش‌نمادین

در مرکز صحنه، شیر و گاو وحشی با بدنی انسان‌نما و چهره‌ای جانوری، زانو زده و روبه‌روی یکدیگر قرار گرفته‌اند. شیر، با دستان جلویی کشیده به سمت جلو، لوح یا تابلتی مستطیل‌شکل را نگاه داشته و چنگال‌های آشکار پاهای عقبی‌اش بر قدرت بدنی و طبیعت وحشی او تأکید می‌کند. در مقابل، گاو وحشی نیز زانو زده، سه قلم نگارش را به‌طور مرتب در دست چپ نگه داشته و در دست راست شیئی کشیده و باریک را بالا آورده است. این حالت‌های منجمد و ایستاده، لحظه‌ای آیینی از یک عمل بوروکراتیک را در زمان تثبیت می‌کند. سطح مهر تخت و یکنواخت است و خطوط حکاکی عمیق، مرزبندی اعضا را واضح ساخته است. بافت پشم پشت گاو با فروکردگی‌های موازی و خطوط شانه‌ای، ظرافت و مهارت هنرمند را نشان می‌دهد. تقسیم‌بندی داخلی اندام‌ها نیز به نظم بصری و انسجام صحنه کمک کرده است (Palarde, 2022).

تحلیل شمایل‌نگارانه

شیر به عنوان نماد قدرت سلطنت، حفاظت و قوه قهریه، در این صحنه جایگاهی اقتدارآفرین دارد و لوح در دستش هم تصویر نوشتار و هم نشانه آشکار نظام ثبت و آرشیو است. گاو وحشی، که در فرهنگ آغاز ایلامی با نیروی تولید و پیوند با زمین شناخته می‌شود، در هیئت کاتب ظاهر شده و ابزارهای نوشتاری در دستانش، بیانگر نقش او در فعالیت‌های حسابداری و اداری است. ابزارهایی چون سه قلم نگارش و لوح، به عنوان ایندکس‌های مستقیم نظام بوروکراتیک عمل کرده و جایگاه آن را در کنار قدرت سیاسی برجسته می‌سازند. چینش روبه‌رو و ایستایی حرکت‌ها نیز نشانه تعامل رسمی و تأییدی متقابل میان دو جایگاه قدرت اجرایی و سلطنتی است.

تفسیر شمایل‌شناختی

در دلالت آشکار به تعبیر بارت، صحنه بازنمایی دو جانور انسان‌نما با ابزارهای اداری برای ثبت و کنترل منابع است. در سطح دلالت ضمنی، این چینش بیانگر اتحاد و هماهنگی میان اقتدار سیاسی و نظم بوروکراتیک به منظور تثبیت ساختار اجتماعی و اقتصادی است. از منظر نشانه‌شناسی پیرس، پیکره‌ها و اشیای صحنه در جایگاه آیکون‌ها بازنمایی شده‌اند، ابزارهای نوشتاری به‌مثابه ایندکس‌ها کارکرد علّی و مستقیم با فرایند ثبت و حسابرسی دارند، و جایگاه نمادین جانوران در فرهنگ آغاز ایلامی، وجه سمبولیک ترکیب را شکل می‌دهد. این مهر نه‌تنها ابزاری اجرایی برای فعالیت‌های روزمره اداری، بلکه سندی تصویری و ایدئولوژیک است که پیام ثبات، قطعیت و پیوند میان قدرت، نظم و منابع را در قالبی هنرمندانه و معنادار منتقل می‌کند.

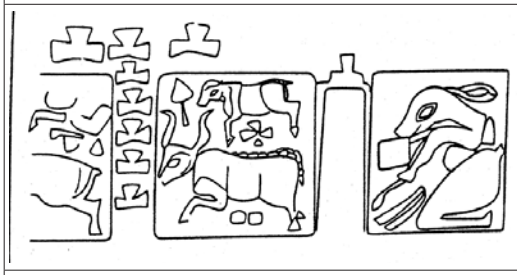
نقش‌مهر شماره ۵

نقش‌مهر شماره ۵ که از ساختمان ABC در محوطه ملیان به‌دست آمده، نمونه‌ای گویا از استفاده نظام‌مند قاب‌بندی به عنوان عنصر آیکونوگرافیک اصلی در مهرهای آغاز ایلامی است. صحنه به دو قاب مربع شکل تقسیم شده که نوارهای افقی و عمودی با نقش مایه‌های پلکانی آنها را جدا کرده‌اند. این قاب‌بندی نه‌تنها ظاهری منظم و متقارن به صحنه داده بلکه نوعی سازمان‌دهی فضایی القا می‌کند که یادآور تقسیم‌بندی معماری فضاهای انبار، محوطه‌های حصارکشی‌شده یا حتی دامگاه‌ها در نظام اقتصادی آن دوره است (تصویر ۵).

توصیف پیش‌نمادین

در قاب سمت راست، حیوانی شاخ‌دار با اندام کشیده که به‌احتمال زیاد یک بزسان (بز کوهی یا اهلی) است، با بدنی انسان‌واره و زانوزده به سمت چپ در برابر یک لوح مربعی‌شکل تصویر شده است. این بزسان قلمی در دست دارد و ژست او آشکارا القا کننده نقش کاتب یا حسابرس است. در قاب سمت چپ، گاو وحشی با امتداد ستون فقرات برجسته به شکلی پویا و آماده جهش به سمت چپ ایستاده است. بالای سر گاو، پیکره کوچک یک

Doi: 10.22034/rph.2025.2069910.1175

محوطه	عکس	طرح
شوش		
ارجاعات	Sumner 1976: 108, fig. 4.c; Sumner 2003: figure 44. f	

تصویر ۵. صحنه‌ای اداری بخش‌بندی‌شده: بازتاب سامانه حسابرسی و فرایند کنترل دامداری.

گیاه‌خوار سبک‌وزن‌تر، احتمالاً گوسفند یا بز جوان، دیده می‌شود که به‌سمت گیاهی نیزه‌ای‌شکل جلو می‌رود. این گیاه می‌تواند نماد مراتع و منابع خوراک دام باشد. میان این دو حیوان بزرگ، صلیب مالتی چهارشاخه قرار گرفته که کارکرد آن می‌تواند به نشانه‌گذاری قلمرو، مسیر حرکت یا نماد نظم مقدس در سازمان اداری مرتبط باشد. سطح حکاکی صاف و یکنواخت است و خطوط عمیق برای مرزبندی اندام‌ها و جداسازی قاب‌ها به کار رفته است. کالبدشناسی ساده‌شده، سطوح تخت و زمخت، و کاستی جزئیات حرکتی، نشان از انتزاع آگاهانه برای انتقال سریع پیام تصویری دارد.

تحلیل شمایل‌نگارانه

بزسان انسان‌نما، با قلم و لوح، سمبل نظم، شمارش و ثبت است و جایگاه او در قاب اختصاصی، بیانگر اهمیت این نقش در نظام اداری آغاز ایلامی است. گاو وحشی، با اندامی نیرومند و حضور پررنگ، نماد ارزش اقتصادی دام بزرگ و جایگاه اجتماعی بالای آن بوده است. حیوان سبک‌وزن و گیاه مقابلش، چرخه خوراک و تولید دام را مجسم می‌کنند. صلیب مالتی میان دو قاب، فراتر از یک عنصر تزئینی، شاخصی برای تقسیم‌بندی فضایی و کارکردی یا نشانه یک نهاد اقتصادی یا خانوادگی محسوب می‌شود. قاب‌بندی منظم کل صحنه، ارجاعی بصری به طبقه‌بندی و تفکیک داده‌ها در فرایند حسابداری است.

تفسیر شمایل‌شناختی

در دلالت آشکار بر اساس چارچوب بارت، صحنه فرایند حسابرسی و ثبت مرتبط با دام‌ها را نشان می‌دهد. در سطح دلالت ضمنی، ترکیب قاب‌بندی و پیکره‌های انسان‌نما، بازتاب‌دهنده ذهنیت نظم‌یافته و سازوکار بوروکراتیک برای کنترل منابع در جامعه آغاز ایلامی است. با رویکرد پیرسی، بزسان کاتب، گاو وحشی، دام سبک و گیاه به عنوان آیکون‌ها بازنمایی شده‌اند، ابزارهایی چون قلم و لوح و حتی ساختار قاب‌بندی، ایندکس‌هایی از کارکرد اداری و ثبت اطلاعات‌اند، و جایگاه نمادین هر حیوان در فرهنگ ایلامی، بعد سمبلیک این صحنه را کامل می‌کند. این مهر، هم سندی کاربردی در نظام اقتصادی دامداری و هم بیانیه‌ای تصویری در خدمت مشروعیت‌بخشی به نظم و قدرت نهادی به شمار می‌آید.

نقش‌مهر شماره ۶

در میان نقش‌مهرهای کلاسیک آغاز ایلامی شوش، نمونه‌ای دیده می‌شود که به دلیل حضور یک خرگوش انسان‌واره، ترکیبی کم‌سابقه و جذاب ایجاد کرده است. این خرگوش، زانو زده به سمت راست، با ژستی فروتنانه و متمرکز ترسیم شده و اندامش به صورت ساده‌سازی‌شده و بدون حجم‌پردازی برجسته نمایش یافته است. دستان جلویی در حالت کشیده رو به جلو قرار گرفته و به‌سوی عنصری مستطیل‌شکل، که به‌احتمال قوی یک لوح یا تبلت اداری است، دراز شده‌اند؛ حالتی که گویی آماده دریافت یا ثبت داده‌هاست (تصویر ۶).

محوطه	عکس	طرح
شوش		
ارجاعات	Legrain 1921: pl. XVIII, n° 274; Amiet P. 1980: pl. 36, fig. 565	

تصویر ۶. صحنه‌ای اداری با حضور خرگوش در شمایل انسانی.

توصیف پیش‌نمادین

مقابل خرگوش، دو عنصر شاخص دیده می‌شود: نخست شکلی پلکانی با ردیف‌های افقی منظم که حس شمارش، طبقه‌بندی یا ساختار سلسله‌مراتبی را تداعی می‌کند؛ دوم، یک فرم کروی با آرایه‌های شبه‌پرتویی در پیرامونش که یادآور ظرفی آیینی یا ابزاری مرتبط با ذخایر است. فرم بدن خرگوش با حداقل جزئیات کالبدشناختی و تنها با خطوط اصلی و تقسیم‌بندی اندام‌ها شکل گرفته و گوش‌ها و پنجه‌ها با حکاکی ساده و حرکات سوهان مشخص شده‌اند. این سطوح یکنواخت و فقدان پویایی آناتومیک، نمونه‌ای روشن از انتزاع هدفمند در مهرسازی اداری آغاز ایلامی را نشان می‌دهد.

تحلیل شمایل‌نگارانه

خرگوش، با هیئت انسان‌وار و ارتباط مستقیم با عنصر لوح، نمادی از امانتداری، نظم و نقش ثبت‌کننده در نظام اداری است. فرم پلکانی مقابل او، نشانه‌ای تصویری از مراحل یا طبقه‌بندی داده‌ها، و عنصر کروی-پرتویی، نماینده منابع یا مخازنی است که نیازمند کنترل و حفاظت هستند. کنار هم قرار گرفتن این سه عنصر، روایتی فشرده از فرایند دریافت، ثبت و مدیریت منابع را تداعی می‌کند.

تفسیر شمایل‌شناختی

در دلالت آشکار به تعبیر بارت، صحنه لحظه‌ای اداری را بازنمایی می‌کند که در آن انتقال یا ثبت اطلاعات به‌دست یک عامل اداری، تجسم یافته در قامت خرگوش، انجام می‌شود. در دلالت ضمنی، تصویر، پیوندی میان نظم سازمانی، کنترل منابع و مشروعیت ایدئولوژیک برقرار می‌کند. از دیدگاه پیرسی، پیکره خرگوش و عناصر پلکانی و کروی به عنوان آیکون‌ها قابل شناسایی هستند، لوح و آرایه‌های پیرامونی ظرف، ایندکس‌هایی از کاربرد حقیقی در فضای اداری و ذخیره‌سازی به شمار می‌روند، و جایگاه فرهنگی-نمادین خرگوش در این روایت، بعد سمبلیک اثر را تکمیل می‌کند. این مهر، سندی تصویری از کارکرد دوگانه هنر مهرسازی آغاز ایلامی است که هم ابزاری اجرایی برای بوروکراسی و هم بازتابی از ذهنیت نظم‌گرا و اسطوره‌ای جامعه آن زمان به شمار می‌رفت.

نتیجه‌گیری

بررسی شش نمونه شاخص از نقش‌مهرهای کلاسیک آغاز ایلامی در دو مرکز مهم شوش و ملیان آشکار ساخت که این آثار کوچک، حامل نظامی پیچیده از نشانه‌ها، روایت‌ها و کدهای بصری هستند که هم‌زمان در سه بستر مجزا و پیوسته عمل می‌کنند: «بستر اسطوره‌ای و آیینی»، «بستر اداری و اقتصادی»، و «بستر مشروعیت‌بخشی» به ساختار قدرت. صحنه‌های منقوش بر این مهرها، با ترکیب‌بندی‌های دقیق و انتخاب حساب‌شده فاعلان و ابزارها، به شکل روایی منسجمی سازمان یافته‌اند که مرز میان واقعیتِ اجرایی و جهانِ نمادین را به طرز هنرمندانه‌ای محو می‌کنند.

در این صحنه‌ها، حیوانات انسان‌نما نه‌تنها حامل ویژگی‌های طبیعی خود (قدرت گاو وحشی، هوشمندی بزسان، چابکی خرگوش، قهر شیر) هستند، بلکه با اعمالی انسانی، همچون نوشتن بر لوح، حسابرسی گله‌ها یا نظارت بر منابع، به شخصیت‌هایی اداری و آیینی بدل شده‌اند. این انتخاب آگاهانه، هم به ارزش نمایشی و بیانی تصویر افزوده و هم امکان انتقال مفاهیمی چون نظم، امانتداری، کنترل و اقتدار را در بستری فرهنگی فراهم کرده است. قاب‌بندی‌های هندسی، صحنه‌ها را به واحدهای معنایی مستقل و در عین حال مرتبط تقسیم می‌کند و نظم واقعی در ساختار اداری را با نظم نمادین در قاب تصویر پیوند می‌دهد.

همراهی این فاعلان با نشانه‌ها و اشیای شاخص از قلم و لوح و کالانشان گرفته تا ظروف ذخیره و گیاهان مراتع زبان بصری پیچیده‌ای ایجاد کرده است که به‌طور مستقیم به فعالیت‌های اقتصادی (حفظ حساب دام‌ها، ذخیره محصولات، ثبت اطلاعات) و به صورت ضمنی به اندیشه‌های مشروعیت‌بخش و نظم‌بخش جامعه اشاره دارد. در این میان، گاو وحشی به عنوان نماد قدرت مهار شده و سرمایه بزرگ اقتصادی، شیر ماده به عنوان مظهر اقتدار حفاظتی، بزسان به عنوان واسطه میان جهان انسانی و چرخه اقتصادی ـ اسطوره‌ای، و خرگوش به عنوان حامل پیام و حافظ اطلاعات، هر یک نقش ویژه‌ای در انتقال معنا ایفا می‌کنند.

خوانش این تصاویر در چارچوب بارت روشن می‌کند که در سطح نخست، پیام صریح آنها ثبت و مدیریت منابع است و در سطح دوم، القای ساختار اجتماعی، مالکیت مشروع و نظم ایدئولوژیک. این همان جایی است که معناهای نمادین با ساختارهای اقتصادی تلاقی می‌یابند و تصویر از یک سند اجرایی فراتر رفته، به سند فرهنگی بدل می‌شود. تحلیل پیرسی نیز نشان می‌دهد که این عناصر، به شکل هم‌زمان در سه دسته آیکون، ایندکس و سمبل قرار می‌گیرند؛ آیکون‌ها برای همانندسازی و درک مستقیم، ایندکس‌ها برای ارجاع به کارکرد واقعی، و سمبل‌ها برای رمزگذاری ارزش‌های فرهنگی و اعتقادی.

ویژگی‌های فنی و سبک‌شناسانه این نقش‌مهرها از سادگی ظاهری و انتزاع فرم‌ها تا حذف جزئیات غیرضروری و تأکید بر خطوط ساختاری نه حاصل کمبود مهارت، که نتیجه انتخابی آگاهانه برای افزایش فوریت و پایداری پیام بوده است. این زبان بصری پالوده، با وضوح بالایی مفهوم را انتقال داده و در حافظه بصری و ذهنی استفاده‌کنندگان نقش بسته است. به همین دلیل، نقش‌مهرها هم در حوزه بوروکراسی به عنوان ابزارهای کارآمد

Doi: 10.22034/rph.2025.2069910.1175

ثبت و کنترل، و هم در حوزه آیینی به عنوان حاملان روایت‌های اسطوره‌ای، عملکردی دوگانه و تقویت‌کننده داشته‌اند.

در جمع‌بندی، این پژوهش نشان داد که بدون توجه دقیق به نظام‌های تصویری و لایه‌های نمادین، فهم سازوکارهای اداری و اقتصادی آغاز ایلامی ناقص خواهد ماند. مهرها را باید اسنادی چندلایه دید که حافظه اسطوره‌ای، سازوکارهای مالکیت و کنترل منابع، و مشروعیت‌بخشی به اقتدار را هم‌زمان در قالبی کوچک، قابل حمل و تکرارپذیر به نمایش می‌گذارند. این آثار، به منزله آیینه‌ای شفاف ولی چند لایه، ما را قادر می‌سازند شبکه درهم تنیده‌ای از قدرت، باور و عمل را در نخستین صورت‌بندی‌های دولت‌شهر در فلات ایران بازسازی کنیم؛ شبکه‌ای که در آن مرز میان قرارداد اجتماعی، نظم آیینی و ضرورت اقتصادی چندان روشن و قطعی نیست، بلکه با تراکم نشانه‌ها و رمزها در سطحی واحد به نمایش گذاشته شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Erwin Panofsky
2. Alfred Gell
3. Mircea Eliade
4. Claude Lévi-Strauss
5. Holly Pittman
6. George Kubler
7. Merry Miller
8. W. J. T. Mitchell
9. Nelson Goodman
10. Semiotics
11. Charles Sanders Peirce
12. icon
13. index
14. symbol
15. Roland Barthes
16. Iconography
17. Erwin Panofsky
18. Anzanite
19. Barbara Helwing
20. Pre-iconographical Description
21. Iconographical Analysis
22. Iconological Interpretation
23. Textual Level
24. Contextual/Intertextual Level
25. Surface Reading
26. Deep Reading

فهرست منابع

- احمدی، ب (۱۴۰۲)، *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: نشر مرکز.
- الیاده، م (۱۳۷۴)، *اسطوره بازگشت جاودانه* (ترجمه بهمن سرکاراتی). تهران: انتشارات طهوری.
- لوی-استروس، ک. (۱۳۷۸)، *اسطوره و تفکر مدرن [Myth and Meaning]*، ترجمه فاضل لاریجانی. تهران: انتشارات فرزان روز.
- یوسفی‌زشک، ر. (۱۳۸۹)، پیدایش نهادهای پیش‌حکومتی در فلات مرکزی ایران: خانسالارهای آغاز ایلامی در تپه سفالین پیشوا، *رساله دکتری*، منتشرنشده، دانشگاه تهران.

فهرست منابع لاتین

- Alden, J. R. (1982). Trade and politics in Proto-Elamite Iran. *Current Anthropology, 23*, 613–640.
- Álvarez-Mon, J. (2020). The Art of Elam CA. 4200–525 BC (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003018254
- Amiet, P. (1961). *La glyptique mésopotamienne archaïque* (1ère éd.). Paris: CNRS Éditions.
- Amiet, P. (1966). *Elam*. Auvers-sur-Oise: Archée.
- Amiet, P. (1971). La glyptique de l'Acropole (1969–1971). Tablettes lenticulaires de Suse. *Cahier de la Délégation Archéologique Française en Iran, 1*, 217–233.
- Amiet, P. (1972). *Glyptique Susienne. Des origines à l'époque des perses achéménides. Cachets, sceaux-cylindres et empreintes antiques découverts à Suse de 1913 à 1967* (Mémoires de la Délégation Archéologique en Iran, Tome XLIII). Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Amiet, P. (1980). *La glyptique mésopotamienne archaïque* (2e éd.). Paris: CNRS Éditions.
- Amiet P. (1997) La glyptique transélamite, *in :* A. Caubet (éd), *De Chypre à la Bactriane, les sceaux du Proche-Orient ancien : acte du colloque international organisé au Musée du Louvre par le Service culturel le 18 mars 1995*, Paris, La Documentation Française, 121-129.
- Barthes, R. (1968). Elements of semiology. New York: Hill and Wang
- Dahl, J. (2009). Early writing in Iran: A reappraisal. *Iran, 47*, 23–31.
- Dahl, J., Petrie, C., & Potts, D. T. (2013). Chronological parameters of the earliest writing system in Iran. In C. Petrie (Ed.), *Ancient Iran & its Neighbours. Local Development and Long-Range Interactions in the Fourth Millennium BC* (pp. 353–378). Oxford: Oxbow Books.
- Delaporte, L. (1920). *Catalogue des cylindres, cachets et pierres gravées de style oriental, Musée du Louvre, I – Fouilles et Missions*. Paris: Librairie Hachette.
- Desset, F. (2016). Proto-Elamite writing in Iran. *Archéo-Nil, 26*, 67–104.
- Englund, R. K. (1998). Texts from the Late Uruk Period. In

J. Bauer, R. K. Englund, & M. Krebernik (Eds.), *Späturuk-Zeit und frühdynastische Zeit* (Orbis Biblicus Orientalis 160/1, pp. 15–233). Fribourg: Universitätsverlag.

- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing.
- Helwing, B. (2004). Tracking the Proto-Elamite on the Central Iranian plateau. In S. Malek Shahmirzadeh (Ed.), *The Potters of Sialk: Sialk Reconsideration Project Report 3* (Archaeological Reports Monograph Serie 5, pp. 46–58). Tehran: Iranian Center for Archaeological Research.
- Hessari, M. (2011). New evidence of the emergence of complex societies discovered on the Central Iranian Plateau. *Iranian Journal of Archaeological Studies, 1*, 35–48.
- Hessari, M., & Yousefi Zoshk, R. (2013). New evidences of the emergence of complex societies in the Central Iranian Plateau. In K. de Graef & J. Tavernier (Eds.), *Susa and Elam. Archaeological, Philological, Historical and Geographical Perspectives. Proceedings of the International Congress held at Ghent University, December 14–17, 2009* (Mémoires de la Délégation en Perse Tome LVIII, pp. 27–42). Leiden: Brill.
- Jéquier, G. (1905b). Cachets et cylindres archaïques. In J. de Morgan (Ed.), *Recherches Archéologiques, Troisième Série. Mémoires de la Délégation en Perse Tome VIII* (pp. 1–27). Paris: Ernest Leroux.
- Kelley, K. (2024). Images hidden in script: The invention of writing in ancient Iran. In *Talking images* (1st ed., pp. 25). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781032712970
- Kubler, G. (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. Yale University Press.
- Le Breton, L. (1957). The early period at Susa, Mesopotamian relations. *Iraq, 19*, 79–124.
- Legrain, L. (1921). Empreintes de cachets élamites. *Mémoires de la Mission Archéologique de Perse Tome XVI*. Paris: Ernest Leroux.
- Miller, M. (2010). *The Grammar of Ornament and Visual Identity in Early Administrative Systems*. Cambridge University Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.
- Paladre, C. (2022). *Les sceaux-cylindres proto-élamites: Productions d'un phénomène revisité* (Unpublished doctoral dissertation). Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.
- Panofsky, E. (1967). Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429497063
- Peirce, C.S. (1958) Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vols. 1-6, C. Hartshorne, & P. Weiss (Eds.), Vols. 7-8, A.W. Burks (Ed.), Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 1931-1935.
- Pézard, M. (1911). Étude sur les intailles susiennes et complément à l'étude sur les intailles susiennes. In J. de Morgan (Ed.), *Recherches Archéologiques, Quatrième Série. Mémoires de Délégation en Perse Tome XII* (pp. 79–141). Paris: Ernest Leroux.
- Pittman, H. (1992). The Proto-Elamite period. In P. O. Harper, J. Aruz, & F. Tallon (Eds.), *The royal city of Susa: Ancient Near Eastern treasures in the Louvre* (pp. 68–77). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Pittman, H. (1993). Pictures of an administration: The Late Uruk scribe at work. In M. Frangipane, H. Hauptmann, M. Liverani, P. Matthiae, & M. Mellink (Eds.), *Between the Rivers and Over the Mountains, Archaeologica Anatolica et Mesopotamica Alba Palmieri Dedicata* (pp. 235–245). Rome: La Sapienza.
- Pittman, H. (1994). *The glazed steatite glyptic style: The structure and function of an image system*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Pittman, H. (1997). The administrative function of glyptic art in Proto-Elamite Iran: A survey of the evidence. In R. Gyselen (Ed.), *Res Orientales X. Les sceaux d'Orient et leur emploi* (pp. 133–162). Bures-sur-Yvette: Groupe pour l'Etude de la Civilisation du Moyen-Orient.
- Pittman, H. (2003a). Proto-Elamite glyptic art from Operation ABC. In W. Sumner (Ed.), *Early Urban Life in the Land of Anshan: Excavations at Tal-e Malyan in the Highlands of Iran* (pp. 107–108). Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- Pittman, H. (2003b). The Proto-Elamite period. In J. Aruz & R. Wallenfels (Eds.), *Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus* (pp. 42–48). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Pittman H. (2006) Proto-Elamische Kunstperiode (Proto-Elamite Art), *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie Band 11*, 26-34.
- Renger, J. (1977). Legal aspects of sealing in ancient Mesopotamia. In M. Gibson & R. Biggs (Eds.), *Seals and Sealings in the Ancient Near East* (Bibliotheca Mesopotamica Vol. 6, pp. 75–88). Malibu: Undena Publications.
- Scheil, V. (1905). Documents archaïques en écriture proto-élamite. In V. Scheil (Ed.), *Textes Élamites-Sémitiques* (Mémoires de Délégation en Perse Tome VI, pp. 57–129). Paris: Ernest Leroux.
- Steinkeller, P. (1977). Seal practice in the Ur III period. In M. Gibson & R. Biggs (Eds.), *Seals and Sealings in the Ancient Near East* (Bibliotheca Mesopotamica Vol. 6, pp. 41–53). Malibu: Undena Publications.
- Whiting, R. M. (1977). Sealing practices on house and land sale documents at Eshnunna in the Isin-Larsa period. In M. Gibson & R. Biggs (Eds.), *Seals and Sealings in the Ancient Near East* (Bibliotheca Mesopotamica Vol. 6, pp. 67–74). Malibu: Undena Publications.
- Yousefi, R., Afshari Salaki, H., & Etemadifar, D. (2025). Bridging the gap: Godin Tepe and the origins of Proto-Elamite communities. *Journal of Archaeological Studies*. Advance online publication. https://doi.org/10.22059/jarcs.2025.392835.143343
- Zettler, R. (2007). Clay sealings from the Early Dynastic I levels of the Inanna Temple at Nippur: A preliminary analysis. In M. T. Roth, M. Stolper, & P. von Bechtolsheim (Eds.), *Studies Presented to Robert D. Biggs* (Assyriological Studies 27, pp. 343–362). Chicago: University of Chicago Press.

تحلیل و بازخوانی نقش نوشتار در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی با ابتنا بر اندیشه‌های فوکو

سارا جوانمرد [۱]، نادر شایگانفر [۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۶ شهریور ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۲۷ مهر ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۹۱-۱۰۶
Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

چکیده

پنداشتن افراد در یک جامعه در مقام سوژه‌ها و ابژه‌های کنش و معرفت جایگاه برجسته‌ای در تحقیقات با رویکرد تحلیل گفتمان پیدا کرده است و موجب پیدایش طیفی از تحلیل‌ها و تلاش‌های مختلف برای برآیند پدیداری یک پدیدهٔ خاص در جامعه گردیده است. یکی از روش‌های رایج تحلیل گفتمان برای بررسی چنین پدیده‌هایی روش‌های دیرینه‌شناسی و تبارشناسی فوکو است. فوکو در مرحلهٔ اول کاری‌اش یعنی در روش دیرینه‌شناسی صورت‌بندی‌ها را در چهار مقولهٔ ۱)موضوعات، ۲)اسلوب‌های بیانی، ۳)مفاهیم و ۴) تشکیل استراتژی‌ها قابل تحلیل می‌داند. او در مطالعات مسئلهٔ قدرت در تأملات بعدی‌اش، یعنی روش تبارشناسی هدف خود را پژوهشِ سوژه اعلام می‌کند تا بررسی قدرت و با بسط مفهوم قدرت به «کردارهای شکاف انداز» و بررسی «اشکال مقاومت سوژه‌ها» نقاط برخورد و معارضه استراتژی‌ها را برای بررسی ناپایداری‌ها، گسست‌ها وخلأهای گفتمانی قرار می‌دهد. اگرچه تاکنون دربارهٔ هنر نوگرای ایران و تأثیر عوامل اجتماعی و سیاسی بر آن پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است، اما کمبود پژوهش‌هایی در زمینه گسست‌های گفتمانی در دو دوره پهلوی اول و دوم و بررسی شرایط پیدایی عنصر نوشته که بعدها به یکی از عناصر پرتکرار در هنرهای تجسمی معاصر ایران تبدیل شد، به‌وضوح احساس می‌شود. پرسش اصلی پژوهش این است که؛ چگونه عناصر شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری دوره پهلوی در چارچوب چهار مقولهٔ روش دیرینه‌شناسی فوکو قابل تحلیل است؟ و پرسش دیگر آن‌که؛ نوشتار در آثار دوره پهلوی دوم با چه رویکردهایی ابزاری برای تمکین، مقاومت و یا بیان فردیِ سوژه می‌شود؟ پرسش اصلی پژوهش چنین پاسخ می‌یابد که عناصر شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری پهلوی، در چارچوب چهار مقولهٔ دیرینه‌شناسی فوکو، به‌گونه‌ای متفاوت مفصل‌بندی می‌گردند: حذف و تحدید عناصر مذهبی در دورهٔ پهلوی اول، خلأ و گسست گفتمانیِ دوازده‌ساله بین دو دوره، و بازتعریف و چندلایگی عناصر مذهب در دورهٔ پهلوی دوم. به بیانی صریح‌تر موضوعاتی مانند فرهنگِ مذهب شیعی، فرهنگ عامه و بومی (روستا) گرایی از پس شکاف گفتمانی بین دو دوره به گفتمان پهلوی دوم افزوده شد. همچنین در پاسخ به پرسش فرعی می‌توان گفت نوشتار در دورهٔ پهلوی دوم سه کارکرد هم‌زمان یافتند: ابزار تمکین در خدمت سیاست‌های رسمی و مشروعیت‌بخش سلطنت؛ ابزار بیان فردی در آثار جریان‌هایی چون سقاخانه و نقاشی‌خط که نوشتار را به زبان

۱. دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Sarajavanmard@yahoo.com

۲. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: N.shayganfar@aui.ac.ir

استناد: جوانمرد، سارا؛ شایگانفر، نادر (۱۴۰۵)، تحلیل و بازخوانی نقش نوشتار در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی با ابتنا بر اندیشه‌های فوکو، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۱)، ۹۱-۱۰۶.
Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180
https://rph.soore.ac.ir/article_730589.html

شخصی و زیباشناختی بدل ساختند؛ و سرانجام ابزار مقاومت در دست هنرمندانی که در اعتراض به پدیداری فزایندهٔ نمادهای شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری در پی نقد نظم مستقر و باززایی مفاهیم بودند. روش پژوهش پیش رو، تحلیل گفتمان به روش فوکو و از نوع کیفی و تحلیلی است. به‌علاوه، روش نمونه‌گیری تصاویر بر پایهٔ تحلیل محتوای کیفی هدفمند و با توجه به پرسش‌های پژوهش نوعی و ناهمگون است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای بر اساس منابع اطلاعاتی مشابه، مطالعهٔ کتابها، منابع مرجع و اسناد و مدارک دوره تهیه شده است.

کلیدواژه‌ها: دیرینه‌شناسی و تبارشناسی فوکو، نوشتار در هنرهای تصویری، دوره پهلوی

مقدمه

بررسی تاریخ هنر معاصر ایران، به‌ویژه در دوره‌های پهلوی اول و دوم، نشان می‌دهد که تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این دوران تأثیری بنیادین بر شکل‌گیری گفتمان‌های هنری و شیوه‌های آفرینشگری هنرمندان نوگرا داشته است. یکی از عناصر مهمی که در این بستر پدیدار شد، «نوشتار» در هنرهای تصویری بود؛ عنصری که هم به‌منزلهٔ ابزار بازنمایی و هم به‌مثابهٔ نشانه‌ای گفتمانی، در مسیر تغییرات تاریخی و هویتی جامعه ایران جایگاهی ویژه یافت. تحلیل چگونگی ظهور و تثبیت این عنصر، نیازمند رویکردی است که بتواند پیوند میان قدرت، دانش، سوژه و فرهنگ را آشکار سازد. در این میان، نظریه‌های میشل فوکو دربارهٔ دیرینه‌شناسی و تبارشناسی، ابزاری کارآمد برای واکاوی گسست‌ها، شکاف‌ها و استراتژی‌های گفتمانی در این دوره تاریخی فراهم می‌کند. اهمیت این پژوهش در آن است که با تمرکز بر گسست‌های گفتمانی میان پهلوی اول و دوم، شرایط ظهور و تحول نوشتار در هنرهای تصویری را در پیوند با مسئلهٔ هویت ملی، دین، فرهنگ عامه و سیاست‌های فرهنگی حاکمیت بررسی می‌کند. اگرچه تاکنون مطالعاتی دربارهٔ هنر نوگرای ایران و تأثیر عوامل گفتمانی بر آن انجام شده است، اما کمبود پژوهش‌هایی که به‌طور مشخص بر تحلیل گفتمانیِ عنصر نوشته و عناصر شیعی در این بستر متمرکز باشند، به‌وضوح احساس می‌شود. از این رو، ضرورت این تحقیق نه‌تنها در تکمیل خلأ مطالعات پیشین بلکه در ارائه الگویی تحلیلی برای بازخوانی مناسبات قدرت، مقاومت و بازنمایی عوامل گفتمانی در هنرهای تصویری معاصر ایران نهفته است.

زمینه محوری بحث حاضر، کاوش در این مسئله است که چگونه سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در دوره پهلوی اول، با طرد و حذف عناصر اسلامی، مذهبی و قومی، گفتمانی بر پایه باستان‌گرایی، زبان فارسی و وحدت ملی پدید آورد؛ و چگونه با گسست گفتمانی پس از سال ۱۳۲۰، عناصر حذف‌شده، از جمله مذهب تشیع و فرهنگ عامه، مجالی دوباره برای بازنمایی و تأثیرگذاری بر هنر نوگرا یافتند. این تغییرات، بستری فراهم آوردند تا نوشتار، به عنوان یکی از ملحقات فرهنگ شیعی، در آثار هنری دوره پهلوی دوم حضوری چشم‌گیر بیابد و به ابزاری برای مقاومت، بیان فردی و یا بازتولید هویت بدل شود. این پرسش‌ها، پژوهش حاضر را در مسیری قرار می‌دهند که ضمن بهره‌گیری از روش تحلیل گفتمان فوکو، بتواند لایه‌های پنهان مناسبات قدرت و مقاومت در تاریخ هنر معاصر ایران را آشکار سازد و نقش نوشتار را در بازنمایی تحولات هویتی و فرهنگی این دوران تبیین کند.

روش پژوهش

آنچنان‌که می‌دانیم دورهٔ اول تأملات فوکو تحلیل گفتمان به مفهومی دقیق دیرینه‌شناسی[1] است. در این روش، تحلیل‌گر به‌جای جست‌وجوی سرمنشأ یا معناهای نهفته در گفتمان، به بررسی شرایطی می‌پردازد که آن گفتمان را ممکن کرده است. آنچه فوکو سعی در نمایش آن در این روش دارد که نقطهٔ عطف پژوهش حاضر است اشاره به این نکته دارد که در هر سامان‌مندی گفتمانی با تکامل، ترقی و تداوم سروکار نداریم، بلکه با گسست، شکاف، خلأ و تفاوت مواجه هستیم (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۲۱). می‌توان گفت فوکو پس از می ۱۹۶۸[2]، علایق خود را آشکارا از دیرینه‌شناسی و مسئلهٔ گفتمان به مسئلهٔ قدرت، «رژیم گفتمانی» و حوزهٔ عملکرد بیانی و تحلیل تعبیری قدرت بر پیکر انسان معطوف کرد. در این روش فوکو بر آن است تا نشان دهد چگونه قدرت، از طریق تولید دانش، نظام‌های معنایی و رویه‌های گفتمانی، سوژه‌ها را شکل می‌دهد، طبقه‌بندی می‌کند و به انقیاد درمی‌آورد (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۲۰۳). اما این در حالی است که نه ذهنیت سوژه صد در صد تسلیم شرایط عینی می‌گردد و نه شرایط عینی کاملاً ذهنیت سوژه را بر می‌سازند (عضدانلو، ۱۳۹۸: ۵۳).

گرچه خودِ فوکو اعلام می‌کند که تبارشناسی[3] به‌وسیلهٔ دیرینه‌شناسی پشتیبانی و تکمیل می‌شود، اما پژوهش‌گر دیرینه‌شناس را درگیر کردارهای اجتماعی مورد مطالعهٔ خویش می‌داند، چراکه بر این عقیده است که پژوهش‌گر تا اندازهٔ زیادی محصول آن کردارها به شمار می‌آید و پس از آن تبارشناسی را برای تشخیص روند پیدایش چیزی به‌کار می‌برد که وی از آن به‌عنوان «قدرت مشرف بر حیات» یاد می‌کند (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۲۰۱). فوکو در گام‌های بعدی تأملاتش در مقالهٔ «سوژه و قدرت»[4] به موضوع‌سازی سوژه‌ای می‌پردازد که در «کردارهای شکاف‌انداز»[5] اشکال مقاومت را خلق می‌کند. او آگاهانه هدف خود را از بررسی موضوعاتی که تا کنون انجام می‌داده پژوهش سوژه اعلام می‌کند نه پژوهشی در باب بررسی قدرت. به‌طورکلی

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

از نظر فوکو هویت «سوژه» یک هویت ذاتی و مستقل نیست، بلکه محصول تاریخ، گفتمان‌ها و سازوکارهای قدرت و مقاومت علیه قدرت است (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۲۶).

حال، فارغ از گرفتار شدن در تقسیم‌بندی دوران تأملات فوکو پژوهش پیش رو بر آن است از چهار مقوله ـ ۱. تحلیل موضوعات، ۲. تحلیل اسلوب‌های بیانی، ۳. تحلیل مفاهیم و ۴. تحلیل تشکیل استراتژی‌ها ـ در روش دیرینه‌شناسیِ او و از دورهٔ متأخرش یعنی تأثیر قدرت بر مقاومت سوژه برای تحلیل گفتمان دوره‌های پهلوی اول و پهلوی دوم بهره ببرد. روش تحلیل گفتمان فوکو یک ابزار تحلیل قوی برای فهم سازوکارهای قدرت در تولید معنا، هویت و دانش است. این رویکرد پژوهشگر را قادر می‌سازد از سطح ظاهر عبور کرده و روابط قدرت نهفته در متون، تصاویر، معماری، یا نهادها را آشکار کند. در ادامه به تعریف این مفاهیم از دیدگاه او می‌پردازیم.

۱. موضوعات

فوکو موضوعی را که گزاره‌های یک گفتمان دربارهٔ آن است را با سه پرسش دنبال می‌کند: سطوح ظهور یا شرایط تاریخی و زمینه‌هایی که اجازهٔ ظهور گفتمان و گفت وگو دربارهٔ موضوع را داده، کدامند. چه کسانی یا چه نهادهایی تعیین‌کنندهٔ آن موضوع هستند؟ عواملی که بر اساس آن‌ها موضوع مطروحه شناسایی و طبقه‌بندی می‌شود، کدام‌اند. به نظر فوکو «موضوعاتِ» علوم حتی بر طبق معیارهای خودشان تداوم ندارند. او بر این نظر است که هیچ‌یک از ویژگی‌های ذاتیِ هیچ‌یک از رشته‌های دانش به مفهوم سنتی در طی تغییرات، یکسان باقی نمی‌ماند.

۲. اسلوب‌های بیانی

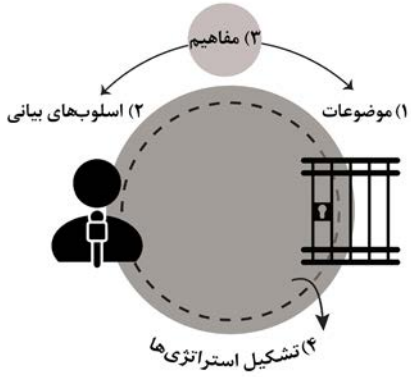
برای درک قواعد گفتمانی، فوکو به دیرینه‌شناسی اسلوب‌های بیانی می‌پردازد و این پرسش‌ها را دنبال می‌کند: چه کسی را می‌توان در بیان موضوعات یک دورهٔ گفتمامی مشخص جدی گرفت، چه کسی حق ادای احکام را دارد، احکام از چه جایگاهی صادر می‌شوند، فاعلِ خودآگاه چه موقعیتی را اشغال می‌کند. یعنی چه کسی حق دارد با چنان جسارتی سخن بگوید که آنچه می‌گوید درست است گرچه سرچشمهٔ گفتمان حوزهٔ گمنامی از کردارهاست در توضیح این بخش با پرسش‌هایی از سوی فوکو مواجه هستیم که اشاره به فاعل شناسایی و سوژه دارد. فوکو با نادیده گرفتن نمونه‌های اصلی که نشان می‌دهد چگونه پیدایش سخن‌گویان جدی ممکن می‌گردد، از این ادعا که «حوزهٔ بیانی» نه فاعل شناسایی فردی، نه آگاهی جمعی و نه ذهنیتی استعلایی است عبور می‌کند و «اشکال مختلف ذهنیت فاعل سخن» را اسلوب‌های بیانی می‌داند.

۳. مفاهیم

برای بررسی نحوهٔ شکل‌گیری مفاهیم یک گفتمان، فوکو به بررسی سازمان گزاره‌های آن گفتمان می‌پردازد و سه پرسش را مطرح می‌کند: اشکال توالی گزاره‌ها (مانند اشکال استنتاج، انواع وابستگی و اشکال ترکیب آنها) چگونه است. اشکال همزیستی گزاره‌ها (مانند نحوهٔ قبول یاردِ گزاره‌ها بر اساس تصدیق تجربی، اعتبار منطقی، تکرار و سنت) چگونه است. روندهای میانجی (مانند فنون نگارشی و بصری، ابزارها و روشهای تأکید) چگونه است. فوکو در توضیح «مفاهیم» در پی توصیف قواعدی است که در دل خود محصورسازی دارد. یعنی کارکرد مفاهیم به گونه‌ای است که بر اساس موازین ترسیم‌شده و متعین حوزه‌های زیادی را طرد و اخراج می‌کنند تا آنچه را که «موضوعات» به شمار می‌رود و ماهیت آن فردی که مطلبی را به‌طور جدی ادا می‌کند و نوع مفاهیم که در تمامی این فرایندها به‌کار می‌رود، مشخص و محدود سازند. در واقع تحلیل گفتمان در پی کشف قانون محصوریت و ندرت است.

۴. تشکیل استراتژی‌ها

یکی از کوشش‌های سنتی برای تحلیل تشکیل استراتژی‌ها و کردارها، شناخت موضوعات بنیادین و آموزه‌های ساختاری است؛ همانند تحلیل پارادایم در دیدگاه تامس کوهن که با وجود همهٔ پراکندگی‌ها، تفاوت‌ها و گسست‌ها، به دنبال موضوعات محوری اندیشه است (مثلاً اصل تکامل در زیست‌شناسی.) فوکو معتقد است برای دستیابی به مجموعهٔ ثابتی از گزاره‌های نظری باید به مطالعهٔ همبستگی‌های پراکنده در تاریخ یا حتی حوزه‌های مختلف دانش پرداخت. همچنین باید به این اندیشید که چه سازه‌های هماهنگی، امکان به وجود آمدن دارند، اما در عمل به وجود نمی‌آیند. بنابراین او به تشخیص تقابل‌ها و تضادهای



تصویر ۱. چهار مقولهٔ روش دیرینه‌شناسی فوکو (تدوین: نگارندگان).

درونی آنچه به گفتهٔ فوکو به‌عنوان «حوزهٔ گزینش‌های ممکن» باقی می‌ماند که در آن برخی امکان‌ها برای عمل ایجاد می‌شود و مورد استفاده قرار می‌گیرد، استراتژی‌ها را شکل می‌دهد. یعنی فضای خاصی که هر صورت‌بندی گفتمانی برای جولان عرضه می‌کند. استراتژی‌ها نه‌تنها نظریه‌ها و ملاحظات علمی را گزینش می‌کنند بلکه عواملی هستند که حافظ فعالیت‌های گفتمانی هستند. چگونه امکان‌های استراتژیک در تاریخ توزیع می‌شوند، چه چیزی این فضا را ایجاد می‌کند، و چگونه تغییر شکل آن ممکن می‌شود، از پرسش‌های مربوط به این بخش می‌باشد (فوکو، ۱۴۰۰ :۱۰۶-۶۳)، (مریدی، ۱۳۹۷: ۳۵-۳۳)، (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۱۵۵-۱۴۲).

روش پژوهش پیش رو، از نوع تحلیل گفتمان به روش فوکو است. آثار مورد بررسی پژوهش حاضر با استفاده از روش‌های غیراحتمالی و هدفمند انتخاب شده است که مشخصاً به بازنماییِ گفتمانی عنصر نوشته در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی دوم می‌پردازد. از آنجایی که هدف نمونه‌گیری در پژوهش کیفی، دستیابی به پاسخ پرسش اصلی پژوهش و مسئله است نمونه‌گیری در این پژوهش برآمده از تأثیرات گسست گفتمانی بین دو دورهٔ پهلوی اول و دوم و بازنمایی آن در آثار تصویری پهلوی دوم است.

پیشینهٔ پژوهش

پرداختن به مفهوم سوژه و دیگری از جریان‌های نوین در مطالعات تحلیل گفتمان و نظریه‌های فرهنگی است. از مقالاتی که در زمینه گفتمان سوژه و هنر تجسمی در ایران و همچنین چارچوب نظری روش تحلیل گفتمان فوکو نگارش شده است می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

پژوهش امیرابراهیمی و دیگران (۱۴۰۲) با عنوان «تحلیل گفتمان فرودستی: بازنمایی عکاسانهٔ فرودستان در ایران از دههٔ ۱۳۵۰ تا دههٔ ۱۳۹۰»، با روش تحلیل گفتمان فوکو به تحلیل بازنمایی گفتمان فرودستی در عکاسی مستند اجتماعی ایران بین دهه ۱۳۵۰ تا ۱۳۹۰ پرداخته و از آن یک تقسیم‌بندی سه‌گانه به شرح ذیل به دست می‌دهد: ۱. دهه ۱۳۵۰ تا اواخر ۱۳۶۰: در این دوره، فرودست به عنوان سوژه‌ای انقلابی و آرمانی بازنمایی می‌شود؛ با چهره‌هایی مصمم و بدن‌هایی مقاوم، در راستای گفتمان انقلابی و ایدئولوژیکِ مستضعفان. عکاسی با هدف آگاهی‌بخشی و عدالت‌خواهی، نقش رسانه‌ای پررنگی دارد. ۲. دهه ۱۳۷۰ تا دهه ۱۳۸۰: گفتمان فرهنگی بر گفتمان اجتماعی غالب می‌شود. فرودستان به عنوان سوژه‌هایی منفعل، آسیب‌پذیر و نابهنجار تصویر می‌شوند. عکاسی مستند بیشتر جنبه مؤلف‌محور پیدا کرده و به فضای گالری منتقل می‌شود؛ بدن‌های مطیع و چهره‌های راضی، نشان از استحالهٔ فرودستی در جامعهٔ هنجارمند دارند. ۳. اواخر دهه ۱۳۸۰ تا دهه ۱۳۹۰: در دوران غلبه گفتمان نئولیبرال، فرودست نامرئی یا ابژه‌ای بی‌قدرت بازنمایی می‌شود؛ با بدن‌هایی مثله‌شده، اگزوتیک یا خطرناک. این تصاویر بیشتر در چارچوب بازار هنر و زیبایی‌شناسی کالاگونه قرار می‌گیرند، و فرودستان را به حاشیه‌های جغرافیایی و اجتماعی رانده و بی‌قدرت می‌کنند.

آندری ژلنیتس در فصل پنجم کتاب *فضا و نظریهٔ اجتماعی*[۶] (۲۰۰۷) ترجمهٔ آیدین ترکمه (۱۳۹۹)، نظریهٔ قدرت/دانش میشل فوکو را به موضوع پر اهمیت بُعد فضایی بسط و گسترش می‌دهد. این فصل از کتاب توجه ما را معطوف به این موضوع می‌کند که میشل فوکو به طرح یک نظریهٔ عام فضا یا قدرت نپرداخته است اما با این حال طرح معروف او از پیدایش مفهوم «جامعهٔ انضباطی» پرکتیس‌های پراکندهٔ قدرت را در بازنمایی شکل‌های فضا که بخش اصلی نظریهٔ اجتماعی فوکو است طرح می‌کند. این دیدگاه و توجه به موضوع فضاها می‌تواند نقطه اتکای نظری قوی برای بررسی تشکیل استراتژی‌ها در گفتمان‌ها باشد، جایی که هنر و فضا حامل گفتمان قدرت‌اند و سوژه هنرمند یا مخاطب در آن عمل می‌کنند و بر آن تأثیر می‌گذارند.

اشرف‌نظری و دیگران (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «بازفهمی هویت‌های تاریخی از موضع روش تبارشناسانه با تأکید بر نظریهٔ فوکو» می‌کوشند با تکیه بر تبارشناسی فوکو، به تحلیل مفهومی و تاریخی «هویت» بپردازند. این پژوهش استدلال می‌کند که هویت تاریخی نه امری ثابت، بلکه امری سیال، حادث و پیوسته در حال «مسئله‌سازی» است که در دل گفتمان‌ها، نهادها و نیروهای قدرت برساخته می‌شود. بر اساس این رویکرد، در هر دوره تاریخی، نیروهای متکثر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی با بهره‌گیری از ابزارهایی چون نهادها، تکنیک‌ها، گفتمان‌ها و فرایندهای اقتصادی، به مهار، تعریف و بازتولید هویت می‌پردازند. مقاله با تمایز بین روش دیرینه‌شناسی و تبارشناسی در اندیشه فوکو، تأکید دارد که در تبارشناسی، تمرکز از توصیف صرف به سمت تحلیل نسبت هویت با قدرت و انقیاد حرکت می‌کند. تحلیل هویت تاریخی در این دیدگاه بدون شناسایی نیروهای گفتمانی و غیرگفتمانی که آن را در تصرف خود دارند، ممکن نیست. در پایان، نویسنده پیشنهاد می‌کند که برای شناخت هویت‌هایی نظیر «هویت ایرانی»، باید این چارچوب تبارشناسانه را در بستر انضمامی و تاریخی به‌کار گرفت و سازوکارهای تولید و اعمال قدرت بر هویت را در هر دوره بازشناسی کرد

رفاهی و صباغیان (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل زمینه‌مند نوسنت‌گرایی در هنر معاصر ایران (دههٔ ۱۳۴۰ خوردشیدی) از منظر گفتمان‌شناسی میشل فوکو» با بهره‌گیری از مفاهیم فوکویی به بررسی نحوه شکل‌گیری این گفتمان در سه سطح روشنفکری، نهادی و هنرمندان می‌پردازد. مقاله نشان می‌دهد

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

که گفتمان نوسنت‌گرایی تحت تأثیر حمایت‌های روشنفکری و ساختار قدرت، تلاش دارد تا نوعی تلفیق میان هویت سنتی ملی و فرهنگ جهانی مدرن ایجاد کند. این روند، باعث جهت‌دهی به هویت هنرمندان و شکل‌گیری فردیت آنان ذیل ساختارهای گفتمانی می‌شود. نویسنده با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی و با تکیه بر تبارشناسی فوکو، گسست‌ها و شکاف‌های تاریخی موجود در هنر معاصر ایران را برجسته می‌کند و استدلال می‌نماید که این گفتمان در پی بازتولید مشروعیت هنری با اتکا به مفاهیمی چون «بازگشت به اصل» و «ضدغرب‌زدگی» بوده است. نتیجه مقاله بیانگر آن است که فردیت هنرمند در بستر این گفتمان، نه به عنوان یک ویژگی مستقل، بلکه به‌مثابه محصول نیروهای گفتمانی و ساختارهای قدرت فهم می‌شود.

شاطی‌زاده ملک‌شاهی و دیگران در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تبارشناسانه و مسئله‌مندانه سوژه در نسبت با تاریخ سوژه‌مندی و تکنیک‌های خود در اندیشه فوکو» (۱۴۰۳)، با تمرکز بر تحلیل تبارشناسی در اندیشه میشل فوکو، به مطالعهٔ نحوهٔ شکل‌گیری سوژه در نسبت با سازوکارهای قدرت و دانش می‌پردازد. نویسنده با بهره‌گیری از چارچوب نظری فوکو، نشان می‌دهد که سوژه نه امری ثابت و ذاتی، بلکه پدیده‌ای تاریخی، مسئله‌مند و وابسته به گفتمان‌ها و تکنیک‌های انضباطی است. در این مقاله، فرایند «سوژه‌سازی» به‌مثابه نتیجهٔ تعامل بین ساختارهای دانایی، نهادهای قدرت، و تکنیک‌های خود (مانند مراقبه، اعتراف، و زیست‌اخلاق) بررسی می‌شود. نویسنده تلاش می‌کند تا نشان دهد که چگونه در طول تاریخ، انسان‌ها در نسبت با خود و دیگران به‌مثابه «سوژه» شکل گرفته‌اند؛ سوژه‌ای که محصول فرایندهای تاریخی متکثر و متضاد است. همچنین تأکید می‌شود که پروژه فوکو، شناخت خود از خلال تبارشناسی شرایطی است که «سوژه‌شدن» را ممکن کرده است، و این مطالعه، امکانی برای نقد حال و احیاناً گشودن راه‌هایی برای رهایی فراهم می‌کند.

نوذری و علی‌پور در مقالهٔ «درآمدی بر تبارشناسی و نسبت آن با خُرده سوژه» با تبیین چگونگی شکل‌گیری سوژه نزد فوکو از سه نوع هستی «دانش‌هست»، «قدرت‌هست»، و «خودهست» یاد می‌کند. به باور نگارنده خُرده سوژه، از نسبت خود با خود شکل نمی‌گیرد بلکه در نسبت خود با دیگری خلق می‌شود، و به هستیِ دیگری که آن را «هستی-خواست» می‌نامیم، تعلق دارد. اگر فرد از مناسبات نیرو با خودش ساخته شده باشد، در عوض دیگری از مناسبات نیرو با نیروهای دیگر شکل گرفته است. از سوی دیگر مناسبات نیروهای موجود در دیگری، روابطی هم‌سطح، شکننده، موقتی، اتفاقی، بدون حافظه، است که می‌توان از آن با عنوان خُرده فیزیک قدرت در خالص‌ترین و انتزاعی‌ترین شکلش یاد کرد. و از آنجایی‌که شکل فضا و مکان که به واسطهٔ نیرو بر بستر بدن گذر می‌کند، اثر می‌گذارد، و اثر می‌پذیرد، لذا پای بدن‌های انتظام یافتهٔ سیاسی به میان می‌آید.

با بررسی پژوهش‌های مذکور، فقدان مطالعات اساسی در رابطه با گسست گفتمانی در دو دورهٔ پهلوی اول و دوم و تحلیل شرایط پیدایی عنصر نوشته در هنرهای تجسمیِ دورهٔ پهلوی دوم -که بعدها تبدیل به یکی از پر تکرارترین عناصر هنرهای تجسمی معاصر ایران شد- حس می‌شود. ازین رو پژوهش حاضر رویکرد متفاوتی در موضوع نسبت به دیگر مقالات و منابع در پیش دارد.

مفصل‌بندیِ سیاست‌گذاریِ فرهنگی در گفتمان پهلوی اول

بر اساس چارچوب نظری پژوهش پیش‌رو آنچه در اینجا مورد واکاوی قرار می‌گیرد تبیین موضوعات، اسلوبهای بیانی، مفاهیم و استراتژی‌ها در صورت‌بندی و سیاست‌گذاری فرهنگی در دو دورهٔ پهلوی است. از آنجایی که صورت‌بندی‌های مورد بحث در تأملات فوکو به فهم خاستگاه‌های تاریخی و توسعهٔ جامعهٔ مدرن عمدتاً شهری مربوط‌اند، صورت‌بندی سیاست‌های فرهنگی حکومت پهلوی که از طریق کاربست دانش/قدرت برای پرورش، القا و ترویج ارزش‌های «متمدنانه» شکل می‌گرفت، می‌تواند ذیل آن قابل بررسی باشد. از این رو ایدهٔ اصلی متن بررسی عناصرِ نوظهور در هنرهای تصویری در پیوند با مفاهیمی چون مدرنیسم، دولت-ملت‌سازی، گفتمان‌های فرهنگی و روشنفکری و همچنین گفتمان شرق‌شناسانه است.

ـ موضوع اصلی تولید شده در دوره پهلوی اول چیست، چه چیزی را توصیف می‌کردند، عناصر هم‌بسته به چه چیزی را نشان دادند.

از آغاز حکومت رضا شاه یعنی از آغاز به کار حکومتی که قصد مدرن کردن ایران در همهٔ حوزه‌ها را داشت -از آنجایی‌که مدرنیته خود محصولی غربی بود- مسئلهٔ ملیت و «وحدت ملی» موضوع اصلی سیاست‌گذاری در این دوره گردید. در شرایط بی‌نظمی داخلی و فشار خارجی در آغاز سلطنت رضاشاه، در روند دولت-ملت‌سازی «وحدت ملی» به باور بسیاری از اصلاح‌طلبان پیش‌شرط پیشرفت محسوب می‌شد و باید بر اساس نژاد، زبان و مرزهای مشترک شکل می‌گرفت (افسریان، ج۱، ۱۳۹۴: ۲۸۰). هر آنچه در این‌جا به‌ظاهر مدرنیزم در حال از آن‌خودسازی بود، رضا خان می‌کوشید با هدف فاصله گرفتن از تاریخی امتزاج یافته با اعراب و اسلام، مفهومی از «ایرانیتی آریایی» ایجاد کند. میل به ساختن تاریخی متکی بر خود موجب شد ادبیات و زبان فارسی[۷] و تاریخ باستانیِ پیش از ورود اسلام به ایران به عنوان پایه هویت ملی مطرح شود. این رویکرد ملی‌گرایانه، که بر ایده «ایرانشهر» استوار بود، سرانجام به بنیان‌گذاری حکومت پهلوی انجامید، نامی که خود نمادی از مرزبندی هر دیگری با «ایرانیتی ناب» بود (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۸۷-۱۵۴).

ـ در اسلوب‌های بیانی چه کسی کنش‌های کلامی جدی به‌کار می‌برد، چه کسی حق ادای موضوعات را دارد، آن فرد چه جایگاهی دارد.

آنچه باعث می‌شود قدرت اعتبار خود را حفظ کند، صرف این واقعیت است که قدرت فقط همچون نیرویی بازدارنده یا تحمیلی بر ما سنگینی نمی‌کند، بلکه افزون بر این، چیزها را درمی‌نوردد و تولید می‌کند، دانش را شکل می‌دهد، و در نهایت آگاهی‌های کاذب و ایجاد لذت در سوژه‌ها موجب می‌شود که در پایین‌ترین سطوح جامعه ساز و کار قدرت به صورت خودکار عملیاتی شوند (Foucault, 1980: 100, 102, 119). آن‌چنان که ذکر آن رفت در این عصر هم‌زمان با تأسیس اداره فرهنگ عامه ایده پرورش که از سال ۱۳۱۳ با فعالیت‌های فرهنگی فروغی[۸] و دیگر اعضای انجمن آثار ملی به عنوان بدیلی برای فعالیت سیاسی حزبی صورت‌بندی شد، بعدها با گفتار ملی‌گرایانه سازمان پرورش افکار ادامه پیدا کرد و در سال ۱۳۱۶ برنامه‌های گسترده‌ای جهت تربیت و پرورش «ذوق عامه»[۹] صورت گرفت (قلی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۵)، انجمن پرورش افکار با سرمشق از ماشین‌های تبلیغاتی ایتالیا و آلمان میکوشید از طریق مجله، روزنامه، کتاب و برنامه‌های رادیویی وظیفه داشت آگاهی ملی را ارتقا دهد (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۳۱). از سوی دیگر و با ترویج گفتمان باستان‌گرایی فرهنگ موزه‌سازی و مجموعه‌داری در ایران که خود توسط کارشناسان غربی هدایت می‌شد صورت گرفت. در این حین نوعی نگاه متفاوت نشانه‌ای از توجه به «خود» با رویکردی اگزوتیک شکل گرفت. افرادی مانند ارنست هرتسفلد، آرتور پوپ و همسرش فیلیس آکرمن که با تصورات آن‌ها[۱۰] به شرق و ویژگی‌های تزیینی و خیال‌پردازانه هزارویک‌شبی‌اش دست به قلم می‌بردند و در محافل تخصصی سخنرانی می‌کردند (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰). تأکید بر صنایع دستی و هنرهای تزئینی، که پوپ و دیگر شرق‌شناسان ترویج می‌کردند، بعدها در سیاست‌ها و برنامه‌های رسمی هر دو دوره پهلوی با تأسیس «اداره هنرهای ملی» (۱۳۰۹) با تمرکز بر صنایعی چون قالی‌بافی، تا گسترش فعالیت‌ها در «اداره هنرهای زیبا» و سپس وزارت فرهنگ و هنر (افسریان، ج۱، ۲۸۲) بازتولید شد.

ـ مفاهیم، یعنی در این دوره بین چه موضوعاتی چه ارتباطی برقرار شده است، در پی تأکید بر چه قواعدی هستند، با محصورسازی چه چیزی را طرد و نفی می‌کنند.

چنان‌چه ذکر آن رفت، سیاست فرهنگیِ ملت‌سازی در دوره پهلوی اول مجموعهٔ ناهمگنی بود که هم‌زمان با هدف ساخت ایرانی مدرن و هم‌تراز با تمدن غرب، منابع هویت ملی را در گذشته جست‌وجو می‌کرد (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰)، جست‌وجویی که می‌کوشید تاریخ طولانیِ اعراب و اسلام را از آن طرد و نفی کند. در این راستا برنامه حزب تجدد که با کمک رضاخان اکثریت را در مجلس ملی پنجم کسب کرده بود، خواستار جدایی دین از سیاست، ایجاد ارتش منضبط، صنعتی کردن کشور، تبدیل کردن چادرنشینان به کشاورز، ایجاد نظام مالیاتی، تسهیلات آموزش همگانی از جمله زنان، و ترویج زبان فارسی به جای کلیهٔ زبان‌های محلی در راستای تحکیم «وحدت ملی» بود. آموزش زبان‌های غیر فارسی- به‌خصوص آذری، عربی و ارمنی- با تعطیلیِ این مدارس و نشریات چاپی اقلیت‌ها ممنوع شد. در سال ۱۳۰۷ مجلس لباس محلی اقوام ایرانی را غیرقانونی و همهٔ مردان را مجبور به گذاشتن «کلاه پهلوی» و پوشیدن چادر سنتی را برای زنان (در سال۱۳۱۳) ممنوع اعلام کرد (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۳۰ و ۱۱۱). بنابراین در محصورسازیِ این صورت‌بندی، تاریخ اسلامی روحانیون، پوشش‌ها، زبان‌ها و گویش‌های محلی طرد شدند.

ـ تشکیل استراتژی، فضاهایی که برای حوزهٔ گزینش‌های ممکن، امکان عمل طبق مفاهیم شکل‌گرفته را ایجاد می‌کند.

بین سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ ظرفیت آموزش همگانی به‌طور عینی تا دوازده برابر افزایش یافت. توسعهٔ اقتصادی و صنعتی با بهبود ارتباطات آغاز شد (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۳۲). در زمینهٔ فرهنگ نیز «موسسه مردم‌شناسی و اداره فرهنگ عامه»، در سال ۱۳۱۶ برای جمع‌آوری اطلاعات درباره اقوام ساکن در کلیهٔ نقاط دور افتادهٔ ایران و تحقیق کیفیت زندگانی مادی و معنوی آنان از لحاظ مردم‌شناسی (آنتروپولژی) تأسیس شد. همچنین نهادهای فرهنگی متعددی همچون «فرهنگستان زبان»، «سازمان پرورش افکار» و «انجمن آثار ملی» تأسیس شدند تا با تکیه بر باستان‌گرایی و ایرانی‌گری، ایدهٔ ناسیونالیسم را ترویج کنند. در تهران کنار بناهایی همچون سالن تئاتر و کتابخانه که از الزامات ساخت پایتختی مدرن به شمار می‌آمدند؛ ساخت «موزه»ها نیز به شکلی جدی پی گرفته شد. پیش‌تر در سال ۱۲۸۶ خورشیدی دو اداره «حفریات موزه» و «ابنیه عتیقه» ایجاد شده و پس از آن در سال ۱۳۱۵ نام «اداره کل باستان‌شناسی» بر آن نهاده شد و در سال ۱۳۱۶ مهم‌ترین موزه وقت ایران به نام «موزه ایران باستان» پایه گذاری شد. طبیعتاً غالب موزه‌ها به جمع‌آوری آثار تاریخی تعلق داشتند (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰). معماری در این دوره، وابسته به نظام نشانه‌ها و گفتمانِ حاکم متأثر از رویکردهای باستان‌گرایانه، نئوکلاسیک، التقاطی طراحی می‌شدند و هرکدام نمایندهٔ سبکی خاص در فضای شهری در دههٔ ۱۳۲۰ در شهر تهران بودند. برای مثال کاخ شهربانی، با رویکردی باستان‌گرایانه متأثر از دورهٔ هخامنشی، موزهٔ ایران باستان ملهم از معماری دورهٔ ساسانی، وزارت امور خارجه تخت رستم هخامنشی، میدان حسن آباد و عمارت شهرداری در میدان توپخانه سبک نئوکلاسیک اروپایی در تلفیق با برخی مؤلفه‌های عمارت ایرانی را نمایندگی می‌کردند (دل

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

زنده، ۱۳۹۴: ۲۳۵). در سایر شهرهای ایران نیز انجمن آثار ملی در راستای ترویج «وحدت ملی» بناهای معماری یادبود مانند ساخت آرامگاه‌های فردوسی در توس، نادرشاه در مشهد، باباطاهر و ابن سینا در همدان، و کمال‌الملک و عمر خیام در نیشابور را آغاز کرد (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۷۷). نمی‌توان تأثیر عاملیت فضایی خاص هرکدام از این بناها را بر زندگی روزانه مردم نادیده گرفت. علاوه‌بر همهٔ این‌ها شبیه‌سازی کامل همهٔ ابعاد زندگی با فرهنگ اروپایی در دستور کار حکومت قرار گرفت. کافه‌هایی که پر از بوی قهوه و موسیقی اروپایی، شب‌نشینی گروه‌های مختلف، میز و صندلی‌های مدرن، رفتار و پوشش جدید پیش‌خدمت‌ها همه و همه حال و هوای نو شده‌ای را به پایتخت آورده بود. لذا سوژه ناگزیر به اقتباس رفتار و آداب تازه‌ای بود. گویی هنرمند نیز در مقام سوژه اراده و امکان خلق با زبان پیشین برایش میسر نبود (دل زنده، ۱۳۹۴: ۲۳۸).

از سقوط رضاخان تا سلطنت محمدرضا شاه:

اگر در طول شانزده سال سلطنت رضا شاه، قدرت انحصارا حول یک فرد واحد متمرکز شده بود، در عوض در دوازده سال بعدی، از سقوط رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰ تا پادشاهی محمدرضا شاه در مرداد ۱۳۳۲، قدرت بین پنج قطب جدا از هم یعنی، دربار، مجلس، کابینه، سفارتخانه‌های خارجی، و همچنین عامهٔ مردم که به‌صورت نیروی اجتماعی رقیب درآمده بود، دست به دست می‌شد. گسیختن ساختار سیاسی دو نوع کشمکش عمدهٔ اجتماعی را به‌وجود آورد: ستیزهای طبقاتی در شهرها؛ و رقابت‌های قومی، فرقه‌های مذهبی و گروه‌های زبانی در روستاها (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۵۳). از یک‌سو آشفتگی سیاسی ناشی از فقدان حکومت مرکزی مقتدر پدیدار شد و از سوی دیگر، مطالبات مردم برای جبران ناکامی‌های اقتصادی و اجتماعی روز به روز بیشتر می‌شد (مشایخی و دیگران، ۱۳۸۶). بنابر این موضوع، اسلوب‌های بیانی، مفاهیم و استراتژی‌های شکل‌گرفته در این دوره حاکی از کشمکش‌های طبقاتی و قومی بود. حزب تودهٔ ایران که در دههٔ ۱۳۲۰ به یکی از بازیگران اصلی سپهر سیاسی ایران تبدیل شده بود، در سال‌های نخستین، از بیشتر آزادی‌خواهان و مبارزان و فعالان سیاسی سرشناس تشکیل شده بود. این حزب موفق شد بخش‌های گسترده‌ای از کارگران شهری، خرده‌بورژوازی جدید و روشنفکران را به سمت خود جذب کند. می‌توان گفت خلأ قدرت متمرکز در دهه ۱۳۲۰ تا تثبیت پهلوی دوم در دهه ۱۳۳۰ شمسی فرصت داد تا پادگفتمان‌های حاشیه‌ای و طرد شده در قالب گروه‌ها و جریان‌های مختلف صورت‌های مقاومت منسجم‌تری را تشکیل دهند.

مفصل‌بندیِ سیاست‌گذاریِ فرهنگی در گفتمان پهلوی دوم:

آن‌چنان‌که سیاست‌گذاری‌های پهلوی دوم در ادامهٔ خط مشی سیاست‌گذاری‌های دورهٔ پیشین است، از تقسیم‌بندی ۴ مقولهٔ روش دیرینه‌شناسی عبور کرده و در این بخش به گسست، خلأ و تفاوت‌های دو دوره و تأثیر آن بر جریان‌های هنر نوگرا می‌پردازیم. رضاشاه با محصورسازی و طرد روحانیون، ایلات، قبایل و قومیت‌گرایی، به‌عنوان «دیگری»های ملی‌گرایی باستان‌گرا، گفتمان خود را بر مبنای اولویت بخشیدن به هویت ملی و نفی تمامی هویت‌ها و چندگانگی‌های فرهنگی فروملی، قومی، زبانی، مذهبی و محلی شکل داد. از پس تکثرگرایی در سال‌های بین دو دوره پهلوی مفاهیم طرد شده عرصه‌ای برای ظهور دوباره یافتند. به بیانی صریح‌تر موضوعاتی مانند فرهنگ مذهب شیعی، فرهنگ عامه و بومی (روستا)گرایی از پس شکاف گفتمانی به گفتمان پهلوی دوم افزوده شد.

از آنجایی‌که با سلطنت محمدرضا شاه دوباره کلیهٔ سازمان‌ها و نهادهای سیاسی دموکراتیک و سکولار با محدودیت و یا با نابودی مواجه شدند. نقدگرایی سکولار در قالب گروه‌های «چپِ ستیزه‌جو» یا «جنبش جدید سوسیالیستی» برای جولان در عرصهٔ سیاسی، وضعیت نامساعدِ مضاعفی نسبت به احزاب و رهبران بنیادگرای اسلامی داشتند. ازین‌رو تنها فرصت موجود برای ابراز مخالفت، مساجد و مدارس علمیه و کانون‌های مذهبی بود. این تغییر مکانی در محدوده فعالیت سیاسی منجر به سکولاریزه شدن سیاست و زندگی عمومی در دوره پس از کودتا شد. در سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۴ محافل دینی شکل گرفت و گزارشی سه جلدی از سخنرانی‌های آن تحت نام «مکتب تشیع» منتشر شد. نگاهی به محتوای مباحثات نشان می‌دهد که برنامهٔ اساسی محافل و انجمن‌های اسلامی ارائهٔ یک ایدئولوژی سیاسی است. موضوعاتی مانند، «زن در اسلام»، «اسلام و مشکل اختلاف طبقاتی» (اشاره به توزیع نابرابر ثروت و منابع جامعه در میان مردم در دههٔ ۳۰ و ۴۰ شمسی)[۱۱]، «طبقهٔ جدید اجتماعی در جامعهٔ ما» «احیای تفکر دینی»، «اسلام و جهان متمدن امروز»، «رهبریِ نسل جوان»، «نیاز به صداقت در رهبری دین»، «اسلام و اعلامیهٔ جهانیِ حقوق بشر» و بسیاری از موضوعات مشابه نشان‌دهندهٔ سیاست جاری در جامعهٔ ایرانی آن دوره است. اما نقطهٔ عطف در فعالیت روشن‌فکران شیعی در این دوره، تأسیس حسینیهٔ ارشاد در شمال تهران بود. با تأسیس حسینیهٔ ارشاد و ظهور سخنران و چهرهٔ اصلی آن، علی شریعتی (۱۳۵۶ -۱۳۱۲) فرایندهای مربوط به مردم‌پسندشدنِ ایدئولوژی سیاسیِ اسلام با رشد چشم‌گیری مواجه شد (میرسپاسی، ۱۳۸۵: ۱۶۵-۱۵۸). در این‌جا عبارت «مردم پسند شدن» یعنی «عامهٔ مردم» چیزی را مطلوب خویش بپندارند، به‌دلیل آن‌که این «عامه» به‌صورت نیروی رقیب برای

قوی‌ترین احزاب درآمده بود، بسیار قابل توجه است. به همین دلیل و با این سیاست در این دوره با افزایش قدرت و نفوذ فضاهای سیاسی کلاسیک سنتی مانند مساجد، حسینیه‌ها، حوزه‌های علمیه و بازارها روبه‌رو هستیم. بنابراین، شکل جدیدی از فعالیت سیاسی پدیدار شد و اساساً جایگزین تمام سبک‌های سکولار و مدرن قبلی شد که به نوبه خود تلفیقی از فرهنگ‌های متعدد را ایجاد کرد. درنهایت، یک فرهنگ سیاسی به وجود آمد که بسیار سنتی، مذهبی و محافظه کارتر از پیش بود. این فرهنگ جدید بر عرصه سیاسی و ملی حکم‌فرمایی می‌کرد.

تحولات ذکرشده از طریق متداول‌سازی نمادگرایی اساطیر شیعی، وقایع کربلا در گفتمان سیاسی و کنار گذاشتن گروه‌های غیرمذهبی مخالف از ایدئولوژی و سیاست‌های شیعی حاصل شد (میرسپاسی، ۱۳۸۵: ۱۶۶-۱۴۱). این امر موجب شد در حوزه‌های فرهنگی و هنری، بهره‌گیری از توشه دوران اسلامی ترویج پیدا کند. در ایران نگاه انتقادی به فرهنگ خودی که از دوره مشروطه شکل گرفته بود و در دوره پهلوی اول ذیل نگاه شرق‌شناسانه به دیگری به پدیده‌ای دارای ارزش شناسایی و حفاظت بدل شده بود تا بخشی از گفتمان ملت‌سازی شود، در این زمان تحت تأثیر گفتمان جهان سوم‌گرایی به خلق تصویری اثیری از فرهنگ خودی منتهی شد که تحت هر شرایطی باید ستایش و در اکنون حاضر می‌شد (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰).

از سویی دیگر تغییر گرایش جدی در اعطای شأن هنری در برنامه‌های رسمیِ دولتی نیز حکایت از تغییر نگرش کلی نسبت به زبان بصریِ جدید حاصل از تلفیق دو رویکرد مدرنیسم و بومی‌گرایی در این دهه داشت (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۹۴). موقعیت سیاسی و فرهنگی دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، اسلامی شدنِ اوضاع، پدیدهٔ اجتماعی جدیدی بود که در نمونه پوسترهای چاپی، پیش از شکل‌گیریِ مکتب سقاخانه مشتمل بر دعاهای نذری و مذهبیِ شیعه (تصویر ۲) قابل ردیابی است. صورت‌بندی تفکر و جریانی که نمادها و سمبل‌های آن و همچنین عنصر «نوشته» یکی از آبشخورهای اصلی مکتب سقاخانه[۱۲] در دورهٔ پهلویِ دوم شد.

آنچه در «تصویر ۲»، دیده می‌شود روایتی از استقبال عمومی و ترویج آیین تشیع ایرانی در قالب تصویر است. تصویرگری‌هایی مربوط به قبل از شکل‌گیری مکتب سقاخانه بر اساس اصلاح‌گریِ اسلامی و اصالت فرهنگی، که از عزت نفس و حسی آمیخته به هویت جمعی و فرهنگ عامه پدید آمده بود.

گفتمان بومی-مدرنیسم و ترویج فرهنگ فولکلور توجه هنرمندانی مانند حسین زنده‌رودی (تصویر۳)، پرویز تناولی و ژازه طباطبایی را برای استفاده از نمادها و سمبل‌های تصویری شیعه به خود جلب کرد. نشانه‌های آیینی و اجتماعی گذشته با انتقال به بافتار هنر تجسمی، معنایی جدید را باز آفریدند. هدف این‌بار ترویج و گسترش آیین و مکتب تشیع نبود، بلکه دست و پا زدن و کوششی برای ایجاد فاصله از مدرنیته از حیث محتوا و همچنین فرم (سبک‌های رایج آن دوران، مانند کوبیسم و فوویسم) برای دوری جُستن از اتهام به هضم هنر ایرانی در مکاتب غربی بود. عناصری صرفاً تزیینی که در زمینه آیینی و مذهبی پیشین دارای جنبه نمادین بودند، در کوشش‌های سقاخانه‌ای‌ها به یک نشانه تصویری یا فرمی پایه و ساختاری تبدیل شدند (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۳۲). یکی از پایه‌گذاران اصلیِ این جریان، پرویز تناولی توضیح می‌دهد که چگونه او و حسین زنده‌رودی در اواخر دهه ۱۳۳۰، هنگامی که در جست‌وجوی مواد خام محلی ایرانی برای استفاده و گسترش در آثارشان بودند، مجذوب پوسترهای چاپی حاوی صحنه‌های مذهبی، مُهرهای طلسم و اشکال تصویری موجود در جنوب تهران شدند (کشمیرشکن، ۱۳۹۷: ۱۰۲).

آنچه در پوسترهای چاپی مذهبی، مُهرهای طلسم و اشکال

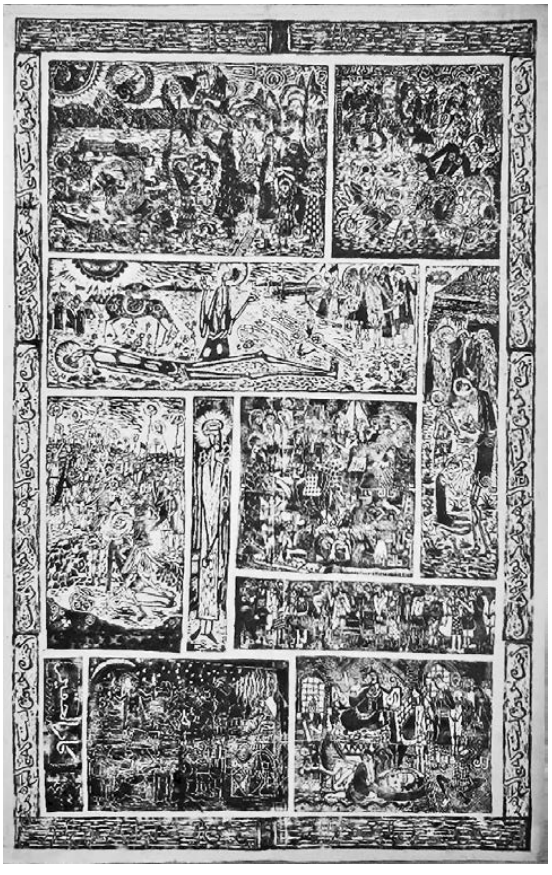
تصویر۲. هنرمند ناشناس، پوستر ادعیه و نذورات، ۱۳۴۰ش (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۰۳).

تصویر۳. حسین زنده‌رودی، پنجه ابو الفضل، ۱۳۳۹خ (دل‌زنده: ۱۳۹۹: ۳۱۲).

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

تصویری موجود در جنوب تهران توجه تناولی و زنده‌رودی را به خود جلب کرده بود، سادگی اشکال، نقوش تکرار شده و رنگ‌های روشن بود. از همین عبارات پیداست که برخورد آن‌ها با فرم و نوع ترکیب‌بندی اشکال پوسترهای مذکور (تصویر ۲) رویکردی بیگانه بوده است. آن‌ها فرم و شکل و رنگ (عناصر بصری) را به گونه‌ای پدیدارشناسانه در آثارشان استفاده کردند. مجموعه‌ای از تعارضات گفتمانی از سوی حاکمیت و ملت، تفکر دیالکتیکی یعنی نفیِ نفی که موجب بروز فردیت سوژه در آثار این دوران می‌شود. آفرینش‌گری‌هایی برآمده از ترویج فرهنگ فولکلور و شیعی‌گرایی در تلفیق با نگاه نخبه‌گرایانه از سوی هنرمندانی که تجربه یک دورهٔ آموزش در خارج از کشور (رُم) را داشتند، باستان‌گراییِ جامانده از گفتمان پهلوی اول و حتی توجه به هنر معاصر در قالبِ هنرهای کنشی، همه و همه به‌تدریج به عناصر اصلی سازندهٔ آثار نقاشی نوگرا برای حتی دهه‌های پس از انقلاب ۱۳۵۷ بدل شد، که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

خط و نوشته مانند عبارت «بنوش به یاد حسین» و یا «این حسین کیست که عالم همه دیوانهٔ اوست» در مناسک مذهبی عمدتاً نقش یادآوری و تذکار ایفا می‌کرده است. اما اگر قادر به خواندن زبان فارسی نباشیم نوشته‌ها نقش عنصر تزیینی مانند یک تکسچر یا بافت را پیدا می‌کند. «نوشته»ها در آثار این دوره در ابتدا با قابلیت‌های تزئینی و فرمیکی که داشت به‌صورت عنصری فرعی در آثار استفاده می‌شد (تصویر ۳ و ۴)، اما رفته رفته بخش‌های وسیع‌تری در آثار به «نوشته»ها اختصاص پیدا کرد به گونه‌ای که از دل همین نگاه ژانر نقاشی‌خط پدید آمد.



تصویر۴. حسین زنده رودی، این حسین کیست، که دل‌ها همه دیوانه اوست؟ ۱۳۳۷ (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۰۴).

سوژه در گفتمان بومی‌گرایی

استفاده از حروف در آثار برخی از هنرمندان در بافتار فرهنگ فولکلورِ رایج در این دوره مواجهه‌ای آیرونیک بود. آیرونی[۱۳] را می‌توان با مشابه آن در ادبیات یعنی یکی از صورت‌های بلاغیِ روایت مقایسه کرد که مشخصهٔ اصلی آن برخورداری از منطقِ دو پهلو است. تجلی این دوگانگی در زبان عموماً از طریق شیوه‌ها و شگردهای بیانی نظیر: نقیضه‌سازی، طنز، طعنه، کنایه، تهکم[۱۴]، وارونه‌گویی و امثال آن صورت می‌گیرد. درواقع، نگرش آیرونیک بیان‌گر شکل ویژه‌ای از مواجهه با واقعیت است و به هنرمند امکان می‌دهد از موضعی فرادست به مسائل و امور پیچیدهٔ زندگی بنگرد. زوایای پنهان وضعیت، شخصیت‌ها و رویدادها را با زبانی کنایی و بازیگوشانه بازتاب دهد (کی یرکگور، ۱۴۰۲: ۲). «این حسین کیست؟»[۱۵] تصویر۴ اثری از حسین زنده رودی، در همین زمینه است. این پرده مذهبی شامل ده تصویر از واقعهٔ کربلا و حوادث پس از آن، و مصرع شعری در مدح امام سوم شیعیان را نشان می‌دهد که با لوحه‌هایی از جنس لینولئوم بر سطح بوم چاپ شده است. آن مصرع این بود: «این حسین کیست که عالم همه دیوانه اوست ؟»و از سوی دیگر در گوشه سمت چپ پایین اثر امضایی با عنوان «کار الحقیر حسین زنده رودی» وجود دارد. با توجه به مصاحبه‌ها و یادداشت‌ها و همچنین روحیهٔ هنرمند برخی بر این باورند که کاربرد واژه‌ی حسین هم‌زمان در این اثر ایهام داشته و در واقع هنرمند در هر دو جایگاه اشاره به نامِ خویش دارد که عالم را تحت تأثیر آثارش قرار خواهد داد.

زنده رودی، در آثار بعدی‌اش از محتوای ادبی و مذهبی فاصله می‌گیرد و با رویکردی کاملاً انتزاعی و غیرِ بیان‌گر دست به آفرینش نظام تازه‌ای از کاربرد حروف می‌زند (تصویر ۵). او این‌بار نه مضمون و روایت خاصی را بلکه خودِ حروف را دستمایهٔ رویکرد آیرونیک قرا می‌دهد. حروف در آثار زنده‌رودی برای نخستین‌بار قرار نیست هیچ‌چیزی را بیان کنند. او به تمامیِ قوانینِ نوشتاری بار معناییِ تاریخیِ آن بی‌اعتنا بود و تلاش خود را بر تجربهٔ شوخ‌طبعانه وماهیت صرفاً بصری عناصر نوشتاری معطوف داشته است. از همین‌جا زنده‌رودی تمایل به استفاده

از واژهٔ «نوشته» در توصیفِ آثارش در برابر واژه «خوشنویسی» دارد و متأثر از شعار مدرنیست‌های قرن ۲۰ آزادی مطلقی برای هنرمند و هنر قائل است (کشمیرشکن ۹-۱۴۸ :۱۳۹۷). البته در همین دوران هنرمندان خوشنویسی مانند رضا مافی بودند (تصویر۶)، که محتوای سنتی را مؤلفه‌ای اساسی در هنر خود به حساب می‌آوردند. در نتیجه مشخصهٔ برجستهٔ آثار آن‌ها اتکا بر قوانین اصول محورِ خوشنویسی و وابسته به اصل انتقال معنا بوده است. آثار این هنرمندان که محتوایی مذهبی، ادبی یا ابر روایتی داشتند، غالباً کلماتی بیان‌گر و معنی‌دار شامل آیات یا متون مذهبی و شاعرانه بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۷: ۱۵۷). دو گرایشی که برآمده از یک دوره گفتمانی اما در رویکردی کاملاً متناقض اجرا می‌شد، پیروان زیادی را تا کنون به همراه دارد.

از دیگر هنرمندان در این دوره که با معطوف‌شدن بر وجه آیرونی می‌کوشد درک تازه‌ای در مواجهه با گرایشات و باورهای مردمی ایجاد کند، ژازه طباطبایی است. طباطبایی در آثارش گرایشات عامیانه، عناصر مردمی، سنتی و تزئینیِ فراوانی دارد. «واژه» نزد ژازه از اهمیت زیادی برخوردار بوده است. این را می‌توان از انتخاب نام مستعارش، «ژازه» که نه در فرهنگ لغت وجود دارد و نه معنایی را متبادر می‌سازد و همچنین نام‌هایی که برای آثارش برمی‌گزیده، فهمید. «ژازه تباتبای» (شیوهٔ نوشتاری خودش که آخرین امضای هنرمند بر آثارش بود) در یکی از عکس‌هایی که از او به یادگار مانده، جلوی پرده‌ای تیره با حالتی نمایشی ایستاده که نامش بر روی آن مکرراً با رنگ روشن نوشته شده است. او بر روی پرده با جابه‌جایی حروف نام و نام خانوادگی‌اش با معادل‌های آواییِ مختلف در زبان فارسی، بارها آن‌ها را به بازی گرفته است (تصویر ۷).

تصویر ۵. حسین زنده رودی، ۳۵۱۱خ (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۴۹).

تصویر ۷. ژازه طباطبایی، ۱۳۳۷ (Bayanbox, n.d.).

تصویر ۶. رضا مافی، ۱۳۵۱، حراج کریستیز ۲۰۱۶ (کاتالوگ حراج کریستیز ۲۰۱۶).

تصویر ۸. ژازه طباطبایی، سال خلق: نامعلوم (Artnet, n.d.).

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

وسواس مفرط او درباره هویت خودش و نامش تا آنجا پیش می‌رود که همه‌جا بر نوشته‌شدن نام فامیلیش با «ت» به جای «ط» تأکید می‌کند و احتمالاً با این کار می‌خواهد بر خوانش ایرانی‌شدهٔ نامش بیفزاید. آنچه در گفتمان فرهنگی دورانش بر آن تأکید می‌شد.

سوژه در گفتمان «باستان‌گرایی»

یکی از هنرمندان در این عرصه که گفتمان باستان‌گرایی در آثارش مشهود می‌باشد، پرویز تناولی است. با ارجاع به مفاهیم افلاطون و ارسطو[۱۶] در باب تقلید، نخستین پلهٔ تقلید در آثار تناولی، را می‌توان تقلید از کنش دانست (مانند اسطوره در آثار تناولی: فرهاد) و در گام بعد تقلید از موقعیت (مانند: شاعر و نبی). تقلید از کنش به کنشِ ارتباط کلامی مرتبط می‌شد، کلمه‌هایی که به آثارش راه پیدا کردند، مانند «هیچ» یا تکرار حروف، و پلهٔ دوم یعنی، بازیابیِ ابژه‌هایی برای بیان موقعیت (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۳۴) مانند قفس، قفل، دست، دیوار، سرو و غیره. او به جای تکرار و تقلیدِ محض از گفتمان باستانی گرایی دوران خود از دیدگاه یا نقل نامستقیم روایت‌ها سود جست. خلق یک کیفیت شخصی که ما به‌ازای معنایی توسط مشاهدهٔ هر مخاطب ایجاد می‌کرد. آثار تناولی در بنیان خود به هنر کلامی و داستانی وابسته‌اند. دو مرکزیت تصویرگری در روایت و روایت در تصویرگری در تندیس‌های او قابل ردیابی است. تناولی تا سال ۱۳۵۵ فقط هیچ می‌ساخت. او در این مورد بیان می‌کند: «از اواسط دههٔ ۱۳۴۰ و سال‌های بعد از آن مسیر مکتب سقاخانه به اوج خود رسید و نقاشان بیشتری به این مکتب پیوستند. اغلب نقاشان را اساس کار خود شیوه‌های آزمایش‌گرانه خطاطی و خوشنویسی قرار داده بودند و تابلوهایشان را از خط می‌پوشاندند. این امر به جای آنکه مرا خوشنود کند باعث دلزدگی من شد. احساس می‌کردم خط وسیله‌ای برای عده‌ای نانقاش شده است. بر همین اساس تصمیم گرفتم تا جای ممکن از خط کناره بگیرم و هرگاه لازم باشد، آن را به کار بَرم و به یک «کلمه» قناعت کنم. مدت‌ها در فکر چنین تک‌کلمه‌ای بودم تا عاقبت به «هیچ» رسیدم» (تصویر ۹) (تناولی، ۱۳۸۴: ۵۸). علاوه‌بر مجموعهٔ «هیچ»ها بر سطوح اغلب آثار تناولی به‌ویژه در مجموعه دیوارها نوشتارهایی حک شده است که یادآور میراث کتیبه‌نگاری باستانی ایرانیان است. گاهی بافت‌های فشرده کالیگرافی خوانا یا ناخوانا با حروف فارسی یا خطوط باستانی و یا فرم‌هایی شبیه خط نگاره‌ای نا آشنا که صرفاً نوعی نوشتار را تداعی می‌کنند، تمام سطوح و یا بخش‌هایی از آن را به صورتی منظم و یکپارچه پوشانده است (تصویر ۱۰).

کنش‌مندیِ سوژه

کوشش پهلوی‌ها برای مدرنیته کردن ایران در کلیهٔ عرصه‌ها بر کسی پوشیده نیست. گرایش انتزاعی در هنر نیز در سایهٔ چنین کوشش‌هایی و به واسطهٔ نزدیکی با جریان‌های هنری غربی صورت گرفت. برخلاف آن‌که برای فهم هنر مدرن از سوی نهادهای رسمی و دولتی تلاش‌هایی صورت می‌گرفت، اما برای عمومِ مردم هنر انتزاعی و مدرن هنری نخبه‌گرا و غیرقابل فهم باقی ماند (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۸۲). از آن‌جایی که عکس‌العمل ایرانیان به جریانات مدرنیزم در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به ظهور ایدئولوژی جدیدی انجامید، این موضوع منجر به شکل‌گیری هنرهای کنشی و مفهومی شد.

ورود به عرصهٔ کنش‌گری در هنر به‌واسطهٔ خلق هنر مفهومی، و طرح پرسش و واکنش به اشباع هنرهای تجسمی از اشکال پرتکرار، آفرینش هنر در قالب فرمالیسم محض، ضرورت عبور از

تصویر ۹. پرویز تناولی. ۱۳۵۳. برنز (تناولی، ۱۳۸۷: ۸۶).

تصویر ۱۰. پرویز تناولی، ۱۳۵۵، اوه‌اپرسپولیس ۲ (کشمیرشکن ۱۳۹۳: ۱۵۳).

تصویر ۱۱. بخشی از صفحات شمارهٔ ۹ مجلهٔ تماشا، ۳۰ اردیبهشت ۱۳۵۰ (آرت‌چارت، ۱۴۰۰).

بحران؛ و البته هم‌گام‌شدن با رویکردهای هنری در «غرب» برای نخستین‌بار در سال ۱۳۵۳ در قالب تشکیل یک گروه هنری به نام «گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان» به‌وجود آمد. این گروه از افراد نام‌آوری چون مارکو گریگوریان، مرتضی ممیز، غلامحسین نامی، سیراک ملکنیان، فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی، و عبدالرضا دریابیگی تشکیل می‌شد (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۸۷). (تصویر۱۱)

گروه آزاد مجموعاً در طول فعالیت خود تا سال ۱۳۵۶خ، هفت نمایشگاه برگزار کردند. اولین نمایشگاه آذر ۱۳۵۳ در نمایشگاه بین‌المللی تهران و دومین نمایشگاه در اسفند همان سال، در گالری مس با مدیریت عبدالرضا دریابیگی برگزار شد. اما در سومین نمایشگاه بود که رویکرد گروه به «هنر مفهومی»، خود را آشکار کرد. بعد از این چهارمین نمایشگاه با نام «گُنج و گستره ۱» در آبان‌ماه ۱۳۵۴ در گالری‌های «پوپ» و «علاء» در محل انجمن فرهنگی ایران و آمریکا در خیابان عباس‌آباد، برگزار شد. در این نمایشگاه در کنار آثاری از هنرمندانی مانند قباد شیوا، سیروس مالک و اصغر محمدی آثار چاقوهای آویزان ممیز و مجسمه چوبی بسیار بزرگ پیلارام که پرداختی سه بعدی از خوشنویسی فارسی و تجسم فضایی نقاشی خط (تصویر۱۲) بود از آثار پرماجرای این برنامه بود (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۹۴). پیلارام استاد مسلم درشت‌نویسی با قلم بود و در آن مهارت بسیار داشت و با اتکا بر این هنر توانست اثری متفاوت متأثر از الگوی جریان فکری جدید خلق کند.

پیلارام در واکنش به شیءشدگی و موزه‌ای شدنِ هنر همواره معتقد بود که اثر هنری نباید در انحصار گالری‌ها و نمایشگاه‌ها باشد و باید در دسترس عموم مردم قرار بگیرد و در گفت‌وگوهای گوناگون بارها اعلام کرده بود که قصد دارد این مجسمه را در معابر عمومی (ایستگاه قطار، میادین و پارک ها) نصب کند که

تصویر ۱۲. فرامرز پیلارام، تندیس سه بعدی نقاشی‌خط انجمن فرهنگی ایران و آمریکا، ۱۳۵۴ خ (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۹۵).

تصویر ۱۳. فرامرز پیلارام، تندیس سه بعدی نقاشیخط، گالری ۶۶، ۱۳۸۸ (مجله هنری اثر، ۱۳۹۹).

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

قابل استفاده برای عموم باشد، اما هیچگاه موفق به این کار نشد. در نهایت این پیکره فوق‌العاده آخرین بار در سال ۱۳۸۸در گالری ۶۶ در تهران در نمایشگاهی به یاد فرامرز پیلارام به همت صادق تبریزی به نمایش درآمد (تصویر ۱۳).

از واکنش‌های دیگر علیه «نهادینه شدن» می‌توان از آثار کوروش شیشه‌گران نام برد. او توانست به جای درگیر شدن در فضای میان دو قطبی بازگشت به اصل و هنر انتزاعی غربی به مسئله دیگر یعنی به جایگاه عرضهٔ هنر در جامعه و برای جامعه بیندیشد. او در حرکتی هنجارشکنانه در سال ۱۳۵۲ در گالری مس پس از پایان نمایشگاه، آثارش را به‌طور رایگان به مردم و برخی مؤسسه‌های عمومی بخشید با روی آوردن به روش سیلک اسکرین، به بازتولید و تکثیر آثار هنرمندان مشهور پرداخت، و سرانجام پوستر را دقیقاً به‌خاطر قابلیت چاپ و تکثیر رسانهٔ هنری مورد نظر خود یافت. او در فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۵خ، به‌طور هم‌زمان نسخه‌های باز تولید شدهٔ مشاهیر هنر (موندریان، کله، رضا عباسی و ...) را در چهار گالری کاخ جوانان شمال شهر، کاخ جوانان جنوب شهر، گالری مس و تالار ایران به نمایش گذاشت. در این برنامه، هنرمند همانند پرفورمنسی مفهومی، اصالت اثر هنری –فرآیند تکثیر مکانیکی آن– و همچنین اصالت مکانی –با انتخاب هم‌زمان چند گالری مختلف– را به چالش کشید. شیشه‌گران بعد از نشان‌دادن امکان تکثیرپذیری نهاد خود بنیاد گالری و ایجاد اختلال در تعریف آن، در اثر دیگری به‌نام «خیابان شاه‌رضا هنر است»، از مجموعهٔ «هنر+هنر» رویکردی نو در نظام رابطه‌ایِ متن و مخاطب ارائه می‌کند. او در پوستر نوشتاری «خیابان شاه رضا هنر است» در واقع مخاطب خود را به اندیشیدن درباره مفاهیم تثبیت شده هنر دوران و نهادهای مربوط به آن وا می‌دارد. روی این پوستر با طرح گرافیکیِ ساده به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شده است: «خیابان شاه‌رضا: نقاشی است؛ خیابان شاه‌رضا: مجسمه است؛ خیابان شاه‌رضا: گرافیک است؛ خیابان شاه‌رضا: سینما است؛ خیابان شاه‌رضا: تئاتر است ... شعر است؛ نوشتن است؛ موسیقی است؛ رقص است؛ کاریکاتور است؛ عکس است» (تصویر۱۴). او به این شکل از گالری، و هر نهاد هنری دیگری عبور می‌کند؛ و خیابان را به عنوان محلی که مخاطب، اثر، هنرمند و هنر بی‌واسطه با یکدیگر در ارتباط هستند به‌عنوان اثر هنری معرفی می‌کند. شیشه‌گران برنامهٔ خود را از طریق چاپ پوستر و انتقال پیام با نوشته و جملات گاه شعاری و گاه معمایی پی می‌گیرد. رویکرد او مفهومی و نهاد ستیز بوده و در ذات خود مخالف با کالایی شدن اثر هنری و در نتیجه محدود کردن مخاطبان اثر هنری به یک گروه یا طبقهٔ خاص اجتماعی است (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۲۱۴).

آثار شیشه‌گران در زمینهٔ خلق پوسترهای مشهوری با موضوع انقلاب –بدون هیچ حمایت مالی– نیز شاخص است (تصویر ۱۵). بخش عمده‌ای از هنر انقلاب توسط گروهی از هنرمندان با افکاری ایدئولوژیک پدید آمد که گرایش‌های خاص مشترک اجتماعی–سیاسی، انقلابی و مذهبی را اشاعه دادند (تصویرهای ۱۶ و ۱۷). برخی از این هنرمندان اولین نمایشگاه بزرگ خود را

تصویر ۱۴. کوروش شیشه‌گران، خیابان شاهرضا هنر است، ۱۳۵۵خ (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۴۰۴).

تصویر ۱۵. اسماعیل شیشه گران، پوستر انقلاب، ۱۳۵۷ (شانزدهمین جشنواره تجسمی فجر، ۱۴۰۲).

تصویر ۱۶. مرتضی ممیز، پوستر انقلاب، گالری گری نیویورک، ۱۳۵۸ خ (Yousefi, n.d.).

تصویر ۱۷. حسین کاشیان، پوستر انقلاب، ۱۳۵۷ (موزه هنرهای معاصر، جشنواره تجسمی فجر۱۴۰۲).

جدول ۱. تحلیل صورت‌بندی گفتمان پهلوی اول، گسست ۱۲ساله گفتمانی و گفتمان پهلوی دوم با روش دیرینه‌شناسی فوکو (نگارنده)

دوره گفتمانی	موضوعات	اسلوب‌های بیانی	مفاهیم	تشکیل استراتژی ها
پهلوی اول (۱۳۲۰-۱۳۰۵)	وحدت ملی، تجددگرایی	یکپارچگی، مدرنیزاسیون، تأکید بر زبان فارسی	هویت ملی، دولت/ملت‌سازی، نفی تاریخ اسلام، نفی هویت‌های بومی، نفی زبان‌های قومی	پوشش و زبان یکپارچه تاسیس نهادها و ادارات، موزه‌ها، مدارس، نمایشگاه‌های مختلف برای سیاست‌های موجود
از سقوط رضاشاه تا سلطنت محمدرضاشاه (۱۲سال)	شکاف گفتمانی، تأسیس ایرانی جدید	بی‌ثباتی سیاسی، ظهور کلیهٔ رویکردهای متکثر سیاسی، قومی، مذهبی، زبانی	کثرت‌گرایی، فرهنگ عامه، گرایشات مذهبی	تأسیس نشریات و دفاتر متعدد روزنامه
پهلوی دوم (۱۳۵۷-۱۳۳۲)	گفتمان‌تجددگرایی، شکل‌گیریِ‌پادگفتمان‌فرهنگ عامه	مدرنیزاسیون، شیعی‌گرایی	مدرنیته، بازگشت به اصل، ترویج هویت‌های بومی، تاریخ اسلامی‌وپیشا اسلامی	آپاراتوس‌های نهادی مروج مدرنیزم، مراکز مذهبی، مساجد، حسینیه‌ها مانند حسینیهٔ ارشاد

درست بعد از انقلاب در سال ۱۳۵۷ در حسینیهٔ ارشاد برگزار کردند. این رویداد آغازی بود بر تشکیل هستهٔ اصلی حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی که بعدها زیر نظر سازمان تبلیغات اسلامی به کار خود ادامه داد (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۲۱۴).

نتیجه‌گیری

این پژوهش با تکیه بر روش دیرینه‌شناسی فوکو و چهار مقولهٔ اصلی آن، نشان داد که عناصر شیعی و به‌ویژه نوشتار، در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی واجد دلالت‌های چندلایه و متغیر بوده‌اند. تحلیل در سطح موضوعات آشکار ساخت که در دورهٔ پهلوی اول، مذهب و ملحقات آن عمدتاً در هیئت ابژه‌هایی برای تحدید و حاشیه‌رانی فهم می‌شدند، در حالی که در دورهٔ پهلوی دوم، همین عناصر بار دیگر در نسبت با هویت ملی، مدرنیسم بازتعریف شدند. در سطح اسلوب‌های بیانی نیز می‌توان دریافت که در پهلوی اول، نهادهای رسمی به شکل یک‌سویه در حذف یا تضعیف عناصر مذهبی عمل می‌کردند، اما در پهلوی دوم با گسترش نهادهای هنری و امکان ظهور جریان‌های مستقل، نوشتار، از منظر مطالعهٔ عناصر عامه که مذهب و پوسترهای مذهبی زیرمجموعه آن بود، جایگاهی چندوجهی و ویژه یافت. از حیث مفاهیم، در پهلوی اول شاهد غلبهٔ معناهای سکولار و ملی‌گرایانه در تقابل با نشانه‌های مذهبی هستیم، در حالی که در پهلوی دوم، خوشنویسی و نوشتار و عناصر مذهبی نه‌تنها بار معنوی و بومی یافت بلکه در قالب‌هایی چون مکتب سقاخانه با مفاهیم مدرن و شخصی درآمیخت. در سطح استراتژی‌ها نیز تمایزی روشن پدیدار شد: پهلوی اول بر پروژه‌ای کلان برای عرفی‌سازی مدرنیته با توسل بر باستان‌گرایی به حذف عناصر دینی تکیه کرد، در حالی که پهلوی دوم ضمن استفاده ابزاری از نمادهای دینی برای مشروعیت سلطنت، پس از ۱۲ سال نابسامانی حکومت امکان‌های تازه‌ای برای هنرمندان در جهت مقاومت و بازتعریف هویت مذهبی ایجاد شد.

بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش چنین پاسخ می‌یابد که عناصر شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری پهلوی، در چارچوب چهار مقولهٔ دیرینه‌شناسی فوکو، به‌گونه‌ای متفاوت مفصل‌بندی می‌گردند: حذف و تحدید در پهلوی اول، و بازتعریف و چندلایگی در پهلوی دوم. همچنین در پاسخ به پرسش فرعی می‌توان گفت نوشتار در دورهٔ پهلوی دوم سه کارکرد هم‌زمان یافت: ابزار تمکین در خدمت سیاست‌های رسمی و مشروعیت‌بخش سلطنت؛ ابزار بیان فردی در آثار جریان‌هایی چون سقاخانه و نقاشی‌خط که نوشتار را به زبان شخصی و زیباشناختی بدل ساختند؛ و سرانجام ابزار مقاومت در دست هنرمندانی که در اعتراض به پدیداری فزایندهٔ نمادهای شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری در پی نقد نظم مستقر و باززایی مفاهیم بودند.

بنابراین، در پرتو چارچوب نظری فوکو می‌توان نتیجه گرفت که نوشتار و عناصر شیعی در هنرهای تصویری پهلوی دوم نه پدیده‌هایی ایستا، بلکه محصول برهم‌کنش نیروها، گفتمان‌ها و استراتژی‌های متکثر بوده‌اند؛ نیروهایی که هم‌زمان امکان سلطه، مقاومت و آفرینش فردی را در ساحت هنر فراهم ساخته‌اند.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان این پژوهش اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است و منافع شخصی مادی و غیرمادی ایشان در روند پژوهش و نتایج آن تأثیرگذار نبوده است.

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

پی‌نوشت‌ها

1. Archeology

۲. جنبش دانشجویی-کارگری مه ۱۹۶۸ فرانسه به مجموعه حوادثی گفته می‌شود که در طول ۴ هفته در ماه مه سال ۱۹۶۸ در فرانسه رخ داد. نقطه اوج این جنبش در فاصله‌ای یک هفته‌ای از سوم تا دهم ماه مه به وقوع پیوست. این خیزش که از اعتراضات یک گروه دانشجویی شروع شده بود، میلیون‌ها نفر از مردم شهرنشین فرانسه را به میدان مبارزه کشاند.

3. Geneology

4. The Subject and Power (1982)

۵. در مقالهٔ سوژه و قدرت در مؤخره کتاب *«میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک»* که خود فوکو آن را به زبان انگلیسی نوشت، بشیریه «کردارهای شکاف‌انداز» را بر اساس متنی که از «The Subject and Power» موجود است، معادل انگلیسی «dividing practices» قرار داده است (دریفوس، رابینو، ۱۴۰۰: ۳۴۳). در نسخهٔ اصلی انگلیسیِ مقاله، فوکو چنین می‌گوید: «In the second part of my work, I have studied the objectivizing of the subject in what I shall call dividing practices».

6. Zieleniec,Andrzej (2007). *Space and Social Theory*. UK: Sage

۷. «وحدت ملی ایران» به منظور حفظ استقلال سیاسی و تمامیت ارضی کشور که یکی از برنامه‌های اساسی دوران بود با تأکید اغراق‌آمیز بر روی زبان فارسی و از بین بردن سایر زبان‌ها و گویش‌ها در دوران رضاخان صورت گرفت : «... پس همه باید یک‌دل و یک‌صدا بخواهیم و کوشش کنیم که زبان فارسی در تمام نقاط ایران عمومیت پیدا کند و به تدریج جای زبان‌های بیگانه را بگیرد، این کار میسر نمی‌شود مگر با تأسیس مدارس ابتدایی مجانی و اجباری و فراهم کردن وسایل آن که فقط به زبان فارسی تاریخ باشکوه ایران آموزش داده شود...»، «باید هزارها کتاب و رسالهٔ دلنشین کم بها به زبان فارسی در تمام مملکت، بخصوص آذربایجان و خوزستانمنتشر نمود»، «باید ایلات فارسی زبان را به نواحی بیگانه زبان فرستاد و در عوض ایلات بیگانه زبان را به نواحی فارسی زبان کوچاند»، «کلیهٔ اسامی تمامی کوی و برزن‌ها باید به زبان فارسی تغییر صورت دهد» (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۱۴).

۸. محمد علی ذکاءالملک -بعدها به فروغی شهرت یافت- معلم سابق دربار و وزیر عدلیه، همکار ملکم خان، استاد حقوق در دارالفنون، عضو کمیتهٔ انقلابی در ۱۲۸۴ و یکی از بنیانگذاران نخستین لژ رسمی فراماسونری در سال ۱۲۸۸ در تهران (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۱۱) یکی از چهره‌های بسیار تأثیر گذار در صورت‌بندی سیاستگذاری‌ها فرهنگی معاصر است.

۹. ذوق در زبان ما معنای چندگانه دارد، یک معنا در عرفان که به قول ملاعبدالرزاق کاشانی اول درجات شهود حق است به حق به اندک زمانی همچون برق که این پژوهش را کاری با آن نیست؛ دیگر آزمودن مزه چیزی و احساس آن به قول ناصر خسرو «نفس حسیه» دارای پنج حاسه به این شرح است: «المس و ذوق و شم و سمع و بصر» در نهایت آن معنا که سخن شناسان به ذوق می‌دهند که به قول دهخدا تمایل خاص فطری و خلقی کسی به چیزی: ذوق موسیقی، ذوق نقاشی، ذوق گل کاری، ...و این قوه تمیز زیبایی و زشتی در آدمی در نقاشی‌ها و شعر و موسیقی و حجاری و بناء و غیره که در عصر ما می‌توان تئاتر و سینما و غیره را هم به آن افزود خاص انسان است، زیرا معنای دیگر ذوق چنین باشد: قوه‌ای که بدان حیوان درک مزه‌ها کند و یا آن طور که سعدی گفته اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب گر ذوق نیست ترا کر طبع جانوری. پس اگر ذوق، سلیقه و یا شم زیبا شناختی تنها نزد انسان باشد، بی‌راه نخواهد بود که پرورش ذوق در دوران مدرن بار دیگر از دل سنت بازخوانی شده و به بخشی از برنامه دولت‌ها برای پرورش انسان، پرورش افکار یا همان انسان‌سازی تبدیل شود (قلی پور، ۱۳۹۷: ۱۳).

۱۰. در سال ۱۳۰۴ شمسی ارنست هرتسفلد باستان‌شناس آلمانی به دعوت و هزینه انجمن آثار ملی به ایران آمد و بر اهمیت «میراث ملی» ایرانیان تأکید کرد. او در سخنرانی خود از قدمت دیرین ایرانشهر، ارتباط این سرزمین و نامش با نژاد آریایی و چهار دوره هخامنشیان، ساسانیان، سلجوقیان و صفویان به عنوان باشکوه‌ترین سلسله‌های تاریخی در ایران سخن گفت. هرتسفلد همچنین در قیاسی جالب توجه به استمرار تاریخ تمدن در ایران نسبت به برجسته‌ترین تمدن‌های غربی همچون یونان تنها با درخشش ۵۰۰ ساله و ایتالیا فقط با دو دوره باشکوه عصر رومیان و رنسانس در جهان بی‌مانند خواند. هرتسفلد که بعدها هیئت حفاری خارجیان در ایران را به عهده گرفت برای نخستین بار به شیوه‌ای دانشگاهی از طبقه بندی و دوره بندی تاریخی در تاریخ هنر و فرهنگ ایران استفاده کرد. همچنین یک گام به پیش رفت و در نگاه به تاریخ هنر و فرهنگ ایران یک دوتایی شرقی-غربی را برای قیاس طرح کرد. هرتسفلد و کمی بعدتر آرتور پوپ و همسرش فیلیس آکرمن نخستین غربیانی بودند که روایات کلاسیک خود از طبقه‌بندی تاریخ هنر در ایران را ضمن مکاشفات و حفاری‌هایشان در جلسات سخنرانی با حضور سیاسیون و توسعه‌گران و همچنین با نخستین کتاب‌های خود درباره هنر ایران منتشر نمودند (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰).

۱۱. در یکی از گزارش‌های مجله آمریکایی، «ایران یکی از ناعادلانه‌ترین جوامع در کل جهان بود» (آبراهامیان، ۱۴۰۳).

۱۲. آغاز دهه ۱۳۴۰ خورشیدی در تاریخ هنر ایران با نام «مکتب سقاخانه» پیوند خورده است. وقتی به تاریخ هنر نوگرای ایران نظر کنیم مکتب سقاخانه به عنوان جریان اصلی و محوری دهه دوم خودنمایی می‌کند. روایت‌های مختلفی در این بین وجود دارد. همه این روایت‌های چندگانه اما مخرج مشترکی دارند که مرتبط با تعریف تازه‌ای از نگره تزیینی و محوریت یافتن گرایش هنر عامیانه در آن است (دل زنده، ۱۳۹۴: ۲۹۶).

13. irony

۱۴. در فرهنگ لغت به معنای دست‌انداختن و متلک گفتن، سرزنش کردن، شماتت کردن، طعنه زدن.

۱۵. این اثر اکنون در بخش خاورمیانه و شمال آفریقای بریتیش میوزیم نگهداری می‌شود.

۱۶. ارسطو در نظریه ادبی میان ابزار تقلید (نقاشی، زبان، موسیقی)، موضوع تقلید (سویه‌هایی از کنش انسانی) و شیوهٔ تقلید (چگونگی تقلید از موضوع) تفاوت گذاشت. افلاطون نیز میان دو گونهٔ بازگویی کنش کلامی تفاوت می‌گذاشت: یکی تقلید دقیق و ساده آنچه کسی گفته، و دیگری بیان آن گفته‌ها به شیوهٔ بیان و تأویل شخصی راوی (سوژه). به گمان افلاطون روایت، در گوهر و بنیان خود «کنشی زبان‌شناسانه» است. بازتاب چنین روایت‌هایی از ذهن سوژه در آثار پرویز تناولی به وضوح یافتنی است (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۳۴).

فهرست منابع

- آبراهامیان، یرواند (۱۴۰۳)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه کاظم فیروزمند، حسن شمس آوری، محسن مدیر شانه چی، چاپ هفدهم، تهران: نشر مرکز.
- آرت‌چارت (۱۴۰۰)، *هنرمند و جامعه نیازهای متقابل یکدیگر را در پانل نقاشان برآورده نمی‌کنند*، بازیابی شده در ۲۵ نوامبر ۲۰۲۴، از https://artchart.net/fa/articles/the-artist-and-the-community-do-not-meet-each-others-mutual-needs-in-the-panel-of-painters

- احمدی، بابک (۱۳۹۱)، *از نشانه‌های تصویری تا متن، به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز.
- اشرف‌نظری، علی؛ اشکور کیایی، افشین؛ ساعی، احمد؛ پولادی، کمال (۱۳۹۷)، بازفهمی هویت‌های تاریخی از موضع روش تبارشناسانه: با تأکید بر نظریهٔ فوکو، *رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی*، سال دهم، زمستان ۱۳۹۷، شماره ۲، ۶۵-۴۰.
- افسریان، ایمان (۱۳۹۷)، *در جستجوی زمان نو*، جلد اول، چاپ دوم، تهران: حرفه هنرمند.
- امیرابراهیمی خرمشهر، فاطمه زهرا؛ مقیم‌نژاد حسینی، سید مهدی؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۲)، تحلیل گفتمان فرودستی: بازنمایی عکاسانهٔ فرودستان در ایران از دههٔ ۱۳۵۰ تا دههٔ ۱۳۹۰، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۵ (۱)، ۷۳-۵۳.
- تناولی، پرویز (۱۳۹۰)، *مصاحبه‌ای در نشریه تندیس*، ۱۰ خرداد ۱۳۹۰، شماره ۲، ص ۷-۴، موریزی نژاد.
- دریفوس، هیوبرت اِل و رابینو، پل (۱۴۰۰)، *میشل فوکو؛ فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نی.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۴)، *تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی*، تهران: نظر.
- رفاهی، هدی؛ جاوید صباغیان، مقداد (۱۳۹۶)، تحلیل زمینه‌مند نوسنت‌گرایی در هنر معاصر ایران (دهه ۱۳۴۰شمسی) از منظر گفتمان‌شناسی میشل فوکو، *کیمیای هنر*، زمستان ۱۳۹۶، شماره ۲۵، ۲۳-۳۷.
- ژلنیتس، آندره (۱۳۹۹)، *فضا و نظریهٔ اجتماعی*، ترجمهٔ آیدین ترکمه، تهران: علمی فرهنگی.
- شاطی‌زاده ملک‌شاهی، امیررضا؛ صوفیانی، محمود؛ اصغری، محمد (۱۴۰۳)، بررسی تبارشناسانه و مسئله مندانه سوژه در نسبت با تاریخ سوژه‌مندی و تکنیک‌های خود در اندیشهٔ فوکو، *شناخت*، ۱۷ (۱ /۸۹)، ۹۱-۱۱۳.
- عضدانلو، حمید (۱۳۹۸)، *گفتمان و جامعه*، تهران: نی، چاپ چهارم.
- فوکو، میشل (۱۴۰۰)، *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- قلی‌پور، علی (۱۳۹۷)، *پرورش ذوق عامه*، تهران: نشر نظر.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)، *هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، تهران: نظر.
- کی یرکگور، سورن (۱۴۰۲)، *مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط*، ترجمه صالح نجفی، چاپ ششم، تهران: مرکز.
- مجله هنری اثر (۱۳۹۹)، *ژازه تباتبایی*، بازیابی شده در ۹ نوامبر ۲۰۲۳، از https://asarartmagazine.ir/8393/artist
- مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷)، *گفتمان‌های فرهنگی و جریانهای هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر*، تهران: دانشگاه هنر و انتشارات کتاب آبان، چاپ اول.
- مشایخی، مهرداد؛ غفاریان، متین (۱۳۸۶)، *نهال ملی‌گرایی در خاک چپ*، *مجلهٔ شهروند*، شماره هشتم، ۳۰ تا ۲۲.
- میرسپاسی، علی (۱۳۸۵)، *تأملی در مدرنیتهٔ ایرانی*، ترجمهٔ جلال توکلیان، چاپ دوم، تهران: طرح نو.
- نوذری، حسینعلی؛ علی‌پور هرچگانی‌زاده، سعید (۱۳۸۹)، درآمدی بر تبارشناسی و نسبت آن با خرده سوژه، *نشریه علوم سیاسی دانشگاه آزاد کرج*، بهار ۱۳۹۰، شماره ۱۴، ۲۴-۵.

فهرست منابع لاتین

- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Pantheon Books.
- Yousefi, D. (n.d.). *Daniel Yousefi (yousefidaniel5) - Profile*. Pinterest. Retrieved March 14, 2024, from https://id.pinterest.com/yousefidaniel5/
- Artnet (n.d.). *Jazeh Tabatabai*. Retrieved January 2, 2024, from https://www.artnet.com/artists/jazeh-tabatabai/ Bayanbox. (n.d.). *Jazeh-Tabatabai-5*. Retrieved July 18, 2023, from https://bayanbox.ir/info/7705333218922128661/Jazeh-Tabatabai-5

بازنمایی اِروس در سینمای پست‌مدرن با رویکرد بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا)[۱]

بهزاد اسدی[۲]، محمد شکری[۳]، مینو خانی[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۸ خرداد ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۲۵ تیر ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۱۰۷-۱۱۸
Doi: 10.22034/rph.2025.2062813.1152

چکیده

موضوع این مقاله، به بازنمایی مفهوم اِروس در سینمای پست‌مدرن با تکیه بر دیدگاه‌های فلسفی بیونگ چول هان است. رویکرد اصلی پژوهش، تحلیل فیلم *مالیخولیا* اثر لارس فون تریه به عنوان نمونه‌ای شاخص از بازنمایی بحران‌های وجودی و احساسی در بستر جهان پست‌مدرن است. اِروس در فلسفهٔ کلاسیک به‌مثابه نیرویی برای پیوند و زندگی معنا یافته بود، اما در اندیشه هان، در وضعیت معاصر به شکلی زوال یافته و متلاشی بازنمایی می‌شود؛ به گونه‌ای که عشق، اشتیاق و میل انسانی در دل نظام مصرفی و فردگرایانه امروز دچار فروپاشی و بیگانگی شده‌اند. این مطالعه با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی و چارچوب نظری هان، به واکاوی جلوه‌های زوال اِروس در روایت، کاراکترها و فضاسازی‌های فیلم *مالیخولیا* می‌پردازد. توجه ویژه به بازتاب افسردگی، انزوا، و گسست‌های میان‌فردی در فیلم، امکان فهم چگونگی فرسایش نیروی اِروتیک در فرهنگ پست‌مدرن را فراهم می‌آورد. در این راستا، تحلیل فیلم نشان می‌دهد که روابط انسانی در *مالیخولیا* عمدتاً فاقد پیوندهای عاطفی اصیل بوده و در مواجهه با فروپاشی جهان، به انفعال و بی‌تفاوتی کشیده می‌شود. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که سینمای پست‌مدرن، به‌ویژه در آثار کارگردانانی چون فون تریه، نه‌تنها به تصویر وضعیت متأخر عشق و میل می‌پردازد، بلکه به نقد بنیادین ساختارهای روانی، اجتماعی و فرهنگی زمانه خود نیز دست می‌زند. این بررسی، امکان درک ژرف‌تری از نسبت میان زیبایی‌شناسی سینمایی و تحولات فلسفی مفهوم اِروس در عصر پست‌مدرن فراهم می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: مالیخولیا، اروس، بیونگ چول هان، پست‌مدرن، لارس فون تریه

---

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «بحران معنا به روایت سینمای پست مدرن (براساس دیدگاه بیونگ چول هان)» است که با راهنمایی نویسنده دوم و مشاور نویسنده سوم در دانشگاه آزاد تهران شمال در تاریخ ۱۴ مهر ۱۴۰۴ دفاع شده است.

۲. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: b.asadi@azad.ac.ir

۳. استادیار، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
m_shokry@iau.ac.ir

۴. استادیار گروه پژوهش هنر، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
mmkh1347@iau.ac.ir

استناد: اسدی، بهزاد؛ شکری، محمد؛ خانی، مینو (۱۴۰۵)، بازنمایی اِروس در سینمای پست‌مدرن با رویکرد بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا)، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۱)، ۱۰۷-۱۱۸.
Doi: 10.22034/rph.2025.2062813.1152
https://rph.soore.ac.ir/article_726596.html

مقدمه

مفهوم اِروس که ریشه‌های عمیقی در فلسفه کلاسیک یونان و به‌ویژه در آثار افلاطون دارد، از دیرباز به عنوان نیرویی محرک برای پیوند، خلقت و تعالی مورد توجه بوده است. در اندیشه افلاطون، اروس نه صرفاً یک تمایل شهوانی، بلکه اشتیاقی متعالی برای زیبایی، حقیقت و خیر مطلق است؛ نیرویی که انسان را از عالم محسوس به سوی ایده‌ها و عالم مُثُل رهنمون می‌شود. این درک از اروس، بنیاد بسیاری از نظریه‌های عشق، میل و اشتیاق در سنت غربی را پی‌ریزی کرد و آن را به عنصری حیاتی در رشد فردی و اجتماعی بدل ساخت.

با این حال، در دوران مدرن و به‌ویژه در عصر پست‌مدرن، شاهد تحولات بنیادین و دگردیسی‌هایی عمیق در فهم اروس و مفاهیم مرتبط با آن هستیم. ظهور گفتمان‌های انتقادی نسبت به سوژه انسانی، روانکاوی و جامعه‌شناسی، درک ما از عشق، میل و اشتیاق انسانی را به چالش کشیده و آن را تحت‌تأثیر قرار داده است. در این دوره، اروس از آن حالت متعالی و آرمانی خود فاصله گرفته و به ابعاد پیچیده‌تر، بعضاً آسیب‌شناختی و حتی مصرف‌گرایانه تقلیل‌یافته است. این دگردیسی‌ها، تحلیل و بررسی دقیق آنها را به ضرورتی انکارناپذیر تبدیل کرده است.

یکی از متفکران معاصر که به شکلی عمیق و انتقادی به بازخوانی این دگرگونی پرداخته است، بیونگ چول هان، فیلسوف کره‌ای - آلمانی است. هان در تحلیل‌های خود، از فرسایش مفاهیمی چون عشق و اِروس در جامعهٔ عملکرد محور معاصر سخن می‌گوید. او معتقد است در جامعه‌ای که بر مبنای کارایی، موفقیت و تولید بنا شده، میل به بهره‌وری جایگزین میل به دیگری و ارتباط اصیل می‌شود. در چنین جامعه‌ای، اروس که ذاتاً نیازمند رهایی، دیگری‌خواهی و عدم محاسبه‌گری است، با منطق سرمایه‌داری و خود بهره‌برداری در تضاد قرار می‌گیرد. نتیجه این فرسایش، ظهور نوعی انزوا، بیگانگی و زوال میل است که در زیست‌جهان انسانی معاصر به‌وضوح قابل مشاهده است. به‌زعم هان، عشق در این دوران به یک کالای مصرفی تقلیل‌یافته و روابط انسانی سطحی و کوتاه‌مدت می‌شوند؛ چراکه افراد دائماً در پی بهینه‌سازی و دستیابی به حداکثر سود در تمامی ابعاد زندگی خود، حتی در روابط عاطفی، هستند. این امر نه‌تنها منجر به از دست رفتن عمق و معنای عشق می‌شود، بلکه حس بیگانگی و تنهایی را در فرد تشدید می‌کند و او را از ارتباط اصیل و متعالی با دیگری محروم می‌سازد.

در این میان، سینما به مثابه هنری پست‌مدرن، با قابلیت‌های بی‌نظیر خود در بازنمایی درون‌مایه‌های فلسفی و روان‌شناختی، بستری بی‌بدیل برای کاوش این تحولات مفهومی فراهم می‌آورد. سینما نه‌تنها می‌تواند پیچیدگی‌های ذهنی و عاطفی انسان معاصر را به تصویر بکشد، بلکه قادر است تأثیرات تغییرات اجتماعی و فرهنگی را بر مفاهیم بنیادینی چون اِروس به شکلی عمیق و ملموس منعکس سازد.

فیلم *مالیخولیا* از لارس فون تریه نمونه‌ای بارز از تلاش سینمای پست‌مدرن در بازتاب وضعیت متأخر انسان غربی است. این فیلم، با بهره‌گیری از تصاویری خیره‌کننده و فضایی عمیقاً نمادین، تصویری دردناک از زوال و گسست را ارائه می‌دهد. در *مالیخولیا*، اِروس به‌جای آن که نیرویی برای پیوند، امید و خلقت باشد، به نشانه‌ای از گسست، افسردگی عمیق و زوال بدل می‌شود. شخصیت‌ها در مواجهه با یک فاجعه کیهانی (برخورد سیاره مالیخولیا با زمین)، نه‌تنها قادر به برقراری ارتباط عاطفی واقعی نیستند، بلکه میل به زندگی و پیوند با دیگری در آنها به کلی فرسوده شده است. این فیلم به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه در دنیای مدرن، میل به تعالی و ارتباط اصیل، جای خود را به اضطراب، تنهایی و نوعی پذیرش منفعلانه از فنا داده است؛ وضعیتی که با تحلیل‌های هان در مورد جامعه عملکرد محور و فرسایش اِروس همخوانی کاملی دارد. *مالیخولیا* به مثابه یک آینه، تصویری تکان‌دهنده از بحران اِروس در عصر حاضر را بازنمایی می‌کند.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش، بررسی چگونگی بازنمایی مفهوم اِروس در بستر سینمای پست‌مدرن با رویکرد به اندیشه‌های هان است. این تحقیق قصد دارد تا با تمرکز بر تلاقی فلسفه و هنر، نشان دهد که چگونه تحولات عمیق در فهم عشق و میل در اندیشهٔ معاصر غرب، در روایت‌ها و تصاویر سینمایی انعکاس یافته‌اند.

به منظور پاسخ به این پرسش، مقاله با روش تحلیل محتوای کیفی به مطالعهٔ دقیق فیلم *مالیخولیا* می‌پردازد. انتخاب این فیلم به دلیل قابلیت‌های آن در به تصویر کشیدن وضعیت متأخر انسان غربی و نیز تضاد آشکار با برداشت‌های سنتی از اِروس است. در این تحلیل، به دنبال شناسایی الگوها، مضامین و نمادهایی خواهیم بود که نشان‌دهندهٔ دگردیسی اِروس از یک نیروی پیونددهنده به نمادی از گسست و زوال هستند.

هدف نهایی این پژوهش، روشن ساختن نسبت میان دگردیسی‌های فلسفی و بازنمایی‌های هنری در فرهنگ پست‌مدرن غربی است. این بررسی نه‌تنها به فهم عمیق‌تر از وضعیت اِروس در عصر حاضر کمک می‌کند، بلکه بینش‌های ارزشمندی را در مورد نقش سینما به عنوان آینه‌ای برای انعکاس تحولات فکری و روان‌شناختی جامعه ارائه می‌دهد.

پیشینه تحقیق

مفهوم اِروس در سنت اندیشهٔ غربی از دیرباز یکی از موضوعات بنیادین در فلسفه، روان‌شناسی و هنر بوده است. در فلسفهٔ یونان باستان، به‌ویژه در آثار افلاطون همچون ضیافت، اِروس به عنوان نیروی محرک انسان به سوی حقیقت، زیبایی و خیر مطلق معرفی

Doi: 10.22034/rph.2025.2062813.1152

شده است. این مفهوم در طول تاریخ دچار دگردیسی‌های متعددی شده؛ به‌گونه‌ای که در قرون‌وسطی، تحت‌تأثیر مسیحیت، جنبه‌ای معنوی‌تر به خود گرفت و در دوران مدرن، با ظهور انسان‌گرایی و فردگرایی، به حوزهٔ روان‌شناختی و زیست‌شناختی سوق داده شد. در سدهٔ بیستم، زیگموند فروید[۱] و ژاک لکان[۲] در چارچوب روان‌کاوی، میل را در کانون تبیین روان انسانی قرار دادند و نقش ساختاری آن را در شکل‌گیری هویت سوژهٔ مدرن مورد بررسی قرار دادند. پس از آنان، در نقدهای فرهنگی پست‌مدرن، شاهد واکنش‌هایی به این روایت‌های کلاسیک هستیم؛ واکنش‌هایی که میل و عشق را در دل ساختارهای قدرت، اقتصاد سرمایه‌داری و منطق مصرف تحلیل می‌کنند. ژان بودریار[۳]، فردریک جیمسون[۴] و زیگموند باومن[۵] از جمله متفکرانی هستند که به فرسایش پیوندهای عاطفی در عصر پست‌مدرنیته پرداخته‌اند.

هان در این بستر فکری، خوانشی ویژه ارائه می‌کند. او در آثاری چون در ستایش عشق، جامعهٔ فرسودگی و شفافیت، به تحلیل فروپاشی مفاهیمی چون عشق، میل و تعلق انسانی در جامعهٔ امروز می‌پردازد. از نظر او، جامعهٔ عملکردمحور و نئولیبرالیسم جهانی، سوژه‌ها را به افرادی منزوی، خسته و ناتوان از برقراری پیوندهای اصیل بدل ساخته است. در این وضعیت، اِروس که در گذشته نیرویی برای گشودگی و برقراری ارتباط بود، به نشانه‌ای از انزوا و افسردگی تبدیل شده است. در حوزهٔ مطالعات سینمایی، توجه به بازنمایی مفاهیم فلسفی از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد گسترش یافته است. آثار نظریه‌پردازانی چون دیوید بوردول[۶]، لورا مالوی[۷] و لیندا ویلیامز[۸] به تبیین نحوهٔ بازتاب ایده‌های روان‌کاوانه و فلسفی در روایت‌های سینمایی اختصاص دارد. در این میان، سینمای پست‌مدرن به‌عنوان بستری برای به تصویر کشیدن بحران‌های فلسفی معاصر، نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. کارگردانانی چون فون تریه[۹]، میشائل هانکه[۱۰] و الخاندرو گونسالس اینیاریتو[۱۱]، در آثار خود نمودهای مختلف از بحران سوژه، فروپاشی معنا و زوال عاطفه را در فرم و محتوا بازنمایی کرده‌اند. در ارتباط با موضوع مقالهٔ حاضر، پژوهش‌هایی نیز در زمینه بازنمایی عشق و میل در سینما منتشر شده‌اند. از جمله: مقالهٔ «بازنمایی عشق در سینمای مدرن و پست‌مدرن» (محمدرضا بهرامی، ۱۳۹۸)، مقالهٔ «نقد سرمایه‌داری عاطفی در سینمای لارس فون تریه» (شیرین ارجمند، مطالعات میان‌رشته‌ای، ۱۴۰۰)، و پایان‌نامهٔ «خوانش فروید و لکان از میل در سینمای اروپای شرقی» (مؤمنی، ۱۳۹۷) که ابعاد روان‌کاوانهٔ میل در فیلم را بررسی می‌کند.

با این‌حال، تاکنون پژوهشی جامع که مفهوم اِروس را از منظر بیونگ چول هان در بستر سینمای پست‌مدرن بررسی کند و به صورت موردی به تحلیل فیلم «مالیخولیا» بپردازد، در منابع داخلی یا خارجی ثبت نشده است. از این رو، پژوهش حاضر تلاشی‌ست برای پاسخ به این خلأ و گسترش گفتمان میان‌رشته‌ای در حوزهٔ فلسفهٔ معاصر، غرب‌شناسی و نقد سینمایی.

روش تحقیق

این پژوهش به روش تحلیل محتوای کیفی و با تکیه بر رویکرد تفسیری انجام شده است. چارچوب نظری تحقیق مبتنی بر آرای هان دربارهٔ زوال عشق، فرسایش میل و فروپاشی پیوندهای انسانی در جامعهٔ پست‌مدرن است. داده‌های پژوهش از طریق تحلیل روایت، تصویرپردازی، کاراکترپردازی و فضاسازی در فیلم *مالیخولیا*[۱۲] استخراج شده و بر مبنای مفاهیم فلسفی کلیدی همچون جامعهٔ فرسودگی، فروپاشی اِروس و افسردگی به‌مثابه وضعیت معاصر تحلیل شده‌اند. فرایند تحلیل بر مبنای استخراج نشانه‌های مرتبط با حضور یا غیاب نیروی اِروتیک در بستر روایی و زیبایی‌شناختی فیلم صورت گرفته است. هدف از این روش، دستیابی به درکی عمیق‌تر از نحوهٔ بازنمایی تحولات مفهومی عشق و میل انسانی در هنر پست‌مدرن غربی با رویکردی انتقادی است. تلاش شده تا در تحلیل فیلم، رابطهٔ تنگاتنگ میان عناصر روایی و مفاهیم فلسفی معاصر روشن گردد.

مبانی نظری

مفهوم اِروس در تاریخ فلسفه همواره به‌عنوان نیرویی محرک برای حرکت به سوی زیبایی، حقیقت و خیر معرفی شده است. این مفهوم که ریشه در اندیشه‌های یونان باستان دارد، در بستر زمان دستخوش تحولات و تفاسیر گوناگونی شده است. در سنت افلاطونی، اِروس به‌عنوان عشق الهی و جست‌وجوی کمال در نظر گرفته می‌شد. افلاطون معتقد بود که «انسان از طریق عشق به یک سوژهٔ خاص (مثلاً زیبایی یک فرد) می‌تواند به‌تدریج به سمت حقیقت و زیبایی‌های مطلق هدایت شود. این نوع اِروس فراتر از میل جسمانی بوده و به یک اشتیاق متعالی برای رسیدن به ایده‌های کامل و بی‌زمان اشاره داشت» (افلاطون، ۱۳۸۸: ۱۵۰). این دیدگاه، بنیان بسیاری از نظریه‌های عشق را در غرب پایه‌گذاری کرد. این برداشت از اِروس در فلسفهٔ رومانی و سپس در متون مسیحی و قرون وسطی دستخوش تغییراتی شد و به یک مفهوم معنوی و خدایی تبدیل گردید. در این دوران، اِروس اغلب با آگاپه[۱۳] (عشق بی‌قید و شرط الهی) ادغام شد و جنبه‌های انسانی و شهوانی آن به حاشیه رفت.

با ظهور روان‌شناسی مدرن، به‌ویژه در آثار فروید و لکان، ایده‌های پیچیده‌تری از اِروس معرفی شد. فروید اِروس را به‌عنوان میل و انرژی روانی لیبیدو[۱۴] معرفی کرد که نقش عمده‌ای در شکل‌گیری شخصیت و رفتار انسان دارد. «لیبیدو نیروی محرکهٔ اصلی تمام غرایز زندگی و لذت‌بخش در انسان است که از نهاد

نشأت می‌گیرد و در طول مراحل رشد، در شکل‌دهی شخصیت و رفتار نقش اساسی ایفا می‌کند، هرچند که نمود بارز آن در میل جنسی دیده می‌شود» (فروید، ۱۳۸۸: ۲۳). همچنین اِروس به عنوان غرایز زندگی، شامل میل به بقا، تولید مثل و لذت، تعریف می‌شود. لکان نیز اِروس را در چارچوب ساختارهای زبانی و ناخودآگاه مورد بررسی قرار داد و آن را به عنوان میل به چیزی که همواره در دسترس نیست و به واسطهٔ نقص در انسان شکل می‌گیرد، تفسیر کرد. این رویکردها، مفهوم اِروس را از یک نیروی صرفاً متعالی به یک نیروی پیچیده‌تر، چندوجهی و روان‌شناختی بدل کردند که در اعماق ذهن انسان ریشه دارد (لکان، ۱۳۹۳: ۵۵).

در دوران پست‌مدرن، اما با توجه به تحولات عمیق فرهنگی و اجتماعی، تحلیل مفهوم اِروس از زاویه‌ای انتقادی و جامعه‌شناختی صورت گرفت. این دوره که با تردید نسبت به فراروایت‌ها، عدم قطعیت و ظهور مصرف‌گرایی گسترده مشخص می‌شود، بر درک ما از عشق و میل تأثیری شگرف گذاشت.

پست‌مدرنیسم، به‌ویژه در آثار متفکرانی همچون ژان بودریار[۱۵] و فردریک جیمسون[۱۶]، به بحران عشق و فروپاشی میل در دنیای مصرف‌گرا اشاره کرده است. بودریار در تحلیل‌هایش از جامعهٔ مصرفی، بیان می‌کند که واقعیت جای خود را به شبیه‌سازی‌ها[۱۷] داده است و در چنین فضایی، عشق و میل اصیل نیز به بازنمایی‌های سطحی و کالاهای مصرفی تقلیل می‌یابد. او معتقد است که «در دنیایی که همه چیز به تصویر و نشانه تبدیل شده، تجربه واقعی عشق نیز دچار فرسایش می‌شود» (بودریار، ۱۳۸۵: ۵۷). جیمسون نیز به پدیده محو شدن عواطف در دوران پست‌مدرن اشاره می‌کند و بیان می‌دارد که «در این دوره، تجربهٔ عاطفی دچار مسطح شدن می‌شود و از عمق خود تهی می‌گردد» (جیمسون، ۱۳۹۶: ۲۲). او نیز فروپاشی حس عمق و تاریخ‌مندی را در فرهنگ پست‌مدرن، بر تجربه انسانی، از جمله عشق و میل، مؤثر می‌داند (جیمسون، ۱۳۹۶: ۲۲). هان در آثار خود به شکلی عمیق به بررسی جنبه‌های مختلف وضعیت کنونی بشر در دنیای دیجیتال و سرمایه‌داری نئولیبرال پرداخته است. او در تحلیل‌های خود، به بحران‌هایی اشاره می‌کند که مفاهیم بنیادین انسانی نظیر اِروس را تحت‌تأثیر قرار داده‌اند.

در کتاب در ستایش عشق، هان بیان می‌کند که در جامعهٔ معاصر، به دلیل فشارهای فزاینده برای کارکردن بی‌وقفه و عملکرد محوری مداوم، نیروی اِروس که زمانی به عنوان عاملی برای گشودگی به سوی دیگران و برقراری روابط عمیق انسانی به کار می‌رفت، اکنون به بخشی از روند اجتماعی تبدیل شده است. در این فرایند، «میل به ابزارِ برقراری ارتباطات سطحی و مصرف‌گرایانه محدود می‌شود» (هان، ۱۳۹۸: ۲۰). به عقیدهٔ هان، این تغییر بنیادین به دلیل منطق نئولیبرالیسم است که انسان را به یک سوژهٔ عملکردگر تبدیل می‌کند و او را به سوی بهینه‌سازی مداوم خود سوق می‌دهد. در چنین فضایی، دیگری به جای اینکه مقصود عشق و پیوند باشد، به ابزاری برای تأیید خود و مصرف تبدیل می‌شود. هان توضیح می‌دهد که در دنیای پست‌مدرن، «مفاهیمی مانند عشق و میل دچار بحران شده‌اند و به‌جای آنکه انسان‌ها را به یکدیگر نزدیک کنند، به احساس انزوا، افسردگی و فرسودگی منجر می‌شوند» (هان، ۱۳۹۸: ۲۲). او جامعهٔ فرسودگی و افسردگی را جامعه‌ای می‌داند که در آن دیگر جایی برای ارتباطات صمیمانه و اصیل باقی نمانده است. انسان‌ها در این جامعه تنها در جست‌وجوی رضایت فوری و درگیر دنیای دیجیتال و شبکه‌های اجتماعی هستند؛ جایی که ارتباطات عمدتاً سطحی و بر مبنای لایک و اشتراک‌گذاری شکل می‌گیرد و عمق عاطفی جای خود را به کمیت می‌دهد.

از نظر هان، این وضعیت منجر به تضعیف روابط انسانی و تحلیل رفتن میل انسانی به همذات‌پنداری و پیوندهای عاطفی عمیق می‌شود. انسان معاصر، بیش از پیش درگیر خودش است و میل به دیگری و گشودگی به سوی او را از دست می‌دهد. این تحلیل به‌ویژه در زمینهٔ سینما، جایی که بازنمایی‌های فرهنگ معاصر به‌خوبی تجلی می‌یابند، می‌تواند به تبیین نحوهٔ بازنمایی اِروس در فیلم‌های پست‌مدرن کمک کند و نشان دهد که چگونه هنر، بازتاب‌دهندهٔ بحران‌های فلسفی و روان‌شناختی عصر خود است. سینمای پست‌مدرن که به‌ویژه در آثار کارگردانانی چون فون تریه و هانکه خود را به‌وضوح نشان می‌دهد، از ویژگی‌های بارز آن بازنمایی بحران‌های فلسفی و اجتماعی است. این جریان سینمایی، برخلاف فرم‌های کلاسیک که بر روایت‌های خطی، شخصیت‌پردازی صریح و حل نهایی مسائل تمرکز داشتند، به دنبال واکاوی پیچیدگی‌های جهان مدرن و پست‌مدرن است.

در این سینما، عناصری مانند «درهم‌تنیدگی واقعیت و تخیل، رویکردهای غیرخطی به زمان و روایت، و تحلیل‌های فلسفی و روان‌شناختی عمیق، جایگزین فرم‌های سنتی شده‌اند» (کریستوا، ۱۹۸۶: ۴۷). به این معنا که تماشاگر دیگر با یک روایت ساده و قابل پیش‌بینی مواجه نیست، بلکه باید خود به تفسیر لایه‌های مختلف داستان و معنا بپردازد. واقعیت‌ها اغلب در مرزهای خیال قرار می‌گیرند و زمان به شکلی سیال و غیرخطی روایت می‌شود تا حس عدم قطعیت و آشفتگی درونی شخصیت‌ها را منتقل کند. در این نوع سینما، شخصیت‌ها اغلب با بحران‌های درونی، میل‌های پیچیده و ارتباطات دشوار روبه‌رو هستند. آنها نه قهرمانان شکست‌ناپذیر، بلکه انسان‌هایی آسیب‌پذیر و درگیر تعارضات عمیق وجودی‌اند. روایت‌ها معمولاً بر شکاف‌های اجتماعی و فردی تأکید دارند؛ شکاف‌هایی که ناشی از فروپاشی فراروایت‌ها، بحران معنا و انزوای فزاینده در جامعهٔ پست‌مدرن است. این سینما

Doi: 10.22034/rph.2025.2062813.1152

به جای ارائه پاسخ‌های قطعی، پرسش‌هایی اساسی را مطرح می‌کند و تماشاگر را به تأمل دربارهٔ وضعیت انسان معاصر دعوت می‌نماید.

فیلم *مالیخولیا* فون تریه، نمونه‌ای برجسته از سینمای پست‌مدرن است که در آن، نمایشی عمیق از بحران‌های روانی، میل و انزوا در بستر پایان دنیا به تصویر کشیده می‌شود. این فیلم به شکلی بی‌پرده، وضعیت انسان معاصر را در مواجهه با نیستی و زوال به چالش می‌کشد. در *مالیخولیا*، شخصیت‌ها با بحران‌های درونی و بیرونی گسترده‌ای مواجه هستند که نمادی از دنیای فرسوده و انزوای انسان‌ها در عصر جدید است. این بحران‌ها نه‌تنها شامل تعارضات فردی و خانوادگی می‌شود، بلکه با تهدید یک فاجعهٔ کیهانی (نزدیک شدن سیاره مالیخولیا به زمین) ابعادی جهان‌شمول پیدا می‌کند. در این میان، تحلیل بازنمایی اِروس در این فیلم، به‌ویژه در چارچوب فلسفهٔ هان، نشان‌دهندهٔ نوعی گسست عمیق در روابط انسانی و میل به سمت روابط سطحی و بدون عمق است.

به جای عشق و پیوندهای اصیل، شاهد انزوا، افسردگی و ناتوانی در برقراری ارتباطات عاطفی معنادار هستیم. این فیلم به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه در جامعهٔ عملکرد محور و دیجیتالی‌شده، میل به دیگری و توانایی همذات‌پنداری تحلیل رفته و انسان‌ها در برابر بزرگترین فجایع نیز، بی‌تفاوت و منفعل باقی می‌مانند. *مالیخولیا* به مثابه یک هشدار سینمایی عمل می‌کند که ما را به تأمل دربارهٔ وضعیت اِروس در عصر حاضر و پیامدهای زوال آن در زیست‌جهان انسانی دعوت می‌کند.

فیلم مالیخولیا

فیلم *مالیخولیا* اثری قدرتمند در ژانر درام روان‌شناختی و آخرالزمانی است که در دو بخش مجزا اما مرتبط روایت می‌شود: ژوستین و کلر. این ساختار دوگانه به تریه اجازه می‌دهد تا ابعاد مختلف زوال و افسردگی را از دیدگاه دو خواهر بررسی کند. در بخش نخست، با عنوان ژوستین، تماشاگر در شب عروسی او (با بازی تأثیرگذار کرستن دانست)[۱۸] با وی همراه می‌شود. مراسم در یک عمارت مجلل برگزار شده است، اما از همان ابتدا نشانه‌های بی‌قراری، اضطراب و ناتوانی ژوستین در هماهنگی با قواعد و انتظارات اجتماعی آشکار می‌شود. عروسی که بناست نماد شروعی نو، پیوند و شادی باشد، به‌تدریج به صحنه‌ای از آشفتگی درونی ژوستین بدل می‌شود. در طول شب، او به‌تدریج در افسردگی شدید فرو می‌رود قادر به ابراز شادی خود نیست، از همسر تازه‌اش فاصله می‌گیرد و روابطش با خانواده‌اش (به ویژه مادر سرد و پدر بی‌مسئولیتش) تیره و تار است. ژوستین نمادی از مالیخولیا (افسردگی عمیق) به عنوان یک حالت بنیادین وجودی است که نه‌تنها مانع از برقراری پیوندهای عاطفی می‌شود، بلکه او را به سمت جدایی و انزوا سوق می‌دهد. این بخش به‌وضوح نشان می‌دهد که چگونه حتی در اوج لحظات شادمانی مورد انتظار، اروس (نیروی عشق و پیوند) در وجود ژوستین تضعیف شده و جای خود را به نیروی گسست و خود ویرانگری داده است. فروپاشی مراسم عروسی و ترک آن توسط ژوستین، استعاره‌ای قوی از زوال امید و توانایی برقراری ارتباط در دنیای اوست.

بخش دوم فیلم *مالیخولیا* بر خواهر ژوستین، کلر (با بازی شارلوت گینزبورگ[۱۹])، تمرکز دارد. این بخش، فضای روان‌شناختی متفاوتی را به تصویر می‌کشد، هرچند که در نهایت به همان اضمحلال و زوالی می‌رسد که در بخش اول دیده بودیم. در این قسمت، فاجعه‌ای کیهانی به روایت اضافه می‌شود: مشخص می‌شود که سیاره‌ای مرموز به نام مالیخولیا از مدار خود منحرف شده و به سمت زمین می‌آید. در ابتدا، کارشناسان و دانشمندان اطمینان می‌دهند که برخوردی در کار نیست، اما کلر دچار اضطراب فزاینده‌ای دربارهٔ این فاجعهٔ احتمالی می‌شود. او نماد انسان مدرنی است که با وجود تلاش برای حفظ نظم و کنترل، در برابر نیروهای عظیم‌تر از خود، به سرعت تسلیم ترس و نگرانی می‌شود. کلر سعی می‌کند واقعیت را منطقی و قابل پیش‌بینی کند، اما هر چه مالیخولیا نزدیک‌تر می‌شود، کنترل او بر خود و محیطش کمتر می‌شود. در مقابل، ژوستین که در ظاهر به‌طور غیرمنتظره‌ای آرام است، با مرگ قریب‌الوقوع کنار می‌آید و حتی به نوعی پذیرش و تسلیم رسیده است. این آرامش ژوستین، که از سوی کلر غیرعادی و حتی آزاردهنده تلقی می‌شود، می‌تواند نشانه‌ای از این باشد که او از مدت‌ها پیش در وضعیتی از مالیخولیا و بیگانگی زندگی می‌کرده است. برای ژوستین، برخورد سیاره‌ای دیگر شاید صرفاً تجلی بیرونی همان زوال و انزوا درونی باشد که مدت‌ها با آن دست و پنجه نرم می‌کرد. این تقابل میان اضطراب کلر و آرامش ژوستین، به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه مفهوم اِروس و میل به زندگی، در مواجهه با نیستی و زوال، مسیرهای متفاوتی را در انسان‌ها طی می‌کند.

با نزدیک‌تر شدن سیارهٔ مالیخولیا، اضطراب کلر به اوج خود می‌رسد. او که تمام تلاش خود را برای کنترل و منطقی کردن اوضاع به کار گرفته بود، اکنون شاهد فروپاشی تمام امیدهایش است. در این میان، همسرش جان (با بازی کیفر ساترلند[۲۰]) که تا پیش از این به علم و نجات اطمینان داشت، با ناامیدی مطلق از نجات خانواده‌اش، دست به خودکشی می‌زند. این اتفاق، نه‌تنها ضربه‌ای مهلک بر پیکرهٔ کلر وارد می‌کند، بلکه نشان‌دهندهٔ ناتوانی منطق و علم در مواجهه با فاجعه‌ای کیهانی است. پس از این اتفاق، کلر و پسر خردسالش لئو، تنها می‌مانند. در این لحظهٔ اوج ناامیدی و زوال، ژوستین به‌طور غیرمنتظره‌ای رهبری را به دست می‌گیرد. او که پیش از این نماد افسردگی و انزوا بود، اکنون با آرامشی عجیب،

برای آرام کردن کلر و لئو، کاخ جادویی ساده‌ای از چوب می‌سازد تا هنگام برخورد مالیخولیا با زمین در آن پناه بگیرند. این کاخ جادویی را می‌توان استعاره‌ای از آخرین تلاش انسان برای یافتن معنا و پناهگاه در برابر نیستی مطلق دانست؛ هرچند که درنهایت، این پناهگاه نیز تاب مقاومت در برابر فاجعهٔ نهایی را ندارد. فیلم با تصویر زیبا و در عین حال ویرانگر برخورد سیاره مالیخولیا با زمین و نابودی کامل بشر به پایان می‌رسد. آنچه این پایان را تکان‌دهنده‌تر می‌کند، نحوهٔ وقوع آن است: مرگ و ویرانی نهایی نه با فریاد و خشم، بلکه با سکوت، تسلیم و آرامشی وهمناک همراه است. این سکوت پایانی، به‌خوبی منعکس‌کنندهٔ زوال اِروس و میل به زندگی است که بیونگ چول هان از آن سخن می‌گوید. در این فیلم، انسان نه‌تنها قادر به مقابله با فاجعه نیست، بلکه حتی میل به فریاد و مقاومت نیز در او از بین رفته است؛ گویی پذیرشِ نیستی، به آخرین شکل از ارتباط و هستی بدل شده است.

مالیخولیا بر اساس دیدگاه چول هان

در سال‌های اخیر، بارها این ادعا مطرح شده که عمر عشق به پایان رسیده است. این نظریه اغلب بر این پایه استوار است که آزادی بی‌حدوحصر انتخاب و وفور گزینه‌ها، همراه با اجبارِ کمال‌گرایی، عشق را از پا درآورده است. ادعا می‌شود که در جهان احتمالات بی‌نهایت، عشق، به عنوان پدیده‌ای منحصربه‌فرد و سرنوشت‌ساز، به امری ناممکن بدل شده است. این دیدگاه معتقد است که شور و اشتیاق عاشقانه در حال سرد شدن است و عشق به یک انتخاب عقلانی و گزینه‌ای در میان هزاران گزینه دیگر تقلیل یافته است. اِوا ایلیوز، جامعه‌شناس برجسته، این روند را تا پای بحث عقلانی کردن عشق و گسترش تکنولوژی‌هایی برای انتخاب شریک زندگی پیش می‌برد و نشان می‌دهد که چگونه منطق بازار و کارایی به حوزهٔ عواطف نیز نفوذ کرده است. با این حال هان، در تحلیل‌های خود، به نکته‌ای حیاتی‌تر اشاره می‌کند که این نظریه‌های جامعه‌شناسانه غالباً از دیدن آن ناتوان‌اند. او معتقد است که «این جریان، عشق را بیشتر از آزادی بی‌پایان و گزینه‌های نامحدود فرسایش می‌دهد. بحران عشق نه از تکثر وجود دیگری ریشه می‌گیرد، بلکه از فرسایش دیگری نشئت می‌گیرد» (هان، ۱۳۹۸: ۲۵).

هان استدلال می‌کند که در جامعهٔ عملکرد محور نئولیبرال، «دیگری» به عنوان موجودی مرموز، خواستنی، و متفاوت که نیروی اِروس به سمت او گشوده می‌شود، در حال محو شدن است. در عوض، دیگری به ابزاری برای تأیید «من» و افزایش کارایی فرد تبدیل می‌شود. روابط انسانی به جای اینکه فضایی برای گشودگی، ریسک‌پذیری و شناخت عمق وجود دیگری باشند، به شبکه‌هایی برای مبادله اطلاعات، بهره‌برداری متقابل و نمایش خود تبدیل می‌شوند. در چنین فضایی، جایی برای شیدایی، تسلیم و شور بی‌محابای اِروس باقی نمی‌ماند. فرسایش «دیگری» یعنی ناتوانی در دیدن او به عنوان یک سوژهٔ مستقل و ارزشمند، و این ناتوانی است که به زوال عشق و انزوا می‌انجامد، نه صرفاً وجود گزینه‌های بی‌شمار. این فرسایش دیگری که هان از آن سخن می‌گوید، در تمامی جوانب زندگی رخ داده است. این پدیده، در نهایت به خودشیفته[۲۱] کردن خود منجر می‌شود؛ حالتی که در آن فرد بیش از حد بر خود و نیازهای خود متمرکز می‌شود و توانایی دیدن و ارتباط عمیق با دیگری را از دست می‌دهد. این فرایند محو کردن دیگری، هرچند به شکلی مهلک از اذهان عمومی به دور مانده، اما پرآب‌وتاب و با تبعات گسترده‌ای همراه است.

اِروس، به ماهیت خود، به‌شدت دیگری را مهم می‌شمارد و آن را چیزی می‌داند که نمی‌توان با استفاده از نظام عزت‌نفس[۲۲] و خودخواهی به سلطه کشید. عشق حقیقی، نیازمند تسلیم در برابر ناهمسانی و برون‌بودگی دیگری است؛ پذیرش اینکه دیگری موجودی مستقل، متفاوت و تا حدی ناشناخته است که نمی‌توان او را صرفاً در چارچوب خواسته‌ها و انتظارات خود گنجاند. به همین دلیل است که هان می‌گوید: «در دوزخ همسانی تجربهٔ اروتیک وجود نخواهد داشت» (هان، ۱۳۹۸: ۸۵). این بدان معناست که اگر همه چیز همسان و یکنواخت شود، اگر «من» نتواند دیگری را در تمایز و خاص بودن خود ببیند، شور و اشتیاق اِروس نیز از بین می‌رود. این اتفاقی است که در جامعهٔ معاصر به‌شدت در حال رقم خوردن است، جامعه‌ای که به سمت همسانی و کاهش تفاوت‌ها پیش می‌رود.

تجربهٔ اروتیک به خود جسارت مواجهه با ناهمسانی و برون‌بودگی دیگری را می‌دهد. این امر بی‌دلیل نبوده است که رولان بارت، فیلسوف و منتقد ادبی، سقوط معشوق را ناکجا نامیده است. دیگری‌ای که هوسش را داریم و به شورمان می‌آورد، بی‌مکان است؛ یعنی نمی‌توان او را در چهارچوب‌های از پیش تعیین‌شده و زبان همسان‌ها جای داد. بارت بیان می‌کند: «دیگری چون ناکجاست، قطعیت زبان را می‌گیرد: کسی نمی‌تواند از دیگری حرف بزند، نمی‌تواند درباره‌اش چیزی بگوید؛ نسبت دادن هر چیزی به آن اشتباه و رنج‌آور و غلط و غریب است» (Barthes, 2010: 35). این نقل قول به‌خوبی نشان می‌دهد که درک اِروس و دیگری، نیازمند خروج از چارچوب‌های زبانی و منطقی مرسوم است؛ چیزی که در جامعهٔ خودشیفته و همسان‌ساز معاصر به شدت در حال از دست رفتن است.

فرهنگ معاصر ما که بر اساس قیاس مدام[۲۳] بنا شده، جایی برای بار منفیِ چیزی که «نا کجا» است، نمی‌گذارد. انسان پیوسته هر چیزی را با هم قیاس می‌کند و از این رو آنها را تا مرز یکی بودن پیش می‌برد. این اتفاق به‌ویژه از آنجا رخ می‌دهد که دیگریِ «نا کجا» را تجربه نمی‌کنیم. بار منفیِ نا کجای دیگری، مصرف شدن را نمی‌پذیرد. منظور از نا کجا[۲۴] اینجا، آن وجه خاص، بی‌مانند و

Doi: 10.22034/rph.2025.2062813.1152

دست‌نیافتنی دیگری است که نمی‌توان آن را در چارچوب‌های از پیش تعریف شده گنجاند یا به‌طور کامل فهمید. این نا کجاست که به دیگری هویتی فراتر از یک شیء قابل مصرف می‌بخشد. به دلیل همین عدم پذیرش مصرف شدن، جامعهٔ مصرفی تلاش می‌کند دیگریِ نا کجا را به نفع تفاوت‌های مصرف‌کننده که عادت‌های مختلفی دارد، از بین ببرد. به عبارت دیگر، جامعهٔ مصرف‌گرا به جای آنکه دیگری را در مقام تفاوت بنیادین و نا کجایش بپذیرد، آن را به مجموعه‌ای از ویژگی‌های قابل دسته‌بندی و مصرف تبدیل می‌کند. در مقابلِ دیگری بودن (به معنای یک هستی مستقل و ناهمسان)، تفاوت (به معنای ویژگی‌های قابل مقایسه و طبقه‌بندی) امری مقبول است. این تفاوت‌ها تنها زمانی پذیرفته می‌شوند که بتوانند به افزایش گزینه‌های مصرفی کمک کنند و به هویت مصرف‌کننده خدمت کنند. اما هان هشدار می‌دهد که همچنان امروزه امر مذموم از همه‌جا در حال محو شدن است. «امر مذموم به معنای آنچه قابل کنترل، مقایسه یا مصرف نیست و از قواعد بازار پیروی نمی‌کند، در حال ناپدید شدن است. در نتیجه، هر چیزی دارد به شیئی برای مصرف تبدیل می‌شود» (هان، ۱۳۹۸: ۲۷). این وضعیت نه‌تنها به یکنواختی و بی‌معنایی در روابط انسانی منجر می‌شود، بلکه توانایی ما برای تجربهٔ اِروس به معنای واقعی کلمه را نیز تحلیل می‌برد؛ زیرا اِروس نیازمند گشودگی به سوی دیگریِ نا کجا است، نه مصرف صرف او. امروزه، در جامعه‌ای زندگی می‌شود که به‌شدت رو به خودشیفتگی دارد. این خودشیفتگی به معنای عشقِ به خود آن‌گونه که در تعاریف رایج به کار می‌رود، نیست. سوژهٔ عشقِ به خود، بین خودش و دیگری مرزی قاطع و حتی مذموم می‌کشد و دیگری را به رسمیت می‌شناسد، هرچند که فاصله‌اش را با او حفظ می‌کند. اما از سوی دیگر، سوژهٔ خودشیفته اصلاً برای کشیدن هیچ مرز مشخصی تلاش نمی‌کند. در نتیجه، مرزِ بین خودشیفته و دیگری کم‌رنگ می‌شود.

دنیا برای فرد خودشیفته، فقط خلاصه‌ای از خویشِ خودشیفتهٔ اوست. او از فهم دیگری به منزلهٔ دیگربودگی‌اش (آن ویژگی‌های منحصربه‌فرد و متفاوت که دیگری را از او متمایز می‌کند) ناتوان است. از این بدتر این است که نمی‌تواند در برابر این دیگری بودن قدردان باشد. برای فردی خودشیفته، معنا فقط وقتی وجود دارد که به چشم او بیاید و با خودش همخوانی داشته باشد. او فقط در سایهٔ خودش غوطه‌ور است، آن‌قدر که بالاخره در خودش غرق می‌شود و به ورطهٔ پوچی می‌افتد. هان معتقد است که افسردگی مرض خودشیفتگی است که از دل خود ارجاعی کج‌وکولهٔ بیمارگونه و وامانده‌ای می‌آید. فرد افسردهٔ خودشیفته، خود را خسته می‌کند و از پا می‌اندازد. او دنیایی ندارد که در آن زیست کند، چون دیگری ترکش کرده است؛ نه اینکه دیگری واقعاً او را ترک کرده باشد، بلکه او توانایی دیدن و ارتباط با دیگریِ واقعی را از دست داده است. در این چارچوب فکری، اِروس و افسردگی در تقابل با هم هستند. اِروس نیازمند گشودگی به سوی دیگری، پذیرش تفاوت‌ها و میل به پیوند است، در حالی که افسردگی خودشیفته‌وار، نتیجهٔ انزوا، ناتوانی در دیدن دیگری و در نهایت غرق شدن در خود است.

اِروس، سوژه را از خود بیرون می‌آورد و او را به سمت دیگری می‌برد. این بیرون‌رفتگی، اساس عشق و پیوند حقیقی است. در مقابل، افسردگی، سوژه را در خود تنها می‌گذارد و او را به انزوای عمیق می‌کشاند. امروزه، «سوژهٔ کامیابِ» خودشیفته بیش از هر چیزی به دنبال موفقیت است. به موفقیت رسیدن، یکی[۲۵] را در مقابل دیگری معتبر می‌کند و به آن قدرت می‌بخشد. به همین سبب، دیگری از دیگری بودن تهی می‌شود و به تبلور یکی تقلیل پیدا می‌کند؛ تبلوری که صرفاً تأییدکنندهٔ تصویر سوژهٔ خودشیفته است. این منطق، سوژهٔ کامیابِ خودشیفته را هرچه بیشتر به دل منیّت می‌کشد و او را در حصار خود محدود می‌کند. پیامد این روند، افسردگی‌ای است که به گونه‌ای متناقض، تلقین کنندهٔ موفقیت است: سوژهٔ کامیابِ افسرده چنان در خود فرو می‌رود که خفه می‌شود. او در جست‌وجوی مداوم تأیید خود، در نهایت به بن‌بست می‌رسد و توانایی برقراری ارتباط با جهان خارج را از دست می‌دهد. در مقابل، اِروس تجربهٔ دیگربودگی دیگری را ممکن می‌کند. این تجربه، یکی را از دوزخ خودشیفتگی بیرون می‌آورد و او را به سوی گشودگی و ارتباط سوق می‌دهد. همین امر باعث ظهور ارادی از خودگذشتگی و تخلیهٔ خود می‌شود؛ «فرایندی که در آن سوژه، خود را برای پذیرش و شناخت دیگری رها می‌کند. این فرایند بیداری، سوژهٔ عشق را در برمی‌گیرد و با احساسی از قدرت همراه است. اما این قدرت، به دست آوردن یکی (موفقیت و تأیید فردی) نیست، بلکه هدیهٔ دیگری است» (هان، ۱۳۹۸: ۲۸). این بدان معناست که قدرت حقیقی در عشق، از طریق ارتباط و همذات‌پنداری با دیگری به دست می‌آید، نه از طریق تسلط و مصرف او.

در دوزخ همسانی که جامعه معاصر را فرا گرفته است، حضور دیگری از نا کجا می‌تواند شکلی آخرالزمانی به خود بگیرد. این بدان معناست که تنها یک فاجعهٔ نهایی، یک گسست تمام‌عیار، قادر است ما را از یکنواختی و خودشیفتگی مفرط رهایی بخشد. به بیانی دیگر، امروزه تنها آخرالزمان می‌تواند رهایی‌بخش و البته رستگارکنندهٔ ما از دوزخ همسانی باشد و ما را به سوی دیگریِ حقیقی ببرد. این همان نقطهٔ اوج و گسست است که می‌تواند چشم‌ها را به روی دیگربودگی باز کند. به همین علت است که فیلم *ملانخولیا*، با اعلام آخرالزمان شروع می‌شود؛ یعنی از همان ابتدا، فیلم دارد فاجعه‌ای را خبر می‌دهد. معنای دقیق فاجعه[۲۶] یعنی ستارهٔ شوم (در لاتین). در سکانس‌های ابتدایی فیلم، ژوستین که در ملک خواهرش است، خیره به آسمان شب می‌شود و روشنایی سرخی را می‌بیند. چیزی که بعدتر معلوم می‌شود سیاره‌ای بی‌ستاره

است که دارد به سمت زمین می‌آید. این جسم آسمانی که نامش مالیخولیا است، نمادی از همان ستارهٔ شوم است؛ چیزی که هلاکت و نابودی به همراه دارد.

اما در همین بین، با وجود اینکه مالیخولیا باری مذموم و ویرانگر دارد، به شکلی متناقض، با خود خصوصیتی شفابخش و تزکیه‌کننده نیز به همراه دارد. این فاجعهٔ قریب‌الوقوع، می‌تواند به مثابه شوکی عمل کند که شخصیت‌ها و در تعمیم، بشریت را از خواب غفلت خودشیفتگی بیدار کند. در اینجاست که اِروس می‌تواند معنای جدیدی بیابد؛ نه به‌عنوان نیروی پیوند در یک دنیای یکنواخت و مصرفی، بلکه به‌عنوان آخرین تلاش برای ارتباط و معنا در برابر نیستی مطلق. خودِ اسم مالیخولیا به اندازهٔ کافی متناقض است، چراکه این سیاره افسردگی را که خود نوع خاصی از شکل مالیخولیاست، درمان می‌کند. آن سیاره خود را به‌عنوان دیگری‌ای از نا کجا معرفی می‌کند و باعث می‌شود ژوستین از مرداب خودشیفتگی‌اش بیرون بیاید. او تحت‌تأثیر سیارهٔ شوم، با نوعی دریافت حقیقی آشنا می‌شود. در این تقابل، اِروس بر افسردگی پیروز می‌شود.

از همان ابتدای فیلم *مالیخولیا*، روابط نزدیک بین عشق و افسردگی پایهٔ گفتمان سینمایی هستند. پیش درآمدی که از *اپرای تریستان و ایزولده‌ی*[۲۷] ویلهلم ریچارد واگنر[۲۸] برگرفته شده و قالب موزیکال فیلم را شکل می‌دهد، به قدرت عشق متوسل است. افسردگی نشان‌دهندهٔ انتفای عشق است؛ در مقابل، انتفای عشق است که به افسردگی می‌انجامد. فقط سیارهٔ مالیخولیاست که به‌عنوان دیگری‌ای از نا کجا وارد دوزخ همسانی می‌شود و امیال اروتیک ژوستین را برمی‌انگیزد. عریانی که بر روی صخره‌های کنار رودخانه رخ می‌دهد، جسم را معشوق در نظر می‌گیرد، جسمی که شعله‌ور از نفسانیت است. ژوستین مشتاقانه در زیر نور آبی جسمی آسمانی که آورندهٔ مرگ است، احساس بی‌قراری دارد. این صحنه اشاره‌ای به این دارد که ژوستین هوس مرگ‌آوری برای مواجهه با سیارهٔ سرگردان از نا کجا دارد. او به انتظار فاجعه‌ای نشسته که نمایندهٔ وصلتی خوش با محبوبش است. بدون شک این صحنه تداعی اپرای واگنر به نام مرگ عاشقانه[۲۹] است که در آن ایزولده بر سر جنازهٔ تریستان آواز می‌خواند. در حالی که مرگ نزدیک‌تر می‌شود، ایزولده با فریادی شهوانی می‌گوید: «نفس معشوق عالم را به حرکت درمی‌آورد» (Wagner, 2011: 51). اتفاقی نیست که دقیقاً «این صحنه که تنها صحنهٔ اروتیک کل فیلم است، پیش درآمدی از اپرا واگنر را دارد. درواقع، به طرز جادویی متوسل می‌شود به مجاورت اِروس و مرگ، آخرالزمان و رستگاری» (هان، ۱۳۹۸: ۳۰). این تلاقی نشان می‌دهد که در نگاه فون تریه و مطابق با تحلیل هان، گاهی تنها در مواجهه با فنای مطلق است که جوهرهٔ حقیقی اِروس می‌تواند خود را آشکار سازد و فرد را از اسارت خودشیفتگی رهایی بخشد. به نحوی کنایی، نزدیک شدن مرگ جاستین را به تحرک وامی‌دارد. او که پیش از این در مرداب مالیخولیا و خودشیفتگی غرق شده بود، اکنون با رویی گشاده به دیگری نظر می‌کند، از اسارت خودشیفتگی رها می‌شود و حتی نظری مهرآگین به خواهر و خواهرزاده‌اش می‌کند. جادوی حقیقی فیلم، تغییر معجزه‌آسای جاستین از فردی افسرده به آدمی عاشق است. این دگردیسی نشان می‌دهد که چگونه در آستانهٔ فنا، حس واقعی پیوند و اِروس می‌تواند از نو متولد شود. این‌گونه است که نا کجای دیگری (سیاره مالیخولیا) به آرمان‌شهر اِروس تبدیل می‌شود؛ مکانی که در آن امکان رهایی از خود و اتصال به دیگری فراهم می‌آید. (تصویر ۱)

تصویر ۱. *شکارچیان در برف*، پیتر بروگل، ۱۵۶۵م. رنگ روغن روی پنل چوبی، ۱۱۷×۱۶۲ سانتی متر، موزه تاریخ هنر، وین، اتریش.

Doi: 10.22034/rph.2025.2062813.1152

کارگردان زیرکانه از نقاشی‌های کلاسیک مشهوری برای هدایت استنتاجی و نیرومندانهٔ فیلم به وضعیتی نمادگرایانه استفاده می‌کند. در سکانس افتتاحیهٔ سوررئالیستی، کارگردان به نمایی از نقاشی *شکارچیان در برف*[۳۰] اثر پیتر بروگل[۳۱] می‌رسد تا وهم زمستانی عمیقی در بیننده ایجاد کند. پس‌زمینهٔ نقاشی منظرهٔ آب را در برمی‌گیرد و درست به مانند ملک اعیانی کلر که با نقاشی بروگل ترکیب می‌شود، هر دوی این صحنه‌ها مکان‌شناسی مشابهی دارند و وهم زمستانی نقاشی بروگل در دنیای شخصیت‌های فیلم امتداد می‌یابد. در این نقاشی، شکارچیان کشان‌کشان خود را به خانه می‌رسانند، سربه‌زیر و خسته هستند و لباس‌هایشان سیاه است. سارنگ‌های سیاه روی درخت‌ها نشسته‌اند و منظرهٔ زمستان را محزون‌تر کرده‌اند. تابلوی مهمان‌خانه، تصویری از یک قدیس است که یک‌وری خم شده و تقریباً دارد زمین می‌افتد. دانه‌های سیاه برف به آرامی از آسمان می‌بارند و همچون آتش تصویر را نابود می‌کنند. «این وهم منظرهٔ زمستان با صحنه‌ای همراه می‌شود که یادآور نقاشی دیگری است: جاستین را می‌بینیم که به سبک نقاشی *اُفلیا*[۳۲] اثر جان اِورت میلیس[۳۳] دراز کشیده، یک دسته گل در دست گرفته و همچون اُفلیای دوست‌داشتنی آن نقاشی، در آب شناور است» (هان، ۱۳۹۸: ۳۲). اُفلیای روی آب با دهانی نیمه‌باز شناور است و نگاه خیره‌اش در افق گم شده، همچون قدیس با یک عاشق. این تصویر، بار دیگر نشانه‌ای از نزدیکی اِروس و مرگ است. در نمایشنامه *هملت*[۳۴] ویلیام شکسپیر[۳۵]، معشوقهٔ هملت در حالی می‌میرد که اطرافش پر از گل است. اُفلیا مرگ زیبایی دارد، در نوع خودش همچون قطعهٔ آخر اپرای واگنر است. در نقاشی میلیس، شاخه‌گلی را نشان می‌دهد که شکسپیر توصیفش نکرده بود: گل خشخاش سرخی که نشانهٔ اِروس، شور و رغبت است. این افزودهٔ بصری، بر پیوند عمیق‌تر بین مرگ و میل تأکید می‌کند. این ارجاعات هنری، لایه‌های معنایی عمیقی به فیلم می‌افزایند و نشان می‌دهند که چگونه فون تریه، با بهره‌گیری از نمادهای فرهنگی، به واکاوی مفاهیم هستی‌شناختی و روان‌شناختی می‌پردازد؛ مفاهیمی که در نهایت به مجاورت اِروس و مرگ، آخرالزمان و رستگاری اشاره دارند. (تصویر ۲)

جاستین، پس از دعوایی که با خواهرش کلر می‌کند، بار دیگر تسلیم ناامیدی می‌شود. نگاه خیرهٔ درمانده‌اش روی نقاشی‌های انتزاعی مالویچ[۳۶] سرگردان است؛ نقاشی‌هایی که روی قفسه‌های کتابخانه‌ها باز شده‌اند. این نقاشی‌ها که نمادی از تجرید و دوری از واقعیت‌اند، بازتاب‌دهندهٔ وضعیت درونی جاستین در این لحظه هستند. در یک آن که عصبانی می‌شود، کتاب‌ها را پاره می‌کند؛ عملی که نشان‌دهندهٔ خشم و ناتوانی او در مواجهه با واقعیت است. اما پس از این طغیان، به جای کتاب‌های پاره‌شده، کتاب‌هایی را جایگزین می‌کند که پُرتره‌ای از وضعیت شورمندانهٔ عمیق انسانی هستند. همین لحظه است که پیش درآمد اپرای *تریستان و ایزولده* دوباره شنیده می‌شود. این تکرار موسیقی، یک بار دیگر به مخاطب یادآوری می‌کند که مسئله، عشق و هوس و مرگ است. این انتخاب موسیقی، تعمداً صورت گرفته تا بر پیوند ناگسستنی این مفاهیم در فیلم تأکید شود. اولین تصویری که جاستین به سراغش می‌رود، نقاشی شکارچیان در برف بروگل است؛ تصویری که پیش از این نیز در فیلم به کار رفته بود و نمادی از وهم و سردی زمستان است. تصویری است از جامعه‌ای لبریز از امر مقبول: دوزخ همسانی. در این نقاشی، آدم‌های میکده بدون هیچ شور و هیجانی روی زمین ولو شده‌اند و از شکم‌سیری خسته‌اند. حتی گیاه کاکتوس خار ندارد و از نان ساخته شده است؛ نمادی از این که هر چیزی آن‌قدر مقبول شده و از ویژگی‌های اصیل خود تهی گشته که قابلیت مصرف شدن را دارد. این همسانی و بی‌خاصیت شدن، همان دوزخی است که هان از آن سخن می‌گوید. جماعت شکم‌پرست در نقاشی، یادآور آدم‌های حاضر در صحنهٔ عروسی فیلم هستند؛ افرادی که غرق در مصرف و بی‌تفاوتی‌اند و فاجعهٔ مالیخولیا در شرف وقوع است. این ارجاعات هنری، به بیننده کمک می‌کنند تا درک عمیق‌تری از مفاهیم فلسفی و روان‌شناختی مورد بررسی در فیلم *مالیخولیا* و اندیشه‌های هان به دست آورد. جاستین، در ادامه کنکاش بصری خود، به سراغ نقاشی *داود با سرِ جالوت*[۳۷] اثر کاراواجیو[۳۸] می‌رود. این نقاشی تصویری از مرگ و هوس است؛ با نمایش جدالی خشونت‌آمیز و نتیجهٔ مرگبار آن، به وجه تاریک‌تر و پرشورتر میل انسانی اشاره دارد. (تصویر ۳)

جاستین برای تأکید بیشتر بر منظورش، نقاشی بروگل را کنار تصویرسازی‌ای از ویلیام بلیک[۳۹] می‌گذارد؛ تصویرسازی که

تصویر ۲. *افلیا*، جان اورت میلیس، ۱۸۵۱-۱۸۵۲م. ،رنگ روغن، ۷۶٫۲×۱۱۱٫۸ سانتی‌متر، تیت بریتانیا، لندن، انگلستان.

برده‌ای را نشان می‌دهد که از شدت ضعف، دنده‌هایش بیرون زده ولی همچنان زنده است. در این نقاشی، خشونت مخفیِ امر مقبول (جامعهٔ مصرفی و همسان‌ساز) در مقابل قدرت بی‌رحمانهٔ امر مذموم (نیروهای استثمارگر و چاپنده) می‌ایستد. این مقایسه نشان می‌دهد که چگونه یکنواختی و ظاهراً پذیرفتنی بودن، می‌تواند به همان اندازه یا حتی بیشتر از خشونت آشکار، ویرانگر باشد. در ادامه جاستین، پس از دیدن تصویری از کارل فردریک هیل[۴۰] با نام گوزن از کتابخانه بیرون می‌آید. این لحظه در فیلم دارای اهمیت نمادین بالایی است. این تصویر، نمادی از هوس اروتیک یا تقلای عشقی است که جاستین در عمق وجود خود احساس می‌کند. گوزن تنها و وحشی، می‌تواند بازتابی از طبیعت رام‌نشدنی و غریزی اِروس باشد که در وجود جاستین، حتی در میانهٔ افسردگی و انزوای او، زنده و پویاست.

واضح است که فون تریه می‌دانسته فردریک هیل مبتلا به روان‌پریشی و افسردگی بوده است. این آگاهی کارگردان از وضعیت روانی هنرمند، لایه‌ای دیگر به انتخاب این نقاشی می‌افزاید. این ارجاع، نشان می‌دهد که چگونه تریه از تجربهٔ شخصی بیماری برای بیان مفاهیم عمیق‌تر و ارتباط دادن آن با وضعیت درونی شخصیتش (جاستین) استفاده کرده است. گویی جنون و مالیخولیای هنرمند، به واسطهٔ این اثر هنری، با جنون و مالیخولیای شخصیت فیلم پیوند می‌خورد و به بیانی قدرتمند از سرگشتگی و جست‌وجوی معنا در آستانهٔ زوال تبدیل می‌شود. این انتخاب هنری، نه‌تنها غنای بصری فیلم را افزایش می‌دهد، بلکه به درک عمیق‌تر از مفاهیم اِروس، مرگ، مالیخولیا و رستگاری که در کلیت فیلم و از منظر بیونگ چول هان بررسی می‌شوند، کمک می‌کند. این سکانس از تصاویر نقاشی شده، گفتمان حاکم بر کلیت فیلم است. در این جدال نمادین، اِروس یا هوس

تصویر ۳. *داود با سر جالوت*، میکل آنجلو کاراواجیو، ۱۶۰۹–۱۶۱۰م.، رنگ روغن، ۱۲۵×۱۰۱ سانتی متر، گاریا بورگزه، رم، ایتالیا.

اروتیک بر افسردگی پیروز می‌شود. «فیلم *مالیخولیا* و ارجاعات هنری‌اش، ما را از دوزخ همسانی به ناکجا می‌رساند؛ جایی که در واقع آرمان‌شهر تمامیت دیگری است» (هان، ۱۳۹۸: ۳۴). این نا کجا نه مکانی فیزیکی، بلکه وضعیتی ذهنی و وجودی است که در آن، دیگری با تمامیت و ناهمسانی‌اش پذیرفته می‌شود و اِروس می‌تواند دوباره شکوفا شود.

در فیلم *مالیخولیا*، آسمان آخرالزمانی همان فلک تهی موریس بلانشو است که در کودکی او حکم مهمی داشته است، نشان‌دهندهٔ ناکجای تمامیت دیگری است که ناگهان توسط همسان دچار گسست شده: «چنین فرض کنید که کودکی هفت یا احتمالاً هشت ساله کنار پنجره ایستاده، پرده را کنار می‌زند و از پنجره نگاه می‌کند... چه اتفاقی می‌افتد؟ آسمان، همان آسمان ناگهان باز می‌شود، سیاهی مطلق و تهی خودش را نشان می‌دهد... آنچنان تهی است که به نظر می‌رسد همه چیز از همان ازل پوچ بوده... معرفت سردرگم‌کننده‌ای که به تو می‌گوید چیزی آنجا نیست و چیزی ورای آن هم نیست. امری که انتظارش را نداریم... احساس خوشبختی‌ای که درجا کودک را در خود فرو می‌برد، چنان خوشی ویرانگری سراغش می‌آید که فقط می‌توان با گریستن و سیل بی‌پایان اشک شاهد بود... او چیزی نمی‌گوید، از آن پس در خفا زندگی می‌کند و دیگر اشک نمی‌ریزد» (Blanchot, 1995: 72). کودکی که بلانشو توصیف می‌کند، مسحور بی‌کرانی آسمانی عقیم می‌شود، از لاک خود بیرون آمده و در دل ناکجایی بیرون از خانه، خود را تهی کرده و زوال می‌یابد. رخداد هولناک که همانا هجوم موجود بیگانه و تمامیت دیگری است، با خود سلب مالکیتی دارد که ابطال و بی‌اثرکردن مالکیت را همراه می‌آورد؛ یعنی عین مرگ عمل می‌کند: «تهی بودن آسمان: فاجعه‌ای است به مثابهٔ استرداد به بیرون از اقامتگاه ستارگان آرمیده» (Blanchot, 1995: 133). در همین حین فاجعه کودک را با «شوری کشنده» در بر می‌گیرد که در واقع شادمانی از نیستی است؛ «این دیالکتیک فاجعه است، ساختار فیلم ملانکولیا هم همین است؛ فاجعه‌ای که باعث هلاکت است ناگهان تبدیل به رستگاری می‌شود» (هان، ۱۳۹۸: ۳۵).

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی بازنمایی مفهوم اِروس در سینمای پست‌مدرن و با تکیه بر دیدگاه‌های فلسفی بیونگ چول هان، از طریق مطالعهٔ فیلم مالیخولیا به کارگردانی لارس فون تریه انجام شد. پرسش اصلی تحقیق بر این بود که چگونه مفهوم اِروس در سینمای پست‌مدرن بازتاب می‌یابد و چه نسبتی با بحران‌های عشق و میل در دنیای معاصر بر اساس تحلیل‌های هان دارد. بررسی و تحلیل دقیق فیلم مالیخولیا نشان داد که این اثر نه‌تنها

Doi: 10.22034/rph.2025.2062813.1152

به عنوان بستری بصری برای نمایش اضطراب و فروپاشی‌های روانی و عاطفی عمل می‌کند، بلکه به مثابه ساختاری نمادین برای درک سرنوشت عشق و میل در جهان معاصر محسوب می‌شود.

در فیلم مالیخولیا، مفهوم کلاسیک اِروس که نیرویی پیونددهنده، تعالی‌بخش و معناآفرین به شمار می‌آمد، به نیرویی شکست‌خورده، منزوی و ازکارافتاده تبدیل شده است. شخصیت‌های فیلم به‌طور آشکار فاقد توانایی کنش‌گری عاطفی و ایجاد پیوندهای انسانی هستند؛ وضعیتی که در آن نه عشق به رهایی می‌انجامد و نه میل توانایی پیوندزایی دارد. این ناکامی تنها معلول آسیب‌های روانی و درونی شخصیت‌ها نیست، بلکه نمایانگر تأثیرات عمیق ساختارهای فرهنگی و اجتماعی است که در آن انسان معاصر، تحت فشارهای دائمی کارکردگرایی، شفافیت، خودنمایی و مصرف‌گرایی قرار گرفته و از توان تجربه عمیق عاطفی و عشق تهی شده است. رویکرد بیونگ چول هان به جامعه نئولیبرال، به عنوان بستری برای زوال عاطفه و استعفای سوژه از عشق، نقطهٔ تقاطع مهمی با روایت فیلم مالیخولیا ایجاد می‌کند. جهان فیلم، با فضایی آخرالزمانی و مملو از اضطراب، استعاره‌ای است از عصری که حتی در لحظات سرنوشت‌ساز و مواجهه با مرگ نیز، هیچ امکانی برای بازسازی پیوندهای انسانی و بازگشت به جوهر عشق وجود ندارد. اِروس در این جهان، نه نشانه‌ای از نجات و رهایی، بلکه نمایانگر عمق انزوای انسان معاصر است.

این پژوهش ضمن نشان دادن کاربرد نظریه‌های فلسفی معاصر و به‌ویژه چارچوب تحلیلی بیونگ چول هان، اثبات می‌کند که این رویکردها ابزار تحلیلی مؤثری برای فهم گسست‌های عاطفی در سینمای پست‌مدرن فراهم می‌آورند. اگرچه این مطالعه محدود به تحلیل یک فیلم خاص است، اما امکان توسعه و گسترش آن در پژوهش‌های تطبیقی آینده، به‌خصوص در زمینهٔ مفاهیم میل، عشق و سوژه در سینمای معاصر، وجود دارد. همچنین این پژوهش به ترسیم دقیق‌تری از وضعیت انسان معاصر می‌انجامد؛ انسانی که در جهان تهی‌شده از معنا، به دنبال یافتن آخرین نشانه‌های پیوند انسانی است، اما در نهایت با فروپاشی و انزوای عمیق آن مواجه می‌شود. بنابراین، بازنمایی اِروس در سینمای پست‌مدرن، همانند فیلم مالیخولیا، فراتر از یک تصویر ساده از عشق و میل است و نقدی بنیادین بر ساختارهای روانی، اجتماعی و فرهنگی زمانهٔ ما ارائه می‌دهد؛ نقدی که می‌تواند دریچه‌های تازه‌ای به فهم پیچیدگی‌های عاطفی و زیستی انسان معاصر باز کند و ضرورت بازاندیشی در مفهوم عشق و روابط انسانی را بیش از پیش روشن سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Sigmund Freud
2. acques Marie Émile Lacan
3. Jean Baudrillard
4. Fredric Jameson
5. Zygmunt Bauman
6. David Bordwell
7. Laura Mulvey
8. Linda Williams
9. Lars von Trier
10. Michael Haneke
11. Alejandro González Iñárritu
12. melancholia
13. Agape
14. libido
15. Jean Baudrillard
16. Fredric Jameson
17. simulacra
18. Kirsten Dunst
19. Charlotte Gainsbourg
20. Kiefer Sutherland
21. narcissification of the Self
22. ego
23. Ver-Gleichen
24. heterotopic
25. the One
26. desastrum
27. Tristan und Isolde
28. Richard Wagner (1813-1883)
29. Liebestod
30. Sigmund Freud
31. acques Marie Émile Lacan
32. Ophelia
33. John Everett Millais
34. Hamlet
35. William Shakespeare
36. Kazimir Malevich
37. *David with the Head of Goliath*
38. Michelangelo Merisi da Caravaggio
39. William Blake
40. Carl Fredrik Hill

فهرست منابع

- ارجمند، شیرین (۱۴۰۰)، نقد سرمایه‌داری عاطفی در سینمای لارس فون تریه، *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، شماره ۱۷.
- افلاطون (۱۳۸۸)، ضیافت، ترجمه محمدحسن لطفی، انتشارات خوارزمی.
- باومن، زیگموند (۱۳۹۷)، *عشق سیال*، ترجمه فریبا مقدم، نشر آگاه.
- بهرامی، محمدرضا (۱۳۹۸)، بازنمایی عشق در سینمای مدرن و پست‌مدرن، *پژوهش هنر*، شماره ۲۳، دانشگاه هنر تهران.
- بودریار، ژان (۱۳۸۵)، *جامعه مصرفی*، ترجمه حسن افشار، نشر ثالث.
- جیمسون، فردریک (۱۳۹۶)، *پست‌مدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر*، ترجمه محسن حکیمی، نشر مرکز.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۸)، *سه رساله درباره نظریه جنسی*، ترجمه اسماعیل فصیح، نشر نو.

- لکان، ژاک (۱۳۹۳)، *نوشته‌ها، گزیده*، ترجمه فریدون حسین‌نژاد، نشر نی.
- مؤمنی، نرگس (۱۳۹۷)، خوانش فروید و لکان از میل در سینمای اروپای شرقی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، گروه سینما، دانشگاه تربیت مدرس.
- هان، بیونگ چول (۱۳۹۸)، *جامعه فرسودگی*، ترجمه سعید مقدم، نشر نی.
- هان، بیونگ چول (۱۳۹۸)، *در ستایش عشق*، ترجمه عارف اقوامی مقدم، نشر ققنوس.

فهرست منابع لاتین

- Arjmand, S. (2021). Critique of emotional capitalism in the cinema of Lars von Trier. Interdisciplinary Studies in the Humanities Quarterly, 17.
- Bahrami, M. R. (2019). Representation of love in modern and postmodern cinema. Art Research Quarterly, 23, University of Art, Tehran.
- Barthes, R. (2010). Image, Music, Text (S. Heath, Trans.). Fontana Press.
- Barthes, R. (2010). Image, Music, Text (S. Heath, Trans.). Fontana Press.
- Baudrillard, J. (2006). The Consumer Society (H. Afshar, Trans.). Sales Publishing. (Original work published 1970)
- Bauman, Z. (2018). Liquid Love (F. Moghaddam, Trans.). Agah Publishing. (Original work published 2003)
- Blanchot, M. (1995). The Writing of the Disaster (A. Smock, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1980)
- Blanchot, M. (1995). The Writing of the Disaster (A. Smock, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1980)
- Foucault, M. (1978). The History of Sexuality: Volume 1: An Introduction. Pantheon Books.
- Freud, S. (2009). Three Essays on the Theory of Sexuality (E. Fasih, Trans.). Nashr-e No. (Original work published 1905)
- Han, B.-C. (2021). The Burnout Society (S. Moghaddam, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 2010)
- Han, B.-C. (2022). The Agony of Eros (A. Aghvami Moghaddam, Trans.). Ghoghnoos Publishing. (Original work published 2012)
- Jameson, F. (2017). Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (M. Hakimi, Trans.). Markaz Publishing. (Original work published 1991)
- Kornbluh, Anna. (2021). *Love and Neoliberalism in Postmodern Cinema*. Cultural Critique, Issue 117, University of Minnesota Press.
- Lacan, J. (2014). Écrits: A Selection (F. Hossein-Nejad, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 1966)
- Momeni, N. (2018). A Freudian and Lacanian reading of desire in Eastern European cinema (Master's thesis, Tarbiat Modares University).
- Mulvey, L. (1989). Visual and Other Pleasures. Palgrave Macmillan.
- Mulvey, Laura. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan.
- Plato. (2013). Symposium (M. H. Lotfi, Trans.). Kharazmi Publishing.
- Wagner, R. (2011). Opera and Drama (W. A. Ellis, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1851)
- Wagner, R. (2011). Opera and Drama (W. A. Ellis, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1851)
- Williams, L. (1999). Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible". University of California Press.
- Williams, Linda. (1999). *Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. University of California Press.
- Žižek, Slavoj. (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. Verso.

بازنمایی مؤلفه‌های هژمونیک در بازی‌های دیجیتال: نمونه‌پژوهی بازی‌های آمریکامحور

فرزانه شریفی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۰۳ تیر ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۰۹ مرداد ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۱۱۹-۱۳۲
Doi: 10.22034/rph.2025.2063768.1156

چکیده

بازی‌های دیجیتال با قدرت اثرگذاری بر مخاطبان در سراسر جهان ظرفیتی را برای دولت‌های غربی به منظور تحکیم اهداف نظامی، سیاسی و ایدئولوژیک ایجاد نموده‌اند. ارتش و سیستم نظامی آمریکا، برنامه و ایده جنگ‌ها و درگیری‌های واقعی خود را در اختیار بازی‌سازان غربی قرار می‌دهد تا در نهایت برای صنعت سرگرمی و تحریک اذهان بازیکنان در سراسر جهان استفاده شود. این بازی‌ها که از جمله پرهزینه‌ترین بازی‌ها در ساخت و عرضه محسوب می‌شوند، ارتشی از بازیکنان را در جهان تحت کنترل قرار می‌دهند. این پژوهش با هدف شناخت مؤلفه‌های هژمونیک در بازی‌های آمریکامحور، به تحلیل ۶ بازی محصول این کشور پرداخت. سؤال اصلی این پژوهش معطوف به این است که بازی‌های آمریکایی و غربی چگونه به بازنمایی شرق، خاورمیانه و مسلمانان پرداخته‌اند؟ این مطالعه از نوع کیفی و با روش تحلیل محتوای کیفی و با ابزار مشاهده انجام شده است. پس از انجام کدگذاری، استخراج مقوله‌ها و طبقه‌بندی آنها در ۳ مقوله اصلی، یافته‌های حاصل از تحلیل محتوا به ۸ زیر مقوله فرعی طبقه‌بندی شد. این مطالعه نشان می‌دهد که مفاهیم ایدئولوژیک ضدشرقی، فرادستی آمریکا و ضدیت با اسلام به‌وضوح و گاهی در فرامتن بازی قابل تحلیل است. این شش بازی با سه مقوله اساسی ۱. هژمونی، ۲. بازنمایی منفی (سوءبازنمایی) و ۳. اسلام‌هراسی به بازنمایی غیرمتعارف و غیرمنصفانه از شرق، خاورمیانه، اسلام و مسلمانان پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: بازی‌های دیجیتال، اسلام‌هراسی، هژمونی، شرق‌شناسی، ایدئولوژی

۱. استادیار، گروه علوم ارتباطات دانشکده فرهنگ و ارتباطات دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: f.sharifi@soore.ac.ir

استناد: شریفی، فرزانه (۱۴۰۵)، بازنمایی مؤلفه‌های هژمونیک در بازی‌های دیجیتال: نمونه‌پژوهی بازی‌های آمریکامحور، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۱)، ۱۱۹-۱۳۲.
Doi: 10.22034/rph.2025.2063768.1156
https://rph.soore.ac.ir/article_728557.html

مقدمه

با رشد فزاینده صنعت بازی‌های دیجیتال به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های صنایع خلاق، این رسانه نه‌تنها به بستری برای سرگرمی، بلکه به ابزاری نیرومند برای انتقال مفاهیم فرهنگی، اجتماعی و سیاسی بدل شده است. در چنین بستری، مسئله «هژمونی» به عنوان شکل غالب سلطه ایدئولوژیک و فرهنگی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود. هژمونی در بازی‌های دیجیتال به این معناست که چگونه برخی کشورها یا شرکت‌ها با بهره‌گیری از قدرت اقتصادی، فنی و روایی خود، ارزش‌ها، سبک زندگی و نگرش‌های خاصی را در قالب بازی‌ها به مخاطبان جهانی القا می‌کنند و باعث شکل‌گیری چارچوبی واحد برای درک واقعیت، تاریخ و اخلاقیات می‌شوند.

بیشتر بازی‌های پرفروش و پرمخاطب در سطح جهانی، محصول شرکت‌های غربی، به‌ویژه آمریکایی هستند. این بازی‌ها با بهره‌گیری از داستان‌پردازی پیچیده، فناوری‌های پیشرفته و بازاریابی گسترده، نه‌تنها سرگرمی تولید می‌کنند، بلکه روایت‌هایی خاص از تاریخ، سیاست، خشونت، نژاد، جنسیت و هویت ارائه می‌دهند. در این زمینه، نگرانی‌هایی در مورد تک‌صدایی شدن روایت‌های فرهنگی و نادیده‌گرفتن یا تحریف فرهنگ‌ها و دیدگاه‌های دیگر جوامع، به‌ویژه کشورهای غیرغربی، مطرح است.

برای مثال، در بسیاری از بازی‌های جنگی، دشمنان غالباً از کشورهایی با پس‌زمینه خاورمیانه‌ای، روسی یا چینی انتخاب می‌شوند که این امر می‌تواند به بازتولید کلیشه‌های سیاسی و نژادی در ذهن مخاطبان منجر شود. در عین حال، قهرمانان اغلب نماینده مردان سفیدپوست غربی با ویژگی‌های فردگرایانه و نجات‌بخش هستند که جهان را از خطر نجات می‌دهند. این قالب‌های روایی نه‌تنها مخاطبان غربی، بلکه کاربران دیگر کشورها را نیز تحت تأثیر قرار داده و الگوهای خاصی از هویت و قدرت را بازتولید می‌کنند.

از سوی دیگر، کشورهای غیربومی تولیدکننده بازی، به‌ویژه کشورهای در حال توسعه، سهم اندکی در روایت‌سازی و تولید محتوای بومی در بازار جهانی دارند. این عدم توازن در تولید و مصرف محتوای دیجیتال، نشانگر نوعی «استعمار فرهنگی نرم» از طریق بازی‌های دیجیتال است که می‌تواند به تضعیف تنوع فرهنگی و نابرابری در فضای مجازی منجر شود.

نظریه هژمونی، به‌ویژه از منظر آنتونیو گرامشی[1]، بر این نکته تأکید دارد که سلطه فرهنگی و ایدئولوژیک یک طبقه مسلط (مثلاً بورژوازی یا نخبگان قدرت) از طریق تولید رضایت درونی جامعه و نهادینه‌سازی ارزش‌ها و باورهای آن طبقه امکان‌پذیر می‌شود (Gramsci, 1971). با ورود بازی‌های دیجیتال به عرصه گسترده فرهنگ رسانه‌ای، پژوهشگران متوجه شده‌اند که این رسانه تعاملی نیز می‌تواند نقش مهمی در شکل‌دهی گفتمان‌های ایدئولوژیک و بازتولید ساختارهای هژمونیک ایفا کند. در ادامه، مطالعات کلیدی در این حوزه مرور می‌شود.

بر اساس آمارهای جهانی موجود، تعداد کل بازیکنان بازی‌های دیجیتال دنیا در سال ۲۰۲۴، بالغ بر ۳ میلیارد نفر ارزیابی شده است (Newzoo, 2024)؛ به طوری که مرکز تحقیقات بازی‌های دیجیتال (دایرک) گزارش می‌دهد تعداد کاربران ایرانی بازی‌های دیجیتال در سال ۱۴۰۰: ۳۴ میلیون نفر برآورد شده و هرکدام از این بازیکنان به‌طور میانگین ۹۵ دقیقه از وقت روزانهٔ خود را به این بازی‌ها اختصاص می‌دهند (دایرک، ۱۴۰۰). همه این دلایل به‌خوبی نشان‌دهنده اهمیت روزافزون بازی‌های دیجیتال در دنیای امروز هستند.

رتبه دوم صنعت بازی در دنیا از نظر حجم تولید و فروش بعد از کشور ژاپن، آمریکا است. این صنعت در آمریکا رقیب مهمی برای صنعت سینمای هالیوود محسوب می‌شود. برای مثال در سال ۲۰۲۴ میزان فروش جهانی بازی‌های دیجیتال ۱۸۷٫۷ میلیارد دلار بوده است درحالی‌که درآمد جهانی صنعت فیلم و سینما در همین سال ۳۲٫۲ میلیارد دلار آمریکا برآورد شده است (New-zoo, 2024). چنین آماری نشان‌دهنده اهمیت اقتصادی صنعت بازی است؛ به طوری که پاور معتقد است بازی‌های دیجیتال نماینده یک رسانه قدرتمند بوده و فرهنگ‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهند (Power, 2007).

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل بازی‌های توسعه‌یافته توسط آمریکا از منظر هژمونیک است. بنابراین این سؤال مطرح می‌شود که این بازی‌های آمریکایی و غربی چگونه به بازنمایی شرق، خاورمیانه و مسلمانان پرداخته‌اند؟ با توجه به حجم بازار، تعداد مخاطبان جهانی و تأثیر قدرتمند بازی‌های دیجیتال به عنوان یک رسانه تعاملی در شکل‌دهی به افکار عمومی و فرهنگ جهانی، پرداختن به مسئله هژمونی در این حوزه ضرورتی انکارناپذیر دارد. این مسئله نه‌تنها به درک بهتر از نقش ایدئولوژی در رسانه‌های بازی منجر می‌شود، بلکه می‌تواند راه را برای توسعه سیاست‌ها و راهبردهای فرهنگی در جهت ترویج روایت‌های چندصدایی و تقویت تولید بومی هموار سازد.

روش پژوهش

روش تحقیق کیفی مبتنی بر ذهنیت و تحلیل پژوهشگر از پدیده‌هاست. این پژوهش با رویکردی تحلیلی-تفسیری انجام‌شده است. دلیل استفاده از این روش، دستیابی به یافته‌های عمیق‌تر حاصل از تحلیل بازی‌ها و نیز تحلیل کلیه لایه‌های آشکار و پنهان متن بازی بوده است. فایده دیگر استفاده از این روش که با تحلیل‌های کیفی دیگر به‌درستی محقق نمی‌شود، تبدیل یافته‌ها در قالب مدل مفهومی است.

تحلیل محتوای کیفی را می‌توان روشی برای تفسیر ذهنی محتوای داده‌های متنی از طریق فرایندهای طبقه‌بندی نظام‌مند،

Doi: 10.22034/rph.2025.2063768.1156

کدبندی و مضمون‌سازی یا طراحی الگوهای شناخته‌شده دانست. با تحلیل محتوای کیفی می‌توان یک رویکرد تجربی، روش‌شناسانه و کنترل‌شده مرحله‌به‌مرحله را با رعایت عناصر مطالعه، در نظر گرفت (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۱۲).

در مرحله نخست، جامعه آماری پژوهش شامل بازی‌هایی با محوریت هژمونی غرب و ایدئولوژی دارای ضدیت با خاورمیانه بودند. برای انجام نمونه‌گیری، از روش نمونه‌گیری غیراحتمالی و به شیوه هدفمند[۲] استفاده شد و به‌طور خاص ۶ بازی دیجیتال آمریکامحور با عناوین ۱. «کال آف دیوتی: مدرن وارفر ۲»[۳]، ۲. «کال آف دیوتی: بلک آپس ۴»، ۳. «کاماندانت کانکر جنرالز»[۵]، ۴. «مدال آو آنر»[۶]، ۵. «آرمی آو تو»[۷] و ۶. «اسپلینتر سل»[۸] انتخاب شدند که دارای ویژگی‌های متناسب با اهداف این مطالعه بودند. بنابراین واحدهای تحلیل، باتوجه به هدف مطالعه انتخاب شده‌اند. ملاک و دلیل انتخاب این شش بازی بازی‌های ژانر اکشن آمریکایی است که به بازنمایی خاورمیانه، مسلمانان و فرهنگ آنها پرداخته است.

برای انجام تحلیل بازی‌ها، مشاهده پیوسته آنها و مشاهده فیلم‌های ضبط‌شده از شش بازی اشاره شده برای مدت چهار ماه توسط نویسنده و دو کنترل‌کننده به طول انجامید. سپس توصیف کاملی از چگونگی بازنمایی شرق و خاورمیانه و مفاهیم هژمونیک در کلیه این بازی‌ها به دست آمد. تحلیل سکانس، موسیقی، فیلم بازی، کاراکترها[۹]، نحوه امتیازدهی، دیالوگ‌ها، نریشن‌ها، و... نیز برای پاسخ به سؤالات این پژوهش صورت گرفت تا سؤالات پژوهش که در ادامه به آن اشاره می‌شود، پاسخ داده شود: این بازی‌های غربی چگونه به بازنمایی شرق، خاورمیانه و اسلام پرداخته‌اند؟ و با چه مفاهیمی این سوژه (شرق) را به تصویر کشیده‌اند؟

برای جمع‌آوری داده‌ها، تحلیل بازی‌های منتخب و مطالعه اسنادی شامل مقالات، کتاب‌ها، و نقدهای بازی انجام شد. تجربه مستقیم بازی‌ها توسط پژوهشگر به منظور درک مکانیزم‌های تعاملی و روایت‌ها در مرحله بازیابی عمیق صورت گرفت. سپس، داده‌ها از طریق ثبت موقعیت‌های مرتبط با هدف پژوهش استخراج شد. در این مرحله همچنین ویدیویی از صحنه‌های کلیدی ضبط و دیالوگ‌ها یادداشت‌برداری شدند. برای تحلیل رابط کاربری بازی، تمامی جزئیات مهم به‌طور دقیق مستند شدند.

گیم پلی این بازی‌های و تحلیل آنها که دارای ۱۷۶ مرحله با بیش از ۱۲۰۰۰ سکانس بوده است به مدت ۳۷۰ ساعت طول کشید. همچنین تحلیل بازی‌ها به صورت تمام‌شماری انجام شده و هیچ سکانس یا مرحله‌ای حذف نشده است.

بازی‌ها برای پیاده‌سازی تحلیل ابتدا بر اساس واحدهای معنایی، طبقه‌بندی شدند تا مقولات آنها استخراج شود. سپس در مرحله بعدی، ۸ مقوله فرعی استخراج شد که در سطح انتزاع بالاتری قرار داشتند و درنهایت، سه مقوله اصلی با عنوان‌های ۱. هژمونی، ۲. بازنمایی منفی و ۳. اسلام‌هراسی به دست آمد.

برای تأمین قابلیت اعتماد نیز انتخاب واحدهای معنایی به صورت دقیق انجام شد و تلاش شد که هیچ داده‌ای سهواً وارد مراحل مقوله‌بندی نشود. به منظور حفظ قابلیت اعتماد، کدهای غیرقطعی شناسایی و توسط پژوهشگر دوم مورد بررسی قرار گرفتند. به منظور افزایش پایایی مسیر تحلیل، نخست پژوهشگر مسیر تحقیق را از ابتدا مرور کرده و کدگذاری صورت‌گرفته را مجدداً بررسی نمود. سپس نویسنده دوم به‌طور جداگانه، به عنوان کنترل‌کننده ثانوی بر مراحل انجام تحلیل و کدگذاری و دستیابی به مضامین دقیق نظارت کرد. در نهایت برای کنترل مضامین و مقولات استخراج شده از مقایسه نظر پژوهشگر با یک فرد خبره (کنترل‌کننده سوم) استفاده شد. تحلیل داده‌ها و استخراج آنها مورد تأیید کنترل‌کننده سوم قرار گرفت.

همچنین برای افزایش اعتبار نتایج، از روش مثلث‌سازی استفاده شد. در این روش، داده‌ها از منابع مختلفی مانند اسناد، تحلیل‌های تخصصی بازی‌ها و تجربیات پژوهشگر جمع‌آوری و ترکیب شدند تا به یک تصویر جامع و معتبر از مفاهیم هژمونیک و ضدشرقی در بازی‌های منتخب برسیم.

در ارزیابی اعتبار پژوهش، اعتبار درونی از طریق بازبینی داده‌ها توسط دو پژوهشگر مستقل تأمین شد و یافته‌ها با چارچوب نظری تطبیق داده شدند. برای افزایش اعتبار بیرونی، بازی‌های دیگر با روایت‌های نسبتاً مشابه به نمونه‌های این مطالعه انتخاب شدند تا نتایج تحقیق قابلیت تعمیم‌پذیری بیشتری داشته باشند. با وجود دقت در طراحی و اجرای پژوهش، محدودیت‌هایی نیز در روش‌شناسی وجود دارد. یکی از محدودیت‌ها، ذهنی بودن تحلیل کیفی است که به تفسیر محتوای روایی بازی‌ها بستگی دارد و ممکن است تأثیرات فردی پژوهشگر را در تفسیر داده‌ها به همراه داشته باشد.

پیشینه پژوهش

در پژوهشی میان‌رشته‌ای، اولورا[۱۰] و رودریگوئز[۱۱] (۲۰۲۲) در مقاله «هژمونی بصری و صدا در بازی‌های مستقل» به تحلیل مؤلفه‌های صوتی-تصویری می‌پردازند و نشان می‌دهند که حتی در بازی‌های مستقل[۱۲] که به‌ظاهر از ساختارهای صنعت رایج گسسته‌اند، نشانه‌ها و ارزش‌های هژمونیک به صورت ناخودآگاه در طراحی «جهان» و «روایت» جاری است. آنها استدلال می‌کنند که هژمونی محصول تعامل پیچیده‌ای از چندلایه‌هاست که نمی‌توان صرفاً با قرارگرفتن در حاشیه جریان اصلی آن را به‌طور کامل بی‌اثر کرد (Olvera & Rodríguez, 2022).

در سال‌های اخیر، پژوهشگران تلاش کرده‌اند تا مفهوم هژمونی را فراتر از بازتولید ایدئولوژی سیاسی ببینند و به تحلیل «زبان بازی»، «طراحی مراحل» و «مکانیک‌های گیم‌پلی» به عنوان ابزارهای تولید و توزیع قدرت بپردازند. به عنوان مثال، مارتینز[۱۳] و همکاران (۲۰۲۰) در مقاله «هژمونی کاربرمحور

جدول ۱. عناوین بازی‌های تحلیل شده (تدوین: نویسنده).

ردیف	عنوان بازی	سال انتشار	کشور سازنده	شرکت‌های سازنده	ژانر
۱	Call of Duty: Modern Warfare 2	۲۰۰۹	آمریکا	Infintyward, Aspyr	اکشن اول شخص تیرانداز
۲	Call of Duty: Black Ops 2	۲۰۱۲	آمریکا	تری آرک Treyarch	اکشن اول شخص تیرانداز
۳	Command and Canquer Generals: Zero hour	۲۰۰۳	آمریکا	EA Pacific	استراتژی
۴	Medal of Honor: Operation Anaconda	۲۰۱۰	آمریکا	Danger close games (single player), DICE(multiplayer)	اکشن اول شخص تیرانداز
۵	Army of Two	۲۰۰۸	آمریکا	EA Montreal, Visceral games	اکشن سوم شخص تیرانداز
۶	Splinter Cell: Blacklist	۲۰۱۳	کانادا و آمریکا	Ubisoft	اکشن ماجرایی

در بازی‌های موبایل» نشان می‌دهند که چگونه سیستم‌های «پرداخت درون‌برنامه‌ای»[۱۴] و «الگوریتم‌های هدفمندسازی تبلیغات» از رهگذر هژمونی اقتصادی، بازیکن را در جایگاه مصرف‌کننده‌ای وابسته نگه می‌دارند و ایدئولوژی متداول بازار آزاد را ترویج می‌کنند (Martínez *et al.*, 2020).

نقدهای پسااستعماری نیز در سال‌های اخیر تلاش کرده‌اند تا بازی‌های ویدیویی را به‌مثابه بستری برای بازتولید استعمار فرهنگی بررسی کنند. در این نقدها، بازی‌ها به عنوان میدان قدرتی دیده می‌شوند که در آن «سوژه غربی» به عنوان نجات‌دهنده، عقلانی و اخلاق‌مدار، و «دیگری شرقی» به عنوان دشمنی غیرمنطقی، سنت‌زده و خطرناک بازنمایی می‌شود (Mukherjee, 2017). این ساختارهای گفتمانی منطبق با مفاهیم هژمونی فرهنگی گرامشی هستند، زیرا بازی‌ها با رضایت مخاطب، این گفتمان‌ها را درونی می‌سازند.

موکرجی[۱۵] در کتاب «بازی‌های ویدیویی و پسااستعماری: امپراطور بازی می‌کند»[۱۶] فراتر از تحلیل‌های سطحی، رویکرد هژمونیک را در پرتو نقد پسااستعماری بررسی می‌کند. او استدلال می‌کند که بازی‌های دیجیتال می‌توانند ساختارهای امپریالیستی را بازتولید یا حتی بازآفرینی کنند؛ به‌ویژه زمانی که روایت‌ها، زبان تصویری و گیم‌پلی، نقش شبیه‌سازی سیاست‌های امپریالیستی را بر عهده می‌گیرند. این پژوهش‌گر چگونگی تولید «دیگری» در بازی‌ها (مثلاً شهروندان «جهان سوم») را با رویکرد هژمونی به نقد می‌کشد (Mukherjee, 2017).

چیک[۱۷] در سال ۲۰۱۵ در پژوهش «تاریخ هژمونیک در سلسله بازی‌های Assassin's Creed» تحلیل می‌کند که چگونه این بازی‌ها با بازنمایی گزینشی تاریخ، ایدئولوژی‌های لیبرالی و غرب‌محور را بازتولید می‌کنند. او با استناد به نظریه هژمونی گرامشی تأکید می‌کند که روایت تاریخی در این سری، با برجسته کردن نقش تامپلیه‌ها، مادریل‌ها و سایر عناصر «ارتجاعی»، وجهه منجی‌گری غرب در برابر «تاریکی» تاریخ را تقویت می‌کند و نگاه انتقادی به امپریالیسم را به نحو ملایم‌تری سانسور می‌کند (Chick, 2015).

برخی پژوهش‌ها نیز به بررسی نحوه بازنمایی دین و به‌ویژه اسلام در بازی‌های دیجیتال پرداخته‌اند. در بسیاری از موارد، دین اسلام به عنوان منبع خشونت، عقب‌ماندگی و افراط‌گرایی نشان داده می‌شود و این تصویر در تضاد با ارزش‌های سکولار یا لیبرال غربی قرار می‌گیرد. این نوع بازنمایی نه‌تنها دین را تهدیدی برای نظم جهانی می‌داند، بلکه به مخاطب القا می‌کند که رهایی از سلطه دینی، هم‌سنگ پیشرفت و آزادی است (Campbell & Grieve, 2014).

شارلوت شاو[۱۸] نیز در پژوهشی با عنوان «هژمونی و جنسیت در بازی‌ها» با اتکا به گرامشی نشان می‌دهد که بازی‌های پرفروش، اغلب با بازتولید هژمونی جنسیتی، زن را در نقش‌های حاشیه‌ای یا صرفاً به عنوان ابژه جنسی نمایش می‌دهند. او معتقد است که این بازنمایی‌ها ارزش‌های پدرسالارانه را نهادینه می‌کنند و مانع از شکل‌گیری «هژمونی جایگزین» با حضور فعال و برابر زنان در گیم‌پلی و روایت می‌شوند (Shaw, 2014).

در مقاله‌ای با عنوان «هژمونی هالیوود در بازی‌های ویدیویی» شاهال[۱۹] و همکاران به بازنمایی یک‌سویه گفتمان‌های غربی در سینماتیک‌ها و روایت‌های درون‌بازی اشاره کرده و تأکید می‌کنند که این روند به تثبیت برتری فرهنگی غرب در سطح جهانی می‌انجامد. پژوهشگران بر این باورند که بازیکنان، حتی بدون آگاهی صریح، با پذیرفتن روایت‌های کلیشه‌ای، نقش تماشاگر-همدست در بازتولید هژمونی ایفا می‌کنند (Şahale *et al.*, 2012).

بازی‌های دیجیتال به عنوان بخشی از صنایع فرهنگی، به بازتولید و تثبیت گفتمان‌های ایدئولوژیک در سطح جهانی کمک می‌کنند. بسیاری از پژوهشگران با تکیه بر نظریهٔ هژمونی آنتونیو گرامشی استدلال کرده‌اند که بازی‌ها نه‌تنها سرگرمی هستند بلکه حامل پیام‌های فرهنگی‌اند که در آن نظام‌های ارزشی خاصی به مخاطبان منتقل می‌شود (Dyer-Witheford & de Peu-ter, 2009). در این چارچوب، بازی‌ها ابزارهایی برای تثبیت هژمونی فرهنگی غرب و القای ارزش‌های نولیبرال و فردگرایانه

Doi: 10.22034/rph.2025.2063768.1156

تلقی می‌شوند. یکی از نخستین آثار تأثیرگذار در این زمینه، کتاب «بازی‌های امپراطور: کاپیتالیسم جهانی و بازی‌های ویدیویی»[۲۰] نوشته نیک دایر ویتفورد[۲۱] و گریگ دو پوتر[۲۲] است. نویسندگان در این اثر با بهره‌گیری از نظریه هژمونی و تحلیل سیاسی-اقتصادی، نشان می‌دهند که بازی‌های دیجیتال نه‌فقط کالاهای سرگرمی، بلکه ابزارهای مهمی در تثبیت منطق سرمایه‌داری جهانی هستند. به اعتقاد آنها، بازی‌ها با روایت‌های کلان[۲۳] و مکانیزم‌های پاداش‌دهی، الگوهای مصرف‌گرایانه، رقابت‌جویی فردگرایانه و هنجارهای نولیبرال را در ذهن بازیکن تثبیت می‌کنند (Dyer-Wi-theford & de Peuter, 2009).

از نگاه ویت شیسلر[۲۴]، الگوهای تصویری حاکم در این بازی‌ها اغلب به بازتولید نگاه اورینتالیستی می‌پردازند که در آن شرق به‌عنوان قلمروی خشونت، عقب‌ماندگی، تعصب دینی و تهدیدی برای غرب تصویر می‌شود (Said, 1978; Sha-heen, 2001). برای مثال، در بازی‌هایی چون Call of Duty: Modern Warfare یا Medal of Honor، دشمنان عمدتاً از ملیت‌های عرب، ایرانی یا روس هستند که به شکل کاریکاتورگونه، غیرمتمدن و خشن بازنمایی می‌شوند (Sisler, 2008).

شیسلر در سال ۲۰۰۸ در مطالعه‌ای با عنوان «عرب‌های دیجیتالی: بازنمایی در بازی‌های ویدئویی» به مقایسه بازنمایی ۱. آمریکا و اروپا از اعراب و همچنین، ۲. بازنمایی اعراب از خودشان در بازی‌ها پرداخته است. وی از دریچه شرق‌شناسی به بررسی «بازنمایی‌های غیرمنصفانه آمریکا و اروپا از اعراب» در یک دهه اخیر پرداخته و نتیجه می‌گیرد بازنمایی «اعراب و مسلمانان در چارچوب‌های گسترده‌تر خشونت و تروریسم» در رسانه بازی صورت گرفته است. عرب‌ها در این بازی‌ها «غیرمتمدن، دشمن‌واره و درگیر قومیت‌گری» هستند و «کلیشه‌وار در چارچوب کلان‌تر تروریسم» تعریف می‌شوند. شیسلر با اشاره به اینکه نحوه بازنمایی اعراب و مسلمنان ارتباط زیادی با ژانر بازی‌ها دارد اشاره می‌کند که در حقیقت بازنمایی منفی از آنان بیشتر در بازی‌های ژانر اکشن و اول شخص تیرانداز به صورت «یک دشمن واقعی» شکل می‌گیرد.

پاور (۲۰۰۷) در مقاله‌ای با عنوان «مهارت دیجیتالی: بازی‌های ویدئویی جنگی و بازدارندگی سایبر بعد از ۱۱ سپتامبر»، اظهار می‌دارد که نظامی‌کردن فضای عمومی کشور آمریکا و افزایش تولید بازی‌های اکشن ازنتایج این واقعه بوده است. مثلاً تولید بازی نظامی «ارتش آمریکا» بعد از این حادثه بوده است که آن را می‌توان از نتایج هراس سیاسی و دیپلماسی سخت آمریکا نسبت به کشورهای مهاجم دانست.

کوثری و مهرابی نیز در مقاله‌ای با عنوان «پسااستعمارگری در بازی‌های دیجیتال: شالوده‌شکنی (سوء) بازنمایی مسلمانان»، با اشاره به ۱۱ سپتامبر سال ۲۰۰۱، معتقدند این واقعه بر دو قطبی‌شدن دنیا اثر داشته و فرایندهای معناسازی در بازی‌ها را متأثر از این حادثه می‌دانند. آنان با رویکردی شرق‌شناسانه و با کمک فراداده‌ها، به بررسی ارتباط میان نهادهای معناسازی مثل ارتش آمریکا با صنعت سرگرمی پرداخته و نتیجه می‌گیرند که معنا تحت تأثیر این نهادها طراحی، تولید و منتشر می‌شود (۱۳۹۰).

حسین رجبعلی‌پور (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «بازنمایی تروریسم در بازی‌های رایانه‌ای با تکیه بر بازی ژنرال‌ها» با استفاده از روش نشانه‌شناسی، بازی دیجیتال «ژنرال‌ها»[۲۵] را تحلیل کرده است. از نتایج این تحلیل واکاوی حملاتِ غرب به خاورمیانه، توجیه و طبیعی‌سازی اعمال نظامی این کشورها و آماده‌سازی افکار عمومی در خصوص حضور دائمی غرب در خاورمیانه بوده است. در این مطالعه بازی یکی از سکوهای قدرتمند به‌کارگیری قدرت نرم در نظر گرفته شده و نتیجه می‌گیرد که مسلمانان در این بازی «قوم‌گرا، متعصب و شرور» بازنمایی شده‌اند و به هرگونه اقدام وحشیانه‌ای علیه غرب دست‌می‌زنند. تأثیرات حاصل از بازی ژنرال‌ها بر ذهن بازیکنان در راستای مشروعیت بخشیدن به چارچوب‌های امپریالیستی و تروریسم غرب علیه شرق است.

احمدرش، دانش‌مهر و غلامی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «بازنمایی خاورمیانه در بازی‌های رایانه‌ای: مطالعه موردی کال آف دیوتی ۴»، با رویکرد مطالعات فرهنگی و روش مطالعه نشانه‌شناسی، این بازی را تحلیل کردند و نتیجه می‌گیرند که مانند سایر بازی‌های آمریکایی، این بازی هم بیانگر «روابط گفتمانی و ایدئولوژیکی میان تولیدکنندگان بازی و بازیکنان» هستند. نتایج نشان می‌دهد که این بازی فراتر از یک سرگرمی، به شکلی دارای رویکردی ایدئولوژیک بوده که آن را به متنی با ویژگی‌های پسااستعماری تبدیل کرده است.

تحلیل هژمونیک بازی‌های دیجیتال نشان می‌دهد که این رسانه‌ها به‌عنوان نهادهای فرهنگی-تفریحی، حامل پیام‌های ایدئولوژیک پیچیده و چندوجهی هستند. از تحلیل روایت و گیم‌پلی تا بازنمایی جنسیت، نژاد و سیاست، مؤلفه‌های هژمونیک به صورت لایه‌لایه در طراحی بازی‌ها نفوذ کرده‌اند. جهت‌های آتی پژوهش می‌تواند شامل بررسی هژمونی در بازی‌های متاورس، تأثیر هوش مصنوعی بر تولید محتوای هژمونیک و مطالعه مشارکت بازیکنان در ساخت «هژمونی جایگزین»[۲۶] از طریق مادسازی[۲۷] و جوامع آنلاین باشد.

غالب مطالعات پیشین بر محور نمایش ناعادلانه شرق توسط غرب، ۱۱ سپتامبر و دیگر مسائل سیاسی و نظامی در سال‌های اخیر، تروریست انگاری مسلمانان و تداوم جنگ در بازی به عنوان ابزار قدرت نرم، تدوین شده‌اند. اغلب این مطالعات با روش کیفی یا روش کمی-کیفی انجام شده و تعداد کمتری از این پژوهش‌ها به مطالعه جامعی از تمام بازی‌های هژمونیک منتشر شده در سال‌های اخیر پرداخته‌اند و بیشتر، به تحلیل یک عنوان بازی بسنده کرده‌اند. (جدول ۲)

جدول ۲. پیشینه مطالعات در زمینه بازی‌های دیجیتال، هژمونی و پسااستعمارگرایی به ترتیب سال پژوهش (تدوین: نویسنده).

ردیف	عنوان پژوهش	نویسندگان	سال	قالب	هدف پژوهش
۱	هژمونی بصری و صدا در بازی‌های مستقل	اولورا و رودریگوئز	۲۰۲۲	مقاله	حتی در بازی‌های مستقل که به‌ظاهر از ساختارهای صنعت رایج گسسته‌اند، نشانه‌ها و ارزش‌های هژمونیک به صورت ناخودآگاه در طراحی «جهان» و «روایت» جاری است.
۲	هژمونی کاربرمحور در بازی‌های موبایل	مارتینز و همکاران	۲۰۲۰	مقاله	سیستم‌های «پرداخت درون‌برنامه‌ای» و «الگوریتم‌های هدفمندسازی تبلیغات» از رهگذر هژمونی اقتصادی، بازیکن را در جایگاه مصرف‌کننده‌ای وابسته نگه می‌دارند و ایدئولوژی متداول بازار آزاد را ترویج می‌کنند.
۳	بازی‌های ویدیویی و پسااستعماری: امپراطور بازی می‌کند	موکرجی	۲۰۱۷	کتاب	فراتر از تحلیل‌های سطحی، رویکرد هژمونیک را در پرتو نقد پسااستعماری بررسی می‌کند. او استدلال می‌کند که بازی‌های دیجیتال می‌توانند ساختارهای امپریالیستی را بازتولید یا حتی بازآفرینی کنند
۴	تاریخ هژمونیک در سلسله Assas-sin's Creed	چیک	۲۰۱۵	مقاله	بازی‌ها با بازنمایی گزینشی تاریخ، ایدئولوژی‌های لیبرالی و غرب‌محور را بازتولید می‌کنند.
۵	هژمونی و جنسیت در بازی‌ها	شارلوت شاو	۲۰۱۴	مقاله	بازی‌های پرفروش، اغلب با بازتولید هژمونی جنسیتی، زن را در نقش‌های حاشیه‌ای یا صرفاً به عنوان ابژه جنسی نمایش می‌دهند
۶	هژمونی هالیوود در بازی‌های ویدیویی	شاهال و همکاران	۲۰۱۲	مقاله	بازیکنان، حتی بدون آگاهی صریح، با پذیرفتن روایت‌های کلیشه‌ای، نقش تماشاگر-همدست در بازتولید هژمونی ایفا می‌کنند
۷	بازی‌های امپراطور: کاپیتالیسم جهانی و بازی‌های ویدیویی	نیک دایر ویتفوردو گریگ دو پوتر	۲۰۰۹	کتاب	بازی‌های دیجیتال نه‌فقط کالاهای سرگرمی، بلکه ابزارهای مهمی در تثبیت منطق سرمایه‌داری جهانی هستند. به اعتقاد آنها، بازی‌ها با روایت‌های کلان و مکانیزم‌های پاداش‌دهی، الگوهای مصرف‌گرایانه، رقابت‌جویی فردگرایانه و هنجارهای نولیبرال را در ذهن بازیکن تثبیت می‌کنند
۸	عرب‌های دیجیتالی: بازنمایی در بازی‌های ویدئویی	ویت شیسلر	۲۰۰۸	مقاله	تحلیل مقایسه‌ای بازنمایی اعراب توسط آمریکا و بازنمایی اعراب از خودشان در بازی‌ها. نتیجه اینکه اعراب و مسلمانان در چارچوب کلانی از خشونت و تروریسم غیرمتمدن، دشمن و درگیر قومیت‌گری بازسازی شده‌اند.
۹	مهارت دیجیتالی: بازی‌های ویدئویی جنگی و بازدارندگی سایبر پس از ۱۱ سپتامبر	مارکوز پاور (Marcus) (Power	۲۰۰۷	مقاله	نویسنده با تحلیل بازی‌های سیاسی، نتیجه می‌گیرد که یازده سپتامبر نقطه عطفی در جنگ درون بازی‌ها است. بازی‌های سیاسی آمریکایی با هدف زیرسؤال‌بردن خاورمیانه تولید شده و اشتیاق زیادی برای بازتاب سناریوهای جنگی دنیای واقعی، به‌ویژه دخالت‌های نظامی اخیر آمریکا در افغانستان و عراق، نشان داده‌اند.
۱۰	فراترکیب مطالعات بازی‌های دیجیتال سیاسی و جنگی	اکبر نصراللهی، مقداد مهرابی و فرزانه شریفی	فصلنامه تحقیقات فرهنگی، شماره ۱۱، سال ۱۳۹۷	مقاله	این پژوهش با هدف بررسی رویکرد امپریالیسم فرهنگی و گفتمان شرق‌شناسی در یافته‌های کیفی تحقیقات پیشین صورت گرفته است. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که تحقیقات اندکی با تمرکز بر دو رویکرد ذکرشده انجام شده و یافته‌های آنها حاکی از محوریت بازی‌های نظامی بر بازنمایی غیرمنصفانه و غیرواقعی از کشورهای شرقی، خاورمیانه و مسلمانان است.
۱۱	بازنمایی خاورمیانه در بازی‌های رایانه‌ای: مطالعه موردی بازی کال آف دیوتی ۴	احمدرش، دانش‌مهر و غلامی	۱۳۹۲	مقاله	نتیجه اینکه فراتر از یک بازی، روایتی استراتژیک از خاورمیانه بازی مورد مطالعه را فراتر از یک سرگرمی، تبدیل به متنی با شاخص‌های پسااستعماری کرده است.
۱۲	بازنمایی تروریسم در بازی‌های رایانه‌ای با تکیه بر بازی ژنرال‌ها	حسین رجبعلی‌پور	۱۳۹۰	پایان‌نامه	با تحلیل نشانه‌شناختی تروریسم در بازی ژنرال‌ها (Generals) انجام شده و نتیجه می‌گیرد که مسلمانان در این بازی متعصب و شرور به تصویر کشیده شده و دست به وحشی‌گری علیه غربی‌ها می‌زنند.
۱۳	پسااستعمارگری در بازی‌های دیجیتال: شالوده‌شکنی (سوء) بازنمایی مسلمانان	کوثری و مهرابی	۱۳۹۰	مقاله	نشان می‌دهد که بین سازمان‌های نظامی مانند ارتش آمریکا با صنعت بازی رابطه وجود دارد و طی آن به بازی‌هایی اشاره می‌کند که در آن مسلمانان تروریست نشان داده می‌شوند تا دخالت‌های آمریکا در خاورمیانه توجیه شود.

مبانی نظری

چارچوب مفهومی پژوهش حاضر از «نظریه هژمونی» و «گفتمان شرق‌شناسی» به‌عنوان نزدیک‌ترین مبنای نظری به هدف این پژوهش بهره گرفته است. از سویی دیگر، وقتی شرق در این بازی‌ها به عنوان یک «غیر» در برابر غرب قرار می‌گیرد، دگرسازی و ایدئولوژی‌های فرامتنی شکل می‌گیرد. در ادامه به توضیح مبانی نظری این مطالعه می‌پردازیم.

نظریه هژمونی

واژهٔ «هژمونی»[۲۸] به معنای «سلطه طلبی» به احتمال زیاد از واژه یونانی egemonia، به معنای رهبر و حاکم مشتق شده و اغلب درباره «دولتی به غیر از دولت خودی» به کار می‌رود. از قرن نوزدهم به بعد واژهٔ هژمونی (سلطه طلبی) در اشاره به «تسلط سیاسی اعمال شده از سوی یک دولت بر دیگری» به کار گرفته شده است (آزاد ارمکی و رضایی، ۱۳۸۵).

گرامشی (۱۸۹۱-۱۹۳۷)، فیلسوف و نظریه‌پرداز مارکسیست ایتالیایی، مفهوم «هژمونی» را برای توضیح چگونگی تثبیت سلطه طبقه حاکم نه‌فقط از طریق زور و اجبار، بلکه با رضایت فعال توده‌ها توسعه داد. به‌زعم گرامشی، سلطه بورژوازی تنها از طریق نهادهای دولتی، نظامی یا اقتصادی اعمال نمی‌شود، بلکه از طریق

Doi: 10.22034/rph.2025.2063768.1156

«نهادهای مدنی» مانند آموزش، مذهب، رسانه و فرهنگ نیز حفظ می‌گردد (Gramsci, 1971).

هژمونی در نگاه او، به معنای نوعی رهبری فرهنگی-ایدئولوژیک است که طبقه حاکم با شکل دادن به افکار عمومی، ارزش‌ها و باورهای عمومی جامعه، رضایت اکثریت را به‌دست می‌آورد و ساختار اجتماعی موجود را تثبیت می‌کند. این فرایند از طریق «جامعه مدنی» انجام می‌شود، در حالی که دولت بیشتر نقش اجبار را ایفا می‌کند (Crehan, 2002).

گرامشی میان «سلطه»[۲۹] «رهبری»[۳۰] تمایز قائل می‌شود. در شرایطی که طبقه‌ای صرفاً از طریق زور حکومت می‌کند، با سلطه روبه‌رو هستیم. اما در شرایطی که طبقه‌ای بتواند رضایت توده‌ها را جلب کرده و ارزش‌های خود را به عنوان ارزش‌های عمومی جا بزند، با هژمونی مواجه‌ایم (Simon, 1991: 141).

کارکرد نظریه هژمونی

مفهوم هژمونی گرامشی برای درک پویایی‌های قدرت در عرصه‌های فرهنگی، رسانه‌ای و آموزشی کاربرد زیادی دارد. به‌ویژه در مطالعات فرهنگی، نظریه او به تحلیل چگونگی بازتولید نابرابری‌ها از طریق ابزارهای فرهنگی کمک می‌کند (Hall, 1986).

نظریه هژمونی آنتونیو گرامشی مبحث قابل توجهی در زمینه مطالعات فرهنگی و ایدئولوژی محسوب می‌شود. اصطلاح هژمونی است توسط گرامشی طرح شده و بیانگر چگونگی سلطه یک طبقه بر طبقه دیگر با وسایل سیاسی و ایدئولوژیکی است. گرامشی معتقد است که علاوه‌بر ضرورت نیروی سیاسی (سلطه)، نقش ایدئولوژی در حصول رضایت طبقات تحت سلطه از آن هم مهم‌تر است. اهمیت ایدئولوژی به اعتقاد گرامشی در جوامع سرمایه‌داری بیشتر و بالاتر از نیروی سیاسی است. هژمونی صورتی از کنترل است که توسط ساختارهای کلان جامعه بر نهادهای اساسی یا روابط اجتماعی مربوط به تولید اقتصادی اعمال می‌شود (Crehan, 2002).

از نظر وی، دولت ابزار اصلی نیروی سیاسی (نیروی اول) است ولی حصول رضایت از طریق سلطه ایدئولوژیک توسط سایر نهادها صورت می‌پذیرد.

بنابراین سایمون[۳۱] معتقد است هرچه قدرت جامعه مدنی بیشتر باشد، احتمال تحصیل سلطه با ابزار ایدئولوژیکی بیشتر است، و از طرفی نیز غیرممکن است که سلطه بتواند کامل محقق شود (Simon, 1991: 20).

گرامشی بر این باور است که هژمونی یعنی کنترل از طریق اجماع و توافق فرهنگی؛ در مقابل سلطه که از طریق اجبار و زور صورت می‌گیرد. وی در نقطه مقابل مفهوم زور، خشونت و اجبار، از مفهوم رضایت سخن به میان می‌آورد. به نظر او عدم وجود رضایت خودجوش در جامعه مدنی، دولت را به قوه قهریه وا می‌دارد. وی جوامع دیکتاتور را فاقد سازوکارهایی برای تولید هژمونی و توافق می‌داند. هژمونی به زعم وی «سازمان رضایت» جامعه از رهبری و نظارت است که «گروه‌های اصلی مسلط تحمیل می‌کنند» (آزاد ارمکی و رضایی، ۱۳۸۵: ۵۸).

بنابراین به‌طور خلاصه، هژمونی عبارت است از تسلط، برتری و مهارت بالا در امور و روابط دیپلماتیک میان دولت‌ها.

گفتمان شرق‌شناسی

مهدی‌زاده (۱۳۸۹: ۶۳-۶۴) شرق‌شناسی را «گفتمانی غربی برای احاطه بر شرق» می‌داند. به عقیده وی، «گفتمان‌ها، نظام‌های دانش و سازنده معنا» بوده که در فرایند بازنمایی با توجه به روابط قدرت به حذف یا طرد «دیگری»، منزلت‌بخشی به «خود» و استمرار مناسبات نابرابر اجتماعی کمک می‌کنند. وی اشاره می‌کند که گفتمان استعمارگرانه غرب با تولید و بازتولید «دیگر بود» شرقی، آنان را در طول تاریخ سرکوب و در موقعیت فرودست قرارداده‌اند. از نگاه وی، شرق‌شناسی، گفتمانی غالب به منظور بازنمایی شرق در جوامع غربی است که کارکرد استعماری آن باعث شده همچنان به عنوان «گفتمانی رایج در مطالعات فرهنگ مصرفی» استفاده شود. ادوارد سعید[۳۲] (۱۹۷۸) اعتقاد دارد که شرق‌شناسی در واقع بازنمایی شرق توسط غرب است، بدون آن‌که کشورهای شرق آن گونه که واقعاً هستند، بازتاب داده شوند. به‌زعم وی چهره‌ای که غرب از شرق بازنمایی می‌کند، «دوانگارانه»، خوار، منفی، غیر یا دیگری، غیرمتمدن، متخاصم، جنگجو خشن و دچار اندیشه‌های کلیشه‌ای است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۰۳).

پاسی والیاهو[۳۳] (۲۰۱۴) بر این باور است که بازی‌هایی مانند کال آو دیوتی با این هدف تولیدشده‌اند که نشان دهند غرب چه کسی هست و آنان یعنی شرقی‌ها چه کسانی هستند. وی معتقد است که این نوع بازی‌ها جهان را از جنبه ایدئولوژیک، دوقطبی می‌کنند و برای بازیکنان تجربیاتی جعلی[۳۴] از کشورهای شرقی مانند عراق و افغانستان ایجاد می‌کنند.

ویت شیسلر[۳۵] (۲۰۰۸: ۲۰۸) معتقد است که «در بسیاری از بازی‌های ژانر اکشن مانند کال آو دیوتی، هدف نابودی «دیگرانی» است که اصولاً دیگران غیرغربی هستند». به اعتقاد شیسلر بازتاب دیدگاه‌های دیگران‌ساز و غیریت‌ساز در بازی‌های اکشن در اصل ابژه کارخانه ایدئولوژیک بازی است. در نگاه وی، بازی‌های ژانرهای دیگر غیر از اکشن، خاورمیانه را تاریخی و فانتزی تصویرسازی می‌کنند درحالی‌که در ژانر اکشن، شرق و خاورمیانه جنگ‌زده و غیرمتمدن بازنمایی شده و انگاره‌سازی اعراب و مسلمانان «دشمن»گونه است شیسلر (۲۰۰۸) همچنین معتقد است که جهان اسلام در بازی‌های غربی و آمریکایی متفاوت از واقعیت و ذات خود «بازتولید و ساختاربندی»

شده است. هویت مسلمانان در این بازی‌ها با تیپ‌شناسی جدیدی طراحی شده که در «چارچوب‌های کلان‌تر تروریسم و خصمانگی» قرار می‌گیرد. این پژوهشگر طی یک دهه گذشته به مطالعات گسترده‌ای در زمینه «بازنمایی‌های غیرمنصفانه آمریکا و اروپا از اعراب» پرداخته و تولید بازی‌های عربی معاصر روشی برای تلافی این قبیل بازنمایی‌های غیرمنصفانه بازی‌های غربی می‌داند. این بازی‌های عربی از دید شیسلر، اقدامی است برای رفع اتهام اعراب و مسلمانان از هویت خود. مثلاً در بازی‌هایی در ژانر اکشن و اول شخص تیرانداز تقریباً به‌طور کامل، اعراب و مسلمانان «دشمن واقعی» معرفی شده‌اند. شیسلر که در حال حاضر بزرگترین پژوهشگر منتقد کشورهای غربی به‌ویژه آمریکا از جنبه سوءبازنمایی اسلام، اعراب و مسلمانان در بازی‌های دیجیتال محسوب می‌شود، بر این باور است که تصویرسازی غیرمنصفانه از این گروه‌ها، تداوم بخشی و بازتولید همان بازنمایی قبلی آمریکا در «رسانه‌های قدیمی‌تر» است.

مقداد مهرابی با تأکید بر حادثه ۱۱ سپتامبر و تأثیر آن بر دو قطبی‌سازی دنیا، روند معناسازی در بازی‌ها را متأثر از این واقعه می‌داند. او با نگاه شرق‌شناسی به رابطه ارتش آمریکا با صنعت سرگرمی می‌پردازد و معتقد است که ایدئولوژی و معنا تحت تأثیر این نهادهای معناساز مانند ارتش آمریکا ساخته می‌شود. وی در مطالعات خود به چگونگی بازنمایی ایرانیان، مسلمانان و اعراب در بازی‌های می‌پردازد و به سه ویژگی منحصربه‌فرد بازی‌های نظامی اشاره می‌کند: «۱) ارائه نسخه‌ای طیب‌وطاهر از جنگ، ۲) کشتار بدون تبعات وجدانی و ۳) دیگران‌سازی از دشمن». مهرابی با اشاره به این ویژگی‌ها آنها را راه حلی برای نهادهای معناساز می‌داند که بهتر بتوانند از بازی برای مشروعیت‌بخشی به جنگ‌افروزی‌های خود بهره ببرند (مهرابی، ۱۴۰۱: ۱۳۶-۱۳۵).

نظریه بازنمایی

محسنیان‌راد (۱۳۹۹: ۸۳۶) در بررسی بازنمایی در رسانه‌ها معتقد است که آنها واقعیت را عرضه نمی‌کنند، بلکه تولیدکنندگان محتوا آن را بازنمایی می‌کنند. بازنمایی یعنی تولید معنا از طریق چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی. محسنیان همچنین بر این باور است که رسانه‌ها مانند آینه‌ای واقعیت‌های بیرونی را منعکس نمی‌کنند، بلکه بر ساخت اجتماعی واقعیت اثرگذارند. بر همین اساس می‌توان گفت بازنمایی، ساخت رسانه‌ای واقعیت است.

مهدی‌زاده (۱۳۸۷) با اشاره به دیدگاه استوارت هال، می‌گوید ما جهان را از راه بازنمایی بازسازی می‌کنیم. بازنمایی یعنی شیوه‌ای که طی آن واقعیت دارای معنا می‌کنیم؛ معناهایی در مورد خود، دیگران و جهان پیرامون. بازنمایی‌ها در بافت معنا تولید و عرضه می‌شوند با این شرط که تحت کنترل یک نظام قدرت هستند و بر برخی از این معانی مشروعیت داده و به برخی دیگر نمی‌دهند. لذا برخی از معانی و ایده‌ها مسلط می‌شوند و بقیه حذف. مهدی‌زاده همچنین ارتباط بازنمایی را با زندگی مردم و جهان اجتماعی پیچیده می‌داند.

علی‌رغم تحقیقات اندک در زمینه بازنمایی شرق در بازی‌های دیجیتال، یافته‌های مطالعات موجود حاکی از تصویرسازی غیرمنصفانه و غیرواقعی از خاورمیانه، اسلام، مسلمانان و فرهنگ شرق است. این مطالعات نشان می‌دهند که بازنمایی سوگیرانه بازی‌های این حوزه از اسلام، شرق و مسلمانان بیشتر به «سوءبازنمایی» گرایش دارد که در واقع بازنمایی گروهی از مردم در راستای اهداف ایدئولوژیک صاحبان قدرت معنا می‌شود. این بازی‌ها «یک بازنمایی معنادار را در قالب سرگرمی به بازیکن» ارائه می‌کنند (نصرالهی و شریفی، ۱۴۰۰: ۲۱۸-۲۱۹).

مدل مفهومی حاصل از ترکیب نظریات

مدل مفهومی حاصل از ترکیب نظریات در «نمودار ۱» آمده است.

معرفی بازی‌های تحلیل شده

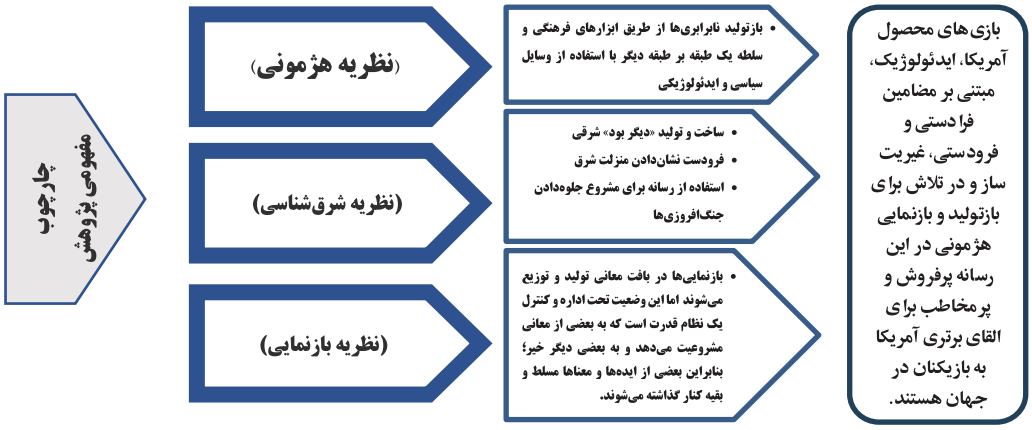
بازی‌های دیجیتال کال آو دیوتی: مدرن وارفر ۲ و بلک آپس ۲[۳۶]

این بازی در ژانر اکشن اول شخص تیرانداز است که توسط شرکت اکتیویژن بلیزارد[۳۷] ساخته و منتشر شده است. داستان این بازی چند سال پیش از حملات آمریکا به عراق آغاز می‌شود؛ در این بازی حتی آمریکا در صدد کنترل و در اختیارگرفتن حکومت آن است. ما در سراسر این بازی‌ها با کشاکش دائمی شرق و غرب، روسیه با آمریکا، آمریکا با عراق و افغانستان و ایران و بالعکس مواجه هستیم.

بازیکن در این بازی در قالب یک افسر آمریکایی به عنوان عضوی از نیروهای ویژه «تسک فورس ۱۴۱»[۳۸] به نام گری سندرسن یا «روچ» ایفای نقش می‌کند. سوپ مکتاویش از نخستین بازی سری مدرن وارفر به عنوان افسر ارشد روچ حضور دارد و در ادامه بازی هم کاپیتان پرایس شخصیت محبوب و افسر آمریکایی به بازی می‌آید. عملیات این بازی عمدتاً در کشورهای عربی، ایران، افغانستان و آذربایجان و روسیه صورت می‌گیرد.

دیو آنتونی[۳۹] نویسنده، کارگردان و تهیه کننده بازی‌های کال آو دیوتی یکی از اعضای شورای اندیشکده اتلانتیک است که طراحی و کارگردانی این بازی‌ها را برعهده داشته است. کال آو دیوتی در این دو بازی و البته در اغلب سری‌های خود به دنبال خلق استراتژی‌هایی است که کنش بازیکن را به فضاهای شبیه‌سازی شده و مشابه واقعیت هدایت کند که مبتنی بر جنگ میان نیروی‌های صلح و تروریسم باشد.

Doi: 10.22034/rph.2025.2063768.1156



نمودار ۱. چارچوب مفهومی پژوهش (تدوین: نویسنده).

بازی کامنداند کانکر جنرالز[۴۰]

این بازی در سبک راهبردی و هفتمین قسمت از سری بازی کامنداند کانکر است که توسط شرکت الکترونیک آرتس منتشر شده است. در این بازی، بازیکن می‌تواند در قالب یکی از این سه گروه ایفای نقش کند: ایالات متحده، چین و ارتش آزادی بخش جهانی GLA. آمریکا در این بازی دارای ماشین‌های جنگی قوی و جت‌های سریع است که دشمن را از پا درمی‌آورد همچنین لهجه عربی کاراکترهای ارتش GLA در هنگام صحبت کردن این موضوع را کاملاً تداعی می‌کند که در واقع ماهیت تروریستی دارد و به دنبال صلح جهانی نیست. افراد این ارتش از کشورهای اطراف خاورمیانه هستند.

بازی مدال آو آنر: آپریشن آناکندا[۴۱]

این بازی در ژانر اکشن اول شخص تیرانداز ساخته شده است که نخستین بازی از این سری توسط شرکت الکترونیک آرتز در سال ۱۹۹۹ عرضه شد. کارگردانی دو قسمت اول این مجموعه برعهده استیون اسپیلبرگ بوده است. مدال آو آنر ۲۰۱۰ به داستان جنگ آمریکا و افغانستان می‌پردازد. ورود ارتش آمریکا به صورت مخفیانه به آمریکا و دستگیری عده‌ای از آنان توسط نیروهای طالبان. بازیکن در ادامه باید با یک گروه چهارنفره برای نجات افرادی که اسیر شده‌اند در میان طالبان نفوذ کنند. شروع بازی بلافاصله پس از واقعه ۱۱ سپتامبر است.

بازی در فرایند خود بازیکن را متقاعد می‌کند که القاعده و طالبان منشأ حمله‌های تروریستی یازده سپتامبر هستند و باید کشتن تروریست‌های مسلمان برای جلوگیری از حوادث آینده انجام شود. بازیکن در طول بازی هدایت سربازان آمریکایی را به عهده دارد. ضمناً مردم افغانستان در این بازی همان افراد طالبان و القاعده معرفی شده و دشمن و غیرخودی تعریف می‌شوند.

بازی اسپلینترسل: بلک لیست[۴۲]

بازی تام کلنسی اسپلینترسل: فهرست سیاه در ژانر اکشن ساخته شده و ششمین بازی از مجموعه بازی اسپلینترسل است که شرکت یوبی‌سافت آن را ساخته و در ۲۰۱۳ منتشر کرده است. گروهی که از حضور نظامی ایالات متحده آمریکا در کشورهایشان به ستوه آمده‌اند در تلاش برای شناسایی نیروهای آمریکایی، توطئه‌ای با عنوان فهرست‌سیاه طراحی می‌کنند. سم فیشر با نفوذ به اردوگاه تروریست‌ها واقع در مرز ایران و عراق، اطلاعاتی درباره این توطئه جمع‌آوری می‌کند. اغلب ماموریت‌های بازیکن در خاورمیانه صورت می‌گیرد. در مرحله افغانستان در این بازی سم فیشر وارد استان فاریاب می‌شود.

بازی آرمی آو تو[۴۳]

این بازی در ژانر اکشن سوم شخص تیرانداز طراحی شده و شرکت ای‌ای ونکوور آن را تولید کرده است. داستان بازی در سال ۱۹۹۳ در سومالی آغاز می‌شود جایی که دو نفر باید به همراه یک مأمور ویژه به جنگ بروند. با فرارسیدن حادثه ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ و حمله به برج‌های دوقلو این دو مأمور به افغانستان اعزام می‌شوند که باید جلوی شلیک موشک‌های بالستیک القاعده را بگیرند و به اقدامات دیگری برای نابودی القاعده بپردازند.

نکته مهم در خصوص انتخاب و تحلیل این ۶ بازی این است که بازیکن طی مراحل بازی متوجه نگاه فرادستی سازندگان به مسلمانان و کشورهای خاورمیانه می‌شود. همچنین این بازی‌ها به‌طور خاص در میان بسیاری از بازی‌های تولید آمریکا و کشورهای غربی بیش از همه در چارچوب‌های هژمونیک، امپریالیسم فرهنگی و پسااستعماری قرار می‌گیرند. طراحی بازی‌ها به گونه‌ای است که حتی بازیکن با حضور عمیق و غوطه‌وری در محتوای بازی‌های معرفی شده هم متوجه به حاشیه راندن کشورهای منطقه خاورمیانه در مواجهه با آمریکا می‌شود.

یافته‌های پژوهش

در شش بازی تحلیل شده، مبتنی بر مبانی نظری و ترکیب مفاهیم آنها، در نهایت۳ مقوله اصلی و ۸ مقوله فرعی به دست آمد که در قالب «جدول ۱» به نمایش درآمده است.

جدول ۳. مقولات اصلی و فرعی حاصل از تحلیل بازی‌های آمریکایی.

مقوله اصلی	مقوله‌های فرعی
هژمونی	۱. فرهنگی
	۲. نظامی
	۳. جهانی
	۴. رضایت‌سازی غیرنظامیان
بازنمایی منفی	۵. بازنمایی منفی فرهنگی
	۶. بازنمایی منفی جغرافیایی
	۷. بازنمایی منفی سیاسی
اسلام‌هراسی	۸. ضدیت با اعراب، اسلام و شیعیان

مقوله اصلی اول: هژمونی

هژمونی، جریان تحلیل این بازی‌ها بسیار مشهود است و همواره در چارچوب برتری بر دیگرانِ شرقی و مسلمان نمود پیدا می‌کند. در این بازی‌ها هژمونی نظامی و سیاسی و هژمونی فرهنگی اشکال بارزی از نمایش برتری آمریکا بر دیگر ملل است. همچنین طی تحلیل‌ها مشخص شد که هژمونی در پوسته پدرسالاری و خیرخواهی برای جهان شکلی کمتر آشکار و بیشتر ضمنی دارد.

۱. هژمونی فرهنگی

اصلی‌ترین وجه سلطه آمریکا بر شرق در مجموعه بازی‌های تحلیل شده، فرهنگی است. هژمونی فرهنگی شامل ابعاد متعددی اعم از فرهنگ عمومی، نظامی، شهری، شیوه زیستی و حتی پوشش می‌شود. در تحلیل این شش بازی تقریباً همه این ابعاد در تقابل و رویارویی با فرهنگ شرق، برتر و مسلط به تصویر کشیده شده است. اگرچه طراحی بازی[۴۴] و عناصر بصری هم بر درک بازیکن از فاصله این دو فرهنگ اثر می‌گذارد. از سوی دیگر، گرامشی معتقد است، جامعه مدنی محل شکل‌گیری هژمونی است و جامعه سیاسی محل اعمال قهر. جامعه مدنی آمریکا در بازی‌هایی مانند کال آف دیوتی و اسپلینترسل، متمایز و پیشرفته به تصویر کشیده شده است.

مقوله فرهنگی در قالب محورهای زیر قابل تحلیل است:

ـ برجسته‌سازی و اعتباربخشی به تصویر فرهنگی آمریکا با نمایش فرهنگ عمومی این کشور حتی در موقعیت‌های نظامی و قیاس شهرهای آمریکایی و عراقی،

ـ اتحاد ملی و مدنی آمریکا در برابر شرق،

ـ سلطه فرهنگی آمریکا به ترتیب بر عراق، افغانستان، آذربایجان، برخی کشورهای عربی و ایران با تغییر رژیم سیاسی این کشورها که در قالب تغییر پوشش سربازان، تعیین افسران غیربومی ناظر بر آنان و... اتفاق می‌افتد،

ـ «ضدیت با تروریسم» آمریکایی و «تروریسم‌گرایی» در شرق و مسلمانان به عنوان دو فرهنگ متمایز برای تمایل یا عدم تمایل به توحش،

ـ تبلیغات منفی علیه رهبران سیاسی و نظامی عراق، افغانستان و دیگر کشورهای شرقی توسط آمریکا،

ـ خشونت رسانه‌ای علیه مسلمانان و کشورهای شرقی.

۲. هژمونی نظامی

مضمون هژمونی آمریکایی در حوزه سیاسی و نظامی نیز در این بازی‌ها قابل تحلیل است. سلطه نظامی آمریکا با سلطه دیپلماتیک آن در این بازی‌ها همگرا شده و از یکدیگر قابل تفکیک نیست. در کنار موفقیت‌های نظامی کشور آمریکا، همواره برتری سیاسی هم به چشم می‌خورد. اصلی‌ترین مفاهیم هژمونی سیاسی-نظامی آمریکا در قالب موارد و محورهای زیر خلاصه می‌شود:

ـ تصویرسازی از آشفتگی سیاسی و نظامی کشورهای شرقی به‌ویژه اسلامی،

ـ تجاوز به کشورهای شرقی و مخصوصاً منطقه خاورمیانه به بهانه استقرار امنیت،

ـ ایفای نقش پدرسالاری برای جهان غرب و شرق،

ـ بهره‌گیری از قدرت نرم، سخت و هوشمند برای تفوق بر جهان،

ـ سراسربینی[۴۵] و نظارت کنترل‌گرانه بر محیط خاورمیانه،

ـ نمایش به‌روزترین فناوری‌های نظامی و تسلیحاتی به عنوان نماد اقتدار،

ـ توجیه اشغالگری و استعمار کشورهای خاورمیانه با شعار غلبه بر تروریسم،

ـ سرکوب فعالیت‌ها و جنبش‌های اسلامی،

ـ استقرار پایگاه نظامی در خاورمیانه به منظور پاکسازی از اشرار، برقراری امنیت و مبارزه با تروریسم در منطقه.

۳. هژمونی جهانی

ـ اعمال نفوذ و دخالت آمریکا در قالب صورت‌بندی سیاسی، فرهنگی و نظامی برای کشورهای اسلامی و شرقی،

ـ استقرار پایگاه نظامی در کشورهای اروپایی (به ویژه روسیه) و کشورهای غرب آسیا.

ـ تسلط بر محیط بین‌المللی و حساسیت همراه با واکنش سریع نسبت به وقایع سراسر جهان،

ـ هژمونی جهانی در بازی‌ها بیشتر از هر چیزی خود را در قالب سلطه اقتصادی نشان می‌دهد: کشوری که دارای قدرت اقتصادی بسیار بالا است و بتواند قواعد تجارت جهانی، نهادهای اقتصادی

Doi: 10.22034/rph.2025.2063768.1156

بین‌المللی و روندهای بازار جهانی را شکل می‌دهد و کنترل می‌کند. این سلطه اقتصادی، به سلطه نظامی در قالب برتری تسلیحاتی خود را نشان می‌دهد.

۴. رضایت‌سازی غیرنظامیان

ـ اقشار فرودست در جامعه افغانستان و عراق بیش از کشورهای دیگر، به سلطه اقشار فرادست «رضایت» می‌دهند و درنهایت تسلیم می‌شوند.

ـ ایدئولوژی حاکم آمریکایی خود را طبیعی، بدیهی و حتی درست جلوه می‌دهد. مثلاً در جامعه عراق، غیرنظامیان در سکانس‌های درگیری نظامیان آمریکایی با آنها، واکنش نشان نمی‌دهند.

مقوله اصلی دوم: بازنمایی منفی

بازنمایی واقعیت را واجد معنا می‌سازد و به مخاطبان بازی آن را عرضه می‌کند. این بازنمایی‌ها تحت اداره و کنترل یک نظام قدرت هستند که به برخی از معناها مشروعیت می‌دهند و برخی را حذف می‌کنند. بازنمایی واقعیت در جهان واقعی دستکاری شده است. زیرا همیشه چیزی فراتر از چارچوب بازنمایی وجود دارد و حتی بهترین بازی دیجیتال نمی‌تواند کاری جز ارایه نمایشی از جنگ واقعی انجام دهد (Huhtinen, 2011: 150). سوءبازنمایی که نمایش منفی و غیرمنصفانه است در برابر بازنمایی واقعی قرار می‌گیرد. پژوهشگرانی مانند ویت شیسلر سوگیری در بازنمایی واقعی در بازی‌ها را «سوءبازنمایی»[۴۶] می‌نامند و آن را بازنمایی عده‌ای در راستای اهداف ایدئولوژیک صاحبان قدرت معنی می‌کنند.

در این بخش مقوله سوءبازنمایی را تحلیل و تفسیر می‌کنیم. این مقوله شامل بازنمایی غیرمنصفانه و منفی از هویت، فرهنگ و نژاد شرق است. این مقوله اصلی شامل ۳ زیرمقوله دیگر می‌شود که عبارتند از: بازنمایی منفی فرهنگی، بازنمایی منفی جغرافیایی، بازنمایی منفی سیاسی.

۵. بازنمایی منفی فرهنگی

ـ کشورهای ایران، عراق و افغانستان در اکثر سکانس‌های بازی‌ها جنگ‌زده و به دور از تمدن نمایش داده شده است.

ـ در لباس‌های نظامیان شرقی گاهی عمامه طراحی شده است و مقر نظامیان آنان کوهستان است.

ـ افغانستان به عنوان کشوری که در اختیار شورشیان و جنگ‌جوی قاتل است معرفی می‌شود.

ـ پایگاه نظامیان آمریکایی امکانات وسیعی مانند فضاهای ورزشی دارد. رفتار سربازان در کمپ‌ها با یکدیگر محترمانه است و لباس آنها تمیز، یکدست و منظم است و در نقطه مقابل تمام این شرایط برای کشورهای شرقی و اسلامی نامطلوب است.

ـ در اغلب بازی‌ها، تروریست‌ها و افراد شرور به زبان عربی و پشتو صحبت می‌کنند.

۶. بازنمایی منفی جغرافیایی

ـ نمایش صحنه‌های خاص جغرافیایی از کشورهای خاورمیانه که نشان دهنده حضور تروریستان است، همواره گزینشی و محدود است.

ـ منافع ژئوپولیتیک آمریکا در کشورهای خاورمیانه و به نفع غرب تأمین می‌شود.

ـ ژئوتروریسم ابزاری برای تحقق اهداف غرب در منطقه خاورمیانه است.

ـ ترسیم جغرافیای تروریسم در عراق و افغانستان برای بازیکن، با هدف توجیه تداوم حضور در منطقه است.

ـ قانع‌سازی بازیکن در این خصوص که جغرافیای تروریسم در منطقه خاورمیانه مبتنی بر دلایل فرامنطقه‌ای و فراملی و در راستای مسائل ژئوپولتیک میان کشورهای ابرقدرت غربی است.

ـ نابودکردن پایگاه‌های القاعده و طالبان به عنوان عاملان حادثه ۱۱ سپتامبر و تبدیل افغانستان به مرکز جغرافیایی تروریسم.

ـ جغرافیای خاصی از خاورمیانه یعنی عراق، ایران و افغانستان مرکز تروریسم بین‌المللی معرفی می‌شوند.

ـ مکان‌هایی که تروریست‌ها در آن حضور دارند تصاویری از موقعیت‌های جغرافیایی واقعی از هر کشور است. تصاویری مانند مغازه‌ها و کوه‌های افغانستان، شهر تهران و بغداد و برخی فضاهای شهری در کشورهای خاورمیانه.

۷. بازنمایی منفی سیاسی

ـ بازی‌های اکشن نظامی با ارائه تجربه‌ای لذت‌بخش از گیم‌پلی به بازیکنان، نظامی‌سازی فضای فرهنگی کشورهای دیگر را تقویت می‌کنند و به شهروندان این اجازه را می‌دهند تا فعالانه در درگیری‌های نظامی مشارکت کرده و بتوانند نظریه نظامی را به عمل نظامی تبدیل کنند (Van den Heede *et al.*, 2018).

ـ همکاری جدی بین ارتش آمریکا و شرکت‌های فناوری و تسلیحاتی خصوصی.

ـ مفهوم‌سازی از سیاست، جنگ و نظامی‌گری در این بازی‌ها ماهیتی انتخابی دارد.

ـ جنبه‌های مهم اخلاقی در این بازی‌ها حذف شده‌اند. جنبه‌هایی که در واقعیت اتفاق افتاده‌اند مانند خشونت علیه غیرنظامیان و ابهامات اخلاقی جنایت‌های سربازان ناتو و آمریکا در افغانستان.

ـ عراق، ایران و افغانستان در این بازی‌ها دارای رادیکالیسم اسلامی هستند.

ـ در این بازی‌ها، خاورمیانه محل کشت تریاک و توزیع مواد مخدر و تروریست‌پرور تصویرسازی شده‌اند.

ـ در این کشورها تحولات سیاسی و اجتماعی خیلی سریع رخ می‌دهدو اغلب توسط گروه‌های شورشی، و یا به شکل سنتی توسط خان‌های محلی اداره می‌شوند.
ـ بی‌اعتمادی و ناامیدی فضای سیاسی کشورهای خاورمیانه را فراگرفته است.
ـ عراق و افغانستان کشورهایی ضعیف و وابسته تصویرسازی شده‌اند که اگر توسط آمریکا کنترل نشوند، تهدید همیشگی برای غرب خواهند بود.
ـ قدرت نظامی و سیاسی روس‌ها بهتر از کشورهای دیگر نشان داده شده است. اما، روس‌ها ضعیف‌تر از آمریکایی‌ها و رقیب اصلی آمریکا هستند.
ـ جنگ مجاهدین با روسیه، جنگ طالبان و القاعده با ناتو، جنگ آمریکا با روسیه، مجموعه جنگ‌هایی هستند که پیروز نهایی همه آنها و قهرمان اصلی در این بازی‌ها آمریکا می‌شود.
ـ بازی‌های تحلیل شده بر محور رویکردهای نظامی و سیاسی هستند و حاکی از نهادهای معناساز در فرامتن بازی‌ها.
ـ نظامی‌گری و جنگ در این بازی‌ها برای بازیکن، یک تجربه هیجان‌انگیز طراحی شده تا یک وضعیت خشن و ناگوار.
ـ کشتن غیر نظامیان تحت نام طالبان، نمایش شکل‌های مختلف خشونت و تیراندازی، رفتارهای غیرانسانی با فراوانی قابل توجهی سوءبازنمایی شده‌اند.

مقوله اصلی سوم: اسلام‌هراسی

در پروژه رسانه‌ای جدید غرب یعنی اسلام‌هراسی یا اسلام را به عنوان یک تهدید دانستن، بازنمایی غرب دو وجه اصلی دارد: ۱) هراس از دشمن به دلیل خشونت و غیرمتمدن بودن آن. ۲) القای برتری آمریکا در مواجهه با این دشمن و اطمینان‌بخشی از نابودی آن توسط آمریکا (قوام و اسماعیلی، ۱۳۹۳). رویکرد اسلام‌هراسی بر این باور است که اسلام هیچ ارزش مشترکی با فرهنگ‌های دیگر ندارد، نسبت به غرب فرهنگ پست‌تر است، بیشتر یک ایدئولوژی سیاسی خشن است تا یک دین، انتقادهای آن از غرب بی‌ارزش است و اقدام‌های تبعیض‌آمیز علیه آن موجه است. از این رو عقیده بر آن است که اسلام، غرب و ارزش‌های آن را تهدید می‌کند. هم‌چنان، اسلام‌هراسی ریشه در شرق‌شناسی دارد (ایزدی، ۱۳۹۸: ۱۶۴). این مقوله شامل محورهای مهم زیر در تحلیل‌ها بوده است:

۸. ضدیت با اعراب، اسلام و شیعیان

ـ دشمن جدید غرب اسلام و مسلمانان هستند. اسلام‌هراسی در این بازی‌ها جایگزین پروژه قبلی غرب یعنی بازنمایی کمونیسم شده است.
ـ اهانت به اسلام در همه این بازی‌ها به چشم می‌خورد.
ـ تروریستان (شرقی) با لباس‌های عربی و اسلامی، ریش بلند و عمامه به سر نمایش داده می‌شوند. آنها چهره خشن و ترسناک دارند.
ـ انتخاب نام پیامبر اسلام «محمد» به عنوان رهبر یکی از گروه‌های «القاعده» که از طرف غرب تروریستی خوانده می‌شود و مسئول انفجارهای نیویورک و پنتاگون شناخته می‌شود.
ـ نمادهای اسلامی مانند مسجد، مناره، اذان، نماز، دشداشه، عبا و... در همه بازی‌ها به عنوان پوشش تروریستان نشان داده می‌شود.
ـ تروریستان در اکثر مواقع برای حملات از سو یا داخل مسجد می‌آیند.
ـ تروریستان هنگام مواجهه نظامی با سربازان آمریکایی شعار الله اکبر سر می‌دهند.
ـ روی دیوارها و پرچم‌های محل حضور ترویستان کلمه شهادت نوشته است.
ـ مسجدها هدف تیراندازی آمریکا در مناطق افغانستان و عراق معرفی می‌شود و باید ویران شوند.
ـ تروریستان در درجه اول و سپس زبان‌های فارسی و پشتو دارند. در واقع برای بازیکن این کلیشه ایجاد می‌شود که عربی و یا فارسی زبانان می‌توانند تروریست باشند.

بحث و نتیجه‌گیری

در طی تحلیل این شش بازی، فراوانی مفاهیم هژمونیک و سپس ضداسلامی بیش از بقیه مقولات بود. به نحوی که دسته‌بندی آنها در طبقات مقولات به دلیل مشابهت مضمونی، گاهی سخت بود. استیلای ایدئولوژیک، فرهنگی، نظامی، سیاسی، جغرافیایی و حتی رسانه‌ای آمریکا و نه حتی سایر کشورهای غربی بر خاورمیانه در سرتاسر این بازی‌ها به چشم می‌خورد. در فرایند تحلیل گیم پلی، محقق گاهی نیاز به رجوع به فرامتن ندارد و هژمونی آنقدر آشکار و صریح است که به عنوان یک کد سهل‌الوصول ثبت می‌شود. لذا به نظر رسید که در تحلیل ایدئولوژیک بازی‌های آمریکایی و غربی، استفاده از سه نظریه بازنمایی، شرق‌شناسی و هژمونی ضروری است.

گفتمان شرق‌شناسی و دیگربودگی، نگاه فرادستی به نژاد عرب و فارس و دین اسلام مهم‌ترین رویکرد بازنمایی از خاورمیانه در بازی‌های تحلیل شده محصول آمریکا بود. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که بازی‌های تحلیل شده تفکیکی اساسی میان شرق و غرب در ابعاد سیاسی، نظامی، فرهنگی و حتی رسانه‌ای قائل هستند. غرب با وجهه‌ای مطلوب در کنار چهره مفلوک خاورمیانه و شرق، به‌ویژه کشورهای اسلامی، به تصویر کشیده شده است. بازیکن مکررا در طول این بازی‌ها با تروریست‌هایی که عرب، افغان و مسلمان هستند مواجه می‌شود.

این پژوهش در مواجهه با مسئله تهاجم فرهنگی و مضامین ایدئولوژیک ضداسلامی در بازی‌های دیجیتال، می‌توان به دو گروه

Doi: 10.22034/rph.2025.2063768.1156

اصلی توصیه‌هایی ارائه داد: ۱. پژوهشگران حوزه جامعه‌شناسی، مطالعات رسانه، مطالعات فرهنگی و بازی‌شناسی و ۲. ذی‌نفعان صنعت بازی (توسعه‌دهندگان، ناشران، نهادهای سیاست‌گذار، صاحبان صنایع خلاق و انجمن‌های صنفی). در ادامه، چند پیشنهاد کلیدی و عملیاتی ارائه شده است:

۱. اتخاذ راهبرد تقابلی در سیاست‌گذاری فرهنگی کشور؛

۲. هدایت و حمایت از مطالعات کیفی و مردم‌نگاری دیجیتال:

ـ بهره‌گیری از مصاحبه‌های عمقی با بازیکنان مسلمان (در داخل ایران یا در کشورهای دیگر) برای بررسی تجربیاتی از «تقابل فرهنگی» و «ارزش‌های ضداسلامی» در بازی‌ها.

ـ انجام مطالعات گروه‌های متمرکز از نوجوانان و جوانان مسلمان برای تحلیل واکنش آنها نسبت به تصاویری که در بازی‌ها می‌بینند.

۳. مطالعات تأثیرات روان‌شناختی و هویتی بازی‌های غربی طراحی پرسش‌نامه‌های استاندارد (مثل مقیاس خودارزیابی هویت فرهنگی یا احساس تعلق دینی و ملی) برای سنجش تأثیرگذاری پیام‌های فرهنگی.

۴. تحلیل شبکه‌های اجتماعی و بحث‌های آنلاین کاربران بازی مسلمان در واکنش به محتوای ضددینی؛

۵. مطالعه تطبیقی و بین‌فرهنگی:

ـ مقایسه بازی‌های غربی با نمونه‌های شرقی (ژاپنی، کره‌ای، چینی) در بازنمایی اسلام و کشورهای اسلامی.

ـ تحلیل تولیدات آسیای شرقی برای مقابله با هژمونی غربی.

۶. سیاست‌پژوهی و تحلیل مخاطرات فرهنگی و آسیب‌های هویتی بازی‌های غربی برای نهادهای سیاست‌گذار فرهنگی.

۷. تقویت ظرفیت طراحان بازی داخلی برای تولید بازی‌های دارای روایت‌های تقابلی.

۸. طراحی فرایند نظارت پیشینی و پسینی در کنترل نشر محتوای بازی‌های خارجی در نظام رده‌بندی سنی ایران (اسرا).

۹. افزایش آگاهی عمومی و سواد رسانه‌ای در مورد مضامین ایدئولوژیک بازی‌های خارجی.

پی‌نوشت‌ها

1. Antonio Francesco Gramsci
2. Purposive Sampling
3. Call of Duty: Modern Warfare 2
4. Call of Duty: Black Ops II
5. Command & Conquer: Generals
6. Medal of Honor
7. Army of Two
8. Tom Clancy's Splinter Cell
9. Character
10. Olvera
11. Rodríguez
12. Indie Games
13. Martínez
14. in-app purchases
15. Mukherjee
16. Videogames and Postcolonialism: Empire Plays Back
17. Chick
18. Charlotte Shaw
19. Şahale
20. Games of Empire: Global Capitalism and Video Games
21. Nick Dyer-Witheford
22. Greig de Peuter
23. meta-narratives
24. Vit Sisler
25. Generals
26. counter-hegemony
27. modding
28. Hegemony
29. domination
30. leadership
31. Simon
32. Edward Said
33. Väliaho
34. Fabric experiences
35. Šisler
36. Call of Duty: Modern Warfare 2 and Black Ops 2

۳۷. (Activision Blizzard) شرکت آمریکایی ناشر بازی‌های دیجیتال است که زیر مجموعه شرکت امریکایی اکتیویژن بلیزارد کار می‌کند و در ۱ اکتبر ۱۹۷۹ تأسیس شده است. این شرکت در سال ۲۰۰۸ با ادغام شرکت‌های آمریکایی بازی‌های دیجیتال اکتیویژن (Activision) و بلیزارد اینترتیمنت (Blizzard Entertainment) تأسیس شد.

38. Task Force 141
39. Dave Anthony
40. Command and Conquer Generals
41. Medal of Honor: Operation Anaconda
42. Splinter Cell: Blacklist
43. Army of Two
44. Game Design
45. Panopticon
46. Misrepresentation

فهرست منابع

- آزاد ارمکی، تقی؛ رضایی، محمد (۱۳۸۵)، سوژه و قدرت: تحلیل چگونگی شکل‌گیری ذهنیت در مطالعات فرهنگی، *نامه علوم اجتماعی*، ۲۷ (۲۷).
- احمدرش، رشید؛ دانش مهر، حسین؛ و غلامی، احمد (۱۳۹۲)، بازنمایی خاورمیانه در بازی‌های رایانه‌ای مطالعه موردی بازی ندای وظیفه ۴، *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۹ (۳۳)، ۱۸۲-۱۶۳.
- ایزدی، فواد (۱۳۸۹)، اسلام‌هراسی؛ پس از ۱۱ سپتامبر، علل، روندها و راه حل‌ها، *مجموعه مقالات همایش اسلام‌هراسی پس از ۱۱ سپتامبر علل، روندها و راه‌حل‌ها*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- ایمان، محمدتقی؛ نوشادی، محمودرضا (۱۳۹۰)، تحلیل محتوای کیفی فصلنامه علمی تخصصی پژوهش، سال سوم، شماره دوم، پاییز و زمستان.
- رجبعلی‌پور، حسین (۱۳۹۰)، *بازنمایی تروریسم در بازی‌های رایانه‌ای (با تکیه بر بازی ژنرال‌ها)*، پردیس نیمه‌حضوری دانشگاه علامه طباطبایی (ره)، تهران، ایران.
- قوام، سیدعبدالعلی؛ اسماعیلی، بشیر (۱۳۹۳)، سیاست خارجی، هالیوود و جریان بازنمایی خاورمیانه پس از یازده سپتامبر، *فصلنامه تخصصی علوم سیاسی*، دوره ۱۰، شماره ۲۹، ۱۱۵- ۱۳۸.

- کوثری، مسعود؛ مهرابی، مقداد (۱۳۸۹)، پسااستعمارگری در بازی‌های دیجیتال: شالوده‌شکنی (سوء)بازنمایی مسلمانان، *مجموعه مقالات دومین همایش دین و رسانه*، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیمای قم.
- مرکز تحقیقات بازی‌های دیجیتال ـ دایرک (۱۴۰۱)، *نمای باز ۱۴۰۰: شاخص‌ترین اطلاعات مصرف بازی‌های دیجیتال در ایران*، بازیابی شده از: https://direc.ircg.ir/wp-content/uploads/2023/04/Land-scape1400-Final-WEB.pdf
- مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۹)، *نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی*، تهران: همشهری.
- مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷)، *رسانه‌ها و بازنمایی*، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- مهرابی، مقداد (۱۴۰۱)، بازنمایی ایرانی‌ها و مسلمانان در بازی‌های دیجیتال به عنوان تروریست، *پژوهشنامه فرهنگ و رسانه*، دوره ۶، شماره ۲ – شماره پیاپی ۱۲شهریور ۱۴۰۱، ۱۳۳-۱۵۷، https://lcc.isu.ac.ir/article_77028.html
- محسنیان‌راد، دکتر مهدی (۱۳۹۹)، *رسانه‌شناسی*، تهران: سمت.
- نصرالهی کاسمانی، اکبر؛ شریفی، فرزانه (۱۴۰۰)، بازنمایی شرقِ فرودست و غربِ فرادست در بازی‌های دیجیتال: نمونه‌پژوهی ندای‌وظیفه، *مطالعات رسانه‌های نوین*، ۷(۲۶)، ۲۳۸-۲۰۹. doi: 10.22054/nms.2021.34540.551
- نصراللهی، اکبر؛ مهرابی، مقداد؛ شریفی، فرزانه (۱۳۹۷)، فراترکیب مطالعات بازی‌های دیجیتال سیاسی و جنگی، فصلنامه *تحقیقات فرهنگی*، شماره ۱۱.

فهرست منابع لاتین

- Campbell, H. A., & Grieve, G. P. (2014). *Playing with Religion in Digital Games*. Indiana University Press.
- Chick, A. (2015). Historical Hegemony in the Assassin's Creed Series. *Journal of Game Studies*, 9(2), 45–62.
- Crehan, K. (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*. University of California Press.
- Dyer-Witheford, N., & de Peuter, G. (2009). *Games of Empire: Global Capitalism and Video Games*. University of Minnesota Press.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. Edited and translated by Q. Hoare and G. Nowell Smith. New York: International Publishers.
- Hall, S. (1986). "Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity." *Journal of Communication Inquiry*, 10(2), 5–27.
- Huhtinen, Aki-Mauri. (2011). Computer Games as the Representation of Military Information Operations–A Philosophical Description of Cyborgizing of Propaganda Warfare. 10th European Conference on Information Warfare and Security. The Institute of Cybernetics at the Tallinn University of Technology, Tallinn, Estonia. *International Journal of Networks and Communications* 2012, 2(6): 148-154.
- Martínez, L., Gómez, P., & Hernández, R. (2020). User-Centered Hegemony in Mobile Games: In-App Purchases and Targeted Ads. *Digital Culture & Society*, 6(1), 89–112.
- Mukherjee, S. (2017). *Videogames and Postcolonialism: Empire Plays Back*. Palgrave Macmillan.
- Newzoo. (2024). Newzoo's Global Games Market Report 2024 | May 2024 Update From: link: https://newzoo.com/resources/trend-reports/newzoos-global-games-market-report-2024-free-version
- Olvera, S., & Rodríguez, M. (2022). Visual and Audio Hegemony in Indie Games. *International Journal of Interactive Media*, 15(3), 123–142.
- Power, M. (2007). Digitized virtuosity: Video war games and post-9/11 cyber-deterrence. *Security Dialogue*, 38(2), 271-288. Retrieved from http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0967010607078552
- Şahale, G., Demir, E., & Kaya, O. (2012). Hollywood Hegemony in Video Games: A Critical Analysis. *Media, Culture & Society*, 34(5), 635–650.
- Shaw, C. (2014). Hegemony and Gender Representation in Video Games. *Feminist Media Studies*, 14(4), 546–562.
- Shaheen, J. G. (2001). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Interlink Publishing.
- Simon, R. (1991). *Gramsci's Political Thought: An Introduction*. Lawrence & Wishart.
- Sisler, V. (2008). Digital Arabs: Representation in Video Games. *European Journal of Cultural Studies*, 11(2), 203–220.
- Väliaho, P. (2014). Video Games and the Cerebral Subject: On Playing Call of Duty: Modern Warfare 3. *Body & Society*, 20(3&4) 113–139. DOI: 10.1177/1357034X14546057
- Van den Heede, Pieter Ribbens, Kees Jansz, Jeroen (2018). Replaying today's wars? A study of the conceptualization of post-1989 conflict in digital "war" games. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 31, 229- 250.

نور به‌مثابه واسطه معنا: بازکاوی نقش نور در چیدمان‌های نوری معاصر در چارچوب سنت‌های اسلامی، با تمرکز بر «سفر نور» و نمونه‌های ایرانی

راضیه مختاری دهکردی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۵ مرداد ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۱۸ مهر ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۱۳۳-۱۴۹
Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171

چکیده

نور در سنت فلسفی و هنری اسلامی همواره جایگاهی نمادین و معرفتی داشته و در حکمت اشراق سهروردی و تفاسیر قرآنی آیه نور به عنوان واسطه‌ای میان عالم محسوس و معقول و نشانه‌ای از مراتب وجودی و هدایت معنوی تفسیر شده است. در هنر معاصر نیز نور فراتر از یک پدیدار فیزیکی، به ماده‌ای مفهومی و ابزار زیباشناختی برای بازتولید تجربه‌های چندلایه بدل شده است. هدف این پژوهش واکاوی نقش‌آفرینی عناصر فرمال نور ـ شامل شدت، جهت، رنگ و حرکت ـ در چیدمان‌های نوری معاصر و تبیین ظرفیت آن به‌مثابه واسطه‌ای فعال در تولید معنا و شکل‌گیری تجربه ادراکی و بدن‌مند مخاطب است. پژوهش با رویکردی کیفی و تحلیلی-انتقادی انجام‌شده و بر دو بنیان نظری استوار است: نخست، آموزه‌های حکمت اشراقی که نور را رمز تدرج وجودی می‌داند، و دوم، پدیدارشناسی ادراک در اندیشه مرلو-پونتی و لوین که بر زیست‌بودگی تجربه تأکیددارند. سه چیدمان شاخص باهدف آزمون این چارچوب برگزیده شده‌اند: «سفر نور» (ماتیاس دفالسیس، ۲۰۲۴) به عنوان نمونه محور، «فرشتگان درنبرد» (افروز عمیقی، ۲۰۱۰) و «هستی هیچ» (مریم تقوی، ۲۰۲۳). گردآوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و مستندات دیجیتال صورت گرفته و تحلیل تماتیک بر مؤلفه‌های فرمال اعمال‌شده است. یافته‌های پژوهش نشان داد که «سفر نور» با گذار تدریجی از تاریکی به روشنایی و تغییر رنگ از طیف‌های سرد (نماد عدم و سردی وجودی) به گرم (نماد اشراق و گرمای الهی)، الگوی تدرج وجودی و تجربه اشراقی را نه‌تنها بازنمایی می‌کند، بلکه مخاطب را به مشارکتی فعال در فرایند تحول درونی وامی‌دارد؛ «فرشتگان در نبرد» از طریق نور پشتیبان و پرده‌های نیم‌شفاف، بدن مخاطب را به بخشی از روایت اجتماعی مهاجرت و نبرد تبدیل می‌سازد، جایی که سایه‌های متحرک و لایه‌های شفاف، تضادهای فرهنگی و عرفانی را برجسته کرده و فضایی برای تأمل در جدال میان زمینی و قدسی فراهم می‌آورد؛ و «هستی هیچ» با بازتاب‌های منشوری و شدت‌های متنوع در پیوند با خوشنویسی (مانند نقطه به عنوان منبع پیدایش) و حجم مرکزی، تجربه‌ای دوسویه از حضور و غیاب خلق می‌کند، که در آن تغییرات موقعیت بدنی مخاطب، معنا را به لایه‌های زیستی و فرهنگی گسترش می‌دهد. نتایج کلی پژوهش تأکید دارد که نور، با ادغام لایه‌های نمادین سنتی (ریشه‌گرفته از میراث اسلامی) و سازوکارهای ادراکی-بدنی (بر اساس پدیدارشناسی معاصر)، معنایی پویا، چندسطحی و انتقال‌پذیر پدید می‌آورد، و بدین‌سان به ابزاری خلاق و نوآورانه برای بازآفرینی سنت‌های تاریخی و گشودن افق‌های نوین در هنر معاصر بدل می‌شود، که این امر نه‌تنها غنای مطالعات هنری را افزایش می‌دهد، بلکه به تقویت تاب‌آوری معنوی و فرهنگی مخاطبان در مواجهه با چالش‌های مدرن کمک می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: هنر چیدمان، هنر اسلامی معاصر، چیدمان نوری، فلسفه اشراق، پدیدارشناسی ادراک

---

۱. استادیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران. Email: Razieh.mokhtari@sku.ac.ir

استناد: مختاری دهکردی، راضیه (۱۴۰۵)، نور به‌مثابه واسطه معنا: بازکاوی نقش نور در چیدمان‌های نوری معاصر در چارچوب سنت‌های اسلامی، با تمرکز بر «سفر نور» و نمونه‌های ایرانی، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۱)، ۱۳۳-۱۴۹.
Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171
https://rph.soore.ac.ir/article_730041.html

مقدمه

نور، به عنوان یکی از مفاهیم بنیادین و چندلایه در سنت‌های فلسفی و معرفت‌شناختی اسلامی، فراتر از یک پدیده صرفاً فیزیکی عمل می‌کند و نقش واسطه‌ای کلیدی میان عوالم محسوس و معقول ایفا می‌نماید، جایی که در آموزه‌های حکمی-عرفانی همچون فلسفه اشراق سهروردی، نور نه‌تنها منبع روشنایی بلکه نمادی از تدرج وجودی، ظهور معانی انتزاعی و پیوند الهی با جهان مادی تلقی می‌شود؛ این جایگاه ویژه، که ریشه در متون قرآنی مانند آیه نور (الله نور السموات والأرض) و تفاسیر عرفانی آن دارد، نور را به عاملی برای هدایت معرفتی و معنایی تبدیل کرده و در تاریخ هنر و معماری اسلامی، از مقرنس‌های مساجد ایرانی تا الگوهای هندسی مشبک، به عنوان عنصری هویت‌بخش و پویا نمود یافته است. در چارچوب چیدمان‌های نوری معاصر، که مرزهای میان تجربه بصری، معنایی و ادراکی را محو می‌کنند، این نقش نور به شکلی نوین و خلاقانه بازتولید می‌شود، جایی که نور فراتر از ابزار ایجاد فرم‌های بصری، به عاملی فعال در فرایند خلق معنا و شکل‌گیری تجربه زیسته مخاطب مبدل می‌گردد و سامانه‌هایی پیچیده پدید می‌آورد که لایه‌های فلسفی، فرهنگی، نمادین و حسی را هم‌زمان حمل کرده و فضایی پویا برای تعامل مخاطب با گذر زمان، تحول فضایی و تأمل درونی فراهم می‌سازد؛ این تحول، به‌ویژه در بستر سنت‌های اسلامی، چالش‌های جدیدی را مطرح می‌کند، زیرا چیدمان‌های نوری معاصر اغلب سنت‌های تاریخی مانند بازی سایه و روشن در معماری اسلامی را با فناوری‌های مدرن مانند LED و پروجکشن ترکیب می‌کنند، اما تحلیل‌های موجود غالباً به جنبه‌های فنی یا زیبایی‌شناسانه محدود می‌مانند و کمتر به سازوکارهای معناشناختی و ادراکی نور، به عنوان واسطه‌ای میان محسوس و معقول، می‌پردازند. در این میان، اثر «سفر نور»[1] (۲۰۲۴) اثر ماتیاس دی فالسیس[2]، به عنوان نمونه‌ای برجسته از چیدمان‌های نوری الهام‌گرفته از سنت‌های اسلامی، با بهره‌گیری هوشمندانه از ویژگی‌های فرمال نور - همچون شدت تدریجی، جهت تابش، تغییرات رنگی و حرکت ذرات - فضایی چندلایه و متحرک می‌آفریند که مخاطب را به درگیری فعال با فرایند اشراقی و تحول وجودی وامی‌دارد، و تجربه‌ای پویا ارائه می‌دهد که نه‌تنها فرم را تکوین می‌بخشد، بلکه از طریق تأثیرات زیستی و ادراکی بر بدن مخاطب، به کانالی برای تحقق مفاهیم انتزاعی فلسفی همچون تدرج وجودی و وحدت الهی تبدیل می‌شود؛ افزون بر این، نمونه‌های ایرانی معاصر این رویکرد را غنی‌تر می‌کنند، مانند چیدمان‌های نوری افروز عمیقی[3] که سایه‌های الگوهای سنتی ایرانی را با نور پروجکشن برای کاوش تم‌های اجتماعی و مهاجرت ترکیب می‌کند، آثار مریم تقوی که نور را در فضاهای تعاملی برای بررسی هویت فرهنگی و حافظه جمعی به کار می‌گیرد، و این نمونه‌ها حاکی از پیوند عمیق میان میراث اسلامی و نوآوری‌های هنری با زبان و بیان هنر جدید چیدمان هستند. تحلیل این آثار نیازمند رویکردی جامع و فراتر از بررسی‌های صرفاً فرمال است و باید نسبت میان مبانی فلسفی نور در سنت‌های اسلامی و تأثیرات آن بر تجربه بدن‌مند و زیسته مخاطب را مورد کاوش قرار دهد، زیرا بدون چنین واکاوی، درک کامل نقش نور به عنوان واسطه معنا ناقص می‌ماند. هدف اصلی این پژوهش، بازکاوی نقش نور به عنوان واسطه معنا در چیدمان‌های نوری معاصر، با تمرکز بر «سفر نور» و نمونه‌های ایرانی همچون آثار افروز عمیقی و مریم تقوی[4]، و بررسی سازوکارهای فرمال و ادراکی آن در چارچوب سنت‌های اسلامی است، تا پیوندهای میان سنت و نوآوری را روشن سازد و چارچوبی تحلیلی برای فهم عمیق‌تر این آثار ارائه دهد. در این راستا، سؤالات کلیدی پژوهش عبارتند از: چگونه نور در این چیدمان‌ها به واسطه‌ای مؤثر در خلق معنا تبدیل می‌شود؟ و ویژگی‌های فرمال نور چه نقشی در فرایند معناسازی و تجربه زیسته مخاطب ایفا می‌کنند؟ پاسخ به این پرسش‌ها، فهمی عمیق‌تر و چندبعدی از نقش نور در فرایندهای معناشناختی و ادراکی فراهم می‌آورد و امکان توسعه نقد هنری را می‌گشاید. ضرورت انجام این پژوهش از آن روست که تحلیل‌های رایج در حوزه چیدمان‌های نوری معاصر اغلب به جنبه‌های ظاهری و فنی محدود می‌مانند و کمتر به پیوندهای فلسفی، ادراکی و فرهنگی نور، به‌ویژه در نمونه‌های ایرانی که ریشه در سنت‌های اسلامی دارند، توجه می‌کنند، در حالی که پرداختن به این موضوع نه‌تنها شکاف میان رویکردهای نظری و عملی را پر می‌کند، بلکه چارچوبی منسجم برای نقد و تحلیل این آثار ارائه می‌دهد و به غنای مطالعات هنری کمک می‌نماید؛ افزون بر این، با توجه به اهمیت روبه‌رشد تجربه بدن‌مند و زیستی در مطالعات هنری معاصر، تمرکز بر تأثیرات ادراکی نور می‌تواند چشم‌اندازهایی نوین برای تلفیق سنت‌های اسلامی با بیان‌های هنری مدرن بگشاید، تاب‌آوری معنوی مخاطبان را تقویت کند و به توسعه خلاقیت در هنر نوری ایرانی یاری رساند.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد کیفی-تحلیلی و به منظور بازکاوی و تبیین نقش نور به عنوان واسطه معنا در چیدمان‌های نوری معاصر طراحی شده است. جامعه آماری شامل مجموعه‌ای از چیدمان‌های نوری معاصر در چارچوب سنت‌های اسلامی است که نمونه‌های اصلی آن عبارتند از اثر «سفر نور» ماتیاس دی فالسیس (۲۰۲۴) و نمونه‌های برجسته ایرانی همچون چیدمان‌های افروز عمیقی و مریم تقوی. داده‌ها با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند و از طریق جمع‌آوری نظام‌مند منابع کتابخانه‌ای (شامل متون فلسفی

Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171

و عرفانی اسلامی)، مقالات علمی به‌روز، کاتالوگ‌ها، مستندات تصویری و منابع دیجیتال معتبر گردآوری شده‌اند تا جنبه‌های بصری، مفهومی و زیستی نور پوشش داده شود. ابزار گردآوری داده‌ها به صورت مطالعه اسنادی و مشاهده غیرمستقیم از طریق مستندات چندرسانه‌ای بوده است، چراکه دسترسی مستقیم به آثار مورد بررسی ممکن نبوده است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در دو مرحله انجام شده است: نخست تحلیل محتوایی تماتیک برای استخراج و طبقه‌بندی ویژگی‌های فرمال نور نظیر شدت، جهت، رنگ و حرکت نور و سپس تحلیل مفهومی بر اساس چارچوب نظری حکمت اشراق سهروردی و پدیدارشناسی ادراک مرلو-پونتی و لوین که بر تجربه بدن‌مندی مخاطب تأکید دارد. این ترکیب روش‌شناختی زمینه را برای درک عمیق و نظام‌مند رابطه میان ویژگی‌های عینی و ذهنی نور در ساخت معنا فراهم می‌آورد. محدودیت اصلی این مطالعه عدم دسترسی مستقیم به چیدمان‌های نوری بوده که امکان مشاهده حضوری و تحلیل ابعاد بدن‌مندی تجربه مخاطب را محدود کرده است، اما استفاده از داده‌های چندمنبعی و تحلیل کیفی، کوشیده است این محدودیت را جبران نماید.

پیشینه پژوهش

در ادبیات تخصصی معماری و هنر اسلامی، نور همواره به عنوان عنصری بنیادین و چندلایه مطرح بوده است؛ عنصری که نه‌تنها کارکرد روشنایی دارد، بلکه واسطه‌ای برای انتقال معنا، تجربه عرفانی و دریافت‌های حسی محسوب می‌شود. این جایگاه در مقاله حاضر با عنوان «نور به‌مثابه واسطه معنا: بازخوانی نقش نور در چیدمان‌های هنر اسلامی معاصر با تأکید بر چیدمان سفر نور» به‌مثابه پلی میان سنت‌های تاریخی و بیان‌های نوین هنری مورد بازاندیشی قرار گرفته است. در این چارچوب، مطالعات متعددی نور را از منظر معماری سنتی اسلامی بررسی کرده‌اند. برای نمونه، صادقین (۱۳۹۵) در پژوهش «بررسی نقش نور در معماری اسلامی ایران: مطالعه موردی مساجد» نشان می‌دهد که نور فراتر از کارکرد فیزیکی، از طریق عناصر تزئینی همچون مقرنس و ترکیب‌های رنگی خاص، لایه‌های عرفانی را تقویت می‌کند و حیات دوگانه مادی و معنوی به فضاهای عبادی می‌بخشد. همچنین، حیدری و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «ارزیابی تأثیر نماد معنوی نور طبیعی در فضاهای عبادی (مسجد) بر تاب‌آوری معنوی نمازگزاران؛ مطالعه موردی مساجد دوره قاجاریه شیراز» تأکید دارند که تابش نور طبیعی، به‌مثابه نمادی روحانی، تجربه معنوی و سطح تاب‌آوری مخاطبان را ارتقا می‌دهد و بدین‌ترتیب ارتباطی عمیق میان نور و معنویت برقرار می‌سازد. در حوزه هنر معاصر اسلامی، که اغلب با بازآفرینی مفاهیم سنتی در قالب‌های نوین پیوند دارد، پژوهش آرزوفر (۱۴۰۳) در مقاله «تأثیرات ادراکی و معنوی نور و فضا در آثار دن فلاوین» بر آثار مینیمالیستی مبتنی بر نور فلورسنت تمرکز کرده و استدلال می‌کند که چنین آثار هندسی با ایجاد تجربه‌ای پویا و ادراکی، مرز میان اثر و مخاطب را محو می‌سازند و زمینه‌ای تازه برای تعامل معنادار فراهم می‌کنند؛ رویکردی که می‌تواند در چیدمان‌های اسلامی همچون «سفر نور» بازتاب یابد. همچنین، مختاری دهکردی و اسدی‌فارسانی (۱۴۰۳) در مقاله «باززایی والایی در چیدمان‌های نوری اولافور الیاسون» نشان داده‌اند که این آثار با عبور از رمانتیسم سنتی، احساس والایی و تجربیات فراتاب‌آگاهانه را تشدید کرده و مخاطب را به مشارکت فعال در فرایند ادراک نور دعوت می‌کنند؛ سازوکاری که در هنر اسلامی معاصر می‌تواند بازخوانی مفاهیم زمان و معنا را ممکن سازد. از سوی دیگر، مریدی و مریدی (۱۴۰۱) در پژوهش «تبیین جریان هنر اسلامی در نمایشگاه‌های جهانی، جشنواره‌های ملی و دوسالانه‌های هنری» توضیح داده‌اند که هنر اسلامی معاصر غالباً در رویدادهای بین‌المللی صرفاً به عنوان بازنمایی فرهنگی جهان اسلام عرضه شده و کمتر به خلق هویتی مستقل پرداخته است؛ در حالی که تمرکز بر چیدمان‌هایی همچون «سفر نور» می‌تواند رویکردی نوین و انتزاعی‌تر به تعریف هنر اسلامی معاصر بیافریند. در سطح بین‌المللی، اسکندر و همکاران در بررسی «نقش نور در معماری بناهای مذهبی» نتیجه گرفته‌اند که نور علاوه‌بر ارتقای کیفیت فضایی و زیباشناسی، به عنوان عاملی هویت‌بخش و معناپرداز عمل می‌کند (Iskandar, 2023). همچنین، سالاما در مقاله «نور به عنوان مؤلفه مرکزی در زیبایی‌شناسی معماری اسلامی» تأکید می‌کند که تغییرات شدت، کنتراست و حرکت نور، فضاهای معماری را از ایستایی خارج کرده و به محیطی زنده و واجد بار معنوی تبدیل می‌نماید (Salama, 2019). افزون بر این مطالعات، پژوهش‌های تازه‌ای نیز ابعاد معنوی نور را در محیط‌های عبادی به‌طور تجربی ارزیابی کرده‌اند؛ برای نمونه، ماتراچی و صادقی حبیب‌آباد (۲۰۲۱) در مقاله «تبیین و ارزیابی کیفیت نور در محیط‌های مذهبی و تأثیر آن بر معنویت» نشان می‌دهند که کیفیت نور (شدت، جهت و توزیع) می‌تواند نقش تعیین‌کننده‌ای در تقویت حس معنوی داشته باشد (Matracchi & Sadeghi Habibabad, 2021). همچنین، مسلوب و همکاران (۲۰۲۴) در پژوهش «بهینه‌سازی الگوی نور روز در ساختمان‌های مذهبی: مطالعه موردی ادغام شیشه الکترُوکرومیک در مسجد الشغرود» ثابت کرده‌اند که فناوری‌های نوین نورپردازی می‌توانند هم به ارتقای راحتی بینایی و هم به تعمیق تجربه معنوی کمک کنند (Mesloub et al., 2024). در ایران نیز کریمیان ششده و غیورفر (۱۴۰۳) در مقاله «وحدت حسی و جایگاه معنوی نور در معماری مسجدهای

ایرانی؛ بر مبنای حکمت اشراق سهروردی» نشان داده‌اند که تفسیر اشراقی از نور چارچوب نظری نیرومندی برای فهم معنویت فضایی در معماری دینی ارائه می‌دهد. بدین‌ترتیب، مجموعه تحقیقات یادشده هرچند به اهمیت نور در معماری سنتی، آثار معاصر و فناوری‌های نوین پرداخته‌اند، اما وجه مشترک آنها کلی‌نگری یا تأکید بر الگوهای عمومی است. پژوهش حاضر از این حیث تمایز و نوآوری دارد که با تمرکز موردی بر چیدمان نوری «سفر نور» و مقایسه آن با نمونه‌های برجسته ایرانی، تلاش می‌کند تجربه ادراکی ـ زیبایی‌شناسانه مخاطب را در چارچوب هنر اسلامی معاصر به صورت عمیق واکاوی کند؛ همچنین با تلفیق سه سطح تحلیل فرمال (شدت، جهت، رنگ و حرکت نور)، مفهومی (فلسفه اشراق) و پدیدارشناختی (ادراک بدن‌مند مخاطب) و بهره‌گیری از داده‌های متنی، بصری و دیجیتال، شکاف موجود میان مطالعات تاریخی ـ نظری و تجربه زیسته هنری را پر می‌نماید. این رویکرد بین‌رشته‌ای بدین معناست که پژوهش حاضر نخستین گام نظام‌مند در پیوند میراث فلسفی ـ عرفانی و نظریه‌های معاصر ادراک با مطالعه چیدمان‌های نوری اسلامی به شمار می‌آید و خلأ موجود در ادبیات را با ارائه چارچوبی تحلیلی یکپارچه برطرف می‌سازد.

چارچوب نظری

آنچه در دو بخش پیش رو ارائه شده است، دو وجهِ لازم و مکملِ یک چارچوبِ نظری واحد را شکل می‌دهد: بخشِ نخست به بازخوانیِ مفهومی و فلسفیِ «نور» در سنتِ اسلامی و پیوندهای آن با هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی می‌پردازد، و بخشِ دوم تجربه‌محوری و پدیدارشناختی نور را از منظرِ بدن‌مندی بررسی می‌کند. دلایلِ تلفیقِ این دو نگاه روشن است: ادعای بنیادینِ مقاله—اینکه نور «واسطهٔ معنا»ست—فقط هنگامی قابلِ دفاع و علمی است که هم ریشه‌های متنی و نمادینِ معنا (آموزه‌های اشراقی، تفاسیر دینی، سنت‌های بصری) و هم نحوهٔ تحققِ آن معنا در تجربهٔ زیستهٔ مخاطب (بدن، فضا، زمان) به‌طور هم‌زمان لحاظ شوند. بدونِ بازسازیِ تاریخِ معنایی و شبکهٔ مرجعِ نور، تفسیرهای نشانه‌ای سطحی خواهند ماند؛ و بدونِ تمرکز بر پدیدارشناسیِ ادراک و شیوه‌های بدن‌محور تجربه، ادعاهای معناشناختی از پیوندِ نظری با واقعیتِ دریافت‌شدهٔ مخاطب جدا خواهند بود. بنابراین ترکیبِ این دو بخش، چارچوبی ایجاد می‌کند که امکانِ استنادِ تاریخی–متنی، تشخیصِ شاخص‌های بصری مؤثر و تبیینِ فرایندهای تجربه‌ای را فراهم می‌آورد.

الف) بازخوانیِ مفهومی و فلسفیِ نور به عنوان واسطهٔ معنا

در متون حکمی–عرفانیِ اسلامی، «نور» فراتر از یک پدیدهٔ فیزیکی دیده شده و به عنوان مقوله‌ای بنیادین در هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی عمل می‌کند. شهاب‌الدین سهروردی و پیروانِ مدرسهٔ اشراق، نورالانوار را اصلِ صادرکنندهٔ مراتبِ وجود قلمداد کرده‌اند؛ شدت و کِثرتِ انوار معیاری برای تدرجِ وجود و ظهورِ معانی است و تجربهٔ معرفتیِ «حضوری» در این سنت وزنِ بنیادین دارد (Aminrazavi, 1997: 39). بنابراین تحلیلِ نوریِ چیدمانِ هنری متأثر از این سنت، نمی‌تواند به بررسیِ شاخص‌هایِ بصری تقلیل یابد؛ بلکه پیوندِ ترتیبیِ انوار و مراتبِ معانیِ انتزاعی در ساختارِ اثر باید بازخوانی شود (Aminrazavi, 1997: 74). آیهٔ «اللّٰهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ»[5] و تفاسیرِ آن، مبنای نظریِ عمیق‌تری برای فهمِ نمادینِ نور فراهم می‌آورد؛ در رویکردهای تفسیری و عرفانی، این آیه الگویِ تمثیلیِ رابطهٔ هدایت، معرفت و ظهورِ قدسی است (Lange, 2021: 2). پژوهش‌های جدید نشان می‌دهند که مفهومِ «نور» در قرآن و تفاسیر سنتی به عنوان نشانگرِ حضورِ الهی، مسیرِ شناخت و تمایزِ باطنی و ظاهری به‌کار رفته است (Lange, 2021: 2). تاریخِ معماری و هنرِ اسلامی از نور به عنوانِ عنصری معنازا استفاده کرده است؛ از بازتاب‌های آیینیِ نور در سقف‌ها و گنبدها تا تنظیمِ ورودِ نور از پنجره‌ها و روزنه‌ها. پژوهش‌های معاصر تأکید دارند که این استفادهٔ نمادین در تحولاتِ طراحی جدید بازتولید می‌شود و کیفیت‌هایِ نوریِ تاریخی در فرم‌های مدرن بازآفرینی می‌گردند (Salama, 2019: 230). بنابراین تحلیلِ چیدمان‌های نوری معاصر باید رابطهٔ تاریخی–مکانی شکل‌های نوری با کاربردهای سنتی را بازسازی کند تا ادعاهایِ معناشناختیِ پایدارتری ارائه دهد (Salama, 2019: 230). در سنتِ فلسفی–هنریِ اسلامی، نور با مفاهیمِ نظم، وحدت و مناسباتِ تکوینی پیوند خورده است؛ هندسهٔ اسلامی و الگوهای تکرارشونده نمادی از وحدتِ کلی هستند که نور این وحدت را آشکار می‌سازد. بررسیِ فرم‌ها نشان می‌دهد که طراحان سنتی با تنظیمِ میدانِ نوری، ظرفیتِ معناییِ الگوها را تقویت می‌کرده‌اند؛ بنابراین خوانشِ معاصر باید نسبتِ هندسه و نوری را تحلیل کند تا تولیدِ معنا نمایان شود (Mirza, 2019: 46). ویژگیِ «زمان‌مندیِ نوری» در تحلیل‌ها کمتر جداسازی شده است؛ سنتِ معماری اسلامی تغییرات طبیعیِ نور (حرکت خورشید، تقاطع سایه‌ها) را برای ساختار روایی فضایی به‌کار می‌برد. در بافتِ معاصر، طراحان از زمان‌مندیِ شدت و رنگ برای دنباله‌ای تجربه‌ای بهره می‌برند که خوانشِ معناییِ مخاطب را پویا می‌سازد؛ این رویکرد با سنتِ تاریخی همخوان است و نور را به «عاملِ راوی» ارتقا می‌دهد (Sadeghi Habibabad & Matracchi, 2021: 5). از منظرِ معرفت‌شناختی، سنتِ اشراقی نور را «واسطه» میانِ عوالمِ محسوس و معقول تبیین کرده است: نورِ محسوس اشاره‌گرِ حقایقِ معقول است و نورِ معقول در پدیده‌های حسی تجلی می‌کند؛ این

Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171

کانالِ دوسویه به هنرمند اجازه می‌دهد مفاهیمِ انتزاعی را به تجربهٔ بدنیِ مخاطب بکشاند (Ferhat, 2020: 24). بنابراین در تحلیل باید ویژگی‌هایِ فیزیکیِ نور (جهت، شدت، طیف، مرزبندی سایه) به عنوان حاملِ معانیِ بلند بررسی شود و نسبت آن با ذخیرهٔ معناییِ سنتی مشخص گردد. چشم‌اندازِ مفهومی از ترکیبِ منابع ایجاب می‌کند که پژوهشِ نوری در هنرِ اسلامی معاصر سه کارکرد را در نظر گیرد: بازشناسیِ مبانیِ متنی و فلسفیِ معنابخش، تعیینِ واحدهایِ نوریِ قابلِ تحلیل، و توصیفِ تجربهٔ زیستیِ مخاطب. این سه‌گانه ادعاهایِ معناشناختی را نظام‌مند و نقادانه ارائه می‌دهد. اهمیتِ این بازخوانی نه‌تنها در فهمِ میراثِ سنتی است، بلکه در ایجادِ شاخص‌هایِ تحلیلی کاربردی نیز نهفته است: پیوندِ ویژگیِ فنیِ نور با لایه‌هایِ نمادین، ادعاهایِ معنابخش را نقدپذیر و بازتولیدپذیر می‌سازد — که برای اعتبارِ علمی در هنر و مطالعات فرهنگی حیاتی است. این بازخوانی با تمرکز بر آثار معاصر مانند «سفر نور» و نمونه‌های ایرانی، نور را واسطه‌ای برای انتقال معانی عرفانی از سنت به مدرنیته نشان می‌دهد و ارتباط حکمت اشراقی با بیان‌های نوین را تقویت می‌کند.

ب) پدیدارشناسی ادراک نور و بدن‌مندی در هنر معاصر با تکیه بر موریس مرلو-پونتی و مایکل لوین

از منظر موریس مرلو-پونتی، ادراک نه فرایند صرفاً حسی-عصبی، بلکه شیوه‌ای از «بودن در جهان» است که بدن به عنوان «سوژهٔ ادراک‌کننده» حضور فعال دارد. نور صرفاً دادهٔ بصری نیست؛ بلکه روشی است که جهان حاضر می‌شود و اشیاء معنا پیدا می‌کنند. تجربهٔ دیداری در بافت بدنی-فضایی قرار دارد که بر کیفیت ادراک اثر می‌گذارد؛ بنابراین نور به عنوان سازمان‌دهندهٔ ساختار پدیداریِ فضا و معنا عمل می‌کند (Merleau-Ponty, 1964: 15). پدیدارشناسی مرلو-پونتی بر «میانجی‌گری بدن» در ادراک بصری تأکید دارد؛ بدن دریافت‌کنندهٔ نور و تنظیم‌کنندهٔ روابط فضایی و زمانی است. این نگرش در تحلیل آثار نوری معاصر، به جای تقلیل به پارامترهای تکنیکی، به درگیرشدن بدن مخاطب با تغییرات نوری توجه می‌کند. برای مثال، تغییرات تدریجی شدت یا جهت نور حس حرکت یا تغییر موقعیت را برمی‌انگیزد و تجربه‌ای از زمان‌مندی و پویایی معنایی ایجاد می‌کند (Merleau-Ponty, 2012: 96). در امتداد این رویکرد، مایکل لوین در روانشناسی ادراک فضایی تأکید دارد که میدان دید پیوسته بازسازی می‌شود و مبتنی بر تعامل محرک‌های محیطی و پردازش ادراکی است. نور نقشه‌برداری ادراکی از فضا را تغییر می‌دهد؛ تغییرات سایه، کنتراست و مرزهای نوری «مرزهای پدیداری» را جابه‌جا می‌کنند و مخاطب فضا را تازه سازمان می‌دهد (Levine, 2000: 59). تحلیل لوین از «ثبات ادراکی» برای هنر نوری اهمیت دارد: ذهن ویژگی‌های ثابت اشیاء را حفظ می‌کند، اما هنرمند با تغییرات نور این ثبات را مختل و آگاهی مخاطب را فعال می‌سازد؛ این موجب حساسیت به فرایند ادراک و ساخت معنا می‌شود (Levine, 1982: 145). مرلو-پونتی به «عمق پدیداری» توجه دارد؛ عمقی حاصل لایه‌بندی‌های معنایی و ادراکی که در آثار نوری از طریق شفافیت، بازتاب و هم‌پوشانی لایه‌های نوری شکل می‌گیرد و تجربه را به فضای معنایی ارتقا می‌دهد (Merleau-Ponty, 1964: 27). ترکیب بینش پدیدارشناختی مرلو-پونتی با رویکرد روانشناختی لوین، چارچوبی فراهم می‌کند که به بدن‌مندی و تجربهٔ زیسته توجه دارد و فرایندهای شناختی-ادراکی را بررسی می‌کند. این ترکیب در تحلیل آثار نوری معاصر، از تفسیرهای فرمال یا نمادین فراتر می‌رود و نشان می‌دهد که نور معنای خود را در لحظهٔ تجربهٔ زیسته آشکار می‌سازد. این رویکرد با تمرکز بر نمونه‌های ایرانی مانند چیدمان‌های افروز عمیقی و مریم تقوی، بدن‌مندی در ادراک نور را برای بازسازی تم‌های اجتماعی و فرهنگی در چارچوب سنت‌های اسلامی نشان می‌دهد و پدیدارشناسی را به ابزار تحلیلی معاصر تبدیل می‌کند.

پدیدارشناسی چیدمان «سفر نور» اثر ماتیاس دی فالسیس (۲۰۲۴)

ماتیاس دی فالسیس، در سال ۲۰۲۴ اثر «سفر نور» را خلق کرد؛ چیدمانی نوری، فراگیر و زایشی که در جشنواره هنرهای اسلامی در موزه هنر شارجه، امارات متحده عربی به نمایش درآمد (تصویر۱). این اثر که بخشی از مجموعه «جعبه سیاه» است، نور را به عنوان نمادی نیرومند برای جست‌وجوی دانش و فراشدگی معرفی می‌کند و با الهام از سنت‌های فلسفی و معنوی، بازتابی از سفر درونی انسان ارائه می‌دهد. ساختار این اثر در سه مرحله شکل می‌گیرد: نخست، «آغاز در تاریکی»[۶] که سرچشمه وجود را در بستر زمان با ذرات نور پرشتاب به تصویر می‌کشد و نماد جذب دانش است؛ سپس مرحله «پرورش»[۷]، جایی که شدت نور فزونی می‌یابد و فضایی برای درون‌نگری و جذب معنا فراهم می‌شود؛ و در پایان، «اشراق»[۸]، که با فورانی ناگهانی از روشنایی به نمادی از دانش به‌دست‌آمده بدل می‌گردد. هم‌زمانی عناصر دیداری-شنیداری و محیط نوری، تجربه‌ای چندحسی پدید می‌آورد که مسیر هر فرد را به سوی کمال بازتاب می‌دهد. از نظر فنی، این چیدمان شامل تصویرپردازی دیداری-شنیداری زایشی، سقفی از کره‌های شیشه‌ای متصل به فیبر نوری و پیکسل‌های LED است و ابعادی برابر با ۳۰۰ × ۳۰۰ × ۲۶۰ سانتی‌متر دارد؛ ویژگی‌هایی که پیچیدگی هنری و فنی آن را برجسته می‌سازد (تصویر۲).

در چارچوب سنت فلسفی و عرفانی اسلامی، نور نه‌تنها یک

عنصر فیزیکی بلکه یک مقوله هستی‌شناختی بنیادین است که مراتب وجود را تبیین می‌کند و به عنوان پلی حیاتی میان عوالم محسوس (جهان مادی و قابل مشاهده) و معقول (جهان عقلی و انتزاعی) عمل می‌نماید. این دیدگاه، که ریشه در آموزه‌های شهاب‌الدین سهروردی و مدرسه اشراق دارد، نور را به عنوان نورالانوار یا اصل صادرکننده مراتب وجود می‌نگرد، جایی که شدت و کثرت انوار معیاری برای تدرج هستی و ظهور معانی است (Walbridge & Ziai, 2000: 39).

سهروردی در کتاب اصلی خود، حکمت الاشراق، نور را به عنوان واقعیتی خودآشکار و آگاه توصیف می‌کند که فراتر از مفاهیم مفهومی یا گزاره‌های منطقی قرار دارد و تنها از طریق تجربه حضوری و شهودی قابل درک است (Aminrazavi, 1997: 74). این رویکرد اشراقی، که بر پایه ترکیب فلسفه یونانی، زرتشتی و اسلامی بنا شده، نور را به عنوان جوهر وجودی معرفی می‌کند که تمام مراتب هستی را از نورالانوار (نور مطلق الهی) تا انوار

تصویر ۱. سفر نور، جشنواره هنر اسلامی، دبی، امارات متحده عربی. چیدمان غوطه‌ورکننده نوری از مجموعه BlackBOX که سفر معنوی از تاریکی تا روشنایی را با هم‌زمانی صدا، تصویر و معماری نوری ترسیم می‌کند (De Falcis, n.d.).

تصویر ۲. گوی‌های شیشه‌ای آویخته از سقف، متصل با فیبر نوری و پیکسل‌های LED، بخشی از چیدمان سفر نور - جشنواره هنر اسلامی، دبی، امارات متحده عربی (De Falcis, n.d.).

Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171

ضعیف‌تر (مانند نورهای جسمانی) در بر می‌گیرد. در چیدمان «سفر نور»، این مفهوم فلسفی به شکلی نوین و هنری بازآفرینی شده است. اثر با ساختار سه‌مرحله‌ای خود - آغاز در تاریکی، پرورش، و اشراق - مستقیماً به این تدرج نوری اشاره دارد، جایی که تاریکی اولیه نمادی از عدم یا سرچشمه وجود (عالم عدم یا بالقوه) است و حرکت تدریجی به سوی روشنایی فزاینده، فرایند ظهور معانی و تحول از عدم به وجود را بازنمایی می‌کند. نور در اینجا نه‌تنها ابزار روشنایی بلکه واسطه‌ای فعال برای خلق معنا است، که مخاطب را از مرحله جذب دانش (نمادین شده با ذرات نور پرشتاب در تاریکی، که یادآور انوار معلقه سهروردی است) به سوی کمال و وحدت هدایت می‌کند. این ساختار با آیه قرآنی «الله نور السموات والأرض» همخوانی دارد، که در تفاسیر عرفانی به عنوان تمثیلی از هدایت الهی و ظهور قدسی خوانده می‌شود؛ برای مثال، در رویکردهای صوفیانه، این آیه نور را به عنوان نشانگر حضور الهی و مسیر شناخت توصیف می‌کند، جایی که نور الهی تمایز میان باطن و ظاهر را برقرار می‌ساز . در «سفر نور»، تاریکی اولیه به مثابه عدم اولیه عمل می‌کند و ظهور نور به عنوان نمادی از حضور الهی، معرفت را از حالت بالقوه به بالفعل تبدیل می‌نماید، و بدین‌ترتیب اثر را به یک تجربه فلسفی پویا تبدیل می‌کند که مخاطب را در فرایند اشراقی شرکت می‌دهد.

ویژگی‌های فرمال نور در این چیدمان، مانند شدت، جهت، رنگ و حرکت، نقش کلیدی در فرایند معناسازی ایفا می‌کنند و آن را از سطح بصری به عمق فلسفی ارتقا می‌دهند. در مرحله آغازین، ذرات نور پرشتاب در فضایی تاریک، که از طریق پیکسل‌های LED و فیبرهای نوری ایجاد شده، حس جذب دانش را القا می‌کند؛ این حرکت سریع نور نه‌تنها بصری است بلکه به‌لحاظ فلسفی به مفهوم «انوار معلقه» در فلسفه اشراقی اشاره دارد، جایی که انوار معلق میان عوالم محسوس و معقول شناورند و معانی را حمل می‌کنند، همان‌طور که سهروردی در حکمت الاشراق توصیف می‌کند (Razavi, 1996: 142). شدت نور که به‌تدریج افزایش می‌یابد، با ایده تدرج وجود در سنت اسلامی همسو است، که در آن نور شدیدتر به مراتب بالاتر هستی اشاره دارد؛ این تدرج، بر اساس دیدگاه سهروردی، شدت نور را معیاری برای نزدیکی به نورالانوار می‌داند، جایی که هر درجه‌ای از نور، لایه‌ای از معنا را آشکار می‌سازد (Corbin, 1978: 142). رنگ‌های به‌کاررفته، که اغلب در طیف‌های گرم و سرد متغیرند، لایه‌های نمادین را تقویت می‌کنند؛ برای مثال، گذار از رنگ‌های سرد (نماد تاریکی و عدم، مانند آبی تیره که یادآور عمق عدم است) به گرم (نماد اشراق و وحدت، مانند زرد و نارنجی که گرمای الهی را القا می‌کنند) فرایند تحول معنایی را نشان می‌دهد، و این گذار با نمادشناسی نور در متون عرفانی اسلامی همخوان است، جایی که رنگ‌ها به عنوان تجلیات مختلف نور الهی دیده می‌شوند (Nasr, 1987: 5). جهت نور، که از سقف کره‌های شیشه‌ای متصل به فیبر نوری تابیده می‌شود، فضایی چندلایه خلق می‌کند که مخاطب را در مرکز این تحول قرار می‌دهد، و این امر نور را به عنوان عاملی فعال در خلق تجربه زیسته تبدیل می‌کند، زیرا مخاطب را وادار به حرکت و تعامل فیزیکی با فضا می‌نماید. در این راستا، چیدمان «سفر نور» با بهره‌گیری از این ویژگی‌ها، نور را از یک پدیده صرفاً فیزیکی به واسطه‌ای برای بازخوانی مفاهیم انتزاعی مانند زمان، تحول و وحدت الهی ارتقا می‌دهد: از طریق پیوند ویژگی‌های فرمال با مبانی فلسفی، نور لایه‌های معناشناختی را فعال کرده و مخاطب را به مشارکت در فرایند معناسازی دعوت می‌کند، همان‌طور که در مطالعات معاصر بر نقش نور در هنر اسلامی تأکید شده است.

پیوند این چیدمان با سنت معماری و هنری اسلامی نیز در نقش نور به عنوان عنصر هویت‌بخش برجسته است و نشان‌دهنده تداوم میراث تاریخی در بیان معاصر است. در معماری اسلامی سنتی، مانند مساجد ایرانی دوره صفوی یا سلجوقی، نور از طریق مقرنس و پنجره‌های مشبک تنظیم می‌شود تا لایه‌های معنایی عرفانی را تقویت کند؛ این عناصر نه‌تنها نور را فیلتر می‌کنند بلکه با ایجاد بازی سایه و روشن، نمادی از وحدت الهی و نظم کیهانی ایجاد می‌کنند . در «سفر نور»، این سنت در قالب مدرن بازآفرینی شده، جایی که کره‌های شیشه‌ای و LEDها نقش مشبک‌های سنتی را ایفا می‌کنند و نور را به صورت پویا پخش می‌نمایند، و این بازآفرینی با استفاده از فناوری معاصر، مانند پیکسل‌های LED، لایه‌های جدیدی به نمادشناسی نور می‌افزاید. این بازآفرینی نه‌تنها جنبه‌های زیبایی‌شناسانه را حفظ می‌کند بلکه به توسعه معنا می‌پردازد: نور در اینجا نمادی از وحدت الهی است، که در مرحله اشراق با فوران ناگهانی روشنایی و ظهور الگوهای اسلامی (مانند لایه‌های هندسی تکرارشونده که نماد نظم کیهانی هستند) محقق می‌شود. این الگوها، که در سنت اسلامی نماد نظم کیهانی و وحدت در کثرت هستند، با نور ترکیب شده و معنا را از سطح ظاهری به عمق فلسفی می‌برند، همان‌طور که نصر در بررسی هنر اسلامی تأکید می‌کند که نور الگوهای هندسی را به عنوان تجلی وحدت الهی آشکار می‌سازد (Nasr, 1987: 5). بر اساس دیدگاه سهروردی، نور معقول از طریق نور محسوس تجلی می‌یابد، و در این اثر، ویژگی‌های فرمال مانند کنتراست سایه و روشن (در گذار از تاریکی به اشراق) این تجلی را ممکن می‌سازند، و مخاطب را به تجربه‌ای شبیه به اشراق عرفانی نزدیک می‌کنند. بنابراین، نقش نور در فرایند معناسازی نه‌تنها فرمال بلکه فلسفی است، که با ایجاد روایتی زمانی (سفر از تاریکی به نور) مخاطب را به تأمل در گذر زمان و تحول وجودی وادارد. این تحلیل نشان می‌دهد که «سفر نور» با تأکید بر زمان‌مندی نوری - تغییرات تدریجی شدت

و جهت که فضا را از ایستا به پویا تبدیل می‌کند - سنت تاریخی را به فضای معاصر منتقل کرده و نور را به عنوان راوی معنا معرفی می‌کند، و این رویکرد با مطالعات اخیر بر نور در معماری اسلامی همخوان است که نور را به عنوان عامل پویاسازی فضا توصیف می‌کند (Salama, 2019: 230).

علاوه بر این، بررسی سازوکارهای تأثیرگذار نور در این چیدمان نیازمند توجه به نسبت میان هندسه و نور است، که یکی از جنبه‌های کلیدی فلسفه اسلامی است. در سنت اسلامی، هندسه الگوهای تکرارشونده نمادی از وحدت در کثرت است، و نور این وحدت را آشکار می‌سازد؛ برای مثال، در متون حکمی مانند آثار ابن عربی، هندسه به عنوان نمادی از نظم الهی دیده می‌شود که نور آن را زنده می‌کند. در «سفر نور»، ظهور لایه اسلامی در مرحله نهایی، که از طریق نور شدید برجسته می‌شود، این نسبت را بازسازی می‌کند و الگوهای هندسی را به عنوان پلی میان محسوس و معقول معرفی می‌نماید. ویژگی‌های فرمال مانند مرزبندی سایه‌ها و بازتاب‌ها، ظرفیت معنایی الگوها را تقویت کرده و مخاطب را به تجربه حضوری معرفتی - همانند آنچه در فلسفه اشراقی توصیف شده - نزدیک می‌کنند، جایی که نور به عنوان واسطه، معانی انتزاعی را به سطح حسی می‌کشاند. این حضوری بودن، که در آن نور واسطه میان محسوس و معقول است، به اثر عمقی چندبعدی می‌بخشد و به هدف پژوهش کمک می‌کند: بازشناسی نقش نور به عنوان واسطه معنا. در نتیجه، چیدمان نه‌تنها تجربه بصری ارائه می‌دهد بلکه به کانالی برای تحقق مفاهیم فلسفی تبدیل می‌شود، جایی که ویژگی‌های فرمال نور (مانند حرکت ذرات در تاریکی که نمادی از جذب دانش است) لایه‌های فرهنگی و عرفانی را فعال می‌کنند.

در ادامه، می‌توان به نقش نور در ایجاد نظم و مناسبات تکوینی اشاره کرد، که یکی از مفاهیم مرکزی متون حکمی اسلامی است. در متون حکمی اسلامی، نور با مفاهیم نظم، وحدت و مناسبات تکوینی پیوند خورده، و در «سفر نور»، این پیوند از طریق ساختار زایشی اثر (از تاریکی به اشراق) نمایان است. حرکت نور پرشتاب در مرحله اول، نمادی از جذب دانش است، که با افزایش شدت به پرورش معنا می‌انجامد و در نهایت به اشراق یا دانش به‌دست‌آمده ختم می‌شود، و این فرایند با ایده تدرج وجودی سهروردی همخوان است (Aminrazavi, 1997: 74). این فرایند، با الهام از تفاسیر قرآنی نور، معنا را از حالت انتزاعی به تجربه‌ای پویا تبدیل می‌کند، جایی که آیه نور به عنوان الگویی برای رابطه هدایت و معرفت دیده می‌شود. ویژگی‌های فرمال مانند طیف رنگی (از تاریک به روشن که نماد تحول از عدم به وحدت است) و جهت تابش (از سقف به فضا که مخاطب را در مرکز قرار می‌دهد) این تحول را تسهیل کرده و نور را به عنوان عامل راوی معرفی می‌کنند. بنابراین این ویژگی‌ها با ایجاد لایه‌های روایی و نمادین، معنا را در بستر زمان‌مندی نور تولید می‌کنند، و این تولید معنا با تأکید بر وحدت کیهانی، هنر را به فلسفه پیوند می‌زند. این تحلیل فلسفی نشان می‌دهد که «سفر نور» نه‌تنها یک اثر هنری بلکه بازخوانی معاصر از میراث اسلامی است، که نور را به عنوان واسطه‌ای حیاتی برای خلق و انتقال معنا قرار می‌دهد، و امکان فهمی عمیق‌تر از پیوند سنت و نوآوری را فراهم می‌آورد.

از منظر پدیدارشناسی موریس مرلو-پونتی، ادراک نور نه یک فرایند منفعل بلکه شیوه‌ای فعال از بودن در جهان است، که در آن بدن به عنوان سوژه ادراک‌کننده حضور دارد و نور جهان را برای ما حاضر می‌سازد، به گونه‌ای که تجربه ادراکی همواره در بافتی بدنی-فضایی قرار می‌گیرد و بر کیفیت ادراک اثر می‌گذارد (Mer-leau-Ponty, 2012: 15). مرلو-پونتی در کتاب پدیدارشناسی ادراک، ادراک را به عنوان شیوه‌ای از تعامل بدن با جهان توصیف می‌کند، جایی که بدن نه‌تنها دریافت‌کننده محرک‌ها بلکه تنظیم‌کننده روابط فضایی و زمانی است، و این دیدگاه برخلاف رویکردهای سنتی که ادراک را به فرایندهای عصبی تقلیل

تصویر ۳. لحظه‌ای که پرتو نور بر پیکر یکی از مخاطبان در چیدمان «سفر نور» - جشنواره هنر اسلامی، دبی، امارات متحده عربی - می‌تابد؛ نقطه‌ای که تجربه زیسته و بدن‌مند مخاطب با فضای اثر در هم می‌آمیزد و نور به واسطه‌ای برای آشکار شدن معنا بدل می‌شود (De Falcis, n.d.).

Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171

می‌دهند، بدن‌مندی را در مرکز قرار می‌دهد (Merleau-Pon-ty, 2012: 96). در چیدمان «سفر نور»، این دیدگاه به شکلی عمیق نمود می‌یابد، جایی که نور از طریق ساختار سه‌مرحله‌ای اثر - آغاز در تاریکی، پرورش، و اشراق - تجربه زیسته مخاطب را سازمان‌دهی می‌کند و مرزهای میان بدن، فضا و زمان را محو می‌نماید، و مخاطب را به عنوان بخشی فعال از فضا قرار می‌دهد. در مرحله آغازین، تاریکی غالب با ذرات نور پرشتاب که از پیکسل‌های LED و فیبرهای نوری ساطع می‌شوند، بدن مخاطب را در موقعیتی از عدم قطعیت قرار می‌دهد، که طبق مرلو-پونتی، ادراک را از حالت پیش‌فرض خارج کرده و به حساسیت نسبت به فرایند دیداری وامی‌دارد، زیرا بدن برای دنبال کردن نورهای پراکنده باید موقعیت خود را تنظیم کند .این تاریکی نه‌تنها بصری بلکه بدن‌مند است، زیرا مخاطب را وادار به حرکت فیزیکی، مانند چرخش سر یا قدم زدن، می‌کند تا نورهای پراکنده را دنبال کند؛ بدین ترتیب، نور به عنوان سازمان‌دهنده ساختار پدیداری فضا عمل کرده و تجربه‌ای از عمق پدیداری ایجاد می‌کند، که فراتر از اندازه‌گیری‌های فیزیکی به لایه‌بندی‌های معنایی می‌پردازد، و فضا را از یک محیط خنثی به یک میدان تعاملی تبدیل می‌نماید (تصویر۳). ویژگی‌های فرمال نور، مانند حرکت سریع ذرات و کنتراست سایه، ثبات ادراکی را مختل کرده و طبق رویکرد مایکل لوین در روانشناسی ادراک فضایی، نقشه‌برداری فضایی ذهن را بازسازی می‌کنند، جایی که تغییرات نوری مرزهای پدیداری را جابه‌جا کرده و مخاطب را به مشارکتی فعال در فرایند ادراک دعوت می‌نماید (Levine & Shefner, 2000: 59). لوین در کتاب مبانی حس و ادراک، تأکید می‌کند که میدان دید پیوسته در حال بازسازی است و محرک‌های محیطی مانند نور می‌توانند این فرایند را تغییر دهند، که در این چیدمان، تاریکی اولیه و نورهای پراکنده دقیقاً این اختلال را ایجاد می‌کنند تا ادراک را پویا سازند.

در مرحله پرورش، افزایش تدریجی شدت نور فضایی برای درون‌نگری فراهم می‌کند، که با مفهوم میانجی‌گری بدن در مرلو-پونتی همخوان است: بدن مخاطب، با تعامل با تغییرات نوری، روابط فضایی و زمانی را تنظیم می‌کند و حس تحول را تجربه می‌نماید، زیرا گذار نور از ضعیف به قوی بدن را به تنظیم مجدد موقعیت وامی‌دارد مرلو-پونتی این میانجی‌گری را به عنوان شیوه‌ای توصیف می‌کند که بدن در آن نه‌تنها ابزار ادراک بلکه سوژه اصلی است، و تغییرات محیطی مانند نور، تجربه زیسته را شکل می‌دهند (Merleau-Ponty, 2012: 15). رنگ‌های متغیر و جهت تابش از سقف کره‌های شیشه‌ای، میدان دید را گسترش داده و طبق لوین، مرزهای پدیداری را جابه‌جا می‌کنند؛ این جابه‌جایی نه‌تنها بصری بلکه بدن‌مند است، زیرا مخاطب را به تغییر موقعیت فیزیکی (مانند قدم زدن در فضا یا تغییر زاویه دید) وامی‌دارد تا لایه‌های نوری را کاوش کند، و این تعامل بدن را به مرکز فرایند ادراکی تبدیل می‌نماید (Levine & Shefner, 2000: 59). این فرایند، نور را به واسطه‌ای برای خلق معنا تبدیل می‌کند، جایی که ویژگی‌های فرمال مانند بازتاب و هم‌پوشانی لایه‌ها، تجربه‌ای چندحسی پدید می‌آورند - نه‌تنها بصری بلکه حسی مانند احساس گرما یا فشار - و مخاطب را از ادراک عادی به سوی آگاهی فراتاب‌آگاهانه هدایت می‌کنند، که در آن مخاطب نسبت به فرایند ساخت معنا حساس می‌شود . نور از طریق این سازوکارهای ادراکی به واسطه مؤثر تبدیل می‌شود، زیرا بدن را در مرکز تجربه قرار داده و معنا را در لحظه زیسته آشکار می‌سازد، و این امر تجربه را از سطح فرمال به عمق وجودی ارتقا می‌دهد.

مرحله اشراق، با فوران ناگهانی روشنایی و ظهور الگوهای اسلامی از طریق نور شدید LEDها، نقطه اوج تجربه بدن‌مند است؛ این روشنایی شدید، طبق مرلو-پونتی، عمق پدیداری را تقویت کرده و فضا را از حالت ایستا به پویا تبدیل می‌کند، جایی که لایه‌بندی‌های نوری تجربه‌ای از وحدت و کمال ایجاد می‌کنند . مرلو-پونتی عمق را نه به عنوان اندازه‌گیری فیزیکی بلکه حاصل لایه‌بندی‌های معنایی در تجربه دیداری می‌بیند، و در این مرحله، نور شدید این عمق را از طریق هم‌پوشانی الگوها محقق می‌سازد (Merleau-Ponty, 2012: 267). بدن مخاطب، در مواجهه با این تغییر ناگهانی، حس اشراق یا کمال را تجربه می‌کند، که با ایده لوین از اختلال ثبات ادراکی همسو است: نور شدید مرزهای دیداری را محو کرده و آگاهی نسبت به فرایند ساخت معنا را افزایش می‌دهد، زیرا ذهن تمایل به حفظ ثبات دارد اما تغییرات ناگهانی آن را مختل می‌کنند . ویژگی‌های فرمال مانند شدت بالا و طیف رنگی گرم، نقش کلیدی در این معناسازی ایفا می‌کنند، زیرا بدن را به واکنش‌های فیزیکی (مانند تعدیل مردمک چشم، حس گرما، یا حتی تغییر ضربان قلب) وامی‌دارند و تجربه را از سطح بصری به زیستی ارتقا می‌دهند، که این امر تجربه را چندبعدی می‌سازد. این تحلیل پدیدارشناختی نشان می‌دهد که «سفر نور» با تأکید بر بدن‌مندی، نور را به کانالی برای تحقق معانی فلسفی تبدیل کرده و سازوکارهای ادراکی را بررسی می‌کند، جایی که نور نه‌تنها محرک بلکه شریک در تجربه زیسته است. «جدول ۱»، تحلیل ساختاری و پدیدارشناختی نور در چیدمان «سفر نور» ماتیاس دی فالسیس، را نشان می‌دهد و امکان مقایسه سریع و دقیق داده‌ها را فراهم می‌کند.

پدیدارشناسی نور در چیدمان «فرشتگان در نبرد» افروز عمیقی

چیدمان «فرشتگان در نبرد»[۹] (۲۰۱۰) اثر افروز عمیقی مجموعه‌ای معلق و کابلی از ورق‌های بافته‌شدهٔ پلی‌اتیلن و صفحات پلکسی‌گلاس است که به‌واسطهٔ نورِ هدایت‌شده به

جدول ۱. تحلیل ساختاری و پدیدارشناختی نور در چیدمان «سفر نور» ماتیاس دی فالسیس، ۲۰۲۴، (نگارنده)

محور تحلیل	یافته‌ها	تبیین و دلالت‌ها
فلسفی ـ ساختاری (چارچوب اشراقی)	ساختار سه‌مرحله‌ای اثر (تاریکی، پرورش، اشراق) بازتابی از تدرج وجودی در حکمت اشراق است.	– نور در این اثر صرفاً عنصری فیزیکی نیست، بلکه واسطه‌ای فلسفی ـ نمادین در فرایند معناسازی است. –مخاطب با مشارکت در ساختار اشراقی اثر، تجربه‌ای حضوری از مراتب وجودی به‌دست می‌آورد. –اثر میراث فلسفی و عرفانی اسلامی را در بستر هنر معاصر بازخوانی می‌کند.
	تاریکی آغازین نماد «عدم بالقوه» و حرکت تدریجی نور نماد سیر به‌سوی کمال و وحدت است.	
	نور به عنوان «واسطه معنا» میان عوالم محسوس و معقول عمل می‌کند.	
پدیدارشناختی ـ ادراکی (چارچوب فنومولوژیک)	شدت: افزایش تدریجی شدت نور معادل تدرج وجود است و معنا را از مرحله جذب دانش به اشراق منتقل می‌کند	– ویژگی‌های فرمال نور سازوکار اصلی فرایند معناسازی‌اند. – تجربه نور بدن‌مند و چندحسی است و معنا در ادراک زیسته مخاطب تحقق می‌یابد. – نور ساختار زمانی (سفر از تاریکی به اشراق) و فضایی (مرکزیت بدن) را سامان می‌دهد.
	رنگ: گذار از طیف‌های سرد به گرم روایتی نمادین از تحول معنوی ایجاد می‌کند.	
	جهت: تابش نور از بالا (کره‌های شیشه‌ای و فیبر نوری) بدن مخاطب را در مرکز تجربه قرار می‌دهد	
	حرکت: ذرات پرشتاب نور، یادآور «انوار معلّقه»، فضا را از حالت ایستا به پویا تبدیل می‌کنند.	

میدانِ نمایش کیفیتی نیمه‌شفاف و سایه‌وار می‌یابند؛ واحدهای تکرارشونده و نازکِ بافت‌دار، با برش‌هایی شبیهِ پرده‌ها یا بال‌ها، از سقف آویخته شده و در فاصله‌های نامنظم قرار گرفته‌اند تا حسِ جمعی از حرکتِ متقاطع، برخورد و واپاشیِ فرم را القا کنند؛ (تصویر) نور در گذر از سطوح پلاستیکی شکست خورده و لایه‌هایی از سایهٔ توری‌گونه را روی دیوارها و کف نقاشی می‌کند، به‌طوری‌که خودِ اجسامِ معلق و انعکاس‌هایشان در هم می‌آمیزند و مرز میان جسم و انعکاس را محو می‌سازند؛ این آرایشِ شناور و متغیر، که در مقیاس تغییرپذیر چیدمان شده است، بیننده را به قرارگیری در میانِ «نبرد» و تجربهٔ هم‌زمانِ صعود و سقوطِ فرمی فرا می‌خواند و کنشِ تماشاگر—حرکت‌کردن دور تا دور، رؤیت از زوایای مختلف و مواجهه با سایه‌ها—را به عنوان بخشی از روایت بصری اثر فعال می‌سازد (Amighi, 2010).

در مواجههٔ بصری با چیدمانِ دیپتیک[۱۰] افروز عمیقی، «فرشتگان در نبرد» (۲۰۱۰)، نور به عنوان عنصرِ مرکزی و مولدِ فرم عمل می‌کند؛ نه صرفاً به‌مثابه «ابزارِ روشنایی» که اجسام را قابلِ رؤیت سازد، بلکه به عنوان ماده‌ای که خود شکل‌ها، کانتورها و فضاهای معنایی را می‌تراشد (Amighi, n.d. -a). ساختارِ دیپتیک —دو پنل یا دو قابِ مجاور که در تراز و فاصله‌ای متفاوت نسبت به هم قرار گرفته‌اند— میدانِ نوریِ جداگانه‌ای می‌سازد که در محلِ هم‌پوشانی به یک میدانِ ثالث تبدیل می‌شود؛ این میدانِ ثالث همان «محلِ ظهورِ معنا» است. از منظرِ وصفِ بصری، اثر مبتنی بر بازیِ لایه‌هاست: سطوحِ نیمه‌شفافِ یا مات که کنارِ سطوحِ بازتاب‌دهنده و تیره قرار می‌گیرند، با تابشِ جهت‌مند و گاه متقاطعِ نور، کانتورهایی شبح‌گون می‌سازند؛ خطوطِ نور گاهی سخت و قاطع‌اند و گاهی به صورتِ گرادیان‌های لطیف محو می‌شوند، و این تفاوتِ لبه‌مند بودن باعث می‌شود «فرشتگان» نه به صورتِ تصویرِ صلب بلکه به عنوانِ تاندومی از حضور/غیاب تجربه شوند. دمای رنگیِ نور و طیفِ آن—آنگاه که از نورِ سفیدِ نسبتاً خنک به نورِ گرمِ زرد یا کهربایی تغییر می‌یابد—بافتِ عاطفیِ صحنه را تغییر می‌دهد؛ نورِ گرمِ حسِ جسمانیت و نزدیک‌شدن را القا می‌کند و نورِ سرد به فاصله و انتزاع اشاره می‌نماید. افزون بر این، بازیِ سایه و بازتاب، سطوحِ پنهان را به عنوانِ «ناحیه‌های معنایی» فعال می‌کند؛ سایه‌ها به عنوانِ منفی‌شکل‌هایی که حضورِ فرم را تعیین می‌کنند، امکانِ خوانشِ چندلایه را فراهم می‌آورند و بازتاب‌ها با خلقِ آینه‌واره‌های نیمه‌واقعی، چندگانگیِ حضور را تشدید می‌کنند. این سامان‌بخشِ فرمالِ نور، هم‌زمان با اشاره‌دادنِ نمادین—که در سنتِ اشراقی و تفاسیر قرآنی از جمله آیهٔ «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» ریشه دارد—به مراتب وجودی و مراتبِ ظهور اشاره می‌کند: شدت و کثرتِ نور در عملِ چیدمان خوانشی از مراتبِ وجودی پدید می‌آورد که شنونده/بیننده را فرا می‌خواند تا نسبتِ خود را با آن مراتب بازبینی کند. به‌عبارتِ دیگر، این چیدمانِ نوری از طریقِ جهت، شدت، طیف و مرزبندی‌ها ساختارِ «روایتِ نوری» می‌سازد که فراتر از فرمِ بصری، یک شبکهٔ ارجاعیِ تاریخی–مفاهیمی را فعال می‌کند (تصویر۴).

از منظرِ مرلو–پونتی، ادراک چیزی بیش از یک جریانِ عصبی است؛ ادراک «بودن در جهان» است و بدن نقشِ واسطه‌ای فعال دارد. در چیدمانِ دیپتیکِ عمیقی، نور با تغییرِ لحظه‌ایِ شدت یا جهت، بدنِ بیننده را وادار می‌سازد موقعیتِ خود را مجدداً تنظیم کند و بدین‌سان ساختارِ ادراکیِ فضا را بازآفرینی نماید: یک تغییرِ

Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171

جزئی در زاویهٔ دید می‌تواند کانتورِ یک «فرشته» را آشکار کند یا آن را محو سازد و این تغییرِ دیداری خود تجربهٔ معناییِ متفاوتی تولید می‌کند. لوین نیز نشان می‌دهد که میدانِ دید پیوسته بازسازی می‌شود و ثباتِ ادراکیْ قابلِ اختلال است؛ هنرمند با کنترلِ کنتراست و مرزهای نوری این ثبات را چالش می‌گذارد و آگاهیِ مخاطب را به‌سوی فرایندِ معناورزی فعال می‌کند. ویژگی‌های فرمالِ مشخص—جهت وکتور که توجه را هدایت می‌کند؛ شدت که احساسِ نزدیکی یا دوریِ «حضورِ مقدس» را رقم می‌زند؛ گرادیان‌ها و لبه‌های نرم که آستانه‌های دیداری را خلق می‌کنند؛ و تغییراتِ زمانیِ نور (فِید، پالس، یا جریانِ آرام) که تجربهٔ زمانی و روایت‌پردازی را ممکن می‌سازند—همگی در ترکیبِ بدنیِ مخاطب عمل می‌کنند و منجر به تجربه‌هایی می‌شوند که می‌توان آنها را «حضورِ معنادار» یا «مکاشفهٔ تجسم‌یافته» نامید. از منظرِ سنتِ اشراقی، این فرایند معناسازی هنگامی کامل می‌شود که ویژگی‌های فیزیکیِ نور به‌عنوان حاملِ مراتبِ معنایی خوانده شوند: نوری که سخت و متمرکز است می‌تواند نمادِ ظهورِ قطعی باشد و نوری که پراکنده و ملایم است نمادِ حضورِ نهان و تدریجی. در نتیجه، چیدمانِ افروز عمیقی نشان می‌دهد که نور چگونه هم به صورتِ تاریخی-متنی (ارجاع به سنت‌ها و نمادها) و هم به صورتِ پدیدارشناختی-بدنی (تنظیمِ میدانِ ادراکی، خلقِ آستانه‌ها، و تولیدِ تأثرات) واسطهٔ معنا می‌شود. اگر این ادعا را به‌طور خلاصه شود می‌توان گفت: نور در این اثر به‌مثابه واسطه‌ای سه‌وجهی عمل می‌کند—حاملِ حافظهٔ متنی، سازندهٔ ساختارهای فرمالِ بصری، و محملِ تجربهٔ زیستهٔ بدنی—و تنها در تلفیقِ این سه سطح است که معناداریِ اثر به‌طور قانع‌کننده و قابلِ تحلیل آشکار می‌گردد. «جدول ۲» نشان می‌دهد نور در چیدمان «فرشتگان در نبرد» هم به عنوان نمادی فلسفی از نبرد میان نور و ظلمت عمل می‌کند و هم از منظر تجربه ادراکی، با تعامل بدن مخاطب تجربه‌ای زنده و چندحسی می‌سازد که معنا در آن پویا و جاری است.

پدیدارشناسی نور در چیدمان «هستی هیچ» مریم تقوی

چیدمان «هستی هیچ»[11] (۲۰۲۳) مریم تقوی فضایی از تقاطع هندسه و بازتاب است که مخاطب را از آستانه ورودی تا هستهٔ مرکزی اثر در مسیری نیمه‌مدور هدایت می‌کند؛ در بدو ورود، شبکه‌ای از لوزی‌های الماسی‌شکلِ هم‌تراش، روی دیواره‌ها و کف تکرار می‌شوند که بافتی متحرّک پدید می‌آورند و هم‌زمان به نقطه‌نگاریِ خط فارسی ارجاع می‌دهند؛ این لوزی‌ها از مصالح مات و نیمه‌شفاف ساخته شده‌اند، سطح‌هایی که نور را جذب و پراکنده می‌کنند و موجب پدیدار شدن سایه‌ها و هاله‌های رنگینِ پراکنده در فضا می‌گردند (Taghavi, 2023). در میانهٔ عرصه،

تصویر۴. «فرشتگان در نبرد» (۲۰۱۰)، چیدمان دولته‌ای افروز عمیقی؛ نوری که در این اثر نه‌فقط ابزار روشنایی بلکه مادهٔ سازندهٔ فرم، فضا و معانی نمادین است (Amighi, n.d. -b).

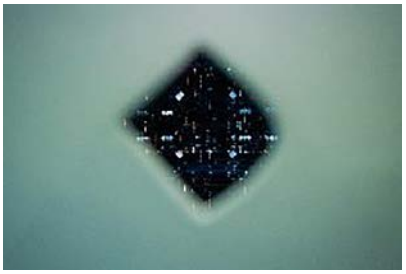
جدول۲. تحلیل ساختاری و پدیدارشناختی نور در چیدمان «فرشتگان در نبرد» افروز عمیقی (نگارنده)

محور تحلیل	یافته‌ها	تبیین و دلالت‌ها
فلسفی ـ ساختاری (چارچوب اشراقی)	ساختار دوگانهٔ اثر (دو پردهٔ نیمه‌شفاف روبه‌روی هم) بازتابی از دوگانهٔ نور/ظلمت و صفوف فرشتگان/نبرد در متون اشراقی است.	- نور در این اثر صرفاً فیزیکی نیست، بلکه واسطهٔ نمادینِ جدال نیروهای قدسی و سایه‌های زمینی است. - مخاطب با عبور میان این دو پرده تجربه‌ای حضوری از «میانجی‌گری نور» میان دو سپهر پیدا می‌کند. - این ساختار، میراث فلسفی و عرفانی اسلامی را در بستر هنر معاصر بازخوانی می‌کند. - این شیوهٔ تابش نمادی از «انوار معلقه» و نزول از عالم بالا به پایین است. - سایه‌ها و نورهای ضربدری دو پرده را به صحنهٔ نبردی قدسی بدل می‌کند. - مخاطب در این گذار رنگی با «تدرج وجود» مواجه می‌شود؛ این حرکت از نظر اشراقی نماد سلوک از کثرت به وحدت است.
	نور نقطه‌ای و فیبر نوری از بالا و پشتِ پرده‌ها می‌تابد و تصاویر فرشته‌گونِ متحرک می‌سازد.	
	حرکت تدریجی نور از سرد (آبی/سفید) در ورودی به گرم (طلایی/کهربایی) در میانهٔ فضا تداعی‌گر سیر از ظلمت به نور است.	
پدیدارشناختی ـ ادراکی (چارچوب فنومولوژیک)	شدت: نورهای نقطه‌ای شدت‌های متفاوت دارند و با حرکت بدن مخاطب شدت و زاویهٔ سایه‌ها تغییر می‌کند.	- ویژگی‌های فرمال نور (شدت، زاویه، شکست در پارچهٔ نیمه‌شفاف) سازوکار اصلی فرایند معناسازی‌اند. - تجربهٔ نور بدن‌مند است و معنا در ادراک زیستهٔ مخاطب تحقق می‌یابد. - نور ساختار زمانی (پویایی سایه‌ها) و فضایی (میان دو پرده) را سامان می‌دهد. - رنگ‌های سرد در ورودی حسی از فاصله و بی‌زمانی، رنگ‌های گرم در میانه حسی از حضور و اشراق القا می‌کند. - مخاطب خود را در میانهٔ جدال نورها می‌بیند؛ بدن او تبدیل به پردهٔ سوم و حامل سایه‌ها می‌شود. - این پویایی، نور را از حالت ایستا به رویدادی زنده تبدیل می‌کند؛ معنا در لحظهٔ حرکت شکل می‌گیرد و تثبیت نمی‌شود. - بدنِ مخاطب عامل فعال در خلق تجربهٔ اشراقی اثر است.
	رنگ: تغییر طیف از سرد به گرم در عمق فضا روایت نمادینِ «نبرد و رستگاری» را می‌سازد.	
	جهت: تابش نور از بالا و پشت باعث می‌شود سایهٔ فرشتگان روی پردهٔ مقابل بیفتد و بدن مخاطب نیز جزئی از تصویر شود.	
	حرکت: ذرات نور و سایه‌های حاصل از حرکت پارچه‌ها با جریان هوا یا عبور مخاطب تغییر می‌کند.	

مجموعه‌ای از منشورها و صفحات آینه‌ایِ در اندازه‌های متغیر تعبیه شده‌اند که بازتاب‌های شکسته و دوگانه‌ای تولید می‌کنند؛ این بازتاب‌ها نه‌تنها تصویر جسمیِ بازدیدکننده را تکرار می‌کنند بلکه لایه‌های بصری را به صورت دیالکتیکی از هم می‌گسلند و حس عدم‌ثباتِ دیداری را تقویت می‌کنند. پالت رنگیِ غالب، طیف‌های ملایمِ آبی و صورتی — که در برخورد نور مصنوعی و طبیعی به‌تدریج تغییر تُن می‌دهند — فضایی میان غروب و سپیده‌دم خلق می‌کند؛ این تغییرِ تدریجیِ رنگ، همراه با متضادِ نورِ سردِ آینه‌ها و گرمیِ سطوح سنگی، ریتم بصریِ آرام اما پرانتظار ایجاد می‌کند. مجسمهٔ مرکزی، بازخوانیِ نشانه‌وار «هیچ» به‌زبانِ سنگِ پرداخت‌شده است؛ بدنه‌ای سنگین و تراش‌خورده که در مقابل شفافیت آینه‌ها و شکست‌های نور قرار گرفته و تضادِ جرم و اعلای بصری را برجسته می‌سازد (Taghavi, 2023). ترکیب عناصر صلب و انعکاسی، همراه با آرایش غیرمتقارن و فضاهای نیمه‌محصور، بیننده را وامی‌دارد که موقعیت بدنی و دیداری‌اش را بازتعریف کند — دعوتی عملی برای نزدیک‌شدن، پس‌کشیدن، بستنِ یک چشم و آزمودنِ جایگزینیِ دید؛ این کنشِ ساده چشم، هم‌زمان تجربه‌ای از فقدانِ مطلق و حضورِ موقّت تولید می‌کند که محور مفهومیِ چیدمان را شکل می‌دهد (Taghavi, 2023).

در مواجههٔ بصری با چیدمانِ، اولین برداشت از کارآمدیِ نور در سازمان‌دهیِ فضا و کشفِ لایه‌های معناست: نمایشگاه مجموعه‌ای از پانل‌های بزرگ آبرنگ کاری‌شده «افق»، ساختارهای چندوجهیِ بازتابندهٔ نور و منشوری شکل، و یک مجسمهٔ سنگِ آهکِ متمرکز «هیچی» را در گالریِ ترنر سامان می‌دهد که همگی در یک ساختمانِ هندسیِ مدور- هشتی شکل (سامان یافته‌اند؛ بیننده به‌واسطهٔ بریدگی‌های الماسی‌شکل «نقطه» در دیوارها دعوت می‌شود تا از سوراخ‌ها بنگرد و با بستنِ یک چشم به چشمِ دیگر، زاویهٔ دید خود را بازتنظیم کند (Museum of Contemporary Art Chicago, 2023). مادهٔ اصلیِ بصری در این چیدمان ترکیبی از سطوحِ بازتابنده و نیمه‌شفاف است: منشورهای فولادی یا پلکسی‌گلسِ صَیقلی نور محیط را خرد و تجزیه می‌کنند و روی دیوارهای تیرهٔ پس‌زمینه شکوفه‌های طیفی و انعکاسِ «نقطه» را می‌پراکَنند؛ تاباندنِ نورِ جهت‌مند بر روی پارچه‌های کرپ-دو-شاینِ آبرنگ‌کاری‌شده، لایه‌هایی از طیف رنگیِ افق را خلق می‌کند که در مقیاسِ بزرگ به صورتِ افقِ تکه‌تکه‌شده نمایان می‌شوند (تصویر۵) . در مرکزِ گالری، مجسمه‌ی«هیچی»

Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171



تصویر۵. چیدمان «هستی هیچ» مریم تقوی: نور به عنوان مادهٔ سازندهٔ فرم و معنا عمل می‌کند؛ با منشورها و سطوح بازتابنده، افق‌ها و مجسمهٔ «هیچی» را شکل می‌دهد و تجربهٔ بدنی و دیداری بیننده را فعال می‌سازد (Taghavi, 2023).

با نقطهٔ کانونیِ نورِ متمرکز، جرمِ سنگین و ماتِ خود را در برابر بازتاب‌های پراکندهٔ منشورها قرار می‌دهد؛ این تضادِ مات/براق و متمرکز/پراکنده، شبکه‌ای از حضورها و غیاب‌ها را پدید می‌آورد که بیننده را مجبور می‌کند موقعیتِ بدنیِ خود را برای خوانشِ کاملِ اثر تغییر دهد (Taghavi, n.d.; Singh, 2024). شیوهٔ آویختنِ پانل‌ها و قرارگیریِ منشورها—همراه با دستورِ کنش‌محورِ نمایشگاه (بستنِ یک چشم و دیدن با چشمِ دیگر)—نور را نه‌فقط به عنوانِ منبعِ روشنایی بلکه به عنوانِ ابزارِ عملکردیِ بازنمایی و بازآفرینیِ معنا معرفی می‌کند: بازتاب‌ها و شکست‌های نوری، نقاطِ خوشنویسی شده را تکثیر می‌کنند و بریدگی‌های «نقطه» همچون دریچه‌هایی عمل می‌کنند که نوری را به فضا تزریق و یافته‌های بصری را «سنجاق» می‌کنند؛ به‌همین‌سبب، نور در این چیدمان هم‌زمان نقشِ حاملِ تصویر (نمایاندنِ افق/نقطه) و نقشِ واسطهٔ تجربه (وام‌گذاریِ فاصله، ایجادِ پلِ بینِ دید و نماد) را ایفا می‌نماید (Museum of Contemporary Art Chicago, 2023; Taghavi, n.d.).

تحلیلِ پدیدارشناختیِ این سامانِ نوری نشان می‌دهد که ویژگی‌هایِ فرمال نور —جهت، شدت، بازتاب/شکست، و زمان‌مندیِ تغییراتِ روشنایی— چگونه ضریبِ معناسازیِ اثر را تعیین می‌کنند. اولاً، جهتِ نور و کانون‌بندیِ آن بر «هیچی» و منشورها، خوانشی سلسله‌مراتبی از اهمیتِ بصری ایجاد می‌کند که به نوبت مخاطب را به حرکت و بازتجربهٔ فضا وامی‌دارد؛ این جهت‌یابیِ نوری، همان‌گونه که در پدیدارشناسیِ ادراک مطرح شده است، بدنِ بیننده را به عنوانِ سوژه‌ای فعال وارد فرایندِ دیدن می‌کند و نه صرفاً یک ناظرِ منفعل—بنابراین معنا در «لحظهٔ مواجهه» متولد می‌شود و نه‌تنها در مرجعِ نمادینِ پیشین. ثانیاً، شدتِ نور و کنتراستِ بینِ سطوحِ ماتَ و صیقلی، مرزهای پدیداری را جابه‌جا می‌کند: نورِ متمرکز که بر مجسمه تابیده می‌شود حضورِ مادیِ «هیچ» را برجسته می‌سازد، در حالی که بازتاب‌های منشوری «هیچ» را به صورتِ مجموعه‌ای از نقاطِ مشتت و تکرارشونده بازتولید می‌کنند و بدین‌سان مفهومِ «هستی/هیچ» را هم‌زمان تأیید و تضعیف می‌کنند. سوم اینکه، عنصرِ زمانی —پدیدار شدنِ بازتاب‌ها هنگامِ حرکتِ بیننده، و الزامِ نمایشگاه به تغییرِ زاویهٔ نگاه (بستن یک چشم)— موجب می‌شود تجربهٔ معنا نه یک برداشتِ ایستا بلکه یک رویدادِ متحرک و وابسته به بدن پدید آید: هر گام یا حرکت سر، موقعیتِ نقاطِ بازتاب‌شده و افقِ هوارنگ را دگرگون می‌سازد و این دگرگونیِ پیوسته، معنا را به صورتِ متغیر و چندوجهی تحویل می‌دهد (Singh, 2024; Taghavi, n.d.). در ارتباط با چارچوبِ نظریِ اشراقی-متنی، می‌توان مشاهده کرد که استفادهٔ مدرن از «نقاط/نُقطه» و اصالتِ آینه/منشور راهی است برای بازخوانیِ سنتِ نمادینِ نور به عنوانِ مراتبِ ظهور: نقطه، که در سنتِ خوشنویسی واحدِ اندازه‌گیری

و نشانهٔ امکانِ ظهورِ صورت‌هاست، در کارِ تقوی به‌مثابهٔ عاملِ مولدِ بی‌نهایتِ بازتاب تبدیل می‌شود؛ این تبدیل نشان می‌دهد که چگونه ذخیرهٔ معناییِ متنی (ارجاعاتِ خوشنویسی و مفاهیمِ هیچ) از طریق فرمالیزمِ نوریِ معاصر دوباره تولید و در تجربهٔ بدنیِ بیننده تحقق می‌یابد. به‌عبارتِ سیستماتیک‌تر، نور در «هستیِ هیچ» سه نقشِ هم‌زمان دارد: ۱. خوانشِ تاریخی-نمادین را فعال می‌سازد (ارجاع به هیچ، هیچی، نقطه)، ۲. ساختارِ فرمالِ بصری را سامان می‌دهد (جهت، شدت، بازتاب/ شکست)، و ۳. تجربهٔ زیسته و بدن‌محورِ مخاطب را واسطه‌گذاری می‌کند؛ تنها در تلفیقِ این سه سطح است که تضادِ فلسفیِ «وجود/عدم» به تجربه‌ای قابلِ ادراک، قابلِ حس و قابلِ بازخوانی تبدیل می‌شود. «جدول ۳» نشان می‌دهد نور در چیدمان «هستیِ هیچ» با ساختار سه‌گانه و ویژگی‌های فرمال خود، پیوند نمادین میان وجود و عدم را ایجاد کرده و با تعامل بدن مخاطب معنا را به صورت زنده و چندحسی انتقال می‌دهد.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با واکاوی نقش نور به‌عنوان واسطه معنا در چیدمان‌های نوری معاصر اسلامی، بر سه اثر برجسته تمرکز کرد: «سفر نور» ماتیاس دی فالسیس (۲۰۲۴) به عنوان نمونه‌ای بین‌المللی، و آثار ایرانی «فرشتگان در نبرد» افروز عمیقی (۲۰۱۰) و «هستی هیچ» مریم تقوی (۲۰۲۳). یافته‌های کلیدی نشان‌دهنده آن است که نور، ریشه‌گرفته از سنت‌های فلسفی-عرفانی اسلامی همچون حکمت اشراق سهروردی و تفاسیر قرآنی آیه نور، فراتر از یک عنصر فیزیکی عمل کرده و به ابزاری پویا برای پیوند عوالم محسوس و معقول تبدیل می‌شود. این نقش در چیدمان‌های مورد بررسی، با ادغام میراث تاریخی مانند الگوهای هندسی مشبک و بازی سایه و روشن در معماری اسلامی، با فناوری‌های نوین همچون LED، پروجکشن و منشورها، فضایی چندلایه خلق می‌کند که معانی انتزاعی - از تدرج وجودی و وحدت کیهانی تا تحول درونی و کاوش هویت

جدول ۳. تحلیل ساختاری و پدیدارشناختی نور در چیدمان «هستیِ هیچ» مریم تقوی (نگارنده)

محور تحلیل	یافته‌ها	تبیین و دلالت‌ها
فلسفی ـ ساختاری (چارچوب اشراقی)	ساختار سه‌گانهٔ فضای چیدمان (لایهٔ بیرونی با افق‌های هوارنگ، لایهٔ میانی منشورهای بازتابنده، و نقطهٔ کانونیِ مجسمهٔ هیچی) یادآور مراتب تدرّجیِ نور در حکمت اشراق است.	- نور در این چیدمان صرفاً یک عامل فیزیکی نیست بلکه واسطه‌ای نمادین برای پیوندِ مفاهیم «وجود/عدم» است. - بیننده با حرکت در میان لایه‌های فضا، تجربه‌ای حضوری از مراتبِ ظهورِ معنا و نور را کسب می‌کند.
	تمرکز نور بر مجسمهٔ هیچی حضورِ «هیچ» را برجسته می‌سازد در حالی که بازتاب‌های منشوری آن را به نقاطِ پراکنده تقسیم می‌کنند.	- استفاده از «نقطه/نُقطه» به عنوان برش و بازتاب، ارجاعی است به جایگاهِ نقطه در خوشنویسی اسلامی به‌مثابهٔ منبعِ پیدایش صورت‌ها؛ این ارجاع، میراثِ عرفانی را در قالبِ رسانهٔ معاصر بازخوانی می‌کند. - این تضادِ متمرکز/پراکنده نمادی از «وحدت در کثرت» و سیر از عدم به وجود است.
	نور به عنوان «واسطه معنا» میان سطحِ نمادینِ خوشنویسی (نُقطه) و تجربهٔ بدن‌مندِ بیننده عمل می‌کند.	- بیننده با تغییر موقعیت بدنی خود، دائماً نسبتِ این دوگانه را بازتجربه می‌کند و معنا را در حرکت می‌یابد. - ساختارِ فضاییِ چیدمان مخاطب را در مسیری قرار می‌دهد که خودْ بخشِ فعالِ فرایندِ آشکارشدنِ معنا گردد.
پدیدارشناختی ـ ادراکی (چارچوب فنومولوژیک)	شدت: کنتراست بین نورِ متمرکز بر هیچی و بازتاب‌های نرمِ منشورها، آستانهٔ ادراکی را تغییر می‌دهد و معنا را از «هیچ» به «هستیِ بازتابی» منتقل می‌کند.	- ویژگی‌های فرمال نور (شدت، بازتاب، شکست) سازوکار اصلیِ معناسازی‌اند. - تجربهٔ نور در این چیدمان بدن‌مند و چندحسی است و معنا در ادراکِ زیستهٔ مخاطب تحقق می‌یابد. - نور ساختارِ زمانی (حرکت و تغییر بازتاب‌ها با حرکت بدن) و فضایی (مرکزیتِ مجسمه و گردشِ مخاطب) را سامان می‌دهد. - این گذارِ رنگیِ روایت نمادینِ تحولِ معنوی از حاشیه به مرکز را ایجاد می‌کند و بیننده را به سمت کانونِ «هیچ» می‌کشاند. - بیننده خودْ نقطهٔ تلاقیِ پرتوهاست و تجربهٔ دیدن نه در یک جهت بلکه چندجانبه است، مشابه تجربهٔ «انوار معلّقه» در متون اشراقی. - این پویاشدنِ فضا نور را از حالت ایستا به رویدادی زنده تبدیل می‌کند؛ معنا در لحظهٔ حرکت شکل می‌گیرد و تثبیت نمی‌شود. - این فرایند، بدنِ مخاطب را به عاملی فعال در خلقِ تجربهٔ اشراقی بدل می‌کند.
	رنگ: گرادیان‌های آبرنگ از طیف‌های تیره و سرد در لایه‌های بیرونی به روشن‌تر و گرم‌تر در مرکز حرکت می‌کنند.	
	جهت: شکست و بازتابِ نور از منشورها موجب تابش‌های چندجهتی می‌شود و بدن مخاطب را در مرکز یک میدان نوری قرار می‌دهد.	
	حرکت: بازتاب‌ها و نقاطِ تکثیرشده با کوچک‌ترین حرکتِ سر یا بدن تغییر می‌کنند و تصویرِ افق‌های آبرنگی در منشورها جابه‌جا می‌شود.	

Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171

فرهنگی - را در تجربه زیسته مخاطب محقق می‌سازد. این آثار نه‌تنها سنت را بازآفرینی می‌کنند، بلکه با تأکید بر تعامل بدن‌مند و ادراکی، مرزهای میان هنر، فلسفه و زندگی روزمره را محو کرده و به غنای مطالعات هنری معاصر کمک می‌نمایند. در این فرایند، نور به عنوان عنصری هویت‌بخش، ظرفیت‌های نوینی برای بیان فرهنگی و اجتماعی ارائه می‌دهد که می‌تواند تاب‌آوری معنوی مخاطبان را تقویت کند و چشم‌اندازهایی تازه برای تلفیق سنت و مدرنیته بگشاید.

در پاسخ به پرسش نخست پژوهش - چگونه نور در این چیدمان‌ها به واسطه‌ای مؤثر در خلق معنا تبدیل می‌شود؟ - نور از طریق ایجاد پیوند دوسویه میان لایه‌های نمادین سنتی و سازوکارهای ادراکی معاصر عمل می‌کند، که این امر در هر سه اثر به شکلی منحصربه‌فرد نمود می‌یابد. در «سفر نور»، نور به عنوان کانالی برای شبیه‌سازی فرایند اشراقی عمل کرده و با ساختار سه‌مرحله‌ای (تاریکی اولیه نماد عدم، پرورش تدریجی نماد جذب دانش، و اشراق نهایی نماد کمال الهی)، معانی فلسفی مانند تدرج وجودی را از حالت انتزاعی به تجربه‌ای پویا و فراگیر تبدیل می‌نماید؛ این واسطه‌گری مخاطب را به سفری درونی هدایت می‌کند که حضور الهی و هدایت معرفتی را در بستر زمان و فضا محقق می‌سازد. در «فرشتگان در نبرد» عمیقی، نور با ترکیب سایه‌های سنتی ایرانی و نور هدایت‌شده، تم‌های اجتماعی مانند جدال قدسی و مهاجرت را کاوش کرده و به واسطه‌ای برای بازنمایی تضادهای زمینی تبدیل می‌شود؛ اینجا نور مرزهای میان جسم و سایه را محو کرده و معنا را در تعامل مخاطب با فضای معلق تولید می‌کند، جایی که لایه‌های فرهنگی و عرفانی هم‌زمان فعال می‌شوند. در «هستی هیچ» تقوی، نور از طریق بازتاب‌ها و شکست‌ها، مفاهیم فلسفی مانند وجود و عدم را با عناصر خوشنویسی اسلامی (نقطه به عنوان منبع پیدایش) ادغام کرده و به ابزاری برای کاوش هویت فرهنگی تبدیل می‌گردد؛ این واسطه‌گری معنا را در لحظه زیسته مخاطب - از طریق تغییر موقعیت بدنی و بازتعریف دیداری - آشکار می‌سازد و تضادهای انتزاعی را به تجربه‌ای ملموس می‌رساند. در مجموع، نور در این آثار با حمل لایه‌های نمادین سنتی و فعال‌سازی تعامل ادراکی، معنا را نه به صورت ایستا بلکه پویا و وابسته به مخاطب تولید می‌کند، که این امر پیوند سنت اسلامی با بیان‌های نوین را تقویت می‌نماید.

پرسش دوم - ویژگی‌های فرمال نور چه نقشی در فرایند معناسازی و تجربه زیسته مخاطب ایفا می‌کنند؟ - نیز با بررسی ویژگی‌هایی مانند شدت، جهت، رنگ و حرکت نور در سه اثر پاسخ داده می‌شود، که این عناصر به عنوان ابزارهای اصلی، معناسازی را هدایت کرده و تجربه را از سطح بصری به عمق زیستی ارتقا می‌دهند. در «سفر نور»، شدت تدریجی نور تدرج وجودی را بازنمایی کرده و حس تحول را القا می‌نماید، جهت تابش از بالا مخاطب را در مرکز فضا قرار می‌دهد، تغییرات رنگی از سرد به گرم روایتی عاطفی از گذار معنوی می‌سازد، و حرکت ذرات پرشتاب فضا را پویا کرده و ثبات ادراکی را مختل می‌نماید؛ این ویژگی‌ها بدن مخاطب را درگیر کرده و تجربه زیسته را به فرایندی حضوری و چندحسی تبدیل می‌کنند. در «فرشتگان در نبرد» عمیقی، شدت متفاوت نورهای نقطه‌ای سایه‌ها را تغییر می‌دهد و حس نبرد را تقویت می‌کند، جهت تابش از بالا و پشت پرده‌ها بدن مخاطب را بخشی از تصویر می‌سازد، گذار رنگی از سرد به گرم تحول معنوی را روایت می‌نماید، و حرکت سایه‌ها با جریان هوا فضا را زنده می‌کند؛ این عناصر تجربه زیسته را به تعاملی بدن‌مند تبدیل کرده و معنا را در لحظه حرکت تولید می‌نمایند. در «هستی هیچ» تقوی، شدت متمرکز بر مجسمه مرکزی حضور هیچ را برجسته می‌کند، جهت چندگانه بازتاب‌ها بدن را در میدان نوری قرار می‌دهد، گرادیان‌های رنگی از تیره به روشن سیر تحول را ایجاد می‌نماید، و حرکت بازتاب‌ها با تغییر موقعیت مخاطب فضا را پویا می‌سازد؛ این ویژگی‌ها تجربه زیسته را به کاوشی ادراکی تبدیل کرده و معنا را از تضاد وجود/عدم به لایه‌های زیستی گسترش می‌دهند. در کل، این ویژگی‌ها نه‌تنها معنا را حمل می‌کنند، بلکه با اختلال در ادراک عادی و درگیر کردن بدن، آن را در تعامل پویا با مخاطب تقویت کرده و چیدمان‌ها را به فضاهایی تبدیل می‌نمایند که معنا در آنها زاده، تحول یافته و شخصی‌سازی می‌شود.

در مقایسه «سفر نور» با نمونه‌های ایرانی، تفاوت‌های ساختاری، مفهومی و فرهنگی برجسته‌ای وجود دارد که نشان‌دهنده تنوع رویکردها در هنر نوری معاصر اسلامی است و بر غنای این حوزه می‌افزاید. «سفر نور»، به عنوان اثری خلق‌شده توسط هنرمندی آرژانتینی‌الاصل با تمرکز بر سنت اسلامی، بیشتر به جنبه‌های جهانی و فناوری‌محور گرایش دارد: ساختار سه‌مرحله‌ای آن بر تحول وجودی و اشراق فلسفی تأکید کرده و با بهره‌گیری گسترده از عناصر دیجیتال مانند پیکسل‌های LED، فیبر نوری و کره‌های شیشه‌ای، تجربه‌ای فراگیر، انتزاعی و کیهانی ارائه می‌دهد که مرزهای فرهنگی را فراتر رفته و مخاطب را به سفری فرا-شخصی وامی‌دارد؛ این رویکرد، نور را به ابزاری برای جهانی‌سازی مفاهیم اسلامی تبدیل می‌کند، جایی که تأکید بر روایت زمانی (گذار از تاریکی به اشراق) و پویایی فضایی، تجربه‌ای شبیه به مکاشفه عرفانی ایجاد می‌نماید بدون وابستگی عمیق به زمینه‌های محلی. در مقابل، آثار ایرانی عمیقی و تقوی عمیقاً ریشه‌دار در بستر فرهنگی محلی هستند و نور را برای کاوش تم‌های اجتماعی، هویتی و تاریخی به کار می‌گیرند، که این امر آنها را شخصی‌تر و زمینه‌محور می‌سازد. برای مثال، «فرشتگان در نبرد» عمیقی با ترکیب سایه‌های سنتی ایرانی (الهام‌گرفته از

پرده‌ها و بال‌های نمادین) و پروجکشن، جدال‌های اجتماعی مانند مهاجرت، نبردهای قدسی و تضادهای زمینی را برجسته می‌کند و نور را به ابزاری برای بازنمایی مسائل معاصر ایرانی تبدیل می‌نماید، جایی که تأکید بر تعامل فیزیکی مخاطب با فضای معلق، تجربه‌ای عاطفی و فرهنگی ایجاد می‌کند که مستقیماً به حافظه جمعی ایرانیان ارجاع می‌دهد. به‌طور مشابه، «هستی هیچ» تقوی با ادغام منشورها، بازتاب‌ها و عناصر خوشنویسی (مانند نقطه به عنوان نماد پیدایش و عدم)، مفاهیم فلسفی وجود/عدم را با مسائل هویتی فرهنگی ترکیب کرده و نور را به کانالی برای کاوش درونی و بازتعریف خود تبدیل می‌نماید؛ این اثر با تمرکز بر تغییر موقعیت بدنی مخاطب و ایجاد تضادهای بصری (مات/براق، متمرکز/پراکنده)، تجربه‌ای شخصی‌تر و لایه‌دار ارائه می‌دهد که ریشه در سنت‌های هنری ایرانی دارد و کمتر به جنبه‌های فناوری‌محور تکیه می‌کند. این تفاوت‌ها نه‌تنها از منظر ساختاری (فراگیر و دیجیتال در «سفر نور» در برابر معلق و بازتابی در آثار ایرانی) بلکه مفهومی (جهانی‌سازی اشراق در مقابل کاوش محلی هویت) برجسته هستند، اما هر سه اثر در نقطه مشترکی همگرا می‌شوند: استفاده از نور برای تلفیق سنت اسلامی با نوآوری، که این امر تنوع فرهنگی هنر نوری را غنی می‌سازد و امکان گفت‌وگوی میان سنت‌های جهانی و محلی را فراهم می‌آورد. درنهایت، این پژوهش می‌تواند با ارائه چارچوبی تحلیلی یکپارچه، نقش نور را در پر کردن شکاف میان رویکردهای نظری و عملی روشن سازد و به توسعه نقد هنری و خلاقیت در حوزه چیدمان‌های نوری کمک کند. برای پژوهش‌های آتی، پیشنهاد می‌شود بررسی تطبیقی تأثیر فناوری‌های نوظهور مانند واقعیت مجازی بر چیدمان‌های نوری اسلامی در زمینه‌های مختلف فرهنگی و همچنین مطالعات تجربی بر واکنش‌های روانشناختی و عاطفی مخاطبان متنوع صورت گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Journey of Light

۲. Matías De Falcis هنرمندی چندرشته‌ای و معمار آرژانتینی‌الاصل است که در حال حاضر در بارسلونا مستقر می‌باشد. از سنین کودکی، علاقه‌ای به هندسه با تمرکز بر بُعدمندی و کار با مواد ساختمانی در قالب قطعات نشان داد، که این امر به او اجازه داد تا کشف کند چگونه تعامل میان عناصر، تفسیر فضایی را تغییر می‌دهد. این علاقه او را به تحصیل معماری در شهر روساریو سوق داد، جایی که در سال ۲۰۱۳ با مدال افتخاربرای عملکرد تحصیلی برجسته فارغ‌التحصیل شد. در طول دوره آموزشی‌اش، ابزارهای دیجیتال و فناوری او را مجذوب خود کرد، به گونه‌ای که استفاده از ماشین‌های کنترل عددی کامپیوتری و برش‌دهنده‌های لیزری به ابزارهای رایج در طراحی آثارش تبدیل شد و نگرانی هنری قابل توجهی را در مسیر حرفه‌ای‌اش نشان داد. آثار او در مراکز هنری و نمایشگاه‌ها، و همچنین جشنواره‌های بین‌المللی مانند جشنواره هنر اسلامی، آرت میامی، باد+ بوردو، گالری کنتراست، و موارد دیگر ارائه شده است.

۳. افروز عمیقی (Afruz Amighi) هنرمند مجسمه‌ساز و چیدمان‌گر ایرانی-آمریکایی است که در سال ۱۳۵۳ خورشیدی (۱۹۷۴ میلادی) در تهران متولد شد و اکنون در نیویورک زندگی و کار می‌کند. او با بهره‌گیری از مواد صنعتی سبک، پرده‌های نیمه‌شفاف، نور و سایه، چیدمان‌هایی می‌آفریند که در آن‌ها الگوهای هندسی، نقوش معماری و ارجاعات بصری به سنت‌های ایرانی، عثمانی و اندلسی در هم تنیده می‌شود. آثار عمیقی از منظر آکادمیک نمونه‌ای برجسته از پیوند میان تکنیک‌های معاصر و نمادپردازی فرهنگی است.

۴. مریم تقوی (به انگلیسی: Maryam Taghavi) هنرمند و آموزگار چندرشته‌ای ایرانی-کانادایی مستقر در شیکاگو است. آثار او زندگی حرفه‌ای را در قالب نقاشی، مجسمه، اجرا، فضاها و متونی شکل می‌دهند که به بررسی زبان، خط، علائم خوشنویسی و اشکال نمادین مذهبی می‌پردازند.

۵. آیه ۳۵ سوره نور

6. Darkness
7. Gestation
8. Illumination
9. Angels in Combat

۱۰. اصطلاح «دیپتیک» (Diptych) در تاریخ هنر به آثاری اطلاق می‌شود که از دو لت یا دو صفحه‌ی به‌هم‌پیوسته تشکیل شده‌اند؛ این ساختار در اصل به نقاشی‌ها و محراب‌های دو لته‌ایِ قرون وسطا اشاره داشت و امروزه برای هر اثر یا چیدمانی با دو بخش مکمل نیز به‌کار می‌رود.

11. Nothing Is

فهرست منابع

- آرزوفر، سمیه (۱۴۰۴)، تأثیرات ادراکی و معنوی نور و فضا در آثار دن فلاوین، *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۰(۳)، ۱۰۱-۱۱۲. doi: 10.22059/jfava.2025.380638.667319
- حیدری، فرزاد؛ علی‌آبادی، محمد؛ صالح صدق‌پور؛ بهرام؛ حیدری، علی‌اکبر (۱۴۰۱)، ارزیابی تأثیر نماد معنوی نور طبیعی در فضاهای عبادی (مسجد) بر تاب‌آوری معنوی کاربران از طریق نقش واسط هوش معنوی: مورد مطالعه مساجد دوره قاجاریه شیراز، *معماری و شهرسازی آرمان شهر*، ۱۵(۴۰)، ۵۷-۶۸. https://doi.org/10.22034/aaud.2022.273621.2431
- صادقین، مسعود (۱۳۹۵)، بررسی نقش نور در معماری اسلامی ایران:

Doi: 10.22034/rph.2025.2069042.1171

بررسی نور در مساجد، *اولین همایش هنر و صنعت در ساختمان، عمران، معماری و شهرسازی*، تبریز، ایران.

- کریمیان ششده، م.؛ غیورفر، ع. (۱۴۰۳)، وحدت حسی و جایگاه معنوی نور در معماری مسجدهای ایرانی؛ بر مبنای حکمت اشراق سهروردی، *پژوهش در هنر و علوم انسانی* (۷۰)، ۶۷-۷۴.
- مختاری دهکردی، راضیه (۱۴۰۴)، پدیدارشناسی فضا در چیدمان‌های نوری جیمز تورل، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۱۰(۲). doi: 10.22051/jtpva.2024.46231.1561
- مختاری دهکردی، راضیه، و اسدی فارسانی، مجید (۱۴۰۳)، باززایش والایی در چیدمان‌های نوری اولافور الیاسون، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۲)، ۱۱۱-۱۲۲. https://doi.org/10.22059/jfa-va.2024.372641.667247
- مریدی، محمدرضا؛ مریدی، بهزاد (۱۴۰۱)، تبیین جریان هنر اسلامی در نمایشگاه‌های جهانی، جشنواره‌های ملی و دوسالانه‌های هنری، *نگره*، ۱۷(۶۲)، ۱۱۷-۱۲۹. https://doi.org/10.22070/negareh.2021.5559.2517

فهرست منابع لاتین

- Aminrazavi, M. (1997). Suhrawardi and the school of illumination. Curzon Press.
- Amighi, A. (2010). Angels in Combat [Art installation]. Isabelle Van Den Eynde Gallery, Dubai, UAE.
- Amighi, A. (n.d. -a). *Afruz Amighi* [Artist website]. Retrieved September 29, 2025, from https://www.afruzamighi.com/
- Amighi, A. (n.d. -b). *Angels in combat*. Afruz Amighi. https://www.afruzamighi.com/works/angels-in-combat. Retrieved September 16, 2025, from https://www.afruzamighi.com/works/angels-in-combat
- Corbin, H. (1978). The man of light in Iranian Sufism (N. Pearson, Trans.). Omega Publications. (Original work published 1971).
- De Falcis (n.d.) *Islamic art festival*. https://www.defalcis.com/portfolio/islamic-art-festival. Retrieved September 16, 2025, from https://www.defalcis.com/portfolio/islamic-art-festival
- Ferhat, M. (2020). Light as mediator in Islamic philosophy. Journal of Islamic Studies, 31(1), 20-45.
- Iskandar, I. (2023). The role of light in the architecture of religious buildings. Devotion: Journal of Research and Community Service, 4(3), 426-437. https://doi.org/10.1093/jis/etz048
- Lange, C. (2021). Light and luminous being in Islamic theology. Journal of Sufi Studies, 10(1-2), 201-222. https://doi.org/10.1177/2050303220986975
- Levine, M. W., & Shefner, J. M. (2000). Fundamentals of sensation and perception (3rd ed.). Oxford University Press.
- Levine, J. M. (1982). Perception of visual space. In W. Schiff (Ed.), Perception: An applied approach (pp. 142-156). Houghton Mifflin.
- Matracchi, P., & Sadeghi Habibabad, A. (2021). Explaining and evaluating the quality of light in religious environments and its effect on spirituality. Frontiers of Architectural Research, 10(4), 803-820. https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.06.001
- Merleau-Ponty, M. (1964). The visible and the invisible (A. Lingis, Trans.). Northwestern University Press. (Original work published 1964).
- Merleau-Ponty, M. (2012). Phenomenology of perception (D. A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945).
- Mesloub, A., Alshenaifi, M., Rim, B., Alnaser, A. S., Elkhayat, K., & Ghosh, A. (2024). Optimizing daylighting typology in religious buildings: A case study of electrochromic glazing integration in the Masjid Al-Shagroud. Applied Sciences, 14(20), 9340. https://doi.org/10.3390/app14209340
- Mirza, N. A. (2019). Light in Islamic art and architecture. In A. Papadakis (Ed.), Islamic aesthetics (pp. 45-60). Papadakis Publisher.
- Museum of Contemporary Art Chicago. (2023). Chicago Works: Maryam Taghavi [Exhibition catalog]. MCA Chicago. Retrieved September 29, 2025, from https://visit.mcachicago.org/exhibitions/chicago-works-maryam-taghavi/
- Nasr, S. H. (1987). Islamic art and spirituality. State University of New York Press.
- Singh, P. (2024, May). Maryam Taghavi: Nothing Is [Exhibition review]. The Brooklyn Rail. Retrieved September 29, 2025, from https://brooklynrail.org/2024/05/artseen/Maryam-Taghavi-Nothing-Is/
- Taghavi, M. (2023). *Nothing Is* [Art installation]. Museum of Contemporary Art, Chicago, IL. https://www.maryamtaghavi.com/nothing-is-2023/. Retrieved September 16, 2025, from https://www.maryamtaghavi.com/nothing-is-2023/
- Taghavi, M. (n.d.). *Maryam Taghavi* [Artist website]. Retrieved September 29, 2025, from https://www.maryamtaghavi.com/
- Walbridge, J., & Ziai, H. (2000). The philosophy of illumination (Hikmat al-ishraq). Brigham Young University Press.

مؤلفه‌های تأثیرگذار علم حضوری و حصولی در شیوهٔ تصویرسازی علمی تمدن اسلام و تمدن غرب

ابوذر ناصحی[۱]، ساره مقامی[۲]، حسین قسامی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۰۴ تیر ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۲۷ مهر ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۱۵۱-۱۶۶
Doi: 10.22034/rph.2025.2063788.1157

چکیده

در هنرهای تجسمی، تصویرسازی علمی به عنوان ابزاری برای نمایش جنبه‌های بصری علم و مشاهدات طبیعی شناخته می‌شود. این مقاله به بررسی دو رویکرد علم حضوری و علم حصولی در تصویرسازی علمی در تمدن‌های اسلامی و غربی می‌پردازد. مسئله اصلی این تحقیق، بررسی عوامل مؤثر بر شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در شیوه‌های تصویرسازی علمی در این دو تمدن است چراکه بسیاری از آثار هنری اسلامی به دلیل عدم درک صحیح از زمینه‌های فرهنگی و تاریخی آنها، مورد کم‌توجهی قرار می‌گیرند. علاوه‌بر این، رویکردهای علمی مختلف در این دو فرهنگ تأثیرات قابل توجهی بر تولید و درک آثار هنری داشته‌اند و این موضوع نیازمند شناخت در عرصهٔ علم و هنر است. هدف این پژوهش، درک عمیق‌تر از تأثیرات فلسفی و فرهنگی بر هنر تصویرسازی علمی و تحلیل چگونگی استفاده هنرمندان از این رویکردها به منظور تجسم حقیقت است. در این راستا، پرسش‌های پژوهشی به صورت زیر مطرح می‌شود: پرسش بنیادین: تفاوت و شباهت تصویرسازی علمی در تمدن‌های اسلامی و غربی، بر اساس رویکردهای علمی هر تمدن چیست؟ پرسش فرعی: ریشه‌های علم حضوری و علم حصولی در شیوهٔ هنری تصویرسازی علمی هر تمدن چه تأثیری دارد؟ پژوهش حاضر با استفاده از روش تحلیل مقایسه‌ای و بررسی تصاویر نسخ خطی علمی، به تحلیل آثار هنری از دو تمدن پرداخته و یافته‌های این پژوهش بر این اذعان دارد که هنرمندان اسلامی از طریق علم حضوری، به کشف، تجسم و افشای حقیقت درونی اشیاء توجه دارند. در حالی که هنر غربی بیشتر بر تطابق محسوس از جهان پیرامون متمرکز است و در تصویرسازی علمی، رویکرد هنرمند غربی در مواجه با جهان پیرامون شناخت دقیق‌تری از فرایند تصویرسازی ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: تمدن غربی، تمدن اسلامی، تصویرسازی علمی، علم‌حصولی، علم‌حضوری

۱. استادیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: a.nasehi@aui.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد تصویرسازی، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: smaghami36@yahoo.com

۳. دکتری فلسفه، گروه فلسفه، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. Email: ghassami@tabrizu.ac.ir

استناد: ناصحی، ابوذر؛ مقامی، ساره؛ قسامی، حسین (۱۴۰۵)، مؤلفه‌های تأثیرگذار علم حضوری و حصولی در شیوهٔ تصویرسازی علمی تمدن اسلام و تمدن غرب، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۱)، ۱۵۱-۱۶۶.
Doi: 10.22034/rph.2025.2063788.1157
https://rph.soore.ac.ir/article_730586.html

مقدمه

تصویرگری علمی یکی از شاخه‌های هنرهای تجسمی است که همواره در خدمت انتقال دانش و نمایش مشاهدات طبیعی قرار داشته است. این هنر در تمدن‌های مختلف، به‌ویژه در تمدن اسلامی و غربی، نقشی اساسی در پیشرفت علوم گوناگون همچون پزشکی، نجوم، جانورشناسی، مکانیک و ریاضیات ایفا کرده است. با این حال، بسیاری از پژوهش‌ها تنها به بخشی از آثار موجود پرداخته‌اند و سایر شاخه‌های تصویرگری علمی کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش، بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های تصویرگری علمی در تمدن‌های اسلامی و غربی با تأکید بر دو نگرش بنیادین علم حضوری و علم حصولی است. در فلسفه اسلامی، علم حضوری بر شهود و کشف حقیقت درونی اشیا تأکید دارد و این رویکرد در تصویرگری علمی به بازتابی عمیق‌تر از معنا و باطن اشیا انجامیده است. در مقابل، علم حصولی در سنت غربی بیشتر بر بازنمایی محسوس و عینی پدیده‌ها متکی بوده و زمینه‌ساز تصویری دقیق و تجربی از جهان طبیعی شده است.

هدف این پژوهش، تحلیل تطبیقی نقش این دو نگرش در شکل‌گیری تصویرگری علمی در دو تمدن است. بر این اساس، پرسش‌های پژوهش چنین‌اند: پرسش بنیادین: تفاوت و شباهت تصویرگری علمی در تمدن‌های اسلامی و غربی بر اساس رویکردهای علمی هر تمدن چیست؟ پرسش فرعی: ریشه‌های علم حضوری و علم حصولی چه تأثیری بر شیوهٔ هنری تصویرگری علمی داشته است؟ ضرورت این تحقیق در آن است که نشان دهد تصویرگری علمی تنها ابزاری برای بازنمایی ظاهری پدیده‌ها نیست، بلکه پلی میان علم و هنر در انتقال مفاهیم علمی و آموزشی است. بررسی این موضوع می‌تواند به بازشناسی جایگاه تصویرگری علمی در تاریخ علم و هنر کمک کند و نقش آن را در گسترش شاخه‌های گوناگون علوم در دو تمدن اسلامی و غربی روشن‌تر سازد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی صورت گرفته است. در فرایند جمع‌آوری اطلاعات، از روش‌های مختلف گردآوری و تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، همچون مراجعه به منابع متعدد، کتاب‌ها و مقالات علمی، و مشاهدات میدانی برخی از نسخ بهره گرفته شده است. درنهایت، با گردآوری و بررسی بیش از ۵۰ نسخه خطی مصور علمی با مضامین گیاهی و جانوری از تمدن‌های اسلامی و غربی، تعداد ۷ تصویر یکسان (از لحاظ گونهٔ گیاهی و تاریخ استنساخ) از ۷ نسخه منتخب اسلامی و غربی، مورد تحلیل و تطبیق قرار گرفته‌اند. روش نمونه‌گیری انتخابی و روش تجزیه‌وتحلیل در این مقاله کیفی است. جامعه آماری این پژوهش شامل مجموعه‌ای از نسخه‌های خطی مصور علمی از تمدن‌های اسلامی و غربی است. این نسخه‌ها بر اساس ملاک‌های تاریخی و موضوعی گزینش شده و در دو جدول (نسخ اسلامی و نسخ غربی) معرفی می‌شوند.

جدول ۱. نسخ اسلامی.

نام نسخه	تاریخ	محل نگهداری	شماره ثبت
الحشایش	قرن‌های ۶ و ۷ هجری / ۱۲ و ۱۳ میلادی	آستان قدس رضوی	۷۹۵۰
مفیدالخاص	۷۴۳-۷۴۶ هجری / ۱۳۴۲-۱۳۴۵ میلادی	کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی	۵۱۳۵
الحشایش	۸۶۷ هجری / ۱۴۶۲ میلادی	کتابخانه توپقاپی سرای استانبول	۲۱۷۴/۲
الحشایش	قرن‌های ۹ و ۱۰ هجری / ۱۵ و ۱۶ میلادی	کتابخانه مجلس شورای اسلامی	۱۰-۷۷۳۹
الحشایش	۱۰۰۴ هجری / ۱۵۹۵ میلادی	دانشگاه پنسیلوانیا	۲۷۸
الحشایش	۴۷۵ هجری / ۱۰۸۳ میلادی	دانشگاه لیدن	۲۸۹
دیوسکوریدس	۱۰۳۸ هجری / ۱۶۶۰ میلادی	کاخ گلستان	۲۲۵۱

جدول۲، نسخ غربی.

نام نسخه	تاریخ	محل نگهداری	شماره ثبت
Egerton Tractatus de Herbis	۶۷۹-۷۱۰ هجری / ۱۲۸۰-۱۳۱۰ میلادی	کتابخانه بریتانیا	747
Carrara Herbal	۸۱۱-۸۲۶ هجری / ۱۳۹۰-۱۴۰۴ میلادی	کتابخانه بریتانیا	2020
The Book of Simple Medicine	۸۷۴ هجری / ۱۴۷۰ میلادی	کتابخانه ملی روسیه، سنت پترزبورگ	112127
Magnarum Medicinae partium herbariae et zoographiae imagines	۹۶۰ هجری / ۱۵۵۳ میلادی	دانشگاه FAU ارلانگن-نورنبرگ	H62/MS 2362
Vienna Dioscurides	۴۵۰ هجری / قرن ۱۰ میلادی	دانشگاه FAU ارلانگن-نورنبرگ	H62/MS 2362
Mattioli's Dioscorides	۹۷۲ هجری / ۱۵۶۴ میلادی	کتابخانه بریتانیا	22332
Hortus Amoenissimus	۱۰۷۸ هجری / ۱۶۶۸ میلادی	کتابخانه ملی مرکزی رم	291

تاکنون بیشتر پژوهش‌ها به معرفی نسخه‌های منفرد یا بررسی جنبه‌های تزئینی و هنری آنها محدود بوده است. اما بررسی تطبیقی

Doi: 10.22034/rph.2025.2063788.1157

تصویرسازی علمی با رویکرد معرفتی علم حضوری و حصولی مورد توجه قرار نگرفته است. همین خلأ پژوهشی ضرورت تحقیق حاضر را آشکار می‌سازد.

پیشینه پژوهش

بررسی‌ها نشان می‌دهند تاکنون تحقیقات جامع و مستند در رابطه با تأثیر رویکردهای علمی (علم حضوری و حصولی) بر هنر تصویرسازی علمی صورت نگرفته است. با این حال، پژوهش‌های پراکنده‌ای در زمینه‌های مقایسهٔ علم حضوری و حصولی و تأثیرات آنها بر هنر و فلسفه، و همچنین مقایسهٔ تصویرسازی نسخ مصور علمی با یکدیگر، وجود دارد که در ادامه به تعدادی از آنها اشاره خواهد شد.

پیشینه مرتبط با علم حضوری و حصولی: حسین‌زاده (۱۳۸۵): در مقاله‌ای با عنوان «علم حضوری (پیشینه، حقیقت و ملاک تحقق)» که در دوره ۴، شماره ۱۳ نشریه مربوطه منتشر شده است، به بررسی تعاریف مختلف از علم حضوری و تحلیل ملاک تحقق آن پرداخته است. وی در این مقاله، با تتبعی گسترده در آراء فلاسفه، به این نتیجه رسیده است که ملاک تحقق علم حضوری، نوعی اتصال و حضور وجودی میان عالم و معلوم است. از دیدگاه وی، منشأ این علم، حضور واقعیت معلوم نزد واقعیت عالم به صورت وجودی است؛ حضوری که تنها در صورتی تحقق می‌یابد که فاعل شناسا واجد وجودی فراتر از زمان و مکان، و برخوردار از تجرد و قوام ذاتی باشد. غفاری قره‌باغی (۱۳۸۷): در مقاله‌ای با عنوان «بازنگری در تعیین محدوده علم حضوری و علم حصولی» در باب تمایز علم حضوری و حصولی ارائه‌ای نموده که عبارت از فراگیر بودن علم حضوری و محدود شدن علم حصولی، به‌ویژه در یکی از دو حالت علم خیالی است. پیشینه مرتبط با تصویرسازی علمی نسخ خطی: ناصحی و مقامی (۱۴۰۴): در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه شیوهٔ هنری و روش تصویرسازی علمی در نسخ مصور *الحشایش* کتابخانه مجلس شورای اسلامی (قوی الاغذیه) و کتابخانه بریتانیایی لندن (دیسکورسی ماتیولی)» به معرفی دو نسخهٔ اسلامی و غربی با عناوین «الحشایش - قوی الاغذیه» و «دیسکورسی ماتیولی» پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که هنرمندان اسلامی و غربی، شیوه‌های متفاوتی را در تصویرسازی متون علمی به کار گرفته‌اند.

ربانی و خودداری نائینی (۱۴۰۰): در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی تصویرسازی متون ستاره‌شناسی در نگارگری ایرانی» که در فصلنامه *مطالعات تطبیقی هنر* (شماره ۲۲) منتشر شده است، به مقایسه روش‌های تصویرسازی متون نجومی و تنجیمی پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در متون نجومی، نگارگران ملزم به رعایت ضوابط علمی بوده‌اند و به همین دلیل تصویرسازی‌ها بیشتر واقع‌گرایانه است؛ در حالی‌که در متون تنجیمی، محدودیت کمتری وجود داشته و تصاویر فضایی خیالی و رؤیاگونه یافته‌اند.

قادری و خزایی (۱۳۸۹): در مقاله‌ای با عنوان «مروری بر تصویرسازی علمی کتب خطی ایران در دوره ایلخانی: منافع‌الحیوان نسخه مورگان» در *کتاب ماه هنر*، به تحلیل شیوهٔ تصویرسازی نسخه‌ای از کتاب ابن بختیشوع پرداخته‌اند. نتایج نشان می‌دهد که هرچند نگاره‌ها طبیعت‌گرایانه نیستند، اما ویژگی‌های ظاهری و رفتاری حیوانات به‌خوبی بازنمایی شده و هنرمند ایرانی با وجود رویکرد انتزاعی، توانسته است بیان مناسبی از متن علمی ارائه دهد.

ناصحی و حیدری (۱۳۹۹): در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه تصویرسازی علمی نسخه *الحشایش* آستان قدس رضوی با تصاویر عینی گیاهان دارویی»، میزان ارادت هنرمند به طبیعت و شناخت او از متن علمی مورد بررسی قرار گرفته است. ابوذر ناصحی (۱۳۹۹): در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تأثیرات صوری نسخه *الحشایش* موجود در آستان قدس (قرن ۶) بر تصویرسازی نسخه‌های *الحشایش* مربوط به دوره صفوی»، از نسخه *الحشایش* آستان قدس به عنوان منبع استنساخ تمامی نسخ *الحشایش* عهد صفوی نام برده است. ناصحی و فدوی (۱۳۹۶): در مقاله‌ای با عنوان «نسخه الحشایش کاخ گلستان (منوچهرخان) اوج تصویرسازی علمی در تمدن اسلامی»، بر اهمیت نسخه و کیفیت بالای تصویرسازی علمی نسخه *الحشایش* کاخ گلستان (منوچهرخان) اشاره کرده‌اند. ناصحی (۱۳۹۶): در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه تطبیقی تصویرسازی علمی نسخه *الحشایش* آستان قدس رضوی با نسخه‌های *الحشایش* پیش از آن»، به شیوه استنساخ نسخه *الحشایش* آستان قدس از نسخه‌های قبل از آن پرداخته است. به نظر می‌رسد تصویرسازی علمی، موضوع مورد علاقه پژوهشگران دانشگاهی نیز بوده است، کامرانی (۱۳۸۷): در پایان‌نامه دکتری خود در دانشگاه هنر تهران، به بررسی ویژگی‌های نقاشی گیاهان و جانوران در کتب علمی ایران در دوره اسلامی پرداخته است. وی در بخش پایانی پژوهش، نقاشی جانوران نسخه *الحشایش* موجود در کتابخانه کاخ گلستان را از نظر تاریخی، مکانی، ترکیب‌بندی و مکان‌یابی مورد تحلیل قرار داده است.

مبانی نظری پژوهش

تصویرسازی علمی

یکی از شاخه‌های هنرهای تجسمی که نمایش‌دهندهٔ جنبه‌های بصری مقولات علمی، و همچنین مشاهدات جهان طبیعی می‌باشد، با عنوان تصویرسازی علمی شناخته می‌شود. همانطور که تصویرسازی‌آموزشی و داستانی بازتابی از مباحث فرهنگی هستند، تصویرسازی‌علمی، منعکس‌کننده یافته‌های علوم و فناوری‌هایی است که مخاطبین با چشم غیرمصلح قادر به دیدن

آن نیستند؛ از مولکول‌ها تا کهکشان‌ها وآناتومی داخلی بندپایان و گیاهان تا زمین‌شناسی و بازسازی حیات منقرض شده. در واقع هنر تصویرسازی‌علمی، هنر به تصویرکشیدن جزئیات و مفاهیمی است که کلمات قادر به بیان آنها نیستند (ناصحی، ۱۳۹۹: ۱۸۳). بر اساس کاوش‌های باستانی، رواج تصویرگری ابتدا در کتب علمی، سپس تاریخی و داستانی ماحصل کار دانش‌پژوهانی است که فعالیت خود را اواخر قرن دوم هجری در راستای ترجمهٔ متون مختلف به زبان عربی در بغداد آغاز کردند. این متون گاهی به خراسان و ماورالنهر نیز می‌رسید و به شیوه‌های رایج این سرزمین‌ها تصویرسازی می‌شد. از طرفی مکتب‌های کتاب‌نگاری عرب که در خارج از حیطه نفوذ ایرانی رشد کردند، تا حد زیادی متأثر از نمونه‌های بیزانسی بودند و تمایل به واقع‌گرایی در مکاتب بین‌النهرین تا حد زیادی بیانگر این موضوع است (پاکباز، ۱۳۸۶: ۵۴).

تصویرسازی علمی و نقش آن در پیشرفت علوم

با نگاهی به تاریخ علم به نظر می‌رسد که چندساحتی بودن (تسلط هم‌زمان بر هنر و علوم) یکی از معیارهای مهم موفقیت بوده است. دلیل آن احتمالاً این است که پیشرفت علمی نه‌تنها به قدرت مشاهده و استدلال دانشمندان وابسته بود، بلکه به توانایی آنها در تصویرگری نیز متکی بود. از همین رو، بسیاری از دانشمندان برجستهٔ تاریخ، هنرمندان و طراحان ماهری هم بوده‌اند. شاید مشهورترین نمونه، لئوناردو داوینچی باشد؛ نمونهٔ کامل «انسان رنسانس» که در هنر، علم و فناوری نقش‌های مهمی ایفا کرد. مطالعهٔ دقیق او بر کالبدشناسی انسان و علاقه‌اش به تناسبات، در طرح معروف مرد ویترووویوسی آشکار است (Iwasa, 2016: 247).

تصویرسازی علمی به عنوان یکی از ابزارهای مهم درک و انتقال دانش، همواره مکمل روش‌های رایج مستندسازی علمی بوده است. همه پدیده‌های علمی را نمی‌توان با عکاسی یا فیلم‌برداری ثبت کرد؛ زیرا در بررسی دنیای نانوذرات، گونه‌های منقرض‌شده، فرایندهای درون‌سلولی یا مادهٔ تاریک، ابزارهای تصویربرداری ناکارآمد می‌شوند. در چنین شرایطی، تصویرگران علمی که هم با مبانی هنر و هم با دانش تخصصی آشنا هستند، با همکاری پژوهشگران قادرند داده‌ها و یافته‌های علمی را به تصاویر روشن و قابل فهم تبدیل کنند. این نقش در تمامی سطوح ارتباطات علمی آموزش کودکان تا پژوهش‌های تخصصی اهمیت دارد؛ زیرا تصویرگران با خلق تصاویر، نمودارها و مدل‌های دقیق، مفاهیم پیچیده را به شکلی ملموس و جذاب منتقل می‌سازند و به درک و پیشرفت علوم یاری می‌رسانند (Perilli, 2019).

ارتباط علم و هنر در تاریخ و اندیشه‌های اسلامی

بررسی رابطه میان علم و هنر قدمتی به اندازه تاریخ هنر دارد و از دو سویه قابل ملاحظه است؛ در سویه اول، امکان دریافت علم و دانش از هنر مورد توجه است و در سویه دیگر، کارایی روش‌ها و ابزارهای علمی در مطالعات هنری مورد بحث قرار می‌گیرد (بردزلی و هاسپرس، ۱۳۹۱: ۶). بر اساس آراء متفکران اسلامی، نظیر ملاصدرا، شیخ اشراق و بوعلی سینا، علم در نخستین تقسیم‌بندی معرفت، به دو گونهٔ حضوری و حصولی تقسیم شده که در ادامه به توضیح مختصری در مورد این دو رویکرد پرداخته می‌شود:

تعریف علم حضوری و حصولی

تعریف ابن سینا: ابن سینا در کتاب «الاشارات و التنبیهات»، اولین بار به‌صراحت علم را به دو نوع حضوری و حصولی تقسیم کرده و تعریف آنها را بیان می‌کند: ادراک به معنای ظهور و تجسم چیزی در ذهن مدرک است و این تجسم به دو صورت مختلف اتفاق می‌افتد. ۱. تمثل حقیقت شیء نزد مدرک، ۲. تمثل صورت ذهنی شیء نزد مدرک. در این‌جا علم حضوری، تمثل حقیقت شیء برای مدرک به معنای حضور مستقیم و بلاواسطه معلوم نزد عالم است و علم حصولی، حصول صورت ذهنی یا مفهوم معلوم نزد عالم می‌باشد (ابن سینا، ۱۳۷۵: ۳۰۸).

تعریف شیخ اشراق: شیخ اشراق تقسیم علم به حضوری و حصولی را روشن‌تر از ابن‌سینا بیان کرده او در کتاب مطارحات ذکر می‌کند: در علم حضوری، ذات مدرک (اشیاء) نزد نفس حضور دارد و نفس نسبت به آن اشراق دارد و در علم حصولی، صورت معلوم نزد نفس (ذهن) حاضر می‌شود و نفس نسبت به صورت اشراق دارد (سهروردی، ۱۳۷۳: ۴۸۷).

تعریف ملاصدرا: ملاصدرا در توضیح علم حضوری و حصولی این‌گونه عنوان می‌کند: علم حضوری علمی است که در آن وجود علمی و وجود عینی یکی است و میان آنها جدایی نیست و علم حصولی، معرفتی است که در آن وجود علمی غیر از وجود خارجی است. به عبارت دیگر، علم حصولی، علمی است که واقعیت علم با واقعیت معلوم در آن دو است (ملاصدرا، ۱۳۷۱: ۳۰۷).

به زبان ساده، علم حضوری دانشی است که بدون واسطه و به‌طور مستقیم اتفاق می‌افتد؛ مثل آگاهی ما از وجود خودمان یا احساسات درونی. در مقابل، علم حصولی دانشی است که با واسطهٔ ذهن و از راه صورت یا مفهوم ذهنی به دست می‌آید؛ یعنی ما خودِ شیء را به‌طور مستقیم درک نمی‌کنیم، بلکه بازنمایی ذهنی آن را می‌شناسیم.

لازم به ذکر است که در میان فیلسوفان یونان باستان نیز مسئلهٔ معرفت مطرح بوده است. برای نمونه، افلاطون در نظریهٔ خط تقسیم‌شده، معرفت را به دو بخش اصلی تقسیم می‌کند: اپیستمه و دوکسا.

اپیستمه به معنای دانش حقیقی، یقینی و مبتنی بر عقل

Doi: 10.22034/rph.2025.2063788.1157

است که از طریق استدلال و تأمل فلسفی به دست می‌آید. این نوع معرفت با شناخت اشیاء غیرمادی و ثابت، یعنی ایده‌ها یا صور (Forms) در فلسفه افلاطون، مرتبط است. اپیستمه در بالاترین سطح معرفت‌شناختی قرار دارد و با عقل (νοῦς) یا تفکر دیالکتیکی به دست می‌آید. این دانش از جهان محسوسات (جهان مادی) فراتر می‌رود و به جهان ایده‌ها مربوط می‌شود. در تشبیه خط تقسیم‌شده در کتاب ششم جمهوری، اپیستمه به بخش بالایی خط مربوط است، جایی که عقل به شناخت ایده‌ها (مانند ایده خیر) می‌رسد (plato, 1992: 183-186). دوکسا به معنای باور، نظر یا عقیده جزمی است که به جهان محسوسات و اشیاء مادی مربوط می‌شود. این نوع معرفت ناپایدار، نسبی و مبتنی بر ادراک حسی است. دوکسا در سطح پایین‌تری از اپیستمه قرار دارد، زیرا به جای حقیقت، تنها به ظواهر و نمودها می‌پردازد. در تشبیه خط تقسیم‌شده، دوکسا به دو بخش پایینی خط (ادراک حسی و باور) مربوط است (plato, 1992: 193-199).

تفاوت‌های علم حصولی و حضوری

۱. **وساطت و عدم وساطت صورت ذهنی:** بارزترین تفاوت میان علم حضوری و علم حصولی که از تعریف این دو مقوله به دست می‌آید این است که علم حصولی از طریق صورت ذهنی حکایتگر تحقق می‌یابد و حصول معلوم برای عالم با واسطه صورت می‌گیرد، ولی در علم حضوری هیچ واسطه‌ای میان معلوم و عالم وجود ندارد و ارتباط عـالم و معلـوم مـستقیم و به خودی خود و با وجود عینی‌اش نزد عالم حاضر است (حسینزاده، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

۲. **وحدت علم و معلوم (یگانگی وجود علمی و وجود عینی):** یکی از تفاوت‌های علم حضوری و علم حصولی این است که در علم حضوری، وجود علمی و وجود عینی (خارجی) واحد هستند؛ به عبارتی در علم حضوری میان موضوع علم و علم فاصله‌ای نیست، ولی در علم حصولی، وجود علمی غیر از وجود عینی است. یعنی در علم حضوری، علم و معلوم یکی هستند و میان آنها جدایی نیست؛ و معلوم همان علم است. اما در علم حصولی، میان علم و معلوم فاصله است، که باید با جهد و آزمایش مرتفع گردد (ملاصدرا، ۱۳۷۱: ۳۰۷).

۳. **تفاوت در صدق و کذب‌پذیری:** «صدق» عبارت است از مطابقت حکم با واقع و درمقابل «کذب» به معنای عدم مطابقت حکم با واقع است، این مبحث تنها در وصف علوم حصولی مطرح می‌شود؛ زیرا مطابقت و عدم مطابقت حکم با امر واقع از خواص علم حصولی است، در حالی‌که علم حضوری این ویژگی را ندارد (ملاصدرا، ۱۳۸۳). صدق علم حضوری به واسطه وحدت علم و عالم و معلوم پیشاپیش مورد وثوق است.

۴. **تفاوت در خطاپذیری:** خطا در صورتی در ادراک قابل تصور است که ارتباط عالم و معلوم مستقیم نباشد، علم حضوری از آن جهت که حضوری است، خطاپذیر نیست؛ ولی علم حصولی تضمینی برای صدق ندارد و خطاپذیر است (مطهری، ۱۳۷۵: ۲۳۴).

۵. **تفاوت در شک‌پذیری:** شک تنها در علم حصولی، به‌ویژه در تصدیقات، قابل تصور است؛ اما در علم حضوری که به‌واسطهٔ حضوری بودن، غیرقابل‌انکار است، هیچ‌گونه شک و تردیدی وجود ندارد (مطهری، ۱۳۷۵: ۲۳۴).

۶. **همراهی علم حصولی با علم حضوری:** هرگاه انسان به چیزی علم حضوری پیدا می‌کند، به همان چیز علم حصولی هم پیدا خواهد کرد، ولی عکس این سخن صحیح نیست؛ بدین معنا که تنها داشتن علم حصولی در مورد چیزی، به‌معنای پیدا کردن علم حضوری نسبت به آن نیست (فیاضی، ۱۳۸۸: ۱۱۱).

۷. **تفاوت در تشکیک‌پذیری:** علم حضوری قابلیت تشکیک دارد و می‌تواند درجات مختلفی از شدت و ضعف را داشته باشد، در حالی که علم حصولی فاقد چنین ویژگی‌ای است و در آن شدت و ضعف راه نمی‌یابد (حسین‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۶۴- ۱۶۶).

مفهوم حقیقت از نظر فلاسفه اسلام و غرب

تعریف سنتی و رایج از حقیقت این است که آن را هماهنگی میان حکم و واقعیت بیرونی می‌دانند، به‌طوری‌که حکم بازتابی از امر واقع باشد (ارسطو، ۱۳۹۵: ۳۲۴). بسیاری از فلاسفه، از جمله ارسطو، صراحتاً به این معنا از حقیقت تأکید کرده‌اند. در هستی‌شناسی ملاصدرا، «حقیقت» در پیوند با وجود تعریف شده و «حقیقت منطقی» بمعنای مطابقت که در قالب الفاظ و مفاهیم گنجانده شده، به عنوان قشر و پوسته «حقیقت اصیل» تلقی شده و سطحی‌ترین و نازلترین مرتبه «حقیقت» محسوب گردیده است (ملاصدرا، ۱۹۱۸: ۸۹).

ـ عرفان اسلامی و متافیزیک غرب: در عرفان اسلامی، حقیقت چیزی فراتر از تصورات ذهنی و ظواهر است و به نوعی انکشاف (آشکار شدن) معنوی و وجودی به شمار می‌آید که همواره در حال تجلی و بازشناسی است. این نگاه برخلاف فلسفه غربی پساسقراطی است که معمولاً حقیقت را به عنوان تطابق حکم با واقعیت بیرونی می‌بینند. این دیدگاه، حقیقت را به عنوان یک فرایند پویا و در حال ظهور می‌داند که به‌طور مداوم در مسیر فتوحات عرفانی و نزدیکی به معانی عالی‌تر قرار دارد (Ibn Arabi, 1985: 70).

ـ ارسطو: بدین‌معنی که وقتی می‌توانیم یک اندیشه یا یک فکر را به صفت حقیقی متصف کنیم و آن را حقیقت بنامیم که آن فکر با عالم واقع (خارج) انطباق داشته باشد، یعنی با واقعیت موافق و مطابق افتد. تطابق فکر با شیء، صدق یا تطابق یک حکم با یک قضیه هنگامی حقیقی خوانده می‌شود که با یک شیء متعلق شناخت تطبیق کند؛ یعنی به نحوی با آن مشابهت یا مطابقت داشته باشد. از این منظر، حقیقی بودن یعنی مطابقت شناخت

با موضوع شناخت. هرگاه یک حکم به نحوی با موضوع متعلق خود هماهنگ باشد، می‌توان آن را صحیح یا صادق ـ و به مفهوم متعارف کلمه ـ حقیقی قلمداد کرد (عباسی، ۱۳۸۵: ۳۱).

ـ **ملاصدرا:** در هستی‌شناسی ملاصدرا، حقیقت در پیوند با وجود تعریف شده و حقیقت منطقی به‌معنای مطابقت که در قالب الفاظ و مفاهیم گنجانده شده، به عنوان قشر و پوسته حقیقت اصیل تلقی شده و پایین‌ترین و سطحی‌ترین مرتبه «حقیقت» به شمار می‌آید. او با بنیان‌گذاری یک دیدگاه هستی‌شناختی در ارتباط با حقیقت، به تبیین رابطه انسان با عالم و «حقیقت» می‌پردازد.در نظر ملاصدرا که البته متأثر از محی‌الدین عربی است ـ دنیایی که ما آن را سطح حسی، تجربه می‌کنیم حقیقتی قائم به ذات نیست، بلکه به‌مثابهٔ رمز و مثال است؛ یعنی دنیا و ظواهر دنیوی، مانند رویای شخص خواب، به‌طور مبهم و غیرشفاف به حقیقتی فراتر از خود اشاره دارند که آن را «حقیقه‌الحقایق» می‌نامند. اشیاء محسوس که چنین معنایی یافته‌اند، صورت‌های عرضی «حقیقه‌الحقایق» به شمار می‌آیند و بدین ترتیب، همه آنها به نوعی خاص دارای حقیقت هستند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۳: ۹۶).

ـ **هیدگر:** در متافیزیک غربی، حقیقت به عنوان حقیقت منطقی شناخته می‌شود و مفهوم وجود به‌جای آنکه به عنوان یک واقعیت مستقل در نظر گرفته شود، به مفهومی انتزاعی بدل می‌گردد. این دیدگاه سبب شده که میان وجود و موجود تفاوت قائل نشوند. اما از دیدگاه هیدگر، منطق که به عنوان ابزار کشف حقیقت در نظر گرفته می‌شود، در واقع بیشتر آن را پنهان می‌کند. چراکه در این دیدگاه، حقیقت به‌طور پیش‌فرض به تطابق فکر با خود آن یا با واقعیت محدود شده است. هیدگر در هستی و زمان در پی رهایی از شر کژفهمی‌هایی است که در معنای وجود و مفهوم حقیقت صورت گرفته است (واتیمو، ۱۳۷۷: ۱۴۶). از نظر هیدگر، مفاهیم «وجود» و «حقیقت» که توسط سنت متافیزیک به ما منتقل شده، مفاهیمی ناقص و نابسند و در نتیجه غیرقابل قبول است (Gadamer, 1975: 486-490). هیدگر در کتاب *هستی و زمان* نیز به این نکته اشاره می‌کند که اگر بخواهیم مفهوم «حقیقت» را برای یک قضیه یا تصدیق به کار ببریم، باید آن را در قالب «انکشاف» تفسیر کنیم. بنابراین، قضیه‌ای صادق است که هستی موضوع (شیء) را مخفی نکند و به آن اجازه آشکارشدگی و انکشاف بدهد (Heidegger, 1962: 256).

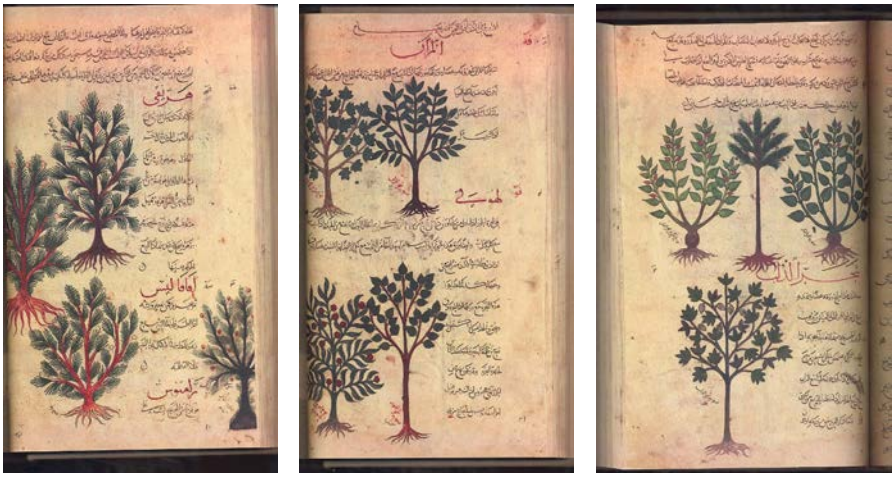
در ادامه، علاوه‌بر معرفی ۱۴ نسخهٔ گیاه‌شناسی پزشکی مصور از تمدن‌های اسلامی و غربی، سعی بر آن است که نشان داده شود تفاوت نگرش به «حقیقت» چگونه در شیوه‌های تصویرسازی علمی و بازنمایی طبیعت تجلی می‌یابد. و این نسخه‌ها چگونه می‌توانند دریچه‌ای برای درک عمیق‌تر از پیوند میان فلسفه، علم و هنر در هر تمدن باشند.

۱. نسخهٔ الحشایش آستان قدس رضوی (قرن‌های ۶ و ۷ ه. ق / ۱۲ و ۱۳ م)

این نسخه (تصویر ۱) به خط نسخ جلی، خوش‌نویسی شده و عناوین موضوعات و نام گیاهان به شنگرف نگاشته شده است. در این نسخه، ۶۸۰ تصویر رنگی از گیاهان و نباتات و ۲۸۴ تصویر از حیوانات بَرّی و بحری، به سبک مکتب بغداد تصویرسازی شده است (عرفانیان، ۱۳۹۱: ۲۲).

۲. مفیدالخاص (۷۴۶-۷۴۳ ه.ق / ۱۳۴۲-۱۳۴۵ م)

این نسخه (تصویر ۲) تألیفی از پزشک نامدار ایرانی، زکریای رازی است و موضوع آن خواص گیاهان و درمان بیماری‌های مختلف



تصویر۱، سه صفحه از نسخهٔ الحشایش آستان قدس رضوی، ۶ و ۷ هجری قمری/۱۲ و ۱۳ میلادی، شماره ثبت ۷۹۵۰، کتابخانه آستان قدس رضوی (مأخذ: آرشیو نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2025.2063788.1157

می‌باشد. در این نسخه خطی، نقوش متنوعی از انسان، حیوانات و گیاهان به کار رفته است. این اثر با خط نسخ جلی بر روی کاغذ نخودی مصری در ۸۳ برگ ۱۱سطری با ابعاد ۱۹×۲۸ سانتی‌متر کتابت شده و شامل ۵۰ مجلس تصویر رنگی از حیوانات و گیاهان به سبک بین‌النهرینی است. نسخه مذکور با شمارهٔ ثبت ۵۱۳۵ در مخزن نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (افشار، ۱۳۹۰: ۸۲).

۳. نسخهٔ الحشایش استانبول (۸۶۷ ه.ق / ۱۴۶۲ م)

این نسخه (تصویر۳) در سال ۸۶۷ هجری بر اساس ترجمه مهران، برای امیر رستم کوه دمی، پسر امیرسالار از حاکمان محلی گیلان، به انجام رسید. از این ترجمه دو نسخه موجود است: یکی در کتابخانه آستان قدس (در مشهد) و دیگری که به نظر می‌رسد نسخه‌ای استنساخ‌شده از آن، در کتابخانه توپقاپی سرای استانبول (مجموعه سلطان احمد سوم، به شماره ۲۱۷۴/۲). طبق نوشته علی بن شریف در مقدمه، ترجمه‌اش از روی نسخه‌ای طبق نوشته علی بن شریف در مقدمه، ترجمه‌اش از روی نسخه‌ای اشتباه، نامشخص، بدون نقطه و پر از اشکالات از ترجمه مهران بوده است (دیوسکوریدس، ۱۳۸۳: ۱۶-۱۵).

۴. الحشایش مجلس شورای اسلامی (قرن‌های ۹ و ۱۰ ه. ق / ۱۵ و ۱۶ م)

عنوان این نسخه (تصویر ۴)، «قوی الاغذیه = الحشائش» است که با خط نسخ مایل به رقاع، در قرن دهم یا یازدهم هجری کتابت شده است. عناوین به رنگ شنگرف نگاشته شده‌اند و صفحات با جدول‌هایی به رنگ مشکی و طلایی تزیین شده‌اند. این نسخه شامل ۱۸ تصویر رنگی دقیق از گیاهان است. جنس کاغذ ترمه و فاقد جلد می‌باشد (حسینی اشکوری، ۱۳۸۹: ۳۳۱). این نسخه به شماره ثبت کتابخانه: ۷۷۳۹-۱۰ در محل کتابخانه مجلس شورای اسلامی تگهداری می‌شود.

تصویر۲. سه صفحه از نسخهٔ مفیدالخاص، ۷۴۶-۷۴۳ هجری قمری / ۱۳۴۲-۱۳۴۵ میلادی، شماره ثبت ۵۱۳۵، مخزن نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی (مأخذ: آرشیو نگارندگان).

تصویر۳. سه صفحه از نسخهٔ استانبول، نسخهٔ الحشایش، ۸۶۷ هجری قمری / ۱۴۶۲ میلادی، شماره ثبت ۲۱۷۴/۲، کتابخانه توپقاپی‌سرای استانبول (مجموعهٔ سلطان احمد سوم؛ مأخذ: آرشیو نگارندگان).

۵. الحشایش پنسیلوانیا (۱۰۰۴ ه.ق - ۱۵۹۵ م)

این نسخه خطی (تصویر۵) یک اثر گیاه‌شناسی مصور است و به توصیف ظاهر فیزیکی و خواص دارویی گیاهان، درختان، مواد معدنی و برخی مواد حیوانی پرداخته است. این نسخه یکی از بازتولیدهای الحشایش به زبان فارسی و شامل ۱۷۲ برگ رنگی به ابعاد ۴۰۰ در ۲۶۰ میلی‌متر است. نسخه مذکور در مرکز کیسلِک برای مجموعه‌های ویژه، کتاب‌های نادر و نسخه‌های خطی دانشگاه پنسیلوانیا، با شماره ۲۷۸ نگهداری می‌شود (Ganjoor Museum, n.d.).

تصویر۴. سه صفحه از نسخهٔ الحشایش، قرن‌های ۹ و ۱۰ هجری قمری / ۱۵ و ۱۶ میلادی، شماره ثبت ۷۷۳۹-۱۰، کتابخانه مجلس شورای اسلامی (مأخذ: آرشیو نگارندگان).

تصویر۵. سه صفحه از نسخهٔ الحشایش پنسیلوانیا، ۸۱۱-۸۲۶ هجری قمری / ۱۳۹۰-۱۴۰۴ میلادی، شماره ثبت ۲۰۲۰، مجموعه‌های ویژه، کتاب‌های نادر و نسخه‌های خطی دانشگاه پنسیلوانیا (گنجینهٔ گنجور، بی‌تا).

تصویر۶. سه صفحه از نسخهٔ نسخهٔ الحشایش، ۴۷۵ هجری قمری / ۱۰۸۳ میلادی، شماره ثبت ۲۸۹، کتابخانه دانشگاه لیدن (مأخذ: آرشیو نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2025.2063788.1157

۶. نسخه الحشایش لیدن (۴۷۵ه.ق / ۱۰۸۳ م)

این نسخه (تصویر۶) که متعلق به سال ۴۷۵ ق. است، دارای ۲۲۸ برگ بوده و با شماره ۲۸۹ در کتابخانه دانشگاه لیدن نگهداری می‌شود. قلم آن از نوع نسخ کتابتی کهن، نسبتاً خوش‌خط و خواناست. تصاویر داروها (شامل گیاهان، جانوران و دیگر مواد) در این نسخه به پیروی از متن کتاب الحشایش دیوسقوریدس ترسیم شده است (صفری آق‌قلعه، ۱۳۹۲: ۱۱۰).

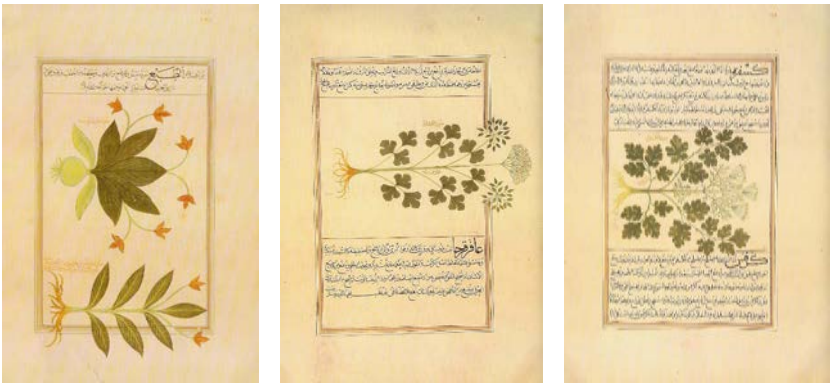
۷. الحشایش دیوسکوریدس کاخ گلستان (۱۰۳۸ ه.ق / ۱۶۶۰ م)

این نسخه (تصویر ۷) ترجمه‌ای است از کتاب دیوسکوریدس که ابتدا حنین بن اسحاق آن را برای رئیس الاطباء بختیشوع بن جبرئیل، از یونانی به سریانی برگردانده است و مهران بن منصور بن مهران در حوالی سال ۵۵۰ هجری به دستور پادشاه نجم‌الدین به زبان علمی آن روزگاران ممالک اسلامی، یعنی زبان عربی، ترجمه کرده است این نسخهٔ نفیس در قطع رحلی، به خط نسخ روی کاغذ سمرقندی تصویرشده وحاوی ۵۸۱ تصویر رنگ‌آمیزی شده، جدول‌کشی و پنج سرلوح است. جلد آن از نوع مقوایی ساغری سیاه با ترنج و حاشیهٔ مذهّب است و با شماره ۲۲۵۱ در کتابخانهٔ کاخ گلستان نگهداری می‌شود (دیوسکوریدس، نسخه خطی شماره ۲۲۵۱، کاخ گلستان).

نسخ غربی

۱. Egerton Tractatus de Herbis (۶۷۹-۷۱۰ ه.ق / ۱۲۸۰-۱۳۱۰ م)

این نسخه (تصویر ۸) که در بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۱۰ میلادی در ایتالیا تهیه شده، شامل ۲۹۴ صفحه و در سبک گوتیک نوشته شده است. این اثر به زبان لاتین نگاشته شده و در حوزه‌های پزشکی، گیاه‌شناسی و کیمیاگری قابل دسته‌بندی است. این اثر تحت شماره شلف Egerton 747 در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود. این نسخه قدیمی‌ترین و احتمالاً نسخه اصلی Tractatus de herbis است که برای اولین بار تصاویر گیاهان در آن بر اساس مشاهده مستقیم، شاید از یک باغ گیاه‌شناسی، طراحی شده‌اند (Facsimiles of Illuminated Manuscripts, n.d).



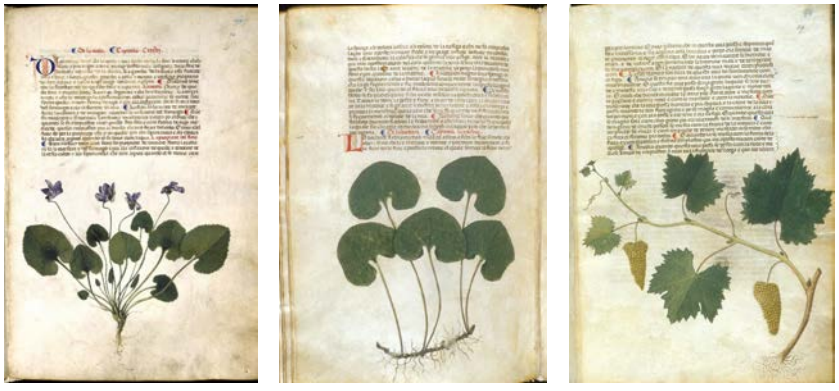
تصویر۷. سه صفحه از نسخهٔ الحشایش دیوسکوریدس، ۱۰۳۸ هجری قمری / ۱۶۶۰ میلادی، شماره ثبت ۲۲۵۱، کاخ گلستان (مأخذ: آرشیو نگارندگان).

تصویر۸. سه صفحه از نسخهٔ Egerton Tractatus de Herbis، ۶۷۹-۷۱۰ هجری قمری / ۱۲۸۰-۱۳۱۰ میلادی، شماره شلف Egerton 747، کتابخانه بریتانیا (British Library, n.d. -a).

۲. Carrara Herbal (۸۱۱-۸۲۶ ه.ق / ۱۳۹۰-۱۴۰۴ م)
نسخه‌ای خطی است که پیش از سال ۱۴۰۴ تهیه شده و هم‌اکنون در کتابخانه بریتانیا، به شماره ۲۰۲۰ نگهداری می‌شود (تصویر۹). این کتاب شامل ترجمه ایتالیایی اثر De simplici medicina است که توسط جاکوپو فیلیپو د پادووا انجام شده و تصاویر دقیقی از گیاهان را به تصویر کشیدهع است. کتاب به فرانچسکو دوم کارارا، فرمانروای پادوا و حامی هنرها، تقدیم شده و در قرن ۱۶ توسط اولیسی آلدرآوندی، دانشمند برجسته بولویا، مورد استفاده قرار گرفته است (Kyle, 2017: 23)

۳. The Book of Simple Medicine (۸۷۴ ه.ق / ۱۴۷۰ م)
نسخه‌ای از کتاب داروهای ساده (تصویر ۱۰) که شامل ۳۸۶ تصویر است، مراحل تولید آن به قرن دوازدهم میلادی بازمی‌گردد. موضوع این اثر، بررسی خواص و ترکیبات طب طبیعی-گیاهی است و شیوهٔ استفاده از داروهای مختلف را شرح می‌دهد. متن کتاب» داروهای ساده» توسط ماتیوس پلاتریوس در دانشکدهٔ پزشکی سالرنو، در قرن دوازدهم میلادی، به عنوان راهنمای پزشکی در قرون وسطی نگاشته شده است. این نسخهٔ خطی در اوایل قرن پانزدهم، به دستور کنت شارل آنگولم و همسرش، در فرانسه تولید شده و به عنوان یکی از زیباترین نمونه‌های هنر کتاب‌آرایی اواخر قرون وسطی شناخته می‌شود. ارنست مایر (گیاه‌شناس آلمانی، ۱۵۸۵-۱۷۹۱م) این نسخه را هم‌پایهٔ آثار پلینی و دیوسکوریدس می‌دانست، اما جورج سارتن از این نسخه به عنوان گامی پیشرفته در سنت ماتریا مدیکا یاد کرده است. این نسخه شامل ۳۴۰ صفحه به ابعاد ۵/۳۵ در ۲۶ سانتی‌متر است و در کتابخانهٔ ملی روسیه، سنت پترزبورگ، با شمارهٔ ۱۱۲۱۲۷ نگهداری می‌شود (Facsimiles.com, 2025).

۴. Magnarum Medicinae partium herbariae et zoographiae imagines (۹۶۰ ه.ق - ۱۵۵۳م)
جورج اویلینگر، داروسازی در نورنبرگ بود و در سال ۱۵۵۳ همراه



تصویر۹. سه صفحه از نسخهٔ Carrara Herbal، ۸۱۱-۸۲۶ هجری قمری / ۱۳۹۰-۱۴۰۴ میلادی، شماره ثبت ۲۰۲۰، کتابخانه بریتانیا (British Library, n.d. -b).

تصویر ۱۰. سه صفحه **از نسخهٔ** The Book of Simple Medicine، ۸۷۴ هجری قمری / ۱۴۷۰ میلادی، شماره ثبت ۱۱۲۱۲۷، کتابخانه ملی روسیه، سنت پترزبورگ (Moleiro, n.d. -a).

Doi: 10.22034/rph.2025.2063788.1157

با ساموئل کویچلبِرگ کتاب *تصاویر بخش‌های بزرگ داروشناسی گیاهی و جانورشناسی* را نوشت (تصویر۱۱). اویلینگر شماری از نقاشی‌های گیاه‌شناسی را با استفاده از آبرنگ طراحی و اجرا کرد که شامل تصاویری از گونه‌های متنوع گیاهی، از جمله گوجه‌فرنگی‌هایی بود که در آن دوران هنوز در اروپا به‌طور گسترده شناخته نشده بودند (Müller-Jahncke, 1982: 130).

۵. De materia medica (۴۵۰ه.ق - اواسط قرن ۱۰م)

این نسخه خطی (تصویر۱۲) متعلق به سال ۵۱۲ میلادی است و به دستور فرمانروای شهر هنقا (بخشی از قسطنطنیه) برای آنیکا جولیانا، شاهزاده بیزانسی (روم شرقی)، به پاس قدردانی از تأسیس یک کلیسا، به تحریر و تصویر درآمده است. شهرت این نسخه خطی به دلیل زیبایی مینیاتورها، تصاویری طبیعی از نزدیک به ۴۰۰ گونه گیاه نقاشی‌شده، تصاویر شگفت‌انگیز از گونه‌های حیوانی و به‌ویژه مینیاتورهای ابتدایی آن است که باعث شده این نسخه خطی به نسخه‌ای بی‌بدیل تبدیل گرد (Mazal, 1999: 3).

۶. Mattioli's Dioscorides (۹۷۲ ه.ق - ۱۵۶۴ م)

این نسخه خطی گیاهی-پزشکی (تصویر۱۳)، اثری برجسته از هنر کتاب‌آرایی دوران رنسانس است که در سال‌های ۱۵۶۴ تا ۱۵۸۴ ایجاد شده است. دیسکورسی ماتیولی، پزشک مشهور اهل سیه‌نا، ترجمه ایتالیایی خود از کتاب دیسکوریدس را به همراه تفاسیر طولانی بر اساس تجربه شخصی‌اش و پزشکی رایج آن دوران ارائه داد. این کتاب برای پزشکان و گیاه‌داروشناسانی که با زبان‌های کلاسیک آشنایی نداشتند، بسیار کاربردی بود. در آن زمان، سیبو، هنرمند و گیاه‌شناس ایتالیایی، این اثر را با بیش از ۱۶۰ تصویر برجسته از گیاهان و مناظر به تصویر کشید که در میان زیباترین آثار دوره رنسانس قرار دارند .این نسخه هم‌اکنون با شماره ثبت ۲۲۳۳۲ در کتابخانه بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود (McCue, 1952: 5).

تصویر۱۱. سه صفحه از نسخهٔ Magnarum Medicinae partium herbariae et zoographiae imagines، ۹۶۰ هجری قمری / ۱۵۵۳ میلادی، شماره ثبت H62/MS 2362، کتابخانه دانشگاه FAU ارلانگن-نورنبرگ (Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, n.d.).

تصویر۱۲. سه صفحه از نسخهٔ De Materia Medica، ۴۵۰ هجری قمری / ۱۰۵۸ میلادی، شماره ثبت MS M.652، کتابخانهٔ مورگان، نیویورک (The Morgan Library & Museum, n.d.).

۷. Hortus Amoenissimus (۱۰۷۸ ه.ق - ۱۶۶۸ م)

نسخهٔ گل‌نامه (تصویر۱۴) اثر فرانسیسکوس دِ گِست، شامل ۲۰۱ تصویر آبرنگی از گل‌هایی است که در باغ‌های گیاه‌شناسی قرن هفدهم در لیووارد هلند پرورش می‌یافتند. این نسخه تحت شماره قفسه Varia 291 در کتابخانه ملی مرکزی رم نگهداری می‌شود و تصاویر آن با دقت گیاه‌شناسی و زیبایی هنری اجرا شده‌اند (Facsimiles.com, n.d.).

«جدول ۱» به مقایسه‌ای میان نسخه‌های مصور اسلامی و غربی می‌پردازد که پیش‌تر در متن معرفی شده‌اند. این نسخه‌ها شامل گونه‌های گیاهی یکسانی هستند که در طی دورهٔ زمانی مشترک به تصویر کشیده شده‌اند. تصاویر استخراج شده از این نسخ، بستری مناسب برای تحلیل تطبیقی سبک‌های تصویرسازی و شیوهٔ مواجههٔ علمی و هنری هر تمدن با طبیعت را فراهم می‌آورند.

تحلیل

همانطور که در تصاویر قابل مشاهده است، در هنر اسلامی، تأکید بر اصول هندسی، مفهومی و استفاده از رنگ‌ها و الگوهای تکراری و قرینه بیشتر دیده می‌شود. این نوع هنر بر ابعاد معنوی و شهودی دانش تأکید دارد. در هنر غربی، به‌ویژه از رنسانس به بعد، هنر به سمت بازنمایی دقیق واقعیت‌ها و استفاده از پرسپکتیو و تکنیک‌های پیشرفته نقاشی برای خلق تصاویری نزدیک به واقعیت حرکت کرد. پیوند با علم و فلسفه: در هنر اسلامی، که تحت تأثیر فلسفه اسلامی و علم حضوری است، تأکید بر ابعاد معنوی و انتزاعی علم وجود دارد. در مقابل، در هنر غربی، که مرتبط با علم حصولی است، تأکید بیشتر بر واقع‌گرایی و عقلانیت ارسطویی مشاهده می‌شود. به بیان دیگر، شیوهٔ کار هنرمندان شرق و غرب را، می‌توان این‌گونه تحلیل کرد: «افلاطون در بخش پایانی کتاب ششم از رسالهٔ جمهوری، در تمثیل خط تقسیم‌شده عوالم را به «عالم مثل»، عالم صور واسطه یا ریاضی، عالم ماده یا محسوسات، و عالم سایه‌ها (که هنر در این عالم قرار می‌گیرد) تقسیم‌بندی می‌کند. طبق این تقسیم‌بندی، هنرمند غربی که در تصویرسازی تقلیدی خود رونوشتی از عالم محسوسات را ارائه

تصویر۱۳. سه صفحه از نسخهٔ Mattioli's Dioscorides، شماره ثبت ۲۲۳۳۲، کتابخانه بریتانیا، لندن (Moleiro, n.d. -b).

تصویر۱۴. سه صفحه از نسخهٔ Hortus Amoenissimus، ۱۰۷۸ هجری قمری / ۱۶۶۸ میلادی، شماره قفسه Varia 291، کتابخانه ملی مرکزی رم (Ziereis Facsimiles, n.d.).

Doi: 10.22034/rph.2025.2063788.1157

جدول ۳. مقایسه تطبیقی تصویرسازی گیاهان مشترک در نسخه‌های مصور اسلامی و غربی (تدوین: نویسندگان).

نام نسخه / گیاه	نسخه اسلامی	نسخه غربی
گیاه سعد (Cyperus)، الحشایش مجلس شورای اسلامی (۹ و ۱۰ ه. ق / ۱۵ و ۱۶م)، نسخهٔ دیسکورسی ماتیولی، (۹۷۲ه.ق-۱۵۶۴م)		
بوتهٔ کدو (Squash)، مفیدالخاص (ه.ق_۱۳۴۲-۱۳۴۵م۷۴۶- ۷۴۳) Carrara Herbal (۸۱۱-۸۲۶ ه.ق /۱۳۹۰-۱۴۰۴م)		
گیاه پیاز (Allium cepa)، نسخهٔ الحشایش استانبول (۸۶۷ه.ق / ۱۴۶۲م) The Book of Simple Medicine (۸۷۴ه.ق /۱۴۷۰م)		
گیاه نرگس (Narcissus)، الحشایش پنسیلوانیا (۱۰۰۴ ه.ق - ۱۵۹۵م) Magnarum medicine partium herbariae et zoo-graphiae imagines (۹۶۰ ه. ق / ۱۵۵۳ م)		

نام نسخه / گیاه	نسخه اسلامی	نسخه غربی
گیاه بومادران (Mugwort)، نسخهٔ الحشایش آستان قدس رضوی (قرن‌های ۶ و ۷ ه. ق / ۱۲ و ۱۳م) Egerton Tractatus de Herbis (۶۷۹- ۷۱۰ه.ق / ۱۲۸۰-۱۳۱۰م)		
گل پیونی (Paeonia)، الحشایش دیوسکوریدس کاخ گلستان (۱۰۳۸ ه.ق /۱۶۶۰م) Hortus Amoenissimus (ه. ق - ۱۶۶۸م ۱۰۷۸)		
گیاه کاسنی (Cichorium intybus)، الحشایش لیدن (۱۰۸۳ م- ه.ق۴۷۵) De materia medica (۴۵۰ ه. ق / ۱۰۵۸ م)		

می‌دهد، جایگاه اثر هنری‌اش در عالم سایه‌ها قرار می‌گیرد. چون هنرمند تصویری را به تصویر کشیده که هم در عالم محسوسات و هم عالم مثل نمونه‌ای کامل‌تر و شایسته‌تر دارد، عمل هنرمند به نوعی تقلید از تقلید است و باعث افت درجه ارزش آن خواهد شد. اما هنرمند اسلامی، به واسطهٔ علم حضوری که در آن ذات اشیاء نزد نفس حضور دارد و مستقیماً بر ذهن هنرمند می‌نشیند، نه در دنیای سایه‌ها بلکه در دنیای مثال‌ها، آنچه زیسته را به تصویر کشیده است. گویی هنرمند نسخهٔ اسلامی، خودِ امر واقع (حاصل حلول خود شی یا امر در نفس هنرمند) و نسخهٔ غربی، تصویر امر واقع (حاصل تصویر شی در نفس هنرمند) را به نمایش می‌گذارد.

به‌طور کلی، تأثیر رویکرد علمی هر تمدن بر نحوهٔ تصویرسازی علمی آن، می‌تواند در شش جنبهٔ اصلی قابل بررسی باشد:

ـ **دقت علمی**: میزان توجه و صحت در ارائهٔ اطلاعات علمی در قالب تصویر.

ـ **دقت در جزئیات**: توجه به جزئیات و ویژگی‌های دقیق موضوعات علمی در تصویرسازی.

پایبندی یا عدم پایبندی به رسالت تصویرسازی علمی: در این زمینه، رسالت تصویرسازی علمی به معنای ایجاد تصاویری است که توضیح‌دهنده و توصیف‌کننده مفاهیم علمی باشند و هدف اصلی آن، قابل فهم کردن و انتقال یک متن علمی است.

ـ **پالت رنگی**: در نسخه‌های «اسلامی»، رنگ‌ها ساده‌تر، محدودتر و تخت‌تر به کار رفته‌اند. در این تصاویر هدف اصلی، نمایش شفاف و کاربردی ساختار گیاه است و کمتر تلاشی برای بازنمایی

جدول ۴. تحلیل نحوهٔ تصویرسازی در نسخ علمی اسلامی و غربی (تدوین: نویسندگان).

عنوان	هنر اسلامی	هنر غربی
دقت علمی	دقت علمی پایین، به‌ویژه در تصویرهای گیاهی.	دقت علمی بالا، به‌ویژه در زمینه‌های گیاه‌شناسی و آناتومی گیاهان.
جزئیات علمی	تصاویر انتزاعی و بدون تمرکز بر جزئیات	دقت و جزئیات علمی در نمایش تمام بخش‌های گیاهان
رسالت تصویرسازی	سعی بر نمایش هرچه ساده‌تر گیاهان از یک زاویه مشخص	نمایش هرچه بهتر گیاهان از زاویه‌های مختلف (نشان دادن ریشه، جوانه، غنچه و پشت و روی برگ‌ها)
پالت رنگی	رنگ‌های محدود و ثابت در کل نسخه تکنیک متنوع: ندارد شباهت به واقعیت گیاه: ندارد	پالت رنگ گسترده تکنیک متنوع: دارد شباهت به واقعیت گیاه: دارد
تقارن	تمایل به تصویرسازی قرینه، در اکثر تصاویر بررسی‌شده مشاهده می‌شود	تصاویر فاقد تقارن هستند

طبیعی یا ایجاد عمق دیده می‌شود. بنابراین رنگ بیشتر نقش نشانه‌گذاری و وضوح‌بخشی دارد تا تقلید از طبیعت. اما در نسخه‌های «غربی»، رنگ‌ها با طیف گسترده و نزدیک به طبیعت استفاده شده‌اند. هنرمند تلاش کرده تنوع رنگی برگ‌ها و گل‌ها را نشان دهد و با ایجاد سایه‌روشن، حجم و عمق به تصویر ببخشد. این شیوه بیشتر بر بازنمایی واقع‌گرایانه و شبیه‌سازی بصری طبیعت تأکید دارد.

ـ **تقارن:** به‌کارگیری تقارن، به‌ویژه در تصویرسازی علمی، نشان‌دهندهٔ عدم اشراف هنرمند بر موضوع علمی است که این نکته در تصویرسازی هر دو تمدن قابل تأمل می‌باشد. در ادامه، مقایسهٔ این مؤلفه‌ها در قالب جدول انجام می‌شود که به‌طور خلاصه نحوهٔ تصویرسازی هر تمدن را مشخص می‌سازد. (جدول۲)

نتیجه‌گیری

تصویرسازی علمی ابزاری است برای نمایش مفاهیم پیچیده و یافته‌های علمی از طریق تصاویر بصری. در این فرایند، تصاویر نه‌تنها واقعیت‌های علمی را نمایش می‌دهند، بلکه مفاهیم پیچیده و انتزاعی را به شکلی قابل فهم و ملموس برای عموم مردم ترجمه می‌کنند. این مفاهیم معمولاً مربوط به پدیده‌هایی هستند که با چشم غیرمسلح قابل مشاهده نبوده یا نیاز به دانش تخصصی دارند. از طرفی، فرایند انتقال علم در تصویرسازی علمی با دو رویکرد مختلف در تمدن اسلام و غرب طی می‌شود: علم حضوری و علم حصولی. علم حصولی به شناختی اطلاق می‌شود که از طریق مفاهیم و تصورات ذهنی به‌دست می‌آید و در آن میان سوژه و شیء واسطه‌هایی مانند تصویر یا مفهوم وجود دارند. در علم حصولی، فرد به اشیاء و پدیده‌ها از طریق حواس پنج‌گانه یا مفاهیم انتزاعی پی می‌برد. این نوع علم نیازمند ابزارهایی است که برای درک و شناخت موضوعات مختلف به کار می‌روند، مانند زبان، تصورات ذهنی، و تجربه‌های حسی. در مقابل، علم حضوری نوعی آگاهی بی‌واسطه است که فرد به‌طور مستقیم و بدون نیاز به تصورات ذهنی به حقیقت می‌رسد...

طبق نتایج به‌دست‌آمده، در پاسخ به سؤالات پژوهش مبنی بر «تفاوت و شباهت تصویرسازی علمی در تمدن اسلام و غرب» و «ریشه‌های علم حضوری و علم حصولی در شیوهٔ هنری تصویرسازی علمی هر تمدن»، می‌توان این‌گونه عنوان کرد که منطق هنرمندان غربی در تصویرسازی علمی مطابق با تئوری «حقیقت» ارسطو است که مبتنی بر مطابقت حکم با امر واقع می‌باشد و هنرمندان در تصویرسازی، علم حصولی را مبنای کار خود قرار داده‌اند. در حالی‌که هنرمندان شرقی و اسلامی، گویی از نگاه شهودگرایانه بهره برده‌اند و در به تصویر کشیدن صور علمی به‌گونه‌ای «الثیا» کرده و به‌جای برگزیدن عمل تقلید، به عناصر هستی بخشیده‌اند. این هستی‌بخشی به آنچه در ضمیر و نفس هنرمند ساخته شده است، چیزی جز علم حضوری نیست؛ چراکه علم حضوری در امور، به‌معنی کشف‌کردن حقیقت آن و ساختن مجدد و آوردن دوباره آن چیز به هستی می‌باشد.

به‌طور کلی می‌توان اینگونه عنوان کرد که هنر اسلامی بر اساس علم حضوری پیش می‌رود و در پی افشای حقیقت درونی چیزهاست، نه تطبیق بیرونی آنها که همواره در هنر غربی به چشم می‌خورد. بر این اساس، نظریه‌های فلاسفهٔ شرق و غرب و نوع دیدگاه آنها نسبت به مؤلفه‌های علم حضوری و حصولی و مطالعه، تحقیق و تطبیق آثار هنرمندان (به‌خصوص هنرمندان تصویرساز علمی) شرق و غرب که در این فضای فکری پرورش یافته‌اند، بیانگر نوع دیدگاه و تفاوت شیوهٔ تصاویر علمی خروجی هر تمدن می‌باشد. این تفاوت‌ها، که ریشه در اصول و مفاهیم متفاوتی چون عقلانیت، مذهب، فردیت و جامعه‌شناسی در هر یک از دو فرهنگ دارد، در نهایت به خروجی‌های هنری متفاوتی منجر می‌شود که بازتاب‌دهندهٔ نگرش‌های متفاوت درک انسان از جهان و هستی است.

Doi: 10.22034/rph.2025.2063788.1157

فهرست منابع

- ابن سینا، علی (۱۳۷۵)، *الاشارات و التنبیهات، با شرح شیخ طوسی و شرح قطب‌الدین رازی*، قم: البلاغه.
- ارسطو (۱۳۹۵)، *فصل هفتم از متافیزیک*، ترجمه شرف‌الدین خراسانی، تهران: نشر حکمت.
- افشار، ایرج (۱۳۹۰)، نسخه‌شناسی و سندشناسی: گزارش نسخه‌شناسی مفیدالخاص فی علم الخواص، *نامه بهارستان*، ۱۲(۱۸ و ۱۹)، ۷۵-۹۲.
- برزلی، مونرو سی؛ هاسپرس، جان (۱۳۹۱)، *تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی*، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: نشر هرمس.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۶). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- حسین‌زاده، محمد (۱۳۸۵)، *پژوهشی تطبیقی در معرفت‌شناسی معاصر*، قم: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.
- حسینی اشکوری، سید جعفر (۱۳۸۹)، *فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی*، جلد ۲۳، تهران: کتابخانه مجلس.
- دیوسکوریدس (۱۰۳۸ق / ۱۶۶۰م)، *الحشائش*، نسخه خطی شماره ۲۲۵۱، کتابخانه کاخ گلستان.
- دیوسکوریدس (۱۳۸۳)، *الحشائش* (نسخه کاخ گلستان)، ترجمه مهران بن منصور بن مهران، مقدمه هوشنگ اعلم و محمدمهدی اصفهانی، تصویر نسخ خطی، تهران.
- دیوسکوریدس، پدانیوس (۱۳۹۱)، *الحشایش فی هولیالطب*، ترجمهٔ عربی: مهران بن منصور؛ مقدمهٔ غلامعلی عرفانیان؛ نسخهٔ فاکسیمیله)، مشهد: سازمان کتابخانه‌ها.
- ربانی، سیدعلی‌اصغر؛ خودداری نائینی، سعید (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی تصویرسازی متون ستاره‌شناسی در نگارگری ایرانی. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۱۲(۱)، ۱۷-۳۲.
- سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۷۳)، *مجموعه مصنفات*، جلد ۱ و ۲، تصحیح و مقدمه هانری کربن، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- صدرالدین شیرازی، محمدبن ابراهیم (۱۳۶۳)، *مفاتیح الضب*، تصحیح محمد خواجوی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- صفری آق‌قلعه، علی (۱۳۹۲)، نام طبری و فارسی برخی از ادویه در اصلاح الحشائش ابوعبدالله ناتلی، *فصلنامه ایران‌نامگ*، ۲۸(۱۱۰)، ۴.
- عباسی، بابک (۱۳۸۵)، آموزه حقیقت افلاطون و هایدگر: بحثی انتقادی، *هستی و شناخت*، ۶(۵۳)، ۲۹-۳۱.
- غفاری قره‌باغی، سید احمد (۱۳۸۷)، بازنگری در تعیین محدوده علم حضوری و علم حصولی، *خردنامه صدرا*، (۵۳)، ۹۳-۱۰۳
- فیاضی، غلامرضا (۱۳۸۸)، *چیستی و هستی در مکتب صدرایی*، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه،
- قادری، الهه؛ خزایی، محمد (۱۳۸۹)، مروری بر تصویرسازی علمی کتب خطی ایران در دوره ایلخانی: منافع‌الحیوان (نسخه مورگان). *کتاب ماه هنر*، ۱۴۱(۱)، ۱۰۰-۱۰۷.
- کامرانی، بهنام (۱۳۸۷)، نقاشی گیاهان و جانوران در کتاب‌های علمی ایران (در تمدن اسلامی)، *رساله دکتری*، دانشکده هنرهای کاربردی.
- گنجینهٔ گنجور (بی‌تا)، *حشایش دیسقوریدوس*، https://museum.gan-joor.net/items/hashayesh
- ملاصدرا، صدرالدین محمد بن ابراهیم شیرازی (۱۹۱۸)، *الحکمة المتعالیة فی الأسفار العقلیة الأربعة* (چاپ سوم، ج ۱، ص. ۸۹). بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- ملاصدرا، صدرالدین (۱۳۸۳)، *الاسفار الأربعه*، جلد ۶، بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- ملاصدرا، صدرالدین (۱۳۷۱)، *رساله فی التصور و التصدیق*، قم: در کنار الجوهر النضید، بیدار.
- مطهری، مرتضی (۱۳۷۵)، *مجموعه آثار مرتضی مطهری*، جلد ۵ و ۶، قم: انتشارات صدرا.
- ناصحی، ابوذر (۱۳۹۹)، مطالعهٔ صوری نسخهٔ «الحشایش» موجود در آستان قدس (قرن ششم) بر تصویرسازی نسخه‌های «الحشایش» مربوط به دوره صفوی، *پژوهشنامه نقاشی و گرافیک*، ۳(۵)، ۱۸۲-۱۹۸. DOI: 10.22051/pgr.2021.32823.1075
- ناصحی، ابوذر (۱۳۹۶)، مقایسه تطبیقی تصویرسازی علمی نسخهٔ الحشائش آستان قدس رضوی با نسخه‌های الحشائش پیش از آن، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۷(۱۳)، ۳۵.
- ناصحی، ابوذر؛ فدوی، سید محمد (۱۳۹۳)، نقش خاندان قرچغای خان در پیشبرد هنرهای مکتوب قرن یازدهم شهر مشهد، *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، ۳(۱۹)، ۲۷-۳۸. DOI: https://doi.org/10.22059/jfa-va.2014.55407
- ناصحی، ابوذر؛ حیدری، آمنه (۱۳۹۹)، مقایسه تصویرسازی علمی نسخهٔ «الحشایش» آستان قدس رضوی با تصاویر عینی گیاهان دارویی. *نگره*، ۴(۵۵)، ۲۵-۳۳. DOI: https://doi.org/10.22070/negareh.2020.3031
- ناصحی، ابوذر؛ مقامی، ساره؛ کمالی، رسول (۱۴۰۴)، مقایسهٔ شیوهٔ هنری و روش تصویرسازی علمی در نسخ مصور «الحشایش» کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی (قویالاغذیه) و کتابخانهٔ بریتانیایی لندن (دیسکورسی ماتیولی). نگره، ۲۰(۷۵)، ۷۴-۹۵. DOI: https://doi.org/10.22070/negareh.2024.18682.3324
- واتیمو، جانی (۱۳۷۷). حقیقت هرمنوتیک، در بابک احمدی، مهران مهاجر و محمد نبوی (ویراستاران)، *هرمنوتیک مدرن* (چاپ اول، ص. ۱۴۶). تهران: نشر مرکز.

فهرست منابع لاتین

- British Library (n.d. -a). *Kitāb al-hashā'ish* [Or 3366]. https://iiif.bl.uk/uv/#?manifest=https://bl.digirati.io/iiif/ark:/81055/vdc_100058663072.0x000001
- British Library (n.d. -b). *Carrara Herbal*. British Library Images Online. https://imagesonline.bl.uk/search/?searchQuery=Carrara+Herbal

- Facsimiles.com (2025). *Saint Petersburg Book of Simple Medicines*. Retrieved April 21, 2025, from https://www.facsimiles.com/facsimiles/saint-petersburg-book-of-simple-medicines
- Facsimiles of Illuminated Manuscripts. (n.d.). *Egerton Tractatus de Herbis*. Retrieved March 22, 2025, from https://www.facsimiles.com/facsimiles/egerton-tractatus-de-herbis
- Gadamer, H. G. (1975). *Truth and method*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *36*(4), 487–490.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. New York: Harper, p. 256.
- Ibn Arabi, M. (1985). *Al-Futuhat al-Makkiyah* (O. Yahya, Ed.). Cairo, Egypt: Al-Hay'ah al-Misriyyah al-'Ammah lil-Kitab.
- Iwasa, J. H. (2016). The scientist as illustrator. *Trends in Immunology*, *37*(4), 247–250.
- Kyle, S. (2017). *Medicine and Humanism in Late Medieval Italy: The Carrara Herbal in Padua*. London and New York: Routledge, p. 23.
- Mazal, O. (1999). *Der Wiener Dioskurides. Greek Edition* (2nd ed., hardcover), p. 3.
- McCue, G. A. (1952). The history of the use of the tomato: An annotated bibliography. *Agricultural History, 39*(1), 5.
- Moleiro. (n.d. -a). *The book of simple medicines* [National Library of Russia, Fr. F.v. VI #1]. https://www.moleiro.com/en/books-of-medicine/the-book-of-simple-medicines.html
- Moleiro. (n.d. -b). *Dioscorides by Mattioli and Cibo* [The British Library, Add. Ms. 22332]. https://www.moleiro.com/en/books-of-medicine/dioscorides-by-mattioli-and-cibo.html
- Müller-Jahncke, W.-D. (1982). *Magnarum medicinae partium herbariae et zoographiae imagines*. *Contributions to the History of Pharmacy*, *34*(31), 129–133.
- Perilli, K. (2019). Why we need scientific illustration. *The Franklin Institute*. https://fi.edu/en/blog/why-we-need-scientific-illustration
- Plato. (1992). *The Republic* (G. M. A. Grube, Trans.; C. D. C. Reeve, Rev.). Hackett Publishing Company.
- The Morgan Library & Museum (n.d.). *De materia medica* [MS M.652]. https://www.themorgan.org/collection/de-materia-medica/143825
- Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg. (n.d.). *Botanik im Bild*. https://ub.fau.de/ueber-uns/ausstellungen/botanik-im-bild/
- *Hortus amoenissimus by Franciscus de Geest*. https://www.facsimiles.com/facsimiles/hortus-amoenissimus-by-franciscus-de-geest

تحلیل انتقادی تعاریف تاریخ‌نگارانه هنر اسلامی و سنجش نظری آن بر مبنای اصول صوری تعریف[۱]

زهره‌سادات رحیمی‌فر [۲]، محمدجواد سعیدی‌زاده[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۲ آبان ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۳۰ آبان ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۱۶۷-۱۸۱
Doi: 10.22034/rph.2025.2076648.1194

چکیده

هنر اسلامی، به عنوان جلوه‌ای پیچیده و پربار از تمدن اسلامی، همواره در کانون توجه محققان بوده و فقدان یک تعریف واحد و جامع، چالش بنیادین این حوزه را شکل داده است. این پژوهش، با اتخاذ رویکرد تحلیلی و انتقادی، به واکاوی تعاریف هنر اسلامی ارائه‌شده توسط مورخان برجسته در گستره تاریخ می‌پردازد. هدف اصلی این مطالعه، سنجش نظری و تعیین اعتبار این تعاریف است تا به این پرسش کلیدی پاسخ داده شود که کدام‌یک از تعاریف تاریخ‌نگارانه، از لحاظ منطقی و نظری، از استحکام و پایایی بیشتری برخوردارند؟ برای نیل به این هدف، تعاریف منتخب بر مبنای اصول صوری تعریف (شامل معیارهای جامعیت، مانعیت، وضوح و عدم دور) مورد تحلیل دقیق قرار می‌گیرند. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و ابزار گردآوری داده‌ها، مطالعات کتابخانه‌ای است. نتایج تحلیل نشان می‌دهد که هرچند تعاریف مورخان بخش‌هایی از حقیقت هنر اسلامی را در بر می‌گیرند، اما هیچ‌یک به تنهایی تعریفی منطبق بر تمام الزامات صوری ارائه نمی‌دهند. به‌طور خاص، تعریف کونل در هر چهار معیار دچار ضعف بنیادین است و تعاریف اتینگهاوزن و برند نیز به‌لحاظ جامعیت، وضوح و عدم دور دچار کاستی هستند. تعریف گرابار، با در نظرگیری تنوع فرهنگی، از جامعیت بالایی برخوردار است، اما در وضوح و مانعیت ضعف نشان می‌دهد. در مقابل، تعریف پرایس از مانعیت قوی برخوردار است، اما فاقد جامعیت و وضوح کافی است. همچنین، تعریف البهنسی با وجود قوت در وضوح و عدم دور، به دلیل محدودیت به فرهنگ عربی، جامعیت ندارد و تعریف کنبی نیز فاقد مانعیت و جامعیت لازم است. تنها تعریف بلوم و بلر است که از نظر جامعیت و مانعیت قوی و از نظر وضوح و عدم دور قابل دفاع‌تر از سایرین است. درنهایت، این سنجش نظری تأیید می‌کند که هر دیدگاه، بخشی از معنای هنر اسلامی را پوشش می‌دهد و ضعف عمده تعاریف تاریخ‌نگارانه در عدم رعایت کامل اصول صوری تعریف ریشه دارد و نیاز به تدوین چارچوبی دقیق‌تر برای فهم ماهیت هنر اسلامی باقی است.

کلیدواژه‌ها: تعریف هنر اسلامی، ارزیابی منطقی، رویکرد تاریخی

---

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «ارزیابی تعاریف رویکردهای مطرح درباره معنای هنر اسلامی با تکیه بر رویکردهای زیبایی‌شناختی، جامعه‌شناختی، تاریخی، حکمی (شامل سنت‌گرایان، فردیدیان، نوسنت‌گرایان) و گفتمان پیرا اسلامی» با راهنمایی نویسنده دوم است که در مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی قم در تاریخ ۲ مهر ۱۴۰۴ دفاع شده است.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: zohreh.rahimifar@gmail.com

۳. استادیار، گروه پژوهش هنر، مؤسسه هنر و اندیشه اسلامی قم، قم، ایران. Email: saeedizade@gmail.com

استناد: رحیمی‌فر، زهره‌سادات؛ سعیدی‌زاده، محمدجواد (۱۴۰۵)، تحلیل انتقادی تعاریف تاریخ‌نگارانه هنر اسلامی و سنجش نظری آن بر مبنای اصول صوری تعریف، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۱)، ۱۶۷-۱۸۱.
Doi: 10.22034/rph.2025.2076648.1194
https://rph.soore.ac.ir/article_731940.html

مقدمه

هنر اسلامی، به مثابه جلوه‌ای پربار، پیچیده و پویا از تمدن اسلامی، هم‌زمان با طلوع دین اسلام در سده هفتم میلادی پدیدار شد و در طول ادوار گوناگون تاریخی، در گستره‌ای وسیع از شبه‌جزیره عربستان تا سرزمین‌های ماوراءالنهر و اندلس، تکامل یافت. این هنر که در واقع فرآورده تمدنی است که طی قرن‌ها در سایه حکومت‌ها و فرهنگ‌های اسلامی رشد کرده، سنت‌های هنری پایدار و تأثیرگذاری را بنا نهاده است. اگرچه این میراث، ریشه در گذشته دارد، اما به دلیل ماهیت وجودی و تأثیرگذاری بر تمدن جهانی، به موضوعی برای اندیشه و تحقیق مستمر در عصر حاضر تبدیل شده است. اصطلاح «هنر اسلامی» نخستین بار توسط شرق‌شناسان وضع گردید و از قرن نوزدهم میلادی به بعد، چه برای پژوهشگران غربی و چه برای محققان مسلمان، به یک زمینه پژوهشی حیاتی مبدل شد. با این حال، علی‌رغم ده‌ها سال تحقیق و نگارش، حوزه مطالعات هنر اسلامی همواره با چالشی بنیادین در تعریف خود مواجه بوده است (احمدیان، ۱۳۸۶: ۳۳).

در زمینه‌های مختلف علمی و هنری، اختلافات گسترده‌ای وجود دارد که ریشه اصلی آنها در ابهام و عدم شفافیت در معنای واژه‌ها نهفته است. در مورد هنر اسلامی نیز چنین است؛ جایی که عدم وجود یک تعریف واحد، جامع و مورد توافق در میان پژوهشگران، مانع از انتقال دقیق معنا و بنیان‌گذاری استدلال‌های محکم نظری شده است. مورخان هنر برجسته‌ای نظیر کونل، اتینگهاوزن، گرابار، پرایس، برند، البهنسی، کنبی، بلوم و بلر، هر یک با رویکردی متفاوت (از دینی-معنوی تا تاریخی-جغرافیایی)، تلاش کرده‌اند تا مرزهای مفهومی این پدیده را ترسیم کنند. بررسی پیشینه نشان می‌دهد که پژوهش‌های پیشین عمدتاً بر مطالعات گاه‌نگارانه، فهرست‌نگارانه و تفسیرهای بستر تاریخی متمرکز بوده‌اند و تا کنون، یک ارزیابی منطقی و نظام‌مند از تعاریف هنر اسلامی با رویکردی تحلیلی-تطبیقی و با ابزار منطق صوری صورت نگرفته است. این خلأ در مواجهه با دیدگاه‌های تاریخ‌نگارانه، ضرورت انجام پژوهش حاضر را دوچندان می‌سازد.

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل انتقادی تعاریف تاریخ‌نگارانه هنر اسلامی و سنجش نظری استحکام و اعتبار آنها است. بدین منظور، این پژوهش می‌کوشد تا با به‌کارگیری معیارهای منطقیِ تعریف برگرفته از علم منطق صوری، تعاریف مطرح و برجسته ارائه‌شده در این حوزه را مورد نقد و ارزیابی نظام‌مند قرار دهد. چارچوب تحلیلی این مطالعه بر مبنای اصول صوری تعریف بنا شده است؛ یعنی سنجش هر تعریف بر اساس قوانین منطقی شامل جامعیت (شامل شدن همه مصادیق)، مانعیت (خارج کردن اغیار)، وضوح (شفافیت مفهومی) و عدم دور (پرهیز از تکرار مفهومی). چنین ارزیابی نظام‌مندی نه‌تنها کاستی‌ها و قوت‌های هر تعریف را آشکار می‌سازد، بلکه گامی به سوی تدوین چهارچوبی دقیق‌تر و خردگرایانه برای فهم هنر اسلامی محسوب می‌شود. بر این اساس، پرسش کلیدی پژوهش عبارت است از: کدام‌یک از تعاریف تاریخ‌نگارانه هنر اسلامی، از لحاظ منطقی و نظری بر مبنای اصول صوری تعریف، از استحکام و اعتبار بیشتری برخوردار است؟ در پاسخ به این پرسش، فرضیه اصلی پژوهش حاضر بر این مبنا استوار است که: تعاریف ارائه‌شده از هنر اسلامی در رویکرد تاریخ‌نگارانه، با وجود برخورداری از وجوه قوت خاص در بُعد جامعیت یا مانعیت، هیچ‌یک به تنهایی قادر به ارائه تعریفی معتبر و همه‌جانبه منطبق بر تمامی اصول صوری تعریف (جامعیت، مانعیت، وضوح و عدم دور) نیستند.

برای آزمون این فرضیه، تعاریف مطرح از سوی صاحبنظران و مورخان هنر اسلامی استخراج و سپس بر اساس چهارچوب تحلیلی مبتنی بر اصول صوری منطق، مورد سنجش دقیق قرار خواهند گرفت تا درنهایت، استحکام نظری هر یک از آنها در یک مقایسه انتقادی مشخص شود و زمینه برای تدوین تعریفی جامع‌تر فراهم آید. این نوشتار با روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس مطالعات کیفی کتابخانه‌ای، در پی واکاوی عمیق این چالش مفهومی در قلب مطالعات هنر اسلامی است.

روش و رویکرد پژوهش

این نوشتار با روش توصیفی-تحلیلی بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و فیش‌برداری از منابع، به بررسی و تحلیل آرای مورخان برجسته هنر درباره هنر اسلامی و مقایسه و تحلیل این دو دیدگاه در پرتوی رویکرد منطقی می‌پردازد. پژوهش حاضر از نظر هدف بنیادی و از منظر ماهیت داده نیز جزو پژوهش‌های کیفی و تحلیل داده‌ها، نظری انجام شده و فاقد داده‌های آماری است.

در فرایند سنجش تعاریف، اولین گام شناسایی عناصر کلیدی یک تعریف است. یک تعریف باید شامل ویژگی‌های اساسی یک مفهوم باشد و باید به گونه‌ای بیان شود که از ابهام و سردرگمی جلوگیری کند. به‌وسیلهٔ دانش منطق این ویژگی‌ها، شناسایی شده و یک تعریف می‌تواند به‌درستی مفهوم مورد نظر را منتقل کند. صحت تعریف با بررسی وضوح، جامعیت، مانع بودن و اختصار آن سنجیده می‌شود. علاوه‌بر این، باید تناقضات احتمالی بین تعاریف مختلف را بررسی کرده و اطمینان حاصل کرد که تعریف ارائه شده، دایره شمول و دلالت مناسبی دارد. قوانین تعریف، مانند قانون جامعیت و قانون مانع بودن، معیارهایی برای سنجش صحت تعاریف هستند (مظفر، ۱۳۸۴ : ۱۸-۱۹). هر تعریفی که در مورد هنر اسلامی مطرح می‌شود باید با سنجهٔ منطقی پشتیبانی شود. تعاریف مختلفی که از هنر اسلامی ارائه شده است، با هم

Doi: 10.22034/rph.2025.2076648.1194

مقایسه و تحلیل می‌شوند و این امر به روشن‌تر شدن مباحث و جلوگیری از ابهامات کمک می‌کند.

منطق دانان برای تعریف درست و مفید، شرایطی را ذکر کرده‌اند که رعایت آنها برای تأمین هدف تعریف ضروری است:

۱. تعریف باید جامع و مانع باشد؛ یعنی به‌گونه‌ای باشد که همه افراد معرّف را شامل شود (جامع بودن) و هیچ فرد بیگانه با معرّف را نیز شامل نشود (مانع بودن). برای اینکه تعریف از جامعیت و مانعیت برخوردار باشد، باید نسبت دو مفهوم معرّف و معرّف به‌لحاظ مصداق، تساوی باشد؛ یعنی هر چه که مصداق معرّف است، مصداق معرّف هم باشد و برعکس؛

۲. تعریف باید از جهت مفهوم، نزد مخاطب، روشن‌تر از معرّف باشد. از مهم‌ترین لغزشگاه‌های اندیشه در مقام تعریف، ارائه تعریف‌های گنگ و مبهم است؛

۳. تعریف باید با معرّف، مغایرت مفهومی داشته باشد. در تعریف نباید اختلاف معرّف و معرّف، تنها تفاوت لفظی باشد و از نظر مفهوم، عین یکدیگر باشند. مثلاً اگر در تعریف انسان بگوییم: «بشر است»، این تعریف حقیقی نیست، بلکه صرفاً تعریفی لفظی و لغوی است که مربوط به «علم لغت» می‌باشد؛

۴. تعریف نباید دوری باشد. تعریف دوری عبارت است از تعریفی که در آن اولاً: معرّف، خود، احتیاج به تعریف دارد و ثانیاً: در تعریف معرّف از معرّف استفاده می‌شود (مظفر، ۱۳۸۴: ۱۷۳-۱۷۴).

پیشینه پژوهش

هنر اسلامی به عنوان یکی از مهم‌ترین جلوه‌های تمدن اسلامی، همواره مورد توجه پژوهشگران و هنرمندان بوده است. تنوع و پیچیدگی این هنر، همراه با تغییرات تاریخی و اجتماعی، باعث شده است که تعاریف متنوعی از آن ارائه شود. با توجه به بررسی‌های انجام شده، پژوهش‌های بسیاری در زمینه تعریف و مفهوم هنر اسلامی انجام شده است که در ادامه به تعدادی از آنها اشاره شده است.

مهرداد قیومی بیدهندی (۱۳۹۷) در کتاب *مجموعه هنر در تمدن اسلامی* (معماری۱) سعی کرده است تصویری اجمالی از دانش موجود درباره معماری جهان اسلام ارائه دهد و در بخش‌هایی به روایت‌های باستان شناسان و مورخان هنر اسلامی نیز پرداخته است.

دیوید تالبوت‌رایس (۱۳۷۵) در کتاب *هنر اسلامی*، ابتدا آثار هنری‌را بر اساس زمان و سپس بر مبنای سرزمین‌های اسلامی معرفی کرده است؛ به این منظور که پیشرفت‌های ایجاد شده در هنر اسلامی و تنوعاتی را که طی سده‌های مختلف درمناطق گوناگون به وجود آمده نشان دهد.

کتاب *شکل‌گیری هنر اسلامی* اثر الگ گرابار (۱۳۹۶)، از جمله منابعی است که تلاش کرده تا با رویکردی نظری، روند تکوین هنر اسلامی را بررسی کند. مطالعه این اثر می‌تواند راهنمای محققان در چگونگی به‌کارگیری نظریه در مطالعات هنر اسلامی باشد. رابرت هیلن‌براند (۱۴۰۲)، در کتاب‌های خود، هرچند تعریف مستقیمی از هنر اسلامی ارائه نکرده است، اما به‌طور ویژه بر معماری اسلامی به عنوان یکی از زیرشاخه‌های مهم هنر اسلامی تمرکز کرده و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن را تشریح نموده است. او در کتاب *هنر و معماری اسلامی*، معماری اسلامی را نه‌تنها به عنوان یک سبک، بلکه به عنوان تجلی‌بخش فرهنگ، اعتقادات و تاریخ گسترده‌ای می‌داند که در سرزمین‌های مختلف اسلامی شکل گرفته است.

هادی ربیعی در کتاب *مجموعه هنر در تمدن اسلامی- مبانی نظری* (۱۳۹۶)، به موضوعاتی مانند نظریه‌پردازی در هنر اسلامی، مبانی نظری خوشنویسی، موسیقی و معماری سنتی پرداخته است. علاوه‌بر این، مباحثی درباره بنیان‌های هنر و زیبایی در فلسفه اسلامی و دیدگاه‌های سفرنامه‌نویسان خارجی نیز در این اثر گنجانده شده است. همچنین ربیعی در کتاب *جستارهایی در باب چیستی هنر اسلامی* (۱۳۹۰) در ماهیت هنر اسلامی کنکاش می‌کند و سعی دارد که جلوه تازه‌ای از هنر اسلامی را بازتاب دهد. مقالات کتاب حاضر، حاصل تلاش پژوهشگرانی است که هریک از منظر و رویکردی خاص به بحث درباره هنر اسلامی و ماهیت آن پرداخته‌اند.

امیر مازیار (۱۳۹۵) در مقاله «رویکرد تاریخی‌نگری و ماهیت هنر اسلامی» بیان می‌کند مطالعات هنر اسلامی عمدتاً بر پژوهش‌های گاه‌نگارانه و فهرست‌نگارانه متمرکز بوده که هدف آنها شناسایی، طبقه‌بندی تاریخی و سبک‌شناختی آثار است. این رویکرد اگرچه گام اولیه و ضروری محسوب می‌شود، اما مطالعات تفسیری که به معنای آثار می‌پردازند، بسیار محدود و از نظر روش‌شناسی و نتایج با چالش‌های جدی مواجه هستند.

در مقاله‌ای با نام «تاریخ‌گرایی در حوزه مطالعات هنر اسلامی» که توسط علیرضا طاهری و رؤیا ظریفیان (۱۳۹۸) نگارش شده است پژوهشگران حوزه مطالعات هنر اسلامی رویکردهای مختلفی را در این حوزه اتخاذ کرده‌اند و هریک نقطه اتکای خود را بر مفاهیمی متفاوت از دیگری قرار داده‌اند. از این میان، رویکرد تاریخ‌گرایی بر دو مؤلفه بسترمندی و تفسیر استوار است. در این رویکرد، مرکز ثقل مطالعات منطبق است بر درک مفاهیم فرهنگی اشیا و آثار معماری در بستر زمانی و مکانی خاص تولید این آثار. از این‌رو، عوامل، ریشه‌ها، و بسترهای تحقق هنر اسلامی به‌طور تاریخی و معنای آن به صورت تفسیری مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرند.

سیدرضی موسوی و علی یحیایی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای

با عنوان «مقایسهٔ دو دیدگاه پدیدارشناسی و تاریخی‌نگری در بررسی هنر اسلامی» بر ضرورت روش‌شناسی در مطالعات هنر اسلامی تأکید کرده‌اند؛ چراکه بدون آن، داوری درباره ماهیت این هنر و پاسخ به پرسش‌های نظری مرتبط ممکن نیست. این مقاله ضمن بررسی امکان شناخت هنر اسلامی از طریق چارچوب روش‌شناختی، کاربردها، اهمیت و برتری‌های روش پدیدارشناسی را در مقایسه با رویکرد تاریخ‌محور تبیین می‌کند.

جاناتان بلوم و شیلا بلر (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با نام «سراب هنر اسلامی: تاملاتی در مطالعه حوزه‌ای سیال» به تعریف و تاریخ‌نگاری هنر اسلامی پرداخته و رویکردهای هنری را مورد بررسی قرار داده است. شیلا بلر از منظری تاریخ‌نگارانه و گذشته‌نگر به هنر اسلامی نگریسته و آثار پژوهشگران این حوزه را از ابتدای نیمه اول قرن نوزدهم تا به امروز در زمینه مطالعات هنر اسلامی و گستره‌های پژوهشی مورد بحث و بررسی قرار داده است. وی به چالش‌های عرصه هنر اسلامی در آستانه قرن معاصر اشاره و بیان داشته که تعریف سیال هنر اسلامی با ایجاد شکاف میان انتظارات همکاران و اولویت‌های پژوهشی محققان، به نقد این حوزه مطالعاتی منجر شده است.

نیر طهوری (۱۳۸۶) در مقاله «نقدی بر دیدگاه‌های مورخان هنر و معماری اسلامی» با رویکردی پدیدارشناسانه و استدلالی، نقش مفهوم بهشت را به عنوان یکی از عوامل شکل‌دهنده هنر و معماری اسلامی بررسی کرده است. هدف این پژوهش نشان دادن ناکارآمدی روش‌های پوزیتیویستی در تاریخ‌نگاری هنر اسلامی و کشف مفهوم حقیقی بهشت در تفکر ایرانی-اسلامی و نحوه تبلور آن در هنر و معماری است.

با نگاهی به پژوهش‌های انجام شده در حوزه هنر اسلامی، معلوم می‌گردد که هرچند پژوهش‌های متعددی درباره هنر اسلامی و مفاهیم و مصادیق آن انجام شده است، اما تا به‌حال یک سنجش منطقی و نظام‌مند از تعاریف هنر اسلامی با رویکردی تحلیلی-انتقادی صورت نگرفته است. این خلأ به‌ویژه در مواجهه با دیدگاه‌های مورخان هنر اسلامی مشهود است.

بحث و بررسی

در زمینه‌های مختلف علمی، غیرعلمی، سیاسی و هنری، نزاع‌ها و اختلاف‌های گسترده‌ای به‌وقوع می‌پیوندد که ریشه اصلی آنها در ابهام و نبود شفافیت در معنای واژه‌هاست. وقتی طرفین یک گفت‌وگو بر سر حدود معنایی یک کلمه توافق نداشته باشند، انتقال معنا به‌درستی صورت نمی‌گیرد و هر یک از آنها بر اساس تفسیری که در ذهن خود دارند، بحث را پیش می‌برند. گاهی نیز یکی از افراد درگیر، درک واضحی از معنای مورد بحث ندارد و به دلیل سهل‌انگاری یا ضعف فکری، به همان تصویر مبهم اکتفا کرده و استدلال‌های سست خود را بر پایه آن بنا می‌کند (مظفر، ۱۳۸۴: ۱۶۱).

منطق به عنوان ابزاری قانون‌مند و ساختاریافته، برای اصلاح تفکر و جلوگیری از خطاهای اندیشه عمل می‌کند. یکی از مهم‌ترین وظایف منطق، تبیین روش صحیح تعریف است، زیرا تعریف روشن و دقیق، پیش‌نیازی ضروری برای ورود به هر دانش و حل اختلافات فکری و روزمره محسوب می‌شود. موضوع پژوهش حاضر نیز از این اصل مستثنی نیست و بر اهمیت منطق در ارائه تعاریف صحیح تأکید دارد. متن حاضر با تکیه بر این مبانی، به ارزیابی منطقی تعاریف هنر اسلامی از دیدگاه مورخان هنر اسلامی نظیر ارنست کونل، ریچارد اتینگهاوزن، الگ گرابار، کریستین پرایس، باربارا برند، عفیف البهنسی، شیلا کنبی، جاناتان بلوم و شیلا بلر می‌پردازد. این ساختار، یک چارچوب تحلیلی قوی برای مقایسه و نقد دیدگاه‌های مختلف فراهم می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه یک ابزار فکری (منطق) می‌تواند برای ارزیابی یک پدیده فرهنگی-هنری (هنر اسلامی) به کار رود.

تعریف کونل از هنر اسلامی و ارزیابی منطقی آن

ارنست کونل، مورخ و محقق آلمانی هنر اسلامی، معتقد است که هنر اسلامی ریشه در دستورات قرآن کریم و روایات اسلامی دارد و ماهیتی روحانی و معنوی را بازتاب می‌دهد (Kühnel, 1951: 20). او بر این باور است که سیر تکاملی این هنر، فارغ از تفاوت‌های مکانی و زمانی، تحت تأثیر اشتراک مذهبی شکل گرفته است (Kuhnel, 1971: 17). کونل تأکید می‌کند که هنر اسلامی انتزاعی است و از تقلید طبیعت پرهیز می‌کند، زیرا مسلمانان معتقدند انسان قادر به تقلید از خلقت خدا نیست (Kühnel, 1951: 19). به‌علاوه، او میان هنر دینی و غیردینی مسلمانان تفاوتی نمی‌بیند و معتقد است که شکل و تزئین اشیاء دینی و شخصی یکسان است (Kühnel, 1951: 19). زیبایی‌شناسی هنر اسلامی از نظر کونل در این است که هرچه نقوش از شکل طبیعی دورتر شوند، به احساس زیبایی‌شناسی اسلامی نزدیک‌تر می‌گردند (کونل، ۱۳۸۷: ۹). او همچنین نقش قدرت حاکمان و تأثیرات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را در شکل‌گیری و توسعه هنر اسلامی مهم می‌داند (کونل، ۱۳۸۷: ۱۷). تعریف کونل را از نظر منطقی با معیارهای جامعیت، مانعیت، وضوح و عدم دور، می‌توان بررسی کرد.

ـ **جامعیت:** هرچند کونل هم به ریشه‌های دینی و معنوی هنر اسلامی و هم به جنبه‌های شکلی و زیبایی‌شناختی (انتزاعی بودن، پرهیز از تقلید طبیعت) می‌پردازد و نکته مهمی مانند «عدم تفاوت میان هنر دینی و غیردینی» و تأثیر «قدرت حاکمان» را نیز در نظر می‌گیرد که نشان‌دهنده نگاهی وسیع به پدیده‌های هنری است اما از طرفی، کونل به جنبه‌های خاصی از هنر اسلامی مانند معماری و نقاشی توجه می‌کند و به دیگر جنبه‌های هنری مانند خوشنویسی،

Doi: 10.22034/rph.2025.2076648.1194

تذهیب و هنرهای کاربردی کمتر پرداخته است. این عدم توجه، می‌تواند باعث نادیده گرفتن بخش‌های مهمی از هنر اسلامی شود. همچنین تعریف کونل از هنر اسلامی بیشتر بر دوره‌های اولیه و کلاسیک تمرکز دارد و به تحولات بعدی در هنر اسلامی، به‌ویژه در دوره‌های معاصر، توجه چندانی نشان نمی‌دهد. این عدم توجه به تحولات تاریخی می‌تواند باعث محدود شدن تعریف او به دوره‌های خاصی از تاریخ هنر اسلامی شود. بنابراین تعریف وی از هنر اسلامی از جامعیت کافی برخوردار نیست.

ـ **مانعیت:** درست است که وی با تأکید بر «دستورات قرآن کریم و روایات اسلامی»، «ماهیت روحانی و معنوی» خاص و «پرورش انتزاعی از تقلید طبیعت»، سعی دارد که هنر اسلامی را از دیگر فرم‌های هنری متمایز کند اما ماهیت روحانی و معنوی خاص فقط مختص به هنر اسلامی نبوده و هنر سایر ادیان نظیر مسیحی یا بودایی نیز چنین ویژگی را دارند. بنابراین تعریف کونل از هنر اسلامی مانع اغیار نیست.

ـ **وضوح:** کونل هنر اسلامی را به عنوان شکلی از هنر معرفی می‌کند که تحت تأثیر فرهنگ و دین اسلام قرار دارد. با این حال، او تعریف دقیقی از خود مفهوم «هنر اسلامی» ارائه نمی‌دهد. این عدم شفافیت می‌تواند منجر به ابهام در تشخیص مرزهای هنر اسلامی شود. به عنوان مثال، مشخص نیست که آیا هنر اسلامی شامل تمامی آثار هنری تولید شده در جوامع اسلامی است یا فقط آثاری که به‌طور مستقیم تحت تأثیر اصول دینی اسلام قرار دارند. همچنین وی برای توضیح هنر اسلامی به مفاهیمی نظیر «احساس زیبایی‌شناختی اسلامی» اشاره می‌کند که این مفهوم دارای ابهام است و توضیح آن خود وابسته به توضیح مفهوم هنر اسلامی است. پس تعریف وی وضوح کافی نیز ندارد.

ـ **عدم دور:** تعریف کونل از هنر اسلامی، دچار دور است. وی هنر اسلامی را تحت تأثیر فرهنگ اسلامی برمی‌شمارد که بخشی از خود فرهنگ اسلامی مشتمل بر هنر اسلامی است. بنابراین در اینجار تعریف کونل دچار دور می‌گردد و این دور چون با واسطه ی واژهٔ فرهنگ ایجاد شده است دور غیر صریح یا مضمر است.

تعریف اتینگهاوزن از هنر اسلامی و ارزیابی منطقی آن

ریچارد اتینگهاوزن هنر اسلامی را نه‌تنها به عنوان مجموعه‌ای از اشکال و سبک‌های هنری، بلکه به عنوان بازتابی از فرهنگ، تاریخ و دین مسلمانان می‌دید. او تأکید می‌کرد که این هنر به دلیل تنوع جغرافیایی و فرهنگی، ویژگی‌های منحصر به فردی دارد که آن را از دیگر هنرها متمایز می‌کند. در کتاب مشترک او با الگ گرابار، *هنر و معماری اسلامی*، خاستگاه هنر اسلامی به شبه‌جزیره عربستان نسبت داده شده و تأثیرات قرآن، به‌ویژه در معماری مساجد، به همراه میراث شرقی و غربی بررسی شده است. همچنین، تأثیر خرده‌فرهنگ‌های مناطق ساسانی و بیزانسی نیز در شکل‌گیری این هنر مد نظر قرار گرفته است. اتینگهاوزن هنر اسلامی را مربوط به خلافت می‌دانست و معتقد بود که این هنر بازتابی از جوامعی است که تحت حکومت مسلمانان یا متأثر از فرهنگ اسلامی زندگی می‌کرده‌اند (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۸۳: ۳-۱۳). او برخلاف پژوهشگران پیشین و حتی فلاسفه سنتی که بر ماهیت روحانی یا انتزاعی هنر اسلامی تمرکز داشتند، رویکردی جامع، تاریخی و زمینه‌گرا به این حوزه داشت. ارزیابی تعریف او بر اساس معیارهای منطق در ادامه آمده است:

ـ **جامعیت:** تعریف اتینگهاوزن از جامعیت کافی برخوردار نیست، زیرا وی آثار هنر اسلامی را برگرفته از حاکمیت اسلامی و تحت تأثیر آموزه‌های قرآنی می‌داند و این در حالی است که شمایل نگاری‌های کاخ‌های جوسق الخاقانی و کاخ‌های اردن، با تعلیمات قرآنی منافات دارد. به‌عبارتی همهٔ آثار هنر اسلامی متأثر از قرآن نبوده‌اند.

ـ **مانعیت:** اتینگهاوزن نسبتاً مرزهای هنر اسلامی را مشخص می‌کند و آن را از دیگر گونه‌های هنری مانند هنر بیزانسی یا ساسانی متمایز می‌کند. وی با تأکید بر اینکه این هنر «بازتابی از فرهنگ، تاریخ و دین مسلمانان» است و «مربوط به خلافت» یا «جوامع تحت حکومت مسلمانان یا متأثر از فرهنگ اسلامی» است، به‌وضوح هنر اسلامی را از هنر سایر تمدن‌ها و فرهنگ‌ها متمایز می‌کند (او با تأکید بر تأثیرات دینی و فرهنگی اسلام، مانعیت تعریف خود را حفظ می‌کند و از ورود مفاهیم نامرتبط جلوگیری می‌کند). پس تعریف او از هنر اسلامی، مانعیت خوبی دارد.

ـ **وضوح:** اتینگهاوزن هنر اسلامی را به عنوان بازتابی از فرهنگ و تمدن اسلامی معرفی می‌کند، اما تعریف دقیقی از خود مفهوم «هنر اسلامی» ارائه نمی‌دهد. به عبارت دیگر، او مشخص نمی‌کند که آیا هنر اسلامی شامل تمامی آثار هنری تولید شده در جوامع اسلامی است یا فقط آثاری که به‌طور مستقیم تحت تأثیر اصول دینی اسلام قرار دارند. این عدم شفافیت می‌تواند منجر به ابهام در تشخیص مرزهای هنر اسلامی شود.

ـ **عدم دور:** به نظر می‌رسد که تعریف اتینگهاوزن دچار دور است. او برای تبیین هنر اسلامی به عنصر فرهنگ اشاره کرده است. او هنر اسلامی را به عنوان بازتابی از فرهنگ و تمدن اسلامی تعریف می‌کند و حال اینکه خود واژه فرهنگ نیازمند تعریف و واکاوی است چراکه فرهنگ اسلامی خود متأثر از هنر اسلامی است و در اینجا دور ایجاد می‌شود. به عبارت دیگر هر چند او به جای تکرار مفاهیم کلی مانند «هنر اسلامی»، به بررسی ویژگی‌های خاص آن مانند تأثیرات دینی و تاریخی می‌پردازد اما توضیح جامعی از فرهنگ و کارکرد آن ارائه نمی‌دهد و همین امر سبب ایجاد دور در تعریف می‌گردد. و مانند دور در تعریف کونل، از نوع غیرصریح یا مضمر است.

تعریف گرابار از هنر اسلامی و ارزیابی منطقی آن

الگ گرابار، مورخ برجسته هنر اسلامی، هنر اسلامی را نه یک مفهوم ساده و واحد، بلکه پدیده‌ای پیچیده و در حال تحول می‌داند که برای درک آن باید رویکردی چندوجهی داشت. او این هنر را حاصل یک پیوند و تعامل پویا با آثار هنری دیگر فرهنگ‌ها می‌داند که نه‌تنها بر مبنای واکنش به صورت‌های زیباشناسانه پیشین شکل نگرفته، بلکه از منابع غنی موجود برای هویت بخشیدن به یک هنر جدید، استفاده عملی و عقلانی کرده است (گرابار، ۱۳۹۶: ۲۱-۲۲). گرابار هنر اسلامی را لزوماً و تنها مربوط به اعتقادات اسلامی نمی‌داند و تأکید می‌کند که رابطه مستقیمی میان هنر اسلامی و اعتقادات اسلامی ممکن است وجود نداشته باشد (گرابار، ۱۳۹۶: ۱). از نظر او، هنر اسلامی هنری است که توسط هنرمندان یا پیشه‌وران مسلمان برای کارفرمایانی در سرزمین‌های با اکثریت مردم مسلمان، یا برای مقاصدی که به جمعیتی یا مکانی اسلامی محدود یا منحصر است، پدید آمده است (گرابار، ۱۳۹۱: ۷۵۸). او بر این باور است که کاربرد صفت «اسلامی» در مورد این هنر به اوضاع و احوال فرهنگی پیچیده‌ای اشاره دارد که تحت تأثیر سنت‌های هنری و فرهنگی مختلف شکل گرفته است، و این تعبیر با واژه‌هایی مانند «مسیحی» یا «بودایی» که بیشتر به باورها و کردارهای خاص مربوط می‌شوند، متفاوت است؛ چراکه اسلام به تمام مظاهر زندگی می‌پردازد (گرابار، ۱۳۹۱: ۷۵۹). هنر اسلامی به دوره یا سبک خاصی محدود نشده و به مکان خاصی نیز نسبت داده نمی‌شود. گرابار به عدم وجود آموزه‌های رسمی اسلامی درباره هنرهای دیداری اشاره می‌کند، هرچند تمثال‌ستیزی و پرهیز از نمادهای بصری در هنرهای دولتی و مذهبی را می‌پذیرد. او نوآوری‌های هنری در جهان اسلام را بیشتر غیردینی و مرتبط با زیباسازی زندگی می‌داند تا تقدیس امر قدسی (گرابار، ۱۳۹۱: ۷۵۹). الگ گرابار، از برجسته‌ترین محققان هنر اسلامی، رویکردی تاریخی، فرهنگی و روش‌شناختی به تعریف این هنر دارد که بر پیچیدگی، تکامل و ماهیت غیرمستقیم ارتباط آن با دین تأکید می‌کند. ارزیابی تعریف او بر اساس معیارهای منطق به شرح زیر است:

ـ **جامعیت:** گرابار نه‌تنها به ابعاد تاریخی و فرهنگی (تعامل با سنت‌های دیگر، بستر خلافت)، بلکه به جنبه‌های مفهومی (پیچیدگی، عدم رابطه مستقیم با دین)، کارکردی (زیباسازی زندگی)، و حتی روش‌شناختی (نیاز به رویکرد چندوجهی) هنر اسلامی می‌پردازد. او حتی به محدودیت‌های تاریخ‌نگاری هنر اسلامی و ابهامات آن اشاره می‌کند که نشان‌دهنده نگاهی بسیار جامع است. او به تنوع فرهنگی و تأثیرات مختلف در شکل‌گیری هنر اسلامی اشاره می‌کند و آن را به یک دوره یا سبک خاص محدود نمی‌کند. پس می‌توان این تعریف را به‌لحاظ در نظر گرفتن گسترهٔ تاریخی و جغرافیایی مناسب و عدم تأثیرپذیری صرف از هنر مقدس و دینی، تعریفی جامع دانست.

ـ **مانعیت:** تعریف گرابار با تأکید بر تأثیرپذیری و عدم انحصار به مسلمانان، قیدهایی مانند «توسط هنرمندان یا پیشه‌وران مسلمان برای کارفرمایانی در سرزمین‌های با اکثریت مسلمان، یا برای مقاصدی خاص مرتبط با جمعیت‌ها یا مکان‌های اسلامی» و «تحت تأثیر ویژگی‌های خاص حیات و اندیشه اسلامی»، هنر اسلامی را از هنر سایر تمدن‌ها متمایز می‌سازد. تمایز آن از تعابیر «مسیحی» یا «بودایی» نیز به افزایش مانعیت کمک می‌کند. با این حال، این تعریف ممکن است به اندازه کافی دقیق نباشد تا هنر اسلامی را از سایر سنت‌های هنری متمایز کند، به‌ویژه با توجه به تأکید او بر تأثیرات فرهنگی متنوع و عدم محدودیت به یک دوره یا سبک خاص. او تأکید می‌کند که هنر اسلامی تحت تأثیر فرهنگ و دین اسلام قرار دارد، اما این تعریف ممکن است شامل آثاری شود که در سرزمین‌های اسلامی خلق شده‌اند اما ارتباط مستقیمی با اسلام ندارند مانند اینکه هنرمندی مسلمان برهنه‌نگاری کند و اثری زیبا خلق کند اما این اثر هرچند توسط فرد مسلمان و در سرزمین اسلامی ایجاد شده است اما در ارتباط با مبانی اسلام نیست و در ذیل هنر اسلامی قرار نمی‌گیرد. به عبارت دیگر، این تعریف ممکن است برخی از آثار هنری را که در چارچوب هنر اسلامی قرار نمی‌گیرند، به اشتباه شامل شود پس مانعیت کافی ندارد.

ـ **وضوح:** هر چند زبان گرابار روشن و تحلیلی است و به روشنی بیان می‌کند که هنر اسلامی توسط هنرمندان یا پیشه‌وران مسلمان برای کارفرمایانی در سرزمین‌های اسلامی یا برای مقاصد مرتبط با جمعیت‌های اسلامی خلق شده است. اما منظور وی از واژه «مسلمان» دقیقاً مشخص نیست. به عبارتی منظور از مسلمان از دیدگاه گرابار، فردی است که لفظی به اسلام گرویده است یا التزام عملی به اسلام دارد؟. به علاوه منظور گرابار از کاربرد واژه» اکثریت» مسلمان نیز چالش برانگیز است چراکه معلوم نیست یک جمعیت با ۵۱ درصد مسلمان ملاک اکثریت است یا جمعیت بالاتر از ۸۰ درصد؟. همچنین مفهوم و منظور از واژه «مقاصد» هم واضح نیست. بنابراین از این دیدگاه تعریف گرابار دارای وضوح کافی نیست.

ـ **عدم دور:** چنانچه در شرایط دور گفته شد شرط اول برای عدم دور آن است که معرّف، خود، احتیاج به تعریف نداشته باشد. گرابار از اصطلاحاتی در تعریف هنر اسلامی استفاده می‌کند مانند «مسلمان»، «اکثریت» و «مقاصد» ـ چنان‌که در شاخصه وضوح توضیح داده شد ـ که ابهام دارند و سبب سردرگمی مخاطب می‌شوند و این مبهم بودن منظور گرابار، سبب ایجاد دور در تعریف می‌شود.

تعریف پرایس از هنر اسلامی و ارزیابی منطقی آن

کریستین پرایس، محقق و استاد هنر، در کتاب *تاریخ هنر اسلامی*،

Doi: 10.22034/rph.2025.2076648.1194

هنر اسلامی را به عنوان هنر سرزمین‌های اسلامی تعریف می‌کند که تحت تأثیر فرهنگ و تاریخ این مناطق شکل گرفته است. او تأکید می‌کند که هنر اسلامی با فتوحات اعراب و آشنایی آنها با سنت‌های هنری سرزمین‌هایی مانند ایران، یونان، مصر و سوریه آغاز شد. پرایس بیان می‌کند که حتی اگر بسیاری از صنعتگران این سرزمین‌ها مسلمان نباشند، هنر آنها با هم پیوند خورده و زیر فرمان اسلام به شیوه‌هایی تبدیل شده که امروزه به نام هنر اسلامی شناخته می‌شود (پرایس، ۱۳۹۳: ۹). از دیدگاه او، توحید و تفکر تنزیهی عناصر اساسی هنر اسلامی هستند که آن را از دیگر هنرهای دینی متمایز می‌سازند (پرایس، ۱۳۹۳: ۲۳). پرایس همچنین اشاره می‌کند که هنر اسلامی به جای استفاده از تصاویر مقدس، بر نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی تأکید دارد و این ویژگی باعث شده تا هنرهای تجسمی مقدس در آن ایجاد نشود (پرایس، ۱۳۹۳: ۲۳). به‌طور کلی، پرایس هنر اسلامی را هنری می‌داند که از ترکیب فرهنگ‌ها و سنت‌های مختلف تحت تأثیر اسلام شکل گرفته است. کریستین پرایس، مورخ هنر اسلامی، رویکردی تاریخی و فرهنگی به تعریف هنر اسلامی دارد. او بر تأثیر فتوحات و تلفیق سنت‌های هنری پیشین با آموزه‌های اسلامی تأکید می‌کند. ارزیابی این تعریف بر اساس معیارهای منطق به شرح زیر است:

ـ **جامعیت:** پرایس هم به ریشه‌های تاریخی و فرایند شکل‌گیری هنر اسلامی (فتوحات، جذب سنت‌های دیگر) و هم به مبانی دینی و الهیاتی آن (توحید، تنزیه) و ویژگی‌های صوری (نقوش هندسی، اسلیمی) می‌پردازد و به نکته مهمی مانند نقش صنعتگران غیرمسلمان در شکل‌گیری اولیه هنر اسلامی اشاره می‌کند که دیدگاهی واقع‌گرایانه به تاریخ هنر ارائه می‌دهد. او هنر اسلامی را به عنوان هنر سرزمین‌های اسلامی معرفی می‌کند که تحت تأثیر فرهنگ و تاریخ این مناطق شکل گرفته است. این تعریف به جنبه‌های مهمی مانند تأثیر فتوحات اعراب، ترکیب سنت‌های هنری مختلف و نقش توحید در هنر اسلامی اشاره می‌کند. با این حال، این تعریف ممکن است برخی از جنبه‌های عمیق‌تر هنر اسلامی، مانند تأثیرات فرقه‌های مختلف اسلامی یا تفاوت‌های منطقه‌ای، را به اندازه کافی پوشش ندهد چنانچه تعریف پرایس هنر اسلامی را محدود به آثار تولیدشده در سرزمین‌های تحت حکومت اسلامی می‌کند، درحالی‌که برخی آثار هنریِ متأثر از اصول اسلامی (مانند خوشنویسی یا تذهیب در جوامع غیرمسلمان) را نادیده می‌گیرد. پس تعریف پرایس از جامعیت کافی برخوردار نیست.

ـ **مانعیت:** تعریف پرایس از مانعیت کافی برخورداراست. او با تأکید بر «سرزمین‌های اسلامی»، «تحت تأثیر اسلام» قرار گرفتن و به‌ویژه «توحید و تفکر تنزیهی» و «پرهیز از تصاویر مقدس»، هنر اسلامی را به‌وضوح از هنرهای دیگر، به‌خصوص هنرهای دینی غیر اسلامی، متمایز می‌سازد.

ـ **وضوح:** زبان تعریف ساده، سرراست و قابل‌فهم است و از اصطلاحات پیچیده فلسفی یا عرفانی که ممکن است برای مخاطب عام مبهم باشد، کمتر استفاده شده و به مفاهیم عینی و تاریخی اشاره دارد که درک آنها آسان است. همچنین پرایس به روشنی بیان می‌کند که هنر اسلامی تحت تأثیر فرهنگ و تاریخ سرزمین‌های اسلامی شکل گرفته و از ترکیب سنت‌های هنری مختلف به وجود آمده است. با این حال، پرایس «توحید» را به عنوان معیار مرکزی معرفی می‌کند، اما نحوه تجلی عملی آن در هنرهای مختلف (مثلاً تفاوت معماری با خوشنویسی) را به روشنی توضیح نمی‌دهد پس وضوح تعریف را کاهش داده و سبب ابهام آن می‌گردد. به‌عبارتی دیگر، منظور پرایس از واژه «توحید» معین نیست که آیا توحید متکلم مدنظر است یا عارف؟. بنابراین تعریف پرایس از نظر وضوح ابهام دارد.

ـ **عدم دور:** تعریف پرایس از عدم دور برخوردار است. او از اصطلاحات واضح و مستقیم استفاده می‌کند و از تکرار یا چرخش غیرضروری در تعریف اجتناب می‌کند. او برای تبیین هنر اسلامی به مفاهیم مستقل مانند «سرزمین‌های اسلامی»، «فتوحات اعراب» و «سنت‌های هنری مناطق دیگر» ارجاع می‌دهد که خود این مفاهیم نیازی به تعریف از طریق هنر اسلامی ندارند. پس می‌توان گفت او به‌طور مستقیم به ویژگی‌های اصلی هنر اسلامی اشاره می‌کند و از مفاهیم پیچیده یا مبهم که ممکن است باعث سردرگمی شوند، پرهیز می‌کند.

تعریف برند از هنر اسلامی و ارزیابی منطقی آن

باربارا برند در مقدمه کتاب خود، هنر اسلامی را به عنوان هنری تعریف می‌کند که در خدمت حکمرانان زمان یا جامعه‌ای فرهنگ‌دوست و اسلامی قرار می‌گیرد. با این حال، آثار هنری مورد بحث همیشه هدف مذهبی خاصی نداشته‌اند و گاهی از این مقوله دور بوده‌اند. همچنین، حامیان و هنرمندان این آثار لزوماً مسلمانان متدینی نبوده‌اند و در برخی موارد اصلاً مسلمان نبوده‌اند. با این وجود، فرهنگی که این هنر در آن شکل می‌گیرد، تحت تأثیر اندیشه‌های مسلمانان است و این موضوع، همراه با عوامل جغرافیایی و تاریخی، تعیین‌کننده ماهیت آثار تولیدشده است (برند، ۱۳۸۳: ۱۰). برند همچنین به برتری نگارش در هنر اسلامی اشاره می‌کند، اما تأکید می‌کند که جایگزینی نوشتار با پیکره‌سازی در این هنر مطلق نیست و استثناهایی نیز وجود دارد (برند، ۱۳۸۳: ۱۷-۱۸). برند ویژگی‌های دیگری را نیز برای هنر اسلامی برمی‌شمارد. از جمله این ویژگی‌ها، وجود تنش‌هایی است که ریشه در پیشینه جغرافیایی و فرهنگی این هنر دارند. این تنش‌ها در قالب دوگانه‌هایی مانند بیابان و آبادی، چادرنشینی

و سکونت‌گزینی، معقول و احساساتی، نور و سایه، سادگی و پیچیدگی، و خطوط مستقیم و منحنی نمایان می‌شوند و به هنر اسلامی حیات و پویایی می‌بخشند (برند، ۱۳۸۳: ۲۲۶). علاوه‌بر این، هنر اسلامی بر اساس نظم شکل می‌گیرد که در نقوش منظم سطوح تزیینی خود را نشان می‌دهد (برند، ۱۳۸۳: ۲۲۷). نمادپردازی نیز از دیگر ویژگی‌های مهم این هنر است، به‌طوری که بسیاری از نمادها ممکن است به ماورای جهان مادی اشاره داشته باشند. این نمادپردازی تحت تأثیر عدم پذیرش هرگونه تجسم‌گرایی در رابطه با خداوند است و از این نظر با هنر غرب و هند تفاوت دارد. درنهایت، برند اشاره می‌کند که هنر اسلامی اگرچه از سنت‌های دیگر بهره برده، اما باعث غنا و پرباری آنها نیز شده است (برند، ۱۳۸۳: ۲۲۹-۲۲۸). ارزیابی این تعریف بر اساس معیارهای منطق به شرح زیر است:

ـ **جامعیت:** تعریف برند از هنر اسلامی نامنسجم است. او در مقدمه کتابش، هنر اسلامی را به گونه‌ای تعریف کرده و در بخش انتهایی کتاب، ویژگی‌های دیگری برای هنر اسلامی برشمرده است از این‌رو داوری بر دیدگاه وی در مورد تعریف هنر اسلامی مشکل خواهد بود. در ابتدا، تعریف را به «هنر در خدمت حکمرانان یا جامعه فرهنگ‌دوست و اسلامی» محدود می‌کند. این رویکرد، آثار هنری خلق‌شده توسط مردم عادی و بدون حمایت رسمی را نادیده می‌گیرد. در انتهای کتاب، او ویژگی‌هایی مانند تنش‌های جغرافیایی و فرهنگی، نظم و نقوش منظم، معانی نمادین و تأثیر از سنت‌های دیگر را به تعریف خود اضافه می‌کند که این ویژگی‌ها بیشتر توصیف‌کننده مشخصات هنر سنتی هستند تا هنر مدرن. بنابراین تعریف برند از هنر اسلامی، جامعیت کافی ندارد و بیش از آنکه یک تعریف عام باشد تعریف هنر سنتی را پوشش می‌دهد.

ـ **مانعیت:** او با تأکید بر ویژگی‌های خاص هنر اسلامی اعم از اینکه هنر «در سرزمین‌های اسلامی خلق شده» و «تحت تأثیر فرهنگ و اندیشه مسلمانان شکل گرفته است» هنر اسلامی را از هنر سایر تمدن‌ها متمایز می‌کند. تمایز «هنر اسلامی» از «هنر مسلمانان» نیز به دقت این مانعیت کمک می‌کند. همچنین او برای هنر اسلامی، سمبولیسم (نمادپردازی) متفاوتی بر می‌شمارد از جمله نظم و هارمونی نقوش و غلبه نگارش بر تصویرنگاری و عدم شمایل‌نگاری خداوند که برگرفته از باورهای اسلامی است سبب می‌شود تعریف برند از مانعیت خوبی برخوردار گردد.

ـ **وضوح:** برند تلاش می‌کند ویژگی‌های اصلی هنر اسلامی را مشخص کند. زبان آن ساده، سرراست و بدون پیچیدگی‌های فلسفی سنگین است. او تمایزات کلیدی خود را (مانند «هنر اسلامی» در مقابل «هنر مسلمانان») مطرح می‌کند. از طرفی، برند هنر اسلامی را به عنوان هنری تعریف می‌کند که در سرزمین‌های اسلامی خلق شده و تحت تأثیر فرهنگ و اندیشه مسلمانان شکل گرفته است. این تعریف ابهام معنایی دارد: آیا «اسلامی» به معنای جغرافیایی (ساخته شده در سرزمین‌های اسلامی) است یا فرهنگی (تحت تأثیر اندیشه مسلمانان)؟. این ابهام باعث می‌شود تعریف دچار مغالطه اشتراک لفظ بشود، زیرا معنای دقیق «اسلامی بودن» مشخص نیست. همچنین چه معیاری یک اثر هنری را تابع اندیشه مسلمانان می‌کند؟ اندیشه مسلمانان امر ثابت و یکسانی نیست و دچار تغییر و تطور تاریخی می‌شود. برای مثال مسئلهٔ وحدت وجود، برای مسلمان عارف پذیرفتنی و برای مسلمان فقیه باطل است. در نمونهٔ دیگری، کتاب حماسی هندی رامایانا که به دستور اکبرشاه گورکانی که خود مسلمان بود مصورسازی شد (بلوم و بلر، ۱۳۸۱، ج۲: ۷۵۷) و یا همان کتاب به تقلید از اکبرشاه، پس از او توسط عبدالرحیم‌خان خانان، سفارش داده شد (بلوم و بلر، ۱۳۸۱، ج۲: ۷۵۷-۷۵۸) چگونه تحت‌تأثیر اندیشه مسلمانان بازنمایی شده است؟ مرجع اندیشهٔ مسلمان چیست؟ آیا می‌توان همهٔ اندیشه‌های مسلمانان راپذیرفت؟ به‌علاوه بر فرض پذیرش اندیشه مسلمان چه خاص و چه عام، ملاک و روش اثبات آن چیست؟ بنابراین تعریف او، از وضوح کافی برخوردار نیست و ممکن است به دور (تکرار مفاهیم بدون شفاف‌سازی) منجر شود.

ـ **عدم دور:** در تعریف برند از دور پرهیز نشده است. او برای تبیین هنر اسلامی به مفاهیمی مانند «فرهنگ و اندیشه مسلمانان» و «استعارات و مفاهیم مقدس اسلام» ارجاع می‌دهد که خود این مفاهیم برای فهمشان نیازی به تعریف از طریق هنر اسلامی دارند. برای مثال، تأکید بر «تأثیرپذیری از فرهنگ و اندیشه مسلمانان»، بدون توضیح دقیق فرهنگ مسلمانان که هنر اسلامی بخشی از همین فرهنگ و اندیشه است، باعث می‌شود تعریف به جای روشن‌سازی، به تکرار مفاهیم مبهم بپردازد (دور مضمر).

نقد اصلی بر تعریف باربارا برند این است که او به جای ارائه یک تعریف منسجم، به یک تعریف توصیفی اکتفا کرده است. او بیشتر بر روی مکان و زمان (دوران و محیط اسلامی) و حامیان (حکمرانان و جامعه اسلامی) تمرکز دارد تا بر روی محتوا و ویژگی‌های ذاتی هنر اسلامی. این رویکرد، به جای اینکه بگوید «هنر اسلامی چیست»، می‌گوید «هنر اسلامی در کجا و با چه ویژگی‌هایی تولید شده است». در انتهای متن، برند به جای اصلاح تعریف خود، ویژگی‌های جدیدی را به آن می‌افزاید، مانند نمادگرایی، نظم، و هارمونی. این ویژگی‌ها در واقع مشخصه‌های هنر اسلامی هستند، نه تعریف آن. این رویکرد باعث می‌شود که تعریف او به یک «فهرست بلند از ویژگی‌ها» تبدیل شود و فاقد یک چارچوب منسجم باشد.

تعریف البهنسی از هنر اسلامی و ارزیابی منطقی آن

عفیف البهنسی ریشهٔ هنر اسلامی را در عوامل جغرافیایی،

Doi: 10.22034/rph.2025.2076648.1194

تمدن‌ها و اعتقادات مشترک دانسته و معتقد است که آن به سلطه حکومت خاصی وابسته نیست (البهنسی، ۱۳۹۱: ۴۱-۴۲). این هنر با زیبایی توحیدی مشخص می‌شود که متفاوت از زیبایی محض در هنر غربی است (البهنسی، ۱۳۹۱: ۴۳). هنر اسلامی به اشکال تجریدی گیاهی و هندسی متکی است و خط عربی در آن نقش اساسی دارد (البهنسی، ۱۳۹۱: ۶۴). این تجرید نه به دلیل تحریم‌های دینی، بلکه بر اساس الگوهای قدیمی و وحدانیت خداوند شکل گرفته است (البهنسی، ۱۳۹۱: ۸۶). هنرمند مسلمان با تمرکز بر تغییر و فنا، به جای ترسیم تصاویر خداوند، به نقش‌های عربی و مفاهیم معنوی می‌پردازد. این هنر مبتنی بر تفکر فلسفی است که جاودانگی خدا و فناپذیری سایر موجودات را بیان می‌کند (البهنسی، ۱۳۹۱: ۸۷). هنر اسلامی به جای پرداختن به امور مادی، به جوهر و روح اشیا توجه دارد و از مرز ماده عبور می‌کند تا به عالم مطلق خداوند برسد (البهنسی، ۱۳۹۱: ۷۲). ارزش‌های قدسی در این هنر باعث شده‌اند که از تصویرسازی اشیا منصرف شود و به مفاهیم معنوی بپردازد (البهنسی، ۱۳۹۱: ۹۲). وحدت هنر اسلامی در تمامی دوره‌ها به دلیل خصوصیات مشترک معنوی است که به ریشه‌های تمدن‌های اولیه بازمی‌گردد. این وحدت نه‌تنها شامل دوره‌های اسلامی است، بلکه به مراحل تکامل هنری در طول تاریخ نیز مرتبط است (البهنسی، ۱۳۹۱: ۸۲-۸۳). عفیف البهنسی، مورخ و منتقد هنری، در تعریف هنر اسلامی بر ماهیت ابداعی و سازگاری آن با تفکر و عقاید اسلامی تأکید می‌کند. او همچنین بر جنبه‌های تکاملی، وحدت‌بخش و خاستگاه قومی آن متمرکز است (البهنسی، ۱۳۹۱: ۹-۱۰). ارزیابی این تعریف بر اساس معیارهای منطق به شرح زیر است:

ـ **جامعیت:** البهنسی به عوامل جغرافیایی، تمدنی، اعتقادی و فلسفی اشاره می‌کند که در شکل‌گیری هنر اسلامی نقش داشته‌اند. همچنین، به جنبه‌های زیبایی‌شناختی، تجرید، خط عربی، مفاهیم معنوی و ارزش‌های قدسی پرداخته است. این تعریف جنبه‌های مختلف هنر اسلامی را پوشش می‌دهد اما در مورد آثار بهزاد که لزوماً تجریدی نیستند محدودیت ایجاد می‌کند. همچنین با اشاره به اینکه حکمرانان در خدمت خدای واحد بوده‌اند و دین محدودیت برای شکل هنر ایجاد نکرده، به‌طور ضمنی به تنوع عظیم هنر اسلامی در مناطق مختلف (از اندلس تا آسیای میانه) اشاره دارد. اما البهنسی خاستگاه هنر اسلامی را قومی (عربی) می‌داند و آن را «هنر عربی» می‌نامد. این دیدگاه، جامعیت تعریف را زیر سؤال می‌برد. هنر اسلامی تنها در شبه‌جزیره عربستان شکل نگرفته، بلکه با ورود اسلام به مناطق غیرعرب (مانند ایران، ترکیه و هند) با فرهنگ‌های محلی تلفیق و به اوج خود رسیده است. بسیاری از شاهکارهای معماری، نگارگری و خوشنویسی اسلامی در خارج از جهان عرب خلق شده‌اند. این نادیده‌گرفتن تأثیر فرهنگ‌های غیرعرب (مانند جامعه ایرانی مسلمان) و تقلیل جغرافیای تاریخی به جغرافیای عربی، تعریف را محدود و غیرجامع می‌کند.

ـ **مانعیت:** البهنسی هنر اسلامی را به دلیل وحدت در عین تنوع از دیگر هنرها متمایز می‌داند. این معیار، یک ویژگی کلیدی در برابر هنر غربی (که در دوره‌های تاریخی مختلف سبک‌های گوناگونی داشته) و هنر شرقی (که اغلب بر مفاهیم اسطوره‌ای یا طبیعت‌گرایانه تأکید دارد) فراهم می‌کند. همچنین اشاره به اینکه هنر اسلامی ریشه‌ای عمیق فلسفی دارد، آن را از صرفاً هنر تزئینی متمایز می‌کند و ماهیت مفهومی و نمادین آن را برجسته می‌سازد و این تعریف مانعیت خوبی دارد.

ـ **وضوح:** تعریف البهنسی از وضوح قابل قبولی برخوردار است. او مفاهیم را به شیوه‌ای روشن و قابل درک بیان می‌کند و از اصطلاحات تخصصی به گونه‌ای استفاده می‌کند که برای خواننده قابل فهم باشد. برای مثال، توضیح می‌دهد که تجرید در هنر اسلامی نتیجه تحریم‌های دینی نیست، بلکه بر اساس الگوهای قدیمی و وحدانیت خداوند شکل گرفته است. این توضیحات به روشن‌تر شدن مفهوم کمک می‌کند.

ـ **عدم دور:** تعریف البهنسی از دور اجتناب می‌کند. او به جای تکرار مفاهیم، هر ویژگی را به‌طور مستقل و با استناد به مبانی فلسفی و تاریخی توضیح می‌دهد. برای مثال، هنگامی که از تجرید یا زیبایی توحیدی صحبت می‌کند، این مفاهیم را با ارجاع به آموزه‌های اسلامی و تفکر فلسفی مرتبط می‌سازد، بدون اینکه در دایره‌های تکراری گرفتار شود. همچنین برای توضیح مفهوم هنر اسلامی، از خودِ هنر اسلامی یا واژه‌های فلسفی و مبهم که خود نیاز به تعریف دارند، استفاده نمی‌کند.

نقدهایی بر تعریف البهنسی وارد است که تعریف وی از هنر اسلامی را دچار چالش و محدودیت می‌کند. بهنسی برای هنر اسلامی منشأ قومی قائل است و آن را هنر عربی می‌داند. وی خاستگاه هنر اسلامی را همان خاستگاه اسلام می‌داند و می‌گوید که ایمان اسلامی عامل شکل‌دهنده هنر متنوع اسلامی است و از سوی دیگر نمی‌گوید که چرا تنوع عظیم موجود در این هنر، در شبه جزیره عربستان به وجود نیامد. در حالی که در کتاب خودش به آثار هنری غیر عربی نظیر مینیاتورهای رضا عباسی و نگارگری‌های ترکی و مغولی اشاره می‌کند. همچنین اگر هنر اسلامی خاستگاه عربی دارد پس اصل تجرید که هنر اسلامی ایرانی هم دیده می‌شود ریشهٔ عربی دارد یا ریشهٔ ایرانی-ساسانی؟

همچنین البهنسی معتقد است هنرمند اسلامی سعی می‌کند آثاری را ترسیم کند که واقع‌نمایانه نباشند و این مبتنی بر اصل عدم تشبیه پیامبر نیست بلکه ریشه آن به دوران پیش از ظهور اسلام برمی‌گردد اما اگر او می‌گوید تشبیه وجود ندارد پس چرا خود در

کتابش به نگارگری‌های رضا عباسی و بهزاد اشاره کرده است که مبتنی بر اصل تشبیه است.

بنظر می‌رسد تعریف البهنسی از هنر اسلامی تعریفی ضیق (محدود) است که هنر را صرفاً تجریدی و زیبایی‌شناسی را صرفاً توحیدی می‌داند به عبارتی توصیفی از کل فرهنگ اسلامی نداشته و به تمامیت آن توجه نکرده است.

تعریف کنبی از هنر اسلامی و ارزیابی منطقی آن

شیلا کنبی در کتاب *جزئیاتی از هنر اسلامی*، هنر اسلامی را به عنوان هنر سرزمین‌های بیابانی، کوهستانی، مردابی و جلگه‌ای تعریف می‌کند که تحت حکومت دودمان‌های مختلف اسلامی قرار داشته‌اند. او تأکید می‌کند که با وجود جنگ‌ها، شورش‌ها و آشفتگی‌های سیاسی، هنرمندان آثار عالی و طرح‌های تزیینی بدیعی خلق کرده‌اند که با نوشته‌ها و نقش‌مایه‌های سفید و زیبا تزیین شده بودند (کنبی، ۱۳۹۳: ۸). کنبی بر نقش زبان عربی به عنوان زبان قرآن و تأثیر آن در هنر اسلامی تأکید می‌کند و اشاره می‌کند که حروف عربی به دلیل ظاهر و قابلیت شکل‌پذیری، به عنوان عنصر تزیینی مهمی در نسخ خطی و هنر اسلامی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. همچنین، او طرح‌های اسلیمی را به عنوان یکی از عناصر اصلی تزیینات اسلامی معرفی می‌کند که از شکل گیاه عشقه الهام گرفته و با پیچش تاک و ترکیب گل‌ها و برگ‌ها شکل می‌گیرد (کنبی، ۱۳۹۳: ۸). کنبی به هندسه به عنوان سومین عنصر اساسی در هنر اسلامی اشاره می‌کند و شکل‌های ستاره‌ای و چندضلعی را به عنوان منابع تزیینات معماری و هنری برجسته می‌داند. علاوه‌بر این، او نقش انسان‌ها و حیوانات را در تزیینات هنر اسلامی مهم می‌داند و اشاره می‌کند که این طرح‌ها اغلب به صورت تزیینی یا با معانی شمایل نگارانه استفاده شده‌اند. کنبی هنر اسلامی را متعلق به سرزمین‌های اسلامی می‌داند و بر تلفیق سنت‌ها و عناصر هنری تحت فرمانروایی اعراب مسلمان تأکید می‌کند، بدون اینکه تلاشی برای توضیح نحوه تأثیرگذاری عوامل مختلف در شکل‌گیری این هنر داشته باشد (کنبی، ۱۳۹۳: ۹). شیلا کنبی، در تعریف هنر اسلامی، رویکردی جغرافیایی، توصیفی و شکلی دارد. او بر مکان خلق و ویژگی‌های بصری برجسته این هنر تمرکز می‌کند و به‌طور خاص به عناصر تزیینی آن می‌پردازد. ارزیابی این تعریف بر اساس معیارهای منطق به شرح زیر است:

ـ **جامعیت:** کنبی به تعریفی ماهوی و مفهومی از هنر اسلامی ارائه نداده است و بیشتر به مصادیق هنر اسلامی پرداخته است. هرچند تعریف او به‌خوبی نقوش و زبان‌های بصری (خط، اسلیمی، هندسه) را پوشش می‌دهد و به بستر جغرافیایی و سیاسی آن نیز اشاره می‌کند و عناصر اصلی هنر اسلامی مانند نوشتار عربی، اسلیمی، هندسه و بازنمایی‌های انسانی و حیوانی را به‌طور دقیق معرفی می‌کند. اما او به سایر عناصر کلیدی در هنر اسلامی نظیر نور و رنگ‌پردازی و یا حتی اصل تقارن و تکرار در کنار هندسه در معماری، اشاره نکرده است. متن صراحتاً بیان می‌کند که او «تلاشی برای توضیح نحوه تأثیرگذاری عوامل مختلف در شکل‌گیری این هنر ندارد»، که نشان‌دهنده تمرکز بیشتر او بر «چهره» هنر است تا «روح» آن). بنابراین باید در نظر داشت تعریف کنبی در تعریف هنر اسلامی ناقص و ناکافی است و جامعیت ندارد.

ـ **مانعیت:** کنبی با برجسته کردن عناصر خاصی مانند خط عربی، اسلیمی و هندسه، ویژگی‌هایی را معرفی می‌کند که در مجموع، هنر اسلامی را از سایر هنرهای جهان متمایز می‌سازد. ترکیب این سه عنصر به همراه استفاده خاص از نقش انسان و حیوان، یک چارچوب بصری منحصربه‌فرد برای هنر اسلامی ایجاد می‌کند. این تعریف هنر را به «سرزمین‌هایی» محدود می‌کند که تحت فرمانروایی اسلامی بوده‌اند. این رویکرد، مانع از آن نمی‌شود که هنری که در یک مکان غیرمسلمان خلق شده، حتی اگر شباهت‌هایی به هنر اسلامی داشته باشد، در این دسته قرار گیرد. زیرا بسیاری از عناصری که کنبی به آنها اشاره می‌کند، مانند طرح‌های هندسی و نقش‌های گیاهی، در هنرهای پیشااسلامی (مانند هنر ساسانی یا رومی) نیز وجود داشته‌اند. همچنین، برخی از نقوش تزئینی، در هنرهای غیر اسلامی مانند هنر بیزانس و هنر چینی نیز دیده می‌شود. پس تعریف به‌طور مشخص نمی‌گوید که چه چیزی باعث می‌شود این عناصر بصری در بستر اسلامی به «هنر اسلامی» تبدیل شوند. بنابراین تعریف کنبی از مانعیت کافی برخوردار نیست.

ـ **وضوح:** این تعریف به دلیل تمرکز بر جزئیات، بسیار روشن و قابل درک است. وقتی از خط عربی، اسلیمی یا هندسه صحبت می‌شود، مخاطب دقیقاً می‌داند به چه چیزی اشاره شده است. این شفافیت، فهم عناصر بصری هنر اسلامی را برای مخاطب آسان می‌کند. پس تعریف کنبی از وضوح خوبی برخوردار است.

ـ **عدم دور:** این تعریف به‌خوبی معیار عدم دور را رعایت می‌کند. کنبی برای تعریف «هنر اسلامی»، از خود هنر اسلامی استفاده نمی‌کند، بلکه از مفاهیم بیرونی مانند «سرزمین‌های اسلامی»، «زبان عربی» و «عناصر تزیینی» استفاده می‌کند.

یکی از مهم‌ترین انتقادات وارده به تعریف کنبی از هنر اسلامی این است که به جای ارائه تعریفی جامع و دقیق، بیشتر به ذکر مصادیق و نمونه‌های خاصی از این هنر پرداخته است. او در توصیف عناصر هنر اسلامی نیز رویکردی گزینشی داشته و تنها به بخشی از این عناصر، مانند هندسه، نقوش تزئینی و خوشنویسی، اشاره کرده است، در حالی که بسیاری از مؤلفه‌های کلیدی دیگر را نادیده گرفته است. برای مثال، عناصری همچون نورپردازی، کاربرد رنگ‌ها و اصولی مانند تقارن و تکرار در معماری (که در

Doi: 10.22034/rph.2025.2076648.1194

کنار هندسه نقش بسزایی دارند) در تعریف او جایگاهی ندارند. این رویکرد باعث می‌شود تعریف او از هنر اسلامی ناقص و محدود به نظر برسد و نتواند تمامی جنبه‌های این هنر را پوشش دهد.

تعریف بلوم و بلر از هنر اسلامی و ارزیابی منطقی آن

جاناتان بلوم و شیلا بلر، دو مورخ هنر و پژوهشگر برجسته در حوزه هنر اسلامی، رویکردی تاریخ‌گرا و بسترمند به این حوزه دارند. آنها هنر اسلامی را نه صرفاً به عنوان هنری مرتبط با دین اسلام، بلکه به عنوان هنری تعریف می‌کنند که در سرزمین‌هایی خلق شده است که اسلام در آنها دین مسلط بوده است. به زعم آنها، «هنر اسلامی» اصطلاحی است که گرچه به ظاهر شبیه «هنر مسیحی» یا «هنر بودایی» به نظر می‌رسد، اما معنای آن متفاوت است و به فرهنگ بزرگتری اشاره دارد که در آن اسلام دین مسلط بوده، اما نه‌تنها دین. این هنر شامل طیف وسیعی از آثار است، از مساجد جامع و نسخ خطی نفیس که به سفارش حاکمان خلق شده‌اند تا ظروف فلزی، سفالینه‌ها، شیشه‌ها، بافته‌ها و قالی‌های تولیدشده توسط صنعتگران گمنام یا زنان عشایر (بلوم و همکاران، ۱۳۹۳). بلوم و بلر معتقدند که این اصطلاح یک نام‌گذاری راحت اما «غلط» برای هر آن چیزی است که از جاهای دیگر باقی مانده و بهترین راه تعریف آن، تعریفی سلبی است: هنر اسلامی نه یک منطقه، نه یک دوره، نه یک مکتب، نه یک جنبش و نه یک سلسله است، بلکه به «فرهنگ بصری مکان و زمانی» اطلاق می‌شود که مردمان آن (یا دست‌کم رهبرانشان) پشتیبان دینی خاص (اسلام) بوده‌اند. این هنر نه‌تنها برای امور اسلامی تولید و استفاده می‌شده، بلکه توسط افرادی ساخته شده که در سرزمین‌هایی زندگی می‌کردند که اکثریت مردم یا مهم‌ترین افراد جامعه مسلمان بودند (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۵۰). به این ترتیب، هنر اسلامی هم هنر مذهبی و هم هنر غیرمذهبی را در بر می‌گیرد و عمدتاً بازنمایی بصری و پیکرتراشی در آن نقش فرعی و محدودی دارند. این رویکرد تاریخ‌گرایانه بر بسترمندی و تفسیر فرهنگی اشیاء و آثار معماری در بستر زمانی و مکانی خاص تولید آنها استوار است. آنها معتقدند که هنر اسلامی باید در بستر تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی خود مطالعه شود، و عوامل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مؤثر در خلق آن مورد توجه قرار گیرد. ارزیابی این تعریف بر اساس معیارهای منطق به شرح زیر است:

ـ **جامعیت:** این تعریف، با قرار دادن هنر اسلامی در بستر «سرزمین‌هایی که اسلام دین مسلط بوده»، دامنه وسیعی از آثار هنری را در طول تاریخ و از مناطق مختلف (از اسپانیا تا هند) در بر می‌گیرد. تعریف بلوم و بلر، تمام جنبه‌های هنر اسلامی، از معماری بزرگ و نسخ خطی نفیس تا آثار غیررسمی و کاربردی مانند ظروف، سفالینه‌ها و بافته‌ها را شامل می‌شود. این جامعیت، ارزش تعریف را بالا می‌برد و آن را از محدود شدن به هنر درباری یا مذهبی نجات می‌دهد. این تعریف به‌صراحت بیان می‌کند که هنر اسلامی هم شامل هنر مذهبی و هم هنر غیرمذهبی است. این نکته بسیار مهم است، زیرا بخش بزرگی از آثار هنری خلق‌شده در تمدن اسلامی، ماهیت غیرمذهبی (مانند ظروف و بافته‌ها) داشته‌اند. بنابراین این تعریف از جامعیت کافی برخوردار است.

ـ **مانعیت:** بلوم و بلر به‌درستی تأکید می‌کنند که «هنر اسلامی» با «هنر مسیحی» یا «هنر بودایی» متفاوت است. با تعریف سلبی (نه یک منطقه، نه یک دوره، نه یک مکتب، نه یک جنبش، نه یک سلسله)، سعی در منحصربه‌فرد کردن این اصطلاح دارند و آن را از طبقه‌بندی‌های رایج در هنر غربی متمایز می‌کنند. اگر هنر اسلامی به «فرهنگ بصری مکان و زمانی» اطلاق می‌شود که اسلام در آن دین مسلط بوده، تمایز آن با هنرهایی که قبل از اسلام در همان مناطق وجود داشته‌اند (مانند هنر ساسانی در ایران یا هنر بیزانسی در شام) دشوار نیست زیرا بسیاری از عناصر بصری پیشااسلامی در هنر اسلامی جذب شده‌اند و در زیر چتر اسلام قرار گرفته‌اند. بنابراین تعریف بلوم و بلر از مانعیت کافی برخوردار است.

ـ **وضوح:** بلوم و بلر به‌صراحت به ریشه‌های اروپایی و استعماری اصطلاح «هنر اسلامی» اشاره می‌کنند. این وضوح در ریشه‌یابی اصطلاح، آگاهی و رویکرد انتقادی آنها را نشان می‌دهد. وضوح در توضیح این که هنر اسلامی هم مذهبی و هم غیرمذهبی را شامل می‌شود، از ابهامات رایج جلوگیری می‌کند (بلوم و بلر به‌وضوح رویکرد خود را توضیح می‌دهند که یک رویکرد تاریخ‌گرایانه، بسترگرا و انتقادی است. این شفافیت، فهم تعریف را آسان‌تر می‌کند). آنها اصطلاح «هنر اسلامی» را یک نام‌گذاری «غلط» اما «راحت» می‌دانند (اگرچه یک اصطلاح غلط است، اما رایج است). عبارت «فرهنگ بصری مکان و زمان» گرچه معنای گسترده‌ای را شامل می‌شود، اما می‌تواند تا حدودی انتزاعی باشد و برای فهم کامل نیازمند مثال‌ها و تبیین‌های بیشتری از سوی خود نویسندگان باشد. آیا فرهنگ بصری منظور هنرهای تجسمی و نقاشی یا معماری است یا فراتر از این، صنایع دستی را هم شامل می‌شود؟ این عبارت به‌لحاظ محتوایی ابهام دارد.

به‌علاوه عبارت «دین مسلط» مبهم است: آیا حکومت‌های اسلامی را شامل می‌شود یا اکثریت جمعیت مسلمان؟ معیار سنجش تسلط در این تعریف مشخص نشده است.

ـ **عدم دور:** به نظر می‌رسد که این تعریف در معیار عدم دور دچار چالش است زیرا هر چند بلوم و بلر، برای تعریف «هنر اسلامی»، به خود «هنر اسلامی» ارجاع نمی‌دهند و از مفاهیم بیرونی مانند «سرزمین‌هایی که اسلام در آنها دین مسلط بوده» و «فرهنگ بصری مکان و زمان» استفاده می‌کنند اما توضیح فرهنگ

بصری مکان و زمان مبهم است و معنای گسترده‌ای دارد و هنر اسلامی بخشی از فرهنگ بصری است (ایجاد دور)، اما می‌توان بیان دیگری از تعریف ارائه داد بدین گونه که فرهنگ بصری مبتنی بر آن آثاری است که تحت تسلط دین اسلام و در اکثریت جامعه مسلمان با حمایت رهبران مسلمان پدید آمده است و مبتنی بر هنر اسلامی نیست. به عبارت دیگر هنر اسلامی مبتنی بر فرهنگ بصری است اما فرهنگ بصری در جامعه‌ای که دین مسلط بر آن، اسلام است پدید آمده است. بر اساس این بیان، می‌توان گفت تعریف دچار دور نیست.

مطالب حاصل از سنجش تعاریف هنر اسلامی در دیدگاه تاریخی بر اساس اصول صوری تعریف منطقی، به‌طور خلاصه در «جدول ۱» نگارش شده است.

جدول ۱. ارزیابی تحلیلی تعاریف هنر اسلامی از دیدگاه‌های برجسته در رویکرد تاریخی (تدوین: نگارنده).

تعاریف اندیشمندان	ارزیابی جامعیت	ارزیابی مانعیت	ارزیابی وضوح	ارزیابی دور
ارنست کونل	ندارد: با وجود تأکید بر جنبه‌های دینی و انتزاعی، به هنرهای کاربردی و تحولات معاصر بی‌توجه است.	ندارد: به دلیل اشتراک ویژگی‌هایی مانند ماهیت روحانی و معنوی با هنرهای دینی دیگر.	ندارد: به دلیل ابهام در مفاهیمی مانند «احساس زیبایی‌شناختی اسلامی» که مبهم است.	دارد: دچار دور غیرصریح (مضمر) است؛ زیرا هنر اسلامی را تحت تأثیر فرهنگ اسلامی می‌داند که خود هنر اسلامی بخشی از آن است.
ریچارد اتینگهاوزن	ندارد: با تأکید بر تأثیر قرآن و خلافت، نگارگری‌های کاخ‌ها را نادیده می‌گیرد و همه آثار متأثر از قرآن نیست.	دارد: با تمرکز بر بازتابی از فرهنگ و تاریخ مسلمانان و مرتبط بودن با خلافت، مرزهای هنر اسلامی را به‌خوبی از سایر هنرها متمایز می‌کند.	ندارد: به دلیل عدم ارائه تعریف دقیق از «هنر اسلامی» و ابهام در مورد اینکه آیا شامل همه آثار تولیدشده در جوامع اسلامی است یا فقط آثار دینی.	دارد: دچار دور غیرصریح (مضمر) است؛ زیرا هنر اسلامی را بازتابی از فرهنگ اسلامی می‌داند، در حالی که هنر اسلامی بخشی از همان فرهنگ است.
الگ گرابار	دارد: رویکردی چندوجهی به هنر اسلامی دارد و به جنبه‌های تاریخی، فرهنگی، کارکردی و روش‌شناختی این هنر می‌پردازد.	ندارد: با وجود ارائه قیودی برای تمایز، تأکید بر عدم انحصار به مسلمانان و تأثیرات فرهنگی متنوع، باعث می‌شود تعریف او شامل آثاری شود که با مبانی اسلامی ارتباط ندارند.	ندارد: به دلیل عدم وضوح در اصطلاحاتی مانند «مسلمان»، «اکثریت مسلمان» و «مقاصد»، که تفسیرپذیر و مبهم هستند.	دارد: دچار دور است؛ زیرا برای تبیین هنر اسلامی به مفاهیم مبهمی چون «مسلمان» و «مقاصد» اشاره می‌کند که خود این واژه‌ها برای فهم نیاز به تعریف دارند.
کریستین پرایس	ندارد: با وجود اشاره به ریشه‌های تاریخی و فتوحات، جنبه‌های عمیق‌تر و تحولات منطقه‌ای و همچنین آثار هنری متأثر از اسلام در جوامع غیرمسلمان را نادیده می‌گیرد.	دارد: با تأکید بر «سرزمین‌های اسلامی» و «توحید و تفکر تنزیهی»، هنر اسلامی را از دیگر هنرها به‌خوبی متمایز می‌کند.	دارد: با تأکید بر «سرزمین‌های اسلامی» و «توحید و تفکر تنزیهی»، هنر اسلامی را از دیگر هنرها به‌خوبی متمایز می‌کند.	ندارد: از اصطلاحات واضح و مستقیم استفاده می‌کند و به مفاهیم بیرونی (مانند فتوحات و سنت‌های دیگر) ارجاع می‌دهد که خود نیازی به تعریف ندارند.
باربارا برند	ندارد: به دلیل تعریف نامنسجم و محدود کردن هنر به آثار خلق‌شده تحت حمایت رسمی، و نادیده گرفتن آثار مردمی و هنرهای معاصر.	دارد: با تأکید بر ویژگی‌های خاصی مانند غلبه نگارش و عدم شمایل‌نگاری خداوند، هنر اسلامی را از هنر سایر تمدن‌ها متمایز می‌کند.	ندارد: به دلیل ابهام در معنای «اسلامی» (جغرافیایی یا فرهنگی) و نامشخص بودن معیار تأثیرپذیری از «اندیشه مسلمانان».	دارد: دچار دور است؛ زیرا برای تبیین هنر اسلامی به مفاهیمی چون «فرهنگ و اندیشه مسلمانان» ارجاع می‌دهد که خود بخشی از همین فرهنگ است.

Doi: 10.22034/rph.2025.2076648.1194

ادامهٔ جدول ۱. ارزیابی تحلیلی تعاریف هنر اسلامی از دیدگاه‌های برجسته در رویکرد تاریخی (تدوین: نگارنده).

تعاریف اندیشمندان	ارزیابی جامعیت	ارزیابی مانعیت	ارزیابی وضوح	ارزیابی دور
عفیف البهنسی	ندارد: با وجود گستردگی، با محدود کردن خاستگاه هنر اسلامی به ریشه «عربی» و نادیده گرفتن تأثیر فرهنگ‌های غیرعرب، جامعیت کافی ندارد.	دارد: با تأکید بر وحدت در عین تنوع و ریشه‌یابی فلسفی هنر اسلامی، آن را از هنرهای غربی و شرقی متمایز می‌کند.	دارد: مفاهیم را به شیوه‌ای روشن بیان کرده و تجرید را با ارجاع به مبانی فلسفی و وحدانیت خداوند توضیح می‌دهد.	ندارد: از دوری (حلقه‌های تکراری) اجتناب می‌کند و مفاهیم را به صورت مستقل توضیح می‌دهد.
شیلا کنبی	ندارد: تعریف کنبی بیشتر بر مصادیق و ویژگی‌های بصری (خط، اسلیمی، هندسه) تمرکز دارد و به ماهیت و روح هنر اسلامی نمی‌پردازد. همچنین، به عناصری مانند نور، رنگ و تقارن که از اصول مهم هنر اسلامی هستند، اشاره‌ای ندارد.	ندارد: تعریف او قادر به تمایز کامل هنر اسلامی از سایر هنرها نیست، بسیاری از عناصر مانند طرح‌های هندسی و نقوش گیاهی در هنرهای پیشااسلامی و غیر اسلامی نیز وجود داشته‌اند. این تعریف به‌طور مشخص بیان نمی‌کند که چه چیزی این عناصر را در بستر اسلامی به «هنر اسلامی» تبدیل می‌کند.	دارد: تعریف کنبی بسیار روشن و قابل فهم است. با تمرکز بر عناصر بصری مشخص مانند خط عربی، اسلیمی و هندسه، مخاطب به سادگی می‌تواند مفهوم را درک کند.	ندارد: کنبی در تعریف خود از هنر اسلامی، از خود واژه «هنر اسلامی» استفاده نکرده و برای توضیح آن به مفاهیم بیرونی مانند «سرزمین‌های اسلامی»، «زبان عربی» و «عناصر تزیینی» استناد کرده است.
بلوم و بلر	دارد: تعریف آنها با دربرگرفتن طیف وسیعی از آثار (مذهبی و غیرمذهبی، درباری و مردمی) و در نظر گرفتن گستره جغرافیایی و تاریخی، جامعیت بالایی دارد.	دارد: با تأکید بر «فرهنگ بصری مکان و زمان» و جذب عناصر پیشااسلامی، تمایز آن با هنرهای پیشین و غیردینی در همان مناطق دشوار است.	ندارد: به دلیل ابهام در عباراتی مانند «فرهنگ بصری» و «دین مسلط»، و عدم ارائه معیار مشخص برای آن‌ها.	ندارد: هرچند دچار چالش است. اما می‌توان توضیحی برای آن یافت.

نتیجه‌گیری

هنر اسلامی از سوی پژوهشگران متعددی به شیوه‌های مختلفی تعریف شده است. هر یک از این تعاریف، ویژگی‌ها و جنبه‌های متفاوتی را برای این هنر مطرح کرده‌اند که هرکدام نشان‌دهنده یکی از خصوصیات آن است. اما بیشتر این تعاریف رویکردی تقلیل‌گرایانه دارند، که به همین دلیل باعث حذف برخی ویژگی‌ها و برجسته شدن برخی دیگر می‌شود (Aston, 1991: 18).

نتایج تحلیلی و تطبیقی تعاریف هنر اسلامی از دیدگاه مورخان مختلف نشان‌دهنده تنوع و پیچیدگی در رویکردهای تعریف‌کننده این حوزه است. هر یک از این تعاریف، با تأکید بر جنبه‌های خاصی از هنر اسلامی، سعی در تبیین ماهیت، خاستگاه و ویژگی‌های آن داشته‌اند، اما اغلب از نظر منطقی با چالش‌هایی در معیارهای جامعیت، مانعیت، وضوح و عدم دور مواجه هستند.

از نظر جامعیت، تعاریفی مانند تعریف الگ گرابار که بر پیچیدگی، تکامل و زمینه‌گرایی تاریخی تأکید دارد، نسبت به دیگران جامع‌تر به نظر می‌رسد، چراکه هم به ابعاد فرهنگی-تاریخی و هم به جنبه‌های مفهومی و کارکردی هنر اسلامی می‌پردازد. در مقابل، تعریف کونل با تمرکز بر دوره‌های اولیه و غفلت از تحولات بعدی، یا تعریف کنبی که صرفاً بر مصادیق و عناصر تزیینی متمرکز است، از جامعیت کمتری برخوردارند. تعریف بلوم و بلر نیز با دربرگیری هم‌زمان هنر مذهبی و غیرمذهبی و طیف گسترده‌ای از آثار، رویکردی فراگیر ارائه می‌دهد.

از منظر مانعیت، تعریف اتینگهاوزن و پرایس با تأکید بر ویژگی‌های منحصربه‌فردی مانند «بازتاب فرهنگ و تاریخ مسلمانان» یا «توحید و تفکر تنزیهی»، مرزهای نسبتاً روشنی برای تمایز هنر اسلامی از دیگر سنت‌های هنری ترسیم می‌کنند. اما تعریف گرابار با وجود دقت نظری، ممکن است به دلیل تأکید بر تولید اثر در «سرزمین‌های با اکثریت مسلمان» بدون اشاره صریح به مبانی دینی، مانعیت کامل نداشته باشد و آثاری را که فاقد محتوای اسلامی هستند نیز شامل شود. تعریف کونل نیز به دلیل اشتراک ویژگی «معنویت» با هنر ادیان دیگر، فاقد مانعیت کافی است.

در مورد وضوح، تعریف پرایس - با زبان ساده و مستقیم - و تعریف البهنسی - با توضیح روشن مفاهیمی مانند «زیبایی توحیدی» -از شفافیت نسبی برخوردارند. اما تعاریفی مانند تعریف گرابار (با ابهام در مفاهیم «مسلمان»، «اکثریت» و

«مقاصد») یا تعریف برند (با ابهام در «اندیشه مسلمانان») از وضوح لازم بی‌بهره‌اند و به سردرگمی مفهومی می‌انجامند.

معیار عدم دور نیز در تعاریف کونل، اتینگهاوزن، گرابار و برند رعایت نشده است؛ چراکه آنها برای تعریف هنر اسلامی به مفاهیمی مانند «فرهنگ اسلامی» یا «اندیشه مسلمانان» متوسل می‌شوند که خود مستلزم تعریف هستند و دور منطقی ایجاد می‌کنند. در مقابل، تعریف پرایس با اتکا به مفاهیم مستقل مانند «فتوحات اعراب» و «سنت‌های هنری پیشین»، و تعریف کنبی با تمرکز بر عناصر عینی و جغرافیایی، از دوری بودن اجتناب کرده‌اند.

نکتهٔ مهم، مسئله «تقلیل‌گرایی» در تعاریف است. ارزیابی به‌درستی اشاره می‌کند که اغلب تعاریف، خواه تاریخی یا فلسفی، به جای بیان حقیقت کامل هنر اسلامی، تنها بر یک یا چند جنبه از آن تأکید کرده‌اند. این تقلیل‌گرایی، نه‌تنها از جامعیت و مانعیت تعاریف می‌کاهد، بلکه باعث می‌شود بخش‌های مهمی از این هنر نادیده گرفته شود. به عنوان مثال، در حالی که برخی بر ریشه دینی و معنوی تأکید دارند، برخی دیگر تنها به جنبه‌های تاریخی و فرهنگی آن می‌پردازند.

لازم به ذکر است که گستردگی و تنوع دیدگاه‌ها در زمینه هنر اسلامی، امکانِ پرداختن به تمامی آنها را در چارچوب این پژوهش محدود ساخته است. بنابراین، بدیهی است که نظریات و تعاریف دیگری نیز در این حوزه وجود داشته‌اند که به دلیل محدودیت‌های زمانی و پژوهشی، از دایره بررسی این تحقیق خارج مانده‌اند. از این‌رو، نتایج این پژوهش تنها بازتاب‌دهنده تحلیلِ دیدگاه‌های مورد بررسی است و نمی‌تواند ادعای جامعیت کامل در زمینه تمام تعاریف هنر اسلامی را داشته باشد. همچنین در پژوهش حاضر، با توجه به دشواری و یا ناممکن بودن شناخت کامل ماهیات حقیقی مفاهیم و بر اساس دیدگاه غالب در علم منطق که آگاهی از حقایق اشیاء را امری دشوار می‌داند، نمی‌توان به تعاریف دقیق و کاملی که به صورت «حدّ حقیقی» (جنس و فصل واقعی) باشند، دست پیدا کرد. به همین دلیل، در این پژوهش از رویکردی استفاده شده که به جای تبیین ماهیات واقعی، بر «ویژگی‌های ذاتی و ضروری» و «رسوم» تمرکز دارد. این رویکرد، درواقع، تلاش می‌کند تا از طریق توصیف دقیق خصوصیات مشخص و متمایزکنندهٔ مفاهیم، تعاریفی ارائه دهد که هرچند ممکن است به «حدّ واقعی» نرسند، اما به «رسم کامل» نزدیک باشند. این مسئله به‌خصوص زمانی اهمیت پیدا می‌کند که قصد داریم تعاریف ما برای مخاطبان مختلف، قابل درک و مفید باشد. بنابراین، در این پژوهش، تمرکز بر روی ویژگی‌هایی بوده که به جای پنهان و نامفهوم بودن، برای مخاطبِ هدف، قابل فهم و کاربردی باشند و بتوانند به درستی، مفاهیم را معرفی کنند.

یکی دیگر از چالش‌های اصلی در این پژوهش، فقدان تعاریف صریح و مستقیم از «هنر اسلامی» در آثار بسیاری از اندیشمندان و متفکران این حوزه بود. به نظر می‌رسد که هدف اصلی بسیاری از این صاحب‌نظران، تدوین یک تعریف جامع و مشخص از این مفهوم نبوده، بلکه بیشتر به تبیین ویژگی‌ها و ابعاد مختلف هنر در بستر فرهنگ و تمدن اسلامی پرداخته‌اند. بنابراین، برای استخراج و تحلیل دیدگاه‌های آنها، ناگزیر بودیم تا بر اساس ویژگی‌ها و اصول مطرح شده در تألیفاتشان، تعاریفی از هنر اسلامی را «بازسازی» کنیم. این رویکرد، اگرچه امکان تحلیل دیدگاه‌های آنها را فراهم ساخت، اما به دلیلِ اینکه این تعاریف به صورت مستقیم از خود اندیشمندان نقل نشده‌اند، ممکن است با برداشت اصلی آنها تفاوت‌هایی داشته باشد. این مسئله به عنوان یکی از محدودیت‌های کلیدی پژوهش حاضر در نظر گرفته شده است.

به طور کلی، می‌توان گفت که هیچ‌یک از تعاریف ارائه‌شده به تنهایی کامل نیست، اما رویکرد ترکیبی که هم‌زمان هم خاستگاه تاریخی–فرهنگی، هم مبانی دینی و زیبایی‌شناختی، و هم تنوع و تحول هنر اسلامی را در نظر گیرد، می‌تواند به تعریفی متعادل‌تر و علمی‌تر نزدیک شود. تعریف هنر اسلامی نیازمند عبور از نگاه تک‌بعدی (چه صرفاً دینی، چه صرفاً جغرافیایی یا شکلی) و پذیرش آن به عنوان پدیده‌ای پویا، چندلایه و وابسته به زمینه است که در طول تاریخ و در تعامل با فرهنگ‌های مختلف شکل گرفته است.

فهرست منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد ؛ گرابار، الگ (۱۳۹۸)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: انتشارات سمت.
- احمدیان، مهرداد (۱۳۸۶)، مقدمه بر بحران تاریخ هنر، *گلستان هنر*، ش ۷، تهران: فرهنگستان هنر.
- برند، باربارا (۱۳۸۳)، *هنر اسلامی*، ترجمه: مهناز شایسته فر، تهران، انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- بلوم، جاناتان؛ بلر، شیلا (۱۳۸۱)، *هنر و معماری اسلامی (۲)*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات سمت.
- بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتان (۱۳۸۷)، سراب هنر اسلامی: تاملاتی در مطالعات حوزهٔ سیال. ترجمه: فرزانه طاهری، نشریه *باستان‌شناسی و تاریخ*،

Doi: 10.22034/rph.2025.2076648.1194

سال ۲۳، شماره ۴۵، ۴۸-۹۲.

- بلوم، جاناتان؛ بلر، شیلا؛ جی.دوری، کارل؛ اتینگهاوسن ریچارد؛ اولگ، گرابر (۱۳۹۳)، تجلی معنا در هنر اسلامی، ترجمه اکرم قیطاسی، تهران: سوره مهر.
- پرایس، کریستین (۱۳۹۳)، *تاریخ هنر اسلامی*، ترجمه: مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- تالبوت‌رایس، دیوید (۱۳۷۵)، *هنر اسلامی*، ترجمه: ماه‌ملک بهار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۷)، *تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی*، تهران: چاپ و نشر نظر.
- ربیعی، هادی (۱۳۹۰)، *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*، ج۱، تهران: انتشارات متن.
- ربیعی، هادی (۱۳۹۶)، *مجموعه هنر در تمدن اسلامی- مبانی نظری*، تهران: انتشارات سمت.
- طاهری، علیرضا؛ ظریفیان، رؤیا (۱۳۹۸)، تاریخ‌گرایی در حوزه مطالعات هنر اسلامی. *پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، سال نوزدهم، ۱۳۷-۱۵۷.
- طهوری، نیر (۱۳۸۶)، نقدی بر دیدگاه‌های مورخان هنر و معماری اسلامی.*گلستان هنر*، شماره ۷، ۱۳-۳۲.
- قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۹۷)، *مجموعه هنر در تمدن اسلامی- معماری۱* ، تهران: انتشارات سمت.
- کنبی، آر. شیلا (۱۳۹۳)، *جزئیاتی از هنر اسلامی*، ترجمه: افسونگر فراست، تهران: نشر میردشتی.
- کونل، ارنست (۱۳۸۷)، *هنر اسلامی*، ترجمه: هوشنگ طاهری، تهران: انتشارات توس.
- گرابار، الگ (۱۳۹۱)، هنر اسلامی (تعریف و کلیات)، مقاله در *دانش‌نامه هنر و معماری ایرانی بر اساس فرهنگ هنر گرو*، ترجمه و پژوهش: صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
- گرابار، الگ (۱۳۹۶)، شکل‌گیری *هنر اسلامی*، ترجمه: مهدی گلچین عارفی، چاپ اول، تهران: انتشارات حکمت سینا.
- مازیار، امیر (۱۳۹۵)، رویکرد تاریخی‌نگری و ماهیت هنر اسلامی. *نشریه هور*، شماره ۱، ص ۶-۹.
- مظفر، محمدرضا (۱۳۸۴)، *منطق*، ترجمه علی شیروانی، قم: انتشارات دارالعلم.
- هیلن‌براند، رابرت (۱۴۰۲)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه: اردشیر اشراقی، تهران: انتشارات روزنه.

فهرست منابع لاتین

- Kühnel, Ernest . (1951). *kunst und volkstum im islam*, Leiden: brill.
- Kuhnel, Ernest (1971). *The Minor Art of Islam.Katherine Watson*, Ithaca, new york: Cornell University Press.
- Kühnel, Ernest (1986). *Islamische schriftkunst, Akademische*, Graz-Austria: Druck-und. Verlagsanstalt.
- Aston, E., & George S. (1991). *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*, Routledge Press London.
- Etinghausen, Richard .(1951). *Islamic Art and Archeology, T. Cuyler Young. Near Eastern Culture and Society: A Symposium on The Meeting of East and West*, Princton NewJersy: Princton University Press

this reductionism detracts from both comprehensiveness and exclusiveness. Furthermore, this research is limited because the breadth of viewpoints restricted the possibility of addressing all of them within its scope; therefore, the findings only reflect the analysis of the selected viewpoints and do not claim complete comprehensiveness. Also, due to the difficulty of fully knowing the true essences of concepts ("real definitions"), the research adopted an approach focusing on "essential and necessary properties" and "descriptions" (*Rusūm*), aiming to provide definitions that are close to a "perfect description" (*Rasm-i Kāmil*) and are comprehensible and practical. Finally, a major challenge was the lack of explicit and direct definitions from many scholars, necessitating the "reconstruction" of definitions based on their writings, which may diverge from the authors' original intentions. Overall, a synthetic approach that simultaneously considers the historical-cultural origin, the religious and aesthetic foundations, and the diversity and evolution of Islamic art is required to move beyond a single-dimensional view and achieve a more balanced and scientific definition.

Keywords: Islamic Art, Logical Evaluation, Historical Approach, Principles of Definitions

OPEN ACCESS

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/)

dence), avoiding sacred imagery. Logical critique shows this definition lacks sufficient comprehensiveness (restricting art to Islamic-ruled lands). It possesses good exclusiveness and is strong in terms of non-circularity, but clarity is diminished by the lack of precise explanation of the practical manifestation of "Tawhid." Barbara Brand characterizes Islamic art as serving rulers or the aesthetically minded Islamic community, influenced by Muslim thought, emphasizing order, symbolism, and the primacy of writing. Critique reveals this definition lacks sufficient comprehensiveness (inconsistency and restriction to patronized works). While showing good exclusiveness, the ambiguity regarding "Muslim thought" and the reference to "Muslim culture and thought" lead to a lack of clarity and implicit circularity. Afif al-Bahansi traces the origin of Islamic art to geographical, civilizational, and doctrinal factors, relying on *Tawhidic* beauty, abstraction, and Arabic script. This definition's comprehensiveness is severely challenged by reducing the origin to "Arab" ethnic roots and neglecting non-Arab cultures/non-abstract works. Despite this flaw, it exhibits adequate exclusiveness and is strong in terms of non-circularity, but ambiguities render it narrow. Sheila Canby adopts a geographical, descriptive, and formal approach, emphasizing prominent visual elements (Arabic script, arabesques, and geometry) in lands ruled by Islamic dynasties. Critique shows this definition lacks sufficient comprehensiveness (focuses only on instances, neglects other components) and exclusiveness (shared visual elements with non-Islamic arts). It exhibits good clarity and adheres to the non-circularity criterion. Jonathan Bloom and Sheila Blair employ a historical and contextual approach, defining Islamic art as a "visual culture of place and time" created in lands where Islam was the dominant religion. This definition possesses sufficient comprehensiveness (wide range of works, historical context) and good exclusiveness (distinction from other religious arts). It shows good clarity and can be considered non-circular. Overall, this definition possesses one of the strongest logical structures among those examined. In conclusion, while numerous scholars have attempted to define Islamic art, most of these definitions adopt a reductionist approach, highlighting one aspect while neglecting others of this complex art form. The results of the logical analysis of the definitions by prominent historians show that all of them face challenges regarding the criteria of Comprehensiveness, Exclusiveness, Clarity, and Non-Circularity. In terms of Comprehensiveness, Grabar and Bloom/Blair are more inclusive, while Kühnel and Canby are less so. Regarding Exclusiveness, Ettinghausen and Price set clearer boundaries. Circularity is not observed in the definitions of Price and Canby, but it is evident in Kühnel, Ettinghausen, Grabar, and Brand, who resort to concepts such as "Islamic culture" to define Islamic art. The assessment correctly points out that most definitions emphasize only one or a few aspects of Islamic art instead of articulating its complete truth, and

by subjecting the existing definitions to rigorous scrutiny. This paper, utilizing a descriptive-analytical method based on qualitative library research, examines, compares, and analyzes the views of prominent Islamic art historians through the lens of a logical approach. The research is fundamental in nature and lacks statistical data. The science of logic serves as the primary tool for identifying the essential characteristics of a correct definition and preventing ambiguity. In the assessment process, the validity of Islamic art definitions is measured against the laws of definition to ensure the intended concept is accurately conveyed. The four criteria for a correct and useful definition are: 1- Comprehensiveness and Exclusiveness: means the definition must include all instances of the definiendum (comprehensiveness) and exclude all foreign instances (exclusiveness); 2- Clarity (being clearer): means the concept of the definition must be clearer to the audience than the concept being defined; 3- Conceptual Non-Triviality: means the definition must be conceptually distinct; and 4- Non-Circularity: means the definition should not employ the concept being defined itself. Despite the vast volume of historical studies in Islamic art, a systematic, analytical-critical, and logical assessment of the existing definitions has yet to be undertaken. This research adopts formal logic as its methodological instrument. Based on these principles, the definitions put forth by renowned historians—Kühnel, Ettinghausen, Grabar, Price, Brand, and Al-Bahansi—are evaluated against logical criteria. The ultimate goal of this analysis is to establish a rational framework for critiquing and comparing diverse viewpoints and to gauge the theoretical soundness and validity of these definitions within the field of Islamic art. Ernst Kühnel viewed Islamic art as rooted in the Qur'an and Hadith, possessing a spiritual and abstract nature that avoids the imitation of nature. Logical critique indicates this definition lacks sufficient comprehensiveness (focuses on early periods) and exclusiveness (shares spiritual nature with other religions' art). It suffers from implicit circularity and insufficient clarity by referencing vague concepts such as "Islamic culture." Richard Ettinghausen considered Islamic art a reflection of the culture, history, and religion of Muslims, influenced by Sasanian and Byzantine legacies. The critique is that it lacks sufficient comprehensiveness (overlooks works like Umayyad iconographies) but exhibits good exclusiveness. Referencing "Islamic culture and civilization" leads to implicit circularity, and it lacks clarity in delineating boundaries. Oleg Grabar defined Islamic art as a complex, evolving phenomenon resulting from dynamic interaction, not necessarily tied to purely Islamic tenets, created by Muslim artists for purposes related to Islamic populations. His definition exhibits high comprehensiveness but lacks sufficient exclusiveness (includes works with non-Islamic foundations). Ambiguity in "Muslim" and "purposes" diminishes clarity and creates circularity. Christine Price defines Islamic art as the art of Islamic territories, based on *Tawhid* (monotheism) and *Tanzīh* (transcen-

A Critical Analysis of Historical Definitions of Islamic Art and Their Theoretical Evaluation Based on Formal Principles of Definition[1]

Zohreh Sadat Rahimifar[2], Mohammad Javad Saeedi Zadeh[3]

Type of article: original research
Receive: 03 November 2025, Accept Date: 21 November 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2076648.1194

Extended abstract

Islamic art, a rich and dynamic manifestation of Islamic civilization, emerged and evolved across a vast expanse of the globe starting from the 7th century CE. This legacy, born from the growth of diverse Islamic cultures and governments, has consistently faced a fundamental challenge regarding its definition, despite its global influence and status as a vital research area. Ambiguity surrounding the term "Islamic Art" and the lack of a single, universally accepted definition among prominent historians (such as Kühnel, Ettinghausen, Grabar, and others) have hindered the precise communication of its meaning and the establishment of robust theoretical arguments. Prior research has primarily focused on historical, chronological, and interpretive studies. The main objective of the present study is the critical analysis of historical definitions of Islamic art and the assessment of their theoretical soundness and validity based on logical criteria. The analytical framework is constructed upon the formal principles of definition: Comprehensiveness (*Jāmiʿiyyah*), Exclusiveness (*Māniʿiyyah*), Clarity (*Wudūḥ*), and Non-Circularity (*Adam-i Dawr*). The key question is which of these definitions exhibits greater logical consistency. The central hypothesis posits that none of the presented definitions, taken in isolation, are capable of offering a valid and comprehensive definition conforming to all formal principles of logic. This paper employs a descriptive-analytical methodology, aiming to reveal the shortcomings and strengths of each definition and to formulate a rational framework for understanding Islamic art

1. This article is extracted from the first author's master's thesis entitled "An Evaluation of the Definitions of Major Approaches to the Meaning of Islamic Art, with an Emphasis on Aesthetic, Sociological, Historical, and Philosophical Approaches (including Traditionalists, Fardidians, Neo-Traditionalists) and the Para-Islamic Discourse", supervised by the second author.
2. PhD Student in Art Research, Faculty of Advanced Studies in Arts and Entrepreneurship, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran (Corresponding Author). Email: zohreh.rahimifar@gmail.com
3. Assistant Professor, Department of Art Research, Institute of Higher Education of Art and Islamic Thought, Qom, Iran. Email: saeedizade@gmail.com

verse pathways through which human civilizations have sought to visualize truth, bridging the realms of science, art, and metaphysics.
Keywords: Western Civilization, Islamic Civilization, Scientific Illustration, Acquired Knowledge, Presential Knowledge

OPEN ACCESS

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/)

sent nature as it appears to the senses, valuing clarity, empirical detail, and descriptive realism. While both traditions aim to communicate knowledge, their means of doing so reflect their differing conceptions of truth and reality. In the Islamic worldview, knowledge is illumination—a direct encounter with being—whereas in the Western worldview, knowledge is acquisition, obtained through observation, categorization, and reasoning. The philosophical implications of these findings are significant. In Islamic thought, particularly within the framework of Illuminationist (*Ishrāqī*) and Peripatetic philosophies, presential knowledge denotes a form of awareness in which the knower and the known are united. This unity manifests in artistic practice as an attempt to "recreate" the inner nature of things rather than merely to imitate their outward forms. Thus, the artistic act becomes a process of revelation (*kashf*) and existential participation, aligning with the metaphysical belief that true knowledge is presence, not representation. Conversely, Western epistemology, shaped by Aristotle's theory of truth and later empiricism, separates subject and object, defining knowledge as a mental construct that corresponds to external reality. This separation leads to a visual tradition centered on representation rather than revelation, emphasizing mimesis and observable precision. From a methodological perspective, this study demonstrates how epistemology directly influences artistic style and purpose. In Islamic manuscripts, illustrations often integrate ornamental design, symbolic color use, and stylized forms, suggesting that the artist's goal is not to replicate but to manifest meaning. Natural elements such as plants and animals are depicted with conceptual clarity rather than optical realism. In Western manuscripts, however, attention to anatomy, proportion, and perspective underscores a scientific ambition to describe nature objectively. The result is a visual system that serves as a didactic instrument, closely aligned with the development of modern science. The conclusion drawn from this research affirms that scientific illustration is not a neutral act of depiction but a philosophical expression of how each civilization conceives knowledge and truth. In Islamic civilization, rooted in presential knowledge, the purpose of illustration extends beyond representation—it becomes a means of contemplation, a visual reflection of inner realities. In Western civilization, governed by acquired knowledge, illustration functions as a tool of investigation, aiming to render the external world visible and comprehensible. Both approaches have contributed uniquely to the history of science and art, offering complementary insights into the relationship between knowledge, perception, and creativity. Ultimately, the study concludes that understanding the epistemic foundations of scientific illustration enables a more nuanced reading of visual heritage. It underscores the importance of recognizing how philosophical doctrines, cultural beliefs, and scientific paradigms shape the visual articulation of knowledge. By acknowledging these differences, scholars can better appreciate the di-

acquired knowledge—to visualize truth in different ways. In the Islamic tradition, artistic creation often arises from an intuitive and inward perception of reality, while in the Western context, scientific art has been shaped by empirical observation and external representation. Recognizing these differences contributes to a more comprehensive appreciation of the artistic and intellectual legacy of both civilizations. The research questions guiding this study are twofold. The fundamental question asks: What are the similarities and differences in scientific illustration between Islamic and Western civilizations, based on the epistemological approaches of each? The secondary question investigates: How do the roots of presential and acquired knowledge influence the artistic methods of scientific illustration in each civilization? Addressing these questions helps clarify the distinct mental frameworks through which artists have perceived knowledge and transformed it into visual form. This study employs a descriptive-analytical method with a comparative approach. Data collection was conducted through extensive examination of primary and secondary sources, including scholarly articles, books, and visual documentation. More than fifty illustrated scientific manuscripts, covering topics such as botany, zoology, and astronomy, were reviewed from both Islamic and Western traditions. Among these, seven pairs of comparable illustrations—each depicting the same plant species and dating from similar periods—were selected for detailed comparison. The analysis focused on identifying formal and conceptual patterns that reflect the artists' epistemological orientation. The research is qualitative in nature, relying on interpretive methods to uncover how underlying concepts of knowledge have informed artistic choices. Findings from this comparative analysis indicate that Islamic artists, guided by presential knowledge, emphasize the inner essence and spiritual truth of depicted objects. Their illustrations tend to reflect not only physical forms but also metaphysical dimensions, suggesting a deep engagement with the inner reality (*ḥaqīqa*) of nature. The process of artistic creation in this context is considered a means of unveiling and participating in the divine act of creation. The artist acts as a mediator who perceives the truth of things directly, without relying solely on sensory or conceptual intermediaries. In contrast, Western scientific illustration, grounded in acquired knowledge, is primarily concerned with external accuracy and empirical fidelity. It reflects an epistemology rooted in Aristotelian logic, where truth is defined as the correspondence between mental representation and external reality. Hence, Western artists have prioritized observational precision, proportion, and measurable resemblance to the physical world. This epistemological divergence results in two distinct visual paradigms. The Islamic approach, informed by presential knowledge, aspires to reveal the unseen essence behind appearances. It values symbolic expression and spiritual resonance over material exactness. The Western approach, by contrast, seeks to repre-

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom in Art)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026

The Influential Components of Presential and Acquired Knowledge in the Scientific Illustration Methods of Islamic and Western Civilizations

Abouzar Nasihi[1], **Sarah Maghami**[2], **Hossein Ghassami**[3]

Type of article: original research
Receive: 25 June 2025, Accept Date: 19 October 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2063788.1157

Extended abstract

In the realm of visual arts, scientific illustration functions as a vital instrument for representing scientific concepts, natural phenomena, and visual aspects of knowledge. It bridges the gap between science and art by translating complex ideas and invisible realities into tangible and perceivable images. This study focuses on exploring the philosophical foundations of presential knowledge (*ʿilm ḥuḍūrī*) and acquired knowledge (*ʿilm ḥuṣūlī*) in shaping the distinct methods of scientific illustration developed within the Islamic and Western civilizations. By investigating these two epistemological approaches, the research seeks to clarify how different worldviews and scientific perspectives have influenced the visual language of science across cultures. The main problem addressed in this study is the identification of the factors that shape the similarities and differences in scientific illustration practices between these two intellectual traditions. In many cases, Islamic visual artworks have been undervalued or misinterpreted because of insufficient understanding of their historical, philosophical, and cultural contexts. The study assumes that divergent approaches to knowledge in these civilizations have deeply affected how artists perceive, conceptualize, and represent the natural world. Thus, a comparative analysis can reveal the underlying philosophical orientations that determine the form, content, and function of scientific illustration. The objective of this research is to gain a deeper understanding of how philosophical and cultural foundations have influenced artistic methods in depicting scientific subjects. It aims to analyze how artists have employed the two epistemic modes—presential and

1. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran (Corresponding Author). Email: a.nasehi@aui.ac.ir
2. MA in Illustration, Department of Visual Communication, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. Email: smaghami36@yahoo.com
3. PhD in Philosophy, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran. Email: Ghassami@tabrizu.ac.ir

ability and galvanic skin response), to correlate luminous manipulations with embodied and affective states. Theoretically and practically, this research contributes an integrated model of luminous mediation that links doctrinal metaphors of illumination with embodied perceptual mechanisms and technological practice. Curatorial implications include the advisability of designing exhibition conditions that respect sightlines, dwell times, and bodily movement so that luminous gradations can realize intended narratives while preserving open-ended interpretive possibilities. Ethically, curators and artists should attend to the cultural valences of religious metaphors and provide contextual frameworks that enable critical engagement without reductive explanation. In conclusion, the study demonstrates that light in contemporary installations inspired by Islamic traditions functions as an active mediator of meaning. By orchestrating gradation, bodily engagement, material relationality, and temporal performativity, these installations translate metaphysical concepts into situated, lived experiences—thereby opening productive paths for artistic innovation, interpretive scholarship, and culturally attentive curatorial practice. Moreover, the research underscores the potential of light-based practices to foster intercultural dialogue and pedagogical initiatives that foreground embodied ways of knowing. Practically, it recommends collaborative design processes between artists, scholars of Islamic thought, and exhibition professionals to ensure culturally informed implementations. Methodologically, the study advocates for integrating qualitative narrative methods with quantitative physiological measures to produce robust, transferable evidence about how luminous interventions affect cognition, emotion, and social understanding. Finally, by situating contemporary technical affordances within a long history of Islamic light symbolism, the study argues for an expanded critical vocabulary—one that can account for technological mediation without divorcing works from their doctrinal and communal resonances—thereby enabling ethically sensitive, theoretically informed, and experientially rich approaches to future practice and scholarship.

Keywords: Installation Art, Contemporary Islamic Art, Light Installation, Illuminationism, Phenomenology of Perception

OPEN ACCESS

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/)

struggle, and migration. The oscillation of shadows across layered surfaces, as well as the interplay of occlusion and partial revelation, creates a social tableau. In this tableau, the viewer's body becomes an actor, and meaning is produced relationally between the object, the light, and the embodied spectator. Maryam Taghavi's Being Nothing foregrounds prismatic refraction, reflective planes, and calligraphic reference to the *nukhteh* (the dot) to stage dialectics of presence and non-being. Focused beams draw attention to a central sculptural volume, while peripheral reflections and refracted fragments multiply vantage points and produce intervals of estrangement. Directional shifts and refractive dispersion generate sequences of revelation and concealment that resonate with theological and existential motifs of genesis, annihilation, and return. In Taghavi's work, light's refractive and reflective behaviors—coupled with culturally specific graphic allusions—translate metaphysical questions into perceptual operations that solicit bodily repositioning and reflective attention. Synthesizing across cases, four operative mechanisms by which light mediates meaning are identified. First, gradation: calibrated intensity and chromatic sequencing enact temporal narratives that can be mapped onto ontological hierarchies and epistemic transitions. Second, embodiment: spatialized and directional light configures bodily engagement, recruiting proprioception, kinesthetic adjustment, and attentional posture as components of interpretation. Third, relationality: reflective, refractive, and translucent materials generate dialogic interfaces where meaning emerges in the interplay between viewer, surface, and luminous field. Fourth, performativity: programmed temporalities, particle motion, and dynamic modulation of light produce sequences of events in which meaning accrues through embodied duration rather than static representation. The study further contends that contemporary technologies—LED matrices, projection mapping, fiber optics, and interactive control systems—substantially expand expressive potential without displacing inherited symbolic frameworks. Technological affordances enable finer gradations, rapid chromatic modulations, and choreographed temporalities that classical architectural devices could only approximate. Yet artists selectively integrate programmable techniques with Islamic semiotic registers—calligraphy, geometry, and traditional shadow play—so that technological media serve as amplifiers of cultural and metaphysical resonances rather than as neutral instruments of spectacle. Acknowledged limitations include the absence of sustained in situ ethnographic observation and physiological measures of audience response. These limitations constrain definitive claims about affective and somatic reception. This study mitigates these limitations by triangulating documentary sources and providing a rigorous theoretical framework. It recommends that future research employ mixed methods, such as phenomenological interviews, cross-cultural reception studies, and physiological monitoring (e.g., heart rate vari-

these works? To address these questions, the study combines two complementary theoretical frameworks. Suhrawardi's illuminationist ontology provides a lens for interpreting variations in luminosity as symbolic representations of ontological and epistemic hierarchies. Meanwhile, Merleau-Ponty's phenomenological approach to embodied perception offers insights into how the structure of luminous environments influences bodily attention, proprioception, and intersubjective orientation. The study employs a qualitative and analytical-critical approach. Using purposive sampling, it focuses on three significant installations for detailed analysis: 1- Matias De Falcis's Journey of Light (2024): this installation is highlighted as a key international example that uses programmed temporal sequences of light to create an illuminating arc. 2- Afruz Amighi's Angels in Combat (2010): selected for its rich Iranian cultural references, this work utilizes shadow, suspension, and semi-opaque membranes to explore themes of migration and contested sanctity. 3- Maryam Taghavi's Being Nothing (2023): this installation is noted for its use of prisms, calligraphic allusions, and reflective surfaces that engage with concepts of presence and non-being. The study's data sources include exhibition documentation, artist statements, critical texts, and high-resolution visual records. Visual materials were analyzed for various luminous aspects, including intensity gradients, chromatic shifts, directional vectors, movement dynamics, and material interactions. The interpretations were framed within a combined illuminationist and phenomenological approach. The findings indicate that light serves as a dynamic and multifaceted mediator of meaning through the coordinated deployment of formal properties that operate across temporal, spatial, and bodily dimensions. In Journey of Light, De Falcis constructs a three-stage experiential sequence. First, an initial field of darkness establishes potentiality and withdrawal. Second, a progressive accretion of discrete luminous particles fosters concentrated attention and a sense of becoming. Finally, a saturated luminous field affords a sense of plenitude and unitive presence. Calibrated intensities and chromatic transitions—notably a movement from cool, attenuated hues toward warmer, more enveloping tones—produce an affective and cognitive trajectory analogous to illuminationist schemas in which increasing luminosity indexes greater degrees of being and understanding. Spatial directionality—often top-down or axial—places the viewer within a mediated vertical axis of reception, reinforcing narratives of ascent and inward reflection. Afruz Amighi's Angels in Combat reveals a different modality by which light frames social and historical narratives. In this work, backlighting, concentrated point sources, and semi-transparent screens cast viewers' silhouettes and produce layered shadow-planes that become integral to the piece's iconography. Shadows function as prosthetic carriers of memory. They instantiate absence and presence simultaneously and foreground themes of displacement, sacred

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom in Art)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026

Light as a Mediator of Meaning: Reexamining the Role of Light in Contemporary Light Installations Within the Framework of Islamic Traditions, With a Focus on "Journey of Light" and Iranian Examples

Razieh Mokhtari Dehkordi[1]

Type of article: original research
Receive: 16 August 2025, Accept Date: 10 October 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2069042.1171

Extended abstract

This study provides a thorough reexamination of the role of light as an active mediator of meaning in contemporary light installations that are influenced by, responding to, or consciously referencing Islamic philosophical and artistic traditions. Light holds a special and multifaceted position in Islamic intellectual and aesthetic history. In Qur'anic interpretation, the Light Verse—"Allah is the Light of the heavens and the earth"—is viewed not just as poetic embellishment but as a foundational point for reflection on presence, guidance, and understanding. Illuminationism (Wisdom of the Rising Light), established by Shahab al-Din Suhrawardi, elaborates a metaphysics of emanation, where varying degrees of light symbolize different levels of existence and knowledge. In Islamic architecture and visual culture—ranging from muqarnas and perforated screens to calligraphic and geometric patterns—light has served as both a practical technique and a symbolic medium. Contemporary light installations draw from this rich legacy but reinterpret it using new materials, programmable technologies, and performance-oriented spatial strategies. Despite a growing interest in these works, scholarship often divides into technical/formal studies and separate historical or symbolic analyses. This study addresses that gap by emphasizing the intersection of illuminationist symbolism, phenomenological perception, and formal luminous strategies. The research explores two main questions. First, in what ways does light effectively mediate the construction of meaning in selected contemporary installations? Second, what roles do the formal properties of light—such as intensity, direction, color, temporality, movement, and interaction with reflective or translucent materials—play in shaping the audience's lived and embodied experience of

1. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Arts, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. Email: Razieh.mokhtari@sku.ac.ir

tional strategy in the country's cultural policymaking, 2. Guiding and supporting qualitative studies and digital ethnography, 3. Conducting studies on the psychological and identity effects of Western games, 4. Analyzing the social networks and online discussions of Muslim gamers in response to anti-religious content, 5. Carrying out comparative and cross-cultural study, 6. Doing policy research and analysis of cultural risks and identity damage of Western games for cultural policy-making institutions, 7. Strengthening the capacity of domestic game designers to produce games with confrontational narratives, 8. Designing a process of ex-ante and ex-post monitoring in controlling the publication of foreign game content in the Iranian age rating system (ASRA), and 9. Increasing public awareness and media literacy about the ideological themes of foreign games.

Keywords: Digital Games, Islamophobia, Hegemony, Orientalism, Ideology

OPEN ACCESS

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/)

comprehensive and valid picture of hegemonic and anti-Oriental concepts in the selected games. In assessing the validity of the research, internal validity was ensured through data review by two independent researchers, and the findings were aligned with the theoretical framework. To increase external validity, other games with relatively similar narratives to the samples of this study were selected so that the research results would be more generalizable. The conceptual framework of the present study uses the "hegemony theory" and "Orientalist discourse" as the closest theoretical basis to the purpose of this study. On the other hand, when the East is opposed to the West as "other" in these games, metamorphosis and meta-textual ideologies are formed. Based on theoretical foundations and the combination of concepts, three main categories and eight subcategories were obtained from the six analyzed games. The three main categories are 1) hegemony, 2) negative representation, and 3) Islamophobia. The eight subcategories are 1) cultural hegemony, 2) military hegemony, 3) global hegemony, 4) civilian appeasement, 5) negative cultural representation, 6) negative geographical representation, 7) negative political representation, and 8) animosity towards Arabs, Islam, and Shias. During the analysis of these six games, the frequency of hegemonic and then anti-Islamic concepts was more than the rest of the categories. So, their classification into categories was sometimes difficult due to the similarity of thematic content. The ideological, cultural, military, political, geographical, and even media domination of America and not even other Western countries over the Middle East is visible throughout these games. In the process of gameplay analysis, the researcher sometimes does not need to refer to the hypertext, and hegemony is so obvious and explicit that it is recorded as an easily accessible code. Therefore, it seemed that in the ideological analysis of Western games, the use of three theories of representation, orientalism, and hegemony is necessary. The discourse of orientalism and otherness, the superior view of the Arab and Persian races, and the religion of Islam were the most important approaches to representing the Middle East in the analyzed games produced by America and the West. The findings of this study show that the analyzed games make a fundamental distinction between the East and the West in political, military, cultural, and even media dimensions. The West is portrayed in a favorable light alongside the wretched face of the Middle East and the East, especially Islamic countries. The player frequently encounters terrorists who are Arab, Afghan, and Muslim throughout these games. This research, in addressing the issue of cultural invasion and anti-Islamic ideological themes in digital games, can provide recommendations to two main groups: 1) researchers in the fields of sociology, media studies, cultural studies, and game studies, and 2) stakeholders in the game industry (developers, publishers, policymakers, creative industries, and trade associations). The following are some key and operational suggestions: 1. Adopting a confronta-

ny in this area is an undeniable necessity. This issue not only leads to a better understanding of the role of ideology in gaming media but can also pave the way for the development of cultural policies and strategies to promote polyphonic narratives and strengthen local production. This research was conducted with an exploratory-descriptive approach. The reason for using this method was to obtain deeper findings from the analysis of games and also to analyze all the overt and covert layers of the game text. Another benefit of using this method, which cannot be properly achieved with other qualitative analyses, is the transformation of the findings into a conceptual model. At the initial stage, the research population comprised games that revolve around Western hegemony and ideologies expressing antagonism toward the Middle East. For sampling, a non-probability and purposive sampling method was used, and specifically, 6 digital games with the titles 1- "Call of Duty: Modern Warfare 2," 2- "Call of Duty: Black Ops 2," 3- "Command and Conquer Generals," 4- "Medal of Honor," 5- "Army of Two" and 6- "Splinter Cell" were selected, which had characteristics appropriate to the objectives of this study. Therefore, the units of analysis were selected according to the purpose of the study. To analyze the games, continuous observation of them and viewing recorded videos of the six mentioned games lasted for four months. Then, a complete description of how the East, the Middle East, and hegemonic concepts are represented in all these games was obtained. Analysis of the sequence, music, game footage, characters, scoring, dialogues, narrations, etc. was also carried out to answer the research questions mentioned below: How have these Western games represented the East? And with what concepts have they depicted this subject (the East)? To implement the analysis, the games were first classified based on semantic units to extract their categories. Then, in the next stage, 8 subcategories were extracted that were at a higher level of abstraction, and finally, three main categories were obtained, titled 1. Hegemony, 2. Negative representation, and 3. Islamophobia. To ensure reliability, the selection of semantic units was done carefully, and an effort was made to ensure that no data was inadvertently included in the categorization stages. To maintain reliability, a second researcher identified and reviewed uncertain codes. To increase the reliability of the analysis, the researcher first reviewed the research process from start to finish and reexamined the coding. Then, the second author supervised the analysis and coding stages separately and served as a secondary controller to achieve precise themes. Finally, to control the extracted themes and categories, the researcher's opinion was compared with an expert (third controller). Data analysis and extraction were approved by the third controller. Also, to increase the validity of the results, the triangulation method was used. In this method, data were collected and combined from various sources, such as documents, specialized game analyses, and the researcher's experiences, to arrive at a

The Representation of Hegemonic Components in Digital Games: A Case Study of America-Centered Games

Farzaneh Sharifi[1]

Type of article: original research
Receive: 24 June 2025, Accept Date: 31 July 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2063768.1156

Extended abstract

With the mounting growth of the digital game industry as one of the most important branches of the creative industries, this medium has become not only a platform for entertainment but also a powerful tool for transmitting cultural, social, and political concepts. In such a context, the issue of "hegemony" as the dominant form of ideological and cultural domination is of particular importance. Hegemony in digital games means how some countries or companies, by taking advantage of their economic, technical, and narrative power, instill certain values, lifestyles, and attitudes in the form of games to global audiences and lead to the formation of a single framework for understanding reality, history, and morality. Most of the best-selling and popular games worldwide are the products of Western companies. Using sophisticated storytelling, advanced technologies, and extensive marketing, these games not only produce entertainment but also present specific narratives of history, politics, violence, race, gender, and identity. In this context, there are concerns about the monotony of cultural narratives and the neglect or distortion of cultures and perspectives of other societies, especially non-Western countries. Conversely, non-native game-producing countries, particularly developing nations, hold a minimal stake in the creation and production of indigenous content in the global market. This imbalance in digital content production and consumption indicates a form of "soft cultural colonization" through digital games, which can result in the weakening of cultural diversity and the creation of inequalities in cyberspace. The main purpose of this research is to analyze games developed by the United States from a hegemonic perspective. Therefore, the question here is: how have these American and Western games represented the East, the Middle East, and Muslims? Given the size of the market, the number of global audiences, and the powerful influence of digital games as an interactive medium in shaping public opinion and global culture, addressing the issue of hegemo-

1. Assistant Professor, Department of Communication Sciences, Faculty of Culture and Communication, Soureh International University, Tehran, Iran. Email: f.sharifi@soore.ac.ir

cally captures an era in which, even in the face of extinction, humanity fails to reclaim meaningful connection. Eros in this world is not a redemptive power but a symbol of modern isolation. This research shows that Han's philosophical critique offers a robust analytical tool to understand emotional fragmentation in postmodern cinema. Although this study is limited to a single film, it opens pathways for future comparative research on the representation of love, desire, and subjectivity in contemporary visual culture. Moreover, it contributes to a sharper portrayal of the condition of the modern individual—one who, in a world emptied of meaning, still yearns for signs of human connection, yet repeatedly encounters its impossibility. Thus, Eros in postmodern cinema—especially in Melancholia—transcends the boundaries of romantic representation and becomes a critical lens through which to interrogate the psychological, cultural, and philosophical crises of our time.

Keywords: Melancholia, Eros, Byung-Chul Han, Postmodernism, Lars von Trier

OPEN ACCESS

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/)

of the subject from love, and Melancholia powerfully visualizes this resignation through its imagery and thematic depth. Melancholia is a powerful work in the psychological drama and apocalyptic genre, structured in two distinct yet interconnected parts: Justine and Claire. This dual structure allows director Lars von Trier to explore different dimensions of decay and depression through the perspectives of two sisters. In the first part, titled Justine, the viewer accompanies the protagonist (played compellingly by Kirsten Dunst) on the night of her wedding. The ceremony takes place in a luxurious estate, but signs of restlessness, anxiety, and Justine's inability to conform to social norms and expectations are evident from the very beginning. A wedding—meant to symbolize joy, unity, and a new beginning—gradually transforms into a tableau of Justine's inner turmoil. As the evening progresses, she sinks into deep depression, unable to express joy, grows distant from her new husband, and her relationships with her family—particularly her cold mother and irresponsible father—become increasingly strained. Justine embodies melancholia (profound depression) as a fundamental existential state that not only prevents the formation of emotional bonds but also pushes her toward detachment and isolation. This section vividly illustrates how, even at the height of expected joy, Eros (the force of love and connection) is weakened within Justine, giving way to forces of disintegration and self-destruction. The breakdown of the wedding and Justine's abandonment of it serve as a powerful metaphor for the collapse of hope and the incapacity to connect in her world. The second part of the film focuses on Justine's sister, Claire (played by Charlotte Gainsbourg), presenting a different psychological landscape—though it ultimately leads to the same dissolution and decay seen in the first half. A cosmic catastrophe is introduced: a mysterious planet called Melancholia has deviated from its orbit and is heading toward Earth. At first, scientists assure everyone that there will be no collision, but Claire becomes increasingly anxious about the impending disaster. She represents the modern human being, who, despite attempts to maintain order and control, quickly succumbs to fear and dread when faced with forces greater than herself. Claire tries to rationalize and manage reality, but as Melancholia draws nearer, her grip on herself and her surroundings weakens. In contrast, Justine, who outwardly appears unexpectedly calm, accepts the looming death and even reaches a kind of surrender. Justine's serenity, which Claire finds both strange and disturbing, may reflect that she has long lived in a state of melancholia and existential alienation. For Justine, the collision with another planet might simply be the external manifestation of the inner collapse and isolation she has endured for years. This contrast between Claire's anxiety and Justine's calm beautifully illustrates how the concept of Eros and the desire for life take divergent paths in different individuals when confronted with annihilation and decay. The film's apocalyptic atmosphere metaphori-

shaped traditional understandings of desire and affection. What was once considered a spiritual and noble force is now often viewed as pathological or commercialized, requiring a critical reevaluation. Byung-Chul Han, a Korean-German philosopher, offers one of the most incisive critiques of this transformation. In his work, Han argues that contemporary society—centered on performance, productivity, and efficiency—substitutes authentic desire with utilitarian goals. In such a world, Eros, which thrives on openness, alterity, and emotional vulnerability, is incompatible with the logic of self-optimization and neoliberal capitalism. This results in emotional fatigue, alienation, and the erosion of intimate bonds. According to Han, love has become a consumable good, while human relationships have become short-lived and transactional. Cinema, as a quintessential postmodern art form, provides a potent platform for exploring such existential and emotional dislocations. It can capture not only the psychological complexities of contemporary human life but also the cultural decay of foundational values like Eros. Lars von Trier's Melancholia exemplifies this capacity. With its symbolic imagery and apocalyptic atmosphere, the film reflects the psychological exhaustion of the postmodern subject. Eros, instead of symbolizing connection and transcendence, becomes an emblem of rupture, depression, and psychic disintegration. Confronted with the impending collision of the planet Melancholia and Earth, the film's characters exhibit profound emotional detachment and a total collapse of the will to connect. The study's central question is how the concept of Eros is represented in postmodern cinema, particularly through Han's philosophical framework. The analysis identifies recurring symbols, narrative patterns, and aesthetic strategies in Melancholia that illustrate the degeneration of Eros from a creative force to a marker of existential disintegration. This cinematic narrative mirrors Han's philosophical diagnosis of a society marked by overexposure, performativity, and emotional disaffection. Methodologically, the research is based on interpretive qualitative content analysis. The theoretical framework draws on Han's critiques of the collapse of love, the corrosion of desire, and the disintegration of human bonds in the postmodern condition. Through close reading of the film's narrative structure, character construction, and aesthetic strategies, the study investigates the symbolic presence—or absence—of erotic energy in contemporary visual storytelling. The findings demonstrate that in Melancholia, classical Eros—as a life-generating, transcendent, and connective force—has been replaced by a paralyzed, exhausted, and alienated version of itself. The characters lack the capacity for emotional agency or genuine human connection; love neither liberates nor binds, and desire is stripped of its transformative power. This failure is not solely psychological, but reflective of deeper socio-cultural forces—forces that demand constant self-performance, transparency, and consumption. In Han's view, neoliberal society leads to the resignation

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom in Art)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026

The Representation of Eros in Postmodern Cinema Through the Perspective of Byung-Chul Han (Case Study: The Film Melancholia)[1]

Behzad Asadi[2], **Mohammad Shokri** [3], **Minoo Khani**[4]

Type of article: original research
Receive: 08 JUNE 2025, Accept Date: 16 JULY 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2062813.1152

Extended abstract

This article investigates the representation of Eros in postmodern cinema through the philosophical lens of Byung-Chul Han. It focuses in particular focus on Lars von Trier's Melancholia as a paradigmatic example. The depiction of existential and emotional crises in the postmodern world. Classical philosophy understands Eros as life-affirming and connective. force, Han argues that, in contemporary society, Eros is eroded and fragmented. Love, longing, and human desire have deteriorated within the frameworks of Consumerism and radical individualism. Employing qualitative content analysis and Han's theoretical framework, the study analyzes the manifestations of the erosion of Eros in the film's narrative, characters, and symbolic atmosphere. The study focuses on portraying depression, isolation, and interpersonal disconnection as symptoms of a broader cultural exhaustion of erotic vitality in postmodernity. The analysis reveals that human relations in Melancholia are devoid of genuine affective bonds, giving way to apathy and passivity in the face of the world's collapse. Rooted in classical Greek thought—particularly in Plato's philosophy—Eros was historically conceived not merely as erotic desire but as a transcendent yearning for beauty, truth, and the good. However, in modern and postmodern contexts, Eros undergoes significant conceptual transformations. The rise of critical discourses such as psychoanalysis and sociology has challenged and re-

1. This article is derived from the first author's doctoral dissertation entitled "The Crisis of Meaning in Postmodern Cinema (Based on Byung-Chul Han's Perspective)", supervised by the second author and advised by the third author at Islamic Azad University, Tehran North Branch.

2. PhD Candidate in Philosophy of Art, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: b.asadi@azad.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Philosophy, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). m_shokry@iau.ac.ir
4. Assistant Professor, Department of Art Research, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. mmkh1347@iau.ac.ir

elements in the visual arts of the Pahlavi era should not be regarded as static phenomena but as the product of interactions among multiple discourses, forces, and artistic strategies, which provided artists with the capacity for domination, resistance, and individual creation.

A study of the history of the contemporary Iranian art particularly, during the first and second Pahlavi periods reveals that the political, social, and cultural transformations of this era had a profound impact on the formation of artistic discourses and the creative approaches of modern artists. One of the significant elements that emerged within this context was “writing” in the visual arts, an element which stands for both a tool of representation and also as in the visual as a discourse sign that acquired a distinctive place in the trajectory of Iran’s cultural and identity transformations. Analyzing the emergence and consolidation of this element requires an approach that uncovers the interconnections among power, knowledge, subjectivity, and culture. Michel Foucault’s theories of archaeology and genealogy provide an effective framework for examining the ruptures, discontinuities, and discursive strategies of this historical period.

The significance of the present study lies in its focus on the discursive ruptures between the first and second Pahlavi periods and its examination of the conditions under which writing emerged and evolved in the visual arts in relation to national identity, religion, popular culture, and the cultural policies of the state. This research is to answered in the question of how the cultural policies of the first Pahlavi era, through the elimination of religious and ethnic elements, constructed a discourse centered on archaism, the Persian language, and national unity. This research also answers how the previously excluded elements, including Shi’a religion and popular culture, have regained the opportunity for the expression by using the modern art. These transformations created a context in which writing, as one of the components of Shi’a culture, became period a means of resistance, personal expression, and reconstruction of identity in the second Pahlavi.

In light of Foucault’s theoretical framework and through the study of artworks in this period, it can be concluded that writing was influence by Shia elements in the visual arts of the second Pahlavi. It was to mention that writing was not regarded as static phenomenon and it was regarded as product of discursive ruptures, interactions among multiple discourses, and diverse forces. These forces which operate within contexts of domination, resistance, and individual creativity, have enabled the artists to detach writing and religious elements from their original contexts and to transform them into a personal, formal, and aesthetic language.

Keywords: Archaeology, Genealogy, Foucault, Writing in Visual Arts, Pahlavi Era

OPEN ACCESS

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/)

subject is neither intrinsic nor fixed. In fact, it is the outcome of the interplay between historical forces, discourses, and the mechanisms of power and resistance.

Within this framework, the present study separate itself from the chronological divisions of Foucault's intellectual phases and synthesizes his archaeological and genealogical concepts to analyze the mechanisms of power, meaning, and identity in the artistic discourses of the Pahlavi period. To this end, four fundamental categories of Foucault's archaeological method are employed: objects, enunciative modalities, concepts, and formation of strategies.

At the level of objects, Foucault inquiries into the historical and institutional conditions that make certain topics speakable and examines how these objects do not persist through time but are instead transformed and ruptured. At the level of enunciative modalities, the focus is on the position and legitimacy of the speaker—who is authorized to speak, from which locus, and in what way forms of subjectivity in discourse will be historically determined. The level of concepts addresses the internal organization of statements and reveals how conceptual frameworks work whit in mechanisms of exclusion and delaminate certain meanings while stabilizing others. Finally, at the level of formation of strategies, Foucault analyzes how discursive possibilities are distributed throughout history and how a set of choices, oppositions, and latent potentials constitutes the specific situation in which discourse operates.

Accordingly, Foucault's discourse analysis method in this study serves as an analytical tool to uncover the power relations embedded in the production of meaning, identity, and knowledge which enables the researchers to move beyond the surface of texts and images and to grasp the historical and ideological dynamics underlying artistic discourses during the Pahlavi era.

At the conceptual level, the first Pahlavi period is characterized by the dominance of secular and nationalist meanings that stand in opposition to religious symbols. However, an examination of artworks from the second Pahlavi era reveals that calligraphy and writing beyond conveying indigenous culture have been merged with modern concepts and nationalism through movements such as the Saqqakhaneh School. From the perspective of strategies, the first Pahlavi era had focused on a grand project of modernity aimed at eliminating religious culture. However, during the second Pahlavi period, while religious symbols were instrumentally employed to legitimize the monarchy, new possibilities have emerged for artists to redefine national identity and to express forms of resistance.

The findings of the study indicate that during the second Pahlavi period, writing was supposed to play three simultaneous roles: as an instrument of compliance and legitimation for the monarchy; as a tool of resistance for artists who critiqued the established order and sought to reconstruct religious identity; and finally, as a means of personal expression in movements such as the Saqqakhaneh School and calligraphic painting, which transformed writing into a personal and aesthetic language. Therefore, writing and Shia

The Analysis and Reinterpretation of the Role of Writing in Pahlavi Visual Arts Based on Foucault's Thoughts

Sara Javanmard[1], **Nader Shayganfar**[2]

Type of article: original research
Receive: 17 September 2025, Accept Date: 19 October 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

Extended abstract

The present study aims to analyze and reinterpret the role of writing and Shia elements in Iranian visual arts during the Pahlavi era. Using Foucault's archaeological framework and its four main categories (objects, enunciative modalities, concepts, and strategies), the research reveals that writing and Shia elements possessed several multilayered and shifting significations and functions. The analysis at the level of objects shows that during the first Pahlavi period, religion and its related elements were primarily treated as subjects of restriction and limitation across all discursive levels. However, after a twelve-year rupture, an opportunity emerged for previously excluded elements to reenter discourse. In the Second Pahlavi Period, these elements were redefined in relation to national identity and modern art. From an enunciative perspective, the first Pahlavi era promoted modernism unilaterally through associations with Western and ancient Iranian elements. In the second Pahlavi period, however, attention to popular and religious culture, as well as the rise of independent artistic movements, created the possibility for a multifaceted presence of writing. The current research studies draw on Michel Foucault's method of archaeology, which is engaged with discourse analysis in its precise theoretical sense—a framework that, instead of seeking origins or hidden meanings, focuses on the conditions of possibility for the emergence of discourses. According to Foucault, the history of thought and knowledge is not grounded in linear continuity or progress but also unfolds through ruptures, discontinuities, and differences.

To support on this idea, in his later reflections Foucault moves from discourse analysis toward an examination of power relations, regimes of truth, and processes of subject formation. He demonstrates that power, through the production of knowledge and discursive practices, shapes and subjugates subjects; while at the same time, the subject always retains the potential for resistance and self-redefinition. Thus, in Foucault's view, the identity of the

1. PhD in Art Research, Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran (Corresponding Author). Email: Sarajavanmard@yahoo.com
2. Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. Email: N.shayganfar@aui.ac.ir

model, all major elements operate as icons; the tablet and container as indices; and the hare's cultural connotation as a symbol of legitimacy and order. The study of six classical seal impressions from the Early Elamite Period in Shush and Malyan shows that these small artifacts embed a complex system of signs and narratives spanning three interconnected realms: myth ritual, administrative economic, and power legitimation. Through carefully composed scenes, anthropomorphic animals—wild ox, lioness, goat, and hare—retain natural attributes while performing human tasks such as writing, auditing, and supervising resources. Their integration with key visual markers (styluses, tablets, counting rods, storage vessels, and plants) created a visual language that directly reflected economic functions while symbolically expressing order, authority, and legitimacy. Each animal type played a distinct communicative role within this system. From a semiotic perspective, the imagery operates on multiple levels: as icons of natural power, indices of administrative functions, and symbols of cultural and ideological values. Stylistic simplification and geometric framing were deliberate strategies for clarity and durability of message. In essence, Early Elamite seals were multilayered visual documents, functional tools, and symbolic carriers that united bureaucratic practice with mythic and ideological narratives, preserving cultural memory and expressing the intertwined networks of power, belief, and economic necessity in the primitive states of Iran.

Keywords: Early Elamite Period, Seal Impression, Semiotics, Panofsky, Iconography

OPEN ACCESS

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/)

goat scribe, a circle between horns (central authority), and abstract granary forms. Iconographically, wild cattle symbolize fertility and economic stability, while the goat suggests oversight and agility. Iconologically, the scene fuses administrative and mythic power: animals perform bureaucratic roles, legitimizing order through natural symbols. Peircean analysis reveals icons (stylized animals), indices (storage symbols, counting rods), and culturally embedded symbols.

Seal No. 2: Engraved on a tablet from Shush, this seal shows two anthropomorphic wild cattle seated in ritual posture, holding counting tools, with a jar of liquid between them and a goat observer in the background. Iconographically, cattle represent power and resource abundance; their opposed, formal posture signals administrative cooperation. The goat bridges mythic and administrative spheres. Iconologically, the scene reinforces bureaucratic authority through animal symbolism, with icons, indices, and symbols interlinked in a coherent network.

Seal No. 3: Two anthropomorphic lionesses, one holding a tablet and the other observing, face a wild cattle scribe. Above the smaller lioness is a basket-like dome, symbolizing stored goods; around the cattle are counting marks and abstract granaries. Lions convey legitimacy, dominance, and protection; the cattle represent productive authority. Together they depict integrated administrative control over resources. The scene is both an iconographic record of bureaucratic activity and a symbolic statement of cosmic economic order.

Seal No. 4: Depicts a lion and wild cattle facing each other, each anthropomorphic. The lion holds a rectangular tablet, symbolizing authority and record keeping; the cattle hold three writing tools, marking its role as scribe. The face-to-face composition conveys formal interaction between political and bureaucratic authority. Iconologically, the unity of royal and administrative power is expressed, with clear Peircean icon–index–symbol mapping.

Seal No. 5: From Malyan's Building ABC, this seal uses strict framing to divide the scene into two square compartments. One shows a goat scribe with stylus and tablet; the other, powerful wild cattle and a smaller grazing animal near a plant symbol. A Maltese crosFs separates the frames. The composition reflects livestock accounting and pastoral resource management. Iconologically, the partitioned design mirrors bureaucratic classification practices, combining animal symbols with spatial organization as visual indices of control.

Seal No. 6: Unique for its anthropomorphic hare, the seal shows the hare reaching toward a tablet, flanked by a stepped motif (classification) and a radiating circular form (storeroom). The hare symbolizes trust and administrative diligence. Iconologically, the trio of elements compresses the process of receiving, recording, and safeguarding resources. Under Peirce's

been analyzed for both semiotic content and functional role. Prior studies emphasize classification and style, with limited attention to ideological meanings in anthropomorphic animal imagery. This study addresses that gap, showing how such depictions conveyed institutional and political messages, reinforcing social and power structures. The research integrates three complementary analytical lenses to enable a multilayered, interdisciplinary reading of classical seal impressions from the Early Elamite Period. First, a semiotic approach grounded in Peirce's typology of signs (icon, index, symbol) and triadic relations (sign, object, interpretant) is used to decode meaning and analyze processes of symbolic encoding, supplemented by Barthes' concepts of intertextuality and cultural codes to uncover hidden ideological narratives. Second, Panofsky's classical iconographic method comprises three steps: pre-iconographic description, iconographic analysis, and iconological interpretation. This method identifies recurring motifs and thematic patterns. The third step is to interpret these patterns within the framework of the interactions between art, bureaucracy, and ideology. Together, these approaches guide the investigation of two core research questions. First, why did the motif of anthropomorphic animals serving as scribes emerge in the Early Elamite period? How are these depictions related to the administrative, social, and ideological structures of that era? The study employs a three-stage process: Pre-iconographic: direct description of scenes without interpretation, recording elements such as storage facilities, containers, anthropomorphic figures, tools, and composition. Iconographic: linking recorded elements to recognized subjects or historical motifs, comparing anthropomorphic scribes to known administrative roles, and associating repeated forms with surplus management, supported by archaeological, textual, and visual evidence. Iconological: interpreting more profound meanings and ideological frameworks, showing how images relate to political legitimacy, social hierarchy, and resource control. Anthropomorphic scribes are read as symbols merging executive authority with mythic power. These stages are complemented by both textual reading, focusing on the image itself as a "visual text," and contextual reading, which situates the image within its broader cultural and comparative framework. Each operates at a surface level (recording explicit meaning) and a deep level (revealing hidden symbolic, mythological, and power structures). Integrating these procedures with Barthes' and Peirce's semiotic models enables the transition from simple description to rich interpretive analysis, elucidating the cultural and ideological significance of Early Elamite administrative imagery.

Seal No. 1: This Early Elamite seal depicts a complex scene of storage management, record keeping, and organization. Two anthropomorphic wild cattle sit facing each other, separated by elongated counting rods, surrounded by symbolic elements such as storage jars, a framed rectangle (archive), a

Representing Anthropomorphic Animals as Scribes: An Iconographic Analysis of Classical Seal Impressions From the Early Elamite Period

Rouhollah Yousefi[1], **Khalil-Ollah Beik-Mohammad**[2]

Type of article: original research
Receive: 26 August 2025, Accept Date: 08 October 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2069910.1175

Extended abstract

This study, focusing on six selected examples of classical seal impressions from the Early Elamite Period in two prominent centers of Shush and Malyan, seeks to uncover the interrelations between visual language, institutional structures, and ritual worldviews of the period. Despite their small size and simple physical nature, these seals function as multilayered visual documents, containing highly detailed representations of administrative processes, bureaucratic order, and the legitimating ideology of governance. We applied a three-tier Panofskian analytical framework comprising (1) a pre-iconographic description of the scene's details and compositional arrangements, (2) an iconographic analysis of conventional and culturally encoded meanings, and (3) an iconological interpretation of the historical, social, and economic contexts. We combined this framework with Barthes' semiotics and Peirce's triadic model to identify and decode the sign system embedded in these works. Seal impressions from the Early Elamite Period (late 4th–early 3rd millennium BCE) are essential to understanding the social, economic, and ideological systems of the first Iranian states. Beyond identifying ownership or sealing goods, the seals conveyed multilayered visual messages shaped by local traditions and Mesopotamian influences. One notable motif is anthropomorphic animals in human or ritual roles, which served as part of a symbolic language of power that bridged myth and administration. Viewed through visual semiotics and Panofsky's three-level framework, these images operated as "social agents" linking aesthetic form to political and economic networks, stabilizing bureaucratic order, and legitimizing authority. Despite their significance, these seals have rarely

1. Associated Professor, Department of Archeology, Faculty of Literature and Human Science, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran (Corresponding Author). Email: Rouhollah.yousefiz@yahoo.com
2. Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. Email: k.beikmohammadi@umz.ac.ir

ty; the square as stability, balance, and materiality; the lozenge as movement, transformation, and the ascent from the material to the spiritual world; and the star as a symbol of light, guidance, and the luminous realm. In Fatimid art, geometric shapes such as stars, circles, squares, and lozenges symbolize divine unity and order and represent the centralized power of the caliphate. According to Corbin, composite motifs are visual reflections of the imaginal world and the philosophical and spiritual ideas of the artist's active imagination. Fatimid art combines calligraphic, vegetal, animal, and geometric elements in these composite motifs, representing the era's complex, multilayered style. These patterns not only create visual beauty but also reflect the interconnection between religion, philosophy, and power. In his hermeneutic system, Corbin defines symbolic interpretation (*ta'wil*) as the return of phenomena to their original source. He argues that this return is possible only through understanding. Symbolic interpretation, according to Corbin, involves preserving both the outer and inner meanings of symbols, and such experiences occur only within the realm of imaginal perception. Based on these theoretical foundations, Corbin views both the outer and inner dimensions of artistic elements, especially color. In his analysis of red, for instance, he moves through a multilayered process that ultimately leads to a spiritual recognition of the Imam as the inner guide of the human soul. Along this path, the Shia Fatimid artist connects with the inner Imam, who serves as a personal guide toward God. In Corbin's thought, artistic components such as color and motif are powerful intermediaries for conveying elevated spiritual meanings. Therefore, Islamic art is inherently symbolic and allegorical, because only through symbolism can inner truths be expressed. From Corbin's perspective, the ultimate aim of Islamic art is not merely to express the artist's emotions but to manifest metaphysical truths in sensory forms. In this framework, every element carries codes of divine meaning. The study of Fatimid textiles clearly demonstrates how Shia Fatimid artists, using tangible elements, sought to communicate revelatory and celestial messages. Through the use of symbols and signs, they successfully translated the imaginal world into a visual language that portrayed a hybrid realm of the natural and spiritual. In conclusion, all patterns, colors, and symbols used in Fatimid textiles carry profound and timeless meanings rooted in Shia intellectual traditions. This art is not merely the product of aesthetic concerns, but rather, it is a manifestation of the spiritual and religious thoughts of the Fatimid artist. Through material elements, the artist aimed to point to a higher reality and draw the viewer's attention to the hidden dimensions of existence.

Keywords: Textiles, Fatimids, Henry Carbone, Hermeneutics, Textiles

OPEN ACCESS

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/)

them to their Lord—a relationship central to each devout individual. Red, therefore, symbolizes divine love and mystical ecstasy. Corbin speaks of mystical experiences in which the seeker encounters red light, signifying the manifestation of burning love for the Divine that consumes the seeker in spiritual passion. In Fatimid ideology, red is the color of power and life, used to emphasize the grandeur of court garments. Blue symbolizes wisdom and residence in the higher realms. It reflects serenity and deep understanding from Corbin's perspective. The Fatimids saw blue as calming, associated with the sky and knowledge, and representative of wisdom and peace. Yellow, in its outer sense, corresponds to air, and in its inner symbolism, to the lower right pillar of the sky of Walayah, representing Imam Ali (PBUH). It represents spiritual awareness, enlightenment, and mental clarity. Corbin refers to yellow as playing a key role in the seeker's inner transformation, marking it as a sign of intellectual and spiritual awakening. For the Fatimids, yellow also symbolized wealth, the caliph's power, political and religious authority, magnificence, and a ray of salvation, carrying meanings of liberation, hope, and forgiveness. The color yellow signifies the inner transformation of the seeker, the light of the divine, and paradise. According to Corbin, yellow reflects the presence of God. In Fatimid thought, yellow symbolizes wealth, splendor, authority, divine light, and sanctity. A study of Fatimid textiles reveals recurring patterns, such as calligraphy. In Corbin's hermeneutic framework, calligraphy is a manifestation of revelation and the transmission of divine messages. In combination with other patterns, calligraphy conveys political and religious messages and establishes the legitimacy and authority of the caliphate. The inscriptions in *Taraz* (inscribed strips) often include religious themes, supplications, hadiths, and verses that reference Shia beliefs. Arabesque and floral motifs, in Corbin's interpretation, symbolize the heavenly realm and divine order, representing unity and the infinite nature of the Divine Essence. They mirror cosmic structure and reflect celestial order in the material world. In Fatimid ideology, they represent life and paradise, divine harmony, and monotheism, especially in ceremonial fabrics and the caliph's attire, symbolizing the bond between materiality and spirituality. The human figure symbolizes the spiritual journey of the soul toward perfection and union with Absolute Truth. Unlike Sunni traditions, Fatimid Shia artists incorporated human images into their taraz designs. From Corbin's perspective, the lion image represents divine power and the guardian of truth along the spiritual path. In Fatimid thought, the lion symbolizes the caliph's power and bravery, conveying political strength. Though Corbin does not directly discuss the rabbit, it is interpreted as reflecting cleverness and swift spiritual perception. In Fatimid ideology and Islamic literature, the rabbit symbolizes prosperity, fertility, divine favor, and religious teachings. In Corbin's vision, the bird is a symbol of the soul and its spiritual journey toward divine realms—a manifestation of the spirit flying toward truth. In Fatimid thought, paired bird motifs represent cosmic harmony and order. The peacock symbolizes eternity and beauty. Among geometric and medallion motifs, Corbin sees the circle as representing unity, timelessness, and eterni-

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom in Art)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026

An Examination of the Philosophical Concepts of Color and Pattern in Fatimid Textiles Based on Hermeneutic Ideas of Henry Corbin

Azam Tabakhan Esfahani[1], **Seyed-Razi Mousavi Gilani**[2]

Type of article: original research
Receive: 25 June 2025, Accept Date: 22 August 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

Extended abstract

Analyzing the mystical meanings of patterns and colors in Islamic art, particularly in Fatimid textiles, is considered one of the most challenging forms of artistic analysis. This is because the analyst must guide the audience toward an understanding of the symbolic and inner layers of these elements. One of the most effective methods to address this challenge is to use analytical approaches based on mystical concepts, particularly those derived from Henry Corbin's thoughts. The primary goal of the present study is to move beyond superficial interpretations and attain a deeper understanding of the symbolic meanings embedded in these textiles. This research adopts a descriptive-analytical method and a semiotic approach to examine how mystical concepts of pattern and color are reflected in the textiles of this era. From Corbin's perspective, the outer dimension of the color white is associated with water, one of the four elemental qualities, while its inner dimension corresponds to the upper right pillar of the sky of Walayah, representing the Twelfth Imam. White symbolizes absolute light, purity, and the beginning of the spiritual journey. In Fatimid thought, it is associated with purity, divine light, and the earthly embodiment of divine intellect, as well as the color of governance, emphasizing spiritual purity and sanctity. Green, in Corbin's view, corresponds to the upper left pillar of the sky of Walayah and represents the Second Imam. It symbolizes perfection, the attainment of truth, and unity with the absolute reality. For the Fatimids, green represents Islam, paradise, eternal life, sanctity, and religious legitimacy. Red, in its outer symbolism, is the symbol of the red ruby that unites all four primary qualities (water, earth, fire, and air). In the inner dimension, the second level of red is associated with Imam Hussein (PBUH). In the third level, red symbolizes the inner nature of the world, where Gabriel, the angel of nature, is present. The fourth level takes us to the inner Imam, the secret guide within each believer, who leads

1. PhD student in Religious Arts Wisdom, Faculty of Religion and Art, Qom University of Religions and Denominations, Qom, Iran (Corresponding Author). Email: Tabakhan784@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Philosophy and Art Philosophy, Institute of Higher Education in Art and Islamic Thought, Qom, Iran. Email: dr.mousavigilani@itaihe.ac.ir

structure and an external element. One of the most common methods of combining visual elements is to underline patterns and letters and enclose them within a frame. In the motif of tiling, smaller gestalt elements are overshadowed by larger ones, or larger ones cover smaller ones. Flower pot motifs on tiles are easier to understand than tiny flower and leaf motifs. At first glance, viewers see and understand the larger components. With further reflection, they see the smaller components. The motifs have interdependent designs that represent a single principle. The human eye tends to follow elements in a visual structure as long as the motifs remain unchanged. It tends to follow smooth elements much more consistently than elements with broken lines and angular patterns. According to the principle of continuity, the human eye tends to follow elements in a visual structure as long as the pattern's progression remains unchanged. This principle forms the basis for understanding tile motifs and inscriptions in the gestalt of integrity. The components that form a Gestalt are seen as a single group. Regardless of how different or far apart the motifs and elements in a structure are, they all reach a common goal by following a similar process. Even in many of these motifs, there is no need for mere similarity or identical movement; what is important in this principle is a common goal and destiny. Despite the variety of motifs and the different framing and compositional arrangements in the layout of inscriptions and tilework, a shared perspective can be perceived across all of them, which is spiritual and religious in nature. That is, these spaces offer an environment that is both spiritual and educational, conveyed through symbolic and mythological elements rooted in Iranian culture and inscriptions. They are designed to engage the viewer's understanding, providing a calm setting, away from the bustle of streets and markets, conducive to both intellectual and spiritual experience. The inscriptions used in Qajar-era mosque-schools can be divided into six categories according to the themes used within them: Quranic verses, prayers for the pure Imams, Shiite doctrinal principles, Shiite poems and praise of Ashura, and references to important moral principles that were worked on at the entrance of the buildings, on the outer walls of the building, in the courtyard, or above the porches and above the entrance doors of the interior spaces. A notable point in the inscriptions is the color used in the writing and the background of the inscriptions. This color choice has been made consciously to the extent that they are easily readable from a distance, or the color combinations used in the brick and tile decorations of the buildings make the designs clearer.
Keywords: Tehran Mosque-Schools, Qajar, Tiling, Gestalt

OPEN ACCESS

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/)

tions. The most common technique was the seven-color method, though underglaze painting also played an important role. Most buildings were constructed during the reigns of Fath Ali Shah and Nasser al-Din Shah and feature tiling art using seven-color techniques, pomegranate flower motifs, underpainting, portraits, seven-color moqarans, ghazi maghazi, knot-and-loop mosaics, and black ink mosaics. The tile motifs are floral, human, and geometric. Their use can symbolize nationalism and serve to achieve a specific goal. These decorations have a special place in the propagation of political discourse in Qajar-era buildings. In a way, they can be considered the product of the Qajar kings' understanding of Khosrovani's wisdom and utopian ideals. Similar to other artistic fields, such as painting, the Qajar government used myths and symbols, such as the royal crown, to consolidate and legitimize its rule when constructing mosques and schools. Gestalt theory relies on the relationships between parts and views the whole in the context of these principles. According to the principle of similarity, the human eye perceives visual elements that are similar in shape, color, size, dimensions, direction, and distance as distinct sets and patterns. In the tile decorations of these mosque-schools, there is overall harmony and coherence, despite the diversity in the designs and shapes of the tilework. These verandas surround the central courtyard and have unity in their overall form. The principle of form and ground is another principle of Gestalt, in which all elements can be divided into two parts. First, there is something that is clear and prominent and appears to be the main subject, and the other is its background. This principle is more important in inscriptions with calligraphic decorations like tiles with calligraphy on a blue background. Another Gestalt principle considered in the tile decorations of Qajar mosques and madrasas is the principle of symmetry. Despite the differences in the text inside the tiles, we see order. Many mosque tile designs are symmetrical, and despite slight differences, the principle of symmetry is highlighted. According to the principle of proximity, elements that are closest to each other are seen as a single whole or group. The proximity of visual elements is the simplest condition for seeing them together. It can be said that most of the principles of proximity gestalts (contact-integration-proximity of edges) have been used in the inscriptions. For example, the principle of proximity of edges is clear in the inscriptions of the Nizam al-Dawla mosque-school. The calligraphic writings that were placed within the frames of the inscriptions, in uppercase and lowercase letters, created a strong gestalt in the work. This principle is considered in the rest of the mosque-school inscriptions of the Qajar period. In order to examine the principles of proximity of edges, calligraphic letters with a third line are placed regularly next to each other. These letters are not separate from each other but rather appear as connected letters. In some parts, the letters are placed next to each other or even on top of each other, which is at the same time legible and orderly. In composition, the principle of grouping different elements together is achieved by using a

A Thematic and Visual Analysis of the Tilework in Qajar-Era Mosque-Schools of Tehran Using the Gestalt Method

Alireza Sheikhi[1], **Bahareh Shabani**[2]

Type of article: original research
Receive: 07 May 2025, Accept Date: 07 July 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2059330.1139

Extended abstract

During the reigns of Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah in Tehran, many buildings were constructed for religious, political, recreational, and other purposes—such as gardens, palaces, royal residences, schools, mosque-schools, and bazaar mosques. Because of the special place of education and learning in the beliefs of the Iranian people, as well as the emphasis of the Holy Qur'an on acquiring knowledge, education held great importance and was regarded as a social and doctrinal activity. The mosque-schools, which served both religious and educational functions, featured richly crafted decorations, including tilework, brickwork, stone carving, and wooden ornamentation containing geometric patterns and muqarnas. The aforementioned tilings exhibit visual richness that can be examined through Gestalt theory. The relevant principles include role and background relationships, similarity (similar dimensions), proximity (combination and proximity of edges), form and background, common destiny, symmetry, overlap, and continuity. This research aims to study the composition and decorations of tiles based on Gestalt theory, as well as to understand the inscriptions' use, content, and meaning on the tiles of Qajar-era mosque-schools in Tehran. This descriptive and analytical study classifies the decorations and analyzes the inscriptions' concepts to reveal their themes. Data collection was done through library and fieldwork, and the statistical population consisted of 9 Qajar mosque-schools in Tehran during the Qajar period, including Nizam-al-Dawlah, Moshir-al-Saltaneh, Haj Rajab Ali, Haj Qanbar Ali Khan, Moaz-al-Dawlah, Marvi, Khazen-al-Molk, Mahmoudieh, and Filsof-al-Dawlah, which contained tile decoration. During the Qajar period, tiles were widely used to decorate, repair, and renovate buildings. Unlike in previous periods, tiling during the Qajar era was not limited to mosques, tombs, and khanqahs; it was also used in palaces, mansions, city gates, and government institu-

1. Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: a.sheikhi@art.ac.ir
2. MA in Handicrafts, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: baharehshabani9@gmail.com

Safavid and at the time of defining national identity based on the Shiite jurisprudential discourse was also based on these semantic aspects. Relying on the analytical-descriptive method and emphasizing library sources, the article, while explaining the difference between "principle," "method," and "motif," presents a new understanding of the essence and function of the seven principles and introduces the seven principles not merely as a formal structure but as a meaning-making structure that, through the mediation of its relationship with the two components of reason and narration, has an epistemological function in the field of Shiite art and transforms art into a tool for explaining the world and giving it meaning. The results of this study show that the seven principles are a structure formed in the heart of a semantic system based on Shia theology, and the comparison of the semantic aspects hidden in the two principles of "Abri" and "Fasali" with the two rules of reason and transmission in the Imami theological tradition reveals that these two rules have been influential as a denotative or semantic aspect in the formulation of these two principles. It is important to note that each of these principles, before undergoing transformation in connection with an "idea" and finding its final form, was prevalent at the level of motif or style and had precedents. For example, the component of "ambiguity and interference" as a prominent aspect expressing the relationships between form and color in the Abri motif and the Abri-making style had a frequent presence in Sansai pottery and Abri silk before finding its denotative aspect in relation to the deductive theology of Mu'tazilite thought and the worldview based on the indivisible element. But Mu'tazilite thought, by giving a semantic aspect to the element of "ambiguity and interference," projected it within the framework of the rationality of this period and gave the combination of lines and colors a significative aspect that, beyond the visual rules governing the motif or the Abri style, refers to a thought-like dimension outside it. Or in the case of the Fasali principle and its reflection in the enameled pottery of Kashan, the emphasis on the transmission component in the Hadith school of Kashan as one of the prominent centers of Shia in non-Arab Iraq found its appropriate visual expression in the form of a narrative-figurative approach whose ancient roots go back to before the advent of Islam. This issue reveals that in the seven principles, formal relations are defined based on semantic implications, and it is basically this semantic aspect that, by regulating formal relations, elevates "motif" or "style" to the status of "principles" as a determining factor.

Keywords: Seven Principles, Imami Theology, Reason, Narration, Abri, Fasali

OPEN ACCESS

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/)

Bahram Mirza, Dost Mohammad Heravi speaks about illustration and its relation to Islamic law. Of course, before him, Abdi Beg Shirazi had also devoted a chapter to this matter in the second part of his Ayne-e-Eskandari poem and had spoken about the conformity of the artistic creation of the carvers with the "Asl Sharif." The purpose of the present article is to examine the artistic developments of the era of Shah Tahmasb from the perspective of the Shiite jurisprudential discourse. Therefore, in this article, while analyzing the epistemological foundations of Imami Shiism, an attempt has been made to examine the relationship between the "Seven Principles" and the "Asl Sharif" in Imami Theology and to show how, in a period when the official discourse of the government was directed towards the semantic system of Imami Shiism, Asl Sharif, as an epistemological basis in the Imami theological tradition, was able to play a fundamental role in the development of the aesthetics of art of this period and provide a religious basis for the official art of the Shah Tahmasb period. In the Imami theological tradition, "Asl Sharif" refers to the two principles of "Reason" and "Narration" as two epistemological approaches, and in the following article, an attempt has been made to reinterpret the two principles of "Abri" and "Fasali" from the perspective of these two epistemological approaches. The Abri principle, with its characteristics such as formlessness, ambiguity, and interference, has been read in connection with the rationalist approach and Mu'tazilite deductive theology and in relation to the principle of reason in Imami theology. On the one hand, the genealogy of this principle in the context of Abbasid art, and on the other hand, the cause and semantic analysis of its emergence, show that the Abri principle is not simply a motif or artistic style but rather carries deep epistemological meanings in relation to rationalist ideas and observes the influence of theological structures on artistic form. In contrast, the Fasali principle, with its characteristics such as figurative and narrative expression, has been analyzed in connection with the principle of narration. By examining examples of 3rd- and 4th-century AH engraved vases and 6th-century AH enameled vases from Kashan, the article emphasizes the connection of this principle with the educational-propaganda method of the Karami Fasalis and the Kashan Hadith school and shows the path of transmission and utilization of the achievements of a different intellectual tradition in Shiite thought. From this perspective, the Fasali principle is a visual form of narrative-centered discourse based on the rule of narration that explains the narrative-figurative expression of Shiite art in terms of Sharia. Examining the two principles of the "Abri" and "Fasali" from the perspective of their relationship with the "Asl Sharif" reveals the semantic aspects and identity functions of the seven principles in relation to the epistemological foundations of Imami theology and shows that the seven principles, beyond the relationships of form and color governing the recurring visual elements (motif) and the rules and structure regulating these relationships (style), refer to deep epistemological meanings and concepts. It should be noted that the formulation of the seven principles in the era of Shah Tahmasb

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom in Art)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026

The Influence of the Two Principles of 'Reason' and 'Narration' in Imami Theology on the Formulation of the Seven Principles in the Safavid Era (Case Study: The Abari Principle and the Fasali Principle)[1]

Roya Zarifian Saleh Makram[2], Kamran Sepehran[3], Davoud Ranjbaran[4]

Type of article: original research
Receive: 30 May 2025, Accept Date: 22 June 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

Extended abstract

In most studies that have been conducted so far on the subject of the Seven Principles, these principles have been defined with a reductionist perspective as seven motifs or seven decorative styles, which contain many ambiguous and contradictory points in the presentation of these definitions. In this article, while answering the question of why the seven principles were formulated as the desired artistic expression in the era of Shah Tahmasb Safavid, the difference between the concept of "principle" and "motif and style" is also analyzed in order to provide a basis for refining previous definitions, and specifically the two principles of "Abri" and "Fasali." During the reign of Shah Tahmasb Safavid, the Shiite jurisprudential discourse broadly encompassed all the affairs of the Safavid monarchy, and focusing on the issue of principles and religious evidence became the primary issue of the government. From this perspective, examining the impact of the Shiite jurisprudential discourse on the issues of artists and artistic affairs is a topic that is of serious necessity in the field of Iranian art history studies. In 947 AH, the Tabriz royal workshop and library were declared dissolved, and according to what Qazi Ahmad Munshi Qomi has mentioned in Golestan-e-Honar, Shah Tahmasp expelled all scribes and painters from the library except for Maulana Dost Mohammad Heravi, who was teaching calligraphy to Shah Tahmasp's sister at the time. In a preface written in 951 AH on the tomb of

1. This article is an excerpt from the first author's doctoral dissertation titled "Explanation of the Role of Arthur Pope's Decorative Theory in the Nativeist Approach to Iranian Art in the Pahlavi Period" under the guidance of other authors at the Iran University of Art.

2. Assistant Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran. Email: royazarifian@gmail.com
3. Associate Professor, Department of Drama, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: kamran@sepehran.com
4. Associate Professor, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: ranjbaran@art.ac.ir

of Persian painting in a global context.
Keywords: Intertextuality, Transtextuality, Hypertextuality, Gérard Genette, Farah Ossouli, Persian Painting, Me and Goya

OPEN ACCESS

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/)

the Middle East, where they are often disproportionately affected by systemic violence. Stylistically, Ossouli departs from Goya's dramatic realism and chiaroscuro by adopting the flat colors, geometric precision, and ornate motifs characteristic of Persian miniature painting. She replaces Goya's church with a mosque, embedding the scene in an Islamic cultural context. She also incorporates elements such as a crescent moon, floral patterns, and a lyrical sensibility—features absent from Goya's original work. These alterations exemplify transposition, adapting Goya's form and message into a distinct aesthetic and thematic framework that resonates with Ossouli's cultural milieu. The title "Me and Goya" serves as a paratextual device, explicitly acknowledging the hypotext while asserting Ossouli's creative parity with Goya. She frames this relationship as a shared artistic response to social upheaval, drawing parallels between Goya's 19th-century Spain and her own experience of modern Middle Eastern conflicts, including violence perpetrated by groups like the Taliban and ISIS (Ossouli, 2021, personal interview). This transtemporal dialogue highlights the continuity of resistance against oppression throughout history and across different regions. Ossouli enriches her hypertext with semiotics, using contrasting patterns—delicate floral designs on women's clothing versus rigid geometric shapes on soldiers' uniforms—to reinforce her critique of gender and ideology. These elements highlight the vulnerability of women in the face of militarized power structures. Beyond Goya's influence, Ossouli's engagement with Persian miniature traditions adds another layer of transtextuality. She draws from this hypotext through her use of decorative motifs, flat perspectives, and poetic undertones, but transforms it by infusing contemporary feminist and social themes and adapting its historical formalism to her expressive needs. This dual interplay of European and Persian hypotext positions "Me and Goya" as a transcultural artifact, blending disparate artistic lineages into a cohesive narrative. These transformations transcend mere imitation, interweaving cultural, narrative, spatial, temporal, gender, and semiotic shifts into a rich tapestry. Transposition adapts Goya's structure to Ossouli's style and context; travestissement critiques patriarchal norms through gender inversion; and traces of parody emerge in her feminist reimagining of violence. These changes honor Goya's legacy while asserting Ossouli's artistic agency and addressing modern crises through a fusion of Persian and European aesthetics. The study concludes that Me and Goya exemplifies the power of transtextuality in reinterpreting historical works to make them relevant in the contemporary era. Ossouli's hypertext provides a new view of violence and gender dynamics in Iranian art, showing how artists can connect the past with the present to critique ongoing social issues. This analysis enhances appreciation of Ossouli's innovative practice and validates transtextuality as a robust framework for exploring cross-cultural artistic dialogue. It also contributes to broader discussions on the evolution

draw upon historical works to create new expressions that resonate with modern contexts, particularly within the Iranian and Middle Eastern cultural landscapes. This investigation is significant for its exploration of artistic influence and innovation, as well as its contribution to our understanding of how Persian painting evolves through cross-cultural engagement in a globalized world. This study is based on Genette's framework of transtextuality, which is an extension of Julia Kristeva's concept of intertextuality. Genette defines transtextuality as "all that sets a text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts" (Genette, 1997) and categorizes it into five types: intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, and hypertextuality. This study focuses on hypertextuality, which is the process by which a hypertext emerges from a hypotext through imitation or transformation. The primary lens here is transformation, which encompasses parody, travestissement, and transposition. This allows for a detailed examination of how Ossouli reworks her sources. The methodology is qualitative, employing a descriptive-analytical approach with a comparative framework. It juxtaposes "Me and Goya" with Goya's "The Third of May 1808" and Persian miniature traditions. The analysis focuses on shifts in form, content, symbolism, and cultural resonance through Genette's transtextual categories, emphasizing transformative strategies. Ossouli's work is deeply rooted in the tradition of Persian miniature painting, which is historically tied to narrative illustration and cultural expression. Modern Iranian artists have adapted this tradition to reflect contemporary shifts. Her collection, "Listen! Do You Hear the Whistling of Darkness?", inspired by a poignant line from Forough Farrokhzad's poetry, uses its delicate aesthetic to mask a profound critique of human suffering. In the collection, women are positioned as the primary victims of violence. In Me and Goya, Ossouli engages with Goya's masterpiece, which depicts Spanish rebels facing execution by French soldiers—a work widely regarded as a cornerstone of modern art for its raw depiction of violence and resistance (Licht, 1979). While studies like Namvar Motlagh's (2020) on transtextuality and Rajabi and Namvar Motlagh's (2019) on Behzad's miniatures offer methodological parallels, this research distinguishes itself by bridging Persian and European artistic traditions through Ossouli's unique perspective, enriching the discourse on transtextual relationships in art. The analysis reveals that "Me and Goya" relies on transformation, predominantly transposition, as its central transtextual strategy. Ossouli preserves Goya's compositional framework, including the arrangement of soldiers and victims, while introducing transformative shifts. Most notably, she replaces the male victims in Goya's work with female figures, redirecting the narrative toward gender-based oppression. This travestissement imbues the work with a feminist critique of patriarchal violence. This gender reversal reinterprets Goya's anti-violence stance, aligning it with contemporary women's struggles in

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom in Art)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026

A Hypertextual Reading of Farah Ossouli's Painting Me and Goya Based on Gérard Genette's Theory of Transtextuality[1]

Hoda Lahiji[2], Hasan Bolkhari Qahi[3], Mina Mohammadi Vakil[4]

Type of article: original research
Receive: 14 January 2025, Accept Date: 08 April 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2050639.1096

Extended abstract

Farah Ossouli is a pivotal figure in contemporary Iranian art. She is renowned for her ability to blend the intricate traditions of Persian miniature painting with urgent modern themes. Her collection, "Listen! Do You Hear the Whistling of Darkness?", created over nearly a decade, exemplifies this synthesis. It engages with social issues, most notably violence and the oppression of women in the Middle East, through a visual language steeped in Persian aesthetics. This series comprises 21 works that reinterpret iconic artworks from art history as hypotexts and transform them into hypertexts that resonate with contemporary socio-political realities. This study focuses on one piece from the collection: "Me and Goya," inspired by Francisco Goya's seminal work, "The Third of May 1808." The study employs Gérard Genette's theory of transtextuality to analyze the layered relationships between Ossouli's hypertext and its two hypotexts: Goya's painting and Persian miniature conventions. The analysis illuminates how Ossouli reconfigures these sources to address feminist and social concerns, forging a dialogue between historical artistic legacies and present-day challenges. The research is driven by three core questions. What is the nature of the relationship between these visual texts? Which transtextual mechanism dominates Ossouli's hypertext? What function do the transformations of the hypotext serve? Tackling these inquiries allows the study to decode the complex transtextual dynamics at play and offer insights into how artists

1. This article is an excerpt from a doctoral dissertation titled "Hypertextual Typology in Adapted Works of Contemporary Iranian Visual Arts," which is being conducted by the first author, with the guidance of the second author, and the consultation of the third author from the University of Tehran.
2. PhD Candidate in Art Research, Department of Advanced Art Studies, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hoda.lahiji@ut.ac.ir
3. Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: Hasan.bolkhari@ut.ac.ir
4. Assistant Professor, Department of Painting and Sculpture School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: mvakil@ut.ac.ir

circulate widely and become embedded in collective memory.
Ultimately, the research emphasizes the role of visual media in shaping communal narratives. When mediated through lithography, Imam Ali's heroic iconography became a cultural anchor for Shia society, embodying the timeless struggle between good and evil, as well as the specific anxieties of 19th-century Iran. These images' enduring power lies in their ability to transcend time. They serve as both records of artistic practice and living symbols of identity and devotion.
Keywords: Iconography, Lithographed Editions, Naseri Era, Imam Ali, Recurring Themes

OPEN ACCESS
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/)

1. A Fusion of Epic and Religious Traditions: Imam Ali's (PBUH) lithographic representations draw heavily from Persian epic storytelling. His battles with monstrous enemies echo the struggles of Rustam and other heroes of the Shahnameh. Yet, the hero here is unmistakably religious, and his victories are framed as divine acts. This synthesis created a hybrid iconography that resonates with both national and religious identity.
2. Mass Mediation Through Lithography: Lithography introduced a new relationship between images and audiences. Unlike unique and exclusive manuscript paintings, lithographs could be reproduced in large quantities. For the first time, artisans, merchants, and sometimes even ordinary people could access illustrated religious texts. The wide circulation of these texts thus extended Imam Ali's image beyond the realm of the elite, embedding it within everyday devotional life.
3. Educational and Didactic Function: The illustrations of recurring themes also had a pedagogical role. Many viewers, especially among the semi-literate classes, could grasp the essence of a narrative through the illustrations without needing to read the full text. A scene of Imam Ali slaying a dragon, for instance, communicated both his miraculous power and his role as the defender of faith. In this way, images became an accessible form of religious instruction.
4. The Dual Persona of Imam Ali: These images are striking for their depiction of two seemingly divergent aspects of Imam Ali's identity. On the one hand, he is portrayed as a compassionate and just leader, as well as the spiritual heir of the Prophet. On the other hand, he is portrayed as a supernatural warrior whose blows with Zulfaqar split bodies and terrify demons. This dual persona reflects a broader cultural synthesis, merging piety and bravery as the two cardinal virtues of the Iranian heroic imagination.
5. Narratives of Good and Evil: Many images depict Imam Ali as a central figure in cosmic struggles between good and evil. These enemies are not just adversaries, but rather, they are the personification of falsehood and corruption. Therefore, his victories symbolize not only military success but also the ultimate triumph of truth, justice, and divine will.
6. The Formation of a Visual Canon: By the late Naseri era, certain scenes had become standardized. The duel with Amr ibn Abd Wadd, the splitting of Marḥab, and the slaying of a dragon were repeated so often that they became iconic images recognizable across the Shia world. This repetition helped solidify a canon of Shia heroic imagery that persists even today in popular art and ritual iconography.

The study points out that lithographed depictions of Imam Ali during the Naseri era were not incidental illustrations but rather deliberate cultural instruments. During a time of transition, they reinforced Shia identity, bridging the old and the new, the textual and the visual, and the epic and the devotional. Lithography amplified their impact, enabling these images to

realm of mass visual culture. This research sets out to explore how Imam Ali was represented in pictorial sets of lithographed books during the Naser al-Din Shah Qajar era, particularly through recurring themes in illustrations across multiple books.

These illustrations depict recurring themes in lithographed books and refer to visual scenes that appear repeatedly across different works and editions, often with only minor variations. These images, such as Imam Ali killing Amr ibn Abd Wadd, splitting Marḥab with Zulfaqar, or confronting dragons and demons, became recognizable symbols for Shia audiences. Their repetition gave them an almost iconic status, enabling viewers to grasp religious and moral lessons without reading the full texts. Thus, illustrations with recurring themes served as artistic conventions and cultural tools that bolstered Shia identity.

This study aims to understand the nature of illustrations of recurring themes. The investigation begins with a comprehensive introduction to lithographic editions emblematic of the era's illustrated print culture. These editions are meticulously cataloged according to their visual content, with a particular focus on images of Imam Ali. Using a descriptive-analytical methodology, the study analyzes seventy-five illustrations drawn from twenty-four lithographed editions of six influential texts (Eftekhar-nama-Ḥaydari, Ḥamla-ye Ḥaydari, Tuhfa al-Majalis, Khavaran-nama, the Diwan of Farigh Gilani, and Ṭufan al-buka), and reconstructs the visual vocabulary through which Imam Ali was represented. Preserved in major Tehran libraries, these images are artistic products and cultural documents that reflect the aspirations, anxieties, and devotional practices of nineteenth-century Shia society to some extent.

The methodological framework is qualitative and historical-analytical. It involves three main steps: the identification of relevant lithographed editions, the selection of illustrations that depict Imam Ali, and the categorization of these illustrations into thematic groups of recurring themes. The themes identified include: the heroic duels with enemies such as Amr ibn Abd Wadd, Marḥab, and Ḥarith, encounters with supernatural beings such as demons and dragons, the miraculous infant episode in which Imam Ali slays a dragon from his cradle, and iconic seated portraits of Imam Ali, sometimes accompanied by loyal companions such as Qanbar and Salman al-Farsi.

Through this lens, the research uncovers how repetition itself operated as a cultural mechanism. By encountering the same or similar scenes in different books, audiences developed a shared visual literacy: the ability to immediately recognize Imam Ali, his sword Zulfaqar, and the symbolic framework of his battles. These images thus functioned as visual shorthand for Shia values, reinforcing devotion and establishing a standardized set of imagery.

Some of the facts that can be emerged from this study:

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom in Art)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026

The Successor of the Naseri Era: Representation of Ali (PBUH) in Illustrations of Recurring Themes in Lithographed Editions of the Reign of Nasser al-Din Shah[1]

Maryam Yaghmaeian[2], Yaghoub Azhand[3], Alireza Taheri[4], Amir Maziar[5]

Type of article: original research
Receive: 11 JUNE 2025, Accept Date: 30 AUGUST 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2063447.1153

Extended abstract

The Naseri Era (1848–1896), under the reign of Naser al-Din Shah Qajar, represents a pivotal and multifaceted chapter in Iranian history. It was a time when traditional beliefs, systems of authority, and aesthetic standards were challenged by the rapid introduction of modern technologies and ideas. This duality of continuity and change characterizes the intellectual and artistic landscape of the Naseri period. Lithography, which entered Iran in the early nineteenth century, became one of the most transformative media of this period. By enabling the simultaneous reproduction of text and images, lithography made it possible to publish stories, religious narratives, and visual motifs to a much wider audience than ever before.

Of all the subjects represented in lithographed books, Imam Ali ibn Abi Talib (PBUH) occupies a particularly prominent place. As the first imam of the Shia tradition, the cousin and son-in-law of the Prophet Muhammad (PBUH), and a symbol of piety and bravery, Imam Ali embodies the core values of Shia identity. For centuries, his life and deeds have been recounted through oral storytelling, epic poetry, and devotional literature. In the nineteenth century, with the advent of lithography, his image entered the

1. This article is derived from the doctoral dissertation of the first author, entitled “A Cultural Sociological Analysis of the Image of Imam ʿAli (PBUH) in the Nāṣerī Era, with a Focus on Lithographed Editions”, conducted under the supervision of the second and third authors and with the consultation of the fourth author, at the Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies of Art, University of Art, Tehran.
2. PhD Candidate of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Studies of Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: m.yaghmaeian@gmail.com
3. Professor, Faculty of Arts, Soureh International University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: ajand@soore.ac.ir
4. Professor, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Studies of Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: al.taheri@art.ac.ir
5. Assistant Professor, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Studies of Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: maziar1356@gmail.com

Title	Pages
The Successor of the Naseri Era: Representation of Ali (PBUH) in Illustrations of Recurring Themes in Lithographed Editions of the Reign of Nasser al-Din Shah Maryam Yaghmaeian, Yaghoub Azhand, Alireza Taheri, Amir Maziar	4
A Hypertextual Reading of Farah Ossouli's Painting Me and Goya Based on Gérard Genette's Theory of Transtextuality Hoda Lahiji, Hasan Bolkhari Qahi, Mina Mohammadi Vakil	8
The Influence of the Two Principles of 'Reason' and 'Narration' in Imami Theology on the Formulation of the Seven Principles in the Safavid Era (Case Study: The Abari Principle and the Fasali Principle) Roya Zarifian Saleh Makram, Kamran Sepehran, Davoud Ranjbaran	12
A Thematic and Visual Analysis of the Tilework in Qajar-Era Mosque-Schools of Tehran Using the Gestalt Method Alireza Sheikhi, Bahareh Shabani	15
An Examination of the Philosophical Concepts of Color and Pattern in Fatimid Textiles Based on Hermeneutic Ideas of Henry Corbin Azam Tabakhan Esfahani, Seyed-Razi Mousavi Gilani	18
Representing Anthropomorphic Animals as Scribes: An Iconographic Analysis of Classical Seal Impressions From the Early Elamite Period Rouhollah Yousefi, Khalil-Ollah Beik-Mohammad	21
The Analysis and Reinterpretation of the Role of Writing in Pahlavi Visual Arts Based on Foucault's Thoughts Sara Javanmard, Nader Shayganfar	25
The Representation of Eros in Postmodern Cinema Through the Perspective of Byung-Chul Han (Case Study: The Film Melancholia) Behzad Asadi, Mohammad Shokri , Minoo Khani	28
The Representation of Hegemonic Components in Digital Games: A Case Study of America-Centered Games Farzaneh Sharifi	32
Light as a Mediator of Meaning: Reexamining the Role of Light in Contemporary Light Installations Within the Framework of Islamic Traditions, With a Focus on "Journey of Light" and Iranian Examples Razieh Mokhtari Dehkordi	36
The Influential Components of Presential and Acquired Knowledge in the Scientific Illustration Methods of Islamic and Western Civilizations Abouzar Nasihi, Sarah Maghami, Hossein Ghassami	40
A Critical Analysis of Historical Definitions of Islamic Art and Their Theoretical Evaluation Based on Formal Principles of Definition Zohreh Sadat Rahimifar, Mohammad Javad Saeedi Zadeh	44

Journal of Wisdom in Art
(Rahpooye Hekmat-e Honar)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026
License Holder: Soureh International University

Director in-charge: **Mohammad Hossein Saei**
Editor in-chief: **Yaghoub Azhand**
Deputy Editor-in-Chief: **Hasan Bolkhari Ghahi**
Publisher: **Soureh International University**

Editorial Board:
Kamran Afshar Mohajer
Mandana Berkashli
Hasan Bolkhari Ghahi
Seyyed Gholamreza Eslami
Mostafa Goudarzi
Seyed Razi Mousavi Gilani
Mohammad Hossein NaserBakht
Abdolhamid Noghrekar
Marzieh Piravi Vanak
Mina Sadri

Executive Director: **Somayeh Ramezanmahi**

Circulation: 1000 Copies

Design, Preparing and Publishing: "Soureh International University" Publication
Page Layout and Editor of Articles (In Persian): Vahid Rouzbahani
Editor of English Abstracts: Manijeh Rahimi
Logotype: AhmadAli Asali
Cover Design: Mohamad Sharif NikShohrat

Address: Soureh International University, No.252, Kamyaran Alley, Azadi Ave., Tehran, Iran.
Postal Cod: 1345633151
Phone: (+98-21) 66374455
Website: https://rph.soore.ac.ir
Email: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com

رهنمود
حکمت هنر
8

SOUREH
INTERNATIONAL UNIVERSITY

رهپویه
حکمت هنر
8

Journal of Wisdom in Art
(Rahpooye Hekmat-e Honar)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026
License Holder: Soureh International University

- The Successor of the Naseri Era: Representation of Ali (PBUH) in Illustrations of Recurring Themes in Lithographed Editions of the Reign of Nasser al-Din Shah
  Maryam Yaghmaeian, Yaghoub Azhand, Alireza Taheri, Amir Maziar
- A Hypertextual Reading of Farah Ossouli's Painting Me and Goya Based on Gérard Genette's Theory of Transtextuality
  Hoda Lahiji, Hasan Bolkhari Qahi, Mina Mohammadi Vakil
- The Influence of the Two Principles of 'Reason' and 'Narration' in Imami Theology on the Formulation of the Seven Principles in the Safavid Era (Case Study: The Abari Principle and the Fasali Principle)
  Roya Zarifian Saleh Makram, Kamran Sepehran, Davoud Ranjbaran
- A Thematic and Visual Analysis of the Tilework in Qajar-Era Mosque-Schools of Tehran Using the Gestalt Method
  Alireza Sheikhi, Bahareh Shabani
- An Examination of the Philosophical Concepts of Color and Pattern in Fatimid Textiles Based on Hermeneutic Ideas of Henry Corbin
  Azam Tabakhan Esfahani, Seyed-Razi Mousavi Gilani
- Representing Anthropomorphic Animals as Scribes: An Iconographic Analysis of Classical Seal Impressions From the Early Elamite Period
  Rouhollah Yousefi, Khalil-Ollah Beik-Mohammad
- The Analysis and Reinterpretation of the Role of Writing in Pahlavi Visual Arts Based on Foucault's Thoughts
  Sara Javanmard, Nader Shayganfar
- The Representation of Eros in Postmodern Cinema Through the Perspective of Byung-Chul Han (Case Study: The Film Melancholia)
  Behzad Asadi, Mohammad Shokri , Minoo Khani
- The Representation of Hegemonic Components in Digital Games: A Case Study of America-Centered Games
  Farzaneh Sharifi
- Light as a Mediator of Meaning: Reexamining the Role of Light in Contemporary Light Installations Within the Framework of Islamic Traditions, With a Focus on "Journey of Light" and Iranian Examples
  Razieh Mokhtari Dehkordi
- The Influential Components of Presential and Acquired Knowledge in the Scientific Illustration Methods of Islamic and Western Civilizations
  Abouzar Nasihi, Sarah Maghami, Hossein Ghassami
- A Critical Analysis of Historical Definitions of Islamic Art and Their Theoretical Evaluation Based on Formal Principles of Definition
  Zohreh Sadat Rahimifar, Mohammad Javad Saeedi Zadeh