۲۴
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد۲

جایگاه زمان در هستی‌شناسی هنر عمومی
نگار زجاجی

هم‌سنجی متن ادبی و نگارگری در مجلس «کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم» از شاهنامه قاجاری عمادالکتاب
آمنه مافی‌تبار، سعید چاواری

تاثیر روابط دیپلماسی دنیای اسلام و ایتالیا بر هنر استان توسکانی؛ پیکره مطالعاتی: معماری رومانسک، نقاشی قرون وسطی
یاسمن فرهنگ پور

مطالعه تطبیقی گنبد «نیایشگاه هندوها» با «خواجه خضر نبی» در بندرعباس
بابک دهقانی، غزال مرادی، ملیحه غریبی، سیما نبی‌پور

«فرآیند پیش‌نگری»، تاثیرات آن در عکاسی فتوشیمیایی و نحوه احیاء آن در عکاسی دیجیتال
مرتضی جانبخش، الهام کشاورزی

بررسی شمایل حضرت یوسف و سلیمان(ع) در بناهای شیراز
محمدرضا احمدی، فاطمه هوایی

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹

۲۴ SHIJ.ir

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: میلاد فتحی
زیرنظر شورای سردبیری
مدیر اجرایی: منیژه ملائی

اعضای شواری علمی و داوری تحریریه: (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر پریسا آروند، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر حسنعلی آقاجانی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر سجاد اکبری،عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علیرضا اکرمی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر بهرام ایمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر اعظم بابکی راد، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
- دکتر محمد باقری، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر مرضیه تراجی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر نغمه خرازیان، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر روحاله رحیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر احمد جعفری صمیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر داود رضائی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر بهادر زمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز
- دکتر مینو شفائی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان
- دکتر جواد شکاری نیری، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر ناصر صنوبر، عضو هیئت علمی دانشگاه تبریز
- دکتر محمدرضا طبیبی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر مظفر عباس‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علی عمرانی‌پور، عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان
- دکتر افشین عموزاده لیچایی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر غزال کرامتی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر امیررضا کریمی آذری، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر محسن کشاورز، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر محمدمهدی گودرزی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی همدان
- دکتر مهرداد متین، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر بهزاد محبی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر علیرضا محمدی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر حسین مدی، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر مهدی مقیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر علیرضا مهدی‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر سید محسن موسوی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر کیانوش ناصرالمعمار، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی قزوین
- دکتر امیرهوشنگ نظرپوری، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان
- دکتر حجت وحدتی، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

فراخوان پذیرش مقاله:

نشریه «پژوهش در هنر و علوم انسانی» توسط موسسه مطبوعاتی مطالعات کاربردی شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار مقالات علمی در زمینه مطالعات هنر و پژوهش‌های علوم انسانی، می‌پردازد. ازاین‌رو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان و پژوهشگران دعوت می‌شود با ارسال مقالات علمی خود از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www.RAHS.ir در پربارتر کردن این نشریه، ما را یاری نمایند.

برای ارسال مقاله کافی است تا در وب‌سایت ثبت‌نام نموده و با ورود به پنل کاربری، مقاله خود را ثبت کنید.

نشریه

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد یک
۰۲۶ ۳۴ ۳۴ ۷۶ ۷۸ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴
www.UDSJ.ir
Shij.journals@gmail.com

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱۳۳۸۴۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه، ۱۵ متری اول کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
جایـگاه زمان در هستی‌شـناسی هنر عمومی نگـار زجاجی	۱
هم‌سنجی متن ادبی و نگارگری در مجلس «کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم» از شاهنامه قاجاری عمادالکتاب آمنه مافی‌تبار، سعید چاواری	۹
تاثیر روابط دیپلماسی دنیای اسلام و ایتالیا بر هنر استان توسکانی؛ پیکره مطالعاتی: معماری رومانسک، نقاشی قرون وسطی یاسمن فرهنگ پور	۱۷
مطالعه تطبیقی گنبد "نیایشگاه هندوها" با "خواجه خضر نبی" در بندرعباس بابک دهقانی، غزال مرادی، ملیحه غریبی، سیما نبی‌پور	۲۵
«فرآیند پیش‌نگری»، تاثیرات آن در عکاسی فتوشیمیایی و نحوه احیاء آن در عکاسی دیجیتال مرتضی جان‌بخش، الهام کشاوری	۳۱
بررسی شمایل حضرت یوسف و سلیمان(ع) در بناهای شیراز محمدرضا احمدی، فاطمه هوایی	۴۵

سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد دو

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد دو

جایـگاه زمان در هستی‌شـناسی هنر عمومی

نگـار زجاجی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۱/۲۴
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۲/۲۵
کد مقاله: ۹۰۹۹۵

چکـیده

با ورود به دوره مدرن و مطرح شدن زمان به مثابه بعد چهارم، مقوله زمان در هنرهای گوناگون مورد توجه گرفت. در هنر عمومی نیز، مقوله زمان مورد توجه فعالان این هنر بوده است. مسئله زمان در هنر عمومی عموماً در رابطه با دوام و عمر آثار، تأثیر دائمی یا موقت بودن آنها و بازنمایی زمان در آثار هنر عمومی کنکاش شده است. حال آنکه در رابطه با هنر عمومی، بررسی جایگاه زمان باید علاوه بر هویت هنری و تجسمی آثار، در ارتباط با هویت عمومی آن‌ها نیز مورد بررسی قرار گیرد. چرا که هستی هنر عمومی نه تنها بر شیء هنری، بلکه به عمومی بودن آن نیز مبتنی است. در همین راستا مقاله حاضر به بررسی عنصر زمان در هنر عمومی با در نظر گرفتن عمومی بودن آن می‌پردازد. مسئله این تحقیق این است که ویژگی عمومی بودن به عنوان عامل تمایز هنر عمومی از سایر انواع هنری، چه تأثیری بر جایگاه عنصر زمان در این هنر دارد. به این منظور پس از بررسی زمان در رابطه با هویت هنری هنر عمومی، منشأ ماهیت عمومی این هنر و ارتباط زمان با آن مورد تحلیل داده بنیاد قرار گرفته‌است. نتایج این پژوهش حاکی از زمان–محور بودن هستی شناسی هنر عمومی است.

واژگـان کلـیدی: هنر عمومی، زمان، مخاطب، فضای عمومی

۱- نگار زجاجی، دکترای پژوهش هنر، پژوهشگر مستقل. (zojaji_negar@yahoo.com)

۱- مقدمه

در تعریف پست مدرن و معاصر از هنر، زمان یکی از عناصر هنر قلمداد می شود (Sands,2014). مطابق این اصل، در هنر عمومی نیز به مثابه شاخه ای از هنر که در اواخر دوره مدرن به رسمیت شناخته شد، پرداختن به زمان حائز اهمیت بسزایی است.

جایگاه زمان در هنر عمومی از نقطه نظرهای گوناگون مورد بررسی قرار گرفته‌است. نظر به وجود دسته‌بندی مبتنی بر زمان دائمی/ موقت در هنر عمومی، غالب مطالعات صورت گرفته در این رابطه به مسئله دوام و عمر اثر هنر عمومی پرداخته‌اند. در این رابطه دیو بیچ[1]، هنرمند و پژوهشگر هنر، تأکید می کند که نباید امر زمان در هنر را محدود به مسئله دوام کرد، بلکه باید مسئله زمان در هنر را به چالش کشید. پاتریشیا فیلیپس[2]، پژوهشگر هنر عمومی، نیز بر لزوم تجدید نظر در مفهوم زمان برای رسیدن به هنر عمومی توسعه یافته تر تأکید می کند. به بیان وی مفهومی سازی مسئله زمان در هنر عمومی یکی از پیش نیازهای یک زندگی عمومی است که تغییرات ملهم از هنر عمومی را ممکن می سازد .(O'Neill& Doherty,2011:4) با این همه، مطالعات مربوط به زمان در هنر عمومی همچنان بیشتر بر مسئله دوام آثار یا به بیان دقیق تر دائمی یا موقت بودن آنها، متمرکز شده است. و البته در در کنار این مطالعات، عنصر زمان در آثار هنرمندان هنر عمومی نیز به عنوان موضوع بازنمایی هنری نقش دارد. در واقع علیرغم وجود پیشینه مطالعاتی در رابطه با زمان در هنر عمومی، نحوه پرداختن به زمان در این مطالعات تفاوت چندانی با پرداختن به آن در هنرهای غیر عمومی ندارد. به بیان دیگر، عمومی بودن هنر عمومی در مطالعات معطوف به زمان در این حوزه مورد بی‌توجهی قرار گرفته است و عنصر زمان صرفا در ارتباط با اثر هنری- فارغ از عمومی یا خصوصی بودن آن- مطرح شده‌است. حال آنکه بررسی جایگاه زمان در هنر عمومی، با توجه به اهمیت عمومی بودن به مثابه عنصر متمایز کننده آن از سایر انواع هنر، نیازمند واکاوی مفهوم و ذات عمومی این نوع از هنر است.

نظریه‌های موجود در رابطه با شرایط و ملزومات عمومی قلمداد کردن یک اثر هنری، غالباً تحت دو رویکرد غالب ارائه می شوند که یکی عمومی بودن هنر عمومی را مبتنی بر استقرار آن در فضای عمومی دانسته و دیگری عمومی بودن آن را منوط به توانایی آن در ایجاد فضای عمومی می داند. بدین ترتیب به منظور روشن شدن بستر مطالعه نقش زمان در هنر عمومی، ابتدا باید رابطه این هنر با فضای عمومی مشخص شود. از همین رو در مقاله حاضر پس از مرور رویکردهای موجود به زمان در هنر، ابتدا با تحلیل دو رویکرد غالب مذکور، تلاش شده تا معیار عمومی بودن یک اثر هنری مشخص شود. سپس با روشن شدن ماهیت هنر مورد بحث، به جایگاه عنصر زمان در آن پرداخته شده است. با این پیش زمینه، برای مشخص شدن جایگاه زمان در هنر عمومی، ابتدا دریافت این نکته ضروری است که عمومی بودن هنر ناشی از کدام یک از دو رویکرد رابطه علی و معلولی آن با فضا است. سپس با مطالعه ساختار ماهیت عمومی هنر عمومی، می توان به جایگاه زمان در این هنر پی برد.

۲- زمان در هنر

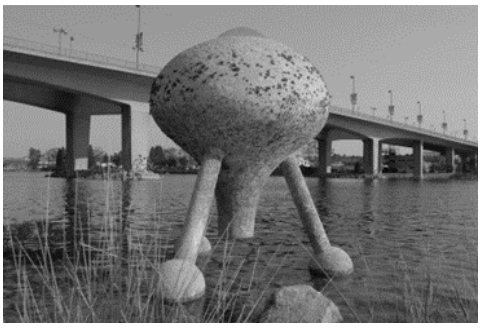
در رویکرد سنتی به هنر معمولا مفهوم زمان در آثار نادیده گرفته می شود و آثار هنری با توجه به عناصر بصری معمول مانند خط و سطح و بافت ارزیابی می شوند، اما با ورود به دوره مدرن تاریخ هنر همزمان با مطرح شدن زمان به مثابه بعد چهارم، بسیاری هنرمندان چارچوب های موجود را در هم شکسته و به عناصر دیگری از جمله زمان در آثار خود توجه کردند. (Sands, 2014) بدنبال این تحول رویکردی، برخلاف آثار هنری پیشین که جایگاه زمان در آنها محدود به ثبت لحظه‌ای خاص می شد، آثار هنری جدید تلاش کردند تا دایره گسترده‌تری از مفاهیم معطوف به زمان، مانند گذر زمان و حرکت را مد نظر قرار دهند. در این دوره امپرسیونیست ها "سرعت و حرکت و پویایی را در نحوه نگرش و در طرز اجرای هنر خود وارد می کنند."(پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۹) به عنوان نمونه، مونه[3] در آثار نقاشی خود با ثبت تغییرات نورها و رنگ ها، تلاش نمود تا گذر زمان را به تصویر بکشد. هنرمندان کوبیست با نمایش بیش از یک زاویه دید در آن واحد، تصور محدودیت تجربه بصری در بعد زمان را در هم شکسته و عنصر همزمانی[4] را رواج دادند؛ بدین معنا که در آثارشان موضوع را به گونه‌ای بازنمایی کردند که گویی در زمان واحد از چندین زاویه مختلف دیده می شود. از این لحاظ این امر تلاشی برای ضبط بعد چهارم یعنی بعد زمان بود. (همان:۷۶) هنرمندان هنر جنبشی[5] نیز با بهره گیری از آثارشان و به نمایش گذاشتن روند تغییر وضعیت در طول زمان، تفکر زمان به مثابه بعد چهارم را حفظ کرده و با تفکر جدایی زمان از فضا مقابله کردند.(Petersen, 2015: 188) همچنین هنرمندان مکتب فوتوریسم با به تصویر کشیدن نماهای پشت سر هم و مراحل مختلف حرکت اشیاء، ثبت گذر زمان را وارد چارچوب بازنمایانه هنر کردند. (Schneider & Wright, 2013: 151) بدین ترتیب، بازنمایی زمان به مثابه عنصری پویا در هنرهای بصری، غالبا با بازنمایی تغییر همراه بوده

1 Dave Beech
2 Patricia C. Philips
3 Edward Monet نقاش امپرسیونیست
4 Simultaneity
5 kinetic

است. این تغییر دو نوع را شامل می‌شود: جنبه متغیر فرم در طول زمان که در واقع تغییرات فرم در ابعاد فضایی را در بر می‌گیرد، و تغییر وضعیت که در واقع تغییر فرمی بسیار آهسته است. (Garrett, 1972: 329)

در هنر عمومی نیز به مثابه شاخه‌ای از هنر مدرن متعاقباً به عنصر زمان توجه شده است. خالقین آثار هنر عمومی، به انحاء گوناگون به مطالعه عنصر زمان در آثار خود پرداخته اند. به طور مثال یادواره‌ها به عنوان یکی از قدیمی ترین انواع هنر عمومی که بخش هایی از تاریخ را یادآوری می کنند، مستقیما به حافظه تاریخی و در نتیجه عامل زمان مرتبط می‌شوند. هدف از یادواره‌ها زنده نگه داشتن یا به یاد آوردن بخشی از تاریخ است. بدین لحاظ، این آثار به حافظه عمومی مرتبط می شوند. این حافظه عمومی، نه حافظه‌ای جمعی بلکه یک مجموعه حافظه است و از پاسخ‌ها و واکنش‌های متفاوت به اثر- چه اتفاقی و چه برنامه‌ریزی شده- شکل گرفته است که در طول زمان تغییر می کنند. به این ترتیب، فضاهای یادواره ای دائم نیستند، بلکه همواره تکمیل نشده و فعلیت نیافته هستند تا زمانی که مخاطب به مدد حافظه‌اش به آنها فعلیت بخشد. (Knight, 2009 :23&24) نکته دیگر در رابطه با حافظه عمومی این است که در طول زمان، ارزیابی ها و واکنش های احساسی مخاطبان در برخورد با یادواره ها متناسب با تحولات ارزش های اجتماعی و سیاسی تغییر می کند. (Bellentani & Panico, 2016: 35) بنابراین یادواره ها هم برهه‌ای از زمان را زنده می‌کنند و هم خود آثاری مبتنی بر زمان هستند که بنابه شرایط اجتماعی و در طول زمان تغییر می‌کنند. بطور مثال، در قرن چهاردهم میلادی در شهر سینای ایتالیا، مجسمه ونوس، الهه زیبایی و باروری پایین کشیده شد. این اتفاق به دنبال شکست نیروهای سینایی در جنگ رخ داد، چرا که مردم شکست خود را ناشی از نیرویی الهی قلمداد کرده و آن را به مجسمه الهه ونوس نسبت دادند. حال آنکه تا پیش از آن شکست، مجسمه ونوس، از محبوبیت و اقبال عمومی برخوردار بود و دارای ارزش هنری بالایی قلمداد می‌شد. (Lindquist, 2012: 56-57)

علاوه بر یادواره‌ها که به لحاظ ماهیت عملکردی با مسئله زمان عجین هستند، انواع جدیدتر هنر عمومی نیز، از تأثیر عنصر زمان دور نمانده‌اند. مسئله زمان در انواع جدیدتر هنر عمومی، به طور ویژه نقشی موضوعی به خود گرفته‌است؛ به طوری که بسیاری از هنرمندان هنر عمومی به انحاء گوناگون به بازنمایی زمان در کالبد آثار خود پرداخته اند. به عنوان نمونه سم فالز[1]، هنرمند هنر عمومی اقدام به ساخت مجموعه آثاری کرده است که تحت تاثیر عوامل اقلیمی تغییر صورت می‌دهند. تغییر و تکامل تدریجی تحت تاثیر عوامل طبیعی اقلیمی، گذر زمان را بازنمایی کرده و همچنین باعث می‌شود تکامل این آثار وابسته به زمان باشد. بطور مثال یکی از این آثار به نام مارپیچ[2] که در شهر نیویورک اجرا شده است، از چندین صفحه تشکیل شده که یک روی آنها با مواد ضد پرتو فرابنفش پوشیده شده است وسطح روی دیگر صفحه ها در طول زمان در معرض نور خورشید تغییر می‌کند.(تصویر ۲) سطح داخلی رو به خورشید این صفحه ها در طول زمان تحت تاثیر نور خورشید با تصویری که تحت تاثیر سایه خود این صفحه‌ها ایجاد شده جایگزین می‌شود. (Public Art Fund, 2014) هم چنین، این صفحه‌ها تحت تأثیر هوا و باران تغییر رنگ می‌دهند. (Lacombe, 2015)



تصویر ۱. درپوش زمان، جری پثیک
(ttps://covapp.vancouver.ca)

تصور۲. مارپیچ، سم فالز
(https://www.artsy.net)

بدین ترتیب تکامل فرمی این اثر وابسته به زمان است و در عین حال گذر زمان را بازنمایی می‌کند. در واقع در این اثر هنر عمومی، زمان از یک سو مانند آنچه در هنرهای بصری مختلف دیده می‌شود، از طریق تغییرات فرمی بازنمایی می شود و از سوی دیگر تکامل اثر هنری به عنصر زمان گره خورده است. به عنوان نمونه‌ای دیگر از این نوع بازنمایی زمان می توان به مجسمه برنزی درپوش زمان[3] اشاره کرد که در سال ۲۰۰۶ میلادی توسط جری پثیک[1] خلق شد و به مدت دو سال در منطقه گیسونز در

1 Sam Falls
2 Maze
3 Time top

ونکوور کانادا به نمایش گذاشته شد. (Steil & Stalker, 2009: 34) موضوع این مجسمه، سفر در زمان بود. (تصویر ۱) در این مجسمه، موضوع مذبور در قالب شیئ سفینه مانند بازتاب داده شده بود که پایه‌های آن در آب قرار داشت. سطح برنزی این مجسمه از طریق اتصال به یه منبع برق در معرض جریان بسیار پایین الکتریسیته قرار گرفته بود که باعث فرسایش و زنگ زدگی تدریجی سطح اثر می‌شد. در این مجسمه عمومی، علاوه بر موضوع و شیء مورد بازنمایی اثر که مستقیماً به زمان اشاره دارد، حس گذار و تغییر که خود در گرو زمان است، در قالب اثرات فرسایش تدریجی ناشی از مجاورت با آب بر بدنه این اثر نشان داده شده‌است. به عبارت دیگر، در این اثر نیز بازنمایی زمان از طریق تغییر فرمی صورت گرفته است.

نمونه آثار هنر عمومی مذکور، از طریق نمایش تأثیرات زمان به بازنمایی آن می پردازند؛ همانگونه که در آثار هنری غیر عمومی امپرسیونیستی، جنبشی و یا فوتوریستی نیز زمان بازنمایی شده است. از سوی دیگر این آثار از آنجا که در طول زمان تغییر و تکامل می یابند، مبتنی بر زمان هستند. این همان امریست که در مورد آثار هنری حرکتی نیز رخ می دهد. به طور مثال در بسیاری از آثار حجمی هنرمندان هنر جنبشی مانند ولادیمیر تاتلین و الکساندر کالدر، اثر هنری به دلیل معلق و متحرک بودن، در طول زمان ثابت نبوده و تغییر موقعیت می دهد. در رابطه با این آثار بازنمایی زمان با تغییر وضعیت شیء هنری صورت گرفته است. (تصاویر ۳و ۴) بنابراین بازنمایی زمان در آثار هنر عمومی نیز همانند آثار هنرهای بصری غیرعمومی به دو صورت تغییر فرم و تغییر موقعیت انجام گرفته است. پرسشی که در اینجا مطرح می شود این است که عمومی بودن هنر عمومی چه تأثیری بر جایگاه زمان در این نوع هنر در مقایسه با انواع غیر عمومی هنر ایجاد می کند.

یکسان بودن صورت های بازنمایی زمان در هنرهای عمومی با صورت های بازنمایی آن در شاخه های مختلف هنرهای بصری به دلیل یکسان بودن این دو از لحاظ هویت هنری می باشد. اجرای هنر عمومی متنوع است و محدودیت ندارد.(Kapferer, 2008: 19) به همین لحاظ هویت هنر عمومی نه مانند مجسمه سازی و نقاشی بر مبنای رسانه تعریف می شود و نه مانند هنر امپرسیونیستی، و یا هنر جنبشی، تعریفی مبتنی بر سبک فنی دارد. عدم محدودیت رسانه ای و سبکی هنر عمومی بدین معناست که یک اثر هنری عمومی می تواند در قالب هر یک از سبک های تعریف شده و با استفاده از هریک از رسانه‌های موجود اجرا شود. بنابراین شیوه بازنمایی در این هنر نیز با سایر انواع تفاوتی ندارد. آنچه هنر عمومی را از انواع دیگر هنر متفاوت می کند نه هویت هنری آن، بلکه هویت عمومی آن است و سنجش جایگاه زمان در این هنر نیز باید متعاقباً با توجه به هویت عمومی آن صورت گیرد. به بیان دیگر در رابطه با آثار هنر عمومی از آنجا که ویژگی های ساختاری شی هنری معرف نوع هنر نیست، جایگاه عنصر زمان نیز تنها با مطالعه کالبد اثر هنری میسر نبوده و مستلزم در نظر گرفتن هویت عمومی آن است.

۳- عمومی بودن هنر عمومی

هنر عمومی، برخلاف انواع دیگر هنر، نه با ویژگی‌های هنری خود، بلکه بنا بر عمومی بودن از شاخه‌های دیگر متمایز می‌شود. در واقع تمامی دسته‌بندی‌های سبکی هنر، از ویژگی عمومی بودن برخوردار شوند می‌توانند زیر مجموعه هنر عمومی قرار گیرند. در رابطه با منشأ عمومی بودن هنر عمومی دو رویکرد غالب وجود دارد که یکی عمومی بودن هنر را متأثر از فضای عمومی و دیگری آن را ناشی از تأثیر بر فضای عمومی می‌داند.

یک اثر هنر عمومی خارج از سیستم های خصوصی و نهادی مثل گالری ها و موزه ها عمل می کند. (Senie,2003:1) استقرار در مکان عمومی برای یک اثر هنر عمومی این امکان را فراهم می کند که در معرض طیف گسترده‌تری از مخاطبان – فراتر از افرادی با نقش مشخص، فعالین، یا علاقه مندان دنیای هنر– قرار گیرد. در این چارچوب، اثر هنری با در هم شکستن نظم روزمره فضای عمومی توجه مخاطب را جلب کرده، باعث هشیاری او نسبت به محیطش می‌شود و او را وارد مرحله تفکر می‌سازد. در راستای حصول این امر، هنر عمومی به طور بالقوه از طریق تعدد مسائل مدنی، سیاسی و فلسفی اغنا و اصلاح می‌شود. در حقیقت برای انگیزش هشیاری مخاطب، کافیست تا اثر هنر عمومی یک زبان بصری برای ابراز کردن و کاوش امور جمعی پیش نهد (Senie & Webster, 1998: 297) . در این صورت است که مواجهه می تواند حتی فراتر رفته و با برانگیختن واکنش مخاطبان، باعث تعامل شود. این تعامل در واقع صورتی از گفتمان جاری در عرصه‌های عمومی است که ممکن است متشکل از مباحثات فوری بین افرادی باشد که اثر هنری را تجربه می‌کنند، یا تبادل افکار ناشی از دیدن اثر هنری باشد. همچنین این تعامل می‌تواند به صورت غیر گفتاری و صرفا با اعمال رفتاری بروز پیدا کند و یا به صورت یک گفتگوی روزمره معمول جلوه نماید. آنچه مهم است این است که در این گفتمان، به هر شکلی که بروز پیدا کند، رودررویی با اثر هنری پایه و اساس ارتباطات را شکل می‌دهد.

با توجه به این سیر عملکرد، اثر هنری با تبدیل شدن به بخشی از عرصه عمومی، فضای عمومی را گسترش می‌دهد و عمومی بودن آن نیز از همینجا نشأت می‌گیرد. در واقع یک اثر هنری در صورتی عمومی است که یک فضای عمومی را گسترش داده یا

1 Jerry Pethick

بخشی فعال از آن شود. یک اثر هنری اگر در فضای عمومی محیط خود دخیل نباشد، عمومی نیست. تنها با رها شدن فیزیکی به عنوان یک شیء در یک فضای عمومی، نمی توان یک اثر هنری را عمومی نامید. چراکه نادیده گرفتن لزوم نقش فعال اثر در عرصه عمومی، مرزهای آن را با هنرخصوصی از بین می برد. چه بسا یک اثر هنری از قبیل یک مجسمه یا تابلوی نقاشی در یک فضای عمومی رها شود بدون آنکه واکنش افراد حاضر در فضای مذکور یا رهگذران را به مثابه مخاطب برانگیزد. در چنین حالتی اثر هنری نقشی در فعلیت یافتن فضا ندارد و تغییری در آن ایجاد نمی‌کند؛ بنابراین اثر هنری هویت هنری خود را همچنان حفظ می‌کند اما عمومی نمی شود. در واقع در رابطه با چنین آثاری هرگونه ارزش زیباشناختی هم که به دنبال مواجهه با آنها ایجاد شود، برپایه ترجیحات ذهنی در مورد ترکیب بندی و تصمیم آگاهانه مبنی بر نصب اثر هنری در وهله اول است و نه ارتباط با عرصه عمومی. نتیجه این امر، تنها شیئی فاقد متن و محتوا است که رهگذران نهایتاً از آن به مثابه ابزار کاربردی استفاده می‌کنند. (Womersley,2005:21) بنابراین، یک اثر هنری به منظور عمومی بودن باید چیزی به دیالکتیک فضای مکان قرارگیریش بیافزاید و عامل تمایز هنر عمومی از سایر انواع هنر نیز نه مستتر در هویت هنری آن، بلکه مستتر در نقش آن در فضای عمومی است.

۳-۱- مخاطب به مثابه تکمیل کننده هویت عمومی هنر عمومی

میزان نقش داشتن اثر در عرصه عمومی با میزان توانمندی آن در ایجاد گفتمان عمومی مرتبط است. در حقیقت گفتمان نه حاصل، بلکه عامل عمومی خواندن یک اثر هنری است. در این چارچوب، تماشاگری که صرفاً گوشه ای ایستاده، تنها به واسطه فعل حضور به بخشی فعال از گفتمان عمومی تبدیل نمی شود. (Cartiere & Zebracki, 2014: 31) چرا که گفتمان به مثابه عملی دوسویه، چیزی بیش از مواجهه صرف است. بنابراین، مواجهه با یک اثر هنری نیز، در صورتی که شکل فعال تبادل شفاهی یا رفتاری به خود نگیرد به چیزی بیش از یک آنِ منفعل ختم نخواهد شد. از آنجا که در فضای عمومی، عموم به مثابه مخاطبان، مجری این تبادلات هستند، بنابراین عمومی شدن اثر هنری در این فضا نیز، منوط به نقش فعال عموم است؛ یعنی نقشی بیش از آنچه مخاطبان آثار هنری خصوصی در فضاهای نهادی مانند گالری ها و موزه ها به مثابه تماشاگر ایفا می کنند.

بدین ترتیب در عمل دوسویه گفتمان، به عنوان عامل عمومی شدن هنر، اثر هنری تنها در نقش کنشی یک سویه بوده و مخاطب، سوی دیگر این تعامل است؛ به گونه ای که چنانچه نقش مخاطب را از این جریان حذف کنیم، شیء خلق شده صرفاً اثری هنریست که می تواند در چارچوب هنر خصوصی جای گیرد، نه اثر هنر عمومی. همچنین اگر فعلیت نقش مخاطب را نادیده بگیریم و نقش مخاطب را به حضور و مواجهه تقلیل دهیم، مخاطب بیش از تماشاگر صرف نخواهد بود و نقشی همانند آنچه در رویکرد هنر خصوصی دارد خواهد داشت. حال آنکه عموم صرفا یک بدنه تجربی ملموس و یک مفهوم فضایی نیست؛ بلکه ترتیباتی اجرایی و واجد فعلیت است. (همان)

از سوی دیگر، تا زمانی که اثر هنری در معرض مخاطب قرار نگرفته، نقش مخاطب موقعیت فعلیت یافتن ندارد و پیش از آنکه مخاطب در نتیجه مواجهه با اثر نقشی فعال ایفا کند، گفتمانی حول محور اثر هنری صورت نمی گیرد و اثر عمومیت نمی یابد. بنابراین هویت عمومی شیء هنری علیرغم تولید شدن به مثابه یک اثر هنری عمومی، تا پیش از قرار گرفتن در معرض مخاطب عمومی مشخص نمی شود.

در رابطه با آثار هنری خصوصی، هنرمند به تنهایی با خلق اثر رسالت خود را به انجام رسانده است و مخاطب نقشی در تحقق یا عدم تحقق هدف هنرمند ندارد. اما یک اثر هنری خلق شده به نیت هنر عمومی، تنها زمانی کامل می شود که با مداخله در گفتمان عمومی عمومیت یابد. در واقع در رابطه با آثار هنر عمومی، تعیین کننده هویت شی خلق شده به مثابه اثر هنری، نقشی است که خالق اثر از پیش برای آن در نظر گرفته است، حال آنکه هویت عمومی همان اثر را هنرمند نمی تواند از پیش معین کند، چرا که مخاطب ضامن شکل گیری گفتمان عمومی و در نتیجه تعیین کننده عمومی بودن اثر هنری است. حتی چنانچه هنرمند در هنگام ساخت شیء هنری تمهیداتی برای انگیزش واکنش مخاطب بیندیشد، انحاء و موارد برخورد با اثر در سطح عمومی بسیار وسیع تر از گستره اهداف و مقاصد هنرمند است؛ چراکه بازخورد عموم ممکن است غیر مترقبه باشد. (Mikulay, 2007: 21) به همین دلیل ممکن است آثاری از پیش بصورت برنامه ریزی شده تحت عنوان هنر عمومی تولید شوند؛ اما پس از گذشت زمانی از استقرارشان، به دیالکتیک فضا نیفزایند و در حقیقت در برخورد با فضا و مخاطب عملکرد هنر عمومی را نداشته باشند. بر این اساس، ماهیت عمومی بودن در هنر عمومی نه امری خودبسنده و قابل تعبیه در کالبد در حال ساخت، بلکه مستتر در رابطه محصول نهایی با خارج از کالبد خود و در نتیجه امری وابسته به زمان است. بنابراین، تولید یک اثر هنر عمومی بطور صرف توسط هنرمند عملا معنایی ندارد. آنچه هنرمند به تنهایی خلق می کند، اثر هنری است و نه اثر هنر عمومی. تنها زمانی می توان یک اثر هنری را اثر هنر عمومی خواند که در معرض عموم قرار گرفته و در تعامل آنها نقش داشته باشد و از آنجا که ایفای نقش مخاطب

به عنوان سوی دیگر این تعامل، در گرو مرور زمان است، آنچه تعریف یک اثر هنری را تحت عنوان اثر هنر عمومی میسر می سازد، زمان است.

۳-۲- جایگاه زمان در هنر عمومی

با توجه به اینکه عامل عمومی بودن هنر عمومی، یعنی گفتمان مبتنی بر اثر هنری، توسط مخاطب عمومی محقق می شود، نخستین مرحله برای عمومی شدن یک اثر هنری حضور آن استقرار آن در محلی در معرض مخاطب است. با این حال چنانچه شیئی به عنوان یک اثر هنر عمومی خلق شود و پس از استقرار در محل در نظرگرفته شده برای آن، عموم در جایگاه مخاطب علیرغم توجه به آن، با آن تعامل برقرار نکند، اثر هنری توفیق عمومی شدن نمی یابد. به بیان دیگر اگر چه استقرار در معرض مخاطب عمومی در فرآیند عمومی شدن یک اثر هنری شرط لازم است، اما کافی نیست.

چه بسا یک اثر هنری به عنوان هنر عمومی و برای استقرار در یک فضای عمومی خاص توسط هنرمندی خلق شود، ولیکن پس از استقرار در فضای پیش بینی شده اثری بر فعلیت عرصه عمومی نگذارد. چراکه عملکرد اثر هنر عمومی در مواجهه با مخاطب در فضای عمومی قابل پیش بینی نیست. عملکرد مخاطب، پس از اینکه اثر هنری در محل در نظر گرفته شده در معرض دید قرار گرفت مشخص می شود. بنابراین زمان مشخص شدن عمومی بودن یک اثر نیز در همین هنگام است. تنها پس از فراهم شدن امکان بازخورد مخاطب است که می توان عمومی بودن یک اثر هنری را سنجید. مخاطب در تعریف و هویت بخشیدن به هنر عمومی نقشی جدایی ناپذیر دارد. بنابراین خوانش یک اثر هنری به عنوان "هنر عمومی" از یک برهه زمانی –یعنی زمان نصب آن– به بعد وثوق می یابد؛ یعنی زمانی که اثر هنری در معرض مخاطب قرار گرفته باشد و تعامل یا عدم تعامل مخاطب به دنبال مواجهه با اثر رصد شده باشد. مواجهه صرف با اثر هنری بدون درگیر شدن فعالانه با آن مصداق برخورد منفعلانه است. بنابراین، مواجهه صرف با یک اثر هنری یا صرف توجه مخاطب به آن، دال بر نقش فعال آن اثر هنری در عرصه عمومی نیست. همچنین، تماشای صرف اثر هنر عمومی مانند هر گونه مشاهده‌گری در فضاهای عمومی، نوعی از انفعال است. (Carr Et al., 2007: 233&234) بدین ترتیب شکل‌گیری هویت یک اثر هنری، به عنوان پدیده‌ای عمومی نیازمند زمان است چرا که هویت عمومی اثر هنری نه در اختیار هنرمند، بلکه در گرو مخاطب و متأثر از گذر زمان است. با این حال از آنجا که ممکن است شیء هنری علیرغم گذر زمان، بازخوردی فراتر از مواجهه دریافت نکند، خلاف این جریان اثرگذاری در مورد هنر عمومی صدق نمی کند. در واقع هر اثر هنری مستقر در معرض عموم، با گذر زمان عمومی نخواهد شد، اما هویت عمومی تمامی آثار هنر عمومی، در یک چارچوب زمانی حاصل می شود. بنابراین زمان عنصری مستتر در مفهوم هنر عمومی و مفهوم هنر عمومی برخاسته از زمان است. هنر عمومی هنری زمان–محور و مبتنی بر زمان است و خارج از بعد زمان موجودیت نخواهد یافت. در نتیجه، به بیان فلسفی، در هنر عمومی زمان عنصری هستی شناسانه است.

چنانچه مطالعات عنصر زمان در حیطه هنر عمومی محدود به مقوله دوام اثر هنری در مباحثات مربوط به موقت یا دائمی بودن و طول زمان نمایش اثر شوند و یا به نحوه بازنمایی مفاهیم وابسته به زمان همچون تکرار، وقفه، و تغییر و گذار بپردازند، نقش زمان نه در ارتباط با هویت عمومی اثر هنری، بلکه در ارتباط با کالبد آن به مثابه یک شیء هنری بازنمایانه سنجیده شده است. چنین رویکردی کاربردی بودن هنر عمومی را نادیده گرفته و خاستگاه هنر عمومی را به رویکردی شیء انگارانه تقلیل می‌دهد. همچنین چنین دیدگاهی تمایزی بین هنر عمومی و خصوصی قائل نمی‌شود.

نادیده انگاشتن زمان–محور بودن هنر عمومی ترسیم مرزهای این هنر را نیز دشوار می‌سازد. در طول سال‌های پس از رسمیت یافتن این شاخه هنری، پژوهشگران و فعالان این عرصه همواره تلاش نموده اند تا مرزهای دربرگیری این هنر را مشخص نمایند. در بسیاری ارجاعات به هنر عمومی، از این عبارت برای اشاره به انواع مختلفی از آثار هنری موجود در فضاهای عمومی شهری استفاده شده‌است. چنین تلقی‌ای از هنر عمومی، عمومی بودن این هنر را ناشی از محل قرار گرفتن آن می‌داند و در واقع خود اثر هنر عمومی را بی تأثیر قلمداد می‌کند. با پذیرش این دیدگاه، هر اثر هنریی به دنبال استقراردر یک فضای عمومی می تواند هنر عمومی قلمداد شود. حال آنکه نتیجه حاصل از قرار دادن یک اثر هنری در فضای عمومی، هنر در فضای عمومی است و نه هنر عمومی. بنابراین، صرف نظر کردن از نقش زمان در تعیین عمومی بودن هنر، به درهم پیچیدگی مرزهای این هنر با هنر در فضای عمومی می‌انجامد. در حالیکه این دو، پدیده‌هایی متفاوت هستند چرا که در مورد نخست شهروندان بر زیبایی‌شناسی محیط خود کنترل دارند، اما در هنر در فضای عمومی وجود تجربه زیباشناختی توسط کسانی که پروژه را مدیریت می‌کنند از پیش القا می‌شود. (Remesar & Vidal, 2016: 136) علاوه بر این، بی‌توجهی به نقش تعیین‌کننده زمان هنر عمومی را به پلاپ آرت تقلیل خواهد داد. پلاپ آرت به نوعی اثر هنری اطلاق می‌شود که به عنوان هنر عمومی در فضای عمومی شهری تصب می‌شود، اما در عین حال فاقد هرگونه هماهنگی با محیط است و صرفا بر اساس تصمیم از پیش گرفته شده مبنی بر نصب یک اثر هنری در یک فضا صورت گرفته است. این گونه آثار صرفا همانند قطعاتی زینتی برای فضاهای معمارانه عمل می‌کنند و تجربه مخاطبان با آنها نهایتاً در حد شیئی کاربردی همچون تکیه‌گاه یا سایه‌بان تنزل می‌یابد.(Womersley, 2005: 21) بنابراین توجه به زمان–محور بودن هنر عمومی از طریق مشخص نمودن مرزهای آن با انواع دیگر فعالیت‌های هنری در فضای شهری، همچون هنر در فضای

عمومی و پلاپ آرت، به پالایش تعریف این هنر کمک می‌کند. یک اثر هنری خصوصی، خودبسنده و از لحظه خلق، کامل است. بنابراین هویت هنر خصوصی وابسته به زمان نیست. حال آنکه، شکل گیری و تشخیص ماهیت عمومی یک اثر هنر عمومی مستلزم گذر زمان است. بدین ترتیب تعریف یک اثر هنری تحت عنوان هنر عمومی، در گرو زمان و متقابلاً زمان، مستتر در تعریف هنر عمومی است. اثر هنری، پس از خلق و در طول زمان می تواند به اثر هنر عمومی تبدیل شود.

در نتیجه زمان در هنر عمومی عنصری مفهومی و بخشی از فرآیند تکاملی هنر است. تأکید بر نقش مفهومی زمان در ارتباط با عمومی بودن هنر عمومی، به معنای نفی جایگاه زمان در بعد بازنمایانه این هنر به مثابه شیء هنری نیست، بلکه به معنای مدنظر قرار دادن هر دو بعد ماهیتی این شاخه، هم به عنوان هنر و هم به عنوان پدیده ای عمومی می باشد. هستی هنر عمومی، چه کوتاه مدت باشد و چه بلند مدت و حتی چنانچه در طول زمان تغییر نکند یا زمان را به مثابه موضوع بازنمایی نکند، با عنصر زمان گره خورده است.

نتیجه گیری

تلاش این پژوهش ارائه رویکردی جدید در مطالعه زمان در رابطه با آثار هنر عمومی و لزوم برخورد با زمان به مثابه جزئی لاینفک در تعریف هنر عمومی است. مطالعه دو رویکرد عمده در تعریف هنر عمومی، یعنی وابستگی عمومی بودن هنر به استقرارش در فضای عمومی از پیش شکل گرفته و در مقابل، توانایی عملکرد این هنر به مثابه ابزار ایجاد فضای عمومی، بیانگر این است که اگرچه استقرار در یک فضای عمومی منافی عمومی بودن هنر نیست اما ضامن آن نیز نمی باشد و در واقع دلیل کافی برای تضمین عمومی بودن هنر نیست. هنگامی یک اثر هنری عمومی است که در دیالکتیک فضای استقرارش دخیل باشد؛ در واقع موجد و یا شریک در گفتمان فضای عمومی باشد. همچنین بر این مبنا، عنصر شکل دهنده ماهیت عمومی اثر هنر عمومی، مخاطب است. بر اساس نیت مولف یا آفریننده اثر می توان برای یک آفریده نقشی به عنوان شی هنری قائل شد اما عمومی بودن آن را در این مرحله نمی توان تضمین کرد؛ چرا که عمومی بودن آن در ارتباط با مخاطب مشخص می شود.

ارتباط با مخاطب به مثابه عامل تعیین کننده عمومی بودن اثر هنری، عنصری مبتنی بر زمان است. در واقع تشخیص عمومی بودن یا نبودن اثر هنری تنها در بستر زمان امکانپذیر است و تعریف یک اثر هنری تحت عنوان هنر عمومی بدون در نظر گرفتن زمان فاقد اعتبار است. با توجه به وابستگی عمومی بودن هنر به عملکرد و بازتاب مخاطب، برای ارائه تعریف مشخص از هنر عمومی باید بر زمان خوانش اثر تکیه کرد. هویت هنر عمومی نه صرفا بر نیت مولف و نه بازتاب مخاطب، بلکه به طور همزمان بر هر دوی این عوامل استوار است و زمان عنصری است که هم راستا بودن هر دوی این عوامل را مشخص می سازد و عمومیت یافتن اثر هنری را ممکن می سازد. در نتیجه زمان در هنر عمومی، فراتر از عنصری مستتر در اثر، یک عنصر مفهومی- تعریفی و لاینفک است که باید پیش از تعریف یک اثر هنری تحت عنوان اثر هنر عمومی در نظر گرفته شود. یک اثر هنری نه در زمان ساخت و نه استقرار، عمومی نیست، بلکه در بستر زمان عمومی می شود.

منابع

۱. پاکباز، روئین (۱۳۸۱)، در جستجوی زبان نو: تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید، تهران، نگاه.

2. Bellentani, F., and Panico, M. (2016). The Meanings of Monuments and Memorials: Toward a Semiotic Approch, Punctum, 2(1), pp.28-46.
3. Carr, S., Mark F., and Andrew M. S. (2007). Needs in Public Space. In Urban Design Reader, edited by Leanne G Rivlin, Architectural, Oxford.
4. Cartiere, C., and Zebracki, M. (2015). The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion, Routledge.
5. Garrett, A. (1972). On Space and Time in Art, Leonardo, 5(4), pp. 329-331.
6. Kapferer, J. (2008). The State and the Arts: Articulating Power and Subversion, Berghahn Books, New York & Oxford.
7. Knight, Ch. K., (2009). Public Art: Theory, Practice and Populism, Blackwell: Malden, Mass.
8. Lacombe, M. (2015). Sam Falls Colors the Outside, Retrieved from http://www.sculpturenature.com/en/sam-falls-donne-des-couleurs-au-plein-air/.
9. Lindquist, Sh. C. M. (2012). The Meanings of Nudity in Medieval Art, Ashgate.
10. Mikulay, J. G. (2007). The Public's Art: Participatory Gestures and Contemporary Practice.
11. O'naill, P., and Doherty, C. (2011). Locating the Procedures: Durational Approaches to Public Art, Antennae, Amsterdam.

12. Petersen, Anne R. (2015). Installation Art Between Image and Stage, Museum Tusculanum, Copenhagen.
13. Public Art Fund (2014). Sam Falls: Light Over Time, Retrieved from https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/sam-falls-light-over-time/.
14. Remesar, A., and Vidal, T. (2016). Urban Governance and Creative Participation in Public Space and Public Art. In The Art of Urban Design in Urban Regeneration: Interdisciplinarity, Policies, Governance, Public Space, edited by Xavier Salas. Universitat de Barcelona, Barcelona.
15. Sand, I. (2014). New Ideas in Art: Time as an Element, Retrieved from https://theartofeducation.edu/2014/05/09/new-ideas-in-art-destruction/.
16. Schneider, A., Wright, Ch. (2013). Anthropology and Art Practice, Bloomsbury, London & New York.
17. Senie, Harriet F. (2003). Responsible Criticism: Evaluating Public Art. Sculpture Magazine. 22 (10).
18. Senie, H. F., and Webster, S. (1998). Critical Issues in Public Art, Smithsonian.
19. Steil, J. and Stalker, A. (2009). Public Art in Vancouver: Angels Among Lions, TouchWood Editions, British Columbia.
20. Womersley, S. (2005). SITE: Identity in Density, Vol. 6, Images Publishing, Mulgrave & Victoria.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد دو

هم‌سنجی متن ادبی و نگارگری در مجلس «کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم» از شاهنامه قاجاری عمادالکتاب

آمنه مافی‌تبار[۱]*، سعید چاواری[۲]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۲/۰۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۲/۲۸
کد مقاله: ۱۴۲۷۳

چکـیده

حسن ختام شاهنامه‌نگاری در ایران، نسخه عمادالکتاب است که به عنوان واپسین نمونه دستنویس و مصور قاجاری کمتر مورد مداقه قرار گرفته است. این شاهنامه با حدود چهار هزار بیت اضافات، بخشی از متن گرشاسپ‌نامه را نیز در خود جای داده که ازجمله آنها داستان کمان کشیدن گرشاسپ پهلوان در محضر قیصر روم است. آنچه در پی می‌آید در پاسخ به این پرسش است: تطبیق متن ادبی و تصویر در مجلس مذکور از شاهنامه عمادالکتاب چه چیزی را نشان می‌دهد؟ فرضیه آن است که این نگاره در حدود سبک قاجاری به متن ادبی وفاداری نشان داده است. هدف، تحلیل تطبیقی متن ادبی و نگاره از نسخه مهجور عمادالکتاب است. این مقاله با نمونه‌گیری هدفمند نشان می‌دهد نقاش به جهت تأکید بر هویت ایرانی یا شاید هم به سبب اشتباه گرفتن گرشاسپ پهلوان با گرشاسپ، پادشاه پیشدادی مورد اشاره در متن شاهنامه، او را در هیئت ملوکانه فتحعلی‌شاهی به تصویر درآورده و به‌عکس قیصر روم را برخلاف متن ادبی در حالت ایستاده، به صورت دست به سینه مجسم ساخته و در تجسم پوشش وی به کلاه دستارپیچ فرمانروایان محلی بسنده کرده است. به‌هرروی عدول نقاش از جزییات ظاهری متن ادبی و اتخاذ مسند شاهانه برای گرشاسپ به دلالت معنایی حقانیت وی نسبت به قیصر روم انجامیده است.

واژگـان کلـیدی: ادبیات، نگارگری، قاجار، شاهنامه عمادالکتاب، گرشاسپ

۱- دکترای پژوهش هنر، عضو هیئت‌علمی دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران *(مسئول مکاتبات)*
A.mafitabar@art.ac.ir
۲- کارشناسی‌ارشد نقاشی، دانشگاه هنر، تهران.

۱- مقدمه

تعامل متن ادبی و نقاشی، از موضوعات دیرپا و ریشه‌دار در فرهنگ و هنر ایرانی است که بسیار به بحث درآمده است. «ادبیات و نقاشی از روزگار کهن با یکدیگر پیوند داشته‌اند و خط و نگارش در ابتدا از ابزار ترسیم نگاره بهره می‌گرفت و از همین روست که در زبان فارسی واژه نگاشتن از دیرباز در معنای نوشتن به کار می‌رود.» (آلبوغبیش و آشتیانی، ۱۳۹۷، ۳۲) تصاویری که زینت‌بخش ادبیات فارسی شده‌اند بیشتر در قالب نگارگری نسخ شاهنامه جلوه کرده و بر اساس ویژگی‌های سبکی زمانه، رنگ خاص آن را پذیرفته‌اند. شاهنامه عمادالکتاب، آخرین نسخه دستنویس و مصور قاجاری است که کمتر محل نقد و بحث واقع شده است. این شاهنامه با اضافاتی حدود چهار هزار بیت، حداقل بخشی از گرشاسپ‌نامه را نیز تحت لوای خود گرفته است. مقاله پیش‌رو با هدف بررسی تک‌نگاره‌ای از این شاهنامه، داستانی را امعان نظر قرار می‌دهد که در اصل توسط اسدی طوسی در گرشاسپ‌نامه روایت شده است. به واقع این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است: تطبیق متن ادبی و تصویر در مجلس کمان کشیدن گرشاسپ پهلوان در محضر قیصر روم از شاهنامه عمادالکتاب چه چیزی را نشان می‌دهد؟ فرضیه آن است که این نگاره همچون سایر موارد مشابه و هم‌عصر، خصایص مکتب هنری قاجار را بازگو می‌کند. هدف، تحلیل تطبیقی متن و نگاره از نسخه مهجور عمادالکتاب است که از مسیر آن شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در دلالت‌های مضمونی شعر و تصویر مورد اشاره قرار می‌گیرد. در ضرورت انجام این تحقیق آنکه ظرفیت‌های مطالعاتی این شاهنامه کمتر مورد توجه پژوهشگران واقع شده است تاجایی‌که به‌طور عمده نسخ دیگری چون شاهنامه داوری و هزارویک‌شب صنیع‌الملک به اشتباه عناوین واپسین شاهنامه مصور یا نسخه دست‌نویس قاجاری را از آن خود کرده‌اند بنابراین آنچه به دنبال می‌آید پس از نظری کوتاه به سیر نقاشی قاجار و شاهنامه عمادالکتاب، داستان کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم را مورد اشاره قرار می‌دهد و درنهایت با تطبیق متن ادبی و نگاره مصور به هدف خود دست می‌یازد و نتیجه را در قالب جدول عرضه می‌کند.

۲- پیشینه تحقیق

در مقایسه متن ادبی و نگارگری، مطالب بسیاری به قلم درآمده است که ازجمله آنها نقاشی و ادبیات ایرانی از ز.ی. رحیموا و آ. پولیاکووا است (۱۹۸۷) که در سال ۱۳۸۱ به فارسی ترجمه شد. این اثر ضمن توجه به تعامل متن و نقاشی سنتی ایرانی، خاصه به نقش انسان می‌پردازد و آن را از دریچه نگارگری ایرانی به مطالعه می‌گیرد. از دیگر موارد ارزشمند در این حوزه، «مطالعه نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنتی ایران (بررسی موردی دو نگاره عاشقانه)» از محمد کاظم حسنوند و همکاران است که در ۱۳۸۵ در فصلنامه هنرهای زیبا ارائه شد. در مقاله موردبحث ارتباط متن و تصویر در دو نگاره از شیرین و فرهاد دنبال می‌شود. مورد دیگر، «پیوند ادبیات و نگارگری: خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی» است که عبدالله آلبوغبیش و نرگس آشتیانی در ۱۳۹۷ در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به چاپ رساندند. این اثر رویکردی نزدیک به پژوهش حاضر اتخاذ می‌کند اما بیشتر در مسیر انکشاف ظرفیت‌های نهفته در ادبیات، تلاقی مؤلفه‌های نگاره و متن را محل توجه قرار می‌دهد. افزون‌برآن، «تطبیق عنصر نوشتار و تصویر در شاهنامه بایستقری کاخ موزه گلستان با تکیه بر رویکرد بینامتنیت» از محمدعلی بیدختی و همکاران در دوفصلنامه نگارینه هنر اسلامی است (۱۳۹۷) که مطابق با عنوان مقاله نسبت به مقایسه اقدام می‌کند. درباره متن ادبی گرشاسپ‌نامه مقاله سید مهدی طباطبایی با عنوان «بررسی جایگاه و شخصیت زنان در گرشاسپ‌نامه» در سال ۱۳۸۷ در فصلنامه زبان و ادب پارسی به نشر رسید که پویایی زنان آن عصر را منظر مطالعه خود قرار داد. در حوزه هنر، گرشاسپ پیشدادی، بیشتر در حدود نگاره‌های شاهنامه به بحث درآمده و گرشاسپ‌نامه به عنوان دومین اثر حماسی بزرگ ایران، با محوریت گرشاسپ پهلوان و اژدهاکش کمتر مورد بررسی قرار گرفته است[۱]. درباره شاهنامه قاجاری عمادالکتاب نیز مقالات اندکی به چاپ رسیده که اولین آنها با عنوان «مطالعه تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب» توسط اشرف‌السادات موسوی‌لر و آمنه مافی‌تبار در سال ۱۳۹۴ در دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر منتشر شد. مورد دیگر «مقایسه انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم» از آمنه مافی‌تبار و همکاران است که در فصلنامه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی (۱۳۹۷) قابل بازیابی است. بررسی پیشینه نشان می‌دهد ازیک‌سو تعامل متن ادبی و نگارگری در شاهنامه قاجاری عمادالکتاب به مداقه درنیامده و ازسوی دیگر شخصیت گرشاسپ پهلوان به دلیل مغفول بودن اثر ادبی گرشاسپ‌نامه در حوزه هنر مورد نقد و بحث قرار نگرفته است لذا مقاله حاضر می‌کوشد با هم‌سنجی متن و تصویر نسبت به ترمیم این نقصان اقدام نماید.

۱- در شاهنامه به گرشاسپ، پادشاه پیشدادی اشاره شده و مدخلی نیز به آن اختصاص یافته است. البته این مدخل در شاهنامه‌ای که به تصحیح جلال خالقی مطلق تدوین شده، به سبب تشخیص به الحاق بودن، محذوف گشته اما در دیگر نمونه‌ها همچون شاهنامه چاپ مسکو موجود است. به هر روی گرشاسپ مذکور در متن شاهنامه، متمایز از گرشاسپ پهلوان و نیای رستم است که در گرشاسپ‌نامه به آن پرداخته می‌شود.

۳- روش تحقیق

این مقاله به لحاظ هدف در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد و به‌لحاظ ماهیت، تحلیلی تطبیقی محسوب می‌شود زیرا پس از تبیین چگونگی وضعیت مسئله به مقایسه ابعاد مختلف متن و تصویر می‌پردازد. با این رویکرد، روش کیفی ملاک عمل قرار دارد و روش گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و ابزار گردآوری اطلاعات، برگه شناسه (فیش) است. انتخاب نمونه به شکل هدفمند بوده و حجم داده‌ها از میان جامعه آماری نگاره‌های شاهنامه عمادالکتاب، مشتمل بر یک تصویر است که داستان کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم را روایت می‌کند.

۴- نقاشی ایران در عصر قاجار

در سنت نگارگری ایران در سده سیزدهم/ نوزدهم، نوزایی راستینی پدیدار شد؛ آغامحمدخان (۱۲۱۱- ۱۱۹۵/ ۱۷۸۱- ۱۷۹۷)، بنیانگذار سلسله قاجار، با استقرار حکومت متمرکز و مؤثر، حس خلاق مملکت را تقویت کرد و فرصت مناسبی برای شکوفایی هنر این دوره به وجود آورد و قریحه هنری ایران عصر قاجار در دوران طولانی سلطنت فتحعلی‌شاه در صورت‌سازی، چشمه‌ای تازه یافت. (پوپ، ۱۳۷۸، ۱۴۶) ویژگی خاص نقاشی‌های قاجار، غالباً در موضوعات منتخب آنها تجسم یافته است. این موضوعات همواره بستگی به گزینشی داشت که توسط حامی هنر صورت می‌گرفت و طبیعتاً از نخستین علایق هر حامی هنری، شخصیت خود اوست؛ واقعیتی که به وفور از جانب بزرگترین حامی نقاشی قاجار یعنی فتحعلی‌شاه به تصویر کشیده شده است. (فالک، ۱۳۹۳، ۱۸) به‌واقع شروع سلطنت فتحعلی‌شاه (۱۲۵۰- ۱۲۱۱/ ۱۸۳۴- ۱۷۹۷)، مصادف با شکل‌گیری سبکی در نقاشی ایرانی است که به سبک نخست نقاشی قاجار شهرت دارد. جریانی که اگرچه تأثیرات آن همچنان بر نقاشی دوره‌های بعد به جای ماند اما به صورت یک سبک منسجم ادامه نیافت و درمقابل موج غربگرایی کم‌رنگ شد. (علیمحمدی، ۱۳۹۲، ۵۵) عمده مشخصات این سبک عبارتند از ترکیب‌بندی متقارن و ایستا با عناصر افقی و عمودی و منحنی، سایه‌پردازی مختصر در چهره و جامه، تلفیق نقشمایه‌های تزیینی و تصویری، رنگ‌گزینی محدود با تسلط رنگ‌های گرم به‌ویژه قرمز. در این مکتب، مردان با ریش بلند و سیاه، کمر باریک نگاه خیره درحالیکه دستی به شال کمر و دست دیگر بر قبضه شمشیر دارند، نمایانده شده‌اند. زنان با چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه‌کشیده در حالت مخمور به تصویر درآمده‌اند. همگی اعم از زن و مرد در جامگان زربفت و مرواریدنشان، غرق در جواهر تجسم یافته‌اند. سریر، تاج، کلاه، سلاح، قالیچه، مخده و جز اینها نیز سراسر نقش‌دار و فاخر است. به‌طورکلی افراد بیشتر به‌واسطه اشیاء معرفی می‌شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آنها مشهود نیست. درباره فضاسازی نیز اشیاء فرعی چون صراحی و جام فضای دوبعدی تصویر را پر می‌کنند. در برخی نیز چشم‌اندازی از طبیعت یا معماری در پس‌زمینه به چشم می‌خورد. (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۵۱)

در دوره بعد و از اواخر حکومت محمدشاه (۱۲۶۴-۱۲۵۰/ ۱۸۴۸-۱۸۳۴)، به تدریج دورنماپردازی که در نقاشی ایرانی هرگز به صورت سبکی مستقل درنیامده بود، در نگارگری جلوه‌گر می‌شود؛ ولی نوعی پرسپکتیو ایرانی که با پرسپکتیو غربی تفاوت دارد، وجود خود را حفظ می‌کند. موضوع نقاشی‌های مکتب زند و قاجار که در زمان محمدشاه نیز ادامه یافت، معمولاً صحنه‌های بزمی است و هنوز روحیه ایرانی بر فضای کلی اثر غالب است. (افشارمهاجر، ۱۳۸۴، ۷۳) در زمان محمدشاه، ابوالحسن غفاری جهت آموزش نقاشی به اروپا گسیل شد. او در بازگشت به مقام نقاش رسمی دربار ناصرالدین‌شاه که پس از پدر به تخت نشسته بود (۱۳۱۳- ۱۲۶۴/ ۱۸۹۶- ۱۸۴۸)، ارتقا یافت و با لقب صنیع‌الملک شهرت گرفت. (رابینسن، ۱۳۸۴، ۹۰) پس از صنیع‌الملک شماری از جوانان ایرانی برای هنرآموزی به اروپا رفتند. ازسوی دیگر با تأسیس دارالفنون، امکان بیشتری برای آشنایی ایرانیان با اصول علمی هنر اروپایی فراهم شد. (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۶۳) بدین سیر، نگارگری ایران در دوره قاجار به جز چند اثر ازجمله دیوان خاقان (فتحعلی‌شاه) و کتاب شاهنامه اثر فتحعلی‌خان صبا که دارای چندین اثر نقاشی جالب توجب است، کمابیش از شعر و ادب بریده می‌شود. (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ۱۲۸) چراکه در نیمه دوم سده سیزدهم/ نوزدهم، کثیری از هنرمندان به نقاشی زیرلاکی و میناکاری روی می‌آورند. صحنه‌های مسیحی، پیکره‌های دوره ویکتوریایی انگلستان و منظره‌های شهری اروپایی به رایج‌ترین عناصر تصویری زیرلاکی آن زمان بدل می‌شود. درواقع موج گسترده فرنگی‌مآبی از درون خانه‌های اشراف و ثروتمندانی که از انواع کالاهای اروپایی انباشته شده بود، برمی‌خیزد. (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۶۷) در این دوران تعداد بیشماری از قلمدان‌های لاکی، آیینه‌دان‌ها و اشیاء دیگرکه قیمت آنها طبق کیفیتشان تفاوت داشت، عرضه می‌شود. (رابینسون، ۱۳۸۴، ۹۲)

پس از ناصرالدین‌شاه، مظفرالدین‌شاه نزدیک به یازده سال سلطنت کرد (۱۳۲۵- ۱۳۱۳/ ۱۹۰۷- ۱۸۹۶). محور اصلی نگارگری ایران از زمان مظفرالدین‌شاه تا پایان دوره قاجار درواقع کمال‌الملک است. نقاشان پیش از وی در دوره قاجار، اگرچه از نقاشی غربی تأثیر می‌گرفتند ولی این تأثیر تا اندازه زیادی مقهور سنت‌های نقاشی ایرانی می‌شد و درکل فضای اثر، حس و حال ایرانی موج می‌زد. حال آنکه در آثار کمال‌الملک به تدریج معیارهای نقاشی سنتی به‌کار رفت و ویژگی‌های هنر کلاسیک اروپایی جای آن را گرفت. (افشارمهاجر، ۱۳۸۴، ۱۵۹) بدین‌ترتیب کمال‌الملک نقطه پایانی بر سنت نگارگری سنتی و نقطه آغازی بر ورود رئالیسم به

نقاشی ایرانی و به عنوان حد واسطی بین سنت و مدرنیسم است که در دوره کوتاه محمدعلی‌شاه (۱۳۲۷– ۱۳۲۵/ ۱۹۰۹– ۱۹۰۷) و بعد احمدشاه (۱۳۴۳– ۱۳۲۷/ ۱۹۲۵– ۱۹۰۹) به عنوان آخرین پادشاه قاجار پی‌گرفته می‌شود و در عصر پهلوی جای خود را به شیوه‌های مدرن غربی می‌سپارد.

۵- شاهنامه عمادالکتاب

شاهنامه قاجاری عمادالکتاب، آخرین نسخه دست‌نویس و مصور شاهنامه است که در حدود سال ۱۳۱۶/ ۱۸۹۹ یعنی اندکی پس از پایان دوره ناصری و مصادف با دومین سال فرمانروایی مظفرالدین‌شاه، به دستور نقیب‌الممالک در دارالخلافه تهران رقم خورد؛ این نسخه در زمره شاهنامه‌هایی است که عمادالکتاب قزوینی آن را کتابت کرد اما به رغم آنکه به دوران متأخر تعلق دارد، تصویرگر آن مشخص نیست. اثری که با ششصدوچهل برگ (معادل یک هزار و دویست و هشتاد صفحه) شصت‌وچهار هزار بیت را در خود جای داده که حدود چهل مجلس از آن مصور است. این شاهنامه مدتی پس از اتمام، در ربیع‌الاول سال ۱۳۱۷/ ۱۸۹۹ به همت ناظم‌الاطباء خریداری شد و در کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان جای گرفت. اثری که به سرعت رنگ فراموشی پذیرفت و در سیر مطالعات نسخه‌شناسی معاصر نادیده انگاشته شد. این غفلت تا بدانجا پیش رفت که شاهنامه داوری، عنوان آخرین شاهنامه دست‌نویس مصور و هزارویک‌شب صنیع‌الملک، شهرت متأخرترین نسخه دست‌نویس مصور را از آن خود ساخت. (موسوی‌لر و مافی‌تبار، ۱۳۹۴، ۱۲۴) نکته حائز اهمیت آنکه «به تعبیر جلال خالقی مطلق، ادیب و شاهنامه‌پژوه معاصر ایرانی، شاهنامه قریب به چهل و نه هزار و پانصد و بیست و اندی بیت دارد و اصلاً به پنجاه هزار نمی‌رسد اما برخی از نسخه‌های شاهنامه هست که بیش از شصت هزار بیت دارد و در آن اشعاری از سعدی و گرشاسپ‌نامه هم پیدا می‌شود.» (کویر، ۲۰۱۱، ۳۹۵) از سوی دیگر، شاهنامه در طول تاریخ به جرح نقالان و سخنوران نیز دچار گشته است. نسخه عمادالکتاب مصداق انواع این اضافات است چراکه با افزونگی حدود پانزده هزار بیت، به طور حتم دارای حشویات فراوانی است که شاید بخشی از آن نیز مرهون فرمان استنساخ نقیب‌الممالک و نتیجه نوع نگاه وی نیز باشد که ریاست صنف نقالان عصر ناصری را عهده‌دار بوده است. بخشی از ابیات اضافه این اثر، نه سروده خودانگیخته روایان که میراث گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی، دومین اثر حماسی بزرگ ایران است. احتمالاً در این نسخه، اجماعی از متن شاهنامه، گرشاسپ‌نامه و البته داستان‌سرایی راویان وجود دارد. ازجمله تصویری که در این مقاله به مداقه درمی‌آید برگرفته از داستانی است که امروزه در متن گرشاسپ‌نامه روایت می‌شود. «گرشاسپ‌نامه، اثر حماسی سده پنجم/ دوازدهم است که بعد از شاهنامه سروده شد. این اثر با تعداد ابیاتی قریب به ده هزار، مشتمل بر زندگی نیاکان گرشاسپ و سفرهای او به کشورهای هند، روم، چین، آفریقا و هنرنمایی‌هایی است که او در این سرزمین‌ها از خود نشان داده است.» (طباطبایی، ۱۳۸۷، ۳۰) «برخلاف شاهنامه که داستان‌ها بیشتر از زبان قهرمانان نقل می‌گردد، داستان‌های اسدی بیشتر از زبان راوی بیان می‌شود.» (جعفری، ۱۳۹۲، ۵۹) درباره سبک نگارگرانه شاهنامه عمادالکتاب نیز «توضیح آنکه هرچند این نسخه در اواخر عصر قاجار و مصادف با دوره مظفری رقم خورد اما سبک پیکرنگاری درباری در دوره فتحعلی‌شاه به الگوی بازنمایی فرمانروایان آن بدل شد. بدین حیث در سرتاسر این شاهنامه، پادشاه مفهوم واحدی است که در قالب شخصیت مشابه با وجه رسمی مورد علاقه فتحعلی‌شاه به نمایش درمی‌آید و ملاک‌های شاهوار دوران او را بازتاب می‌دهد.» (مافی‌تبار و دیگران، ۱۳۹۷، ۳۹) به‌واقع این نسخه به جهت نگاره‌پردازی خصایص نقاشانه دوره نخست قاجار را بازتاب می‌دهد و به سبک رایج در دوره پیش‌تر از عهد مظفری ادای دین می‌کند.

۶- داستان«کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم»

دختر شاه روم، صاحب فرّ و جمال است که به هنرهای بسیار آراستگی دارد. چنین دختی، خواستگاران بسیاری را از سر گذرانده اما پدر شرط ازدواج او را به زه کشیدن کمان ویژه‌ای قرار داده که خواستگار می‌بایست از عهده آن برآید وگرنه به مرگ گرفتار می‌شود. کمانی آهنین که افزون بر پنجاه من (حداقل یکصد و پنجاه کیلوگرم) وزن دارد و در ساخت آن چوب سرو و عاج به کار رفته است. زه این کمان خاص از زنجیر است که با پوست درخت خدنگ (توز) و چربی پوشانیده شده است.

بفرمود تا ساخت مرد فسون کمانی ز پنجه من آهن فزون
بر آهن ز چوب و سرو کرده کار کمان دسته و گوشه عاجین‌نگار
ز زنجیر بر وی زهی ساختند ز گردش پی و توز پرداختند

ازسوی دیگر گرشاسپ ایرانی، نیای رستم قرار دارد که در جستجوی همسری مناسب برای خویشتن است. در این میان، یک بازرگان رومی با شنیدن داستان گرشاسپ جهت همسرگزینی، خصایص دختر شاه روم را به رخ او می‌کشد و او را به این ازدواج ترغیب می‌کند. به همین سبب گرشاسپ با بازرگان رومی همسفر می‌شود. پس از آنکه پای گرشاسپ به خاک روم می‌رسد، از سر اتفاق، دایه دختر قیصر روم، گرشاسپ را در منزل بازرگان می‌بیند و شرح برتری‌های او را برای دختر بازگو می‌کند. نیکویی این خصایص به حدی است دختر شاه روم، وسوسه می‌شود و پنهانی، از پشت بام گرشاسپ را تماشا می‌کند. با وساطت زن بازرگان و

دایه، ملاقاتی بین این دو درمی‌گیرد. با پیدایی رضایت دو در طرف در این ازدواج، دغدغه دختر، شرط پدر در به زه کشیدن کمان است. دختر به گرشاسپ پیشنهاد می‌دهد که در خفا کمان را عوض کرده و یک نمونه معمولی را به جای آن قرار دهد اما گرشاسپ نمی‌پذیرد و ادعا می‌کند که آن را چون موم در دست گرفته و کنترل خواهد کرد. در ادامه ماجرا گرشاسپ به دربار قیصر روم می‌رود و پادشاه با به شاهد گرفتن بزرگان سپاه؛ بیان شروط لازم و عواقب ادعای دروغین در به زه کردن کمان، بساط این آزمون را فراهم می‌کند. گرشاسپ با پذیرش خطر مرگ در صورت ناتوانی در این کار، بر خواسته خود پافشاری می‌کند. پس ده نفر کمان سنگین مذکور را حمل می‌کنند و به او می‌رسانند. در این صحنه دختر با چهره‌ای لرزان در کنار پدر نشسته و به گرشاسپ نگاه می‌کند. گرشاسپ، زانو می‌زند، نظری به دختر می‌اندازد، کمان را به نشانه قدرت به بالای سر می‌برد و می‌چرخاند آنگاه آن را به زانو آورده و به زه می‌کشد، کار را تمام می‌کند و کمان را به پای تخت پادشاه می‌اندازد. در چنین فضایی یکی از میان جمع از فرط هیجان نعره می‌زند اما پادشاه که قصد عدول از وعده خود را دارد از کار گرشاسپ در حیرت می‌ماند و به بهانه، برای پهن کردن بساط عروسی، طلب فرصت می‌کند.

چو پیشش شه آمد زمین داد بوس — بپرسید شاهش ز روی فسوس
که داماد فرخنده شاد آمدی — از ایران شتابان چو باد آمدی
بدو گفت گرد سپهبد نژاد — مرا باب نامم کمان‌کش نهاد
به دامادی شه گر آیم پسند — بخواهم کشید این کمان بلند
بدو گفت شاه ارکشی این درست — به یزدان که فرزند من جفت توست
وگر نایی از راه پیمان برون — ز دار اندر آویزمت سرنگون
بدین خورد سوگند و خط داد شاه — گوا کرد چند از مهان سپاه
چو شد بسته پیمانشان زین نشان — کمان آوریدند ده تن کشان
نشسته به نزد پدر ماه‌چهر — شده گونه از روی و لرزان ز مهر
سپهبد چو باید به زانو نشست — به دیدار دلبر بیازید دست
کمان را ز بالای سر برفراشت — به انگشت چون چرخ گردان بگاشت
به زانو نهاد و به زه برکشید — پس آنگاه نرمک سه ره در کشید
چهارم درآهخت از آن سان شگفت — که هر دو کمان گوشه گوشش گرفت
کمان کرد دو نیم و زه لخت لخت — همیدون بی‌انداخت در پیش تخت
برآمد یکی نعره زان سرکشان — درو خیره شد شاه چون بی‌هوشان

در ادامه، دختر که از نیت پدر برای از پای درآوردن گرشاسپ آگاه است، مانع وی می‌شود پس پدر، دختر را از خود می‌راند و گرشاسپ و دختر قیصر آنجا را ترک می‌کنند. چندی بعد که ماجرای دلاوری‌های گرشاسپ به گوش قیصر روم می‌رسد، گروهی را برای بازگرداندن آن دو رهسپار می‌کند اما آنها نمی‌پذیرند و راهی ایران می‌شوند. (اسدی طوسی، ۱۳۵۴)

۷- تطبیق متن و نگاره در مجلس «کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم»

مطابق با متن ادبی، در این مجلس گرشاسپ به محضر قیصر روم می‌رسد و اقدام به زه‌کشی کمان می‌نماید اما در تصویر ۱ که از شاهنامه عمادالکتاب گزینش شده است، صحنه به گونه‌ای مجسم شده که گویا قیصر، دختر و همراهان به پیشگاه گرشاسپ حاضر شده‌اند. گرشاسپ، نشسته و ایشان در برابر او به احترام، ایستاده‌اند. به‌واقع برخلاف متن روایتگر، نه‌تنها قیصر و دختر بر تخت پادشاهی تکیه نزده‌اند که در برابر گرشاسپ لمیده بر مخده، دست بر سینه قیام کرده‌اند. افزون‌برآن، گرشاسپ با تاج ملوکانه و ردای مرواریددوزی‌شده و قلاب کمربند مرصع به هیئت کامل شاهان قاجار ازجمله فتحعلی‌شاه ظاهر شده است. «تاج و تاج‌کلاه پادشاهان قاجار بلند و پوشیده از سنگ‌های قیمتی چون زمرد، یاقوت و مروارید بود. در نقاشی‌های رنگ و روغن و نگارگری‌ها، این تاج‌ها، بلند و نوک‌تیز و برخی با ارتفاع متوسط و گوشه‌دار و مرصع به جواهرات گوناگون نمایانده شده‌اند.» (غیبی، ۱۳۸۴، ۵۷۰) به نظر می‌رسد نقاش میان گرشاسپ‌شاه پیشدادی در متن شاهنامه و گرشاسپ پهلوان و اژدهاکش که در گرشاسپ‌نامه مورد اشاره است تفاوتی قائل نشده و از این‌رو، وی را به هیئت پادشاهی به نمایش درآورده اما به‌عکس قیصر روم را که براساس روایت سراینده، بر مسند قدرت قرار دارد و فرمانروای بلامنازع محل وقوع این رخداد است به هیئت امرا و شاهزادگان به تصویر آورده و درنهایت با ردای معمول، شال کمر و کلاه استوانه‌ای دستارپیچ، به صورت فرمانروایان محلی تداعی نموده است. «در دوره قاجار، صاحب‌منصبان عالی‌مقام که به حضور شاه بارمی‌یابند قبل از رفتن به تالار پذیرایی کلاه بلندی که به دور آن شالی پیچیده‌شده بود بر سر می‌گذاشتند. این کلاه درگذشته بسیار گران تمام می‌شد زیرا دور آن شال کشمیری به شکل عمامه می‌پیچیدند.» (پیشین، ۵۶۹- ۵۶۸) با تحلیل این نوع از پوشش سر، کیفیت ملوکانه گرشاسپ در برابر قیصر روم با تقویت بیشتری معنی پیدا می‌کند.

درباره سایر عناصر ساخت تصویر نیز دختر قیصر در جوار پدر به سبک نگارگرانه شاهزاده خانم‌های قاجاری، عاری از هرگونه احساس و به صورت کاملاً تصنعی به گرشاسپ می‌نگرد و به رغم متن ادبی، نگاه لرزان یا پرمهری را به او روا نمی‌دارد. از سوی دیگر منظری که به زعم اسدی طوسی پس از زانو زدن گرشاسپ در برابر قیصر روم به‌واسطه یگانگی زاویه دید او و دختر به وجود می‌آید، در این تصویر شکل نگرفته و اگر نگاه خیره‌ای بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود فقط ناشی از تأسی به خصایص مکتبی زمانه است. افزون‌برآن، گرشاسپ نیز نه‌تنها کمان زه شده را به پیش پای ایشان نینداخته که به سهولت همچون یک کمان معمول، محکم در دست گرفته و در حال ایراد سخن به نظر می‌رسد. آنطورکه گویی هیچ آزردگی از تحمل وزن آن ندارد. کمانی که در ظاهر خود، فراتر از نمونه‌های مشابه نشان داده نشده و فقط به واسطه قرارگیری تیردانی در مجاورت آن بر ماهیت وجودی‌اش تأکید شده است. البته که تیردان نیز در بیان داستانی اسدی طوسی مورد اشاره قرار نگرفته و همچون بسیاری موارد دیگر از خلاقیت نقاش جهت اعاده فحوای داستان سرچشمه می‌گیرد.

مورد مؤثر دیگر در صحنه‌سازی این رخداد، همراهان و بزرگان دربار قیصر روم هستند که نه به هیئت درخور ایشان که به جوانی و شباب تصویر شده‌اند که البته نوع پیرایش (فقدان ریش و سبیل) و پوشش ایشان در اندازه خدمه و پیشکاران دربار جلوه می‌کند. «مردم عادی کلاه‌های نمدین بر سر می‌نهادند که دستاری به دور آن پیچیده می‌شده است.» (پیشین، ۵۲۰) شاید نقاش به‌عوض ترسیم بزرگان؛ تنی چند از گماشتگانی را به تصویر درآورده که پیش‌تر و در ابتدای داستان، کمان را حمل کردند و به گرشاسپ رسانیده‌اند. ازسویی محتمل است که هنرمند برای پرهیز از بزرگنمایی اعوان و انصار قیصر، آنها را بدین صورت تصویر کرده است. به هر روی این ملازمان نیز عاری از هرگونه احساس، ساکن و در آسودگی به گرشاسپ می‌نگرند و هیجان یا تلاطم منتهی به نعره‌کشی در آنها به چشم نمی‌خورد. در فضاسازی داستان آنکه، این نگاره به تبعیت از متن ادبی در محیط داخلی یک عمارت جان گرفته که به واسطه پنجره فراخ رو به طبیعت، ستون‌ها، گره‌چینی‌ها، پرده‌ها، زیرانداز منقوش و البته صراحی‌های مزین، کوشک پادشاهی و متمولانه‌ای را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند که زمینه‌ساز برگزاری مراسم میهمانی است اما نحوه چینش عناصر در آن به نحوی صورت گرفته که با جابجایی نقش میزبان و میهمان، گرشاسپ در نقش خواستگار پهلوان‌مسلک به گونه‌ای به نمایش درآمده که گویا او پادشاهی است که قیصر روم، دختر و همراهان به حضور او شرفیاب شده‌اند (جدول ۱).

این نوع تجسم‌بخشی به واسطه بهره‌گیری از خصایص صوری متفاوت از متن روایتگر، ممکن است در سویه مخالف یا حداقل زاویه‌دار با ادبیات قرار بگیرد اما در هدف کلی، مضمون داستانی را تأیید می‌کند زیرا به‌رغم آنکه نقاش در نمایش جزییات به توصیفات سراینده و دلالت‌های ادبی وفادار نبوده اما همچون او به جهت تأکید و اغراق بر برتری شخصیت ایرانی قصه، دست به اقدامات تصویری برده که مناسب با بستر نگارگرانه، خواست او را در تأمین این هدف محقق گردانیده است. به دیگر سخن، نقاش ناشناس این نسخه، مضمون حقیقی را به گونه‌ای به تصویر کشیده که ضمن احراز هدف اصلی یعنی تداعی معانی داستانی، جایگاه افضل و اولای شخصیت برجسته این تمثیل یعنی گرشاسپ حفظ شود. او عامدانه یا به ناگاه ـ با به اشتباه گرفتن گرشاسپ پهلوان به عوض گرشاسپ‌شاه مذکور در متن ادبی شاهنامه ـ این بزرگنمایی را تا به آن اندازه قوت بخشیده که جانب ایرانی در برابر جانب رومی نه به منزلت درخور یک پهلوان که تا جایگاه تبختر پادشاهانه نیز ارتقا یافته است. این مسأله هرچند در ظاهر با متن داستانی مطابقت ندارد اما در محتوا به صورت نامحسوس، روایت‌گر برتری شأن حریف ایرانی و پیروزی او در این میدان است.

تصویر ۱: کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم، شاهنامه عمادالکتاب، قاجار، کاخ موزه گلستان، تهران (نگارندگان)

جدول ۱: مقایسه عناصر متن ادبی و نگاره در مجلس کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم (نگارندگان)

عناصر اصلی	بر اساس متن ادبی	بر اساس نگارگری
قیصر روم	بر تخت نشسته است.	با کلاه دستارپیچ رایج در بین فرمانروایان محلی عصر نخست قاجار به نشانه احترام، با کیفیتی شبیه به دست به سینه ایستاده است.
	با حیرت به گرشاسپ نگاه می‌کند.	خیره و به پیروی از خصایص سبکی زمانه، عاری از احساس به گرشاسپ نگاه می‌کند.
دختر قیصر روم	کنار پدر بر تخت نشسته است.	کنار پدر ایستاده است.
	لرزان و مضطرب به گرشاسپ نگاه می‌کند.	خیره و به پیروی از خصایص سبکی زمانه، عاری از احساس به گرشاسپ نگاه می‌کند.
گرشاسپ	در برابر قیصر روم و دخترش زانو می‌زند و نگاهش با ایشان درهم می‌آمیزد.	دو زانو، با تاج پادشاهی بر روی زیرانداز نشسته و بر مخده تکیه زده است.
	به آسودگی کمان را به زه می‌کند و پیش تخت قیصر روم می‌اندازد.	کمان به زه شده را به آسودگی در دست گرفته است.
کمان	به لحاظ ابعاد، وزن و مواد اولیه مورد استفاده در ساخت و تزیین، ویژگی‌های خاصی دارد.	به لحاظ ظاهری همچون کمان‌های معمول جلوه می‌کند و در جهت تقویت جنبه دیداری آن، تیردانی به ترادف در کنار زیرانداز گرشاسپ قرار گرفته است.
همراهان	بزرگان سپاه در جمع حاضر هستند.	چند نفری (سه تن) در جمع هستند که بیشتر شبیه به خدمه دربار به نظر می‌رسند.
	پس از کمان‌کشی گرشاسپ، یکی از میان حاضرین، از خوشی و هیجان نعره سر می‌دهد.	حاضرین به پیروی از خصایص سبکی زمانه، عاری از احساس به گرشاسپ نگاه می‌کند.
فضای کلی	بساط میهمانی در کاخ قیصر روم فراهم شده است.	با نمایش چند جام، ستون، پرده و پنجره بزرگ رو به طبیعت، فضای عمارت شاهانه‌ای تداعی می‌شود که بساط میهمانی در فضای داخلی فراهم آمده است.

۸- نتیجه‌گیری

در طی ادوار تاریخی، ادبیات و نقاشی ایرانی در مسیری هم‌سو با یکدیگر نمود پیدا کرده‌اند. سنتی که تا اواخر عصر قاجار دوام آورد و با رواج فن چاپ، جای خود را به دیگر هنرها سپرد. با این حساب بررسی میزان تعامل و هم‌سنجی متن ادبی و نقاشی، موضوعی درخور توجه است چراکه در تاریخ حیات هنر ایرانی، نقاشی در برهه طولانی متن ادبی را همراهی می‌کرده است. به‌طوریکه ادبیات بستری فراهم می‌آورد که نقاشی در میانه آن جان می‌گرفت. در این بین شاهنامه‌نگاری جایگاه ویژه‌ای دارد چراکه این اثر در گذر ایام بیش از هر متن دیگری استنساخ و تصویر شده است. شاهنامه عمادالکتاب به عنوان آخرین نسخه دستنویس قاجاری مصداق این مدعاست. هرچند در یک قانون کلی، میزان متابعت تصویر از متن روایتگر، وابسته به خصایص نگارگرانه هر سبک، دوره و البته سلایق نقاش و حامی مالی است اما تدقیق در نگاره «کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم» از نسخه عمادالکتاب، موارد پوشیده بیشتری را آشکار می‌سازد؛ ازجمله آنکه این شاهنامه دارای اضافات ادبی قابل توجهی است که درنتیجه آن حداقل بخشی از گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی را مشتمل گشته است. یکی از این داستان‌ها، شرف‌یابی گرشاسپ در محضر قیصر روم و ماجرای زه‌کشی کمانی خاص جهت خواستگاری از دختر صاحب کمالات پادشاه است. قصه‌ای که در این نسخه رنگ تصویر نیز پذیرفته است. مقایسه متن و تصویر این تمثیل، هرچند روایتگر تمایزات ظاهری بی‌شماری است اما در اصل، هدف یا دلالت مضمونی یگانه‌ای را دنبال می‌کند که همان بزرگنمایی شخصیت گرشاسپ درمقابل قیصر روم است. در این نگاره نقاش شاید به جهت تأکید بر حقانیت، قدرت و شوکت گرشاسپ، او را نه به صورت زانوزده که در هیئت ملوکانه قاجاری (خاصه فتحعلی‌شاهی) با ردا و کمربند مرصع و البته جلوس بر مخده و زیرانداز به تصویر درآورده و از سوی دیگر قیصر روم و همراهان را برخلاف متن ادبی نه نشسته بر تخت پادشاهی که در حالت ایستاده، به صورت دست به سینه مجسم ساخته و در تجسم پوشش وی به کلاه دستارپیچ فرمانروایان محلی بسنده کرده است. البته محتمل‌تر به نظر می‌رسد که نقاش به دلیل به اشتباه افتادن و جایگزین کردن شخصیت گرشاسپ پهلوان به عوض گرشاسپ، آخرین پادشاه پیشدادی مذکور در متن شاهنامه دست به این نوع از تصویرسازی برده باشد اما درنتیجه بازهم این مفهوم اعاده می‌شود که گرشاسپ ایرانی با طمطراق و تبختر بیشتر در برابر قیصر روم برتری داشته است.

حاصل آنکه هرچند هنرمند از خصایص سبکی زمانه پیروی کرده و به عنوان نمونه با عدول از نمود احوالات اشخاص، تمام حاضرین را عاری از هرگونه احساس ویژه، با نگاه خیره و تصنعی به نمایش درآورده است اما ازآنجاکه در بازنمایی این مجلس تأکید بر حقانیت هویت ایرانی را در ذهن می‌پرورانیده، دلالت‌های صوری متضمن آن را به کار گرفته است بنابراین محتوای تصویر به رغم عدم پیروی عین به عین از جزییات متن ادبی، با نمایش شوکت و طنطنه بیشتر برای جانب ایرانی یعنی گرشاسپ به مصداق مشروعیت وی بدل شده است. امید می‌رود سایر پژوهشگران با مداقه در سایر نمونه‌های مغفول هنری نسبت به تحلیل آنها از دریچه‌های علمی مختلف اقدام نمایند.

تشکر و قدردانی

با تشکر از سرکار خانم نسرین مرجانی، مسئول بخش نسخ خطی کاخ موزه گلستان که امکان دسترسی به شاهنامه عمادالکتاب را فراهم آوردند.

منابع

۱. اسدی طوسی، علی بن احمد، (۱۳۵۴)، گرشاسب‌نامه، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، طهوری.
۲. افشارمهاجر، کامران، (۱۳۸۴)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران، دانشگاه هنر.
۳. آلبوغبیش، عبدالله و آشتیانی عراقی، نرگس، (۱۳۹۷)، «پیوند ادبیات و نگارگری: خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی»، فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، بهار، شماره ۱، ۵۸– ۳۱.
۴. بیدختی، محمدعلی، نخعی، مهلا و تسلیمی، نصرالله، (۱۳۹۷)، «تطبیق عنصر نوشتار و تصویر در شاهنامه بایستقری کاخ موزه گلستان با تکیه بر رویکرد بینامتنیت»، دوفصلنامه نگارینه هنر اسلامی، بهار و تابستان، شماره ۱۵، ۸۶– ۷۱.
۵. پوپ، آرتور، (۱۳۷۸)، سیر و صور نقاشی ایرانی، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی.
۶. پاکباز، رویین، (۱۳۸۵)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ پنجم، تهران، زرین و سیمین.
۷. جعفری، مرتضی، (۱۳۹۲)، «بررسی روایت و تصویرگری در گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، تابستان، شماره ۳، ۷۵– ۵۹.
۸. حسنوند، محمدکاظم؛ رهنورد، زهرا و شیروی، الهام، (۱۳۸۵)، «مطالعه نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنتی ایران (بررسی موردی دو نگاره عاشقانه)»، فصلنامه هنرهای زیبا، پاییز، شماره ۲۷، ۱۱۶– ۱۰۵.
۹. رابینسون، ب.و. (۱۳۸۴)، هنر نکارگری ایران، ترجمه یعقوب آزند، چاپ دوم، تهران، مولی.
۱۰. طباطبایی، مهدی، (۱۳۸۷)، «بررسی جایگاه و شخصیت زنان در گرشاسپ‌نامه»، فصلنامه زبان و ادبیات پارسی، زمستان، شماره ۳۸، ۵۳– ۲۹.
۱۱. علیمحمدی اردکانی، جواد، (۱۳۹۲)، هم‌گامی ادبیات و نقاشی قاجار، تهران، یساولی.
۱۲. غیبی، مهرآسا، (۱۳۸۴)، هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، تهران، هیرمند.
۱۳. فالک، اس.جی. (۱۳۹۳)، شمایل‌نگاران قاجار، ترجمه علیرضا بهارلو، تهران، پیکره.
۱۴. کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید، (۱۳۹۰)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران، تهران، سمت.
۱۵. کویر، محمود، (۲۰۱۱)، بر بال سیمرغ: جستارهایی درباره شاهنامه، آلمان، آیدا.
۱۶. مافی‌تبار، آمنه، کاتب، فاطمه و حسامی، منصور، (۱۳۹۷)، «مقایسه انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم»، هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، پاییز، شماره ۳، ۴۰– ۳۱.
۱۷. موسوی‌لر، اشرف‌السادات و مافی‌تبار، آمنه، (۱۳۹۴)، «مطالعه تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب»، مطالعات تطبیقی هنر، پاییز و زمستان، شماره ۱۰، ۱۲۹– ۱۲۱.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد دو

تاثیر روابط دیپلماسی دنیای اسلام و ایتالیا بر هنر استان توسکانی پیکره مطالعاتی: معماری رومانسک، نقاشی قرون وسطی

یاسمن فرهنگ پور[۱]

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۱/۲۵
کد مقاله: ۶۴۶۷۴

چکـیده

روابط بین اروپا و جهان اسلام دارای تاریخی طولانی و پر فراز و نشیب است که می توان آن را در سه کلمه ی جنگ های خونین، تبادلات فرهنگی و تقابلات اقتصادی بررسی کرد. کشور ایتالیا در دنیای غرب یکی از کشورهایی است که به طور مستقیم با هر سه نوع این تبادلات در ارتباط مستقیم بوده است. از آنجایی که حضور مسلمانان در این کشور در سال ۸۲۷ میلادی و با فتح سیسیل آغاز شد و به صورت بسیار آهسته در جغرافیای این کشور پیش رفت، میتوان تاثیر آن را در فرهنگ و هنر کشور ایتالیا –به خصوص جنوب و مرکز آن– بررسی کرد. پژوهش‌های پیرامون چرایی و چگونگی این تاثیرات فرهنگی در دو دهه ی اخیر بسیار مورد توجه قرار گرفته است. مقاله ی پیش رو در پی آن است که با بررسی حضور اشیا اسلامی و الگوهای مشتق شده از این هنر در نقاشی و معماری استان توسکانی–به عنوان مهم ترین مرکز هنری در مرکز ایتالیا– چگونگی تاثیر ارتباطات دیپلماسی بر هنر را توضیح دهد. نتایج این پژوهش نشان می دهد که هنر اسلامی در انواع مختلف آن به عنوان نمادی از تمدن اسلامی مورد توجه هنرمندان ایتالیایی بوده است. این مقاله با استفاده از منابع تاریخی و روش پژوهش کتابخانه ای به تطبیق آثار مذکور پرداخته و خلال آن روابط جاری بین استان توسکانی و کشورهای اسلامی را بررسی کرده است.

واژگـان کلـیدی: سیسیل، اسلام، هنر، ایتالیا، توسکانی

۱- دانشجوی دکتری تاریخ هنر و نمایش، دانشگاه فلورانس *(Yasaman.farhangpour@unifi.it)*

۱- مقدمه

روابط بین دنیای اسلام و ایتالیا با فتح سیسیل به دست اعراب در سال ۸۲۷ میلادی آغاز شد و ادامه پیدا کرد. فتوحات مسلمانان رو به افزایش رفت و شهرهای زیادی را دربر گرفت که بین آن ها می توان به شهرهای مهمی در جنوب این کشور اشاره کرد. این روابط که در ابتدا بیشتر بر پایه ی جنگ بنا شده اند، در دوره های بعدی بر پایه ی تبادلات تجاری پایه گذاری می شوند. بررسی تاثیرات فرهنگی- هنری موجود در این روابط، موضوعی است که در یک دهه ی گذشته مورد توجه بسیاری از محققین قرار گرفته است. با توجه به اینکه استان توسکانی ایتالیا –با مرکزیت شهر فلورانس- مهم ترین مرکز هنری این کشور محسوب می شود، می توان تاثیرات وجود هنر اسلامی و فرهنگ مسلمانان را در هنر آن بررسی کرد. ورود این فرهنگ جدید به استان توسکانی هم زمان می شود با ترویج معماری رومانسک و نقاشی قرون وسطی و از آن جایی که در این دوران هنر و معماری در خدمت مذهب قرار دارد، جای تعجبی نیست که هنرمندان به بررسی ریشه های دینی و هنری مسلمانان آن زمان پرداخته اند و از آن تاثیر پذیر بوده باشند. از آنجایی که مسلمانان هرگز در استان توسکانی حکومت نکردند، تاثیرات فرهنگی و هنری دنیای آنان بر هنر این استان کمتر در آن مورد توجه قرار گرفته اند. این مقاله با بررسی ابعاد تاریخی موجود در روابط تجاری بین سران این استان و نقاط مختلف دنیای اسلام، تاثیر فرهنگ اسلامی را در مهم ترین بناهای معماری و مهم ترین آثار نقاشی این دوره بررسی می کند. آنچه که از نتایج این پژوهش حاصل می شود، تاثیر هنر اسلامی در آثار مذهبی توسکانی می باشد که به طور مستقیم و غیر مستقیم بر آن اثر می گذارد. به عبارت دیگری، نقطه ی اشتراک این دو هنر در مذهبی بودن آن هاست با وجود آن که هر دوی این هنرها دارای وجاهت غیر مذهبی نیز هستند.

۲- فتوحات اسلامی در دنیای غرب

فتوحات مسلمان هم زمان با رحلت پیامبر اسلام و آغاز خلافت خلافای راشدین آغاز شد و تا دوره ی عثمانیان ادامه داشت. این فتوحات مانند شعله های آتش سریع به سرزمین های مختلفی زبانه کشید و خیلی سریع شرق و غرب دنیا را به خود درگیر کرد (جدول ۱). اولین تهاجم دریایی مسلمانان به سیسیل در سال ۶۵۲ میلادی توسط معاویه بن خدیج صورت گرفت که از طرف معاویه بن ابی سوفیان به سرداری سپاه اسلام تعیین شده بود (طالب پور، ۱۳۹۷:۷۶). علل این گستردگی در زمانی کوتاه بی شمار است، اما مطمئناً مهمترین آنها از بین رفتن دو امپراطوری بزرگ بیزانس (۳۹۵-۱۴۵۳م) و امپراطوری ساسانی (۲۲۴-۶۵۱ م)، برقراری دین اسلام به عنوان دین واحد و هم چنین به وجود آمدن زبان واحد مسلمانان در همه سرزمینهای تسخیر شده، هستند. در حقیقت ، جای تعجب و شگفتی است که مسلمانان با جمعیتی اقلیتی نسبت به آن زمان، توانستند در سرزمین های دور از مبدا پیدایششان روند عمیقی از عرب گرایی و اسلام گرایی جامعه را انجام دهند.

تصویر ۱- تسخیر سیراکوز به دست اعراب در مینیاتور کتاب Madrid Skylitzes[1]

اولین تلاش‌ها برای گسترش به سمت ایتالیا با فتح سیسیل (۸۲۷م) صورت گرفت (تصویر ۱) و در خلال گذشت زمان شروع به پیشروی جغرافیایی کرد. از آنجایی که سیسیل- با مرکزیت سیاسی سیراکوز- تا قبل از این تحت سلطه ی امپراطوری بیزانس بود، می توان نقش آن را در تاریخ هنر ایتالیا بسیار مهم دانست. زیرا این کشور در این زمان با پدیده ی تقابل فرهنگی شگفت انگیزی مواجه شد که ریشه های تاریخی، دینی، سیاسی و جغرافیایی را در بر می گیرد. نتیجه ی این فتوحات، به وجود آمدن نوعی فرهنگ ترکیبی بود که تاثیر مستقیم آن بر هنر این کشور به وضوح قابل بررسی است.

در طی این دوران، ایتالیا و سایر سرزمین های فتح شده، با حفظ اصول فرهنگی و هنری خود، آنها را با فرهنگ و هنر اسلام تطبیق دادند و در بسیاری از موارد تاثیر بسزایی روی آن داشتند. این تحولات هم چنین در ساختارهای مختلف و از پیش تعیین شده ی سیاسیِ، مذهبی، اجتماعی و اقتصادی وارد شدند. مراکز شهری صحنه این تحول در شرایط عمومی بود که بسیاری از آنها به کلان شهرهای بزرگ عرب گرایی بدل شدند و به نام «دارالاسلام» شناخته می شدند. در این دوران شهرهای بزرگی که مسلمانان اشغال کرده بودند – اورشلیم و اسکندریه — در حال پیشرفت بودند و جمعیتی رو به افزایش داشتند. در پی این گستردگی ها، شهرهای جدیدی به سرعت ساخته شدند و توسعه یافتند که در سه گروه شهرهای مقدس (مکه و مدینه)، شهرهای کاروانی (سمرقند و بصره) و شهرهای محل اقامت خلفا (بغداد و دمشق) تقسیم می شوند (Hourani, 1992: 100) .

جدول ۱: فتوحات اسلام در شرق و غرب. منبع: نگارنده

<table>
<tr><th></th><th>اسپانیا</th><th>مصر</th><th>سوریه</th><th>آناتولی</th><th>ایران</th><th>سیسیل</th></tr>
<tr><td>۷۰۰</td><td></td><td colspan="2">بنی امیه
۶۶۱-۷۵۰م</td><td rowspan="3"></td><td>بنی امیه
۶۶۱-۷۵۰م</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>۸۰۰</td><td rowspan="3">بنی امیه
۷۵۵-۱۰۴۱م</td><td colspan="2">بنی عباس
۷۵۵-۹۴۰م</td><td>بنی عباس
۷۵۵-۹۴۰م</td></tr>
<tr><td>۹۰۰</td><td colspan="2">طولونیان
۸۵۰-۹۰۵م</td><td rowspan="2">دوره اسلامی
۸۲۷-۱۰۹۱م</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td rowspan="2">فاطمیون
۹۶۹-
۱۱۷۱م</td><td rowspan="2">فاطمیون
۹۶۹-
۱۱۷۱م</td><td rowspan="2">سامانیان
۸۷۴-۱۰۰۱م

آل بویه
۹۳۲-۱۰۰۱م

سلجوقی
۱۰۳۸-۱۱۹۴م</td></tr>
<tr><td>۱۰۰۰</td><td>المرابطون
۱۰۵۶-۱۱۴۷م</td><td rowspan="2">سلجوقیان
۱۰۷۷-۱۳۰۷م</td><td>نورمن ها
۱۰۶۱-۱۱۹۸م</td></tr>
<tr><td>۱۱۰۰</td><td rowspan="3">الموحدون
۱۱۴۵-۱۲۶۹م</td><td rowspan="3">ایوبیان
۱۱۷۱-
۱۲۵۰م</td><td rowspan="3">سلجوقیان
۱۰۳۸-
۱۱۹۴م

زندیجی
۱۱۲۷-
۱۲۱۱م

ایوبیان
۱۱۷۱-
۱۲۵۰م</td><td>اشتاوفر
۱۱۹۴-۱۲۶۶م</td></tr>
<tr><td>۱۲۰۰</td><td rowspan="2">کارل آنژو
۱۲۶۶-۱۲۸۲م</td><td rowspan="2">حمله مغولان
۱۲۱۵-۱۳۵۳م</td></tr>
<tr><td>۱۳۰۰</td><td>آراگون
۱۲۸۲-۱۵۱۶م</td></tr>
<tr><td>۱۴۰۰</td><td rowspan="2">ناصریان
۱۲۳۲-۱۴۹۰م</td><td colspan="2" rowspan="2">مملوکیان
۱۲۵۰-۱۵۱۷م</td><td rowspan="3">عثمانیان
۱۲۹۰-۱۹۲۲م</td><td>تیموریان
۱۳۷۸-۱۵۰۶م</td></tr>
<tr><td>۱۵۰۰</td><td>صفویان
۱۵۰۱-۱۷۲۲م</td></tr>
</table>

افزایش تدریجی مراکز شهری و توسعه خارق العاده مسیرهای ارتباطی موجب به وجود آمدن روندی رو به رشد در فعالیتهای تجاری شد. مبادلات تجاری بدون مشکل از طریق راه های زمینی و مهمتر از آن از طریق دریا انجام می شدند. آنچه که در این تبادلات بسیار مهم است، تقابل فرهنگی و تاثیرات آن است که همراه با کالاها جا به جا می شدند. از شهرهای اسلامی، کالاهای مختلفی مانند پارچه، شیشه، فلزات، سرامیک و ... صادر می شدند که با تجملات و زیبایی خود و استفاده از طرح ها و رنگ های جدید، دنیای غرب را به خود جذب می کردند. مهم تر از انتقال این اشیا به دنیای غرب، انتقال و تبادل ریشه های هنری بود (Spallanzani, 1978:25).

۲-۱- ورود مسلمانان به استان توسکانی

استان توسکانی با مرکزیت شهر فلورانس، یکی از مهم ترین استان های کشور ایتالیاست که در قسمت مرکزی آن واقع شده است (تصویر ۲). این استان به دلیل فعالیت های فرهنگی که در طول تاریخ داشته و شخصیت های برجسته ی تاریخی، فرهنگی و هنری که به دنیا ارائه کرده است، همواره مشهور و مورد توجه بوده است. شهر پیزا، به عنوان یکی از مهم ترین شهرهای این استان، به دلیل نزدیکی و ارتباط مستقیم با دریا (آدریاتیک)، از مزیت های خاصی مانند ارتباط گسترده با سایر شهرها، در اختیار داشتن ناوگان دریایی و هم چنین تجارت بین المللی از طریق دریا برخوردار بوده است.

تصویر ۲- موقعیت جغرافیایی استان توسکانی در نقشه ی ایتالیا

پس از فتح اسپانیا (۷۱۱-۷۱۴م) توسط طارق بن زیاد، فتح شمال آفریقا توسط موسی بن نصیر و ورود اسد بن الفرات به سیسیل (۸۲۷ م) ، مطمئناً کشور ایتالیا از روند اسلامی شدن دور نبود(Amari, 1854: 45). اعراب برای قرن ها به طور مداوم برای سواحل این کشور از جمله سواحل موجود در استان توسکانی خطر بزرگی محسوب می شدند. در مقابله با این خطر، پیزا نقش مهمی را در طول تاریخ ایفا کرده است. در سال ۸۲۸ میلادی ناوگان دریایی پیزا تحت فرمان بونی فیچو دی توسکانا[۲] به سواحل آفریقا رسیده بود و طبق گفته مورخین محلی توانست در این سواحل به دشمن غلبه کند (Elsheikh, 2016: 2). ارتش پیزا همچنین در سال ۸۷۱ میلادی در دفاع از سالرنو شرکت کردند و به همراه ارتش جنوا به طور موثق در تلاش ملل مسیحی برای بازگرداندن مواضع گمشده مدیترانه به دست مسلمانان نقش داشته است (همان،۳).

بر خلاف آنچه که به نظر می رسد، روابط پیزا با جهان عرب و مسلمان که از شهرت زیادی برخوردار است، همیشه خصمانه نبود. روابط جاری بین این شهر و دنیای اسلام که از هر دو وجهه ی فرهنگی و سیاسی برخوردار بود، از قرن یازدهم میلادی تغییر شکل داد و پیزا روابط تجاری خود را با بنادر موجود در سواحل آفریقا شروع کرد و علاوه بر تاسیس انبارهای خود را در آنجا، موفق شد معاهدات و قراردادهای تجاری و متقابل را با نهایت احترام با مقامات مسلمان مقرر کند. یکی از نمونه های مهم این قراردادها که به دست ما رسیده است، «پیمان صلح با امیر تونس» است که در سال ۱۲۶۴میلادی توسط پارتنته ویسکونته[۳]، سفیر وقت پیزا، و مومن امین عبدالله امضا شده است (www.unipi.it).

این قرارداد به این دلیل که به دو زبان بر لاتین و عربی ثبت شده است، از شهرت خاصی نیز برخوردار است. این سند که در آن همه چیز به وضوح نوشته شده است به نکات مهمی از جمله: تضمین ایمنی برای پیزایی ها در خاک تونس، رعایت قوانین گمرک، برقراری تجارت آزاد، حق واگذاری کالاها به شخص مسئول یا نماینده و... اشاره دارد. همچنین از فاکتورهای سالانه ی پیزا که توسط برناردو ماراگون[۴] تهیه شده است، می دانیم که پیمان صلح در تاریخ ۲۶ ژوئن ۱۱۳۳میلادی بین پیزا و امیر مرابطون، علی بن یوسف، پادشاه وقت مراکش به امضا رسید. به همین دلیل است که در بین شهرهای توسکانی، پیزا یکی از مهمترین واسطه ها بین فرهنگ اسلامی و اروپا است(Petrucci, 1996: 416).

۳- تقابل معماری رومانسک و معماری اسلامی در توسکانی

معماری رومانسک از قرن دهم تا دوازدهم میلادی از خاک ایتالیا ظهور کرد و در اروپا رواج داشت. این سبک در معماری به واسطه ی قوانین ساده ی عددی و هندسی شناخته می شود و مبتنی بر اصول عقلانی و کلی است که دیوارهای ضخیم، روزنه های کوچک، ستون های حجیم و طاق های نیم دایره رومی بارزترین شاخصه های آن به حساب می آیند (De vecchi, Cerchiari, 2014: 300). از آنجایی که این سبک معماری از معماری رم باستان مشتق شده بود، ارتباط زیادی

با زمینه ی تاریخی خود داشت. این سبک معماری از نیمه ی دوم قرن یازدهم میلادی وارد پیزا شد و محدوده ی جغرافیایی وسیعی را با عنوان معماری رومانسک پیزایی تحت تاثیر خود قرار داد. این سبک معماری در بسیاری از مواقع تزیینات معماری اسلامی استفاده کرده است. کلیسای جامع پیزا به عنوان سمبل این تاثیرات (تصویر ۳)، قرابت زیادی ـ به خصوص در تزیینات ـ با مسجد قرطبه دارد (تصویر ۴).

تصویر ۳-کلیسای جامع پیزا و نمای داخل آن، ۱۰۶۳-۱۰۹۲ میلادی، سبک رمانسک پیزایی. منبع: نگارنده

علاوه بر شکل گنبد و تزیینات نمای کلیسای جامع پیزا که مستقیما تحت تاثیر هنر اسلامی هستند، وجود طاق های مختلف داخل این بنا، گرچه یادآور سبک گوتیک هستند، اما تزیینات چند رنگ و نوع قرارگیری آن ها مستقیماً از هنر اسلامی الهام گرفته شده اند.

استفاده از عناصر معماری اسلامی و الهام گرفتن از آن ها به معرفه ی معماری رومانسک پیزایی تبدیل شد که در همه ی استان توسکانی می توان نمونه هایی از آن را مشاهده کرد. در جدول شماره ی ۲ می توان مهم ترین بناهای ساخته شده با این رویکرد را مشاهده کرد که همگی کلیساهایی هستند که در این بازه ی زمانی در استان توسکانی ساخته شده اند.

در تمام بناهای این جدول، ستون ها و دیوارهای ضخیم، طاق های رومی و تزیینات چند رنگ نکته های مشترکی هستند که می توان از آن ها به عنوان نمادهای معماری اسلامی موجود در این استان یاد کرد. حضور این شرق گرایی در معماری پیزا و شهرهای نزدیک آن تا چند قرن بعد از شروع آن قابل بررسی است.

رابطه پیزا و جهان اسلام قطعاً از طریق اسپانیا نیز شکل گرفته است. در این رابطه می توان به سرستون موجود در کلیسای جامع اشاره کرد که نام مجسمه ساز –معمار آن ، فتح، روی آن حکاکی شده است (تصویر.۵). طبق تحقیقات انجام شده این سر ستون مربوط به قرن دهم میلادی است. به نظر می رسد که این سر ستون پس از قیام آلمریا در سال ۱۰۸۹میلادی، به پیزا آورده شده است. این شی که جنس آن مرمر است، ابتدا در ضلع شرقی کلیسای جامع پیزا قرار داشته است و در سال ۱۹۱۸ میلادی به تعمیدگاه آن منتقل شده است و در حال حاضر در موزه ی کلیسای پیزا نگهداری می شود.

تصویر ٤- نمای داخلی مسجد جامع قرطبه، ۷۸۵ میلادی، کوردوبا، اسپانیا.

تصویر ۵-سرستون با امضای فتح، قرن دهم میلادی. پیزا، موزه ی آثار کلیسا. عکس:نگارنده

جدول ۲: مهمترین کلیساهای ساخته شده در استان توسکانی با سبک رومانسک-اسلامی. منبع: نگارنده

نام اثر	معمار	تاریخ ساخت	شهر	تصویر
کلیسای سن پائولو[۵]	جوانی پیزانو[۶]	قرن ۱۱ میلادی	پیزا	
کلیسای سن زنو[۷]	-	قرن ۱۱میلادی	پیزا	
کلیسای جامع	-	اواخر قرن ۱۰ میلادی	پیستویا[۸]	
کلیسای سن مینیاتو ال مونته[۹]	-	قرن ۱۱-۱۲ میلادی	فلورانس	
کلیسای سن مارتینو[۱۰]	-	قرن ۱۱-۱۲ میلادی	لوکا	

۴- حضور هنر اسلامی در نقاشی قرون وسطی توسکانی

حضور اشیای اسلامی در نقاشی توسکانی یا الهام گرفتن از آن ها دیرتر از معماری و در نیمه ی دوم قرن سیزدهم میلادی آغاز شده است و نمونه های آن بیشتر از هر شهر دیگری در فلورانس پدیدار شده اند. با مطالعه ی تطبیقی بین اثار می توان مشاهده کرد که این جنبش بین قرون سیزدهم تا پانزدهم میلادی به اوج خود رسیده است و نقطه عطف ان مربوط به دوره ی رنسانس است. در جدول شماره ۳، مهم ترین آثار مربوط به این جنبش قبل از شروع رنسانس جمع‌آوری شده اند.

همان طور که از این جدول به دست می آید، بیشترین حضور کالاهای شرقی در نقاشی توسکانی در قرون وسطی مربوط به پارچه است. در قرن یازدهم میلادی ابریشم بافی در شهر لوکا بسیار پر رونق بود و بافندگان لوکایی نقوش پارچه های اسلامی را بر روی پارچه های خود باز تولید می کردند یا از آن ها به عنوان منبع الهام برای طراحی هایشان استفاده می کردند. نمونه هایی از اصل پارچه های تولید این شهر در قرون مذکور امروزه در موزه های مختلف دنیا مانند موزه ی بارجلو، موزه ی پارچه ی پراتو و... قرار دارند.

جدول ۳: مهم ترین نقاشی های مربوط به قرون وسطی در توسکانی که حاوی نشانه هایی از هنر اسلامی هستند. (منبع: نگارنده)

اطلاعات اثر	تصویر	نمادهای هنر اسلامی
چیمابوئه، *مسیح بر صلیب*، ۱۲۷۱،۱۲۶۸م، آرتزو، کلیسای سن دومنیکو،		پس زمینه ی صلیب برگرفته از عناصر هنر اسلامی (کاشی کاری) با رعایت اصل تقارن.
ملیوره دی یاکوپو[11]، *مسیح در میان مریم مقدس، سن پائولو، سن پیترو و سن جوانی*، ۱۲۷۱م، فلورانس، گالری اوفیتزی		تزیین هاله های سر اشخاص حاضر در صحنه با استفاده از نمادهای اسلامی و مدالیون. تزیین حاشیه های قاب برگرفته از معماری اسلامی
دوچو، *مائستا*، ۱۲۸۵م، فلورانس، گالری اوفیتزی		استفاده از پارچه با نقوش اسلامی روی صندلی مریم مقدس و استفاده از نقوش اسلامی در حاشیه ی لباس مریم مقدس و فرشتگان
جوتو، *مائستا*، ۱۳۱۰م، فلورانس، گالری اوفیتزی		عناصر تزیینی در صندلی حضرت مریم که مستقیما از معماری اسلامی نشات گرفته است و حاشیه ی لباس او.

۵- نتیجه گیری

روابط بین ایتالیا و جهان اسلام با تسخیر سیسیل به دست مسلمانان در قرن نهم میلادی آغاز شد و در طول تاریخ در اشکال مختلف از قبیل تبادلات سیاسی، جنگ، تقابلات فرهنگی و تجارت ادامه یافته است. از این روی حضور فرهنگ و هنر اسلامی در هنر این کشور به خوبی قابل مشاهده است که در برخی از برهه‌های تاریخی مانند قرون وسطی به اوج خود رسیده است. معماری رومانسک توسکانی و نقاشی هم عصر آن، دارای نشانه های زیادی از هنر اسلامی هستند که این مقاله با بررسی مهمترین آثار مربوطه این عناصر را بررسی کرده است. با نگاهی به این آثار می توان به این مهم دست یافت که این عناصر در مکان‌ها و نقاشی‌های مذهبی در استان توسکانی حضور پررنگ تری داشته اند.

پی نوشت

۱. کتاب مینیاتور دست نویس که تاریخ امپراطوری بیزانس را از زمان مرگ نیکه فوروس یکم (۸۱۱ م) تا میخائیل ششم (پادشاهی: ۱۰۵۶–۱۰۵۷ م) در بر می گیرد. این کتاب توسط John Skylitzes در قرن دوازدهم میلادی در سیسیل نوشته شده است.

2. Bonificio di Toscana
3. Parente Viosconte
4. Bernardo Margone
5. Chiesa di San Paolo
6. Giovanni Pisano
7. Chiesa di San Zeno
8. Pistoia
9. Chiesa di San Miniato al Monte
10. Chiesa di San Martino
11. Meliore di Jacopo

منابع

۱. طالب پور، فریده (۱۳۹۷)، «پارچه بافی سیسیل در دوره ی اسلامی»، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۲۳، شماره ۳، صص ۷۵–۸۲.

2. Amari, M. (1854). Storia dei musulmani in Sicilia, Firenze, Felice le Monnier.
3. De Vecchi, P. L & Cherchiari, E. (2014). Arte nel tempo. Milan, RCS Libri.
4. Elsheikh, M.S. (2016). Tracce di presenza arabo-musulmana in Toscana, in Rivista di studio Indo-Mediterranei, VI.
5. Hourani, A. (1992). Storia dei Popoli Arabi, Milan, Oscar Mondadori.
6. Spallanzani, M. (1978). Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento, Firenze, Sansoni.
7. Petrucci, L. (1996). Il volgare nei carteggi tra Pisa e i paesi arabi, *in* Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 413–26.
8. https://www.unipi.it/athenet/21/art_7.htm

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد دو

مطالعه تطبیقی گنبد "نیایشگاه هندوها" با "خواجه خضر نبی" در بندرعباس

بابک دهقانی[۱]، غزال مرادی[۲]، ملیحه غریبی[۳]، سیما نبی‌پور[۴]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۸/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۰۴
کد مقاله: ۵۳۴۳۴

چکـیده

پژوهش حاضر تحت عنوان مطالعه تطبیقی گنبد "نیایشگاه هندوها" با "خواجه خضر نبی" در بندرعباس به مطالعه تطبیقی معماری گنبد در هر دو بنا می‌پردازد. لذا با مطالعه و تحقیق در هر دو بنا و مشاهده از نزدیک درمی‌یابیم که از نظر قدمت تاریخی حائز اهمیت و رتبه جهانی می‌باشند. در گذشته‌های بسیار دور هندوها جهت تجارت و بازرگانی با ایران مراودت‌هایی داشتند که در کنار این رفت‌وآمد و دادوستدها نیاز به برگزاری آئین مذهبی بود. لذا در سال ۱۳۱۰ ه.ق در زمان حکومت محمدحسن خان سعدالملک این بنا تأسیس شد و پیروان مکتب برهمنی که به خدای ویشنو اعتقاد داشتند در آن به عبادت پرداختند. از همین رو در معماری خواجه خضر نبی نیز تفاوت‌ها و تشابهاتی وجود داشت که در این تحقیق به آن پرداخته شده است.

واژگـان کلـیدی: گنبد، هندوها، خواجه خضر نبی، بندرعباس

۱- اداره کل آموزش و پرورش استان هرمزگان، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس، دبستان پسرانه سما.
۲- اداره کل آموزش و پرورش استان هرمزگان، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس، دانش آموز دبیرستان دخترانه سما.
۳- اداره کل آموزش و پرورش استان هرمزگان، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس، مدیر دبیرستان دخترانه سما.
۴- اداره کل آموزش و پرورش استان هرمزگان، اداره آموزش و پرورش ناحیه یک بندرعباس، معاون اجرایی و رابط پژوهشی دبیرستان دخترانه سما.

۱- مقدمه

از گذشته تاکنون با توجه به عقاید و باورهای دینی و مذهبی مردم، اماکن گوناگونی مانند: زیارتگاه‌ها، مساجد، معابد و ... برای انجام اعمال دینی به وجود آمده‌اند. اما نکته‌ی قابل‌توجه این است که این اماکن با توجه به ادیان مختلف، معماری و ساختار متفاوتی نیز دارند. در گذشته مردم جنوب ایران به دلیل اعتقاد شدیدی که به خضر نبی داشته آرامگاه‌هایی در آنجا ساختند. در شهر بندرعباس یکی از آن‌ها با گنبدی سبز رنگ و دندانه‌دار که به‌گونه‌ای به تقلید از زیگورات‌های ایلامی و بابلی معماری شده ساخته‌شده است. در اطراف این زیارتگاه قبرستان قدیمی و متروکه‌ای نیز وجود دارد. مردم به دلیل اینکه خضر را موکل دریا می‌دانستند در مواقع خطر برای رفع مشکل و گرفتاری‌های خود و برای اینکه صید خوبی نصیبشان شود در این مکان نذر و قربانی می‌کردند.(زنده‌دل دستیاران، حسن، ۱۹۹۸م)

۲- بیان مسئله

با توجه به اختلافات دینی، مذهبی، فرهنگی و تفاوت‌های آب و هوایی در کشورهای مختلف معماری این بناها نیز متفاوت است. این تفاوت‌ها را می‌توان در مناره‌ها، ایوان‌ها و به ویژه گنبدها مشاهده کرد. در دو بنای مذکور با توجه به فرهنگ‌های اقوام سازنده‌ی آن‌ها تفاوت‌هایی در معماری و ساخت آن‌ها نیز وجود دارد که در این مقاله به تفاوت‌ها و شباهت‌های آن دو می‌پردازیم. گنبد زیارتگاه خواجه خضر نبی سبز رنگ و دانداندار است ولی گنبد زیارتگاه معبد هندوها از لحاظ معماری به دلیل مقرنس‌هایی که در اطراف آن وجود دارد تفاوت عمده‌ای با سایر گنبدهای زیارتگاه‌های دیگر دارد. لذا با پژوهشی ژرف در زمینه معماری دوره اسلامی و مطالعات به عمل آمده و همچنین مشورت با دوستان و اهل فن نهایتا این موضوع را جهت تحقیق انتخاب نموده و از آنجا که تا کنون در این مزنیه مطالعه دامنه داری صورت نگرفته سعی شده است نسبت به شناخت و موقعیت جغرافیایی هر دو بنا و همچنین شیوه های معماری در گنبد و تفاوت و تشابه آن‌ها مباحثی را مطرح نمود. در نهایت سئوالی که در سر را این تحقیق مطرح می شود چنین است که چه همگونی و ناهمگونی میان گنبد نیایشگاه هندوها با گنبد زیارتگاه خواجه خضر نبی وجود دارد که نگارنده را نسبت به تحقیق و تفحص آن ترغیب نموده است؟

۳- سئوالات تحقیق

۳-۱- سوال اصلی

چه همگونی و ناهمگونی میان گنبد نیایشگاه هندوها با گنبد زیارتگاه خواجه خضر نبی وجود دارد؟

۳-۲- سوالات فرعی

- علت تفاوت مصالح به کار رفته در گنبد نیایشگاه هندوها و گنبد خواجه خضر نبی در بندرعباس چیست؟
- به چه دلیل در معماری این دو زیارتگاه‌ها گنبد که شکل دایره ای دارد بر روی ساختمانی مربع یا مستطیل شکل استوار است؟
- چرا ساختار و ظاهر گنبد زیارتگاه معبد هندوها و گنبد زیارتگاه خواجه خضر نبی گرد هستند؟

۴- فرضیات

- به نظر می‌آید که مصالح به‌کار رفته در گنبد نیایشگاه هندوها و گنبد زیارتگاه خواجه خضر نبی متفاوت است.
- به نظر می‌آید که در هر دو زیارتگاه گنبد که شکل دایره ای دارد بر روی ساختمانی مربع یا مستطیل شکل بنا شده است.
- به نظر می‌آید که گنبد دو زیارتگاه معبد هندوها و خواجه خضر نبی گرد است.

۵- اهداف

۵-۱- هدف اصلی

با توجه به موضوع مورد بحث و مهمترین هدف این تحقیق که پاسخ به سئوالات آن نیز می باشد، نگارنده در پی ارائه یک ثبات علمی و جدید است تا بتواند ادعاهای نظری خود را به اثبات برساند. لذا با توجه با مفهوم معماری اسلامی و شکل گنبد در هر

دو بنا هدف اصلی این تحقیق مطالعه تطبیقی گنبد "نیایشگاه هندوها" با "خواجه خضر نبی" در بندرعباس می باشد که امکان هرگونه مطالعه دیداری و شنیداری و همچنین میدانی و کتابخانه ای را در حوزه هنر و معماری اسلامی فراهم می آورد.

۵-۲- اهداف فرعی

- بررسی مصالح به کار رفته در گنبد زیارتگاه معبد هندوها و زیاتگاه خواجه خضر نبی.
- بررسی معماری دو زیارتگاه معبد هندوها و زیارتگاه خواجه خضر نبی به دلیل قرار گرفتن گنبد دایره‌ای شکل بر روی ساختمانی مربع یا مستطیل شکل.
- بررسی علت گرد بودن گنبد دو زیارتگاه معبد هندوها و خواجه خضر نبی.

۶- پیشینه‌ی تحقیق

نوری نژاد،سمیه،(۱۳۹۳)؛ در تحقیقی تحت عنوان بت گوران(معبد هندوها در بندرعباس) چنین آورده است که ایرانیان و هندوها ارتباطات تجاری خوبی با یکدیگر داشتند وکالاهای تولیدی خود را به یکدیگر صادر میکردند؛ بنابراین، آثاری از حضور ایرانیان در هند و آثاری از حضور مردم هند در ایران یافت می‌شود. این ارتباطات دوجانبه تا سالیان زیادی ادامه داشت. به‌دنبال فعالیت‌های تجار هندی در ناحیه‌ی هرمزگان، ارتباط فرهنگی و هنری میان دو کشور افزایش یافته و زمینه ساز تاثیر هنر دو منطقه بر یکدیگر شد. محور اصلی این پژوهش بررسی معبد ساخته‌شده توسط هندوها در شهر بندرعباس است. شیوه‌ی پژوهش حاضر، توصیفی ـ تحلیلی است و عناصر و تزئینات به‌کار رفته در معبد را بررسی می‌کنیم. ابتدا معبد و علل ساخت آن و سپس تزئینات آن را معرفی می‌کنیم. معبد هندوها در اواخر دوره‌ی ناصرالدین شاه ساخته شد و در زمان مظفرالدین شاه(۱۳۰۰-۱۳۴۴ه ـ ق)مورد بهره‌برداری قرار گرفت. در عناصر تشکیل دهنده‌ی معبد، معماری سایر ادیان، مانند بودایی و اسلام دیده می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که نگارنده بر این باور بوده که به دلیل وجود ارتباطات تجاری و بازرگانی که در میان هند و ایران وجود داشته و به دلیل اقامت طولانی مدت هندوها در ایران به خصوص هرمزگان، معبد هندوها ساخته‌شده است و این معبد زمینه ساز ارتباطات فرهنگی نیز میان دو کشور بوده است.

زنده‌دل، دستیاران، حسن، (۱۹۹۸میلادی)؛ در تحقیقی تحت عنوان زیارتگاه خضر نبی چنین آورده‌است که زیارتگاه خواجه خضر واقع در بخش مرکزی از توابع شهرستان بندرعباس در استان هرمزگان و یکی از نقاط دیدنی استان هرمزگان در جنوب ایران است.

«خواجه خضر» در کنار جاده بندرعباس به سورو به سمت اسکله‌ی بندرعباس، در سمت راست جاده و به فاصله دویست و پنجاه متری، گنبد مخروبه‌ای بر جای مانده‌است که به «زیارتگاه خضر» یا «خواجه خضر»معروف است و محل ادای نذورات مردم می‌باشد. از باقی مانده بنا و ترکیب ابتدایی آن، تقلید زیگورات ایلامی‌ها و بابلی‌ها و سبک گنبدسازی مضرس جنوب ایران به خوبی آشکار است. گنبد بر مکعبی که اضلاع جانبی مستطیل شکل دارد، بر روی چند ردیف پلکان مانند استوار شده بود که به منزله سکوی عمارتی بوده که اکنون از بین رفته‌است. سبک ساختمان این بقعه، به «بقعه خضر» در بندر کنگ و «بقعه خضر» جزیره هرمز بسیار شباهت دارد. به نظر می‌رسد که در اطراف این زیارتگاه، قبرستان قدیمی متروکه‌ای وجود دارد که هم‌اکنون در اعماق ماسه‌های دریایی مدفون گشته‌است. خضر و الیاس که زیارتگاه‌های بسیاری در جنوب ایران دارند، هر دو در افسانه‌های ایران مشهورند. خضر زنده جاوید و موکل دریاهاست. از این رو، هرگاه صید کم شود یا خطری در دریا پیش‌بینی شود، ماهیگیران در بقاع «خضر» و «الیاس» نذر و قربانی می‌کنند. چنین به نظر می‌رسد که نگارنده بر این باور بوده که از دیرباز به دلیل اعتقادات مردم در جنوب ایران به خضر نبی و الیاس زیارتگاه‌هایی را برای عبادت و نذورات خود ساختند که یکی از آن‌ها زیارتگاه خواجه خضر در شهر بندعباس است.

بابک دهقانی، آزاده افتخاری (۱۳۹۶)؛ در پژوهشی تحت عنوان معماری هندوستان چنین عنوان کرده‌اند که طراحی و شهر سازی ومعماری از کشور هند که دارای پیوندی دیرینه با فرهنگ پارسی است و همچنین تاثیر معماری و شهر سازی اروپا و برخی از کشورهای آسیایی بر کشور ما ایران، پیامدهای خوب و فرهنگی در پی داشته است اما الگو برداری ها در روزگار کنونی با شتاب و گسترده بوده که تا اندازه ای نیز آوازه معماری دیرینه ما را به حاشیه می راند. در متون تاریخی و در کتابخانه های گستره معماری و شهرسازی دانشگاه های جهان از آوازه ستون ها و گنبد معماری ایران برجسته یاد شده است. نباید از یاد برد که تاثیر معماری ایران بر هند و کشورهای دیگر جهان اندک نبوده و تاثیر معماری ایران بر معماری خیلی از کشورها از جمله اروپا و همچنین نمونه دیگر آن تاثیر باغ های ایرانی در هند از برجسته ترین است . ساختمان تاج محل که یک معماری اسلامی و به ویژه ایرانی است کمتر سبک هندی در خود دارد. این ساختمان را شاه جهان در نزدیکی شهر اگراه در دویست کیلومتری دهلی ساخت. پایتخت امروزی هند دهلی نو که در جنوب دهلی کهنه برای پایتخت برگزیده شد نیز ریشه ای فرهنگی از عشق دوملت ایران و هند دارد. دهلی

کهنه را شاه جهان آباد نیز گویند باروی سنگی بلندی دارد که شاهجهان ساخته است . هنر معماری ایرانی نه تنها در خاورمیانه و در کشورهایی ازآسیا بلکه فراتر از آن در قاره های دیگر نیز تاثیر گذار بود. افتخارات بزرگ معماری بیزانسی مانند کلیسای سنت – صوفی (مسجد ایا صوفیه ی امروز) ، کلیساهای حواریون قدیس سن – سرخیوس که همگی به فرمان و زیر نظر اکپراتور یوستی نیانوس در قسطنطنیه بنا شده اند، هر گز به این درجه از کمال نمی رسیدند و به عنوان نمونه کامل سبک معماری بیزانسی به شمار نمی رفتند اگر از عناصر هنر و معماری ایرانی نصیب کافی نبرده بودند. نگارنده چنین تصور می‌کند که از گذشته تا کنون روابط فرهنگی و تجاری ایران و هندوستان باعث رواج هنر و شیوه‌ی معماری در کشور مقابل شده است.

۷- یافته‌های تحقیق

۷-۱- گنبد

فلسفه‌ی وجود گنبد در معابد و زیارتگاه‌ها چنین بیان شده که گنبد در مکتب معماری مسلمانان، معنایی از هدف و جایگاه رسیدن به هدف، یعنی الله را دارد.(عاملی، شیخ حر و محقق حلی، ۱۳۹۰) به همین دلیل در تمام مساجد و زیارتگاه‌های مسلمانان گنبد دیده می‌شود. اما بسیاری از معابد و زیارتگاه‌ها در برخی از مذاهب در هندوستان نیز دارای گنبد هستند.

۷-۲- نیایشگاه هندوها

معبد هندوها در شهر بندرعباس به دلیل سکونت هندی‌ها به خاطر تجارت و بازرگانی در زمان حکومت محمد حسن خان سعدالملک تأسیس شده است. اساس ساخت این معبد یک اتاق چهارگوش میانی که روی آن گنبدی قرار گرفته است. طبق تحقیقات اخیر گفته شده که معبد هندوها متعلق به خدایان ویشنو (پیروان مکتب برهمنی به خدایان برهما، ویشنو و تسیوا معتقدند) است. آنچه که این معبد را از سایر زیارتگاه‌ها در ایران متمایز و متفاوت می‌سازد سبک معماری گنبد آن است. در اطراف این گنبد مقرنس‌هایی وجود دارد که بیان کننده‌ی این تفاوت است. گنبد معبد هندوها به سبک کاملا هندی ساخته‌شده و به صورت پیازی است که بر روی آن نقوش گل نیلوفر که از نشانه‌های معابد شیوا (ویشنو پرستان) است نقش بسته.(ملاحسینی، ۱۳۹۰)

۷-۳- گل نیلوفر آبی

در فرهنگ ایران، مصر، چین و هندوستان معنا و مفهومی خاص دارد که در تزئین، طراحی و معماری معابد و زیارتگاه ها در این کشور ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. در فرهنگ هندی گل نیلوفر گلی است که از خود به‌وجود آمده و نامیراست و همچنین نماد جهان به شمار می‌آید.(رنجبر زنجانی، حسن، ۱۳۹۳) در چهار طرف گنبد هفتاد و دو برجک وجود دارد که برجک مخصوص هنوها نام دارد. در وسط گنبد میله‌ی بزرگی قرار دارد که در حقیقت محور اصلی زمین و آسمان را نشان می‌دهد.(ملاحسینی، ۱۳۹۰)

۷-۴- زیارتگاه خواجه خضر نبی

در شهر بندرعباس زیارتگاه قدیمی و مخروبه‌ای وجود دارد که به نام زیارتگاه خواجه خضر نبی مشهور است. از دیرباز تا کنون مردم در بندرعباس خضر و الیاس را موکلان دریا می‌دانستند از این جهت به دلیل اعتقاد شدیدی که به آن‌ها داشتند این زیارتگاه را برای نذورات و محلی برای عبادت ساختند. آن‌ها برای اینکه صید خوبی نسیبشان شود و از خطرات دریا به دور باشند در این مکان نذر و نیاز می‌کردند.

معماری این بنا به خصوص گنبد آن نشان دهنده‌ی سادگی در ساخت آن است. گنبد این زیارتگاه سبز رنگ و دندانه‌دار است و در ساخت آن تنها دندانه‌های گنبد است که او را از سایر گنبدها متمایز می‌کند. شیوه‌ی ساخت گنبد این زیارتگاه به تقلید ازیگورات‌های ایلامی و بابلی است.(زنده دل دستیاران، ۱۹۹۸م)

۷-۵- مطالعه تطبیقی دو بنا

در مقایسه‌ی گنبدهای این دو بنا در می‌یابیم که گنبد زیارتگاه خواجه خضر با امکاناتی کم و با شیوه‌ای ساده ساخته‌شده و معماری آن به معماری در دوران ایلامی‌ها و بابلی‌ها بر می‌گردد، در صورتی که معماری گنبد معبد هندوها کاملا هندی و بر اساس اعتقادات مکتب برهمنی (پیروان ویشنو) ساخته‌شده است.

۸- نتایج و پیشنهادات

- با توجه و شواهد و مدارک به جا مانده از گذشته می توان نتیجه گرفت که در تمامی کشورها و آئین های مختلف مکانی برای عبادت و نذر و نیاز وجود داشته است.
- با توجه به تحقیقی که نگارنده در باره ی معبدهندوها داشته است می توان نتیجه گرفت که معبد هندوها تاثیر زیادی بر ایجاد روابط فرهنگی و تجاری بین دو کشور ایران و هندوستان داشته است؛ در نتیجه پیشنهاد می شود که سازمان میراث فرهنگی، شهرداری بندرعباس و اداره اوقاف برای مرمت و بازسازی این مکان اقدام کنند.
- با توجه به تحقیقات میدانی که نگارنده در خصوص زیارتگاه خواجه خضر نبی انجام داده است می توان نتیجه گرفت که این زیارتگاه از ارزش معنوی خاص و ویژه ای نزد مردم بندرعباس برخوردار است و مردم محلی آن منطقه بسیاری از مراسم مذهبی خود را در آن مکان برگزار می کنند؛ بنابراین پیشنهاد می شود که سازمان ها و ادارات مربوطه اقدام به شناسایی منطقه ی جغرافیایی و اقدام به مرمت و بازسازی و تبدیل به مکان زیارنی گردشگری و ایجاد مکانی برای اسکان مسافران و بازدیدکنندگان کنند.

۹- منابع

۱. قرآن کریم.
۲. بورکهات، تیتوس، (۱۳۹۰)؛ هنر مقدس، مترجم: جلال ستاری، انتشارات سروش، چاپ: پنجم، تهران.
۳. جلالی، منصور، (۱۳۸۷)؛ در گستره ی تاریخ و زبان بندرعباس، انتشارات دعوت، چاپ اول، تهران.
۴. حاجیان پور، حمید، طاهری، الهام؛ نقش مساجد هند در اسلام پذیری و معماری هندیان.
۵. دهخدا، علی اکبر، (۱۳۸۵)؛ لغتنامه، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، تهران.
۶. دهقانی، بابک، افتخاری، آزاده، (۱۳۹۶)؛ معماری در هندوستان.
۷. زنده دل دستیاران، حسن، (۱۹۹۸ میلادی)؛ زیارتگاه خواجه خضر نبی.
۸. عاملی، حر، شرایع الاسلام، ج۱، ص۱۱۷، ص۱۱۸.
۹. عاملی، حر، وسائل الشیعه، ج۳، ص۴۹۴.
۱۰. فرقدان، عاطفه، هوشیار، مهران؛ بررسی تطبیقی مفاهیم گل نیلوفر آبی در ایران، هند و مصر.
۱۱. ملاحسینی، محمد، (۱۳۹۰)؛ همشهری آنلاین.
۱۲. نوری نژاد، سمیه، (۱۳۹۳)؛ بت گوران(معبد هندوها).

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد دو

«فرآیند پیش‌نگری»، تاثیرات آن در عکاسی فتوشیمیایی و نحوه احیاء آن در عکاسی دیجیتال

مرتضی جان‌بخش[۱]، الهام کشاوری[۲]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۲/۳۰
کد مقاله: ۸۵۷۰۳

چکـیده

این پژوهش به شرح و تحلیل «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی فتوشیمیایی با نگاهی به مشکلات ایجاد شده در پی حذف آن در عکاسی دیجیتال و نحوه احیاء و بکارگیری مجدد آن در عکاسی دیجیتال می‌پردازد. پرسش‌های پژوهشی این تحقیق عبارتند از: «فرآیند پیش‌نگری» چه تاثیراتی در عکاسی به جای می‌گذارد؟ چه راهکارهایی را می‌توان برای احیاء «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی دیجیتال ارائه نمود؟ این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است. نتایج حاصل از این پژوهش بیانگر آن است که «فرآیند پیش‌نگری» عاملی مهم و تاثیرگذار در عکاسی فتوشیمیایی برای دستیابی به تصویری بی‌عیب از نظر تکنیکی است اما در عکاسی دیجیتال فرآیند پیش‌نگری نادیده گرفته می‌شود. نتایج حاصله بیانگر آن است که نبود این فرآیند باعث ایجاد مشکلاتی می‌شود که با در نظر گرفتن راهکارهایی می‌توان این مشکلات را از بین برد یا کم کرد و نهایتا فرآیند پیش‌نگری را احیاء نمود. برای این منظور می‌توان اعمال زیر را انجام داد: عدم استفاده عکاس از LCD دوربین یا مانیتور اکسترنال هنگام ثبت عکس دیجیتال، استفاده از منظره‌یاب اپتیکی، بکارگیری ابزارهای ارزیابی غیرچشمی تصویر هنگام انتخاب تنظیمات دوربین و به تاخیر انداختن رویت عکس تا زمان انتقال آن به کامپیوتر.

واژگـان کلـیدی: فرآیند پیش‌نگری، عکاسی فتوشیمیایی، عکاسی دیجیتال

۱- دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد رشته عکاسی، دانشگاه هنر، تهران، مدرس عکاسی *(مسئول مکاتبات)* *mmojz350@yahoo.com*
۲- دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد رشته پژوهش هنر،دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران

۱- مقدمه

با پیدایش عکاسی دیجیتال بسیاری بر این باور بودند که تنها، مدیوم ثبت تصویر تغییر کرده است و تحولی بنیادی در عکاسی بوجود نخواهد آمد. در صورتی‌که عکاسی دیجیتال علاوه بر تحول در واسطه ثبت عکس، جنبه های فنی و زیبایی‌شناسانه ثبت عکس را نیز تغییر داد و تفاوت‌های زیادی ایجاد کرد. یکی از مهمترین این تفاوت‌ها وجود «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی فتوشیمیایی و نادیده انگاشتن آن در عکاسی دیجیتال است. در عکاسی فتوشیمیایی بین لحظه ثبت عکس و زمان ممکن شدن رویت آن فاصله زمانی قابل توجهی وجود دارد. این تاخیر ناگزیر، زمان لازم برای ظهور فیلم و چاپ عکس است. از این‌رو عکاسی که در این شاخه کار می‌کند در لحظه ثبت عکس یا بلافاصله پس از ثبت نمی‌تواند عکس را ببیند. بنابراین در این شیوه عکاسی، عکاس در مدت زمان آماده‌سازی سوژه، تنظیم دوربین و ترکیب‌بندی و پیش از فشردن دکمه شاتر ناگزیر باید نتیجه نهایی، یعنی عکسی که در نهایت بدست خواهد آمد را در ذهن خود تجسم کند و برای دستیابی به آنچه در ذهن دارد تنظیمات دوربین را کنترل و ترفندهای عکاسانه را اجرا نماید. به این تلاش ذهنی و تجسم تصویری در اصطلاح «پیش‌نگری» یا Previsualization می‌گویند. هرچند در عکاسی دیجیتال تاخیری بین لحظه ثبت عکس و لحظه رویت آن وجود ندارد و هرچند امکانات زیادی در دوربین و خارج از دوربین برای ثبت یک عکس خوب و دقیق تعبیه شده است اما این امکانات ویژه، عکاس را از انجام فرآیند پیش‌نگری بی‌نیاز نخواهد کرد. هدف از این متن بررسی تاثیرات مثبت «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی فتوشیمیایی و نیز اثرات نامطلوب ناشی از نادیده گرفتن این فرآیند در عکاسی دیجیتال و یافتن راهکارهایی برای احیاء مجدد این فرآیند مهم در عکاسی دیجیتال است. پرسش‌های پژوهشی که در اینجا مطرح است، آن است که «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی چه تاثیراتی را برجای می‌گذارد؟ چه راهکارهایی را می‌توان برای احیاء «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی دیجیتال ارائه نمود؟ برای رسیدن به پاسخ پرسش‌های پژوهشی ابتدا به شرح فرآیند پیش‌نگری پرداخته شده است و سپس تاثیرات این فرآیند در عکاسی که عبارتند از: تسلط بیشتر عکاس بر تنظیمات دوربین، اجرای دقیق‌تر فرایند صحنه‌پردازی و نورپردازی، افزایش دقت بر وجوه زیبایی‌شناسانه عکس، مشاهده دقیق صحنه با درنظر گرفتن تنالیته آن و پرهیز از ارزیابی چشمی تصویر، شرح داده شده است. در ادامه دلایل ناکارآمدی روش ارزیابی چشمی در به دست آوردن عکس مطلوب، امکانات عکاسی دیجیتال برای پرهیز از ارزیابی چشمی و ترفندهای احیاء «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی دیجیتال توضیح داده شده است. پس در این مقاله به تاثیرات مثبت فرآیند پیش‌نگری در عکاسی، مشکلات ناشی از نادیده انگاشتن آن در عکاسی دیجیتال و در نهایت چگونگی احیاء مجدد آن در عکاسی دیجیتال پرداخته شده است.

۲- پیشینهٔ و روش تحقیق

در بررسی‌های انجام شده مقاله یا پایان‌نامه‌ای که به پژوهش دربارهٔ «فرآیند پیش‌نگری» پرداخته باشد یافت نشد. بااللطبع چون فرآیند پیش‌نگری موضوعی کاملا جدید است که تا به حال تحقیقی درباره آن صورت نگرفته است، پس درباره تاثیرات آن در عکاسی فتوشیمیایی و نحوه احیاء آن در عکاسی دیجیتال نیز پژوهشی دیده نشد.

این پژوهش قصد دارد ضمن تعریف فرآیند پیش‌نگری به بررسی تاثیرات مثبت «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی فتوشیمیایی و نیز اثرات نامطلوب ناشی از نادیده گرفتن این فرآیند در عکاسی دیجیتال و یافتن راهکارهایی برای احیاء مجدد این فرآیند مهم در عکاسی دیجیتال بپردازد. بدین منظور روشی که در این مقاله به‌کار گرفته شده است، روش توصیفی- تحلیلی است. اطلاعات لازم به منظور دستیابی به اهداف پژوهش، با استفاده از منابع و متون موجود که اغلب به زبان انگلیسی بودند، جمع‌آوری شده‌اند. دلیل استفاده از متون به زبان اصلی آن است که متون کمی درباره این موضوع به زبان فارسی نوشته یا ترجمه شده است. جامع آماری این پژوهش که شامل تصاویر موجود در متن می‌شود اغلب از درون متون گردآوری شده و البته برخی از آنها توسط نگارندگان آماده شده است. در نمونه‌گیری تلاش شده است تا از نمونه‌های شاخص و باکیفیت استفاده شود.

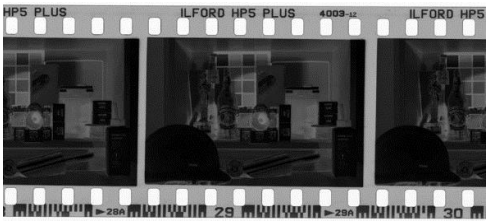
۳- فرآیند پیش‌نگری

عکاسی با نگاتیو یا فیلم اسلاید که به عکاسی «فتوشیمیایی»[۱] معروف است فرآیندی است که می‌توان آن را «ثبت عکس با چشمان نیمه‌بسته» دانست. در نقطه مقابل عکاسی فتوشیمیایی، عکاسی دیجیتال قرار دارد که می‌توان آن را فرآیند «ثبت عکس با چشمان باز» نامید. این دو تعبیر متفاوت از این دو شیوه عکاسی، بواسطه تفاوت میزان تاخیر زمانی در رویت عکس پس از ثبت آن ارائه شده است. در عکاسی فتوشیمیایی بین لحظه ثبت عکس و زمان ممکن شدن رویت آن فاصله زمانی قابل توجهی وجود دارد. این تاخیر ناگزیر، زمان لازم برای ظهور فیلم و چاپ عکس است. از این‌رو عکاسی که در این شاخه کار می‌کند در لحظه ثبت عکس یا بلافاصله پس از ثبت نمی‌تواند عکس را ببیند و منظره‌یاب اپتیکی دوربین غیردیجیتال (تصویر ۱)

او اطلاعات بسیار محدودی در خصوص عکس در حال ثبت و نتیجه نهایی که پس از اتمام مراحل لابراتواری حاصل خواهد شد، بدست می‌دهد. اطلاعاتی که به ترکیب‌بندی تصویر، وضعیت کانونی تصویر ۲، عمق میدان وضوح تصویر (البته اغلب در صورت استفاده از دکمه DOF preview) و پرسپکتیو تصویر محدود می‌شود. بنابراین در این شیوه عکاسی، عکاس در مدت زمان آماده‌سازی دوربین، تنظیم قاب و پیش از فشردن دکمه شاتر ناگزیر باید نتیجه نهایی یعنی عکسی که در نهایت بدست خواهد آمد را در ذهن خود تجسم کند و برای دستیابی به آنچه در ذهن دارد تنظیمات دوربین را کنترل و ترفندهای عکاسانه را اجرا نماید. به این تلاش ذهنی و تجسم تصویری در اصطلاح «پیش‌نگری» یا Previsualization می‌گویند. «پیش‌نگری» اولین گام پیش از شروع فرآیند عکاسی و بخش تعیین‌کننده‌ای از کار است که مقایسه‌ای است بین صحنه مقابل چشمان ما و عکس نهایی‌ای که حاصل خواهد شد(Rand, 2008: 67). در فرآیند پیش‌نگری باید صحنه را فراتر از مجموعه‌ای از درخشش‌های ظاهری به صورت مجموعه‌ای از ارزش‌های خاکستری که قابل بازسازی در فرآیند عکاسی هستند، در نظر آورد (تصویر۰۲)(Rand, 2008: 47).

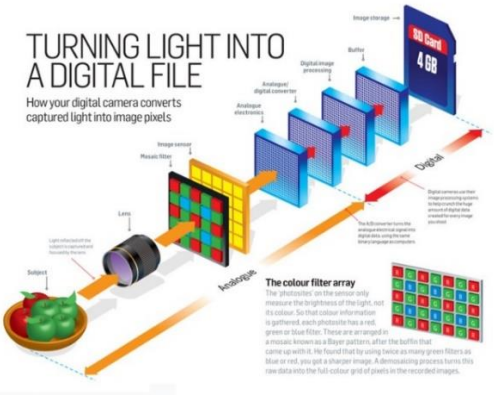
در عکاسی دیجیتال بین لحظه ثبت عکس و زمان رویت آن تقریبا تاخیری وجود ندارد و بلافاصله پس از ثبت عکس می‌توان نتیجه را بر روی LCD دوربین (تصویر ۳) یا سایر نمایشگرهای دیجیتال دید. حتی امکان رویت تصویر بصورت دیجیتالی (نه صرفا اپتیکی) پیش و در حین ثبت عکس از طریق گزینه‌هایی نظیر منظره‌یاب الکترونیک و Live view وجود دارد و بدین ترتیب عکاس دیجیتال نیازی به تجسم عکسی که در نهایت بدست خواهد آمد، ندارد. زیرا بلافاصله پس از ثبت و حتی در بسیاری از موارد قبل و در حین ثبت می‌تواند به‌شکل عینی عکس حاصله را ببیند و از درست بودن یا نبودن تنظیمات انتخابی خود اطمینان یابد. ازاین‌رو در عکاسی دیجیتال، «فرآیند پیش‌نگری» حذف شده است (تصویر ۴).

تصویر ۱- دوربین عکاسی فتوشیمیایی (منبع:URL1)



تصویر ۲- تصویر فتوشیمیایی (منبع : URL2)

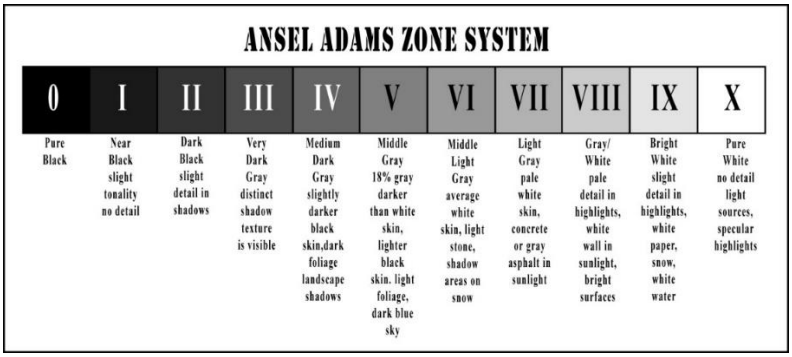
تصویر ۳- دوربین عکاسی دیجیتال (منبع:URL3)



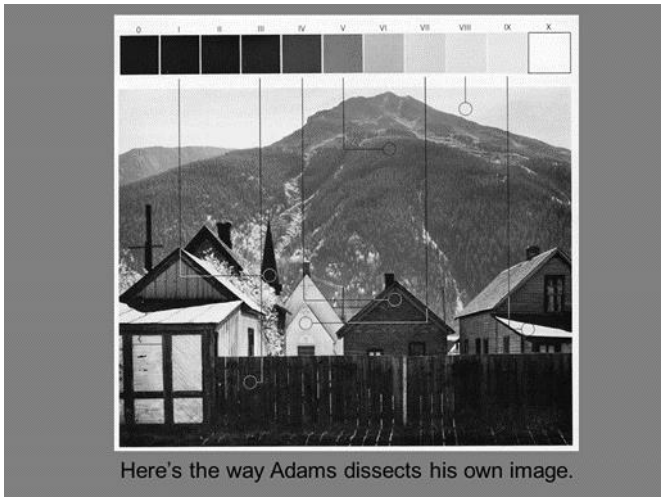
تصویر ٤- فرآیند تولید و ثبت عکس دیجیتال (منبع: URL4)

اصطلاح «پیش‌نگری» ریشه در آموزه‌های عکاسانه «انسل آدامز»[۳] دارد. عکاس آمریکایی که عکاسی به شیوه «زون سیستم»[۴] را در سال ۱۹۴۸، به عنوان روشی برای ثبت کاملا کنترل شده عکس ابداع نمود. این سیستم برای عکاسان، امکان پیش‌نگری و حدس نتایج حاصل از نوردهی و همچنین تصویری که چاپ خواهد شد را مطابق خواسته‌های عکاس، ایجاد نمود (Varis, 2011: 15). در دایره المعارف عکاسی زون سیستم این‌گونه تعریف شده است: زون سیستم، نظام نوردهی و ظهور است تا بواسطه آن تون‌های صحنه مطابق با پیش‌نگری عکاس در عکس پدیدار شوند (Warren,2006:957). در این روش نواحی مختلف صحنه با درخشش‌های مختلف (تون‌های صحنه) به یازده درخشش معین تقسیم و تعریف شده، هر ناحیه یک «زون»[۵] نامیده می‌شود (تصویر ۵). زون‌های یازده‌گانه که با اعداد رومی از 0 تا X نامگذاری می‌شوند (Rand, 2008: 29)، از صحنه تا عکس مثبت نهایی ردیابی می‌شوند و ترفندهای عکاسانه در تمامی مراحل ثبت و عمل‌آوری عکس ۶ به‌گونه‌ای انتخاب، اجرا و کنترل می‌شوند که هرکدام از زون‌های صحنه به‌شکلی کنترل‌شده (و نه خودبه‌خود) در تصویر مثبت نهایی به صورت زونی معادل

(با غلظتی در تصویر که معادل با درخشش آن در صحنه باشد) یا به صورت زونی غیرمعادل (به‌شکلی تیره‌تر یا روشن‌تر) بازسازی شوند (تصویر ۶).



تصویر ۵- درخشش زون‌های مختلف (منبع: نگارندگان)

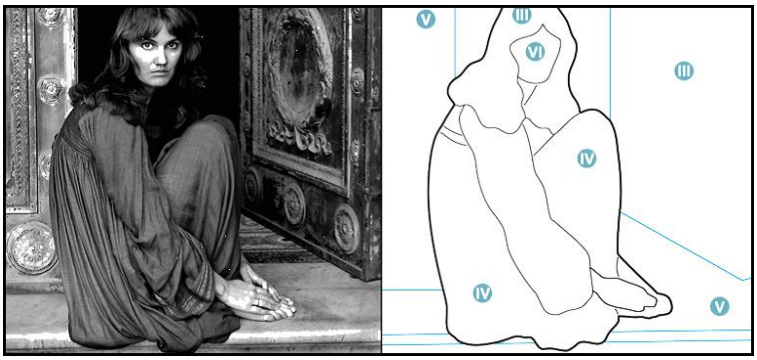


تصویر ٦- زون‌ها در یک تصویر (منبع :URL5)

«پیش‌نگری» به عنوان یکی از اصلی‌ترین مراحل در روش «زون سیستم» مطرح بوده است که عکاس برای انجام آن نیازمند دانش گسترده‌ای از سیستم بازسازی تون، توانایی‌ها و ظرفیت‌های مواد خام مصرفی و نیز تعریف صحیح صحنه در قالب زون‌های استاندارد است (استروبل و دیگران، ۱۳۹۰: ۳۶۹ و ۳۷۰). در حقیقت، بواسطه عنصری کلیدی از زون‌سیستم که پیش‌نگری نامیده می‌شود، زون‌سیستم ابزار خلاقه قدرت‌مندی است که به عکاسان میزان قابل توجهی از انعطاف و کنترل خلاقانه بر فرآیند عکاسی را می‌دهد(Johnson,2007:3).زون سیستم تصمیمات زیادی را در نوردهی، ظهور و چاپ نگاتیو شکل می‌بخشد و روشی عملی برای تامین کیفیت نگاتیو و عکس چاپ‌شده از طریق پیش‌نگری عکس نهایی و بواسطه آشنایی با تجهیزات و مواد عکاسی ارائه می‌کند(R.peres,2007:670) پیش‌بینی کلمه‌ای است (اصطلاح «پیش‌نگری» در برخی منابع با اصطلاح «پیش‌بینی» جایگزین شده است، همان‌گونه که در برخی منابع به جای اصطلاح previsualization از اصطلاح Visualization استفاده شده است.) که به مهارت تصویر کردن صحنه قبل از چاپ نهایی آن گفته می‌شود. سیستم ناحیه‌بندی (اصطلاح «ناحیه‌بندی» معادلی است که در برخی منابع فارسی برای اصطلاح «زون سیستم» در نظر گرفته شده است) از نمایان شدن هر گونه نتیجه غیرمنتظره جلوگیری می‌کند (چایلد و گیلر، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

عکاس در روش زون سیستم در حالی به تمامی فرآیند عکاسی نظر دارد که در ذهن خود عکس نهایی را می‌بیند. در ذهن داشتن عکس نهایی در شروع فرآیند عکاسی به این معناست که انتهای فرآیند عکاسی به اندازه یافتن موضوع عکس اهمیت دارد. چنین ایده‌ای تحت عنوان «پیش‌نگری» شناخته می‌شود (Rand, 2008: 8). به بیان دیگر، پیش‌نگری به این معناست که شما به شکل ذهنی به هر ناحیه مهم تیره و روشن موضوع (نواحی دارای بافت) یک عدد زونی را اطلاق کنیم (تصویر ۷)(Johnson,2007,64). موفقیت در روش «زون سیستم» منوط به آن است که عکاس پس از رویت نوع ترکیب زون‌ها در صحنه و پیش از فشردن دکمه شاتر دوربین، تصویر نهایی و ترکیب احتمالی زون‌ها در تصویر را تجسم کند و اگر این تجسم با تصویر ایده‌آلی که مدنظر داشته است، متفاوت بود، تنظیمات دوربین و تمهیدات قابل اجرا (نظیر نورپردازی، صحنه‌پردازی،

کاربرد فیلترها و ...) را به گونه‌ای تغییر دهد و فرآیند ترجمه و تبدیل زون‌های صحنه به زون‌های تصویر را به نوعی مدیریت نماید تا به تصویر موردنظر، ابتدا در ذهن و در نهایت در چاپ برسد.



تصویر ۷- نواحی مختلف با عدد زونی (منبع: Johnson,2007,64 **)**

زون سیستم، فرایند تصمیم‌گیری قبل از عکاسی را غنا می‌بخشد، فرایندی که شامل پیش‌بینی تنالیته‌هایی است که در عکس نهایی به دست خواهد آمد. این فرآیند، نگریستن به موضوع و تصور ذهنی آن چیزی است که می‌خواهید در عکس نهایی مورد نظر شما آشکار شود. به عنوان مثال، اگر شما از مدلی با موهای قهوه‌ای عکاسی می‌کنید اغلب می‌خواهید که موهای او در عکس نهایی، تیره همراه با بافت آشکار آن ثبت شود. به عبارت دیگر، اگر موهای او قهوه‌ای روشن باشد شما می خواهید که در عکس به صورت زون ۳ یا زون ۴ بازسازی شود. این تصمیم از قبل که شما دوست ندارید موهای او تیره‌تر از زون ۳ ثبت شود مهم است زیرا اگر شما به شکل اتفاقی فیلم را فرونوردهی (underexposed) کنید و موهای او به شکل زون صفر درآید چه کسی مسئول خواهد بود (Johnson,2007,28). عکاسان دیگری، «زون سیستم» ابداع شده توسط «انسل آدامز» را به عنوان روش کاری خود انتخاب کردند و عکاسی بدین شیوه را تجربه نمودند. یکی از شاخص‌ترین آنها «ماینور وایت»۷ بود که در تکمیل مفاهیم «زون سیستم»، کنار مفهوم «پیش‌نگری»، اصطلاح «پس‌نگری» یا Post - visualization را ابداع نمود.

بر اساس نظریات عکاسانه او، می‌توان فرآیند ثبت عکس را به پنج مرحله مهم تقسیم نمود: ۱) رویت دقیق صحنه و ارزیابی تعداد، نوع و در مجموع ترکیب زون‌ها در صحنه (عکاس با دقت به صحنه یا موضوع می‌نگرد و تون‌های مختلف موجود در آن را با زون‌های یازده‌گانه «معادل‌سازی» می‌نماید و بدین ترتیب متوجه می‌شوید که صحنه یا موضوع مورد نظر دارای چه زون‌هایی است، این زون‌ها چه میزان تفاوتی با یکدیگر دارند و بخش‌های مهم صحنه یا موضوع مورد نظر در چه زون یا زون‌هایی واقع شده‌اند (استروبل و دیگران، ۱۳۹۰: ۳۷۰). ۲) پیش‌نگری؛ تجسم ذهنی عکس دلخواهی که می‌خواهیم از چنین صحنه‌ای بدست آوریم (عکاس در ذهن خود تصویر نهایی مطلوب خود (تصویری که در صورت اعمال تغییرات مورد نظر عکاس، در جریان تبدیل زون‌های موضوع به ارزش‌های چاپ، به دست خواهد آمد) را تجسم می‌کند و پس از آن به منظور تحقق این تصویر تجسم‌شده، مراحل بعدی زون سیستم را به دقت پیگیری می‌نماید (استروبل و دیگران، ۱۳۹۰: ۳۷۳)). ۳) انتخاب و کنترل تنظیمات دوربین و اجرای تمهیدات عکاسانه ویژه در مرحله ثبت عکس۸ برای دستیابی به عکس پیش‌نگری شده. ۴) انتخاب و کنترل تمهیدات لابراتواری۹ برای ادامه فرآیند تبدیل عکس تجسم شده ذهنی به عکس قابل رویت عینی. ۵) پس‌نگری؛ رویت دقیق تصویر و ارزیابی ترکیب زون‌ها در آن و مقایسه تصویر حاصله با تصویر ذهنی پیش‌نگری شده. این عادت حرفه‌ای که عکاس خود را همواره به رعایت و پیگیری پنج مرحله فوق ملزم می‌کند، بویژه اصرار او به اجرای دو مرحله مرتبط به هم و بسیار مهم یعنی «پیش‌نگری پیش از ثبت عکس» و «پس‌نگری پس از چاپ عکس» باعث می‌شود که فرآیند عکاسی از یک فرآیند خودبخودی فتوشیمیایی به فرآیندکنترل شده قابل پیش‌بینی تبدیل شود.

همانگونه که اشاره شد، در عکاسی دیجیتال به دلیل اینکه پیش از ثبت عکس (پیش از فشردن دکمه شاتر یعنی در هنگام تنظیم دوربین و آماده‌سازی قاب تصویر)، هنگام ثبت عکس و بلافاصله پس از ثبت عکس می‌توانیم عکس را ببینیم و در صورت لزوم آن را تکرار نماییم مرحله «پیش‌نگری» حذف شده است و فرآیند عکاسی از فرآیند «تصور و تخمین» (تصور ذهنی تصویری که مطلوب است و تخمین عکسی که در نهایت بدست خواهد آمد) به فرآیند «رویت و تضمین» (رویت تصویر ثبت شده بلافاصله پس از ثبت – یا حتی حین و قبل از ثبت – و اطمینان از حصول کیفیت مورد نظر) تبدیل شده است. از آنجا که در عکاسی فتوشیمیایی، تصویری که هنگام ثبت عکس در منظره‌یاب اپتیکی دوربین دیده می‌شود لزوما با عکسی که در نهایت پس از چاپ رویت می‌شود به لحاظ بسیاری از مختصات بصری نظیر نوردهی، رنگ و کنتراست مشابه نیست و عکاس از طریق تصور و تخمین، چگونگی عکس نهایی را حدس می‌زند، پس عکاسی فتوشیمیایی را می‌توان «عکاسی با چشمان نیمه بسته» دانست در

حالیکه چون در عکاسی دیجیتال تصویر در لحظه ثبت بی‌تاخیر و بی‌واسطه بصورت عینی رویت می‌شود، عکاسی دیجیتال را می‌توان «عکاسی با چشمان باز» نام نهاد.

۴- تاثیرات «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی

آنچه احتمالا دسترسی به عکس تاثیرگذار را ممکن می‌سازد، گذر از فرآیند خودکار ثبت تصویر (که در آن زون‌های صحنه خارج از کنترل عکاس به زون‌هایی معادل یا غیرمعادل در تصویر ترجمه می‌شوند) به فرآیند ثبت کنترل‌شده، آگاهانه و غیرخودبخودی عکس است. پیش‌نگری، عکاسی را به فرآیندی خودآگاه تبدیل می‌کند. این دقت نظر و خودآگاهی حرفه‌ای در هنگام آماده‌سازی و ثبت و عمل‌آوری عکس نتایج مثبت زیر را در پی خواهد داشت:

۱- از آنجا که در عکاسی فتوشیمیایی، عکاس پیش از ثبت عکس، حین ثبت و بلافاصله پس از ثبت عکس، نمی‌تواند عکس را ببیند، مجبور خواهد بود که برای رسیدن به عکس موردنظر با محاسباتی تکنیکی، تنظیمات دوربین را انتخاب نماید و تمهیدات ویژه در حوزه نورپردازی و صحنه‌پردازی را شکل بخشد. به عنوان مثال در عکاسی فتوشیمیایی، عکاس برای اطمینان یافتن از درست بودن نوردهی۱۰ از نورسنج داخلی دوربین۱۱ یا از نورسنج‌های حرفه‌ای استفاده می‌کند و بر اساس اطلاعات حاصل از نورسنج، تنظیمات مربوط به نوردهی (سرعت شاتر، دیافراگم و ISO) را انتخاب می‌کند. بواسطه نورسنجی درمی‌یابیم که نور موجود در صحنه چگونه بر نوردهی تصویر اثر خواهد داشت. مرحله نورسنجی مرحله‌ای اساسی در تولید عکسی است که با پیش‌نگری ما از موضوع یا صحنه منطبق باشد (Rand, 2008:10 & 12). این اجبار به استفاده از ابزارهای سنجش، انجام محاسبات تکنیکی (در این مثال محاسبه رابطه متناسب دیافراگم، سرعت شاتر و ISO) و انتخاب با وسواس تنظیمات دوربین و انجام دقیق تمهیدات عکاسانه به منظور دستیابی به تصویر ذهنی پیش‌نگری شده در چاپ نهایی به این نتیجه درخشان منجر خواهد شد که عکاس تسلط تکنیکی ویژه‌ای بر تنظیمات دوربین، عملکرد و تاثیرات آن‌ها و همچنین تاثیرات و نحوه درست اجرای تمهیدات صحنه‌پردازانه و نورپردازانه پیدا خواهد کرد.

این در حالی است که در عکاسی دیجیتال، عکاس در مرحله ثبت، عکس را می‌بیند و تنظیمات دوربین را اغلب به شکلی محاسبه نشده تغییر می‌دهد تا به جلوه موردنظر برسد یا پس از ثبت عکس، اگر نتیجه حاصله مطلوب نبود باز هم با تغییری در تنظیمات، عکس را تکرار می‌کند. در این شیوه عمل معمولا از ابزارهای سنجش نظیر نورسنج استفاده چندانی نمی‌شود یا خبری از محاسبه و دقت‌نظر ویژه در انتخاب هر تنظیمی یا اجرای هر ترفندی وجود ندارد در حالیکه در عکاسی فتوشیمیایی همیشه این نگرانی وجود دارد که آیا تنظیمات انتخابی یا تمهیدات اجراشده به نتیجه درست خواهد انجامید و عکس ذهنی پیش‌نگری شده را در عمل محقق خواهد کرد؟ برای رسیدن به پاسخ این پرسش عکاس ساعت‌ها یا حتی روزها تا آماده شدن عکس نهایی باید صبر کند و این غیرقابل تکرار بودن فرآیند عکاسی و غیرقابل جبران بودن اشتباهات تکنیکی باعث می‌شود عکاس در هر انتخاب حرفه‌ای یا تصمیم تکنیکی نهایت دقت را بکار بندد و از تمام ابزارهای کمکی در این زمینه نظیر نورسنج و کلوین‌سنج استفاده کند و همانگونه که گفته شد، بدین ترتیب ثبت هر عکس یک فرآیند آموزشی است و در پی ثبت هر عکس، عکاس آموزه‌های تکنیکی مهمی بدست می‌آورد یا دانسته‌های قبلی او عمیق می‌شوند و بدین ترتیب عکس به عکس تسلط تکنیکی او کاملتر می‌گردد.

گاه این تسلط تکنیکی تا بدان جا عمق می‌یابد که دیگر عکاس به ابزارهای کمکی نظیر نورسنج نیاز نخواهد داشت و با دیدن صحنه یا موضوع بلافاصله می‌داند که برای تبدیل تصویر ذهنی که پیش‌نگری کرده است به عکس قابل رویت با ویژگی های موردنظر چه تمهیدات یا تنظیماتی در دوربین را باید انتخاب نماید. اما در عکاسی دیجیتال، تکیه صرف بر دیدن عکس در مرحله ثبت و انتخاب تنظیمات بر اساس ارزیابی‌های چشمی یا تکرار عکس نامطلوب بلافاصله پس از ثبت موجب می شود که عکاس در غالب موارد از عملکرد دقیق تنظیمات دوربین و تاثیرات ظریف ناشی از آنها و از اثر اجرای تمهیدات مختلف عکاسانه اطلاع و آگاهی پیدا ننماید و در نتیجه وجه آموزشی فرآیند ثبت عکس از دست خواهد رفت و تسلط تکنیکی کافی برای عکاس بدست نخواهد آمد. «تسلط تکنیکی» حاصله در عکاسی فتوشیمیایی به شکل طبیعی فهم زیبایی شناسانه عکاس را نیز غنا می‌بخشد. عکاس درک عمیقی از تکنیک‌های عکاسانه و تنظیمات دوربین دارد و تاثیرات بصری هر کدام را به دقت می‌داند و کاربرد هر تنظیم یا تمهید را به اقتضای ایده عکس بهتر فراخواهد گرفت.

۲- عادت به دقت‌نظر در تکنیک‌ها و تنظیمات به شکلی طبیعی به دقت‌نظر در وجوه زیبایی‌شناسانه تصویر منجر خواهد شد و گاه گره‌های تکنیکی و دشواری‌های کاربردی دوربین به ادراک و توجه زیبایی‌شناسانه کاملتری منجر می‌شود. مثال زیر یک نمونه از چنین تاثیری است، تاثیر یک دشواری تکنیکی یا ضعف ساختاری دوربین در دستیابی به تصویری با ساختار زیبایی‌شناسانه کاملتر: دوربین‌های قطع بزرگ فتوشیمیایی که نگاتیوهای تخت[۱۲] با ابعاد بزرگ را در خود جای می‌دهند در شکل معمول خود فاقد منظره‌یاب معمول دوربین‌های دیگر هستند. در این دوربین‌ها در محل «صفحه فیلم»[۱۳]، یک «شیشه مات»[۱۴] بزرگ قرار دارد که عکاس تصویر تشکیل شده بر روی آن را می‌بیند و در نتیجه تصویر را فوکوس می‌کند، ترکیب‌بندی آن را تنظیم می‌کند و سایر

خصوصیات قابل رویت عکس را کنترل می‌کند. تصویری که در این دوربین بر روی شیشه مات تشکیل و دیده می‌شود هم «سر و ته»[15] و هم «چپ و راست»[16] است (تصویر ۰۸) (آدامز، ۱۳۷۹: ۳۴).

تصویر ۸- دوربین قطع بزرگ فتوشیمیایی (منبع: URL6)

هرچند چنین جلوه‌ای به نظر نامناسب می‌آید و حتی برخی ابزارهای اپتیکی برای نصب بر روی شیشه مات دوربین‌های قطع بزرگ برای رفع این ایراد و نمایش نرمال عکس ساخته شده است اما اغلب عکاسان نه تنها این جلوه را نامناسب نمی‌دانند و تلاشی برای اصلاح آن نمی‌کنند بلکه از چنین جلوه غیرمعمولی استفاده نیز می‌کنند. در این راستا اغلب عکاسان اظهار می‌دارند که وقتی تصویر بر روی شیشه مات «سر و ته» و «چپ و راست» است عکاس برای ترکیب‌بندی تصویر، ناگزیر باید دقت و تمرکز بیشتری داشته باشد و همین تمرکز بیشتر، فرآیند ترکیب‌بندی را از فعالیتی ناخودآگاه، از سر عادت و فکرنشده به فرآیندی آگاهانه تبدیل می‌کند.

با استناد به مثال بالا می‌توان گفت که هرگاه فرآیند ثبت و آماده‌سازی عکس سهل‌تر و پیچیدگی‌های فنی و تکنیکی آن کمتر می‌شود عکاسی به همان نسبت به فرآیندی ناخودآگاه تبدیل می‌گردد و عکاسان بی آنکه بدانند با دقت‌نظر کمتری تنظیمات دوربین را انتخاب و تمهیدات عکاسانه را شکل می‌بخشند و این بی‌توجهی در زمینه‌های هنری فرآیند ثبت عکس نظیر ترکیب‌بندی و انتخاب فاصله کانونی لنز نیز تسری می‌یابد و نمود هنری و تاثیرگذاری عکس را مخدوش می‌کند.

۱- پیش‌نگری در عکاسی فتوشیمیایی الزام می‌دارد که عکاس ابتدا صحنه را به دقت بنگرد و سپس با بررسی تنالیته تصویر و در نظرداشتن سلیقه هنری یا ایده زیبایی‌شناسانه خود، تصویری قابل حصول (تصویری که با توجه به شرایط و امکانات موجود دستیابی به آن ممکن باشد) را در ذهن تجسم و پیش‌نگری نماید و سپس در راه رسیدن به آن اقدامات عکاسانه خویش را شکل بخشد. بنابراین اولین گام از فرآیند پیش‌نگری، رویت دقیق صحنه است. نگریستنی دقیق که تمام وجوه صحنه (یا موضوع) را از محدودترین تا گسترده‌ترین تون‌ها و از اصلی‌ترین درخشش‌ها تا فرعی‌ترین درخشش‌های صحنه را شامل می‌شود. بدون بررسی نواحی مختلف صحنه (یا موضوع) و نامگذاری آنها در قالب زون‌های یازده گانه نمی‌توان در خصوص نحوه تبدیل آنها به زون‌هایی معادل یا غیرمعادل در تصویر تصمیم گرفت و تصمیمات خود را در قالب تصویر ذهنی ایده‌آلی در ذهن تجسم و پیش‌نگری نمود. این نگاه دقیق و موشکافانه به صحنه (یا موضوع) وجوه متعددی از آن را در نظر عکاس آشکار می‌کند، وجوهی که در نگاه غیردقیق نخستین غالبا مغفول می‌ماند.این شناخت کاملتر حاصل شده از صحنه (یا موضوع) بی‌شک می‌تواند به عکس کاملتری هم به لحاظ ساختار بصری و تاثیر زیبایی‌شناسانه و هم به لحاظ تکنیکی منجر شود. از آنجا که در عکاسی دیجیتال پیش‌نگری وجود ندارد معمولا عکاس با دقت‌نظر کمتری به صحنه (یا موضوع) می‌نگرد و همین نکته می‌تواند کیفیت پایین‌تری را در عکس‌ها حاصل نماید.

۲- تکیه صرف به ارزیابی چشمی عکس و بررسی کیفیت عکس و چگونگی مختصات آن تنها از طریق دیدن تصویر در ویزور الکترونیکی یا LCD دوربین یا مانیتورهای تصویر هرچند به ظاهر روشی ساده‌تر و سریع‌تر از روش ارزیابی عکس فتوشیمیایی است که در آن از ابزارهای سنجش کمیت و کیفیت نور نظیر نورسنج و کلوین‌سنج استفاده می‌شود اما لزوما روشی دقیق‌تر محسوب نمی‌شود، به تعبیر دیگر هرچند در نگاه اول به نظر می‌رسد که قابل رویت بودن عکس پیش، در حین و بلافاصله پس از ثبت در عکاسی دیجیتال کنترل مختصات عکس را ساده‌تر و دقیق‌تر می سازد اما در نگاه عمیق‌تر در می‌یابیم که هرچند ممکن است این روش ساده‌تر باشد اما دقیق‌تر نیست و در بسیاری از مواقع عکاس را به اشتباه نیز می‌اندازد. برای عکاسان حرفه‌ای دیجیتال به کرات این خطا پیش آمده است که تصویر را قبل از و در حین ثبت دیده‌اند و بر اساس ارزیابی و قضاوت چشمی تنظیمات را انتخاب و تمهیدات را اجرا کرده‌اند اما پس از ثبت و به خصوص پس از چاپ عکس به شکلی مشهود تفاوت آشکاری بین عکس نهایی و عکس دیده‌شده در ویزور الکترونیک، LCD دوربین یا مانیتور تصویر را شاهد بوده‌اند. ناکارآمدی روش ارزیابی چشمی کیفیت عکس دلایلی دارد که در ادامه به آنها پرداخته خواهد شد.

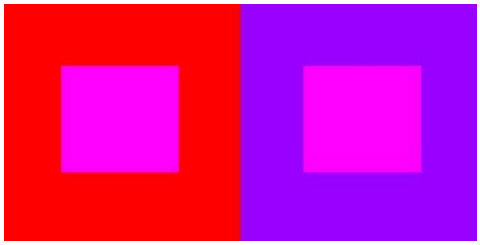
۵- دلایل ناکارآمدی روش ارزیابی چشمی کیفیت عکس

الف) ادراک بینایی انسان، ادراکی فیزیکی- ذهنی است، به این معنا که حالات روحی و توانایی ذهنی ما (که بواسطه محیط، خستگی روزمره و مواردی از این دست تغییر می‌کند) می‌تواند بر ادراک بینایی ما اثر گذارد و قضاوت ما را در خصوص کیفیت و مختصات عکسی که می‌بینیم تحت تاثیر قرار دهد. از این‌رو یک تصویر واحد که بر روی نمایشگری معین به نمایش درآمده است

در موقعیت‌های مختلف (موقعیت‌های متفاوت ذهنی و روحی مخاطب) با مختصاتی متفاوت ادراک می‌شود، مثلا در یک موقعیت رنگ‌مایه کلی آن گرم و در موقعیتی دیگر خنثی ادراک و احساس شود.

ب) وضعیت نوری صحنه‌ای که تصویر در آن رویت می‌شود بر ادراک ما از مختصات تصویر تاثیر دارد. اگر صحنه پرنور باشد دیافراگم (مردمک) چشم ما تنگ می‌شود و در نتیجه صفحه نمایشگر الکترونیک (ویزور الکترونیک، LCD دوربین یا مانیتور تصویر) و در پی آن تصویر دیجیتال شکل‌گرفته بر آن تیره‌تر ادراک می‌شود و عکاس با رویت چنین تصویری اگر پیش از ثبت باشد، تنظیمات را در جهت افزایش نوردهی عکس تغییر می‌دهد و اگر پس از ثبت باشد، عکس را با نوردهی بیشتری مجدد ثبت خواهد کرد.

ج) ادراک ما از مختصات عکس بواسطه پدیده ادراکی «کنتراست همزمان»[۱۷] تغییر می‌کند. به‌عنوان مثال عکسی که در اتاقی با دیوارهای آبی دیده می‌شود به نظر دارای رنگمایه‌ای گرم می‌آید و همان عکس در اتاقی با دیوارهای قرمز، به نظر دارای رنگمایه سرد می‌آید (تصویر ۹).



تصویر ۹- کنتراست همزمان (منبع: نگارندگان)

د) تقریبا تمامی نمایشگرهای الکترونیک (غیر از برخی مانیتورهای بسیار حرفه‌ای تصویر که در فیلمسازی دیجیتال استفاده می‌شوند) از نمایش صددرصد دقیق تصویر ناتوان هستند و معمولا عکس را با مختصاتی نه کاملا دقیق و درست نمایش می‌دهند و در نتیجه عکاس را در آگاهی از مختصات تصویر و در پی آن اصلاح تنظیمات دوربین به اشتباه می‌اندازند. این عدم دقت بسته به نوع نمایشگر و رده کیفی آن متفاوت خواهد بود.

یک از موارد عدم دقت نمایشگرهای الکترونیک و ناتوانی آنها در بازنمایی دقیق تصویر، موضوع «فضای رنگی» است. هر نمایشگر الکترونیک امکان نمایش دامنه مشخصی از پرده‌های رنگی یا به عبارتی گستره مشخصی از رنگمایه‌های مختلف با درجات متنوع اشباع و درخشش[۱۸] را دارد. به این گستره تنالیته رنگی قابل نمایش در نمایشگر الکترونیک، «فضای رنگی» آن نمایشگر[۱۹] یا به عبارتی «دامنه بازسازی رنگ نمایشگر»[۲۰] گفته می‌شود (تصویر۱۰). یکی از مواردی که ارزیابی چشمی تصویر را کم دقت می‌نماید این است که «فضای رنگی» نمایشگرهای الکترونیک با «فضای رنگی» قابل ادارک برای چشم و همچنین «فضای رنگی» دوربین دیجیتال و «فضای رنگی» پرینتر چاپ عکس متفاوت است. بنابراین کیفیت و تنالیته رنگی عکسی که بر روی LCD دوربین یا در ویزور الکترونیک یا بر روی مانیتور تصویر (مانیتور اکسترنال یا مانیتور کامپیوتر) دیده می‌شود با کیفیت رنگی عکسی که در دوربین ثبت می‌شود و همچنین تنالیته رنگی عکسی که در نهایت بوسیله پرینتر چاپ می‌شود، متفاوت خواهد بود.

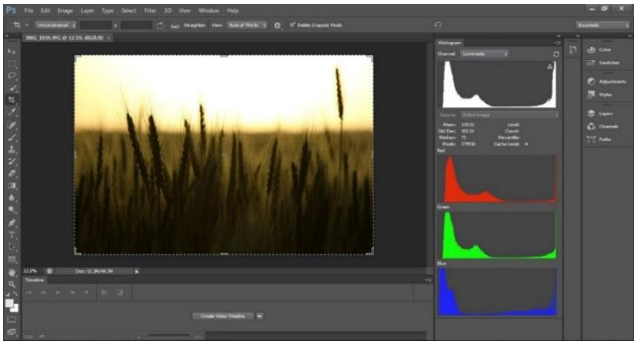
به دلایل ذکر شده نمی‌توان برای رسیدن به عکس مورد نظر تنها به ارزیابی چشمی اتکا کرد و حتما برای افزایش دقت و صحت ارزیابی کیفیت تصویر و تنظیم مختصات آن باید از ابزارها و روش‌های غیرچشمی استفاده نمود. این اصرار به استفاده از روش‌های غیرچشمی به شکلی خودبه‌خود در عکاسی فتوشیمیایی وجود داشته است. از آنجا که در این شیوه از عکاسی، ارزیابی چشمی وجود ندارد، عکاس مجبور به استفاده از ابزارهای سنجش و البته اتکا به فرآیند وابسته به آن یعنی «فرآیند پیش‌نگری» است.

تصویر ۱۰- دامنه بازسازی رنگ نمایشگر (منبع: URL7)

۶- امکانات عکاسی دیجیتال برای پرهیز از ارزیابی چشمی

در عکاسی دیجیتال امکانات متعددی تعبیه شده است تا قضاوت در خصوص مختصات عکس از ارزیابی صرفا چشمی فراتر رود و ارزیابی علمی و دقیقی حاصل شود که خطای بینایی و ادراکی ما در آن تاثیری نداشته باشد. معروف‌ترین این امکانات عبارت است از:

- هیستوگرام روشنایی[۲۱] برای ارزیابی نوردهی و کنتراست عکس (تصویر ۱۱)
- هیستوگرام رنگی[۲۲] برای ارزیابی رنگ عکس (تصویر ۱۱)
- رنگ جعلی[۲۳] برای ارزیابی نوردهی و کنتراست عکس (تصویر ۱۲)



تصویر ۱۱- هیستوگرام روشنایی و هیستوگرام رنگی (منبع: نگارندگان)

تصویر ۱۲- رنگ جعلی (منبع: URL8)

- الگوی هاشور[۲۴] برای ارزیابی نوردهی و کنتراست عکس (تصویر۱۳)
- هشدار روشنایی[۲۵] برای ارزیابی کنتراست عکس (تصویر۱۴)

تصویر۱۳- الگوی هاشور (منبع: URL9)

تصویر۱٤- هشدار روشنایی (منبع: URL10)

علاوه بر موارد فوق تدابیری نیز اتخاذ شده است تا ارزیابی چشمی با دقت و صحت بیشتری صورت پذیرد. این تدابیر عبارتند از : الف) ساخت مانیتورهای حرفه‌ای تصویر که تصاویر دیجیتال را دقیق‌تر نمایش می‌دهند. ب) تعبیه گزینه‌های تنظیمی متعدد در مانیتورهای تصویر که امکان کالیبراسیون دقیق را فراهم می‌سازند. ج) طراحی و ساخت سیستم‌های کالیبراسیون نمایشگر (تصویر۱۵). در این سیستم‌ها که با عنوان کلی (Display calibration system) شناخته می‌شوند ترکیبی از حسگر سخت‌افزاری و نرم‌افزار مربوطه هستند که با آنها می‌توان به شکل بسیار دقیق‌تر از کالیبراسیون چشمی[۲۶] نمایشگر را کالیبره نمود. در واقع چنین ابزارهایی بخشی از یک سیستم یکپارچه مدیریت رنگ محسوب می‌شوند که کنترل مختصات بصری عکس دیجیتال از جمله رنگ را از مرحله ثبت در دوربین تا ویرایش در کامپیوتر و چاپ در پرینترهای عکس بر عهده دارند. این سیستم اصطلاحا Color Management System نامیده می‌شود.

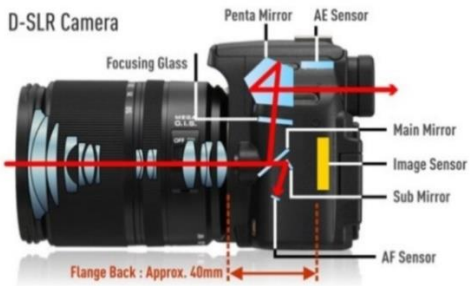
تصویر ۱۵- سیستم‌های کالیبراسیون نمایشگر (منبع: URL11)

۷- احیاء «فرآیند پیش‌نگری» در عکاسی دیجیتال

به دلایل متعدد گفته‌شده، در عکاسی دیجیتال نیز بایستی برای دستیابی به عکس مطلوب و کنترل و هدایت آگاهانه فرآیند ثبت (نوردهی، ویرایش و چاپ) عکس از روش ارزیابی چشمی پرهیز نمود و همچنان همانند عکاسی فتوشیمیایی لازم است عکس را پیش‌نگری نمود و برای دستیابی به عکس تجسم‌شده، از ابزارها و روش‌های علمی که تنها بر محاسبات دقیق متکی هستند استفاده کرد. همانند عکاسی فتوشیمیایی، در عکاسی دیجیتال نیز «پیش‌نگری» کلید دستیابی به تصویر مطلوب است (Rand,2008:112). هم در عکاسی فتوشیمیایی و هم در عکاسی دیجیتال، «پیش‌نگری» عامل اصلی برای موفقیت در ساخت عکس است.برای پیش‌نگری درست تصویر و ساخت عکسی منطبق با نیازهایمان باید بخش‌های مختلف ثبت دیجیتال و فرآیند خروجی را کنترل کنیم و تغییر دهیم (Rand,2008:106-107). مقیاس زون‌ها که به شکل گسترده در عکاسی فوتوشیمیایی استفاده می‌شده است برای عکاسی دیجیتال نیز مفید است. فرآیند پیش‌نگری مستقل از واسطه ثبت تصویر است. روش تفسیر مقیاس زون‌ها در عکاسی دیجیتال متفاوت از عکاسی فوتوشیمیایی است زیرا که سیستم دیجیتال مکانیسم خطی‌تری در ثبت نور دارد. زون‌ها به شکل متفاوتی در عکس دیجیتال چاپ خواهند شد (peres & others,2008: 246).

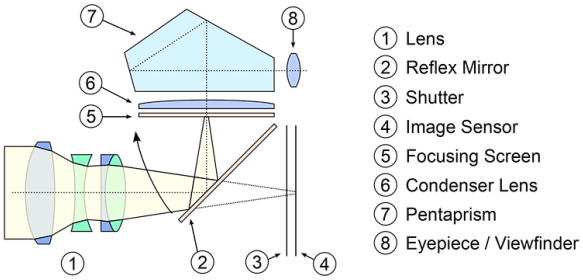
هرچند در یکی‌دو سال اخیر شاهد پیدایش و گسترش نسبی دوربین‌های بدون آینه[۲۷] هستیم (تصویر۱۶) اما سالها است که دوربین‌های DSLR [۲۸] (تصویر۱۷) وجود داشته‌اند و غالب عکاسان حرفه‌ای از چنین دوربین‌هایی که حتی در سال‌های ابتدایی پیدایش، فاقد گزینه Live View بودند، استفاده می‌کردند. نبود گزینه Live view در سالهای ابتدایی پیدایش دوربین‌های DSLR و اپتیکی باقی ماندن ویزور دوربین‌های DSLR تاکنون، دلایل متعددی داشته است که یکی از اصلی‌ترین این دلایل حفظ فرآیند پیش‌نگری بوده است. برای درک کامل این نکته توجه به توضیح زیر ضروری است:

تصویر ۱۶- دوربین DSLM (منبع:URL12)



تصویر۱۷: دوربین DSLR (منبع:URL13)

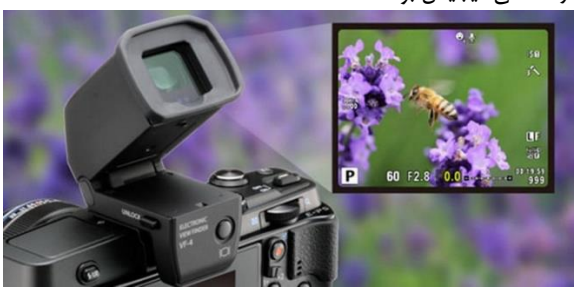
دوربین‌های عکاسی فتوشیمیایی در سه رده ساخته می‌شدند: دوربین‌های قطع کوچک، دوربین‌های قطع متوسط و دوربین‌های قطع بزرگ. مهمترین تفاوت این سه رده کیفی، عرض فیلم مورد استفاده در این دوربین‌ها و ابعاد فریم‌هایی است که در این دوربین‌ها ثبت می‌شوند. پرکاربردترین رده کیفی از بین این سه رده که هم مردم عادی و هم حرفه‌ای ها از آن استفاده می‌کردند، دوربین‌های قطع کوچک است. در این رده کیفی، حرفه‌ای‌ترین دوربین‌ها، دوربین‌های SLR یعنی «دوربین قطع کوچک انعکاسی تک‌لنز» است. در این دوربین‌ها پشت لنز آینه کوچک و متحرکی قرار دارد که قبل از عکاسی تصویر حاصل از لنز را به سمت «منظره یاب»[۲۹] دوربین منتقل می‌کند و در لحظه ثبت عکس بالا رفته، از مسیر عبور نور کنار می‌رود تا نور بتواند به مسیر خود به سمت فیلم خام داخل دوربین ادامه دهد. انتقال تصویر از لنز به سمت منظره‌یاب دوربین، در این دوربین‌ها بواسطه آینه و ادوات نوری (اپتیکی) دیگری نظیر شیشه مات[۳۰]، منشور پنج وجهی[۳۱]، و عدسی بزرگنمایی کننده[۳۲] صورت می‌گیرد (تصویر۱۸). به همین دلیل منظره‌یاب این دوربین‌ها، منظره‌یابی اپتیکی است و همانگونه که پیش از این نیز گفته شد در چنین منظره‌یابی تنها می‌توان از صحت برخی خصوصیات تصویر در حال ثبت نظیر ترکیب‌بندی و فوکوس اطمینان داشت و از حیث سایر خصوصیات، بین تصویر قابل رویت در منظره‌یاب و تصویر در حال ثبت بر روی فیلم لزوما همانندی وجود ندارد.



تصویر ۱۸- انتقال تصویر از لنز به سمت منظره‌یاب دوربین (منبع: URL14)

با پیدایش دوربین دیجیتال ساختار دوربین SLR حفظ و تنها تغییری که ایجاد شد تعویض گیت[۳۳] با حسگر الکترونیک[۳۴] بود و به همین دلیل این دوربین جدید را DSLR نامیدند که D مخفف دیجیتال است و SLR به مشابهت ساختار آینه و منظره‌یاب اپتیکی این دوربین‌های دیجیتال با دوربین‌های فوتوشیمیایی اشاره دارد. این سوال اساسی از همان ابتدا برای عکاسان و علاقمندان به عکاسی مطرح بود که چرا در دوربین عکاسی دیجیتال همچنان لازم است که آینه و سایر قطعات مرتبط وجود داشته باشد و با توجه به اینکه در دوربین دیجیتال براحتی می‌توان خروجی حسگر الکترونیک را به نمایشگر الکترونیک کوچکی که در منظره‌یاب تعبیه شده باشد منتقل نمود و بدین ترتیب منظره‌یابی الکترونیک با قابلیت مداوم «نمایش همزمان»[۳۵] داشت چرا اساسا دوربین دیجیتال باید منظره‌یاب اپتیکی داشته باشد؟ دلایل متعددی برای حفظ ساختار آینه و منظره‌یاب اپتیکی در دوربین‌های DSLR وجود داشته است، از جمله امکان استفاده از لنزهای دوربین SLR بر روی دوربین DSLR. اما یکی از مهمترین دلایل این امر حفظ «فرآیند پیش‌نگری» هرچند به شکلی موقت و لحظه‌ای در فرآیند عکاسی دیجیتال است.

استفاده از منظره‌یاب اپتیکی در عکاسی دیجیتال باعث می‌شود که عکاس در مدت زمان آماده‌سازی عکس و انتخاب تنظیمات دوربین و همچنین در لحظه ثبت عکس از دیدن عکس دیجیتال محروم باشد و حداقل در این چند لحظه محدود می‌تواند تصویر ایده‌آل خود را در ذهن تجسم و پیش‌نگری کند و پس از ثبت عکس و نمایش آن با تاخیر چند ثانیه‌ای بر روی LCD دوربین یا مانیتور اکسترنال ببیند که آنچه ثبت شده است تا چه حد با تصور ذهنی او انطباق دارد و بدین ترتیب فرآیند «پس‌نگری» را نیز صورت دهد. بدین ترتیب می‌توان دریافت که چرا پس از پیدایش عکاسی دیجیتال بلافاصله منظره‌یاب الکترونیک در دوربین‌های DSLR تعبیه نشد و چرا تا به امروز نیز در دوربین‌های DSLR از ویزور اپتیکی استفاده می‌شود و چرا تا چند سال پس از پیدایش دوربین‌های DSLR گزینه «نمایش همزمان» تعبیه نشد و چرا ابداع و رواج دوربین‌های دیجیتال بدون آینه که ویزور الکترونیک دارند تا حدود دو دهه پس از ابداع عکاسی دیجیتال به تاخیر افتاد (تصویر۱۹). یکی از دلایل رخداد تمام این اتفاق‌ها حفظ و تداوم فرآیند بسیار مهم پیش‌نگری در عکاسی دیجیتال بوده است.



تصویر ۱۹: ویزور الکترونیک دوربین بدون آینه (منبع: URL15)

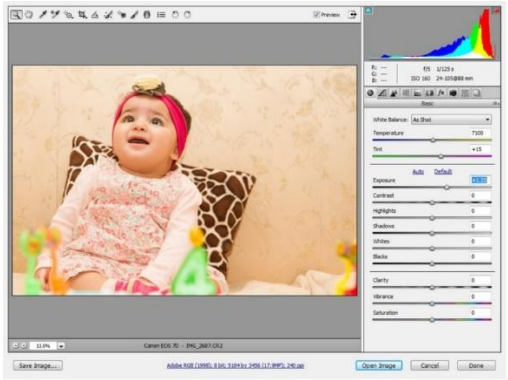
یکی از دلایلی که عکاسان حرفه‌ای علیرغم مزایایی که دوربین‌های DSLM دارند نظیر کوچکتر و سبک‌تر بودن، همچنان به استفاده از دوربین‌های DSLR اصرار دارند پافشاری بر اجرای فرآیند پیش‌نگری (هرچند بصورت موقت و برای مدت زمان محدود، از لحظه شروع به تنظیم قاب و تصمیم‌گیری در خصوص تنظیمات دوربین و انتخاب تنظیمات تا چند لحظه پس از ثبت که عکس بر روی LCD دوربین به نمایش در می‌آید) و بهره‌گیری از تاثیرات مثبت حرفه‌ای آن بر شیوه کار و در نهایت بر کیفیت فنی و زیبایی‌شناسانه عکس است. برای تکمیل این فرآیند در عکاسی دیجیتال و امتداد دادن زمان فرآیند پیش‌نگری و ایجاد فاصله زمانی بیشتر بین لحظه ثبت عکس و زمان رویت آن می‌توان توصیه نمود که عکاس به هنگام ثبت عکس دیجیتال، قبل از ثبت، در حین ثبت و بلافاصله پس از ثبت عکس از مانیتور اکسترنال متصل شده به دوربین یا LCD دوربین استفاده نکند و همانند عکاسی فتوشیمیایی در گام اول صحنه را به دقت بنگرد و با ابزارهای ارزیابی علمی (غیر چشمی) تصویر نظیر نورسنج، تنظیمات دوربین را انتخاب نماید و در گام بعد عکس را ثبت کند اما به جای آنکه بلافاصله پس از ثبت عکس، آن را بر روی LCD دوربین یا مانیتور اکسترنال متصل شده به دوربین ببیند، رویت عکس را تا زمان انتقال عکس‌ها به کامپیوتر و زمان مشاهده آن‌ها بر روی مانیتور کامپیوتر به تاخیر اندازد و «فرآیند پس‌نگری» را نه بلافاصله پس از ثبت عکس بلکه با تاخیر زمانی قابل توجهی صورت دهد.

در این‌صورت فرآیند پیش‌نگری هم به لحاظ شیوه اجرا و هم به لحاظ طول زمانی بطور کامل محقق و اجرا می‌شود و نتایج مثبت حاصل از آن به طریقه کامل بدست می‌آید. اگر فرآیند پس‌نگری بلافاصله پس از ثبت عکس انجام شود چون در اغلب اوقات صحنه و رویداد آن هنوز تغییر نکرده است بلافاصله هر تصمیم عکاسانه اشتباه را می‌توان با تکرار عکس و ثبت عکسی با مختصات جدید جبران کرد و چون هر نوع اشتباه در لحظه ثبت عکس برای بار نخست براحتی قابل جبران است، فرآیند پیش‌نگری و پس‌نگری تاثیری عمیق در کار عکاس نخواهد داشت و او را به دقت نظر عمیق در هنگام ثبت عکس عادت نمی‌دهد و در نتیجه تاثیر لازمه بر شیوه کار عکاس و کیفیت عکس‌های حاصله نخواهد داشت اما اگر از LCD دوربین یا مانیتور تصویر

متصل شده به دوربین در لحظه ثبت عکس و البته بلافاصله پس از ثبت عکس صرف‌نظر کنیم و دیدن عکس‌ها را به چند ساعت یا حتی روزی دیگر یعنی زمانی که عکس‌ها از دوربین به کامپیوتر منتقل شدند، واگذاریم چون صحنه و رویداد آن از دست رفته است، هر تصمیم اشتباه اتخاذ شده قابل جبران نخواهد بود و در نتیجه هر اشتباه، تجربه‌ای را برای عکاس به ارمغان می آوردکه در صحنه‌ها و موقعیت‌های مشابه آن اشتباه را دیگر تکرار نخواهد کرد و در واقع فرآیندهای پیش‌نگری و پس‌نگری تاثیرات کامل خود بویژه تاثیر ویژه خود در کاهش خطاهای حرفه‌ای در فرآیند ثبت عکس را در پی خواهند داشت.

نکته قابل توجه در عکاسی دیجیتال آن است که می‌توان عکس را در فرمت Raw [۳۶] ثبت نمود. عکس Raw اطلاعات بی‌واسطه و فرآیند نشده‌ای است که از حسگر دوربین بدست می‌آید (تصویر۲۰). از آنجا که بسیاری از تنظیمات دوربین نظیر White Balance در مرحله فرآیند شدن عکس Raw و تبدیل آن به عکسJPG در دوربین اعمال می‌شود، بنابراین عکس Raw فاقد این تنظیمات است و از این‌رو در نرم افزارهای ویرایش عکس بویژه در نرم افزار اختصاصی آن یعنی Camera Raw می‌توان دامنه گسترده‌ای از تنظیمات و تصحیحات را بر روی آن اعمال کرد و درصد زیادی از خطاهای حرفه‌ای عکاس در زمان ثبت عکس را براحتی اصلاح و جبران نمود، اما این امکان فوق العاده نزد عکاس حرفه‌ای دست‌آویزی برای حذف فرآیند پیش‌نگری و پس‌نگری و ثبت عکس با بی‌توجهی نسبت به تنظیمات دوربین و اجرای سهل‌انگارانه تمهیدات عکاسانه نخواهد بود زیرا پیش از این هم اشاره شد که سهل انگاری در انتخاب و کنترل تنظیمات دوربین و اجرای تمهیدات عکاسانه می‌تواند به بی‌توجهی به موضوع و وجوه زیبایی‌شناسانه عکس نیز منجر شود.

به همین دلیل عکاسان حرفه‌ای از این امکان بی‌نظیر (امکان اصلاح مختصات عکس Raw پس از ثبت آن) که بسیار گسترده‌تر از اصلاحاتی است که می‌توان بر عکس فتوشیمیایی در مراحل لابراتواری و چاپ انجام داد تنها برای دستیابی به عکس‌هایی با مختصات مطلوب در صحنه‌هایی که شرایط کلی بویژه شرایط نوری آنها برای ثبت عکس مناسب نیست استفاده می‌کنند. بنابراین وجود فرمت Raw و قابلیت‌های ویژه آن مغایرتی با فرآیندهای لازم الاجرای پیش‌نگری و پس‌نگری ندارد.



تصویر ۲۰- عکس Raw (منبع: نگارندگان)

۸- نتیجه گیری

با توجه به توضیحات ارائه شده در متن می‌توان چنین نتیجه گرفت که «فرآیند پیش‌نگری» عاملی مهم و تاثیرگذار در عکاسی فتوشیمیایی برای دستیابی به تصویری بی‌عیب از نظر تکنیکی است. درواقع این فرآیند در عکاسی فتوشیمیایی ضروری و لازم‌الاجراست چراکه در عکاسی فتوشیمیایی فاصله زمانی زیادی بین لحظه ثبت عکس تا رویت عکس چاپ شده نهایی وجود دارد، پس باید قبل از فشردن دکمه شاتر تصویر دلخواه را در ذهن مجسم کرد یعنی فرآیند پیش‌نگری را انجام داد و با توجه به تصویر ذهنی مجسم‌شده تنظیمات و تمهیدات لازم را در نظر گرفت تا پس از چاپ، عکس نهایی با تصویر پیش‌نگری شده حداکثر تشابه را داشته باشد. در عکاسی دیجیتال فاصله زمانی چندانی میان لحظه ثبت عکس و زمان رویت آن (بر روی LCD دوربین یا مانیتور اکسترنال) وجود ندارد پس براحتی پس از ثبت عکس، اگر تصویر نهایی از نظر تکنیکی مناسب نباشد یا با ایده‌های عکاس تناسب نداشته باشد، می‌توان عکس را مجددا پس از تغییر تنظیمات دوربین، ثبت نمود. به‌همین دلیل فرآیند پیش‌نگری در عکاسی دیجیتال نادیده گرفته می‌شود. نبود این فرآیند باعث ایجاد مشکلاتی می‌شود از قبیل: عدم توجه به بازسازی دقیق تون‌های صحنه (یا موضوع) در تصویر، تکیه صرف بر ارزیابی چشمی بدون بکارگیری ابزارهایی نظیر نورسنج، بی‌دقتی به تنظیمات دوربین و تاثیرات ظریف آنها در عکس نهایی. البته با در نظر گرفتن راهکارهایی می‌توان این مشکلات را از بین برد یا به حداقل رساند و نهایتا فرآیند پیش‌نگری را احیاء نمود. یکی از راه‌ها برای آنکه فرآیند پیش‌نگری به حیطه عکاسی دیجیتال راه یابد آن است که عکاس هنگام ثبت عکس دیجیتال یعنی قبل از ثبت، در حین ثبت و بلافاصله پس از ثبت عکس از LCD دوربین یا مانیتور اکسترنال متصل شده به دوربین استفاده نکند و در گام نخست همانند عکاسی فتوشیمیایی ابتدا صحنه را به خوبی بنگرد و آن را از نظر تنالیته ارزیابی کند؛ در گام دوم، با استفاده از منظره‌یاب اپتیکی و ابزارهای ارزیابی علمی (غیرچشمی) تنظیمات دوربین را انتخاب نماید؛ سپس عکس را ثبت کند و در آخر، رویت عکس را تا زمان انتقال عکس به کامپیوتر به تعویق بیاندازد تا فرآیند پیش‌نگری بطور کامل اجرا شود.

پی‌نوشت

1. Film Photography
2. Focusing
3. Ansel Adams
4. Zone System
5. Zone
6. Exposure & Processing
7. Minor White
8. Exposure
9. processing
10. Exposure
11. TTL Exposure meter
12. sheet
13. Film Plane
14. Ground Glass
15. Vertically Inverted
16. Laterally Inverted
17. simultaneous contrast
18. Saturation & Value
19. Color space
20. Color gamut
21. Luminance histogram
22. R,G,B histogram
23. False color
24. zebra pattern
25. Highlight alert
26. Eye-bal calibration

۲۷. دوربین‌های دیجیتال معروف به DSLM که ویزور الکترونیک دارند.

۲۸. دوربین های دیجیتال که دارای ویزور اپتیکی هستند.

29. view finder
30. ground glass
31. pentaprism
32. Diopter(eye-piece lens)

۳۳. دریچه‌ای که محل قرارگیری فیلم است.

34. Sensor
35. live view

۳۶. خام

منابع

۱. آدامز، انسل (۱۳۷۹)، دوربین عکاسی، پیروز سیار، تهران، سروش

۲. استروبل، لسلی، کمپتون، جان، کارنت، ایرا، زاکیا، ریچارد (۱۳۹۰)، فرآیند نوردهی، مرتضی جان بخش، سمت، تهران

۳. چایلد، جان، گیلر، مارک (۱۳۸۶)، نورپردازی در عکاسی، علی تهرانی، تهران، آوند دانش

4. Johnson, Chris (2007), The practical zone system for film and digital photography, Focal press
5. Rand, Glenn (2008), film and digital techniques for zone system photography, Amherst Media, kore
6. R.peres, Michael (2007), Focal encyclopedia of photography, Focal press
7. R.peres, Michael, Osterman, Mark, B.Romer, Grand, M.stuart, Nancy, Lopez, Tomas (2008), The concise focal encyclopedia of photography, Focal press
8. Varis, Lee (2011), Mastering Exposure And The Zone System For Digital Photographers, Course Technology PTR
9. Warren, Lynne (2006), Encyclopedia of twentieth-century photography, Routledge, Taylor &Francis group
10. URL1**:** https://www.35mmc.com (access date: 2020/4/28)
11. URL2: https://www.ilfordphoto.com (access date: 2020/4/28)
12. URL3: https://www.ephotozine.com (access date: 2020/4/28)
13. URL4: https://www.slideshare.net (access date: 2020/4/28)
14. URL5: https://slideplayer.com (access date: 2020/4/28)
15. URL6: https://fa.m.wikipedia.org (access date: 2020/4/28)
16. URL7: https://www.benq.eu (access date: 2020/4/28)
17. URL8: http://blog.planet5d.com (access date: 2020/4/28)
18. URL9: https://www.photoreview.com.au (access date: 2020/4/28)
19. URL10: https://www.lightstalking.com (access date: 2020/4/28)
20. URL11: https://hardzone.es (access date: 2020/4/28)
21. URL12: http://smartechnologynow.blogspot.com (access date: 2020/4/28)
22. URL13: http://smartechnologynow.blogspot.com (access date: 2020/4/28)
23. URL14: https://photographylife.com (access date: 2020/4/28)
24. URL15: http://www.wirefresh.com (access date: 2020/4/28)

Previsualization, it’s influences in film photography and how to revive it in digital photography.

Abstract

This text is an analysis of previsualization in film photography with a view to complications and impositions of ellipse in digital photography and how to revive and utilize this process (previsualization) in digital photography. There is two kind of photography. The first is photochemical photography which capture picture (photons) on chemical film(negative or slide film).this captured picture is latent and needs several chemical processes to become seeable one. thus this photographic method is called ‘film photography’ too. The second is digital photography which capture picture (photons) on electronic sensor (for example, CCD or CMOS). this captured picture is electrical signal and needs to convert to binary data (zero and one). Because the final photograph is digitally image, this photographic method is called ‘digital photography’. one of the most important difference between photochemical (film) photography and digital photography is “previsualization”.there is this process (previsualization) in film photography and there isn’t in digital photography. This process means seeing final photograph in mind before its capturing and processing. Previsualization is an essential subjective process in film photography because in this kind of photography, photographer can’t see final photograph in the moment of capturing or immediately after release of shutter button. . previsualize of picture before it’s capturing helps photographer to adjust accurate camera settings and manipulate of photographic technics in correct manner. Unfortunately, previsualization is eliminated in digital photography.

In film photography, there is a long time between recording moment and seeing final photo from some hours till some days. In this time probably the scene which was captured is wasted and destroyed, so photographer should make use of his whole attention and precision to record a perfect image. As he or she should imagine final photo in his mind before releasing shutter button and to achieve ideal image he must select best and perfect camera settings and control some photography prolusions. This intellectual effort and visualization accede best photo is called previsualization. This is not a wild goose chase, of course this process improves photographer skills. In digital photography because there is not a time among recording moment and seeing final photo, previsualization is ignored. in this method photographer can observes image immediately after taking photo in camera’s LCD or external monitor, if photo is not appropriate he can take photo again with new camera settings. So it causes many problems and complications like inattention to reproduction of subject’s tones, camera settings and etc. some solutions can be useful to reduce or delete problems and finally can revive previsualization. these solutions are: photographer don’t see image immediately after taking photo in camera’s LCD or external monitor.at first he/she must look at scene (subject) accurately for evaluating subject’s tones, afterward with optical viewfinder select camera settings and then take photo. Finally see photo after transfer it to computer to do previsualization completely .thus previsualization and it’s technical and esthetic influences can be used again.

Key words: Previsualization, Film Photography, Digital Photography

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد دو

بررسی شمایل حضرت یوسف و سلیمان(ع) در بناهای شیراز

محمدرضا احمدی[۱]، فاطمه هوایی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۲/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۱/۲۹
کد مقاله: ۵۰۱۹۷

چکـیده

کاشیکاری یکی از شیوه های نقش پردازی آرمان گرایانه در تزئینات معماری سنتی ایران است. در دوره قاجار، نقشینه کردن دیوار ابنیه عمومی و خصوصی با شمایل و مضامین مذهبی جلوه ای نوین یافت. کاشی نگاران قاجار در نقش پردازی، کتب ادبی، تاریخی و مذهبی، سنت های کهن نگارگری و اسلوب های غربی را منبع الهام قرار دادند. چهره نگاری و شمایل نگاری از ائمه معصومین(ع) و پیامبران یکی از موضوعات مورد توجه و از اصلی ترین مضامین هنر دینی آن ها بود که تا به امروز هنوز ادامه دارد. از دوره صفویه تا قاجار شمایل نگاری های بسیاری در شهرهای مختلف ایران توسط هنرمندان و به دستور حاکمان یا بزرگان وقت ایجاد شد که به نوعی نقش مذهب و تاثیر قصص و آیات قرآن را نشان می دهد. در بسیاری از بناهای شهر شیراز شمایل نگاری انجام شده که شامل باغ، حمام، خانه و ... می باشد. هدف از این مقاله بررسی بناهایی است که شمایل نگاری حضرت یوسف(ع) و حضرت سلیمان(ع) در آن ها کار شده و با توجه به محدودیت بازدید از برخی خانه های بافت تاریخی متاسفانه یک خانه در بررسی این مقاله قرار گرفته است.

واژگـان کلـیدی: شمایل نگاری، دوره قاجار، حضرت یوسف(ع)، حضرت سلیمان(ع)، شیراز

۱- کارشناس حوزه گردشگری شهرداری شیراز؛ مدیر مرکز شیرازشناسی (مسئول مکاتبات) (*wvja_24@yahoo.com*)
۲- کارشناس مدیریت جهانگردی؛ مدرس حوزه گردشگری شیراز

۱- مقدمه

شمایل نگاری مذهبی را می توان به نوعی از عناصر هنر شیعی به شمار آورد که در حوزه های مهم نگارگری ایرانی نمود یافته و از این طریق بررسی عناصر شیعی در هنر اسلامی را فراهم می نماید. شمایل نگاری یا تمثال سازی از چهرهای مذهبی با مضامین شیعی احتمالا از اواخر دوران آل بویه معمول گشته که بیشتر دارای موضوعات عاشورایی و شمایل هایی از حضرت علی(ع) می باشد. گروهی دیگر معتقدند قدیمی ترین شمایل نگاری از چهره مقدسین در اسلام به دوره ایلخانی می رسد. در دوره ایلخانی به تاثیر از هنرمندان چینی و بیزانسی که با نقاشی، دین خود را تبلیغ می کردند و با توجه به منش و سهل گیری حکمرانان مغول، هنرمندان نقاش به خلق نگاره هایی با مضامین مذهبی و همچنین شرح قصص و روایات همّت گذاشتند(شایسته فر،۹۸:۱۳۸۶). با رسمیت یافتن مذهب شیعه در عصر صفوی، شمایل نگاری شیعی به طور چشمگیری گسترش یافت که با تصویرگری در روی دیوار و توسط تصویرگران عامه رواج داشته است. بدیهی است که با ظهور سلسله صفویه و اعلام مذهب شیعه به عنوان دین رسمی، تفکرات دینی و مذهبی از اهمیّت ویژه ای برخوردار گشت و تالیف و تصویرسازی کتب دینی نیز قوت گرفت. نسخه احسن الکبار از جمله نسخ مذهبی مصور دوره صفویه است که به دستور شاه طهماسب اول، تلخیص گردیده و دارای ۱۷ نقاشی از رویدادهای اسلامی است. شمایل نگاری در دوره قاجار به دلیل ارتباط روزافزون با غرب، روش های جدید در هنر و نقاشی باب شد. این سنت در دوره قاجار بُعد گسترده تری یافته و به فضاهای نظیر تکیه، حسینیه، سقاخانه، فضاهای قهوه خانه ای و حتی خانه ها نیز نفوذ کرد. این هنرمندان با خلق تابلوهایی با موضوعات شمایل نگاری شیعی همواره سعی داشته اند تا پرتویی از نور الهی را از طریق این آثار در ذهن مخاطبین تداعی نمایند. این نوع تصویرگری که در بردارنده مضامین شیعی بوده اند همواره تحت تاثیر گرایش افراد جامعه و حاکمان دوران به مذهب تشیع، جهت مشروعیت بخشیدن به حکومت خود شکل گرفته‌اند(محفوظی،۲:۱۳۹۴).

۲- شمایل نگاشتی یا شمایل نگاری

این واژه در زبان انگلیسی (iconography) از دو واژه یونانی (eikon) به معنای تصویر و (graphe) به معنای نوشتن ترکیب شده است. بدین ترتیب شمایل نگاری هم شیوه کار هنرمند در نوشتن تصویر است و هم آنچه خود تصویر می نویسد یعنی داستانی که تصویر باز می گوید. در واقع شمایل نگاشتی به جای شکل بر محتوا تمرکز می کند(آدامز،۵۱:۱۳۹۱). شمایل در اصل به معنای صفت ها و ویژگی های انسان است اما به چهره، ویژگی ها و مشخصات صورت نیز گفته می شود. همچنین به صورت نگاری و ترسیم چهره بزرگان دین و نگارگری وقایع مذهبی نیز شمایل سازی می گویند. ((شمایل گردانان)) نیز به کسی گویند که تصویرهای قاب کرده بزرگان دین را به معرض نمایش گذارد(محدثی،۲۵۶:۱۳۷۸).

۳- تاریخ شمایل نگاری

شمایل نگاری در واقع سنتی است که در گستره هنر مذهبی گنجانده می شود. شمایل های شخصیت های مذهبی همواره به زبان انتزاع و رمز پردازانه به تصویر کشیده شده اند. این سبک هنری که در طی ادوار، تحت تاثیر منع و تایید دینی بوده است در بر دارنده مفاهیمی در خصوص تحولات اجتماعی جوامع می باشد که خود بیانگر مشروعیت بخشیدن به حکومت حاکمان زمان هستند. جایگاه و نمود مذهب در موضوعات شمایل نگاری ها کاملا آشکار است چرا که در بیشتر موارد سنت اسلامی را در ذهن مخاطب تداعی می نماید و به این علّت در ادوار پیشین مورد حمایت بوده است. شمایل نگاری یا تمثال سازی در ایران قبل از اسلام، یکی از شیوه های هنر تصویرگری بوده که چهره قهرمانان ایرانی و شخصیت های اساطیری را به تصویر می کشیده اند. این هنر در دوران اسلامی بیشتر بر اساس مضامین شیعی خلق شده که از دوره آل بویه نقش پر رنگ خود را ایفا کرد. حاکمان دیلمی در سده چهارم و پنجم هجری قمری حکومتی مبتنی بر اصول تشیع ایجاد نمودند و در قرن هفتم هجری با استقرار مغول ها، علمایی نظیر خواجه نصیرالدین طوسی و شاگردش علامه حلی، معارف تشیع را به صورت محتوایی در ایران شکل دادند. پس از اسلام آوردن غازان خان و مهمتر از آن پذیرفته شدند مذهب تشیع از سوی محمد خدابنده یا الجایتو، راه برای رشد این مذهب در ایران فراهم گردید. بعد از ایلخانان علمای شیعه و بسیاری از فرقه ها امکان آماده سازی فرهنگ تشیع را برای دوران تیموری و پذیرش آن به عنوان مذهب رسمی در دوره صفویه فراهم نمودند(عرفان،۴۱:۱۳۸۵). پس از صفویه حرکت اصلی در شکل گیری شمایل نگاری در ایران توسط هنرمندان دوره قاجار صورت گرفت و رواج ادبیات دینی و گرایش مردم به مضمون های مذهبی، منجر به جدی شدن شمایل نگاری در ادوار بعد گشت. در واقع در این زمان شاخه ای از نقاشی که از نگارگری ایرانی تاثیر پذیرفته و با ویژگی های زیبا شناسی نقاشی دوره قاجار عجین گشته به مرحله ظهور رسیده و در کنار آن مهمترین جلوه های هنر مذهبی شکل می یابد. یکی از مهمترین علل شکل گیری سنت شمایل نگاری، گسترش یافتن متون و مضامین ادبی منظوم و منثور مربوط

به ائمه بوده است چرا که بسیاری از این شمایل نگاری ها که نشانگر واقعه ای بوده اند همواره با پرده خوانی صورت می پذیرفته اند. مطالعه نمونه ها یا آثار شمایل نگاری های ادوار گذشته مبین این مطلب است که اوج این سنت با مضامین شیعی به لحاظ گستردگی و تنوع در عصر قاجار صورت پذیرفته است(افشاری،۳۸:۱۳۸۶).

۴- شمایل نگاری حضرت یوسف(ع) و حضرت سلیمان(ع) در بناهای شیراز

شمایل حضرت سلیمان(ع) و حضرت یوسف(ع) در چند بنای شیراز کشیده شده است. با توجه به بناهای مذکور این شمایل نگاری بر روی کاشی یا ساروج و یا گچ آمده است که در ذیل به معرفی آن ها پرداخته خواهد شد. هر چند شاید در بسیاری از خانه های قاجاری شیراز نقش حضرت سلیمان(ع) و حضرت یوسف(ع) وجود داشته باشد اما متاسفانه از وجود آن ها بی خبر و یا مالک بنا اجازه ورود و بازدید را نداده است.

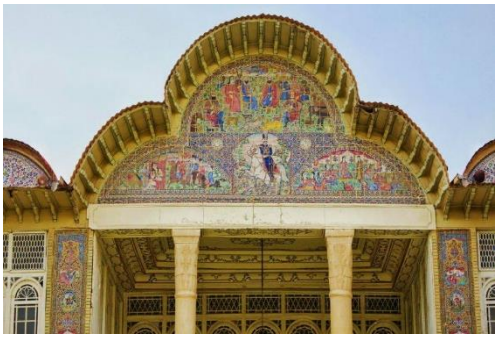
۴-۱- باغ ارم

از قرار، پیشینه باغ ارم به دوره سلجوقیان می رسد. گویا این باغ به خواست و دستور اتابک قراچه، حاکم فارس در قرن ششم احداث شده است(آریانپور،۳۰۸:۱۳۶۶). در زمان تیموریان این باغ بسیار آباد بوده و مورد توجه تیمور گورکانی قرار می گیرد و این باغ الهام بخش او در ساختن باغ ارم سمرقند می شود. در اواخر دوران زند و اوایل دوره قاجار این باغ مقر ایل قشقایی می شود و در زمان جانی خان و پسرش، نخستین حصار و بنای باغ ساخته می شود. در زمان ناصرالدین شاه قاجار، حسنعلیخان نصیرالملک سازنده مسجد نصیرالملک این باغ را از سران قشقایی خرید و عمارت زیبای کنونی باغ را در آن ساخت. معمار این بنا به مانند معمار مسجد نصیرالملک، محمدحسن معمار بوده است. قبل از به اتمام رسیدن ساخت عمارت، حاجی حسنعلیخان فوت می کند و باغ به ابوالقاسم داماد او می رسد و تزئینات بنا در سال ۱۳۱۱ هجری قمری به پایان می رسد. این باغ بعد از ابوالقاسم به فرزندش عبدالله قوامی رسید که محمد ناصرخان قشقایی آن را از عبدالله خرید تا اینکه در سال ۱۳۴۵ به دانشگاه شیراز واگذار گردید. عمارت این باغ از لحاظ معماری، کاشیکاری، گچبری، خوشنویسی، آجرکاری و ... بینظیر است(حکمت نیا و احمدی،۱۱۷:۱۳۹۶).

۴-۱-۱- نقش حضرت سلیمان(ع)

همانطور که ذکر شد عمارت کنونی باغ ارم توسط حسنعلیخان نصیرالملک ساخته شد. در پیشانی این عمارت یک سنتوری بسیار زیبایی وجود دارد که با هنر کاشیکاری هفت رنگ به طرز بسیار زیبایی تزئین شده است. موضوعات نقاشی شده در این سنتوری شامل مضامین باستانی و اساطیری، صحنه های شکار، گل ها و گیاهان و ... می باشد. نقاشی با مضامین داستانی یکی از موضوعاتی است که باعث تنوع در نقاشی های عمارت باغ ارم شده است. نقاشی های دیواری با موضوع داستانی شامل یوسف و زلیخا، بارگاه حضرت سلیمان و ... می باشد(فلور،۳۵:۱۳۸۱). داستان بارگاه حضرت سلیمان، موضوع یکی از بزرگترین نقاشی هاست که بر هلالی مرکزی عمارت باغ ارم بر روی کاشی هفت رنگ تصویر شده است. در این نقاشی، حضرت سلیمان و ملکه بلقیس، رستم و برخی دیگر خدمه و دیوهایی را که طبق روایت به فرمان آن حضرت بودند، دیده می شود.

شکل۱- باغ ارم



شکل۲-سنتوری باغ ارم و نقش حضرت سلیمان(ع) و حضرت یوسف(ع)

۴-۱-۲- حضرت یوسف(ع)

در هلال پیشانی عمارت باغ ارم و پایین تصویر بارگاه حضرت سلیمان، داستان حضرت یوسف(ع) بر کاشی هفت رنگ نقش شده است. در این تصویر ۱۳ نفر بر روی کاشی نقش شده اند که در مرکز آن ها حضرت یوسف(ع) و زلیخا دیده می شوند. این تصویر ماجرای ورود حضرت یوسف(ع) به مجلس زنان مصر است که با ورود حضرت به مجلس، زنان مصر، به دلیل زیبایی او) دستان خود را به جای نارنج می بُرند.

۴-۲- باغ نظر

عمارت هشت گوشی که فعلا موزه پارس را تشکیل می دهد یکی از بناهای عالی و زیبای کریمخان زند است که در وسط باغ بزرگی که در زمان خود او دو برابر باغ امروزی وسعت داشته، در نهایت استحکام و ظرافت با یک نقشه بدیع و جالبی ساخته شده است. این عمارت در زمان فرمانروایی شاه زند برای پذیرایی و مراسم سلام های رسمی و اعیاد مورد استفاده بوده و پس از مرگش آرامگاه او را تشکیل می داد. قسمت هایی از باغ نظر ضمیمه دو خیابان شرقی و شمالی گردید. نمای خارجی بنا را هشت اسپره کاشی کاری در پایین و هشت اسپره در بالا و هشت لچکی بین این دو اسپره تشکیل می دهد که مرمت برخی از آن ها توسط استادان زبردست و متخصص نقاش و کاشی ساز شیرازی به سبک و رنگ و نقش اصلی آن ترمیم و تجدید گردید(سامی،۶۸:۱۳۳۷).

۴-۲-۱- نقش حضرت سلیمان(ع)

بالای کلاه فرنگی باغ نظر با کاشی هفت رنگ تصاویری نقاشی شده است که در برخی از آن ها شمایل حضرت سلیمان(ع) دیده می شود. در این نقش که در دو طرف عمارت نقاشی شده، نقش های شلوغی کار شده که حضرت سلیمان(ع) را در دو حالت نشان می دهد. در یک نقش حضرت سلیمان(ع) بر روی یک تخت نشسته و هدهد در مقابل او ایستاده است و ۶ نفر جلو سلیمان و ۴ نفر پشت سر او دیده می شوند و بالای سر او نیز خانه و درختانی دیده می شود. ۶ نفر روبرو در حال دادن ظرفی هستند. پشت سر آن ها نیز افرادی حضور دارند که احتمالا به همراه همان ۶ نفر هستند و ظروفی در دست دارند که برای پیشکشی حضرت سلیمان(ع) می باشد. برخی از این همراهان دارای دو بال هستند که احتمالا از فرشتگان می باشند.

در پایین همین تصویر، نقش دیگری دیده می شود که حضرت سلیمان(ع) بر روی یک قالیچه نشسته و در مقابل او شخصی دیده می شود و پشت سر آن شخص دیوهایی نقاشی شده اند که به حضور حضرت رسیده اند. این دو نقش در هر دو لچکی تکرار شده و سراسر نقش نیز حیوانات مختلف دیده می شود.

۴-۳- باغ عفیف آباد

بسیاری از مورخین کهن و پژوهشگران معاصر، قدمت باغ گلشن شیراز را به دوران صفوی می‌رسانند و بنای مرکزی باغ را متعلق به دوره قاجاری و ساخته میرزا علی محمدخان قوام‌الملک دوّم می‌دانند. آنچه که در متون قبلی آمده این است که:باغ گلشن در دورهٔ صفویه از باغ‌های آباد و مهم شیراز و محل نزول پادشاهان بوده است. یعقوب خان ذوالقدر، حکمران فارس که در زمان شاه‌عباس نافرمانی کرده در آنجا قلعه‌ای محکم ساخته و برای بنای این قلعه، سنگ‌های گورستان جعفرآباد و مصلی را بکار برده است. پس از صفویه این قلعه ویران شده و باغ، سال‌ها آبادی خود را از دست داده است(آریانپور،۲۸۴:۱۳۶۶). حاج میرزا حسن حسینی فسائی در فارسنامهٔ خود به ساخت باغ در سال ۱۲۸۰ هجری قمری توسط میرزا علی محمدخان قوام الملک شیرازی اشاراتی نموده است(فسائی،۱۲۳:۱۳۶۷). مرحوم فرصت شیرازی در آثار عجم می‌گوید: مرحوم قوام‌الملک، میرزا محمدخان، اسکنه الله الجنان، آن بناها را نهاده و باغ را زینت داده است(فرصت الدوله،۸۳۶:۱۳۶۲). ظل السلطان می‌نویسد: چند باغ و تکیه او (شیراز) را می‌نویسم که غره اول است مابقی را رها می‌کنم: باغ گلشن و عفیف‌آباد مال میرزا علی محمدخان قوام‌الملک. پس از آن تمام مورخین می‌نویسند که این باغ پس از دست به دست شدن در خاندان قوام، به خانم عفیفه از وارثین قوام می‌رسد و او نیز در سال ۱۳۴۱ خورشیدی باغ را به فرح همسر محمدرضا پهلوی هدیه می‌کند. مورخان نامی در خصوص چگونگی شکل‌گیری باغ و بنا، اشاراتی کرده که توصیف باغ گلشن را از دیدگاه آنان خواهیم دید. در فارسنامه ناصری آمده:باغ گلشن به مسافت نیم فرسخی در جانب مغربی شیراز است(فسائی،۱۲۳:۱۳۶۷). فرصت الدوله شیرازی می‌نویسد: آن را باغ عفیف‌آباد نیز می‌گویند، در سمت غربی است، نیز به مسافت نیم فرسخ، بوستانی است بی‌شبه و مثال، هوایش در نهایت اعتدال، گل و ریاحینش، آبروی دکه جوهریان را ریخته و ماء معینش، با کوثر و تسینم آمیخته در بهاران بر هر گلبنش، هزاری نغمه‌ای ساز کند و فراز هر سروش، تذوری، زمزمه‌ای آغاز. در میان باغ عمارتی بنیاد شده به وضعی بی‌نظیر و به طرزی دل‌پذیر. آبشاری از میان آن عمارت پیوسته جاری و روان است که آبش راحت‌بخش روح و روان. مرحوم قوام‌الملک میرزا علی محمدخان اسکنه الله الجنان آن بناها را نهاده و به دیگر عمارات نیز

باغ را زینت داده، کوشکی قرب آن بوستان برپا نموده و خلوت و باغی دیگر بر آن افزوده، مالک بالفعل آنهاست(فرصت الدوله،۱۳۶۲:۸۴۱). با این تفاسیر در می‌یابیم که باغ گلشن پیش از شورش یعقوب خان ذوالقدر محل و مقر پادشاهان صفوی و تیموری بوده و احتمالاً به دلیل موقعیت جغرافیایی و دور بودن آن از شهر، جایی برای تفریح و آرامش شخصیت‌ها به شمار می‌رفته است. سلطان ابراهیم بن شاهرخ بن تیمور که از پادشاهان علاقه‌مند به علم و ادب و هنر بود در فضای باغ گلشن اقدام به ساخت مدرسه‌ای به نام دارالصفا کرده بود. سلطان ابراهیم خود از بهترین خطاطان دنیای خوشنویسی بود، او، قرآن هفده من شیراز که روزگاری در بالای دروازه قرآن و امروزه زینت بخش موزهٔ پارس شیراز است را با خط محقق به صورتی عالی و استادانه نوشته است. مسافر اسپانیولی، «گارسیا دوسیلوا فیگوئرا» در ضمن شرح مسافرت خود به ایران می‌نویسد: ((شاه اسماعیل در شهر شیراز کاخی برپا نمود که در آن تابلوهایی از هنرمندان ایتالیایی وجود داشت که احتمالاً به وسیله ونیزی‌ها به ایران فرستاده شده بود))(فیگوئرا،۱۳۶۳:۳۱۱). شاید کاخ شاه اسماعیل، همان کاخی باشد که در دل باغ گلشن بنا گردیده بود. احتمال بر این است که شاه اسماعیل صفوی در ۹۰۹ ه.ق دستور ساخت کاخی در این باغ داده باشد و در دوران پادشاهان بعد از شاه اسماعیل اول (۹۳۰-۹۰۷) به ویژه در زمان شاه اسماعیل دوم (۹۸۵-۹۸۴) مورد استفاده بوده است.

۴-۳-۱-نقش حضرت سلیمان(ع)

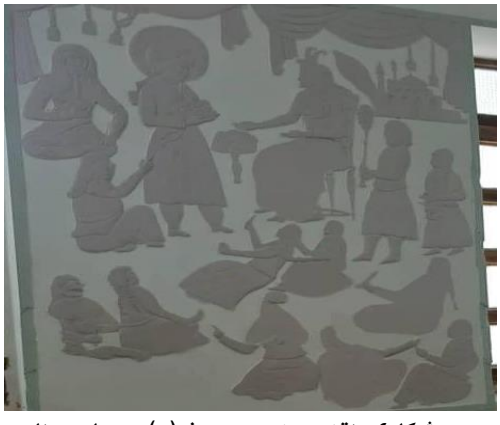
در حمام باغ عفیف آباد ۵ نقش بر دیوار دیده می شود که عبارتند از: دیدار خسرو با شیرین، خان قاجار، شیرین و فرهاد، یوسف در مجلس زنان و حضرت سلیمان. در این تصویر حضرت سلیمان بر روی یک صندلی یا تخت نشسته و اطراف او حیواناتی در حال جنب و جوش هستند و روبروی او همسرش بلقیس، بر اسب در حال حرکت به سوی اوست و یک شاخه گل در دست دارد. در کنار حضرت سلیمان دو نفر ایستاده اند که یکی از آن ها گرزی در دست دارد که احتمالا یکی از دیوها باشد. همچنین پشت سر ملکه بلقیس سواری دیده می شود که به صورت کوچکتری نقش شده و او هم یک گل در دست گرفته است. (شکل ۳)

٤-۳-۲-نقش حضرت یوسف(ع)

در پایین نقش حضرت سلیمان، نقشی وجود دارد که مجلس زنان مصر را نشان می دهد. خداوند در قرآن و در آیه ۳۰ و ۳۱ سوره یوسف(ع) می فرماید: ((وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ/ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ)). زنان مصر زلیخا را نکوهش کردند که چرا او عاشق غلام خود شده است، پس زمانی که زلیخا این حرف ها را شنید، همه آن ها را به مجلسی دعوت و به هر کدام از آن ها میوه و چاقویی داد و به یوسف(ع) دستور داد که به مجلس بیاید و زنان با دیدن چهره او دستان خود را بریدند و محو جمال او شدند.

در این نقش زلیخا در سمت راست بر روی یک صندلی نشسته و حضرت یوسف(ع) در مقابل او ایستاده و در پایین نقش نیز زنان مصر را نشان می دهد که هر یک چاقو و میوه ای در دست و دستان خود را بریده اند. پشت سر زلیخا نیز ندیمه های او ایستاده اند. (شکل ۴)

شکل۳- نقش حضرت سلیمان و همسرش



شکل٤- نقش حضرت یوسف(ع) و مجلس زنان

۴-۴- حمام وکیل

در دوره اسلامی و پس از آن به ویژه دوره صفویه، ایجاد و استفاده از بناهای عام المنفعه مانند حمام ها و به کارگیری عناصر تزئینی در آن ها بسیار رایج شد. با فروپاشی سلسله صفوی به دست افغان ها و تاسیس سلسله زندیه توسط کریمخان زند، وی تمام همت خود را برای حفظ و اعتلای دوباره هنر و معماری عهد پیشین به کار بست و در این راستا مجموعه بناهای زندیه را در شهر شیراز بنا نهاد که حمام وکیل یکی از این بناهاست. این حمام که تحت نظارت مستقیم کریم خان زند ساخته شده است هم به لحاظ عظمت و هم به لحاظ فنون معماری و آرایه ها و نگاره های تزئینی اش یکی از بناهای قابل توجه و تحسین برانگیز این دوره به حساب می آید. بنایی که سال های طولانی، معماری و تزئینات داخلی آن تعجب و تحسین همگان را برانگیخته است(هاشمی،۱۳۹۳:۲). آهکبری های سربینه حمام وکیل در نوع خود بینظیر است، به طور کلی این حمام دارای تزئینات آهکبری و ساروج دوران زندیه از قبیل اسلیمی، ترنج، تنگ بری و گل و مرغ است و در دوران قاجار این تزئینات به شکل نقوش هندسی، چهره و داستان های مذهبی و تغزلی بوده است(آزادی و نصیری،۱۳۹۱:۱۱). قدیمی ترین منبعی که بر استفاده از نقوش در حمام ها تاکید دارد کتاب مروج الذهب مسعودی است که از حمام های دوره عباسی در بغداد یاد می کند. در حمام های دوره سلجوقی تزئیناتی دیده نمی شود و در متون تاریخی آثاری از این دوره نیست. تزئینات ازاره های حمام های دوره تیموری متشکل از کاشی کاری و ملهم از تزئینات گل و بوته و اسلیمی است. تزئینات در حمام ها از دوره صفویه به بعد، تصاویر جانوران، انسان و گیاهان به تعداد زیادی بر روی کاشی های ازاره ها و آهکبری های سربینه های حمام ها نقش بست اما از دوره قاجار به نسبت ادوار پیشین نقش تصاویری از قصص قرآن و داستان های تغزلی ادبی مانند فرهاد و شیرین، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و ... در اماکن عمومی چون حمام به وفور دیده می شود. در حال حاضر سربینه حمام وکیل شامل ۱۵ آهکبری است که در هر قسمت آن داستان های ادبی و مذهبی به تصویر کشیده شده است. در میان این تصاویر داستان حضرت یوسف(ع) از زمان به چاه انداخته شدن تا زمانی که عزیز مصر می شود به زیبایی روایت شده است. آهکبری سربینه حمام وکیل همانند صحنه های روایتگر، بیانگر و یادآور داستانی برای کاربران این مکان است. از آنجا که حمام های عمومی در واقع یکی از معدود محل هایی در آبادی بوده که نقش پاتوق را برای مردم داشته است و جایی بود که همه افراد با جایگاه های اجتماعی و فرهنگی مختلف از توانگر و تهی دست، معلم و شاگرد، عالم و عامی و پیر و جوان به آنجا می رفتند. مردم حداقل هفته ای یک بار برای نظافت و پاکیزگی به این مکان می آمدند و نظاره مکرر این تصاویر آن ها را به تعمق و تدبیر در احوال دینی و امور احساسی وا می داشت(اتحادمحکم،۱۳۹۴:۵).

۴-۴-۱- نقش حضرت یوسف(ع)

۴-۴-۱-۱- به چاه انداختن حضرت یوسف(ع)

در این تصویر حضرت یوسف(ع) توسط برادرانش به درون چاه انداخته می شود. در تصویر و در درون چاه دور سر حضرت یوسف(ع) هاله ای از نور قرار گرفته و او دستان خود را رو به آسمان بالا برده در کنار او یک فرشته قرار دارد. همچنین در بالای چاه برادران یوسف به تصویر کشیده شده اند که شکل آن ها به صورت منفوری نقاشی شده و در پایان تصویر در سمت چپ و راست دو حیوان که احتمالا یکی سگ و دیگری حیوانی که قصد کشتن آن را دارند تا پیراهن یوسف را به خون آغشته کنند که حکایت از دریده شدن یوسف توسط گرگ است. برادران یوسف بعد از به چاه انداختن او، پیراهن یوسف را به خون آغشته کردند تا به حضرت یعقوب(ع) نشان دهند که یوسف طعمه گرگ شده است. (شکل ۵)

۴-۴-۱-۲- بیرون آوردن یوسف از چاه

در این تصویر یوسف هاله ای از نور بر صورتش می باشد و در درون چاه قرار دارد و دو نفر در بالای چاه در حالی که طنابی را به داخل چاه انداخته اند در حال بیرون آوردن یوسف از چاه هستند. در دو طرف تصویر یک کاروان با حیوانات قرار گرفته اند. بعد از به چاه انداختن یوسف، کاروانی که قصد رفتن به مصر را داشت برای کشیدن آب از چاه، متوجه حضور یوسف در چاه شده و او را از چاه بیرون آوردند و با خود به مصر بردند. در روایات آمده است زمانی که کاروانیان در حال بیرون آوردن یوسف از چاه هستند، برادران او فرا می رسند و با این ادعا که یوسف یک برده فراری است او را به بهای زیادی می فروشند(خسروی،۱۳۸۸:۴۳). (شکل ۶)

شکل۵- به چاه انداختن حضرت یوسف(ع)

شکل٦- بیرون آوردن حضرت یوسف (ع) از چاه

۴-۴-۱-۳-ورود یوسف به مجلس زنان مصر

در این تصویر زلیخا در مرکز نشسته و با دست راستش به یوسف که در حال وارد شدن به مجلس است اشاره می کند. در سمت چپ زلیخا دو زن که دست خود را بریده اند و زنی که بیهوش شده به تصویر کشیده شده است. حضرت یوسف(ع) با هاله ای دور سر در حالی که ظرفی در دست دارد وارد مجلس می شود و زنی در کنار پایش ملتمسانه افتاده است. (شکل ۷)

۴-۴-۱-۴-اسارت حضرت یوسف(ع) در زندان

بخش عمده تصویر را مردی که پاهایش را به فلک بسته اند اشغال کرده است و یک مرد در پیش رو و شخص دیگر در پشت سرش قرار دارند. در گوشه بالا، نقش کوچک زنی که از پنجره به صحنه نگاه می کند وجود دارد. این نقش مربوط به دوران اسارت حضرت یوسف(ع) در زندان است و آن دو نفر دو زندانی همراه او هستند که یوسف خوابشان را تعبیر می کند و تصویر زن متعلق به زلیخاست.

۴-۴-۱-۵-یوسف عزیز مصر

در این تصویر پادشاه مصر در مرکز بر روی صندلی بلندی نشسته است و یوسف عزیز مصر در سمت راست تصویر با عمامه ای بر سر بر صندلی کوچکتری نشسته است. پشت سر یوسف یوسف شخصی در حال خارج شدن از کادر تصویر شده است. پشت سر عزیز مصر مردی بر روی صندلی نشسته و زنی در حال عصا زدن می باشد. در میان نقش عزیز مصر و یوسف، زنی است که ظاهرا از پشت پرده یا پنجره به تماشای این صحنه نشسته است و احتمالا زلیخاست. (شکل ۸)

شکل۷-ورود حضرت یوسف(ع) به مجلس زنان

شکل۸-حضرت یوسف(ع) عزیز مصر

۴-۴-۱-۶-یوسف و زلیخا

در این تصویر که برخی آن را مربوط به سلطان سنجر و پیرزن می دانند، شخص تاجداری سوار بر اسب به تصویر کشیده اند و در پایین دست وی پیرزنی به حالت تضرع و زاری نشسته است. احتمالا این تصویر مربوط به آخر داستان حضرت یوسف و زلیخاست و چون در ادامه تصاویر حضرت یوسف آمده به احتمال تکمیل کننده آن هاست. (شکل ۹)

شکل۹- یوسف و زلیخا

۴-۵- خانه توکلی

خانه توکلی یکی از آثار به جای مانده قاجار در شیراز است که کاشیکاری منحصر بفردش آن را از دیگر بناهای قاجاری در بافت تاریخی متمایز کرده است. این خانه در محله اسحق بیگ و گذر نصیرنظام قرار دارد. این بنا دارای یک حیاط مرکزی و مطبخ خانه و قهوه خانه و ... می باشد. یکی از موضوعات مهم کاشیکاری این خانه به تصویر کشیدن داستان حضرت یوسف(ع) می باشد. تزئینات دیگر این خانه شامل آجرکاری، کاشیکاری هفت رنگ، تزئینات چوبی و ... است. اما آنچه در این بنا جالب توجه می نماید تنوع موضوع، رنگ، طرح و تکنیک کاشی های آن و رنگ غالب در کاشی های خانه صورتی، زرد و آبی است. از جمله شخصیت های منقوش به غیر از شمایل حضرت یوسف(ع) می توان به شاه سلطان حسین صفوی، آغا محمدخان قاجار، شاه اسماعیل اول صفوی، شاه طهماسب اول، شاه عباس بزرگ و ...اشاره کرد. از دیگر تصاویر و نقش های روی کاشی می توان به تصاویر قهوه خانه ای و تصویر رزم اشاره نمود. بر روی دیوارهای زیرزمین، داستان حضرت یوسف(ع) به تصویر کشیده شده که نوع لباس ها و حالت چشم های بزرگ و ابروهای پیوسته و کشیده به سبک قاجاری می باشد. متاسفانه به دلیل تعمیراتی که در خانه انجام می شد، عکسبرداری از تمام نقش ها امکان پذیر نبود و برخی از این نقش های در این مقاله آمده است.

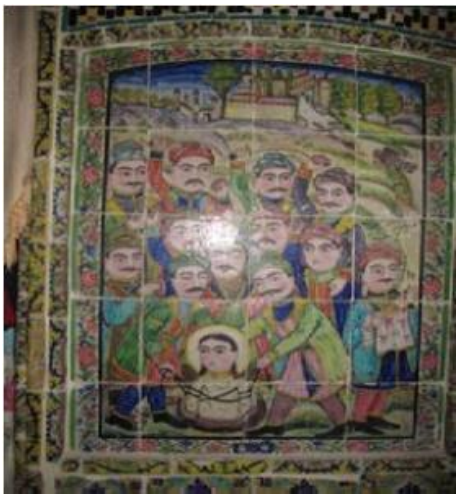
۴-۵-۱- نقش حضرت یوسف(ع)

۴-۵-۱-۱- تصویر از چاه بیرون آوردن حضرت یوسف(ع)

در این تصویر دور سر حضرت یوسف(ع) هاله ای از نور دیده می شود و کاروانیانی که قصد رفتن به مصر را دارند او را از چاه بیرون آورده و با خود به مصر می برند. (شکل ۱۰)

۴-۵-۱-۲- فروخته شدن حضرت یوسف(ع)

در این تصویر حضرت یوسف(ع) در بالا دیده می شود و یک هاله نور بر دور سرش دیده می شود و شخصی در سمت راست بر روی صندلی نشسته و تاجی بر سر دارد که احتمالا عزیز مصر است. در پایین چند تاجر دیده می شود که با یک ترازو در حال وزن کردن است. با توجه به داستان حضرت یوسف(ع) در قرآن عزیز مصر یوسف را در این بازار و از تاجران می خرد. (شکل ۱۱)



شکل۱۰- بیرون آوردن حضرت یوسف(ع) از چاه

شکل۱۱- فروخته شدن حضرت یوسف(ع)

٤-٥-١-٣-تمایل زلیخا به حضرت یوسف(ع)

در این نقش ۴ نفر دیده می شود که زلیخا بر روی یک صندلی نشسته و پشت سر او یک مرد و یک زن دیده می شوند. حضرت یوسف(ع) نیز پایین و در گوشه سمت چپ روبروی زلیخا ایستاده است. (شکل ۱۲)

٤-٥-١-٤-وارد شدن حضرت یوسف(ع) در مجلس رنان

در این تصویر مجلسی از زنان مصر دیده می شوند که به دعوت زلیخا حاضر شده اند. حضرت یوسف به دعوت زلیخا وارد مجلس می شود و به خاطر زیبایی او زنان مصر انگشتان خود را با چاقو می برند. در این تصویر زلیخا در سمت چپ و یک زن در

پشت سر او دیده می شود. حضرت یوسف(ع) در برابر زلیخا و گروهی از زنان در پایین تصویر هستند که به یوسف نگاه می کنند. (شکل ۱۳)

شکل۱۲-تمایل زلیخا به حضرت یوسف(ع)

شکل۱۳- وارد شدن حضرت یوسف(ع) به مجلس زنان

۴-۵-۱-۵-تصویر رها شدن یوسف از نفس عماره

در این تصویر حضرت یوسف(ع) با زلیخا دیده می شود. یوسف که هاله از نور دور سرش دیده می شود به طرف دری می رود که باز است و زلیخا پشت سر او قرار دارد.

۴-۵-۱-۶-زندانی شدن حضرت یوسف(ع)

در این تصویر حضرت یوسف در میان عده ای قرار دارد و به احتمال زندانیان هستند. در بالای تصویر نقش زلیخا و زنی دیگر به تصویر کشیده شده است. در روایات آمده است زمانی که او به زندان می رود دوستانی پیدا می کند و خواب های دو تن از آن ها را تعبیر می کند، درستی تعبیر خواب او به گوش پادشاه می رسد(خسروی،۱۳۸۸:۴۴).

۴-۵-۱-۷-تعبیر خواب توسط حضرت یوسف(ع)

در این تصویر حضرت یوسف(ع) در برابر عزیز مصر قرار دارد که بر روی یک صندلی نشسته و دو زندانبان در کنار او دیده می شود. این تصویر به تعبیر خواب توسط حضرت یوسف اشاره دارد و خواب عزیز مصر را تعبیر می کند. بعد از تعبیر خواب دو تن از زندانیان، پادشاه او را از زندان آزاد می کند تا خوابی که دیده را تعبیر کند و یوسف به درستی خواب او را تعبیر می کند که در مورد خشکسالی آینده مصر است. بعد از آن یوسف مورد توجه پادشاه قرار می گیرد و اداره امور بسیاری را به او می سپارد.

۴-۵-۱-۸- تصویر آوردن پیراهن یوسف به نزد حضرت یعقوب(ع)

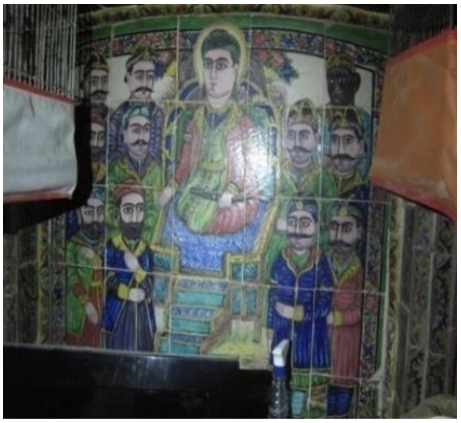
در این تصویر شخصی را نشان می دهد که سوار شتر است و لباسی را به نزد حضرت یعقوب آورده که آغشته به خون است تا وانمود کند حضرت یوسف را گرگ دریده است. حضرت یعقوب در سمت چپ بالا دیده می شود و تصویر زنی در پایین سمت چپ وجود دارد.

۴-۵-۱-۹- تصویر به تخت نشستن حضرت یوسف(ع)

در این تصویر حضرت یوسف در مرکز و بر روی یک صندلی نشسته و عده ای در سمت چپ و راست او دیده می شوند. (شکل ۱۴)

۴-۵-۱-۱۰-دیدار حضرت یوسف با پدرش

در تصویر آخر حضرت یوسف پدرش را ملاقات می کند. دور سر هر دوی آن ها هاله ای از نور قرار دارد و ۱۲ نفر در اطراف آن ها دیده می شود. (شکل ۱۵)



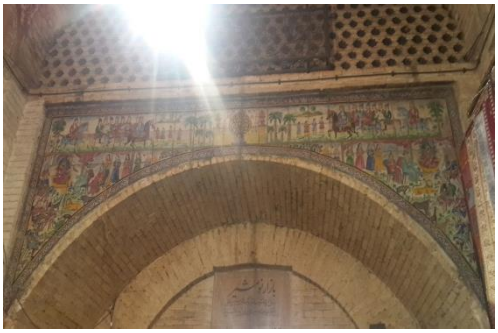
شکل۱٤- به تخت نشستن حضرت یوسف(ع)

شکل۱۵- دیدار حضرت یوسف با پدرش

۴-۶- باغ جهان نما

میرزا حسن فسائی در کتاب خود در خصوص این باغ می نویسد: «جعفرآباد نام قدیمی باغ جهان نماست که در جانب مشرقی آن باغ افتاده و مصلی نام صحرائی است در مغربی آن که مردم شیراز آمده، در آن جا نماز حاجت گذارند»(حسینی فسائی،۱۳۶۷،۲۹۰). این باغ در دوره آل مظفر و آل اینجو، سر سبز و بسیار آباد بوده است. ابن عربشاه مورخ دوره تیموری در کتاب «عجایب المقدور» آن را «زینت الدنیا» می نامد. باغ جهان نما در هنگام اقامت تیمور گورکانی در شیراز همچون سایر باغ های نامدار آن دوره مورد توجه وی واقع شد، به طوری که در اطراف سمرقند که موطن او بود باغی همانند آن احداث کرد و آن را جهان نما نامید. این باغ در دوره صفویه نیز آباد بوده اما بعد از آن و در کشمکش های بین مدعیان سلطنت مورد تخریب واقع شد تا اینکه کریمخان زند این باغ را در سال ۱۱۸۵ ه.ق حصار کشید و عمارتی را در وسط آن و آب انباری در کنار آن ساخت. در اطراف عمارت نیز خیابان کشی های زیبا و درخت کاری مفصلی به عمل آمد. در دوره قاجار نیز این باغ آباد و باشکوه بود و عمارت باغ محل پذیرایی مهمانان حکومت قرار گرفت(نعیما،۱۳۹۵،۱۱۹). این باغ دارای ۴ در بزرگ است که سه تای آن ها بر روی محور اصلی قرار دارند. این سه در مستقیما دسترسی به کوشک میانی باغ را که در مرکز آن قرار دارد را فراهم کرده، فرد را به درون باغ هدایت می کند(کمالی سروستانی،۱۳۸۴،۶۷). در کلاه فرنگی این باغ نقاشی هایی وجود داشته که متاسفانه همه آن ها در زیر گچ پنهان شده و فقط چند نقاشی در چند سال اخیر مرمت و بیرون آورده شده است. یکی از این نقش ها، حضرت سلیمان(ع) می باشد. در این نقاشی که ۱۴ نفر را به تصویر کشیده است، حضرت سلیمان(ع) در مرکز تصویر و در بالای مجلس بر تخت خود نشسته و اطراف او از دو جهت افرادی بر روی صندلی و تکیه گاه، نشسته اند. پشت سر او دو نفر از دیوان ایستاده اند و حیواناتی در اطراف تخت حضرت سلیمان(ع) دیده می شوند. در سمت راست او و چپ تصویر، دو زن دیده می شوند که احتمالا ملکه بلقیس و ندیمه او می باشد. داستان حضرت سلیمان(ع) در سوره های بقره، نسا، انعام، انبیا، نمل و ... آمده است. (شکل ۱۶)

شکل۱٦-مجلس حضرت سلیمان(ع)



شکل۱۷-مجلس حضرت سلیمان(ع)

۴-۷- سردر بازار نومشیر

بازار نومشیر یکی از بازارهای معروف شیراز و در دل بازار وکیل قرار دارد. این بازار در زمان قاجار ساخته شده و موقوفه سلطان الحاجیه و همسرش می باشد و در ضلع شرقی سرای مشیر قرار دارد. ین بازار داری هشتی هشت ضلعی است که بازار را به دو بخش تقسیم کرده و به گونه ای که درسمت غرب به سرای مشیر و از سمت جنوب به اردوبازار منتقل می گردد. این هشتی که

بازار مشیر را به بازار نو مشیر متصل می کند داری سقف مرتفعی است که بر فراز آن گنبد کم خیز نسبتاً بزرگی وجوددارد که این گنبد به وسیله کاربندی که به جرز دیوار متصل می شود. بر فراز گنبد کاشی کاری معقلی نیز روزنی وجود دارد که روی آن یک بار گیر چند وجهی مشاهده می شود کف هشتی نیز مانند کف سرای مشیر از قلوه سنگ پوشیده شده است. در این هشتی چهار حجره وجود دارد که به فاصله ۲ پله از سطح زمین قرار گرفته اند. بالای این حجره ها منبت کاری با آجر دیده می شود. سردر ورودی این بازار از سمت بازار روح الله دارای کاشیکاری زیبایی است که در آن نقش حضرت سلیمان(ع) دیده می شود. در دو لچکی این کاشیکاری، یک نقش به مانند یکدیگر وجود دارد که ۱۴ نفر در آن دیده می شود. حضرت سلیمان(ع) بر روی تختی نشسته و روبروی او نیز یک زن و مرد بر روی صندلی دیده می شود و بین آن ها هدهد نشسته است. زنی که روی صندلی نشسته به احتمال زیاد بلقیس همسیر حضرت سلیمان(ع) است. پشت سر حضرت سلیمان(ع) یکی از جنیان ایستاده و در زاویه مخالف و پشت سر بلقیس نیز ۴ زن که ایستاده اند و مجلس را نگاه می کنند دیده می شود. در پایین تخت حضرت سلیمان(ع) نیز حیوانی دیده می شود. (شکل ۱۷)

۵- نتیجه گیری

به تصویر کشیدن چهره پادشاهان در ایران باستان و بر روی سنگ بسیار رایج بود و بسیاری از این نقش برجسته ها داستانی را روایت می کرده است. این هنر در دوره اسلامی به صورت شمایل نگاری البته در حیطه مذهبی بسیار متداول گشت. بعد از رسمی شدن مذهب تشیع در زمان صفویه، هنر شمایل نگاری بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت و شمایل پیامبران و امامان بر روی بناها و با کاشیکاری نمایان گردید. این هنر در دوره های بعد و به خصوص قاجار اهمیّت خود را حفظ کرد و بناهای زیادی در شهرهای مختلف مزین به شمایل ائمه(ع) گردیدند. چندین بنا در شهر شیراز این ویژگی را دارا می باشند و در آن ها می توان شمایل ائمه(ع) را مشاهده نمود. در این مقاله بناهایی مورد بررسی قرار گرفت که شمایل حضرت سلیمان(ع) و حضرت یوسف(ع) در آن ها وجود داشته و بر روی کاشی یا گچ کار شده اند. هدف از ایجاد شمایل نگاری به نوعی اشاعه فرهنگ تشیع و ارتباط مخاطب و بیننده با مذهب را نشان می دهد و به نوعی مالک آن بنا، قصد ترویج و ارتباط خود و اهالی آن بنا را با مضامین مذهبی داشته است. متاسفانه از این نوع شمایل نگاری در دیگر بناهای شیراز و به خصوص خانه های بافت تاریخی اطلاعی در دسترس نیست زیرا بازدید از بسیاری از آن ها امکانپذیر نمی باشد. نکته مهم این است در میان بسیاری از داستان های قرآن، این دو داستان از همه بیشتر مورد توجه بوده و به نوعی مورد تقلید در دوره های مختلف بوده است.

منابع

۱. آدامز، لوری،(۱۳۹۱)، «روش شناسی هنر»، ترجمه علی معصومی، چاپ دوّم، تهران، انتشارات نظر
۲. آریانپور، علیرضا،(۱۳۶۶)، «پژوهشی در شناخت باغ های ایران و باغ های تاریخی شیراز»،تهران، انتشارات فرهنگسرای یساولی
۳. آزادی، علیرضا و نصیری، مهرزاد،(۱۳۹۱)، «مرمت تزئینات وابسته به معماری حمام وکیل»، شیراز، انتشارات میراث فرهنگی و گردشگری
۴. اتحاد محکم، سحر، (۱۳۹۴)، «مطالعه نشانه شناختی نقوش قاجاری سربینه حمام وکیل شیراز»، دو فصلنامه هنرهای کاربردی، شماره ۶
۵. افشاری، مرتضی،(۱۳۸۶)، «خیالی نگاری، پایه گذار شمایل نگاری به مفهوم امروزی»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۰۷ و ۱۰۸
۶. حکمت نیا، امیرحسین و احمدی، محمدرضا،(۱۳۹۶)، «چهارده گفتار در گردشگری»، شیراز، انتشارات رخشید
۷. خسروی، زهرا، (۱۳۸۸)، «پژوهش تطبیقی داستان یوسف و زلیخا در ادبیات فارسی»، فصلنامه دانشنامه، دوره ۲
۸. زکی، محمدحسن،(۱۳۶۶)، «تاریخ صنایع ایران»، ترجمه محمدعلی خلیلی، تهران، انتشارات اقبال
۹. سامی، علی،(۱۳۳۷)، «شیراز شهر سعدی و حافظ، شیراز»، انتشارات موسوی
۱۰. شایسته فر، مهناز،(۱۳۸۶)، «معرفی نسخه خطی آثارالباقیه»، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۶
۱۱. عرفان، محمد،(۱۳۸۵)، «شمایل نگاری در هنر تیموری و صفوی هنر شیعی»، کتاب ماه هنر، شماره ۹۱ و ۹۲
۱۲. فرصت الدوله شیرازی، محمدنصیر،(۱۳۶۲)، «آثار عجم»، تهران، انتشارات بامداد
۱۳. فسائی، حسن،(۱۳۶۷)، «فارسنامه ناصری»، تهران، انتشارات امیرکبیر
۱۴. فلور، ویلم،(۱۳۸۱)، «نقاشی و نقاشان زند و قاجار»، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات ایل شاهسون بغدادی
۱۵. فیگوئرا، دن گارسیا،(۱۳۶۳)، «سفرنامه فیگوئرا»، ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران، انتشارات نو

۱۶. کمالی سروستانی، کوروش، (۱۳۸۴)، «دانشنامه آثار تاریخی فارس»، شیراز، انتشارات بنیاد فارس شناسی
۱۷. محدثی، جواد،(۱۳۷۸)، «فرهنگ عاشورا»، قم، انتشارات معروف
۱۸. محفوظی، محمدصادق،(۱۳۹۴)، «بررسی و مطالعه شمایل نگاری تشیع همراه با تزئینات هنری در تصویرگری ایرانی»، همایش جایگاه هنر شیعی در تبیین مفاهیم و ارزش های هنر اسلامی، به کوشش دکتر مهناز شایسته فر
۱۹. نعیما، غلامرضا، (۱۳۹۵)، «باغ های ایران، تهران»، انتشارات پیام
۲۰. هاشمی، زهرا،(۱۳۹۳)، «بررسی های آرایه ها و نگاره های تزئینی حمام وکیل شیراز، مطالعات تاریخ فرهنگی»، سال ششم، شماره ۲۲

پژوهش در هنر و علوم انسانی

جایگاه زمان در هستی‌شناسی هنر عمومی
نگار زجاجی

هم‌سنجی متن ادبی و نگارگری در مجلس «کمان کشیدن گرشاسپ در محضر قیصر روم» از شاهنامه قاجاری عمادالکتاب
آمنه مافی‌تبار، سعید چاواری

تاثیر روابط دیپلماسی دنیای اسلام و ایتالیا بر هنر استان توسکانی؛ پیکره مطالعاتی: معماری رومانسک، نقاشی قرون وسطی
یاسمن فرهنگ پور

مطالعه تطبیقی گنبد «نیایشگاه هندوها» با «خواجه خضر نبی» در بندرعباس
بابک دهقانی، غزال مرادی، ملیحه غریبی، سیما نبی‌پور

«فرآیند پیش‌نگری»، تاثیرات آن در عکاسی فتوشیمیایی و نحوه احیاء آن در عکاسی دیجیتال
مرتضی جانبخش، الهام کشاورزی

بررسی شمایل حضرت یوسف و سلیمان(ع) در بناهای شیراز
محمدرضا احمدی، فاطمه هوایی

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد ۱

۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۶ ۳۴ ۴۳ ۶۹ ۵۹
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴

ISSN:2538-6298