صفحات ۱۷-۲۸
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی دوره جدید* شماره ۷* تابستان ۱۳۹۹

مطالعه دگردیسی بیان تخیل در پرده‌خوانی براساس آراء ژیلبر دوران (مطالعه موردی: تصویر بهشت و جهنم)*

هما قاسم‌پور[۱]، رامتین شهبازی[۲]، محمد معین‌الدینی[۳]**

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره
[۲] مدیرگروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره
[۳] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۲/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۰۴/۲۰)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.7.3.17

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های نقاشی عامیانه ایران، ارتباط تنگاتنگی با هنر عامیانه نقالی و پرده‌خوانی دارد، درونمایه مفهومی هردوی این هنرها پیرامون مسالهٔ خیر و شر و همچنین روایت و به تصویرکشیدن بهشت و جهنم است. این پژوهش با هدف شناخت نحوه ارتباط مفهومی میان ساختار روایت پرده‌خوان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای به بیان تطبیقی دگردیسی تخیل در دو حوزهٔ نقاشی و نمایش می‌پردازد. در این راستا ضمن تحلیل عناصر تصویری یکی از آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و استناد به روایت‌های پرده‌خوانان معروف، از آراء ژیلبر دوران در ارتباط با منظومه روزانه و شبانه استفاده شده تا به مسالهٔ اصلی مقاله یعنی چگونگی دگردیسی تخیل مابین نقاشی و کنش نمایشی در پرده‌خوانی پرداخته شود. طبق نظر دوران علاوه برنتایج منجر به تصویر که تخیل را شکل می‌دهند، فرآیند تخیل از لحظه دریافت ابژه تا زمان شکل‌گیری در ذهن آغاز می‌شود، محاکاتی شدن روایت پرده توسط نیروی نمایشگر به مدد کنش انسانی آن را از محدوده ناخودآگاه منظومهٔ روزانهٔ تخیل به منظومهٔ شبانهٔ که خودآگاه است می‌رساند. نتیجه حاصل مشاهده پویایی تخیل در نزد مخاطب به‌واسطه اجرا، دگردیسی منظومه‌ها از روزانه به شبانه در سه نوع روایت و درنهایت مشاهدهٔ تأثیرگذارتر بودن منظومهٔ شبانه نسبت به روزانه در پرده‌خوانی بود.

واژگان کلیدی

تخیل، ژیلبر دوران، پرده‌خوانی، منظومه شبانه و روزانه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد هما قاسم‌پور با عنوان «مطالعه دگردیسی تخیل مابین نقاشی و کنش نمایشی در پرده‌خوانی براساس آراء ژیلبر دوران» دانشکده هنر دانشگاه سوره به راهنمایی رامتین شهبازی و مشاوره دکتر محمد معین‌الدینی، صورت گرفته است.

** نویسنده مسئول، تلفن همراه: ۰۹۲۰۳۳۰۹۷۰۱ ؛ پُست الکترونیک: h.ghasempoor61@gmail.com

مقدمه

پرده‌خوانی یکی از شیوه‌های نمایشی سنتی و اصیل ایرانی است که در آن راوی یا پرده‌خوان، از روی تصاویر نقاشی‌شده روی پارچهٔ مخصوص، به نقل واقعه‌های مذهبی و حماسی به‌ویژه واقعهٔ عاشورا و داستان‌های شاهنامه، می‌پردازد. خاستگاه اولیه این نوع نقاشی که به نام پرده درویشی شناخته می‌شود در قهوه‌خانه‌ها بود به همین دلیل به آن نقاشی قهوه‌خانه‌ای هم گفته می‌شود. پرده‌خوان، عمدتاً از روایت‌های مذهبی و حماسی و شیوهٔ اجرای نمایشی آنها آگاهی داشته و با بیانی رسا و آهنگین داستان وقایع مجالس پرده را شرح می‌دهد و ضمن تعریف داستان صحنه‌های مرتبط را که به‌صورت نقاشی بر پارچه‌هایی مخصوص ترسیم‌شده، در معرض دید بینندگان قرار می‌دهد.

پرده‌خوانی عمدتاً به دو روش زینتی و طوماری انجام می‌گیرد که در شیوهٔ نخست، پرده نقاشی به‌عنوان تزئین و برای جلب مخاطب به‌کار می‌رفت ولی در شیوهٔ دوم پرده به‌صورت طوماری بود که راوی آرام‌آرام آن را گشوده و روایت منقوش بر آن را نقل می‌کرد. از این‌رو ساختار نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با نوع روایت هماهنگ بود به این‌گونه که پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نمایش برشی از یک ابژه بیرونی نیستند بلکه این نقاشی‌ها عموماً با پیوند میان رویدادهای مختلف در مکان‌ها و زمان‌های مختلف، صحنه‌های مختلفی از یک روایت را به تصویر می‌کشند. به عبارت بهتر نقاش، بدون توجه به قالب زمان، مکان و واقع‌گرایی و عدم توجه به قواعد و اصول پرسپکتیو، موضوعات موردنظر خود را به تصویر درمی‌آورد. وجه دیگر این نقاشی‌ها جنبه نمادین قوی آنهاست، تا جایی که حتی فراتر از ابژه‌ها، عنصر رنگ نیز در پردهٔ نقاشی به‌صورت نمادین و گاهی اوقات به‌دوراز واقعیت به‌کاربرده می‌شود. همانند رنگ سبز که در باورهای مذهبی همواره رنگی مقدس است و برای نیروهای خیر و رنگ سرخ غالباً در نقطهٔ مقابل برای اشقیاء و نشان دادن شقاوت آنها کاربرد داشت.

پرده‌های قهوه‌خانه‌ای در سه موضوع کلی، بزمی، رزمی و آئینی دسته‌بندی می‌شوند و هر کدام از آنها در زمان خود کارکرد خاصی داشته‌اند. ولیکن پرده‌های مذهبی بیشتر روایتی از حماسه تاسوعا و عاشورا هستند و در مراسم آئینی و عزاداری‌ها استفاده می‌شوند. از نظر تبارشناسی ریشه برخی از تصاویر و روایت‌های آنها را می‌توان تا افسانه‌ها و اسطوره‌های کهنی چون یادگار زریران و سوگ سیاوش به پیش از اسلام برگردانند.

از جذابیت‌های پرده‌های نقاشی علاوه بر سادگی، عنصر بسیار قوی تخیّل در آنهاست. در واقع تخیل با توجه به تفاوت‌های قابل‌توجهی که نسبت به واقعیت دارد، نقش اساسی برای جدا کردن انسان از جهان ملموس را دارا است. تخیل ـ به‌عنوان یکی از چالش‌های ذهنی بشر ـ برای او این امکان را به وجود می‌آورد که در چارچوب ذهن خود و به کمک تصویرسازی بدون قید و شرط ذهنی، هر ناممکنی را ممکن سازد؛ چه‌بسا که این عمل، زمینه‌ساز به واقعیت پیوستن آن تصاویر در عالم واقع گردد. کما اینکه بسیاری از امور که روزگاری دستیابی به آن‌ها ناممکن می‌نمود، امروزه تبدیل به امری عادی شده است. همین امر باعث شده که در نظام فکری برخی از متفکران، تخیل نقش محوری در نظریه‌پردازی آنها داشته باشد. از جمله ژیلبر دوران[1](۲۰۱۲-۱۹۲۱) که تحت تأثیر جایگاه محوری تخیل در دیدگاه عرفانی شرق و از طرفی دیدگاه تحقیرآمیز به تخیل در غرب، اساس نظریه خود را درباره تخیل شکل داده.

چهارچوب نظری و مسئله پژوهش

آشنایی با فلسفهٔ ژیلبر دوران مبنی بر تفکیک عناصر متضاد برای تجزیه‌وتحلیل هر اثر قبل از توصیف و قرار دادن این عناصر در منظومه‌های متناسب خود که از ابداعات فلسفی او بود از یک‌سو و علاقه به هنر نقاشی و آیین‌های سنتی از سوی دیگر زمینه‌ساز جستجوی راهی برای ارتباط این سه مقوله با یکدیگر شد و ازآنجایی‌که ایجاد نگاه خیالی به هنر در جهت بهبود کیفیت و درک آثار هنری ضروری می‌نمود، انتخاب ژیلبر دوران گزینهٔ مناسبی به نظر می‌رسید.

در نظریه ژیلبر دروان نشانه‌ها و کهن‌الگوهای درون اثر در قالب دو منظومهٔ روزانه و شبانه تفسیر می‌شوند و بر اساس دسته‌بندی مقوله‌ها زیر این دو مجموعه و کشف روابط درونی بین منظومه‌ها آثار تحلیل می‌شوند. از این‌رو با توجه به کنش‌های دراماتیک زیاد که در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و همچنین نقالی وجود دارد، انتخاب نظریه منظومه شبانه و روزانه ژیلبر دروان می‌تواند گستره تازه‌ای در خوانش تطبیقی نقاشی ایرانی و هنرهای نمایشی بازگشاید و زمینه‌های بروز تجلی نظریات تازه را در خوانش آنها فراهم آورد که از نیازهای پژوهشی معاصر تلقی میشود. اهداف در نظر گرفته‌شده برای این پژوهش، در وهلهٔ اول، ضمن آشنایی با مبحث تخیل از دیدگاه ژیلبر دوران و بررسی کارکرد تخیل از منظر او، به بیان مشخصات تخیل در پرده نقاشی پرداخته و ضمن تفکیک دو منظومهٔ روزانه و شبانه در پرده‌خوانی(شامل نقاشی روی پرده و نقالی) و به‌کارگیری این رویکرد، به تحلیل دگردیسی تخیل مابین نقاشی و کنش نمایشی در پرده‌خوانی می‌پردازد. این پژوهش سعی می‌کند بر اساس آراء ژیلبر دوران، به دو سؤال اساسی پاسخ دهد. نخست اینکه، چگونه می‌توان منظومهٔ روزانهٔ و شبانه تخیل را در پرده‌خوانی تفکیک نمود؟ و دیگر اینکه چگونه می‌توان براساس آراء دوران دگردیسی تخیل مابین نقاشی و کنش نمایشی در پرده‌خوانی را تبیین کرد؟ قلمرو مکانی این پژوهش در ایران و بین

سال‌های(۱۳۳۰-۱۳۹۱ ه.ق) و جامعهٔ هدف این پژوهش پرده‌های نقاشی بوده که به روش انتخابی تعداد یک پرده از نقاش مطرح این حوزه به نام محمد فراهانی صورت گرفت. همچنین برای بخش نمایشی پرده‌خوانی از فایل صوتی ضمیمه کتاب مرشدان پرده‌خوان که شامل اجرای سی تن از پرده‌خوانان معاصر است استفاده شد. این پژوهش به روش بنیادی و با رویکرد توصیفی– تحلیلی و با گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و تاریخی، استفاده از اینترنت، کتاب‌ها، مجلات و تصاویر پرده‌های نقاشی، فایل صوتی اجرای گروهی از پرده‌خوانان صورت گرفته است. روش تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی است و تصاویر و نشانه‌هایی که مطابق با آراء دوران بوده از اثر استخراج و در تحلیل بیان شده است.

پیشینه پژوهش

ژیلبر دوران در مواجهه با دیگر فیلسوفان حوزه تخیل کم‌تر مورد بازخوانی قرار گرفته است. در این اندک پژوهش‌ها می‌توان به مقالهٔ«بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژیلبر دوران)» نوشته نجیبه رحمانی و صفرعلی شعبانی‌خطیب (۱۳۹۵) اشاره کرد که همان‌طور از عنوان مشخص است آرای دوران را در خوانش پرده‌های قهوه‌خانه‌ای محور قرار داده است، علی عباسی(۱۳۸۴) در مقاله «طبقه‌بندی و کارکرد تخیل در سه تابلوی مجید مهرگان، رویکرد ژیلبر دوران» آرای دوران را در ارتباط با نگارگری معاصر بازخوانی می‌کند. عباسی(۱۳۸۸) در مقالهٔ دیگری با عنوان «کارکرد تخیل نزد محمود فرشچیان» این خوانش را در ارتباط با آثار فرشچیان به کار می‌گیرد. در مقالهٔ «ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایی محمود دولت‌آبادی، موردمطالعه: جای خالی سلوچ.» نوشته عبدالرسول شاکری و علی عباسی(۱۳۸۷) آرای ژیلبر دوران مبنای تحلیل ادبی قرار می‌گیرند و در زمینه نمایش نیز رامتین شهبازی و محمد هاشمی(۱۳۹۲) از آرای دوران در مقالهٔ «بررسی هنر نقاشی بر گونهٔ نمایشی پرده‌خوانی» استفاده کرده‌اند. از نمونه‌های دیگر این پژوهش‌ها می‌توان به مقالهٔ «ترس از زمان نزد کلت، پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه» از حنانه محسنا و علی عباسی (۱۳۹۱)، مقالهٔ «از خیال عارفان تا تخیل ژیلبر دوران» نوشته نسیم کرامت و حسین فقیهی(۱۳۹۷) و پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان«بررسی تخیل در آثار رضا عباسی براساس روش ژیلبر دوران»، ملیحه حیدری(۱۳۹۳) نام برد. وجه مشترک همه این پژوهش‌ها این است که در تمام آثار ذکرشده نگارندگان علاوه بر شرحی از تخیل و رویکرد ژیلبر دوران، آثاری را انتخاب و ضمن تجزیه‌وتحلیل آنها سعی در تفکیک عناصر منظومهٔ روزانه و شبانهٔ تخیل دوران در آن‌ها داشتند. با توجه به اینکه هیچ‌کدام از این آثار ماهیت تطبیقی نداشتند به نظر می‌رسید که جای خالی مطالعه هنرهای سنتی ایرانی به‌طور هم‌زمان در دو حوزهٔ هنرهای تجسمی و هنرهای نمایشی که موجب بروز تجلی نظریات تازه در خوانش این هنرها را فراهم می‌آورد ضروری باشد. ازاین‌رو در پژوهش حاضر با به‌کارگیری رویکرد دوران نسبت به آثار هنری، سعی شد به تحلیل دگردیسی تخیل مابین نقاشی و کنش نمایشی در پرده‌خوانی پرداخته شود و بر اساس آراء او، به این دو سؤال اساسی پاسخ داده شود: نخست اینکه، چگونه می‌توان منظومهٔ روزانهٔ و شبانه تخیل را در پرده‌خوانی تفکیک نمود؟ و دیگر اینکه چگونه می‌توان براساس آراء دوران دگردیسی تخیل مابین نقاشی و کنش نمایشی در پرده‌خوانی را تبیین کرد؟

تخیل

در طول تاریخ، تخیل و خرد همواره به‌موازات هم قرارگرفته‌اند و تقابل این دو اغلب موجب به‌وجودآمدن نوآوری و اختراعات جالب‌توجهی از طرف بشر شده است. فلسفهٔ غرب تخیل را توانایی تشکیل تصاویر یا بازنمودهای اشیاء و اشخاص واقعی و توهمی می‌داند و سه کارکرد جبرانی، رهایی‌بخش و آشکارکننده برای آن در نظر می‌گیرند[۲].

ریشه‌های تخیل در نظام اندیشه غرب را می‌توان در یونان باستان و کتاب عهد عتیق یافت. ریچاردکرنی[۳] در تحقیقات خود بیان داشته که تخیل در فلسفهٔ یونان و سنت عبری همگام با مسالهٔ آفرینش مطرح‌شده است، در سنت عبری این تخیل با تمرد آدم از خوردن میوه ممنوعه و در نهایت خلق موجودی به نام انسان است که در حقیقت برآمده از قوهٔ تخیل او در مقام موجودی است که خدا او را به‌صورت خود آفریده است(نک: اخگر، ۱۳۹۱: ۷۳).

در یونان باستان، تخیل همواره در نقطهٔ مقابل خردورزی قرار داشت. همزمان با دوره کلاسیک، فلسفهٔ خیال نخستین بار توسط افلاطون مطرح گردید، به اعتقاد افلاطون تخیل یا آیکازیا جزء چهارم معرفت است که «فقط نمودی میان‌تهی از حقیقت است» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۰۵۴). ارسطو نیز با تبعیت از استاد خود افلاطون و دیگر فلاسفهٔ یونان تخیل را قابل‌اطمینان نمی‌دانست ولی نسبت به آنها نگرشی نرم‌تر دارد. در اندیشه او نیز تخیل در برابر عقل قرار دارد و اعمال حیوانات بیشتر تحت تأثیر تخیل است. به اعتقاد ارسطو، رویدادهایی که تازه رخ داده‌اند یا قرار است رخ بدهند بزرگ‌ترین شفقت را برمی‌انگیزند. تخیل کردن مصائب و واکنش عاطفی نسبت به آنها نیز از همین اصل نشأت می‌گیرد. «به نظر می‌رسد آنچه ارسطو اکنون به‌عنوان شرط کافی برای تجربه تراژدی می‌شناسد همین تخیل و نه فعلیت یا واقعیت فیزیکی ـ امر چاره ناپذیر ـ باشد»(هالیول، ۱۳۸۸: ۱۸۴).

پس از رنسانس و تحت تأثیر علمگرایی ناشی از فلسفهٔ دکارتی[۴] تخیل تا حد زیادی مورد بی‌مهری قرار گرفت[۵]، ولیکن با شروع دوره رمانتیسم، شرایط تغییر کرد و تخیل در غرب از حوزهٔ فلسفه

به ادبیات و هنر ورود پیدا کرد. به عبارتی در این دوران تخیل در برابر عقل روشنگر قرار می‌گیرد و رومانتیک‌ها به‌شدت از آن دفاع می‌کردند تا جایی که افرادی چون ساموئل تیلور کالریج[۶] شاعر، نویسنده و منتقد معروف رمانتیک قرن نوزدهم انگلستان، با ظهور خود کوشیدند تا تأثیرات خردگرایی محض به‌جای مانده از دوره نئوکلاسیسم را کم‌رنگ کرده و مجدد توجهات را به مبحث تخیل جلب نمایند. «تخیل برای رمانتیک‌ها همچنین سرچشمه زبان نمادین و استعارهای شعر محسوب می‌شود و در کنش خوانش، این کنش تخیل است که یاری‌دهنده به زبان نمادین و استعارهای شاعر است. به بیان دیگر، خواننده باید آماده باشد تا ناباوری خود را به تعلیق بیندازد؛ چیزی که کالریج از آن به Willing Suspension of Disbelief یاد می‌کند»(نجومیان، ۱۳۸۴: ۲۳۸). از نیمه دوم قرن نوزدهم و قرن بیستم به بعد، با نقش آفرینی هنرمندان و متفکران رمانتیک، تخیل که معمولاً با خیالبافی یکی پنداشته و در مقابل قوهٔ خرد یا به‌عنوان مکمل آن در نظر گرفته می‌شد دوباره موردتوجه قرار گرفت و در آثار ایشان جایگزین خرد گردید. در اوایل قرن بیستم زیگموند فروید[۷] با مطرح کردن مسالهٔ ضمیر ناخودآگاه و پس از آن کارل گوستاو یونگ[۸] با طرح ناخودآگاه جمعی باب تازه‌ای را برای بازیابی دوبارهٔ تخیل و جهان اسطوره‌ها باز کردند. اندیشمندان و هنرمندان غربی در این دوره برگرداندن اعتبار تخیل را از طریق شیوه‌های علمی که مورد تأیید و پذیرش در غرب بود به انجام رساندند.

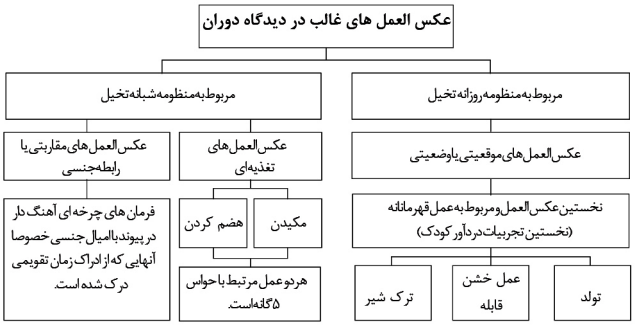
در مشرق‌زمین اما وضع به‌گونه‌ای دیگر بود. اهمیت مسالهٔ تخیل موجب شد تا فلاسفه و اندیشمندان بزرگی چون ابن‌سینا، سهروردی و ابن‌عربی به آن بپردازند. فلاسفهٔ اسلامی(قرن پنج هجری قمری) نظری برخلاف عقیدهٔ رایج در غرب(هم‌زمان با دوران قرون‌وسطی) که خیال را معادل جنون و خرافات و وهم می‌دانستند ارائه داشتند. ابن‌سینا به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین علمای اسلامی «اولین‌بار با ایجاد تمایز میان کارکرد قوهٔ خیال و متخیله، رویکردی متفاوت از فلاسفهٔ مقدم بر خود در پیش گرفت، رویکردی که تأثیر بسیار مهمی در آرای فلاسفه و حکمای جهان اسلام برجای گذاشت»(بلخاری، ۱۳۸۷: ۲). بنابراین فلاسفه اسلامی دیدگاهی کاملاً متفاوت دربارهٔ تخیل ارائه کردند که بعدها موردتوجه شرق‌شناسانی چون هانری کربن قرار گرفت. او تحقیقات وسیعی را در ارتباط با آرای سهروردی و وجودشناسی عالم خیال او انجام داد(نک: کربن، ۱۳۷۳: ۳۰۰). نزد فلاسفه و عرفای اسلامی تخیل آن‌چنان اهمیتی داشت که عارفی چون ابن‌عربی اندلسی[۹] خلقت را نه از عدم بلکه ناشی از تخیل خداوند و تجلی خداوند می‌دانست. «خلقت فعل خیال ازلی الاهی است»(کربن ، ۱۳۹۵: ۲۸۴). مجموعه آرای عرفای شرقی بعداً توسط هانری کربن در غرب گسترش بیشتری یافت ولی در کنار او از دو متفکر دیگر نیز باید نام برد: گاستون باشلار[۱۰]، به‌عنوان نخستین فردی که «نقد تخیلی» را به‌طور رسمی را بنا نهاد و ژیلبر دوران(۲۰۱۲-۱۹۲۱) استاد جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی در دانشگاه گرنوبل[۱۱] که هر سه این افراد در فلسفهٔ خود متأثر از تفکر شرق هستند.

تخیل در نزد ژیلبر دوران

تخیل در نزد دوران در رأس قابلیت‌های ذهنی بود، او در این راستا دریافت که فلاسفهٔ غربی برای تکامل تئوری‌های خود نیازمند واسطه‌ای هستند که بتواند به ایده‌های ایشان جسمیت بخشد. برای این منظور به بررسی تخیل در دو حوزهٔ شرق و غرب پرداخت. او با مطالعه آموزه‌های عرفانی اسلامی، آن را فراتر از کالبد مادی جسم انسان و نزدیک‌تر به حقیقت انسانی دید و بخش عمدهٔ یافته‌های خود را از این آموزه‌ها وام گرفت از همین روی ضمن قرار دادن تخیل به‌عنوان پایه و اساس ذهن انسان و سرچشمهٔ تمامی تفکرات، آن را اساس دانش و مقدم بر عقل دانسته و گونه‌شناسی خود را روی صور نوعی پایه‌ریزی[۱۲] کرد. ولی در فلسفهٔ غرب تخیل به‌عنوان امری مجازی شناخته می‌شد که در ذهن شکل می‌گیرد و به اعتقاد دوران چیزی که منجر به تخیل در ذهن انسان می‌شود تصویر است و این همان وجه اشتراک با ساختارهای اسطورهای است که در آن بازآفرینی در قالب تصویر صورت می‌گیرد. دستاوردهای مهم دوران در زمینهٔ تخیل‌شناسی و اسطوره‌شناسی متأثر از استاد وی، گاستون باشلار و دوستان نزدیک او هانری کُربن و کارل گوستاو یونگ[۱۳] بود. وی همچنین در زمینهٔ عکس‌العمل‌شناسی زیر نظر بتچر[۱۴] آغاز به کار نموده و سپس در زمینهٔ چگونگی دستیابی به نماد نزد کودک از نظریات پیاژه[۱۵] بهره گرفت(عباسی،۱۳۹۰: ۷۷). «تأثیر یونگ که مانند فیلسوفی خداباور و روانکاو بوده و مفهوم سازهٔ «کهن‌الگو» را به ژیلبر دوران عرضه داشت و نیز تأثیر هانری کربن که با پژوهش‌های علمی خود دربارهٔ معنویت و عرفان شیعه، به ویژه ابن‌سینا و سهروردی مفهوم اساسی موندوس ایماگینالیس[۱۶](عالم مثل) را ارائه کرد؛ مفهومی که «قدرت سوم شناخت» توصیف‌شده است و ازنظر مفهومی شباهتی با «کهن‌الگویی» دارد»(شاندز، ۱۳۸۴: ۱۱۸).

دوران با توجه به عرفان شرقی و اسلامی، با رویکردی منطقی و علمی و با استفاده از شناخت ابزار مناسب و توجه به عوامل اجتماعی و فرهنگی موجود و همچنین برجسته کردن ویژگی‌های نمادین تصاویر توانست اعتبار حقیقی تخیل موجود در تصاویر هنری را به آنها بازگرداند. ذهنیت جسمی‌تبخشیدن به ایده‌ها بهانه‌ای شد برای احیاء دوباره علم اسطوره‌شناسی در این مسیر، که از دستاوردهای مهم او است. دوران ریشه‌های نقد تخیل اسطورهای در تاریخ را در دورهٔ رمانتیسم یافتِ و اسطوره را نمادی دارای روایت و بهترین وسیله برای مواجه با زمان و مرگ در نظر می‌گیرد و معتقد

نمودار ۱. عکس العمل‌های غالب در دیدگاه دوران ماخذ: نگارنده



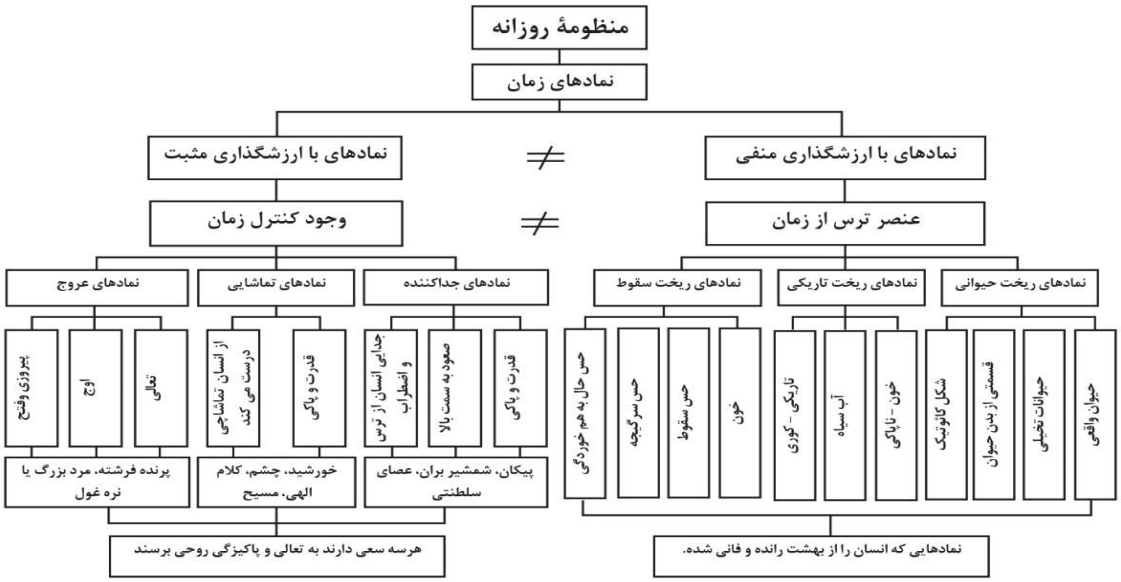
است قبل از خوانش هر اثر هنری ابتدا باید به شناخت اسطورهٔ آن پرداخت. اسطوره در دیدگاه وی متشکل از سه عنصر اصلی «محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادها» است. محرکه‌ها در این تعریف نیروهای نامحسوسی هستند که مربوط به کنش‌ها می‌شود و برای دیده شدن از سمبل‌ها و نشانه‌ها استفاده می‌کنند و خود شامل سه دستهٔ محرکه‌های جداکننده و عمودی، محرکه‌های پایین‌رونده یا داخل شونده و محرکه‌های آهن‌گدار هستند. کهن‌الگوها در تعریف دوران عوامل ثابتی هستند که برخلاف محرکه‌ها، کارکرد مفهومی خود را همیشه و در همهٔ فرهنگ‌ها و زمان‌ها حفظ کرده‌اند و درنهایت نمادها که کاملاً برعکس محرکه‌ها و به‌عنوان شکل تغییریافته کهن‌الگوها شناخته می‌شوند ولی برخلاف آن، دارای مفاهیم متغیری هستند که با توجه به شرایط فرهنگی، زمانی و مکانی تعریف می‌شوند. دوران در کنار این سه عبارت به دنبال واسطه‌ای بین آن‌ها حول محور تخیل و اصل زیربنای تفکر خود بود که به عبارت «زمان» دست یافت.

با توجه به این امر که زندگی انسان در محدودهٔ بین تولد و مرگ است از مرگ به‌عنوان دیگر عنصر کلیدی در این بین نام برد که نقش مؤثری در شکل‌گیری فلسفهٔ او داشت. دوران در کتاب «ساختارهای انسانشناسی قوهٔ تخیل» تصاویر را از منظر زمان به دو قسمت اساسی تقسیم می‌کند: ۱. تخیلاتی که ترس از زمان را نشان می‌دهند، ۲. تخیلاتی که کنترل زمان را نشان می‌دهند»(عباسی، ۱۳۹۰: ۷۵). او ابتدا تخیل را در اشکال مختلف خود بررسی کرده و با توجه به مفهوم «رمز» در عرفان اسلامی، دیدگاه جهان غرب را که مرگ را پایان حیات قلمداد می‌کرد کناری نهاده و به دو نوع نظام کلی در زمینهٔ تخیل دست‌یافت و آن‌ها را به دو منظومهٔ روزانه و شبانهٔ تخیل نام‌گذاری نمود. او با توجه به علم عکس‌العمل‌شناسی و روانشناسی کودک، در برابر ترس از مرگ سه واکنش را در نظر می‌گیرد که در چارچوب دو منظومهٔ روزانه و شبانهٔ تخیل و به نام‌های: عکس‌العمل‌های موقعیتی یا وضعیتی، عکس‌العمل‌های تغذیه‌ای و عکس‌العمل‌های مقاربتی یا رابطهٔ جنسی(نمودار ۱).

منظومهٔ روزانهٔ تخیل

منظومهٔ روزانهٔ تخیل، منظومه‌ای تضادی و قهرمانانه است و به‌منظور فتح، پیروزی و عبورکردن از موانع و حدود در نظر گرفته‌شده است. این منظومه به دو بخش بزرگ به نام‌های منظومهٔ روزانهٔ تخیل با ارزش‌گذاری‌های منفی یا صورت‌های زمانی و منظومهٔ روزانهٔ تخیل با ارزش‌گذاری مثبت تقسیم می‌شود که ضمن ارزش‌گذاری جهان، همواره آن را به دو قطب مثبت و منفی تقسیم می‌کند. مسالهٔ تأثیرگذار در این بین زمان است و گذر زمان که موجب نزدیک شدن انسان به مرگ می‌شود که خود به وجودآورنده ترس است. «این ترس، ترس از مرگ یا به‌عبارتی ترس

نمودار ۲. منظومه روزانه تخیل ماخذ: نگارنده



از گذر زمان است. در مقابل این ترس ذهن به‌صورت خودکار عملی جبرانی انجام می‌دهد تا بتواند راه‌حل یا دارویی برای این ترس و اضطراب پیدا کند. این عمل جبرانی خود را به‌وسیلهٔ تصاویر تخیلی نشان می‌دهد و این تصاویر همانند نمادها یا تصاویر با ارزش‌گذاری مثبت در ذهن انسان است. در این صورت زمان تحت کنترل انسان قرار می‌گیرد»(همان، ۸۳). نمادهای با ارزش‌گذاری منفی یا صورت‌های زمانی خود به سه دسته تقسیم می‌شوند: نمادهای ریخت حیوانی، نمادهای ریخت تاریکی و نمادهای ریخت سقوط[۱۷]. نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت یا صورت‌های زمانی یا نمادگرایی قرینه‌ای دومین گونه از تصاویر منظومهٔ روزانه است که به منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری مثبت تعلق دارند و در مقابل تمام تصاویر زمان که به‌صورت منفی ارزش‌گذاری شده است قرار می‌گیرد. این نمادها فرار از زمان یا پیروزی بر سرنوشت و مرگ را نشان می‌دهد و شامل نمادهای عروجی، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده است(نمودار ۲).

منظومهٔ شبانهٔ تخیل

تمام نمادهایی که در منظومهٔ روزانه وجود دارد در منظومهٔ شبانه با تکیه‌بر تخیل نویسنده و به شکل تعدیل‌شده تکرار می‌شوند و هنرمند علاوه بر بیان ترس خود به دنبال راهی برای تعدیل آن است ازاین‌رو در این منظومهٔ شاهد اعمالی چون بلعیده‌شدن بجای دریدن، پایین آمدن آرام و کنترل‌شده به‌جای سقوط‌کردن و حیوانات اهلی به‌جای حیوانات وحشی و تصویر تلطیف شده و رمانتیک از شب هستیم. در منظومهٔ شبانه می‌آموزیم که با نادیده‌گرفتن ترس، زمان را به کنترل خود درآوریم. منظومهٔ شبانه منظومه‌ای غیرمنطقی است. دوران بعد از تعریف منظومه‌ها برای هرکدام از آن‌ها ساختارهایی در نظر می‌گیرد و ضمن نام‌گذاری ساختارها در سه دستهٔ ساختارهای قهرمانی، ساختارهای آنتی‌فر از یک یا تناقضی و

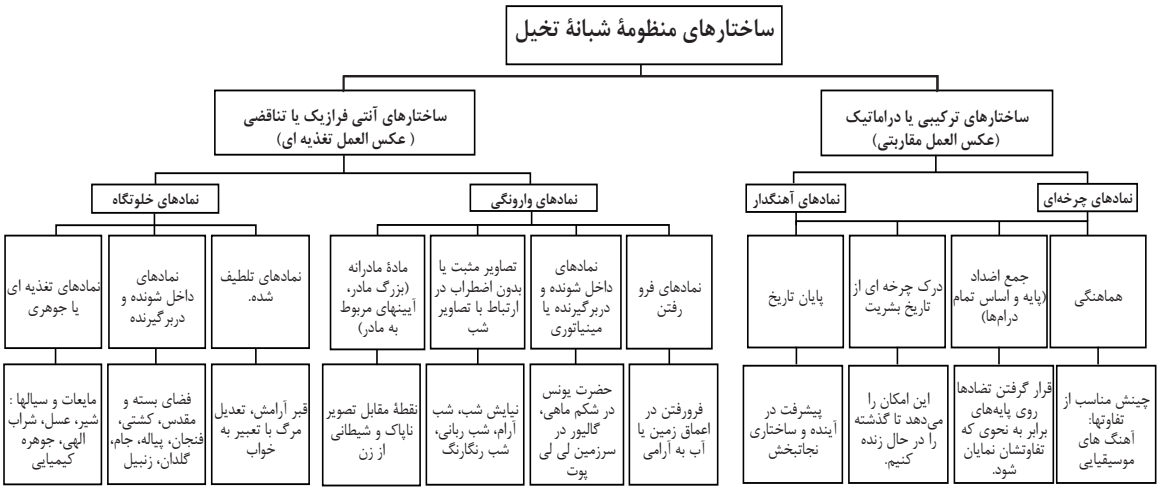
نمودار ۳. ساختارهای منظومه روزانه تخیل ماخذ: نگارنده

ساختار ترکیبی یا دراماتیک، دستهٔ اول را در گروه منظومهٔ روزانهٔ تخیل و دو دستهٔ دیگر را جزء منظومهٔ شبانهٔ تخیل طبقه‌بندی می‌نماید. ازنظر ژیلبر دوران ساختارهای قهرمانی به کمک عکس العمل‌های مسلط وضعیتی یا رفتاری هدایت می‌شوند. «از یک طرف این ساختارها بسیار شبیه بیماری روانی اسکیزوفرنی[۱۸] هستند و از طرفی دیگر این ساختارها تماماً نبردی علیه زمان و مرگ به نمایش می‌گذارند»(همان: ۹۷)(نمودار ۳).

در ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک تصویر بر اساس نمادهای چرخه‌ای و نمادهای ریتم دار شکل‌گرفته و دوران از آن به‌عنوان جمع اضداد یاد می‌کند مانند چرخهٔ فصل‌ها در طبیعت. در ساختار اسرارآمیز زمان به شکل تناقضی نفی می‌شود. «تصاویر مربوط به این ساختار تماماً دورافعالی می‌چرخند که مشخص‌کنندهٔ عمل شبیه‌سازی(به معنی تغییرشکل به‌منظور رسیدن به جوهره اصلی خود)، عمل ادغام کننده و عمل متحد کننده باشند. این نوع تصاویر نمادهای خلوتگاه درونی را در ذهن زنده می‌کند. نمادهای خلوتگاه درونی عبارتاند از: خانه، جام، پیاله و جوهرِ هر چیز. اعمال پایین رفتن، فرورفتن، غوطه‌ورشدن و... نمادهای مادی هستند»(همان:۱۰۶) (نمودار ۴).

تحلیل

نمودار ۴. منظومه شبانه تخیل ماخذ: نگارنده



به دلیل بُعد تخیلی روایت تصویرشده در پرده‌های درویشی، تقابل‌های دوتایی بین دو قطب مثبت و منفی، در همهٔ مجالس قابل روئیت است، این امر موجب می‌شود که کلیت پرده در منظومهٔ روزانه تخیل که منظومه‌ای تقابلی و تضادی است قرار بگیرد. در پرده‌خوانی شیوهٔ بیان پرده‌خوان به‌عنوان عامل مؤثری برای جذب مخاطب است برای مثال در روایت‌های مربوط به واقعهٔ عاشورا که لحن پرده‌خوان حالت روایی به خود می‌گیرد، شور و هیجان در مخاطب بیشتر شده و درنتیجه ارتباط بهتری میان پرده‌خوان و مخاطب ایجاد می‌شود. دوران خود معتقد است: «یک اثر بزرگ هنری به‌طور کامل راضی‌کننده نخواهد بود، مگر این‌که در آن لحن حماسی آنتی‌تز، غم ملایم نبودگی ضد جمله و دم و بازدم امید و ناامیدی درهم‌تنیده شوند» (دوران به نقل از شاندز، ۱۳۸۶: ۱۲۹). برای درک بهتر این مهم، «الگوی ارتباطی» یاکوبسن[۱۹] زبانشناس روسی را بررسی می‌کنیم: «فرستنده پیامی را برای گیرنده می‌فرستد. پیام برای اثربخشی نیاز به یک بافت ارجاعی دارد[...] که توسط گیرنده قابل‌تصرف باشد، گفتاری باشد یا قابلیت تبدیل به شکل گفتار را داشته باشد. همچنین به یک رمز نیاز است که کاملاً، یا حداقل نسبتاً میان فرستنده و گیرنده(یا به‌عبارت دیگر برای رمزگذار و رمزگشای پیام) مشترک باشد و بالاخره نیاز به تماس وجود دارد، یک مجرای فیزیکی و اتصال روانی میان فرستنده و گیرنده که هردوی آن‌ها را قادر سازد تا درکنش ارتباطی باقی بمانند»(چندلر به نقل از یاکوبسن، ۱۳۹۴: ۱۵۹ و ۱۶۰). با استناد به نظریهٔ یاکوبسن می‌توانیم پرده‌خوان را فرستنده و مخاطب را گیرندهٔ پیام در نظر بگیریم. پیام از سه مجرا به گیرنده منتقل می‌شود. مجرای اول انتقال پیام به روش نقلی و توسط پرده‌خوان صورت می‌گیرد. در روش دوم پرده‌خوان روایت محاکاتی را نیز به کار می‌گیرد یعنی نقال خود را به‌جای شخصیت‌های پرده قرار می‌دهد و از جانب آنان سخن می‌گوید و در آخر، این پرده نقاشی است که با تصاویر خود پیام را به مخاطب انتقال می‌دهد. در تفسیر پرده‌خوانی می‌توانیم رمزگان موجود در آن را طبق(نمودار۵)، به دو بخش دیداری و شنیداری تقسیم نماییم. روایت پرده و حرکات و خصوصیات ظاهری و رفتاری پرده‌خوان مربوط به بخش دیداری و روایت نقلی مربوط به بخش شنیداری و روایت محاکاتی مربوط به هردو بخش دیداری و شنیداری می‌شود[۲۰]. اطلاعاتی که در غالب پیام، توسط پرده‌خوان به مخاطب منتقل می‌شود از نوع دراماتیک است. برخلاف هنرهای تجسمی همچون نقاشی که بیان تخیل در آن محدود به چارچوب مشخصی نیست، در هنرهای نمایشی هنرمند ناچار است برای بیان تخیل خود از قواعد خاصی پیروی نماید تا علی‌رغم محدودیت‌های موجود، علاوه بر اجرایی مناسب توانایی تأثیرگذاری و برقراری ارتباط با مخاطب را دارا باشد. بیان تخیل در قالب اجرا باید به‌گونه‌ای باشد که علاوه بر جذابیت، برای مخاطب قابل‌درک نیز باشد، بدین معنی که توانایی تحریک احساسات مخاطب و ایجاد حس همزادپنداری در وی را دارا باشد. برای این منظور پرده‌خوان ابتدا به امر باید بتواند عناصر موجود در روایات را جسمانی کند تا مخاطب به‌راحتی با آن ارتباط برقرار نماید. اجرای محاکاتی به پرده‌خوان کمک می‌کند تا به این مهم دست یابد. خیال گرایی در هنرهای نمایشی برخلاف هنرهای دیگر که رؤیا را در تضاد با واقعیت قرار می‌دهند بخشی از واقعیت اجرایی نمایش و مکمل آن است. تقریباً تمام پرده‌های نقاشی درویشی از الگوی تصویری مشخصی پیروی می‌کنند و عناصر شاخصِ موجود در آنها برگرفته از کهن الگوهای مختلف است. همه داستان‌ها کم یا زیاد، حول چند روایت تاریخی می‌گذرد که غالباً برای ایجاد جذابیت بیشتر، در ترسیم آنها از تصاویر اغراق‌آمیز و تخیلی استفاده‌شده است. ازجمله اعمالی که پرده‌خوان در اجرای مراسم خود انجام می‌دهد القاء حالات مختلف چون غم و اندوه عمیق در رابطه با موضوع و انتقال آن به مخاطب است، استفاده از لحن مناسب برای هر مجلس به مخاطب این فرصت را می‌دهد تا با برقراری ارتباط بین گذشته‌ای که حادثه در آن رخ داده و زمان حال، رجعتی به خود داشته باشد و با شخصیت‌های اسطوره‌ای و مذهبی روایت‌ها احساس نزدیکی یا همزادپنداری کنندکه نتیجهٔ آن عروج و تعالی هم برای مخاطب و هم برای پرده‌خوان است.

بهشت و جهنم در پرده‌خوانی

نکتهٔ مهم این مطلب که در چرخهٔ هستی مفهوم ابدی شدن مستلزم برپایی قیامت و محشر است، بیان این امر است که ابتدا باید همه‌چیز خراب و نابود شود و سپس به تکامل برسد و این همان مفهوم حرکت کائوتیک است. ساختارهای دراماتیک که شامل نمادهای چرخه‌ای است، بهترین نمونه از هماهنگی و هم‌نشینی و تعارض میان خیر و شر است، نمادهای چرخه‌ای از طریق کنترل زمان بین عناصر متضاد ارتباط برقرار کرده و به‌این‌ترتیب کنترل سرنوشت را به دست می‌گیرد. ساختار چرخه‌ای علی‌رغم ماهیت درگردش بودن آنجایی به انتهای حرکت خود می‌رسد که ما در روایت دینی و اسلامی، آن را پایان تاریخ و زندگی فانی می‌دانیم و

نمودار ۵ . ارتباط فرستنده و گیرنده پیام در پرده‌خوانی
طبق الگوی ارتباطی یاکوبسن(ماخذ: نگارنده)

تصویر ۱. پرده درویشی عاشورا، محمد فراهانی، رنگ و روغن
(اردلان، ۱۳۸۶: دفتر ۱۱)

این پایان به معنی آغاز زندگی ابدی است. طبق قاعدهٔ ژیلبر دوران پایان تاریخ ساختاری نجات‌بخش است و نشان از تعالی و ترقی در آینده دارد. بُعد مذهبی پردهٔ نقاشی کمک می‌کند که نقال مفاهیمی چون خیر و شر را در قالب سرانجام بهشت و جهنم برای مخاطب بیان نماید. تصاویر مربوط به این دو مجلس پر از شمایل‌های انسانی و موجودات نامأنوس در قالب جن و پری و ملک و جانوران عجیب و تخیلی است که علی‌رغم این آشفتگی، نظمی پنهان در خود دارد و یادآور این مطلب از دوران است که: «فوران انبوه تصویرها، حتی در مواردی با بیشترین ابهام و آشفتگی همیشه با منطقی باهم مرتبط هستند، هرچند که آن منطق ضعیف، منطقی کم‌مایه باشد»(سعیدی، ۱۳۸۴: ۱۰۸). در منظومهٔ شبانه قادر به پیوند اضداد(خاصه مفهوم خیر و شر) هستیم. بعد از مرگ، وارد جهان باقی می‌شویم که طبق گفتهٔ دوران از آن به ساختار پایان تاریخ یا مرحله نجات‌بخش یاد می‌شود. چون این مرحله تا زمانی که انسان دارای حیات است دست‌نیافتنی و مجهول است تنها از طریق تخیل می‌توان این تصویر از آینده را تجسم کرد و با پشت‌سرگذاشتن زمان حال می‌توان به آن دست‌یافت. شهادت در دیدگاه مؤمنان سرآغاز حیات جاودانی و رسیدن به عروج است و کهن‌الگوهای بهشت و جهنم نقطه پایانی مفهوم روایت تمام مجالس هستند. در(تصویر۱) شاهد نمای کلی از یک پرده درویشی که توسط مرحوم محمد فراهانی ترسیم‌شده هستیم.

بهشت

تصویری که از بهشت در روایات مذهبی به مخاطب ارائه می‌شود باغی سرسبز با جوی‌های روان، حوری و ملائکی است که در خدمت مومنانند. درخت طوبی، حوض یا چشمه کوثر و مرغ سلم ازجمله عناصری هستند که در بهشت از آن‌ها نام‌برده شده(تصویر۲).

طبق روایت سید حسین میریان پرده‌خوان اهل اصفهان: «در بهشت نهری است بنام کوثر که کنار آن درختی به نام طوبا قرار دارد. روی این درخت مرغی است بنام مرغ سلم که عاشق نام پیامبر است. هر زمان مردم صلوات بر پیامبر می‌فرستند این مرغ از خود بی‌خود

تصویر ۲. پرده درویشی عاشورا(صحنه بهشت، بخشی از اثر)، محمد فراهانی(اردلان، ۱۳۸۶: دفتر ۸)

می‌شود و در حوضی به اسم کوثر می‌افتد و بعد از لحظه‌ای از آن بیرون می‌آید و پر و بالش را بر هم می‌زند، قطرات آبی از پروبال این پرنده به هر سو می‌رود، از هر قطره مَلِکی به وجود می‌آید که تا قیامت برای صلوات فرستنده طلب مغفرت کرده و درود و سلام می‌فرستد:

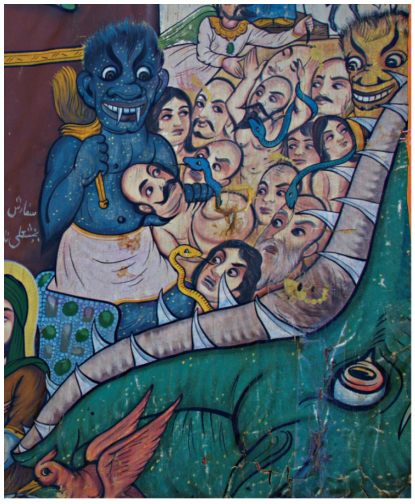
«دم‌به‌دم، دم از ولای مرتضی باید زدن

دست دل، بر دامن آل عبا باید زدن»(اردلان، ۱۳۸۶: فایل صوتی ۳)

در شعر بالا با توجه به روایت نقل‌شده، «دست بر دامان آل عبا زدن» همان صلوات فرستادن است، صلوات‌فرستادن یا ذکرگفتن موجب تزکیه و تذهیب نفس می‌شود و تذهیب نفس انسان را به تعالی می‌رساند، از طرفی این تعالی و رسیدن به عروج، جدا شدن و پاک‌سازی روح را نیز به همراه دارد پس جزء نمادهای جداکننده است. در هردو صورت شاهد نماد عروج از نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت منظومهٔ روزانهٔ هستیم. از منظر دوران: «درخت همیشه نماد کلیت کیهان در پیدایش و تکامل آن است»(Durand, 1999: 329) در فلسفهٔ او، درخت به‌عنوان نماد چرخه‌ای یا ریتم دار از ساختارهای دراماتیک منظومهٔ شبانه است. «درخت آهنگ چرخه‌ای، تولید جدید را به وجود می‌آورد و قادر است اضداد را به یکدیگر پیوند دهد»(عباسی، ۱۳۹۰: ۲۰). ازآنجایی‌که مرغ سلم وجود مادی و دنیایی ندارد و در قرآن هم اشاره‌ای به آن نشده، در گروه موجودات افسانه‌ای قرار می‌گیرد، با علم به ارتباط این مرغ با دعا و ذکر و اینکه پرنده در فلسفهٔ دوران نماد عروج است، مرغ سلم جز نمادهای عروجی منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری مثبت قرار می‌گیرد.

نهر کوثر در تصاویر پردهٔ نقاشی به‌صورت حوض کوچکی نقاشی شده است. «وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ؛ و هر چیز زنده‌ای را از آب پدید آوردیم آیا [بازهم] ایمان نمی‌آورند[۲۱]» نقش حیات‌بخش آب در فرهنگ اسلام در این آیه به‌خوبی مشهود است.

تصویر ۳. پرده درویشی عاشورا(صحنه روز داوری، بخشی از اثر)، محمد فراهانی(عقیلی در جباری‌راد، ۱۳۹۸)



تصویر ۴. پرده درویشی عاشورا(صحنه دوزخ: بخشی از اثر)، محمد فراهانی(اردلان، ۱۳۸۶، دفتر ۱۴)

در باور عامهٔ مردم ایران آب نشانهٔ روشنی و حیات است ازاین‌رو آن‌ها در گروه نمادهای تماشایی منظومهٔ روزانه قرار می‌دهیم. تصویر ترازو در دست فرشتهٔ عدل بین بهشت و جهنم نقش شده، ترازو نماد عدالت است و به دنبال محرکهٔ عدالت می‌آید. ترازو را می‌توان به‌عنوان نشانه‌ای برای پایان و سرانجام تاریخ جزء نمادهای چرخه‌ای منظومهٔ شبانهٔ تخیل دسته‌بندی کرد.

«ترازوی عمل میزان به کار است
که فردای قیامت آشکار است»(اردلان، ۱۳۸۶: فایل صوتی ۱۵).

در این بخش از پرده، شاهد تصویر نماد ترازو، شیپورِ سور در دست فرشته‌ای به نام اسرافیل[۲۲] و مردگان در انتظار داوری که با چشمان باز تصویر شده‌اند هستیم. هر چهار نماد در تصویر با کادر سبز مشخص‌شده است. ترازو به‌عنوان نماد عدالت، با مفاهیم قدرت و پاکی همخوانی دارد درنتیجه جزء نمادهای تماشایی منظومهٔ روزانه قرار می‌گیرد. فرشته نماد عروج (منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری مثبت) و شیپورِ سور، نماد آهنگ‌دار از ساختار ترکیبی یا ریتم دار منظومهٔ شبانه است؛ و در آخر مردگانی که با چشمان بازایستاده و منتظر داوری هستند در گروه نمادهای تماشایی منظومهٔ روزانه قرار می‌گیرند(تصویر ۳).

جهنم

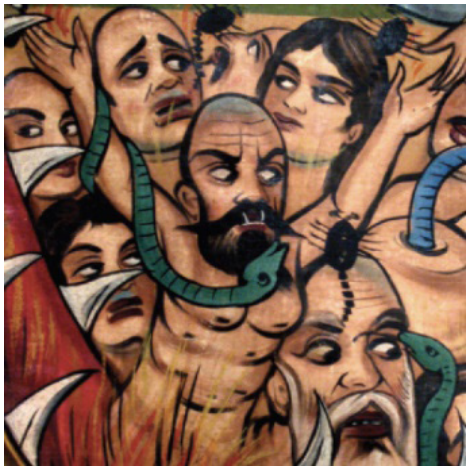
«سرزمینی است که ایمان فلک رفته به باد
هرکه شیرین طلبد تیشه خورد چون فرهاد»(اردلان، ۱۳۸۶: فایل صوتی ۱۵)

ویژگی‌هایی چون آتش سوزان، مکانی بسیار گرم و غیرقابل‌تحمل، مواد مذاب و چشمه‌های در حال جوشیدن برای توصیف جهنم استفاده می‌شود، طبق تفکر دوران، این علائم نشان‌دهندهٔ حالت کائوتیک ریخت حیوانی منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری منفی است. حضور موجودات عجیب و ترسناک برای بهتر نشان‌دادن تصویر تاریک و منفیِ جهنم از خصوصیات نقاشی در پرده‌خوانی است که پرده‌خوان نیز با اشعاری از این‌دست به تشدید این حس ترس و القاء آن به مخاطب می‌کوشد. «در پرده‌های نقاشی چیزی که جلب‌توجه می‌کند اغراق در نمایش هیکل‌های وهمی همچون اجنه، شیاطین و ملائک است»(ناصربخت ۱۳۷۷: ۱۰۷). موجودات دوزخی تصویرشده بر پرده عبارت‌اند از مار غاشیه که در حال بلعیدن گناهکاران است، پرندهٔ مردارخوار که در حال خوردن گوشت تن گناه‌کاران است، دو مَلِک عذاب که در حال نظارت بر اجرای مجازات گناه‌کاران هستند، عقرب جرار که بر روی بدن گناه‌کاران در رفت‌وآمد است و مارهایی که از شکم افراد رباخوار بیرون آمده و دور بدن و گردن گناه‌کاران پیچیده‌اند(تصویر ۴).

علی‌اکبر جوانبخت پرده‌خوان اهل اراک صحنه دوزخ را چنین توصیف می‌نماید:

«دلالت می‌کند آیات قرآن
که در روز قیامت سود خواران
که سر بیرون کنند از قبرهایشان
شکم افتد به روی دست و پاشان
ز ایشان اهل محشر جمله بزار
گریزان‌اند زین قوم رباخوار
حدیثی است گویم با تو بنگر
که از دوزخ برآرد اژدری سر
سرش در آسمان چهارمین است
دمش تا گاو و ماهی بر زمین است
ز مغرب تا به مشرق شد دهانش
زند فریاد این ورد زبانش(اردلان، ۱۳۸۶: فایل صوتی ۱۴)

دوران در بخشی از کتاب ساختارهای انسانشناسی تخیل دربارهٔ «مار» می‌گوید: «مار یکی از مهم‌ترین نمادهای تخیل انسان است.



تصویر ۵. پرده درویشی عاشورا(تصویر شمر، بخشی از اثر)، محمد فاهانی(اردلان، ۱۳۸۶، دفتر ۱۸)

در اقلیمی که این خزنده در آن وجود ندارد، ناخودآگاه سخت است که بتوان یک جایگزین معتبر که به لحاظ نمادین غنی باشد، پیدا کرد. [...] مار سه‌گانه نماد تحول زمانی، باروری و جاودانگی اجدادی است»(Durand, 1999: 305). مار غاشیه حیوانی است با ویژگی‌های اژدها که در جهنم ساکن است و گناهکاران را می‌بلعد. در قرآن سوره‌ای به نام غاشیه وجود دارد. با توجه به معنی این کلمه که پوشاننده و احاطه‌کننده ذکرشده، عمل احاطه کردن گناهکاران به ماری به این نام تفسیر شده که وظیفهٔ آن بلعیدن گناه‌کاران است. مار به دلیل عمل بلعیدن در هنگام خوردن طعمه جزء تصاویر تعدیل‌شده ریخت حیوانی و در منظومهٔ شبانه دسته‌بندی می‌شود ولی دندانی که نقاش برای مار غاشیه ترسیم کرده نماد دریدن و پاره‌کردن است و تصویر مار را بیشتر شبیه به اژدها می‌کند. دندان‌تیز از نمادهای ریخت‌حیوانی(قسمتی از بدن حیوان) منظومهٔ روزانه است. با این تفاسیر مار غاشیه در گروه حیوانات تخیلی و از منظومهٔ روزانهٔ تخیل قرار می‌گیرد که نشان ترس انسان از گذر زمان را دارد. در توصیف این مار و عظمت آن پرده‌خوان درجایی که می‌گوید سر این مار در آسمان چهارم و دمش در زمین قرار دارد، از صنعت اغراق استفاده‌کرده که خود تأکیدی بر تخیلی بودن حیوان است و نشان‌دهنده عظمت مار و موجب ایجاد ترس بیشتر است. حرکت خشن از نمادهای کائوتیک تصاویر ریخت حیوانی(نمادهای با ارزش‌گذاری منفی) منظومهٔ روزانه است.

در تصویر مربوط به مجلس مرد رباخوار که در آن مار در قالب عذاب الهی از شکم مرد خارج می‌شود اگر خارج شدن یا روییدن مار از شکم را نوعی زایش(در قالب فرزند یا محصول گناه) محسوب کنیم، می‌توان آن را جزء عکس‌العمل‌های موقعیتی یا وضعیتی (تداعی‌کننده عمل خشن قابله در هنگام زایمان) از ساختارهای منظومهٔ روزانه تخیل قرارداد. «باشلار نقل‌قولی از ویکتور هوگو از کتاب ویلیام شکسپیر ارائه می‌دهد که در آن شکم در معنای کلی به‌عنوان «مخزن ارواح و شیاطین» شناخته می‌شود. نقش منفی حفره یا گودال، شکم یا مجرای فاضلاب در اثر هوگو با تحلیل روانی شعر ازنظر بودائی‌ها یکی است»(Durand, 1999: 115).

طبق فلسفهٔ دوران، خصوصیت بلعیدن طعمه توسط مارها از ویژگی‌های محرک‌های پایین‌رونده یا محرک‌های داخل شونده و در پیوند با عکس‌العمل‌های بلعیدنی یا تغذیه‌ای است که کهن‌الگوی جام را تحریک می‌کند. این توضیح دوران را نیز باید در نظر داشت که: «در بسیاری از فرهنگ‌ها محرکهٔ بلعیدن با کهن‌الگوی فرود و همچنین کهن‌الگوی بازگشت به سرچشمه سعادت و تصویر زن در ارتباط است. این ارتباط گاهی با نماد آب و گاهی با نماد زمین نشان داده می‌شود»(دوران به نقل از حیدری، ۱۳۹۵: ۳۸). پرنده مردارخوار نیز که مشغول دریدن جسد گناهکاران است از تصاویر ریخت حیوانی منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری منفی است. تصویر سگ در هیچ کجای پرده مشاهده نمی‌شود ولی پرده‌خوان برای نشان‌دادن درجه پستی اشقیاء مخصوصاً شمر به‌دفعات از آن نام می‌برد و آن‌ها را به سگ تشبیه می‌کند.

«این ملحدی که تیغ ابالفضل دونیمش نموده است

نامش صدیف سگ مردود بی‌حیاست»(اردلان، ۱۳۸۶: فایل صوتی ۱۵)

تصویر شمر در بیشتر پرده‌های نقاشی در هیبت انسانی با محاسن سرخ و اندام جنسی سگ ماده(نماد ریخت حیوانی) تصویر می‌شود. دندان‌های تیز هم که برای شمر کشیده شده، به‌عنوان بخشی از بدن حیوان نماد ریخت حیوانی با ارزش‌گذاری منفی است. از طرفی تأکید بر مادگی سگ با کشیدن اندام جنسی زنانه برای شخصیت شمر نشان دهندهٔ نماد زنانگی و نشانِ ناپاکی و مبین نمادهای ریخت تاریکی از منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری منفی است. با این تفاسیر نشانه‌های شخصیت شمر با هردو نماد ریخت تاریکی و ریخت حیوانی مطابقت دارد(تصویر ۵).

نتیجه‌گیری

مطالعه دیدگاه دوران در زمینهٔ تخیل موجب شد این فرضیه شکل بگیرد که با توجه به گرایش دوران به عرفان شرقی اسلامی و علاقه وی به مقولهٔ اسطوره ممکن است مشابهت‌هایی بین دیدگاه او با پرده‌خوانی وجود داشته باشد. برای این منظور نخست روایت پرده‌خوانی را به سه دسته نقلی، محاکاتی و پرده نقاشی تقسیم کرده و طبق نظر یاکوبسن به تفسیر هرکدام پرداختیم. در پرده‌خوانی پیام از سه مجرا برای مخاطب ارسال می‌گردد: ۱.مجرای روایت نقلی، ۲. مجرای روایت محاکاتی، ۳. مجرای پرده نقاشی.

نخستین سؤالی که در فرضیه مطرح شد چگونگی تفکیک منظومهٔ روزانه و شبانهٔ تخیل در پرده‌خوانی براساس آراء دوران بود، بامطالعه بر روی نشانه‌های تصویری موجود در پرده نقاشی(مجرای پرده نقاشی) این نتیجهٔ حاصل شد که تخیل موجود در تصاویر

غالباً برخاسته از تخیل نقاش بوده که تحت تأثیر روایات کتبی و شفاهی مجموعه‌ای از رویدادهای تاریخی-مذهبی با محوریت بهشت و جهنم(موضوع موردپژوهش)، بدین‌صورت در ذهن نقاش شکل‌گرفته است. بررسی بیشتر نشان داد که در بُعد تصویری پرده نقاشی گرایش بیشتر به سمت منظومهٔ روزانهٔ تخیل است. البته این نکته را هم باید در نظر داشت شرح وقایع بیشتر مجالس به‌گونه‌ای بود که باوجود تفاوت‌های ظاهری امکان دسته‌بندی آنها در هردو منظومهٔ تخیل وجود داشت؛ یعنی برخلاف قواعد اولیه در بسیاری از موارد نمادها بین منظومهٔ روزانهٔ و شبانه درحرکت‌اند. در بخش اجرا و جایی که وارد حوزهٔ نمایشی و محاکاتی می‌شویم، به دلیل حضور پرده‌خوان و ایجاد حرکت و بازی نقش برخی شخصیت‌ها از جانب او، پرده‌خوانی در حوزهٔ منظومهٔ شبانهٔ تخیل قرار می‌گیرد. این بازی با منظومه‌ها باعث می‌شود بنا بر الگوی یاکوبسن مجرای ارتباطی گسترش‌یافته و حجم بیشتری از پیام در قالب رمزگانه‌ای متفاوت به مخاطب منتقل شود. اتفاقی که در اینجا رخ می‌دهد به حرکت درآمدن تصاویر پرده در ذهن مخاطب به دلیل روایت محاکاتی است و زمانی که این اتفاق می‌افتد اجرا شکل دراماتیک به خود می‌گیرد که تأثیرگذاری بیشتری نسبت به تصویر دارد. به دلیل تک نفرِ بودن اجرای مجالس پرده‌خوانی، راوی و کنشگر در آن‌یک نفر هستند. در این شرایط تفسیر به حداقل خود رسیده و زمان از ماضی به مضارع تغییر می‌کند یعنی رویداد درگذشته اتفاق افتاده ولی در زمان حال روایت می‌شود. به همین دلیل در جنبهٔ دراماتیک روایت نقلی و روایت محاکاتی پرده‌خوانی، همخوانی بیشتری به منظومهٔ شبانه احساس می‌شود. این امر که در مباحثی چون رنگ در دیدگاه دوران مشهودتر است، مانعی است برای عدم قطعیت در اعلام نتیجهٔ نهایی برخی تفاسیر که به نظر می‌رسد این موضوع خود از کاستی‌های فلسفهٔ دوران باشد. با این رویکرد و در ادامهٔ پژوهش ضمن تفکیک عناصر موجود در پرده و دسته‌بندی آن‌ها، منظومه‌های تخیل ژیلبر دوران را در هرکدام از ساختارها شناسایی و بیان کردیم. سپس کوشش شد تا رابطهٔ عناصر را با یکدیگر سنجیده و دو قطب اصلی منظومهٔ تخیل را از آن استخراج شود. دومین پرسشی که درروند شکل‌گیری این پژوهش مطرح شد چگونگی تبیین دگردیسی تخیل مابین نقاشی و کنش نمایشی در پرده‌خوانی بر اساس آراء ژیلبر دوران را بود. در ادامهٔ نتایج قبل مشخص شد که کنش نمایشی دقیقاً زمانی در پرده‌خوانی رخ می‌دهد که راوی و کنشگر یک نفر هستند. به همین دلیل در اجرا لحظاتی به وجود می‌آید که راوی خود را در قالب شخصیت‌های پرده قرار می‌دهد. ازآنجایی‌که این اتفاق در حضور مخاطب شکل می‌گیرد، از تأثیرگذاری بیشتری برخوردار است و این امر کمک زیادی به تقویت تخیل مخاطب کرده و موجب پویا شدن تخیل می‌گردد؛ یعنی اگر در پردهٔ نقاشی منظومهٔ روزانهٔ تخیل شناسایی‌شده باشد در عمل کنش دراماتیک[۲۳]، به منظومهٔ شبانهٔ تخیل تبدیل‌شده و دراماتیزه می‌شود(همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد منظومهٔ شبانه امری دراماتیک است.) به دلیل اینکه تخیل مخاطب در اجرای نقلی و محاکاتی تحرک بیشتری دارد و طبق پژوهش انجام‌شده این دو شیوه روایت جزء منظومهٔ شبانهٔ تخیل حساب‌شده و روایت تصویری پرده بیشتر گرایش به منظومهٔ روزانه دارد، نتیجهٔ نهایی که از این پژوهش حاصل شد، تأثیرگذارتر بودن منظومهٔ شبانهٔ تخیل نسبت به منظومهٔ روزانهٔ تخیل از دیدگاه نگارنده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Gilbert Durand

۲. برای مطالعه بیشتر به مقدمهٔ کتاب ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران(علی عباسی، ۰۹۳۱) مراجعه شود.

3. Richard Kearney(1954)

ریچارد کرنی متفکر حوزهٔ نظریهٔ تخیل که در سنت تفکر پدیدارشناسی مطرح است.

4. René Descartes(1596-1650)

فیلسوف و ریاضیدان فرانسوی

۵. برای مطالعه بیشتر به فصل اول کتاب تخیل نمادین نوشته ژیلبر دوران مراجعه شود.

6. Samuel Taylor Coleridge(1772-1834)

شاعر، منتقد ادبی، فیلسوف و متکلم و از بنیانگذاران جنبش رمانتیک در انگلیس

7. Sigmund Freud(1856-1939)

عصب‌شناس برجسته اتریشی و بنیانگذار علم روانکاوی به عنوان یک روش درمانی روانشناسی بود.

8. Carl Gustav Jung(91875-1961)

۹. متولد مرسیه در جنوب اسپانیا، عارف مشهور قرن ششم هجری و پدر عرفان نظری، یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان در حوزه خیال و عرفان نظری به شمار می‌رود تا جایی که اکثر غریب به‌اتفاق عرفا و شعرای پس از وی، تحت تأثیر آموزه‌های ابن عربی بودند.

10. Gaston Bachelard(1884-1962)

11. Grenoble

۱۲. یعنی بیان داشت که نمادها متغیر بوده درحالی‌که صور نوعی ثابت هستند و در همهٔ فرهنگ‌ها به یک‌شکل دیده می‌شوند.

13. Carl Jung(1875-1961)

14. Betcgerev

15. Jean Piaget(1896-1980)

ژان پیاژه یک روانشناس سوئیسی بود که به دلیل کار درزمینهٔ

رشد کودک شناخته‌شده است.

16. Mundus imaginalis

۱۷. به کتاب ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران نوشته علی عباسی صفحه ۸۰ مراجعه شود.

18. Schizophrenia

یک بیماری روانی است که با رفتار و گفتار غیرعادی و کاهش توانایی درک واقعیت(اختلال در واقعیت‌سنجی) نمایان می‌شود.

19. Roman Jakobson

۲۰. برای مطالعه بیشتر به مقالهٔ تأثیر گونهٔ نقاشی بر هنرنمایشی پرده‌خوانی نوشتهٔ رامتین شهبازی و محمد هاشمی مراجعه شود.

۲۱. آیه ۳۰ سوره انبیاء(قرآن کریم، ترجمه ناصر مکارم شیرازی)

۲۲. فرشته‌ای که در روز قیامت بر شیپور سور می‌دمد تا مردم را برای داوری فرابخواند.

۲۳. داستان و رمان و رویداد و غیره را به‌صورت نمایش درآوردن، روی صحنه‌ی تئاتر(پرده‌ی سینما و تلویزیون) نشان‌دادن، مجسم‌کردن، (به‌صورت پرشور یا غلوآمیز) بیان‌کردن،(به‌طور زنده و مؤثر) آشکارکردن، به شکل درام یا نمایش درآوردن.
(dictionary.abadis.ir)

منابع فارسی

اخگر، مجید(۱۳۹۱)، *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی*. تهران: انتشارات حرفه هنرمند.

اردلان، حمیدرضا(۱۳۸۶)، *مرشدان پرده‌خوان ایران*: دفترهای ۱ الی ۳۰. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

افلاطون(۱۳۸۰)، *جمهور*. ترجمه: محمدحسین لطفی و رضا کاویانی. تهران: انتشارات خوارزمی.

بلخاری، قهی، حسن(۱۳۷۸)، *عکس مهرویان-خیال عارفان (مفهوم‌شناسی خیال در آراء مولانا)*، تهران: فرهنگستان هنر.

چندلر، دانیل(۱۳۹۴)، *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه: مهدی پارسا. تهران: انتشارات سوره مهر.

حیدری، ملیحه(۱۳۹۵)، بررسی تخیل در آثار رضا عباسی بر اساس روش ژیلبر دوران. *مجلهٔ پژوهش در هنر* و علوم انسانی دانشگاه هنر و معماری کاشان، شماره ۴، (صص ۱۲-۱).

دوران، ژیلبر(۱۳۹۸)، *تخیل نمادین*. ترجمه: نعمت اللهی. تهران: انتشارات حکمت کلمه.

رحمانی، نجیبه و صفرعلی شعبانی‌خطیب(۱۳۹۵)، بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای. *پژوهشکده نظر تهران، باغ نظر*، صص ۳۲-۱۹.

سعیدی، مریم، امیرحسین ماحوزی، شهین اوجاق علی‌زاده(۱۳۹۴)، تخیل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی(داستان بهرام گور در شاهنامه و هفت‌پیکر). *پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی*، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۰، صص ۹۰-۷۳.

شاندز، جی(۱۳۸۴)، *از کهن‌الگوشناسی تا نشانه‌شناسی*. منصور احمدی(ویراستار). ترجمه کیومرث پارسای. مقالات اولین هم‌اندیشی تخیل هنری ، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

شاندز، ژرار(۱۳۸۶)، انسان‌شناسی تخیل و نشانه‌شناسی تنشی: رویکرد ترکیبی. ترجمه: بهمن نامور مطلق. *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۳، صص ۱۳۹-۱۲۰.

شهبازی، رامتین، هاشمی، محمد(۱۳۹۰)، بررسی تأثیر هنر نقاشی بر گونه نمایشی پرده‌خوانی، کتاب مجموعه مقالات سومین *همایش بین المللی نمایش‌های آئینی-سنتی*. صص ۲۶۵-۲۵۳.

عباسی، علی(۱۳۹۰)، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش‌شناسی تخیل*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کرامت، نسیم و حسین فقیهی(۱۳۹۷)، از خیال عرفان تا تخیل ژیلبر دوران. *دو فصلنامه علمی پژوهشی* ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا، سال ۱۰، شماره ۱۸، صص۳۲-۷.

کربن، هانری(۱۳۷۳)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، ترجمه سید جواد طباطبایی، انجمن ایرانشناسی فرانسه چاپ اول، تهران: انتشارات کویر.

کربن، هانری(۱۳۹۵)، *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*، ترجمه: انشاالله رحمتی، چاپ سوم، تهران: انتشارات جامی.

ناصربخت، محمدحسین و جمشیدی، صدیقه(۶۹۳۱)، حمیدرضا اردلان(پدیدآور)، بررسی مفهوم زمان در شبیه‌خوانی، مجموعه *مقالات پنجمین هم‌اندیشی بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی*(صص. ۲۵۰-۲۳۳)، تهران: انتشارات نمایشی.

نجومیان، امیرعلی(۱۳۸۴)، *واسازی تخیل هنری رمانتیک*، مجموعه مقالات اولین هم اندیشی تخیل هنری، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

هالیول، استیون(۱۳۸۸)، *پژوهشی درباره فن شعر ارسطو*، ترجمه: مهدی نصراله‌زاده، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.

منابع لاتین

Durand, Gilbrrt. (1999). ***The anthropological structures of the imaginary***, 11 eme Edi. Brisbane: This translation© Boombana Publications.

منابع تصویری

اردلان، حمیدرضا(۱۳۸۶)، مرشدان پرده‌خوان ایران: دفترهای ۱ الی ۳۰(چاپ اول). تهران: فرهنگستان هنر.

جباری راد، حمید(۱۳۹۱)، مجموعه تصاویر آثار پیشگامان نقاشی قهوه خانه‌ای.(DVD). تهران.

صفحات ۲۹-۳۷
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی دوره جدید* شماره ۷* تابستان ۱۳۹۹

تحلیل انتقادی گفتمان مسلط بر صورتگری حضرت پیامبر(ص) در مکتب ایلخانی

فاطمه مهرابی[۱]، داوود رنجبران[۲]*، افسانه قانی[۳]

[۱] دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، ایران
[۲] دانشیار تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، ایران
[۳] استادیار دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۳/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۰۴/۲۲)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.7.3.29

چکیده

یکی از نخستین کتاب‌هایی که پس از اسلام آغازگر تحولاتی در هنر نگارگری ایران بود و پس از قرن‌ها به‌صورتگری حضرت پیامبر(ص) پرداخت، کتاب جامع‌التواریخ اثر خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی بود که دربردارنده نگاره‌هایی با موضوع زندگانی و توصیف پیامبر اسلام(ص) است. لذا پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش شکل گرفت که چگونه مقوله تصویرگری پیامبر(ص) که تا پیش از این مقوله‌ای ناراییج و حتی انجام آن نزدیک به احتیاط بود، در گفتمان حاکم دوره ایلخانی به امری طبیعی بدل شد؟ پاسخ‌دهی به این پرسش با استفاده از روش تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف میسر شد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که حکومت ایلخانی با پذیرش برخی ارزش‌های ایرانی، یعنی اسلام و تشیع و با کنار هم‌نشانی آن با برخی ارزش‌های مغولی، پیش‌متن‌هایی از دو تمدن ایرانی- اسلامی و مغولی را برگرفته و در یک گفتمان بیناتمدنی، آثاری بینامتنی را خلق کردند که هم از جانب شهروند ایرانی مسلمان قابل‌پذیرش بود و هم سیطره مغولان بر این سرزمین را امری طبیعی جلوه می‌داد. به‌عنوان مثال در نمونه مطالعاتی این پژوهش با انتخاب موضوعی تاریخی از دوره اسلامی و هم‌نشانی آن با برخی ارزش‌های مغولی، مطلوب خود را به شیوه‌ای بصری به منصه‌ی ظهور رسانده‌اند.

واژگان کلیدی

حرمت تصویرگری، تحلیل انتقادی گفتمان، مکتب تبریز اول، جامع‌التواریخ

* نویسنده مسئول، تلفن همراه: ۰۹۱۲۱۱۸۳۴۲۳ ؛ پُست الکترونیک: ranjbaran@art.ac.ir

مقدمه

سنت تاریخ‌نگاری اسلامی با آثاری حول محور شرح سیره و زندگانی پیامبر اسلام شکل گرفت و در تدوین آن سعی بر آن بود که مراجعه به اخبار و احادیث مرجع اصلی هر نوشتاری باشد که در این حوزه خلق می‌شد. ثمره این نوع تاریخ‌نگاری که در لغت موسوم به «اَخبار» است اندکی بعد و پس از گذشت سه نسل از مورخین به‌گونه‌ای خاص از تاریخ‌نگاری تحت عنوان شمایل‌نگاری بدل شد. واژه شمایل، جمع واژه شِمال به معنی طبع، خوی، عادت و خلق بوده و شمایل‌نگاری به سنت نگارش آن دسته از متونی گفته می‌شود که به توصیف خوی، عادات و ظاهر پیامبر(ص) می‌پردازند. به این ترتیب می‌توان گفت سنت توصیف پیامبر از قرن سوم هجری قمری و با کتاب‌های الشمایل‌النبویه اثر ترمذی، اخلاق‌النبی و آدابه نوشته ابو شیخ اصفهانی شروع شد و کم‌کم با گسترش اسلام و ورودش به سرزمین‌هایی که سابقه تصویرگری داشتند وارد مرحله جدیدی شد که از توصیف کلامی به تمثال نگاری بصری متمایل شد.

هنر تصویرگری از همان دوران صدر اسلام همواره محل مناقشاتی مبنی بر حرمت یا عدم حرمت آن از منظر اسلام بود. این بحث بخصوص هنگامی با صورتگری انسان و موجودات ذی‌روح همراه شد، بیش‌ازپیش مورد تشکیک برای وجود جواز یا عدم وجود جواز آن قرار گرفت و اهمیت آن به‌قدری بود که برخی علما در بازه زمانی طولانی بارها بدان اندیشیده و حتی بعضاً موضع خود را نسبت به احکامی که در این باره وضع کرده‌اند، تغییر داده‌اند. به‌عنوان مثال در این رابطه می‌توان به رأی شیخ طوسی اشاره کرد که در «النهایه» که از آثار اولیه ایشان است، مبنی بر حرمت تصویرگری بوده(طوسی، بی‌تا: ۳۶۳) و بعدها در اثر متأخر ایشان یعنی «تفسیر التبیان» به حکمی مبنی بر عدم حرمت بدل شد(الحلی، ۱۴۱۰: ۵۶۳). تأثیرگذاری نخبگان و خبرگان دینی چون شیخ طوسی و احکام ایشان پیرامون تصویرگری موجب شکل‌گیری تحولی در سنت نگارگری مبنی بر جواز صورتگری شد که رفته‌رفته به سنتی بدل شد که جای خود را در کتب مختلف باز کرد و در هر کتاب متناسب با ویژگی‌های مکتبی که کتاب به آن تعلق داشت، صورت جدیدی به خود گرفت.

یکی از نخستین کتاب‌هایی که به‌صورتگری و حتی چهره‌نگاری حضرت پیامبر(ص) پرداخته است، کتاب جامع التواریخ اثر خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی است که به لحاظ تاریخی در مقطع پراهمیتی از تاریخ ایران نوشته شده است. تأثیرات فرهنگی و اجتماعی که جامعه ایرانی در این دوره از سر می‌گذرانده به نوعی در این نگاره‌های رسم شده برای این کتاب دیده می‌شود. در این کتاب چندین نگاره به صورتگری پیامبر اسلام(ص) اختصاص یافته که با نگاهی کلی به آن‌ها این‌گونه به ذهن متبادر می‌شود که چگونه مقوله تصویرگری پیامبر(ص) که تا پیش از این مقوله‌ای نا رایج و حتی انجام آن نزدیک به احتیاط بود، در گفتمان حاکم دوره ایلخانی به امری طبیعی بدل شد؟ به‌طوری که در یک کتاب(جامع‌التواریخ) چندین‌بار تکرار شد و در کنار عناصری که پیش از آن سابقه نداشت ارائه شد.

روش تحلیل انتقادی گفتمان

نظر به موارد مطرح‌شده در بخش پیشین این نوشتار در رابطه با مسئله پژوهش چنین می‌نماید بهترین روشی که در این مجال می‌تواند این نوشتار را در راستای یافتن پرسش اساسی‌اش یاری کند، روش تحلیل گفتمان فرکلاف است. علت انتخاب این روش برای پرداختن به مسئله پژوهش از آن‌روست که گاهی در شکل‌گیری یک متن هنری عوامل و متن‌هایی دخیل‌اند که خود متن ادبی و هنری نبوده و بیشتر عوارض برآمده از تحولات فرهنگی و اجتماعی زمانه خلق اثر هستند. روش فرکلاف در قیاس با سایر روش‌های تحلیل بیناگفتمانی این خاصیت را دارد که با رویکردی پساساختگرایانه و در عین توجه به فرامتن‌ها به تحلیل مسائل می‌پردازد. حال با توجه به مبادی ذکرشده می‌توان قدری نیز به مبانی نظری روش فرکلاف در تحلیل انتقادی گفتمان پرداخت. در این راه پیش از هر چیز لازم است تعریف او از گفتمان و نحوه برخورد او با این مقوله مشخص شود. فرکلاف با اعتقاد به این‌که گفتمان مجموعه به‌هم‌تافته‌ای از سه عنصر عمل اجتماعی، عمل گفتمانی(تولید، توزیع و مصرف متن) و متن بوده و تحلیل یک گفتمان خاص، تحلیل هر یک از این سه بعد و روابط میان آن‌ها را طلب می‌کند. فرضیه‌ای را مطرح می‌کند مبنی بر اینکه پیوندی معنادار میان ویژگی‌های خاص متون، شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و تعبیر می‌شوند و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد(فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۷).

نامور مطلق این سه عنصر اساسی گفتمان فرکلاف را در رابطه‌ای لایه‌ای و تودرتو معرفی می‌کند و با یک نمودار به شکل زیر این ارتباط را تبیین می‌کند.

سطوح سه‌گانه‌ای که در بالا معرفی شد، نزد فرکلاف چنین به

شکل ۱. ارتباط عناصر تشکیل‌دهنده گفتمان فرکلاف (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۳۳)

کار گرفته می‌شود، سطح اول: گفتمان به‌مثابه متن؛ سطح دوم، گفتمان به‌مثابه تعامل بین فرآیند تولید و تفسیر متن و سطح سوم، گفتمان به‌مثابه فضای کنش است(ابوالحسن تنهایی، راودراد و مریدی، ۱۳۸۹: ۱۶). به این ترتیب می‌توان گفت تحلیل گفتمان مدنظر فرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین که متناظر با سه لایه متن، کنش گفتمانی و کنش اجتماعی هستند، انجام می‌گیرد.

حال که اندکی به مبانی نظری روش فرکلاف پرداخته شد، بهتر است قدری نیز به روش‌شناسی او در عمل پرداخته شود تا از این گذر بتوان نمونه مطالعاتی نوشتار را مورد تحلیل قرار داد. سه سطح یادشده در بالا، در عمل سه مرحله تحلیل انتقادی یک گفتمان را نمایندگی می‌کنند. روند کاربست این سطوح به این ترتیب است که هر متن مورد بررسی در سه مرحله‌ای که به ترتیب زیر می‌آید مورد تحلیل و بررسی قرار خواهد گرفت. فرکلاف روش‌شناسی خود را بر مبنای متون کلامی مطرح می‌کند، هنگامی‌که با متنی از جنس تصویر مواجهیم می‌توان همان مراتب توصیف متن کلامی را، این بار متناسب با ویژگی‌های ساختاری تصویر به کاربست. از آنجا که نمونه مطالعاتی مدنظر این نوشتار یک متن بصری است، شرح مراحل به‌گونه‌ای تبیین می‌شود که مناسب برای تحلیل یک متن بصری باشد.

۱. مرحله نخست، توصیف است که شامل مطالعه ویژگی‌های صوری متن از قبیل شیوه بازنمایی، روابط میان عناصر بصری تصویر، رنگ‌بندی، بافت، کنتراست، فضا، عمق، ریتم و کلیشه‌های بصری تکرارشونده است. دیگر مواردی که در این مرحله لازم است موردتوجه قرار گیرند ترکیب‌بندی صوری و موضع و کنش سوژه در آن، ارجاعات بینامتنی مشهود در اثر هستند. در این مرحله فرکلاف از سه گونه ارزش نهفته در اثر هنری یا ادبی سخن می‌گوید که بدین قرارند:

ارزش‌های تجربی، «ردپا و سرنخی از روشی به دست می‌دهد که در آن تجربه تولیدکننده متن از جهان طبیعی یا اجتماعی بازنمایی می‌گردد ارزش تجربی با محتوا، دانش و اعتقادات سروکار دارد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۱).

ارزش‌های رابطه‌ای، «ردپا و سرنخی از آن دسته روابط اجتماعی به دست می‌دهد که از طریق متن در گفتمان به مورداجرا درمی‌آید ارزش رابطه‌ای با رابطه‌ها و روابط اجتماعی سروکار دارد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۲).

ارزش‌های بیانی، «ردپا و سرنخی از ارزشیابی تولیدکننده از بخشی از واقعیت را ارائه می‌دهد که مرتبط با این ویژگی است. ارزش بیانی با فاعل‌ها و هویت‌های اجتماعی سروکار دارد»(فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۲).

۲. مرحله دوم، تفسیر است که ترکیبی از محتوای متن و ذهنیت مفسر است. در این مرحله مواردی چون فناوری‌های تولید تصویر، ساخت‌های بیانی مورد سنجش قرار می‌گیرد. همچنین در این مرحله عوامل تولید یک اثر هنری یعنی طراح، سفارش‌دهنده، تولیدکننده، نهادهای تولید اثر، مخاطبان اثر معرفی می‌شود و در مورد هدف ایشان از خلق اثر سخن گفته می‌شود. در این مرحله لازم است از تفسیر مشارکین در تولید اثر سخن گفته شود و قدری نیز به شرایط و موقعیت‌های سیاسی، جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی خلق اثر پرداخته شود. این مرحله از تحلیل گفتمان شامل تحلیل ویژگی‌های ژانر و سبک متن است.

۳. مرحله سوم، تبیین بوده و هدف از انجام آن پرداختن به گفتمان به‌عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است. در این مرحله از تحلیل باید به جهت‌گیری گفتمان نسبت به مناسبات قدرت، نوع تعامل یا تقابل آن با مناسبات قدرت، رابطه گفتمان با سایر گفتمان‌ها، مهم‌ترین ویژگی‌های ایدئولوژیک گفتمان، نحوه دریافت و فهم گفتمان توسط مخاطبین پرداخت. فرکلاف برای انجام این مرحله سه شاخص قائل است که عبارت‌اند از:

الف) موقعیتی، ب) نهادی، ج) اجتماعی (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۴۲).

«این سطح از تحلیل به امکان تبیین فرایندهای اجتماعی فضای کار هنری از جمله تحلیل رویدادهای هنری همچون برگزاری یک فستیوال یا یک حراج فروش هنری بزرگ(سطح موقعیتی)، تحلیل محیط نهادهای آموزشی هنر و موزه‌ها(سطح نهادی) و تحلیل ساختارهای ایدئولوژی و نظم اجتماعی(سطح سازمانی) را برای ما فراهم می‌سازد»(ابوالحسن تنهایی، راودراد و مریدی، ۱۳۸۹: ۱۷).

حال که در حد وسع این نوشتار به تبیین نظریه فرکلاف در نظر پرداخته شد، بهتر است در ادامه با کاربست عملی آن بر نمونه مطالعاتی این پژوهش چند و چون قابلیت‌های آن در عمل نیز مورد سنجش قرار گیرد. به همین منظور پیش از هر چیز لازم است قدری نیز به معرفی نمونه مطالعاتی این پژوهش پرداخته شود.

معرفی نمونه مطالعاتی

نمونه مطالعاتی این نوشتار، تصویری از کتاب جامع التواریخ اثر خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی است که ماجرای معراج حضرت پیامبر(ص) را بازنمایی می‌کند. معراج یکی از ماجراهای مهم زندگی پیامبر اسلام(ص) است که به واسطه ماهیت استعلایی که دارد، نزد مسلمانان و به طور خاص نزد اهل تشیع از جایگاهی ویژه برخوردار است و بارها در آثار تصویرگری ایشان به نمایش درآمده است. نگاره معراج تصویر شده در این کتاب نیز یکی از اولین نگاره‌هایی است که با این موضوع ترسیم شده است. مکتب تصویرگری این نگاره مکتب اول تبریز یا همان مکتب مغولی(ایلخانی) بود و در تصویرگری آن از عناصر مختلف چینی، مغولی، بیزانسی و ایرانی

تصویر ۱، نگاره معراج حضرت پیامبر (ص)، برگی از کتاب جامع‌التواریخ، مکتب تبریز اول، محل نگهداری کتابخانه دانشگاه ادینبورو
منبع: images.is.ed.ac.uk

بهره گرفته شده است. با توجه به موارد ذکرشده در مقدمه این نوشتار و نیز با عنایت موضوع و شرایط اجتماعی ترسیم این نگاره، در ادامه این پژوهش لازم است بدین پرداخته شود که شرایط فرهنگی و اجتماعی خلق این اثر چگونه باعث شکل‌گیری آن به این صورت و با این محتوا شده‌اند.

تحلیل نمونه مطالعاتی

با توجه به موارد مطرح‌شده در بخش روش‌شناسی در این بخش از نوشتار و در وهله اول باید به توصیف نمونه مطالعاتی پرداخت. گفته شد خود فرکلاف در رابطه با متون بصری معتقد است که این متون مترتب بر سه نوع ارزش تجربی، ارتباطی و بیانی هستند که در این میان ارزش تجربی، تحت تأثیر تجربه تولیدکننده متن از جهان طبیعی یا اجتماعی شکل می‌گیرد و دانش و باورهای مؤلف سروکار دارد. از سویی ارزش ارتباطی یک متن بصری، بازگوکننده روابط اجتماعی آن متن است و درنهایت ارزش بیانی یک متن نیز آن دسته از ارزش‌هایی هستند که با هویت‌های اجتماعی متن در ارتباط بوده و ارزش‌های مدنظر مؤلف در سطح کلان را بازتاب می‌کند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۱-۱۷۲).

به این ترتیب در تحلیل نمونه مطالعاتی در این سطح باید توصیف متن را به‌گونه‌ای سازمان‌دهی کرد که به هر سه ارزش تجربی، ارتباطی و بیانی آن پرداخته شود. پیش‌تر نگاره معراج پیامبر(ص) در کتاب جامع‌التواریخ رشیدی به‌عنوان نمونه مطالعاتی نوشتار معرفی شد، حال در این بخش از نوشتار بر مبنای سه ارزش یادشده به توصیف این اثر پرداخته خواهد شد.

این نگاره به بازنمایی صحنه‌ای از روایت معراج حضرت پیامبر(ص) می‌پردازد و با توجه به محدودیت‌های تصویرگری بعد از اسلام و آشفتگی‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی پیش از آن، شاید یکی از نخستین تصاویری باشد که به بازنمایی این صحنه پرداخته است. عناصر بصری به‌کار گرفته‌شده در این نگاره هریک متعلق به سنتی خاص از نگارگری‌های ایرانی، مانوی، چینی و بیزانسی بوده که در اینجا به‌صورت تلفیقی به کار گرفته‌شده‌اند. در تصویرگری این صحنه متون مختلفی از سنت‌های مختلف نگارگری وام گرفته‌شده‌اند که بدین قرارند: فیگورهای فرشته وام گرفته شده از سنت نگارگری بیزانس، فیگور براق که بنا بر توصیفات در دست از این موجود، به نظر می‌رسد براق تصویر شده در اینجا نه براق توصیف‌شده در متون اسلامی که تصویری است مشابه با برخی موجودات تصویر شده در آثار باقیمانده از سنت نگارگری مغولان. از جمله اختلاف‌های این موجود با توصیفات موجود از براق، می‌توان به بال نداشتن براق، داشتن دست‌های مانند انسان و راه رفتنش روی سطح زمین اشاره کرد. همچنین در این تصویر دم براق خود به‌صورت بالاتنه موجودی جنگاور درآمده که شمشیر و سپر به دست دارد. بنا بر شواهد چنین به ذهن متبادر می‌شود که در این تصویر آگاهانه یا ناآگاهانه جای براق با تمثال برج قوس عوض‌شده است و این بدین معنی است که متنی از بافتار مغولی(نگاره‌های علم هیئت مغولی که نزد ایشان جایگاهی ویژه داشته) با متنی از بافتار اسلامی(براق) جایگزین شده است. همچنین فرشتگان تصویر شده در این نگاره آرایش مو و لباس بیزانسی داشته و بی‌شباهت به فرشتگان نقش شده در سنت نگارگری مسیحی نیستند. سایر متون، یعنی تپه‌ماهورها و ابرها نیز متون وام گرفته شده از نگارگری چینی هستند.

در رابطه با کیفیات بصری این تصویر می‌توان گفت که در رنگ‌بندی آن از یک پالت رنگی محدود به چند پرده از رنگ آبی و چند پرده از رنگ قهوه‌ای استفاده‌شده است. در فضاسازی این نگاره، آسمان به‌صورت نیم طاقی از میانه کادر تا سمت راست آن تصویر شده که با توجه به رنگ آن(لاجوردی) در مقایسه با آسمان دوردست در همین نگاره(نخودی) به نظر می‌رسد، این فرم کمانی و لاجوردی رنگ، تبیینی از فضای عرش باشد. سایر بخش‌های زمینه این نگاره نیز با تپه‌ها و ابرهایی که به سبک چینی و مغولی کار شده‌اند، مزین شده است. در طراحی این تپه‌ها با استفاده از پرسپکتیو به تصویر عمق داده شده است که در تقابل با عرشی که در جلو کادر تصویر شده، چنین به ذهن متبادر می‌شود که مؤلف بر آن بوده تا از طریق این تقابل و عمق نمایی دوری و گذر از جهان محسوس به معقول ماجرای معراج را نشان دهد. ترکیب‌بندی این تصویر به‌گونه‌ای بوده عناصر بصری به‌صورت متوازن و متناسب در آن ارائه شده‌اند به این ترتیب که فیگور حضرت پیامبر(ص) در سمت جهان محسوس و فیگورهای فرشتگان در سمت دیگر که همان سمت تصویر شده عرش است، نقش شده است. نقطه‌ای که براق کتابی را در دست گرفته و فرشته ظرف نوشیدنی، گویی همان نقطه آغاز سفر به ملکوت اعلا و ارتباط دو عالم است. کنشگران این تصویر فعال بوده، به‌گونه‌ای که هم از حالت پای براق و هم از

پوشش پیامبر(ص) حرکت راکب و مرکب مشخص است و همچنین با توجه به زاویه نگاه ایشان و براق به نظر می‌رسد که مکالمه‌ای بین ایشان در جریان است. از سویی فرشته‌ها نیز فعال بوده و در حال حرکت و استقبال از حضرت پیامبر(ص) هستند.

حال با توجه به مطالبی که در بخش توصیف گفته شد، در این مرحله لازم است به تفسیر نمونه مطالعاتی پرداخته شود. در این تصویر مؤلف برای ارائه تصویری از روایت معراج با استفاده از بینامتنیت، متون مختلف از بنیان‌های مختلف را به‌گونه‌ای به کار گرفته که بعضاً تغییر هویت داده و از هم‌نشانی شأن تصویری جدید خلق‌شده است. در فرایند تولید این اثر ساخت بیانی شکل‌دهنده به آن، همانا مکتب نگارگری ایلخانی بوده که در این مکتب دو تحول مهم در نگارگری ایرانی حاصل شد، اول انتقال سنت‌های چینی به ایران که منبع الهام نوینی برای نگارگران شد و دوم بنیان‌گذاری سنت کارگروهی در کتابخانه کارگاه سلطنتی بود(پاکباز، ۱۳۸۰: ۶۰). در این دوره مجموعه‌ای از انجیل‌های مصور توسط ماریا پالئولوجان همسر هلاکو به دربار ایلخانی راه یافت و نگارگران دربار ایلخانی را به‌خصوص در تصویرگری برخی عناصر مذهبی چون فرشتگان و قدیسین تحت تأثیر قرار داد (Blair, 1995: 47-48). همچنین در این دوره برای اولین بار بدون وجود موانع مذهبی، زندگی، اعمال و کارهای پیامبر اسلام به تصویر کشیده شد(کونل، ۱۳۶۸: ۱۲۱).

این نگاره در دوره ایلخانی و چنان که اشاره شد در مکتب تبریز اول خلق‌شده است. در رابطه با موقعیتی که این نگاره در آن خلق‌شده است می‌توان گفت، زمانی که مغولان ایران را فتح کرده و اندکی بعد که حکومت ایلخانی را در آنجا تشکیل دادند، نظامی با اندیشه سیاسی «یاسائی» و ایدئولوژی ماوراءالطبیعی «شمنی» به وجود آورند. بنا بر مستندات تاریخی بر همگان مسلم است که استیلای مغول بر ایران ویرانی چشمگیری را در این سرزمین به وجود آورده بود که رفته‌رفته با روی کار آمدن حکام ایلخانی و پس از آرام شدن اوضاع، فرهیختگان، اندیشمندان، دیوان‌سالاران و خاندان‌های اصیل و شریف ایرانی کمر همت به بازسازی آن بستند و این‌گونه بود که جنگ بین غالب و مغلوب از جنگ شمشیر به جنگ قلم بدل شد.

عصر حکومت مغول بر ایران، به لحاظ فرهنگی، هنری، دینی و مذهبی عصری التقاطی بود که پرداختن هم‌زمان به ادیانی چون مانویت، بودیسم، آئین زردشت، آئین یهود، مسیحیت و اسلام در آن دوران طبیعی می‌نمود(Komaroff; Carboni, 2002: 105). از سویی تاریخ تسلط مغول بر ایران نیز نشان می‌دهد که اسلام پس از حمله مغول به این سرزمین، همچنان به حیات خود ادامه داد و پادشاهان و فرمانروایان مغول نیز کم‌کم تحت تأثیر آموزه‌های دین اسلام قرارگرفته و مسلمان شدند. اولین پادشاهی که در این میان به اسلام روی آورد غازان‌خان بود که در دوره حکومت او تبریز به جای مراغه به پایتختی برگزیده شد و مرکز علوم و هنر و تجارب اسلامی گردید(پرایس، ۱۳۶۴: ۹۶). پس از مرگ زودهنگام غازان‌خان، سلطان محمد خدابنده الجایتو، پادشاه ایران شد و در این دوران اوضاع دین و مذهب بار دیگر آشفته شد و فرصت‌طلبان هر یک، سعی بر آن داشتند تا سلطان را به جانب دین خود سوق دهند؛ اما درنهایت از برکت اسلام آوردن غازان خان و الجایتو و حمایت ایشان از نقشه‌های علمی و عمرانی خواجه رشیدالدین، خانقاه‌ها و مدارس و مساجد و حوزه‌های علمی و دارالسیاده‌هایی تأسیس شد که محل خلق آثاری در راستای تبیین و تبلیغ ایده‌های حاکم بر زمانه بود.

در شکل‌گیری هر متن ادبی و هنری که در این بازه زمانی خلق می‌شد، عوامل متعددی دخیل بودند که در رابطه با نمونه موردبحث این نوشتار می‌توان به حاکم و ایده‌های مذهبی و سیاسی نظام حکومتی، فرهنگ و حتی گاهی تجربه و سلیقه شخصی مؤلف یا کارگاه خلق اثر اشاره کرد. یکی از مشارکین برجسته خلق نگاره موردبحث این نوشتار خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی بوده که علاوه بر این‌که مؤلف کتاب دربردارنده این نگاره است، یکی از برجسته‌ترین شخصیت‌های سیاسی زمانه خود و به نوعی حتی جهت‌دهنده به آن بوده است. این گفته آنگاه بیشتر رنگ صدق به خود می‌گیرد که با تفحص در کتاب خواجه رشیدالدین، یعنی جامع‌التواریخ، مشخص می‌شود که او طی دوره حکومت سه سلطان ایلخانی که مهم‌ترین اعصار حکومت این قوم نیز به شمار می‌آید، نظریه‌پرداز یا تئوریسین حکومت بوده است و توانسته اوضاع آشفته و مشوش ایران را سروسامان بخشد. وی نظام تمرکزگرائی را که به‌شدت مورد تهدید قرارگرفته بود، بار دیگر برقرار کرد و کشور را در حد امکان به روال عادی سوق داد. او در این راستا چنان قدرت یافت که حتی می‌توانست در انتخاب دین و مذهب سلطان دخالت کند(بیانی، ۱۳۷۵: ۶۰۰). در دوران وزارت خواجه رشیدالدین، ایران به لحاظ فرهنگی نوزایی(رنسانس) را تجربه کرد. از این رو می‌توان گفت سطح موقعیتی که این اثر در آن خلق‌شده، یک فضای التقاطی و در عین حال نوزاد بود که امکان خلق آثار مبتنی بر ایده‌های زمانه را فراهم کرده بود.

حال که سطح موقعیتی خلق این نگاره تبیین شد، در دومین گام باید به تحلیل سطح نهادی آن پرداخت. پیش‌تر گفته شد که این نگاره در کتابخانه ربع رشیدی کارشده، بنابراین نهادی که این نگاره در آن کارشده، کتابخانه یک مجتمع فرهنگی بوده و از این رو برای ارزیابی سطح نهادی آن باید ابتدا قدری به توصیف آن پرداخت. ربع رشیدی یک مجتمع عظیم دانشگاهی و یا به‌بیان‌دیگر «اولین

شهر دانشگاهی جهان» و در شرق تبریز بود که به سال ۶۹۹ هجری قمری توسط بانی آن یعنی خواجه رشیدالدین فضل‌الله تأسیس شد و خیلی زود موردستایش ایرانیان و سیاحان قرار گرفت و به‌عنوان یک آرمان‌شهر محقق، شناخته شد(کی‌نژاد، بلالی اسکویی، ۱۳۹۰: ۳۷-۳۸). خواجه رشیدالدین در ربع رشیدی، ابعاد علمی و معنوی آموزش را به حد اعلای آن رساند(کی‌نژاد، بلالی اسکویی، ۱۳۹۰: ۱۲۲). به این ترتیب که این مجتمع محل تدریس درس‌هایی به زبان‌های فارسی، عربی، ترکی، چینی، یونانی، عبری، مغولی و سانسکریت بود و هزاران متعلم داشته است(کی‌نژاد، بلالی اسکویی، ۱۳۹۰: ۱۶-۱۷). حال با توجه به این مقدمه می‌توان گفت نهادی که این نگاره در آن خلق شده، فضایی بوده که به منظور تعالی، انسجام و باز زایی نظام فرهنگی و حتی عقیدتی ایران پس از استیلای مغول به وجود آمده بود. در این مجتمع آثاری که خلق می‌شد، با هدف خدمت در راستای گسترش عقیده سازمان دهنده به کلیت حکومت بود.

این نگاره در کتاب جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله واقع‌شده و با توجه به این‌که در آن دوران، کتاب و به طور خاص کتاب‌های از این دست صرفاً برای گروه خاصی از افراد و در رأس آن دربار تولید می‌شد؛ بنابراین می‌توان گفت مخاطب آن حاکم، درباریان و اندیشمندانی بوده که به کتابخانه دربار دسترسی داشته‌اند؛ بنابراین گروهی از مخاطبان این اثر مغولانی بودند که در آن روز بر ایران حکومت می‌کردند و گروهی دیگر مخاطبان ایرانی و مسلمان بودند. در این دوره تصوف نیز رونق چشمگیری گرفته بود و به یکی از مؤلفه‌های شکل‌دهنده به گفتمان حکومت ایلخانی بدل شده بودند، به‌طوری که در این دوران ایلخانان بزرگ مغول یعنی غازان خان و الجایتو و سلطان ابوسعید توجه و تمایلی خاص به تصوف و اهل خانقاه داشتند. در این دوره تصوف هم سلطه بیگانگان بر ایرانیان را توجیه می‌کرد و هم محرومیت‌ها و فقر مادی ناشی از آن را برآمده از قضا و قدر الهی جلوه می‌داد، اما در مقابل این روند منفعلانه در مقابله با قدرت، تصوف باعث تحولاتی در خلق هنری، اخلاق شده بود که فرهنگ نقادانه کمال‌جویانه‌ای را علیه تعصب‌های قومی و مذهبی تهدیدکننده ایلخانیان به وجود می‌آورد (قربان‌نژاد، ۱۳۸۷: ۴۳).

گروه دیگری که در شکل‌گیری آثار از این دست دخیل بودند، خاندان‌های سرشناس ایرانی بودند که در این دوره بیشترشان حامیان اصلی هنر و هنرمندان محسوب می‌شدند. یکی از این خاندان‌ها، خاندان خواجه رشیدالدین فضل‌الله، وزیر غازان خان و الجایتو بود. او به طور خاص حامی استنساخ نسخه‌های مصور نفیسی از کتاب خود یعنی، جامع‌التواریخ بود(Boyle, 1971: 23). مغولان علاقه بسیاری به تاریخ داشتند و همین علاقه ایشان فرصت بی‌نظیری به رشیدالدین برای تألیف اثرش داد. به نظر می‌رسد دلیل تاریخ‌نگاری خواجه رشیدالدین کسب مشروعیت برای حکومت نوپای ایلخانی در عین حفظ هویت مغولی آن است(بیانی، ۱۳۷۸: ۳۲۲). با توجه به موضوع خاص این کتاب که تاریخ است، گروه دیگری از افراد نیز در این دوره می‌زیستند که چند و چون تصویرگری این کتاب ممکن است تحت تأثیر حضور ایشان در جامعه و دربار نیز بوده باشد. این گروه که مورخین اخباری بودند، به‌ظاهر اخبار منقول توجه داشتند و از این گذر نیز به مجموعه اخباری که در ارتباط با شمایل پیامبر (ص) نقل‌شده بود نظر داشته و متون و توصیفاتی از آن حضرت (ص) را منتشر می‌کردند که هیچ بعید نیست در خلق تصاویر این‌چنین دستمایه خلق آثار قرارگرفته باشد.

مرجع اصلی ایشان در این امر کتاب «شمایل‌النبی» و آثاری بود که بعدها به تقلید از آن نوشته شد و مرجعی از توصیفات کلامی در رابطه با اخلاق، فضایل و توصیفات پیامبر(ص) بود. از جمله این توصیفات می‌توان به مواردی که در کتاب «سنن‌النبی» نوشته علامه طباطبایی آمده، اشاره کرد. در این کتاب شمایل پیامبر(ص) به نقل از ابوهریره چنین وصف شده است: «آن حضرت هنگامی‌که می‌خواست به‌سوی جلو یا پشت سرخود بنگرد با تمام بدن برمی‌گشت «(طباطبایی، ۱۳۷۹: ۱۶). در این کتاب همچنین آمده است «رسول خدا صلی‌الله علیه وآله بسیار بزرگ و گران‌قدر بود. در دیدگان عظیم و موقّر می‌نمود و در دل‌ها عزیز و گرامی بود. چهره مبارکش مانند ماه شب چهارده می‌تابید و درخشان و نورانی بود. رنگ چهره‌اش سفید مایل به سرخی بود. نه از لاغری در دیده‌ها حقیر می‌نمود و نه از فربهی انگشت‌نما بود. چهره‌ای سپید و نورانی، دیدگانی درشت و سیاه، ابروانی باریک و کمانی، جمجمه‌ای بزرگ و قامتی معتدل و میانه داشت. پیشانی مبارکش بلند و بینی‌اش باریک و کشیده بود. در سفیدی چشمانش اندکی سرخی دیده می‌شد. ابروانی پیوسته و گونه‌هایی صاف و هموار داشت. مچ‌هایش درشت، ساق‌های دستش بلند بود. مفصل شانه‌ها بزرگ و خود شانه‌ها پهن بود»(طباطبایی، ۱۳۷۹: ۱۴)؛ که با نگاهی به سایر تصاویر موجود از حضرت پیامبر در کتاب جامع التواریخ به نظر تأثیر چنین متونی در نگارگری این دوره مشهود است.

در این دوره هدف اصلی مشارکین از تولید تصویری به این صورت، هم‌نشانی چند متن فرهنگی از نظام‌های عقیدتی متفاوت در کنار هم و در راستای القای مطلوبات شأن به مخاطبان بود. به‌طوری که با نگاهی کلی به مجموعه متون تشکیل‌دهنده این نگاره به نظر می‌رسد، نگارگر آن با انتخاب یک متن اسلامی(تمثال حضرت پیامبر(ص))، یک متن مغولی(کوکب قوس به جای براق)، دو متن بیزانسی(فرشتگان) و دو متن چینی(ابرها و تپه‌ها) کلیتی یکپارچه را به وجود آورده که تا پیش از آن در تاریخ تصویرگری

ایرانی نظیر نداشته است و به این ترتیب این ایده را مطرح کند که در سایه نظام حاکم جدید همه گفتمان‌های ایرانی، اسلامی، چینی و مغولی با یکدیگر در تعامل بوده و هیچ منافاتی با هم ندارند. در واقع «علی‌رغم آنکه ایلخانیان، جانشینان چنگیز در ایران دولتی سنی و تااندازه‌ای سخت‌گیر تشکیل دادند، برای نخستین‌بار، کشیدن تصاویر پیامبر (ص) را جایز شمردند و قصد آنان این بود که آنان به یک سلسله اسلامی نسب می‌رسانند(عکاشه، ۱۳۸۰: ۳۱).

در گام سوم این پژوهش لازم است قدری نیز به سطح سازمانی یا اجتماعی خلق نمونه مطالعاتی این پژوهش پرداخته شود. در سطح سازمانی عوامل متعددی بر شکل‌گیری این اثر مؤثر بوده‌اند که از جمله آن‌ها می‌توان به نظام عقیدتی حاکمان مغول و به طور خاص اندیشه‌های الجایتو به‌عنوان فردی که در رأس حکومتی بود که این اثر در آن خلق شد، اشاره کرد.

چنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، نگاره مورد بررسی این پژوهش در ربع رشیدی خلق‌شده بود و نیز ذکر شد که همه دستاوردهای ربع رشیدی، ثمره دوراندیشی و روشن‌فکری وزیر خردمند پادشاهان ایلخانی و در اینجا به طور خاص الجایتو بود که با خردمندی‌اش توانست بسیاری از آسیب‌هایی که حمله مغول به ایران داشت را برطرف و یا تبدیل به احسن کند. از آنجا که متولی اجرای این اثر یعنی خواجه رشیدالدین از نفوذ قابل‌توجهی در نظام حکومتی ایلخانیان برخوردار بود می‌توان ادعا کرد که این تصویر و بستر حامل آن با مناسبات قدرت زمانه خود همسو و در تعامل بوده است. در تصدیق این ادعا می‌توان بار دیگر به وقایع روی کار آمدن و تحول ایلخانیان و نقش خواجه رشیدالدین رجوع کرد.

قوم مغول در نیمه اول قرن هفتم هجری سلسله خوارزمشاهی حاکم بر ایران را برانداختند با این حال حتی پس از مدتی همچنان نسبت به تمدن ایران بیگانه بودند و هیچ بهره و اطلاعی از تمدن و فرهنگ آن نداشتند(زکی، ۱۳۶۶: ۲۱). چیرگی مغول بر ایران تبعات بسیاری را برای این سرزمین به همراه داشت که از جمله آن می‌توان به ویرانی آبادی‌ها و خرابی عمارت‌ها و ابنیه اشاره کرد گفتنی است در این دوران عده‌ای از فضلا و اندیشمندان نیز از ایران گریختند. بدیهی است که در چنین شرایطی انتظار رشد و تعالی هنر و ارج نهادن به هنرمند را نمی‌توان داشت(قدیانی، ۱۳۸۴: ۱۲۵)؛ اما پس از چندی فرهنگ و تمدن شرق، از ناحیه چین و فرهنگ و تمدن غرب، از ناحیه ایران آن‌ها را تحت تأثیر قرار داد و از آن پس علم و ادب و فنون و صنایع موردتوجه ایشان قرار گرفت و به حمایت از آن پرداختند. «در این زمان بود که هلاکوخان، فاتح بغداد، سلسله‌ای که همان سلسله ایلخانی ایران باشد را در این کشور تأسیس نمود و تا سال ۷۳۶ هجری دوام آورد. این سلسله تحت نفوذ مدنیت و تربیت ایرانی واقع‌شده و این مدنیت اخلاق آن‌ها را تهذیب کرده و بالاخره وارد اسلام نموده است. ولی با وجود این سلسله ایلخانی رابطه و علاقه خود را با خویشان و خاندان خود که مغولان خاور دور باشد؛ نبریده‌اند و شاید همین رابطه بوده است که دوره آن‌ها را از حیث صنایع و فنون امتیاز دیگری داده است(زکی، ۱۳۶۶: ۲۱). پس از هلاکو، جانشینان او غازان، الجایتو و ابوسعید سعی در ترویج و توسعه فرهنگ جدید داشتند که از التقاط فرهنگ ایرانی، چینی، مانوی، بیزانسی به وجود آمده بود. پادشاهان ایلخانی که تا پیش از این مذاهب مختلف بودایی، مسیحی و غیره داشتند در این دوران اسلام آوردند و اصلاحاتی نیز مطابق با آن در ساختار فرهنگی و سیاسی کشور به وجود آوردند. خواجه رشیدالدین در جامع‌التواریخ به تفصیل اصلاحات غازانی را در جهت بهبود اوضاع پیش‌آمده از تاراج مغول، تبیین کرده است. عمده تغییرات مدنظر این نوشتار در دوران حکومت الجایتو که پس از اسلام آوردن به سلطان محمد خدابنده تغییر نام داد، پدید آمد. الجایتو در کودکی مسیحی بود، کمی بعد و در دوران نوجوانی به آیین بودا گروید و بعدها در جوانی به اسلام و مذهب حنفی روی آورد و نهایتاً به تدبیر خواجه رشیدالدین فضل‌الله به تشیع روی آورد. به این ترتیب می‌توان دید چگونه فردی چون خواجه رشیدالدین توانسته اثری را خلق و تصویرگری آن را به نحوی مدیریت کند که همسو با جریان سیاسی و فرهنگی‌ای باشد که خود نقش عمده‌ای در شکل‌گیری آن داشته است. رابطه این تصویر با گفتمان شکل‌دهنده به آن علنی بوده و در جهت تحکیم روابط قدرت در این گفتمان بوده است.

از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های عقیدتی شکل‌دهنده به گفتمان خالق این اثر می‌توان به تشیع، تصوف، اسلام‌گرایی، باستان‌گرایی ایرانی، فرهنگ مغولی، تعاملات فرهنگی بین این عوامل و نیز تقابلات فرهنگی بینشان اشاره کرد. از آنجا که تصاویر خلق‌شده در این گفتمان توسط ایرانیانی دریافت می‌شود که پیش از استیلای مغول مسلمان شده بودند و حالا با حکومتی سروکار دارند که حاکمیت آن با قومی مهاجم به نام مغولان است. تجربه ویرانی و نا به سامانی که با حمله مغولان بر ایران مستولی شد، باعث احساس نوعی عدم پذیرش مغولان به‌عنوان حکام جامعه ایرانی از سوی شهروندان این جامعه شد. به همین جهت وزیران کاردان و متفکران برجسته این دوران با واردکردن مؤلفه‌هایی چون تصوف و تأکید بر ایده‌هایی چون تشیع باعث پدید آمدن گفتمانی شدند که در سایه آن اضدادی چون فرهنگ مغولی و فرهنگی ایرانی اسلامی کنار آمدند و متنی را خلق کردند که از سوی مخاطب ایرانی مسلمان تحت سلطه مغولان قابل‌پذیرش بود.

در ارائه این تصویر به مخاطب ایرانی مسلمان، از یک راه‌کار بیناگفتمانی بهره گرفته شده است. مؤلفه‌هایی که پیش‌تر برای تبیین گفتمان ایلخانی نام‌برده شدند، هریک قابلیت آن را دارند

که در زمان-مکانی دیگر خود گفتمانی مجزا باشند. نامور مطلق در مقاله‌ای با عنوان «بینامتنیت و نظریه بیناتمدنی» از وضعیتی این‌چنین سخن می‌گوید که متونی برآمده از تمدن‌های مختلف در متنی جدید کنار هم می‌نشینند و به آثار بیناتمدنی موسوم می‌شوند. آثار بیناتمدنی براساس آنکه چگونه ارتباط میان تمدن‌ها را به نمایش می‌گذارند، قابل تقسیم به دو گروه آثار گفتگویی و آثار چالشی هستند(نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۴۴-۳۴۵). با توجه به مفاهیم مطرح‌شده توسط نامور مطلق و همان‌طور که از نام گروه‌های فوق برمی‌آید، نمونه مطالعاتی این نوشتار در زمره آثار بیناتمدنی و گفتگویی قرار می‌گیرد و مناسبات بصری آن به‌گونه‌ای تنظیم‌شده که از طریق گفتگوی بین مؤلفه‌های سازنده گفتمان، از این تصویر در راستای ترویج و تأیید مناسبات قدرت گفتمان بهره گیرد.

نتیجه گیری

در این پژوهش که با هدف مطالعه تأثیر گفتمان حاکم جامعه ایرانی در دوره ایلخانی بر هنر نگارگری ایرانی و به طور خاص بر صورتگری پیامبر(ص) صورت گرفت، یک اثر، نگاره معراج حضرت پیامبر(ص) از کتاب جامع‌التواریخ رشیدی، به‌عنوان نمونه مطالعاتی نوشتار انتخاب شد و با روش تحلیل انتقادی گفتمان مورد بررسی قرار گرفت. نتایج حاصل از بررسی این نمونه مطالعاتی حاکی از آن است که در شکل‌گیری نگارگری مکتب تبریز اول و به طور خاص آن دست از نگاره‌هایی که در این دوره خلق‌شده و به بازنمایی حضرت پیامبر(ص) می‌پردازند عوامل متعددی دخیل بودند که از جمله آن‌ها می‌توان بدین موارد اشاره کرد: عدم پذیرش اولیه مغولان از سوی ایرانیان به‌عنوان حاکمان این سرزمین موجب شد این قوم به دو مقوله تاریخ‌نگاری و پیوند با اسلام دست بیاویزند تا از گذر آن بتوانند پشتیبانی و سابقه‌ای را بیابند که نداشتند و از سویی برای حکمرانی به این سرزمین بدان نیاز داشتند. در دوران آغازین اسلام و پیش از آنکه تشیع مذهب رسمی ایران باشد، ممنوعیت تصویرگری امری بود که با جدیت بر آن مواظبت می‌شد؛ اما درنهایت تغییر موضع برخی علما و بخصوص مراجع شیعه چون شیخ طوسی در دوران پیش از ایلخانیان موجب شد، حرمت این موضوع تا حد بسیاری مورد تردید قرار گیرد و زمینه‌های خلق آثار نگارگری در دوره‌های بعدی مهیا گردد. از سویی نیز این قوم مذهب شیعه را پذیرفته و پیشه کردند تا از قبال این تأیید و پشتیبانی برخی علمای گران‌قدر زمانه خود چون خواجه نصیرالدین طوسی و علامه حلی و پذیرش خیل عظیمی از مردم این سرزمین را به دست آورند. در این میان مغولان با حمایت و رونق دادن به جریان تصوف از شکل‌گیری ایده‌ای در ایران حمایت کردند که حضور ایشان را ناشی از قدر الهی می‌دانست و گردن نهادن به آن را وظیفه. به این ترتیب می‌توان گفت نوشتار پاسخ پرسش این پژوهش «چگونه مقوله تصویرگری پیامبر(ص) که تا پیش از این مقوله‌ای نارایج و حتی انجام آن نزدیک به احتیاط بود، در گفتمان حاکم دوره ایلخانی به امری طبیعی بدل شد؟» بدین قرار است که در دوره حکومت مغولان ایلخانی بر ایران، حاکمان مغول با پذیرش برخی ارزش‌های ریشه‌دار این سرزمین، یعنی اسلام و تشیع و با کنار هم‌نشانی آن با برخی ارزش‌های قومی خودشان و نیز با حمایت از برخی گفتمان‌هایی که ایشان را در رسیدن به هدفشان یاری می‌کرد، تصوف، متونی از دو تمدن ایرانی- اسلامی و مغولی را برگرفته و در یک گفتمان بیناتمدنی، متونی بینامتنی و بیناتمدنی را خلق کردند که هم از جانب شهروند ایرانی مسلمان قابل‌پذیرش بود و هم به طور ضمنی ارزش‌هایی مبنی بر پذیرش مغولان به‌عنوان حاکمان این سرزمین را بر ایشان القاء می‌کرد.

منابع فارسی

ابوالحسن تنهایی، حسین، راودراد، اعظم، مریدی، محمدرضا(۱۳۸۹)، تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه: بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره ۲، شماره ۲، پاییز و زمستان، صفحه ۴۰-۷.

الحلی، ابن ادریس(۱۴۱۰ ق)، *السرائر الحاوی لتحریر الفتاوی*، جلد ۲، قم: مؤسسه النشر الاسلامی التابعة لجماعة المدرسین.

بیانی، شیرین(۱۳۷۵)، *دین و دولت در ایران عهد مغول*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

پاکباز، رویین(۱۳۸۰)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

پرایس، کریستین(۱۳۶۴)، *تاریخ هنر اسلامی*، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

زکی، محمدحسن(۱۳۶۶) *چین و هنرهای اسلامی*، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران: فرهنگستان هنر.

طباطبایی، سید محمدحسین(۱۳۷۹)، *سنن النبی صلی‌الله علیه وآله*: آداب و سنن پیامبر (ص) - آداب، سنن و روش رفتاری پیامبر گرامی اسلام، ترجمه حسین استاد ولی، تهران: پیام آزادی.

طوسی، محمد بن حسن.(بی‌تا)، *النهایة فی مجرد الفقه و الفتاوی*، بیروت: دارالکتاب العربی.

عکاشه، ثروت(۱۳۸۰)، *نگارگری اسلامی*، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران: حوزه هنری.

فرکلاف، نورمن(۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، مترجمان فاطمه شایسته پیران، شعبان علی بهرام پور، رضا ذوقدار مقدم، رامین کریمیان، پیروز ایزدی، محمود نیستانی، محمدجواد غلامرضا کاشی، ویراستاران محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: مرکز مطالعات و

تحقیقات رسانه.
قدیانی، عباس(بی‌تا)، *تاریخ فرهنگ و تمدن ایران در دوره مغول*، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ مکتوب.
قربان‌نژاد، پریسا(۱۳۸۷)، *تصوف در آذربایجان عهد مغول*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
کونل، ارنست(۱۳۶۸)، هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری، چاپ سوم، انتشارات توس.
کی‌نژاد، محمدعلی، بلالی اسکویی، آزیتا(۱۳۹۰)، *بازآفرینی ربع رشیدی بر اساس متون تاریخی*، تهران: فرهنگستان هنر.
نامور مطلق، بهمن(۱۳۹۵)، *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن.

منابع لاتین

Blair, Sheila S. (1995), *A Compendium of Chronicles*: Rashid al- Din's Illustrated History of the World,The Nasser D. Khalili collection of Islamic art,New York: Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press.

Komaroff, Linda; Carboni, Stefano(2002), *The Legacy of Genghis Khan*. Courtly Art and Culture in Western Asia, (1256 – 1353). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Boyle, John. (1971), *Rashid al-Din*: The First World Historian. Iran, 9, 19-26.

https://images.is.ed.ac.uk/luna/servlet/media/book/showBook/UoEsha~4~4~64742~103064

Abstract

A Study of the Transformation of Expression of Imagination in Pardeh-Khani Based on the Opinions of Gilbert Durand (Case Study: Image of Heaven and Hell)*

Homa Ghasempour[1], Ramtin Shahbazi[2], Mohammad Moeinaldini[3]**

[1.] Master of Art Research, Faculty of Art, Soore University
[2.] Head of Cinema Department, Faculty of Art, Soore University
Assistant Professor of Painting Department, Faculty of Art, Soore University

(Received: 21 Apr 2020, Accepted: 21 Jun 2020)

Coffee-house painting is one of the most important branches of Iranian folk painting which is mainly identified with the stories of Karbala despite its martial and lyrical themes. The structure of coffee-house paintings is in harmony with the theme of the stories they depict. In other words, the coffee-house painting are not a partial representation of an external object, but are generally recognized as portraits that depict various scenes of a given event by creating some sort of link between different events which have taken place at different times and places. In more concrete words, the painter depicts their favorite themes without regard to time, place, realism, or the rules and principles of perspective. These paintings are closely linked to another type of folk art, namely narrative and picture narration. The conceptual themes of these arts are about good and evil, as well as the narrative and depiction of heaven and hell. Accordingly, this study aims to understand the conceptual relationship between the structure of picture narrator's narrative and coffee-house painting and to compare the transformation of imagination in two areas of painting and drama. The study seems to give rise to the manifestation of a fresh look at the arts of performance and painting together. In this regard, by collecting information in a documentary manner and using a descriptive-analytical approach, while analyzing the visual elements of one of the works of coffee-house painting and, accordingly, citing the narratives of famous picture narrators, the research uses Gilbert Durand's views regarding the nightly constellation of imagination and daily constellation of imagination to address the central issue of the paper which is the transformation of imagination between painting and dramatic action in picture narration. The inclination of Durand towards Eastern Islamic mysticism and her interest in myth led to formulation of the hypothesis that there may be similarities between her view and picture narration. According to Durand, in addition to the results leading to the image which forms the imagination, the process of imagination begins from the moment of receiving the object to its formation in the mind. The act of narrating the picture narrative by displayer transmits it, with the help of human action, from the unconscious scope of the imagination diurnal regime to the imagination nocturnal regime which is conscious. That is, due to being performed in the presence of audience, picture narration is much more effective and influential. The result was obtained by the observation of the audience's dynamic imagination through performance, the transformation of the regimes from diurnal to nocturnal in three types of picture narration and, finally, the observation of the nocturnal regime effectiveness compared to diurnal regime in picture narration.

Keywords
Imagination, Gilbert Durand, Picture Narration, Nocturnal and Diurnal Regimes, Coffee-house painting

*This paper is taken after the research thesis of the first person, which has been defended under the guidance of the second person and the advice of the third person at Soore University.

**Corresponding Author: Tel: (+98-920) 3309701 ; E-mail:h.ghasempoor61@gmail.com