پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
مقایسه ساختار و مفهوم در آثار نقاشی برگرفته از قصهٔ ضامن آهو
دوره دهم، شماره۲۴، تابستان ۱۴۰۰ ۴۰-۵۴
۴۰

حجت‌اله حسنوند[۱] محمد خزایی[۲] غلامعلی حاتم[۳] محمد عارف[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۵،۲۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰،۸،۶ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰،۹،۷
DOI: 10.22055/PYK.2021.17183 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1400.10.24.4.5
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17183.html
ارجاع به این مقاله: حسنوند، حجت‌اله، خزائی، محمد، حاتم، غلامعلی و عارف، محمد. (۱۴۰۰). مقایسه ساختار و مفهوم در آثار نقاشی برگرفته از قصهٔ ضامن آهو. پیکره، ۱۰(۲۴)، ۴۰-۵۴.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله با عنوان زیر در همین شماره منتشر می‌شود.
A Comparison of Structure and Concept in Paintings Based on The story of the Zamen-e Ahou

مقاله پژوهشی

مقایسه ساختار و مفهوم در آثار نقاشی برگرفته از قصهٔ ضامن آهو*

چکیده

بیان مسئله: ضامن آهو ازجمله مضامین روایی ارزشمند شیعی است که مبنای خلق آثاری در حوزه هنرهای تجسمی در ایران بوده است. «حسن اسماعیل‌زاده»، «محمد فراهانی»، «محمدتجویدی»، «محمود فرشچیان»، ازجمله هنرمندانی هستند که این مضمون را در آثار نقاشی خود بازنمایی کرده‌اند. آثار این هنرمندان دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در ساختار، مفهوم و شیوه روایی است؛ از این رو، مقاله حاضر در نظر دارد تا ضمن پاسخ به چیستی تفاوت‌ها و شباهت‌های یاد شده، شکل و میزان تأثیرهریک از آثار هنرمندان مذکور بر ارتقاء جایگاه این مضمون و بویژه نقطه اوج آن یعنی «ضمانت آهو» را بررسی نماید.

هدف: آگاهی از ساختار، مفهوم و شیوه روایی و ویژگی‌های کیفی آثار نقاشی مورد بررسی از طریق شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌ها در ساختار و مفهوم از اهداف این پژوهش است.

روش پژوهش: در این پژوهش، مقایسه تطبیقی تعداد چهار اثر نقاشی با موضوع و مضمون ضامن آهو به روش توصیفی–تحلیلی صورت گرفته است؛ هم‌چنین از مطالعات کتابخانه‌ای، اسنادی، پایگاه‌های اطلاعاتی و مشاهده آثار نقاشی جهت گردآوری و ارزیابی داده‌های پژوهشی استفاده شده است.

یافته‌ها: شباهت آثار ذکر شده بیشتر در ساختار یعنی در رنگ فرم، نور، پیروی از الگوی بصری یکسان و به لحاظ موضوعی پرداختن به، نقطه اوج این ماجرای‌ضمانت آهو قابل پی‌گیری است. اما تفاوت‌های قابل تشخیص، عموماً در کیفیت بیان مفاهیم است که به‌واسطه توانمندی‌های تکنیکی هنرمندان در استفاده از انواع نشانه‌ها و عناصر نمادین حیوانی، گیاهی، رنگ و مانند آن شکل‌گرفته است. بر این اساس تفاوت‌های ایجاد شده در یک ارتباط مستقیم با کیفیت ساختار در جهت مثبت و ارتقاء مفهوم قابل ارزیابی است.

کلیدواژه

ضامن آهو، نقاشی ایرانی، شکار، نقاشی، ساختار، مفهوم.

۱. نویسنده مسئول،گروه مطالعات تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. گروه ارتباط تصویری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. khazaiem@modares.ac.ir
۳. گروه پژوهش هنر ،دانشگاه هنر، تهران، ایران.
۴. گروه نمایش، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

*این مقاله مستخرج از رساله دوره دکتری با عنوان«مطالعه تطبیقی پیش متن‌های دینی و اسطوره‌ای شکار در نقاشی ایرانی با تأکید بر بهرام گور و ضامن آهو» از حجت‌اله حسنوند به راهنمایی محمد خزایی است.

مقدمه

ادبیات از دیرباز یکی از منابع اصلی خلق اثر در حوزه نقاشی ایرانی بوده. است. مضمون شیعی و عامیانه «ضامن آهو» در ادبیات شفاهی ایران در قالب «قصهٔ ضامن آهو»، ازجمله این موارد است. ضمانت در لغت به معنی ضامن شدن، کفیل شدن، بر عهده گرفتن چیزی است. ضمانت آهو در مقابل صیاد توسط امام رضا (ع) که نقطه اوج این قصه و تأکید آثار نقاشی بر این بخش است؛ معانی دیگری چون تضمین، تعهد، تقبل چیزی در مقابل کسی، وثیقه و پایبندی را در بر می‌گیرد که گویای درون‌مایه اصلی روایت است. آثار نقاشی مورد نظر تحقیق که گاه با روایتی ساده، صریح و متناسب با تکنیک و شیوه بیان خاص خود (قهوه‌خانه‌ای) و گاهی با بیان مفاهیم متعالی به شیوه‌ای نو (در آثار محمود فرشچیان)، مصور شده‌اند، از بین حدود بیست اثر یافت شده با این موضوع و مضمون در سطوح کیفی متفاوت مورد انتخاب قرار گرفته‌اند. این آثار به ترتیب توالی تاریخی خلق اثر، مربوط به هنرمندان؛ حسن اسماعیل‌زاده،؛ محمد فراهانی؛ محمد تجویدی و محمود فرشچیان با عنوان، حریم حفاظت، هستند که جدای از کیفیت‌های هنری و ارزش‌های تجسمی خود، برخی از مضامین و مفاهیم عمیق برگرفته از متون و آموزه های اسلامی-شیعی را با خود به همراه دارند. معیارهای انتخاب بر اساس شاخصه‌هایی چون، کیفیت، قدمت، شاخص بودن هنرمند و مصورسازی موضوع یا مضمون قصه (ضامن آهو) بوده است. اما مسئله این است که وجود ویژگی‌های خاص بصری متناسب با روش‌های بازنمایی قصه توسط هنرمندان، علی‌رغم اقتباس از یک متن مشترک، احتمال دریافت‌های متفاوت از مفهوم و مضمون یا مضامین موجود در قصه را تقویت خواهد کرد. طرح این موضوع پرسش‌هایی را در ذهن متبادر خواهد ساخت؛ ازجمله این‌که، مهم‌ترین تفاوت‌ها و شباهت‌های ساختاری و مفهومی در این آثار کدام است و این‌که اثر کدام یک از هنرمندان یادشده، با اتکا به ویژگی‌های ساختاری و مفهومی خود، اشارات عمیق‌تری به نقطه اوج قصه، یعنی«ضمانت آهو» داشته و در نتیجه شرایط ارتقاء جایگاه دینی و ادبی این«مضمون» را فراهم ساخته است. بر این اساس محور مطالعه حاضر، مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌ها در ساختار[1] به معنای بنیان، نظم، اساس و ترکیب و قرار گرفتن عناصر بصری «اجزای اثر» و مفهوم به معنای آن‌چه مورد فهم از محتوای اثراست، خواهد بود.

روش پژوهش

مقاله حاضر به لحاظ هدف بنیادی و به لحاظ ماهیت داده‌ها، در زمره تحقیقات کیفی قرار دارد. بر این اساس در جهت تحقق فرآیند درک معانی، واژگان، علائم، نشانه‌ها و تصاویر (نقاشی) موجود در مسیر بررسی، روش توصیفی-تحلیلی مورد استفاده قرار گرفته شده است. هم‌چنین از تطبیق قیاسی جهت درک شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری و مفهوم در آثار مورد بررسی، به‌عنوان رویکرد مطالعاتی بهره‌جویی شده است. در همین راستا، تعداد چهار اثر از آثار نقاشی یاد شده با مضمون و موضوع «ضامن آهو»، به‌عنوان منعکس‌کنندهٔ تمام یا بخشی از مفاهیم موجود در قصهٔ ضامن آهو، شناسایی شده و از طریق جداول، نمودارها و مباحث مورد بحث تحلیل و در نهایت مقایسه خواهند شد. گردآوری داده‌ها نیز به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی و هم‌چنین برداشت‌های ناقدانه از آثار (نقاشی) است.

پیشینه پژوهش

«پورجم و حسینی» (۱۳۹۶) در مقاله «تخیل‌شناسی در شعر و نقاشی «ضامن آهو» در آثار «سلیمی‌تونی» و «محمود فرشچیان» بر اساس نظریهٔ ژیلبر دوران به مقایسه برداشت‌ها از یک قصه مشترک در دو فضای شعری و نقاشی پرداخته است. «میرآقایی» (۱۳۹۱) در مقاله «تجلی قصهٔ ضامن آهو در شعر فارسی»، به طرح قصهٔ عامیانه ضامن آهو و مباحث پیرامون در اشعار پرداخته است. «رفیعی راد، ابوالحسن مقدمی، افهمی و شکرپور» (۱۳۹۸) در پژوهشی با نام «نقش نقاشان زن، در احیا و حفظ سنت نگارگری در نقاشی معاصر ایران (در چهار دهه اخیر)» به دنبال پاسخگویی به این پرسش هستند که هنرمندان برای بیان شیوه های نو در نقاشی معاصر از چه ویژگی‌هایی بهره‌گرفته‌اند. «عزیزی» (۱۳۹۶) در کتابی با عنوان«ضامن آهو» به گردآوری ماجراها و روایات مربوط به امام رضا (ع) و هم‌چنین تجلی و مدح آن حضرت در اشعار شعرا در این خصوص پرداخته است. در صفحه ۴۲ همین کتاب، بدون ذکر منبع، به روایت این قصه عامیانه در حد یک پاراگراف اشاره شده است؛ که ازجمله مطالعات موجود در این زمینه است و در بدنه مقاله از آن‌ها استفاده لازم به‌عمل آمده است. «تقی‌زاده مومن و کفشچیان مقدم» (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «نمایش عالم مثال و عالم واقع متأثر از نگارگری در نقاشی معاصر ایران (مطالعه موردی آثار محمود فرشچیان، ایران درودی و مهدی حسینی)» به چگونگی خلق عالم مثال در آثار گذشته و معاصر و نیز تفاوت بازنمایی آن در آثار هنرمندان معاصر چون فرشچیان، درودی و حسینی در قیاس با گذشته نگارگری ایرانی پرداخته‌اند.

قصهٔ عامیانه ضامن آهو

این قصه عامیانه به این صورت آمده است که«روزی صیادی در بیابان آهویی را دنبال می‌کند. اتفاقاً امام رضا (ع) در آن نواحی بوده است و آهو به امام پناه می‌برد، امام حاضر می‌شود مبلغی را به آن شکارچی بپردازد تا او آهو را آزاد سازد، ولی صیاد نمی‌پذیرد. در این هنگام آهو به زبان می‌آید و به امام می‌گوید من دو بچه شیرخوار دارم که گرسنه‌اند و چشم‌به‌راهند و شما ضمانت مرا بکنید تا بروم و آن‌ها را شیر دهم و برگردم. امام هم ضمانت آهو را می‌کند و آهو می‌رود و به‌سرعت برمی‌گردد، شکارچی که این وفای به عهد آهو را می‌بیند و وقتی می‌فهمد که ضامن آهو، امام (ع) است، منقلب می‌شود و آهو را آزاد می‌کند» (میرآقایی، ۱۳۹۱، ۱۵).

بحث و تحلیل آثار نقاشی منتخب

بر اساس اشارات قبلی توجه به قصهٔ ضامن آهو از طرف برخی هنرمندان موجب خلق آثار متنوعی با تکنیک‌ها و شیوه‌های متفاوت، به‌ویژه در حوزه «نقاشی ایرانی[۲]» گردیده است. عناصر بصری این نقاشی‌ها عموماً دارای بیانی مستقیم، صریح و کمتر کنایه‌آمیزند. در واقع هنرمندان به استثنای محمود فرشچیان در (حریم حفاظت) همان متن قصه را به‌جای کلام به تصویر کشیده‌اند؛ که در این مبحث به بررسی و تحلیل جزئیات آن‌ها پرداخته خواهد شد.

ضامن آهو اثر حسن اسماعیل‌زاده

اولین و قدیمی‌ترین اثر جدی و قابل بحث یافت شده در جریان این تحقیق، از حسن اسماعیل‌زاده(۱۳۰۱-۱۳۸۵) است؛ که با استفاده از تکنیک رایج در آثار قهوه‌خانه‌ای یعنی رنگ‌وروغن خلق شده است. (تصویر ۱) این اثر با ویژگی‌های صوری خود و بهره‌گیری از کادر افقی و تا حدودی عمق‌نمایی، در عناصر پس‌زمینه و نیز برجسته‌نمایی در پیکره‌ها، به پیروی از شیوه قهوه‌خانه‌ای قابل تعریف است. اسماعیل‌زاده در این اثر، شمایل «ضامن آهو» را به‌صورت واقع‌نمایانه با مشخصه هلال دایره‌ای زرد رنگ تقدس بر گرد سر، در کنار فرد دیگری (صیاد) با مشخصهٔ کمانی در دست و در حال گفتگو به نمایش درآورده که اشاره به نقطه اوج قصه ضمانت دارد. شخصیت «ضامن آهو»، بزرگ‌تر از سایر عناصر به تصویر درآمده است؛ که در قالب پرسپکتیو مقامی و مختص به این شیوه از نقاشی ایرانی قابل توجیه و تعریف است؛ عناصر حیوانی شامل، یک شتر، آهو و دو بچه و سگ‌شکاری و دارای وجوه نمادین و سمبلیک، فضایی مناسب را برای تلقین صحنه شکار به مخاطب فراهم آورده‌اند. پس‌زمینه در فضایی باز و نزدیک به دیوارهای شهر شکل گرفته است. اسماعیل‌زاده از چهره‌های مطرح نقاشی قهوه‌خانه به‌حساب می‌آید. ترسیم موضوعات قهوه‌خانه برای اولین بار و توجه به صحنه‌های روزمره زندگی مردم و آداب و رسوم آن‌ها از ویژگی‌های آثار اسماعیل‌زاده است. وی در میان رنگ‌ها، رنگ‌های تلخ و تیره مانند قهوه‌ای متمایل به اوکر را بیش از رنگ‌های دیگر به‌کار برده است؛ با این‌حال درمجموع، در فضای عمومی اثر وی نور سبز حاکم گردیده است. این نقاشی با قاب تزئینی از فرم و نوشتارها در اطراف محدود گردیده است که دنباله سنت ترکیب نظام نوشتاری و نظام تصویری در نقاشی ایرانی است. هم‌چنین با نگاهی به تأثیرات نقاشی مدرن سعی در بروز ویژگی‌های نویی در اثر خود دارد.

تصویر ۱. ضامن آهو؛ اثر: حسن اسماعیل‌زاده (چلیپا)، ۱۳۰۱-۱۳۸۵، موزه استان قدس رضوی. منبع: www.iranianatheistsagnostics.files

در این نقاشی عناصر تصویر با مشخصات و عناصر قصه به جز در موارد فرعی، مطابقت دارند و با وجود تأکید به‌وسیله هاله نور بر چهره ضامن آهو؛ شکل قرارگیری عناصر، ترکیبات مستقلی را نشان می‌دهد، به‌گونه‌ای که می‌تواند به جهت توجه به همهٔ فضا و عناصر به‌صورت تعمدی انجام شده باشد. ترکیب مثلثی امام در حالت ایستاده و روبرو با دو بچه آهو که با نگاه متمایل به پایین و راست می‌تواند ناشی از توجه و تأکید بر محور موضوع، ضمانت آهو باشد. هم‌چنین چرخش فرم‌ها که از شتر در سمت راست تصویر شروع شده و با ادامه در جهت دستان

شکارچی و پس از دست‌های امام به آهوی مادر، سگ و درنهایت به دو بچه آهو ختم می‌شود؛ که تأثیر چندانی بر روند توجه و تمرکز بر عناصر محوری اثر نداشته است.

ضامن آهو اثر محمد فراهانی

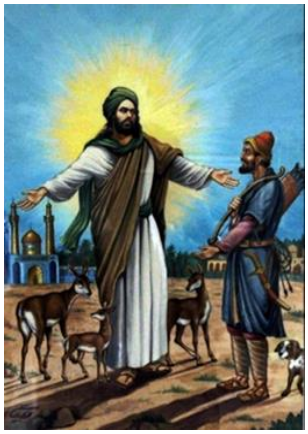
اما دومین مورد انتخابی، اثری از «محمد فراهانی» است که با امضای قلم محمد فراهانی شاگرد قولر آقاسی و تاریخ درج‌شده «۸۸/۸/۸» قابل شناسایی است. (تصویر ۲) موضوع اثر روایت قصه عامیانه ضامن آهو است و با تکنیک رنگ و روغن خلق گردیده است. فراهانی از آخرین بازماندگان مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای است و در این اثر امام رضا (ع) را همانند پادشاهی بر تخت نشسته به سنت برخی آثار نگارگری دارای عناصر نمایش دهنده پادشاه بر تخت نشسته، در حال گفتگو با صیاد و در مقابل آن به تصویر درآورده است. فراهانی در خصوص تصویر کردن پیکره‌ای که با نام شخصیت مذهبی گره خورده است، ملاحظات لازم و متناسب، همچون پوشاندن چهره و ترسیم پیکره‌ای مؤقر و متناسب با جایگاه امامان و بزرگان دینی-مذهبی را در نظر داشته و به اصول نقاشی قهوه‌خانه‌ای وفادار مانده است. عناصر حیوانی شامل آهویی با دو بچه، سگ شکاری و شتر است. نمایش حالات تواضع، فرمان‌بری و وفاداری در عناصر حیوانی چون سگ و شتر، در حالت نشسته احترام و زانو زدن در پیرامون امام با تکیه و توجه به وجوه نمادین آن‌ها صورت گرفته است. در پس‌زمینهٔ راست اثر تصویری از بارگاه و مرقد ضامن آهو و طرف دیگر با تصاویری از کوه، آب، درختان و تداعی کنندهٔ یک فضای بهشتی و بهاری عامه پسند است. ترکیبی از رنگ‌های قهوه‌ای، بنفش، نور و رنگ‌های آبی و سبز تقریباً در همه بخش‌ها دیده می‌شود، اما رنگ و نور حاکم بر زمینه سبز است. پراکندگی نور در همه اجزاء اثر دیده می‌شود و به پیروی از سنت‌های پیشین در نقاشی ایرانی، سایه مشخص و تفکیک شده‌ای برای هیچ‌کدام از اجزاء تصویر در نظر گرفته نشده است.

تصویر۲. ضامن آهو؛ ۱۳۸۸ ه ش، محمد فراهانی، کتابخانه و موزه ملی ملک-آستان قدس رضوی.
منبع: www.malekmuseum.org

فراهانی با استفاده از پرسپکتیو مقامی به روایتی کلی داستان و لحظهٔ وقوع ماجرا پرداخته و حضور امام و مرقد وی را یک‌جا نشان داده تا بدین‌صورت به نوعی شکست زمانی و درهم تنیدگی زمان اتفاقات در روایت را نشان دهد.

ضامن آهو اثر محمدتجویدی

اثر «محمد تجویدی»(۱۳۰۳ -۱۳۷۳ ه.ش) فرزند و شاگرد «هادی تجویدی» و پدرش نیز شاگرد «کمال‌الملک»؛ به‌عنوان سومین اثر مورد بررسی با تکنیک رنگ و روغن روی بوم خلق گردیده است. (تصویر ۳) موضوع این اثر نیز روایت قصه ضامن آهو است و با امضای هنرمند در گوشه پایین و راست شناخته می‌شود. در این اثر به مانند اثر اسماعیل‌زاده، امام رضا (ع) را به پیروی از قواعد پرسپکتیو مقامی به‌طور کاملاً محسوسی از صیاد بزرگ‌تر و تقریباً در وسط کادر و مرکز توجه ترسیم شده است. دست‌ها به‌اندازه‌ای باز طراحی گردیده است که حالت تقریباً صلیبی را یادآور می‌شود که قابل تأمل است و به این وسیله برای حمایت از آهو حریمی را ایجاد نموده است. عناصر حیوانی نیز همان عناصر ثابت در آثار مورد بحث پیشین هستند، نقش شتر برخلاف دو اثر پیشین در این‌جا دیده نمی‌شود. زمینه قرارگیری فیگورها و سایر عناصر خشک و بیابانی نشان داده شده است که به نوعی در مقابل زمینه پوشیده شده از سبزی گیاهان، در اثر فراهانی قرار می‌گیرد. در این‌جا هاله از شعاع‌نور است و یادآور ویژگی‌های نسخه‌های مصور «خاوران‌نامه» (تصویر ۴)، ویژگی‌های مکتب شیراز و فال‌نامه‌ها در دورهٔ صفویه (طهماسبی) است. (تصویر ۵) در اثر محمد تجویدی نیز مانند اثر اسماعیل‌زاده ترکیب‌بندی ایستایی را شاهد هستیم. این نوع از ترکیب‌بندی و طراحی درست در مقابل پویایی اثر محمود فرشچیان «حریم حفاظت» قرار می‌گیرد که بر پایه همان عناصر و موضوع و در دهه‌های اخیر خلق گردیده‌اند. اهمیت جنبه‌های روایت‌گری در ترسیم بخشی از مضامین مهم شیعی ضامن آهو می‌تواند معرف علایق و اعتقادات هنرمند باشد.



تصویر ۳. ضامن آهو (بی‌تا)، اثر محمد تجویدی. منبع: www.libraryislamweb.blogspot.com

تصویر ۴. نجات مردم از دست دیو توسط امام رضا، فال‌نامه طهماسب. منبع: www.iranicaonline.org

تصویر ۵. خاوران‌نامه، مکتب شیراز، به شیوه ترکمان، موزه گلستان، ۸۸۱ ه. ق. منبع: www.TahaHandicraft.com

حریم حفاظت اثر محمود فرشچیان

«حریم حفاظت» متعلق به محمود فرشچیان عنوان چهارمین اثر مورد بررسی در مسیر این تحقیق است. موضوع این اثر نیز روایت قصه ضامن آهو است که با تکنیک آکریلیک خلق گردیده است. (تصویر ۶) در این اثر چهره امام با هاله‌ای از نور و تا حدودی پوشانده شده است. آهویی که از دست صیاد گریخته و به امام پناهنده شده است. شکارچی به همراه اسب و سگ شکاری در پایین کادر و در حال آماده کردن کمان و پرتاب تیر (لحظه شکار) به سمت آهو است که زمان قبل از ورود امام را نشان می‌دهد. امام در بالای کادر آهوها را در حریم خود گرفته است. دو بچه آهو و صورت یک گرگ در پشت سر آن‌ها، شتر، آهوی نر و ماده، اسب و سگ به‌همراه فرم‌های پیچیده از طبیعت شامل درختان و گیاهان تقریباً با درهم تنیدگی و هم‌پوشانی، ازجمله عناصر پیوند داده شده به بدنه این ماجرا هستند؛ این در حالی است که به اکثر این عناصر در متن قصه، اشاره‌ای به آن‌ها نشده است. فرشچیان عقیده دارد که «نقاش هنرور باید که از فلسفه روانی انسان‌ها و ماهیت و کیفیت اشیاء و جانداران و گیاهان، علم و آگاهی داشته باشد» (فرشچیان، ۱۳۵۵، ۱۵). بنابراین در فضای نقاشی خود جنب و جوش و حرکت دورانی و پیوسته رنگ‌ها و فرم‌ها را با جزئیات و توضیحات کاملی در کادر عمودی متناسب شکل داده و به‌همراه نوری که تقریباً در همه جای آن پراکنده است و نیز عناصر دارای ماهیت نمادین دوگانه، در پوشش استعاره و تمثیل، در خدمت این عقیده قرار داده است. فرشچیان در حریم حفاظت برخلاف سه اثر پیشین مورد بحث، با دوری از برداشت غیر انحصاری از متن قصه و استفاده از متن‌های هم عرض هم‌چون اعتقادات دینی، سبک و توانمندی‌های شخصی و یاری‌گرفتن از عناصر نمادین و سمبلیک اثری متفاوت را رقم زده است.

تصویر ۶. حریم حفاظت، ۱۳۵۸، محمود فرشچیان.
منبع: www.ipinimg.com/

اهمیت ساختار و مفهوم در آثار منتخب برگرفته از قصه ضامن آهو

این قصه بر محور سه‌گانه، امام ضامن آهو، آهو و شکارچی شکل گرفته است. «ماهیت نظم درونی واحدهای تشکیل‌دهنده یک اثر که می‌توان آن را اجزای اثر نامید، تشکیل‌دهنده ساختار اثر است» (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۹، ۸۲). عموماً در اقتباس اجزای اثر هم‌خوان با اجزاء متن اولیه قرار می‌گیرند؛ بنابراین در جهت درک ساختار آثار نقاشی مورد نظر تحقیق، اشاره به اجزاء ساختار در متن اولیه «قصه» ضرورت خواهد یافت. ازجمله این موارد: ۱. دور افتادن از همراهان بهانه‌ای برای دادستانی مظلوم ۲. قصد شکار آهو توسط شکارچی ۳. پناه بردن آهو به امام ۴. فهم زبان حیوانات و سخن گفتن امام با آهو ۵. گفتگوی امام و صیاد و دعوت به عدم شکار آهو ۶. ضمانت آهو ۷. درک ماجرا و شناخت امام از طرف شکارچی و ابراز پشیمانی؛ قابل اشاره و ذکر است. با وجود اجزاء ذکرشده، هنرمندان با تأکید بر نقطه اوج داستان؛ یعنی درون‌مایه اصلی قصه، پناه بردن آهو به امام رضا (ع) و گفتگوی میان صیاد و امام و در قالب «ضمانت آهو» به اقتباس و در نتیجه مصورسازی این قصه پرداخته‌اند که در هر یک از آثار به شیوه خاص هنرمندان، در یک ساختار کلی روایت گردیده است. رابطه ساختار با درون‌مایه به‌گونه‌ای است که می‌توان گفت ساختار برگرفته از درون‌مایه است و این موضوع نشان‌دهندهٔ اهمیت ارتباط و در هم تنیدگی ساختار و مضمون در مبحث پیش رو است. در این تحقیق در گام اول کیفیت برگرفتگی ساختار آثار نقاشی از مضمون و محتوای قصه مطرح است و در گام دوم کیفیت دریافت مضمون و مفهوم از ساختار آثار نقاشی. مطالب مطرح شده خود نمایانگر اهمیت درک رابطه ساختار آثار با مفهوم و مضمون و هم‌چنین اهمیت مقایسه تفاوت‌ها و شباهت‌ها در آن‌ها جهت تشخیص نقاط ضعف و قوت در انتقال مفهوم و تبیین مضمون به مخاطب است.

جدول ۱. مقایسه نمایش حالات پناه بردن آهو به امام در چهار اثر مورد بررسی. منبع: نگارندگان.

حسن اسماعیل‌زاده	محمد تجویدی	محمد فراهانی	محمود فرشچیان
لحظه میانی قصه	لحظه پایان قصه	لحظه میانی قصه	لحظه آغازین قصه

کاربرد حرکات اعضای بدن به‌عنوان ابزارهایی برای ارتباطات غیر کلامی نقش مهمی در عالم ارتباطات دارد. در این میان، دست از مهم‌ترین این اعضاء به شمار می‌رود «برخی محققان دستان بشر را دومین منبع و وسیله مهم ارتباط غیرکلامی او با دیگران پس از حرکات چهره می‌دانند» (فرهنگی، ۱۳۷۵، ۱۰۹). نمود اهمیت این موضوع در رفتار و سکنات پیشوایان دینی اسلام نیز قابل طرح و بررسی است؛ ازجمله در حدیثی از امام صادق (ع) در خصوص استفاده از حرکات و حالات نمادین دست و حمایت و پناه بودن آمده است «خداوند اهل معروف را این‌گونه مورد حمایت قرار می‌دهد؛ سپس با دست خود به‌گونه‌ای کرد که گویا بر چیزی سایه افکنده است» (کلینی، ۱۳۸۸، ۲۸). در آثار نقاشی مورد بررسی، به‌طور کلی توجه دقیق‌تری به این مقوله صورت گرفته است. ازجمله تأکید بر کشیدن دست برسر آهو به نشانه حمایت در اثر فراهانی و فرشچیان و هم‌چنین اشاره‌ای در اثر اسماعیل‌زاده که همین حالت را در بر دارد، دیده می‌شود(جدول ۱). این در حالی است که پناه بردن آهو به امام، درست نکته مقابل ویژگی‌های ذاتی و طبیعی «آهو» است که به ضعف و رمندگی و ترس از آدمی معروف است. از سویی دیگر، پناه بردن آهو به امام در آن شرایط خطرناک و ترس‌آور برای وی، مصداق و استعاره‌ای از وجوه نمادینی از فطرت، خداجویی است که در ذات همه موجودات می‌تواند ساری و جاری باشد[۳]. از این رو نمود این حالت در آثار نقاشی و قرابت آن با مفهوم و حالت مورد اشاره در این حدیث قابل تأمل و در مجموع نشان‌دهنده دریافت مثبت و مشخصی از کاربرد نمادین حالات دست در این آثار است؛ اما در خصوص نمایش حالات شکارچی، صرفاً در یک برخورد متفاوت، یعنی لحظه قبل از ورود امام به صحنه رویداد، در اثر فرشچیان به آن پرداخته و تأکید شده و شکارچی در حال قرار دادن تیر در کمان و رها کردن آن است. به لحاظ نمادشناسی تأکید بر سلاح (تیروکمان) در همه موارد به‌عنوان ابزار اصلی شکار و در راستای مفاهیم نمادین خود در این آثار قابل تعمیم و تبیین است. «تیر» واژه‌ای پارسی است و «از تیشتریه نام فرشته باران آمده است» (پورداوود، ۱۳۴۶، ۴۶-۲۹) «کمان به معنای کشش و نماد مهر است و پیوندی خاص با شکار و جنگ دارد ... کاری شاهانه است، در عین حال، کار شکارگران و تمرینی روحی به‌شمار می‌رود و نماد سرنوشت را با خود دارد ... نماد دانش و آگاهی است. کمان‌دار هم ذات کمان خویش بوده و نماد میل به تصاحب است» (محمدیان، شریف‌کاظمی و مهرآفرین، ۱۳۹۸، ۳۴). تأکید بر این میل درونی با قرار دادن اسب و سگ شکارچی در حالتی پویا و هم‌جهت با وی نشان داده شده است که با توجه به جدول ۲ و در نظر گرفتن ویژگی‌های نمادین آن‌ها، هنرمند هیجان، تعلیق و پیچیدگی دلهره‌آوری برای آن لحظه حساس ایجاد نموده است؛ و این اولین نکته در قرابت ساختار و مفهومی در این اثر است که آن را از سایر آثار مجزا می‌سازد. در سه اثر دیگر اما علی‌رغم تأکید بر سلاح، مطابق مقایسه صورت گرفته در (جدول ۲) هیچ قصدی برای استفاده از آن در چهره و حالات شکارچی نمی‌توان مشاهده کرد.

جدول ۲. مقایسه حالت صیاد و تناسب آن با زمان روایت در قصه و در ساختار بیرونی نقاشی‌ها. منبع: نگارندگان.

حسن اسماعیل‌زاده	محمد تجویدی	محمد فراهانی	محمود فرشچیان
درک محضر امام و پایین بودن سر به منزله پشیمانی و شرمساری.	تسلیم در برابر خواسته امام (صیاد با حالت دست آهو را به‌طرف امام بدرقه می‌کند).	در حال مذاکره با امام.	صیاد در حال برداشتن تیر و شکار در حالی‌که همه توجه وی به آهو است، نمایش هم‌زمانی (لحظه قبل از ورود امام به محل رویداد)

بخش دیگر از قصه گفتگو و مذاکره در جهت ضمانت، جزء اصلی و تعریف کلی از قصه است و هنرمندان در آثار خود به صورت مشترک بر روی آن تمرکز نموده‌اند. در این آثار چهره امام و شکارچی تقریباً روبه‌روی هم ترسیم گردیده و چنان تأکیدی بر روی آن وجود دارد که سایر بخش‌های دیگر را تحت تأثیر قرار داده است؛ در این حالت در سه اثر اسماعیل‌زاده، فراهانی و تجویدی، عناصر حیوانی و محیطی مشارکت فعالی در بیان موضوع ندارند و این در حالی است که در اثرحریم حفاظت، با وجود عدم تأکید بر «گفتگوی مستقیم»، کل عناصر تصویری و نمادها و نشانه‌های به‌کار رفته، حالات و اشارات و حتی عناصر حیوانی با هم در «گفتگویی عمومی» مشارکت داده شده و موضوع ضمانت را به‌پیش می‌برند. هم‌چنین با وجود مرسوم بودن استفاده و ایجاد کادرهای اپیزودیک در نقاشی دوره‌های پیشین، علی‌الخصوص نقاشی قهوه‌خانه‌ای، (به‌ویژه در مورد موضوعات مذهبی عاشورایی) در هیچ‌یک از آثار مورد بررسی این اتفاق رخ نداده است و هنرمندان با استفاده از ترکیب عناصر در درون یک کادر، بر لحظه‌ای خاص از قصه توقف نموده و آن را به تصویر کشیده‌اند. به لحاظ الگوی بصری نیز، در بین سه اثری که تمایل به شیوه قهوه‌خانه‌ای دارند، یک الگوی بصری مشترک و یکنواخت به‌مانند یک دستورالعمل بر ترکیب کلی تعداد و کیفیت عناصر حاکم است، ازجمله الگوی رنگی (پالت) ثابت و بسیار نزدیک به‌هم از خانواده رنگ‌های سبز، قهوه‌ای، آبی، قرمز و بنفش، قرارگیری پیکرهٔ امام و شکارچی در روبه‌روی هم، تأکید بر سلاح (تیر و کمان)، وجود عناصر ثابت آهو و دو بچه، سگ شکاری و هالهٔ نور، باعث شکل‌گیری وحدت رویه (الگوی بصری یکنواخت) در این چند اثر، گردیده است؛ اما در تابلوی حریم حفاظت هنرمند علی‌رغم وفاداری به اصل قصه، پالت رنگی و عناصر ثابت، الگوی بصری پویای خود را به شیوه شخصی در ترکیب و جانمایی عناصر به‌کار بسته است.

تأثیرات به‌کارگیری نمادها در تعالی محتوا و مفهوم

نمادها ازجمله ابزارهای پیوند دهنده صورت و معنا در آثار هنری به‌خصوص نقاشی ایرانی هستند. ایجاد پیچیدگی‌های ناشی از حضور نمادهای مختلف در آثار هنری را باید متناسب با موضوعات و سبک‌ها و شیوه‌های هنری خلق آثار و هم‌چنین دوره و مخاطبان خاص و عام، مورد سنجش قرار داد. ساختار سمبلیک و نمادین عناصر در یک اثر نقاشی باعث ایجاد لایه‌های پنهان و رمزی و در نتیجه مانع از درک سطحی مفاهیم خواهد گردید، بنابراین سهولت و یا دشواری دست‌یابی به این لایه‌ها برای همه مخاطبان یک اثر یکسان نخواهد بود و

مبنای این موضوع توانمندی‌های شخص مخاطب در درک این روابط و علائم است. نمادهای به‌کار برده شده در متن آثار نقاشی مورد بررسی، از نمادهای پرکاربرد در متون ادبی و هنری هستند که به‌واسطه شیوه و وجوه رمزآمیز خود، اسباب پرورش مفاهیم مختلف در ذهن مخاطب را فراهم ساخته‌اند.

بهره‌گیری از جایگاه نمادین رنگ‌ها در بیان موقعیت‌ها و شخصیت‌ها

در سبک‌های مختلف نقاشی و نیز شیوه‌های شخصی هنرمندان پالت رنگی خودآگاه و یا ناخودآگاه محدود می‌گردد؛ اهمیت این موضوع به اندازه‌ای است که بررسی پالت رنگی به جهت دوره‌ها، سبک‌ها و شیوه‌های مختلف خود قابلیت تعریف در یک مبحث مستقل و مفصل را می‌تواند داشته باشد. بر پایه مشخصات رنگی مورد مقایسه در چهار اثر، در همه موارد عموماً عناصر مشابه رنگ‌های مشابه و هم‌خانواده دارند و استفادهٔ به‌جا و نمادین از رنگ به‌خوبی نمایان است؛ این موضوع تأثیر مثبتی بر برداشت‌های مشترک از مضمون در آثار را برای مخاطب در پی خواهد داشت. استفاده گسترده از رنگ سبز و سپس آبی به‌عنوان رنگ‌های سرد و ملایم برای پوشش امام و فضای اطراف وی و با هدف ایجاد معنای دینی بوده است. رنگ‌های گرم تیره، قرمز و بنفش به‌طور گسترده‌تر در پوشش صیاد از طرفی در ارتباط باحالت و جایگاه صیاد و از طرفی دیگر به‌عنوان رنگ مکمل هاله نور گرد سر و سایر اجزاء مرتبط با امام کاربرد دارد. که نشانه تأکید هنرمندان بر وجود رابطه‌ای رنگی قوی‌تر مابین این دو شخصیت اصلی قصه است.

جایگاه نمادهای حیوانی در ارتقاء مفهوم

نماد و نمادپردازی از طریق حیوانات از قدیمی‌ترین روش‌های بیان مفاهیم گسترده در متون ادبی چون «کلیله و دمنه»، «طرب‌المجالس»، «مرزبان‌نامه» و محسوب می‌شود. ازآن‌جایی‌که غیر از «آهو»، در متن قصه اطلاعاتی درباره سایر عناصر حیوانی دیده نمی‌شود؛ بنابراین در آثار نقاشی به لحاظ شاخصه‌های کمی و کیفی با فرآیند افزایشی در عناصر روبرو هستیم که در حالت افزایش محتوا و مضمون قابل تعریف است. ازجمله این عناصر حیوانی قابل‌ذکر شتر، سگ شکاری اسب گرگ و پرنده است که در قالب (جدول ۳) به جایگاه و وجوه نمادین آن‌ها پرداخته شده است.

جدول ۳. جایگاه نمادین حیوانات موجود در چهار اثر نقاشی مورد بررسی (با موضوع و مضمون ضامن آهو). منبع: نگارندگان.

حیوان	جایگاه ظاهری	لایه باطنی (مفهوم)
آهو	حیوان مورد صید	چشمان زیبا، رمندگی، تیزتکی، ضعف و ترس از آدمی، از ویژگی‌های این حیوان است. مولانا فنای عارف در برابر حق‌تعالی را به بیهوشی آهو در برابر شیر تشبیه کرده است (تاجدینی، ۱۳۸۸، ۶۴ - ۶۶).
سگ	یاری‌دهندهٔ صیاد در صید موفق	در برخی جوامع اسلامی، سگ پنجاه و دو صفت دارد، نیمی مستحسن و نیمی شیطانی و مذموم. بار منفی آن، نماد فرومایگان، حقارت، حسادت، پستی، حرص، ولع و نفس انسان و بار مثبت، نماد وفاداری، بیداری و دوستی و مطیع بودن تصور شده است (شوالیه، ۱۳۸۸، ۶۰۱-۶۰۲). مولوی سگ و اسب را نماد نفس سرکش می‌داند که باید تعلیم دیده و رام شوند؛ «یکی دم رام کن از بهر سلطان چنین سگ را؛ چنین اسب حرون را» (مولوی، ۱۳۶۸، ۷۸).

حیوان	جایگاه ظاهری	لایه باطنی (مفهوم)
شتر	به‌عنوان مرکب امام	نماد صبر، قناعت، سازگار با شرایط سخت محیطی، همدم عاشق در سفرهای طولانی برای رسیدن به محبوب و مشهور به سفینه‌الصحرا شتر نمونهٔ فروتنی است زیرا بر طبق رسالت مربوط به حیوانات، شتر بر زمین زانو می‌زند تا بار بر او حمل کنند (هال. ۱۳۸۷. ۶۱).
اسب	به‌عنوان مرکب	در نقاشی قهوه‌خانه اسب اشقیا را سیاه و اسب امام را سفید نشان می‌دهند. «علی‌بن ابیطالب هدف خلقت اسب را عزت یافتن آدمی دانسته است، خداوند اسب را نیافرید مگر آن‌که به‌وسیلهٔ آن انسان را به عزت رساند و شیطان را ذلیل گرداند» (دهخدا، ۱۳۷۶، ۱۷۲۴)
پرنده	بخشی از طبیعت،	سهروردی آن را نماد روح و جان می‌داند که در انسان عارف و خدا جوی آرزوی پرواز و رهایی از قفس تن را دارد (سهروردی، ۱۳۸۰، ۲۶۴).
گرگ	بخشی از طبیعت	مظهر بلعندگی، زمین و درندگی است. در ادبیات عرفانی گرگ را نماد «حسادت، حرص و آز، مردم گرفتار نفس، دشمن قهار، جهالت و طمع‌ورزی قرار داده‌اند ... و پیوسته در کمین می‌نشیند» (رحیمی موسوی و مروارید، ۱۳۹۳، ۱۶۲).

افزایش محتوا و مضمون برای هنرمند این امکان را ایجاد می‌نماید تا در عین استفاده بهینه از فضا در جهت گریز از فضای خالی (از خصوصیات نقاشی ایرانی در تمام دوره‌ها)، معنی‌ها و مفاهیمی را جهت دوری از تک‌گویی و یکنواختی و سادگی به متن خود اضافه نماید. هم‌چنین مفاهیمی که به شناخت و درک موقعیت ایجاد شده برای شخصیت‌ها و رویداد، یاری‌رسان باشد به‌صورت ضمیمه به روایت خود اضافه کرده و به خدمت گیرد.

مقایسه اجزاء درونی (مفهوم) در آثار

در قصه ضامن آهو بر جنبه‌های تربیتی و پندآموزی آن در کنار توجه دادن به آموزه‌های دینی تأکید گردیده است. رفع ستم، دادخواهی از مظلوم، نجات انسان از ظلمت به روشنایی و نور ازجمله مضامین انتزاعی است که در گفتگوی امام و صیاد گنجانده شده است. ایجاد شرایطی که در آن تشخیص حق دشوار است (حق حیات برای آهو و حق شکار برای شکارچی)، تبیین جلوه‌هایی از حلاوت بخشش در دین اسلام، معرفی و تثبیت جایگاه امام معصوم، اثبات حقانیت در دفاع از مظلوم با ارجاع به واقعهٔ عاشورا، تبیین نگاه آموزه‌های دینی در خصوص حمایت از حیوانات، ازجمله مفاهیم و معانی درونی قابل برداشت از متن قصه است. در این‌جا ضمانت با انگیزه دفاع نمادینی از مبانی دینی و حق مظلوم است. سلیمی‌تونی در دیوان خود (بخش ولایت‌نامه)[۴]، در بیان شرایط پس از رفتن آهو و تهدید شکارچی مبنی بر ریختن خون امام در صورت عدم بازگشت آن‌چه را که ضمانت کرده است، معانی وسیع‌تری را به آن می‌افزاید، به‌گونه‌ای که از زبان امام با ایجاد یک رابطه «بینامتنی» به واقعه عاشورا و پررنگ‌تر نمودن نقش دین، این‌گونه بیان می‌نماید:

شاه غریب گفت به صیاد، جد من بخشید بهر دین، سر خود را به دشمنان

سلیمی‌تونی، ۱۳۹۰، ۳۵۷

آن‌چه از نگاره‌ها استنباط می‌شود، تأکید ویژه بر نقطه اوج قصه یعنی گفتگو و مذاکره در جهت ضمانت و نجات آهو است؛ که هنرمندان آن را به نمایش درآورده‌اند. وجود حیوان شکار بهانه‌ای برای شروع گفتگو و پند و اندرز است که در نهایت به قیام و انقلاب درونی انسان منتهی می‌گردد. مراد از قیام، قیام درونی و باطنی است برای به پا خواستن و درون خود را تطهیر و تحول بنیادی ایجاد کردن است. این روند، مسیر جاده‌ای است که در انتهای

آن نجات انسان از تیرگی و تاریکی و ایجاد انقلاب درونی در وی است. انقلاب درونی به معنای دعوت به یک تحول، یک تغییر باطنی، قلبی، روحی و بنیادی است که در انتها منجر به ندامت و پشیمانی در اثر آگاهی می‌گردد و صیاد به قصد نجات به امام متوسل می‌شود. این مهم را سلیمی‌تونی در دیوان خود «ولایت‌نامه» این‌گونه آورده است:

از صدق توبه کردم و هستم امیدوار　　بشماریم زخیل محبان خاندان

سلیمی‌تونی، ۱۳۹۰، ۳۵۸

در نگاه کلی نسبت به جایگاه مفهوم و مضمون مستتر در آثار بررسی شده می‌توان ویژگی‌های بصری آثار را با تکیه بر موارد مطرح شده فوق، هم راستا و در جهت بیان مفهوم اصلی قصه دانست. از این رو شباهت‌ها در بیان مفهوم در آثار قابل تشخیص است؛ اما آن‌چه تفاوت‌هایی را ایجاد می‌نماید، کیفیت بیان مفهوم است، به‌گونه‌ای که در اثر فرشچیان با دوری از بیان دقیق و مستقیم رویداد و نزدیک شدن به مفاهیم عرفانی، دخالت دادن نشانه‌ها و نمادهای ویژه و افزون بر قصه و در نهایت درگیر نمودن ذهن مخاطب با لایه‌های معنایی، فضای گسترده‌تری را برای درک همه جوانب قصه و در نتیجه ارتقاء مفهوم در اثر نقاشی خود فراهم نموده است. این ویژگی در سه اثر دیگر دیده نشده و مفاهیم در همان سطح نازل و عامه خود باقی مانده است.

مقایسه کیفیت بهره‌گیری از شمایل امام (ع) در ارتقاء مفهوم

جایگاه متعالی امام که در نگاه مسلمانان مظهر کمال باطنی و معنوی است؛ و مقام و موقعیتی بالاتر از وصف در قالب کلمات و تصاویر دارد؛ بنابراین مناسب است که متن‌ها و تصاویر به‌گونه‌ای روایت‌گری نمایند که نشان‌دهنده مقام و موقعیت الهی ایشان باشد؛ اما آن‌چه در آثار مورد بررسی به نمایش گذاشته شده، چهره واقع نمایانه از شمایل امام و نمایش بعد خاکی و جسمانی است که صرفاً نمود و شرحی از ماجرای قصه است نه پرداختن به جنبه‌های قدسی و معنوی امام. این نوع برخورد در آثار اسماعیل‌زاده و تجویدی کاملاً مشهود است و به دور از هرگونه تمهید تجسمی و بصری خاصی به تصویر کشیده شده است.

جدول ۴. مقایسه ویژگی‌های بصری شمایل امام در چهار اثر نقاشی. منبع: نگارندگان.

صاحب اثر	تصویر چهره امام	مشخصه چهره امام	پرسپکتیو مقامی
حسن اسماعیل‌زاده		واقع‌نمایانه، دارای هاله نور دایره‌وار	بزرگ‌تر از سایر عناصر انسانی ترسیم شده است

صاحب اثر	تصویر چهره امام	مشخصه چهره امام	پرسپکتیو مقامی
محمد تجویدی		واقع‌نمایانه، هاله نور شعاع سان	بزرگ‌تر از سایر عناصر انسانی ترسیم شده است
محمد فراهانی		پوشیده با پارچه سفید، هاله نور دایره‌وار	بزرگ‌تر از سایر عناصر انسانی ترسیم شده است
محمود فرشچیان		واقع‌نمایانه (پوشیده با هاله نور)، هاله نور بدون شکل مشخص	قرارگرفتن در موقعیت بالای کادر و بالاتر از سایر عناصر انسانی

ایجاد سایه از دیگر جنبه‌های تأکید بر این نمایش جسمانی است که در اثر محمد تجویدی مورد تأکید قرارگرفته است و می‌تواند موجبات تنزل شأن و جایگاه قدسی امام را علیرغم استفاده از هاله نور[۵]، فراهم آورد. هرچند این هاله می‌تواند تمثیلی از جایگاه خورشید و نور الهی باشد، اما به قدر کفایت از اثرات منفی ترسیم واقع‌گرایانه(مادی-گرایانه) چهره امام در آثار«اسماعیل زاده»، «تجویدی» و«فرشچیان» و جسمیت بخشیدن به وسیله سایه(پیکره‌های انسانی و حیوانی) در اثر«تجویدی» را خنثی نکرده است. «حالت چهره، تماس چشمی، طرز صدا و ژست بدنی هر کدام پیامی را تداعی می‌کند که در این میان حالت چهره از سایر شاخص‌ها مؤثرتر است» (سون‌جری، ۱۳۸۱، ۳۲). در نقطه مقابل اثر محمد فراهانی است. در این اثر چهره امام با روبند سفیدی پوشانده شده و با این عملکرد مفاهیمی را القا نموده که نزدیک به مفاهیم اصیل تقدس و جنبه‌های طهارت در گفتمان تشیع است. این برخورد در اثر حریم حفاظت فرشچیان نیز تا حدودی با تمهیداتی چون ایجاد حائل و حریمی با غبار و نور دیدگاه‌های مورد توجه و تلقی شیعیان از شأن و مقام والای اهل‌بیت را باز می‌تاباند. از این رو ارتقاء جایگاه مضمون را در پی خواهند داشت. مقایسه دقیق‌تر موارد در (جدول ۴) قابل پیگیری است. از نظر «کوپر» «نور الهی و نیروی ترکیبی آتش و طلای شمسی یا انرژی الهی است؛ نور ساطع از تقدس؛ نیروی معنوی و قدرت نور؛ تقدس؛ دایرهٔ شکوهمند ... فره انرژی حیاتی خرد؛ نور متعالی معرفت» (کوپر، ۱۳۷۹، ۳۷۸)، است. در آثار مورد دقت حاضر تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در کاربرد هاله وجود دارد که تقریباً تأثیرات کیفی یکسانی را بر معرفی امام و مفهوم خود نشان می‌دهند.

نتیجه

بررسی‌ها نشان می‌دهد؛ وجوه تشابه در آثار بررسی شده چهار هنرمند بیش‌تر از وجوه افتراق آن‌ها است. این شباهت‌ها بیش‌تر در رنگ فرم، نور و ساختار کلی عناصر و پرداختن به بخش خاصی از قصه، نقطه اوج ماجرا ضمانت آهو توسط امام قابل پیگیری است که باعث نزدیکی آثار به لحاظ ساختار ظاهری گردیده است. اما تفاوت‌های قابل تشخیص، بیش‌تر در کیفیت بیان مفاهیم است که به‌واسطه توانمندی‌های تکنیکی هنرمند در استفاده از انواع نشانه‌ها و عناصر نمادین حیوانی، گیاهی، رنگ و ... در کنار محور سه‌گانه قصه (ضامن آهو)، آهو و شکارچی شکل گرفته است. پیرو این مباحث و ویژگی‌های ذکر شده، اثر محمود فرشچیان (حریم حفاظت) با ایجاد یک رابطه قوی مابین ساختار و مفهوم و درهم‌تنیدگی مفاهیم مختلف و ایجاد تعلیق، ضمن ایجاد جذابیت بصری ویژه موجبات ارتقاء مضمون و یا مضامین موجود در قصه را فراهم آورده است. این ویژگی‌ها در مقابل کیفیت‌های صوری و محتوایی سه اثر دیگر متمایل به قهوه‌خانه قرار می‌گیردکه نه تنها موجب ارتقاء مفهوم و مضامین نگردیده‌اند بلکه حتی شاید تنزل آن‌ها را در پی داشته‌اند. به‌طور مثال به نمایش چهره امام و عدم پرداختن به جایگاه قدسی وی و اهمیت و نفس ضمانت در این خصوص می‌توان اشاره نمود. همچنین در میان هنرمندان؛ اسماعیل‌زاده اگرچه نگاهی به قهوه‌خانه دارد، اما از تأثیرات نقاشی مدرن هم بی‌بهره نمانده و سعی بر آن دارد تا در عین حفظ قهوه‌خانه اثری به‌روز ارائه دهد. فراهانی نیز اثری با ویژگی‌های کاملاً قهوه‌خانه‌ای ارائه داده و تمایلی به نوآوری در این زمینه ندارد. تجویدی نیز با روایت‌گری تمایل خود به تصویرسازی را در تصویرگری اثر خود نشان داده است. اما فرشچیان به دلیل توانمندی و مهارت خاص خود علاوه بر نیم نگاهی که به نگارگری دارد، توانسته است با ارتقاء ویژگی‌های ساختار بصری، مفهوم و مضمون را نیز به همان نسبت به کمال بیش‌تری نزدیک نماید

پی‌نوشت

۱. (structur)، بنیان، اساس، ترکیب‌بندی و قرار دادن عناصر بصری به‌عنوان ساختمانی که اجزاء آن به‌طور منظم و قانونمند یکدیگر را در بر می‌گیرند.

۲. منظور از نقاشی ایرانی«در این تحقیق» در واقع تمام آثار نقاشی با سبک‌ها و شیوه‌ها و تکنیک‌های مختلف از نگارگری و سایر سبک‌ها و شیوه‌هایی است که در دوره‌های مختلف تاریخی در ایران بروز و ظهور داشته‌اند.

۳. در «تفسیر المیزان» هم این‌گونه به آن اشاره شده است که: «حیوانات هم مانند انسان دارای عقاید و آرای فردی و اجتماعی هستند در اجتماعات حیوانی هم مانند اجتماعات بشری، فطرتاً ماده و استعداد پذیرفتن «دین الهی» وجود دارد. همان فطرتی که در بشر سرچشمه دین الهی است ...، در حیوانات نیز هست» (طباطبایی، ۱۳۸۶، ۱۰۳).

۴. «ولایت‌نامه» یک نوع متن ادبی مشهور در تاریخ ادب فارسی بوده که امروزه فراموش شده است. «خاوران‌نامه»، مشهورترین ولایت‌نامه فارسی سروده «ابن‌حسامِ خوسْفی» در قرن نهم است.

۵. هاله نور در نخستین نسخه‌های مصور (دوره اسلامی) ازجمله «منافع‌الحیوان» و «جامع‌التواریخ» برگرد سر همه عناصر انسانی، حیوانی و پرندگان دیده می‌شود؛ اما به مرور و در دوره‌های بعد صرفاً برگرد سر افراد مقدس (امامان معصوم) دیده می‌شود.

منابع

- پورجم، سحر. حسینی، مریم. (۱۳۹۷). تخیل شناسی شعر و نقاشی «ضامن آهو» در آثار سلیمی تونی و محمود فرشچیان. *ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*، ۹(۷)، ۵۹-۷۱.

- پور داوود، ابراهیم. (۱۳۴۶). زین ابزار کمان و تیر.(برگی از تاریخ سلاح در ایران). *بررسی‌های تاریخی*، ۱(۲)، ۲۹-۴۶.

- تاجدینی، علی. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا*(چاپ دوم). تهران: سروش.
- تقی‌زاده مومن، مهرسا و کفشچیان مقدم، اصغر. (۱۳۹۹). نمایش عالم مثال و عالم واقع متأثر از نگارگری در نقاشی معاصر ایران (مطالعه موردی آثار محمود فرشچیان، ایران درودی و مهدی حسینی). *پیکره*، ۹(۲۲)، ۴۶-۵۷.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۶). *لغت نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
- رحیمی، امین، موسوی، سیده زهرا و مروارید، مهرداد. (۱۳۹۳). نمادهای جانوری نفس در متون عرفانی. با تکیه بر آثار سنایی، عطار و مولوی. *متن پژوهی ادبی*، ۱۸(۶۲)، ۱۴۷-۱۷۳.
- رفیعی راد، رضا، ابوالحسن مقدمی، سودا، افهمی، رضا و شکر پور، شهریار. (۱۳۹۸). نقش نقاشان زن، در احیا و حفظ سنت نگارگری در نقاشی معاصر ایران (در چهار دهه اخیر). *پیکره*، ۸(۱۸)، *۱-۱۷*.
- سلیمی تونی، تاج‌الدین حسن بن سلیمان. (۱۳۹۰). *دیوان سلیمی تونی*(به کوشش عباس رستاخیز. با مقدمه حسن عاطفی). تهران: کتابخانه و موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- سهروردی، شهاب‌الدین‌یحیی. (۱۳۸۰). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق* جلدسوم(تصبیح و تحشیه و مقدمه سید حسین نصر). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- سون‌جری، ریچارد. (۱۳۸۱). *معجزه ارتباط* (ترجمه مهدی قراچه‌داغی). تهران: پیکان.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها* جلد اول(ترجمه سودابه فضایلی). تهران: انتشارات جیحون.
- طباطبایی، محمدحسین. (۱۳۸۶). *المیزان فی تفسیر القرآن*(جلد۷). قم: جامعهٔ مدرسین حوزه علمیه قم.
- فرهنگی، علی‌اکبر. (۱۳۷۵). *ارتباطات غیرکلامی*. میبد: دانشگاه آزاد اسلامی.
- فرشچیان، محمود. (۱۳۵۵). *مجموعه هنر و هنرمندان*(شماره ۳). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۳۸۸). *اصول و فروع کافی*(جلد ۴). تهران: دارالکتب االسالمیه.
- کوپر، جی.سی. (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی* (ترجمه ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.
- عزیزی، محمد. (۱۳۹۶). یا ضامن آهو. تهران: روزگار.
- میرآقایی، سید هادی. (۱۳۹۱). ضامن آهو و تجلی آن در شعر فارسی. *فرهنگ مردم*، ۱۱(۴۳و۴۴)، ۱۱-۲۲.
- محمدیان، فخرالدین، شریف‌کاظمی، خدیجه و مهرآفرین، رضا. (۱۳۹۸). بازتاب جایگاه نقش تیر وکمان در تاریخ و فرهنگ ایران. *پژوهش هنر*. شماره ۱۷. ۴۷-۳۳.
- مولوی، جلال‌الدین‌محمد. (۱۳۶۸). *کلیات شمس تبریزی*(مقدمه بامداد جویباری). تهران: گلشایی.
- نوروزی‌طلب، علی‌رضا. (۱۳۸۹). جستاری در شکل‌شناسی اثر هنری و دریافت معنا. *باغ نظر*، ۷(۱۴)، ۶۹-۸۶.
- هال، جیمز. (۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*(ترجمه رقیه بهزادی)(چاپ سوم). رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ.

© 2021 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0 license) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).