مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال چهاردهم، شماره‌ی پنجاه‌وششم، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۸۴ـ۱۴۷
(مقاله علمی ـ پژوهشی)

تحول در زمانی فرهنگ تاریخی مسیحی و شیعی در دورهٔ معاصر بر مبنای تحلیل نشانه معناشناختی تابلوهای مسیح و عاشورا

محمد هاتفی[۱]

چکیده

پژوهش حاضر دگردیسی‌های در زمانی تابلوهای مسیح و تابلوهای عاشورایی را در دو سطح بیان و محتوا از منظر نشانه معناشناسی و به صورت تطبیقی بررسی می‌کند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد در تابلوهای مسیحی، دو سطح بیان و محتوا هم‌پای هر تحول سبکی و پارادایمی از شیوهٔ کلاسیک تا مدرن و پست مدرن تغییر می‌کند. در پنج شیوهٔ سبکی شناسایی شده، مسیح به شش شیوه بازنمایی می‌شود: ارائه دهندهٔ پیام، پادشاه، رنجور شایستهٔ همدلی، رنجور بی‌اهمیت، زشت و موضوع لذت. بنابراین، بازنمایی مسیح، فرآیندی از مسیح با ارزش به بی‌ارزش و نهایتاً ضدارزش را نشان می‌دهد. مسیح در آخرین فرآیند استحالهٔ ارزشی، به ضد مسیح تحول می یابد، اما متن عاشورایی در هر سه شیوهٔ کلاسیک، مدرن و پست مدرن علی‌رغم تحول در سطح بیان از روایی به وصفی و سپس انتزاعی، و تغییر مخاطب از عام به خاص، در سطح محتوا ثابت مانده و ارزش و معنا (ایدئولوژی) واحدی را بازنمایی می‌کند. متن های عاشورایی مدرن و پست مدرن با همه زمانی و همه مکانی‌سازی انتقام عاشورایی و تقابل خیر و شر به سطح، مدرنیسم/پست مدرنیسم مبناگرا یا مبناگرایی مدرن/ پست مدرن را معنادار جلوه می‌دهند؛ زیرا همان ارزش‌هایی را بازنمایی می‌کنند که متن عاشورایی کلاسیک معرفی می‌کرد.

واژه‌های کلیدی: فرهنگ تاریخی، نشانه معناشناسی، نقاشی، عاشورا، مسیح.

---

۱. استادیار پژوهشکدهٔ اندیشهٔ سیاسی، انقلاب و تمدن اسلامی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. m.hatefi@ihcs.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۱۱– تاریخ تأیید: ۱۴۰۲/۰۹/۱۴

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

مقدمه

مطالعهٔ شیوهٔ بازنمایی دو سنت نقاشی مسیحی و عاشورایی نشان خواهد داد در دو بستر فرهنگی و تاریخی-اجتماعی متفاوت چه تحولات نشانه معناشناختی در دو سطح بیان و محتوای این متن‌ها رخ داده است. این مطالعه، راهی برای درک پویایی‌های فرهنگ تاریخی دو بستر اجتماعی متفاوت است. پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با تحلیل گفتمان نشانه معناشناختی برای این سؤال پاسخ می‌جوید که چه تحولات نشانه معناشناختی در تابلوهای عاشورایی و مسیحی در فرآیند در زمانی رخ داده است؟ این پژوهش، برمبنای روش نشانه معناشناختی زمان را زمان درون متن در نظر می‌گیرد، زمان مؤلفه‌ای درون‌متنی و مبتنی بر شیوه و تطورات سبکی – و نه زمان بیرونی تولید متن- لحاظ شده است. برای این منظور از شیوه‌های کلاسیک، مدرن و پست مدرن دو حوزهٔ مسیحی و عاشورایی نقاشی‌هایی به‌طور اتفاقی انتخاب و تحلیل خواهد شد. فرضیهٔ تحقیق این است که شرایط فرهنگی و ایدئولوژیک و ... در چهارچوب تحولات نشانه معناشناختی درون متن بازنمایی یافته و با ابزار تحلیل نشانه معناشناختی می‌توان پویایی‌های دو فرهنگ تاریخی را نشان داد. در راستای این سؤال و فرضیه، نحوهٔ معناداری این متن‌ها و اهداف کاربردی تولیدکنندهٔ آن‌ها برای ارسال پیام در فرآیند ارتباط، با استفاده از دو رویکرد نشانه معناشناسی قراردادی و نقش‌گرا بررسی خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

نقاشی عاشورایی موضوع پژوهش‌های مختلف بوده است و از منظرهای نسبتاً متنوعی مانند موضوع‌شناسی (کاظم‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۵؛ شایسته‌فر، ۱۳۸۵؛ جوانی و کاظم‌نژاد، ۱۳۹۵؛ ستاری، ۱۳۸۲)، شیوهٔ تجلی شخصیت‌های خاص (قاضی‌زاده، ۱۳۸۵) تأثیر فرهنگ عصر صفوی و قاجار و به‌ویژه نسبت ادبیات و نقاشی قهوه‌خانه‌ای (نیکوبخت و همکاران، ۱۳۹۳؛ حیدری و همکاران، ۱۳۹٦؛ غفوریان مسعودزاده و علی‌محمدی اردکانی،۱۳۹۳؛ زارعی و همکاران، ۱۳۹۷) موضوعات ملی مذهبی (چلیپا و همکاران،۱۳۹۰) مضامین درباری (شایسته فر و خمسه، ۱۳۸۸) و پیشینهٔ موضوعی

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

(عطاری و همکاران، ۱۳۹۱) به این مقوله توجه شده است. از منظر رویکردهای تحلیلی، در پژوهش‌ها رویکردهای متنوعی از جمله شکل‌شناسی (بهاری، ۱۳۹٤؛ رضائی، ۱۳۹۵)، شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی (ضرغام و دستیاری، ۱۳۹۷) نشانه‌شناسی (تقوی، ۱۳۹٤)، تحلیل گفتمان (کلاهیرده و بهار، ۱۳۸۹) و نیز مطالعهٔ تطبیقی (حکیم و داور، ۱۳۹۷؛ رجبی و مراثی، ۱۳۹۲) به این موضوع پرداخته شده است. نوآوری پژوهش حاضر این است که درنظر دارد تحول در زمانی دو سطح بیان و محتوا را به شیوهٔ در زمانی و از منظر نشانه معناشناسی مطالعه کند.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله توصیفی-تحلیلی و براساس الگوی نشانه معناشناسی است. نشانه معناشناسی برخلاف رویکرد ساخت‌گرای نشانه‌شناسی، از روش در زمانی برای تحلیل بهره می‌برد. در زمانی‌بودن به‌معنای انطباق نسبت متن ها براساس توالی تاریخی نیست؛ بلکه نشان می‌دهد نشانه‌های متن فراتر از تقابل‌های هم‌زمانی، از تطورات فرآیندی و بینامتنی برخوردارند، اما درهرحال تطورات سبکی از کلاسیک به مدرن و پست مدرن بر نوعی حرکت از گذشته به معاصر دلالت دارد و از این منظر تطور تاریخی فرهنگ را نیز نشان می‌دهد. در این پژوهش از هر دو رویکرد نشانه معناشناسی قراردادی و مکتب پاریس و نشانه‌شناسی نقش‌گرای هلیدی استفاده خواهد شد. رویکرد نخست نحوهٔ معناداری و رویکرد دوم نحوهٔ کاربرد نشانه‌ها را در متن برای کاربرد ارتباطی تحلیل و تبیین می‌کند.

در این پژوهش، شیوهٔ ترتیب متن‌ها نه بر مبنای توالی تاریخی، بلکه براساس تحول و برش سبکی تحلیل شده است، گرچه خواه ناخواه توالی تاریخی را نیز کم‌وبیش نشان می‌دهد.

مفاهیم نظری پژوهش

نشانه معناشناسی قراردادی

نشانه معناشناسی به شیوه و معنایی که امروزه از آن صحبت می‌شود میراث‌دار تعریف

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

سوسوری از نشانه است که نشانه را ابزار دلالت می‌داند و آن را براساس تفکیک به دال و مدلول و براساس یک فرآیند اختیاری و قراردادی تفسیر می‌کند(سوسور، ۱۳۹۹).

هم‌زمان با سوسور، چارلز سندرس پیرس نشانه را بازنمود[1] و چیزی می‌دانست که چیزی را برای کسی، بنا به نسبتی[2] یا بنا به‌ظرفیتی[3] معرفی می‌کند. پیرس معتقد بود نشانه فردی را مورد خطاب قرار می‌دهد, یعنی در ذهن آن فرد یک نشانهٔ برابر یا احتمالا یک نشانهٔ کامل‌تر می‌آفریند(Peirce, 1976 [1931], 2/58).

یلمزلف تقسیم نشانه از سوی سوسور به دال و مدلول را با دو سطح وابسته به‌هم، تحت عنوان‌های سطح بیان[4] و سطح محتوا[5] جایگزین نمود و پدیدهٔ زبانی را به «سیستم»[6] و «فرآیند»[7] تقسیم کرد. توجه به فرآیند، در مقایسه با نظریهٔ سوسور نقطه عطفی در تبیین سازوکار فعالیت‌های زبانی به‌شمار می‌رود. از نظر یلمزلف مرز بین دو سطح بیرون و درون هیچ‌گاه از قبل مشخص و قطعی نیست و اگر دو سطح بیان و محتوا را در تمامیت آن در نظر گیریم بین آن‌ها ارتباط دوجانبه و الزامی وجود دارد (Yelmslev, 1985: 77).

عبور از نشانه ساختاری به نشانه گفتمانی

نخستین بار بنونیست با تعریف گفته‌پردازی به «به‌کارگیری زبان از رهگذر کارکرد فردی یا استعمال شخصی» (Benvenist, 1974: 80) راه را بر نشانه معناشناسی گفتمانی به‌جای نشانه معناشناسی ساختاری، باز کرد. پس از او، گرمس با به‌میان آوردن کنشگر گفتمانی و نقش او در تولیدات زبانی نشان داد هر تولید زبانی به یک سوژه[8] در مقام گفته‌پرداز و یک ابژه (گفته یا متن زبانی) نیاز دارد و گفتمان را عملی دانست که به‌واسطهٔ آن گفته‌پرداز و گفته با یکدیگر مرتبط می‌شوند(Greimass, 1972: 20).

لازمهٔ امر گفتمانی وجود نوعی رابطه و نیروی تنشی[9] میان حداقل دو کنشگر درون

1. Representamen
2. Respect
3. Capacity
4. Expression-plan
5. Content-plan
6. System
7. Process
8 Subject
9. Tensive

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

گفتمان است که به موضع‌گیری گفتمانی بینجامد. موضع‌گیری گفتمانی سبب می‌شود بین دو طیف یا نیروی هم‌سو یا هم‌گرا و ناهم‌سو یا ناهم‌گرا تعامل رخ دهد. بنابراین، فضای گفتمان همواره یک فضای تنشی است. تنش گفتمانی سبب ایجاد فشاره‌ها و گستره‌هایی می‌شود. وجه فشاره‌ای سبب فشردگی عناصر و قبض آن‌ها و وجه گستره‌ای سبب گستردگی عناصر و بسط آن‌ها می‌گردد. عناصر فشاره‌ای کیفی و عاطفی‌اند و با حالات روحی و عاطفی عوامل گفتمانی مرتبط‌اند، اما عناصر گستره‌ای کمی و شناختی‌اند و با شرایط استدلالی و شناختی عوامل گفتمانی در ارتباط‌اند. فونتنی و زیلبربرگ و نحوهٔ تعامل این عناصر و خلق دو نوع ارزش باز[1] و بسته[2] را روی محور تنشی[3] نشان می‌دهند(Fontenielle et Zilberberg, 1998: 39).

نشانه معناشناسی نقش‌گرا

مطابق دستور نقش‌گرای نظام‌مند[4] (Halliday, 1994; Halliday & Matthiessen, 2014; Halliday, 1985; Halliday & Hassan, 1976; Halliday & Martin, 1993; Halliday, 1998; Taverniers, 2003; Leech, 1987) صورت و ساخت در خدمت نقش ارتباطی[5] قرار دارند و هر چیز با ارجاع به‌نقش ارتباطی و کاربردی[6] زبان تبیین می‌شود (Halliday, 1994: xiii). رویکرد نقش‌گرا زبان را نظامی از معانی[7] (Halliday & Matthiessen, 2014: 3-4) درنظر می‌گیرد که به‌مثابه محصول جامعه در تعاملات اجتماعی[8] و به تناسب نیازهای انسان (Leech, 1987: 76) شکل می‌گیرد. معنا در این رویکرد برساخته از سه بخش متمایز و درعین‌حال مرتبط با عنوان «فرانقش[9]» است: الف) فرانقش اندیشگانی[10]، ب) فرانقش بینافردی[11]، ج) فرانقش متنی[12] (Halliday, 1985: 158).

1. Open value
2. Closed value
3. Axis of tension
4. Systemic functional grammar
5. Relational
6. Functional
7. A system of meaning
8. Social interactions
9. Metafunction
10. Ideational metafunction
11. Interpersonal metafunction
12. Textual metafunction

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

فرانقش اندیشگانی به بازنمایی رویدادها و پدیده های جهان بیرون و درون ما می‌پردازد. فرانقش بینافردی یعنی نقشی که تعاملات اجتماعی را تبدیل به روابط اجتماعی میان افراد می‌کند؛ براساس فرانقش متنی، تمام عناصر متن، با یکدیگر و با محیط بیرون ارتباطی منسجم برقرار می‌کنند(Ibid: 158). علاوه بر انسجام‌بخشی، ساختار مبتدایی[1] و نیز ساخت اطلاعی نیز ذیل فرانقش متنی بررسی می‌شود (Halliday & Hassan, 1976: 4).

کرس و لیوون (Kress & Leeuven, 2006) با الگوگیری از افکار هلیدی (1994) و در چهارچوب نشانه شناسی اجتماعی، در تحلیل بازنمود تصویری به‌وجود گرامری مستقل و متفاوت از گرامر زبان دست یافته‌اند. فرانقش‌های هلیدی در گرامر بصری که کرس و لیوون ارائه داده اند، از اندیشگانی به «معنای بازنمودی[2]»، از بینافردی به «معنای تعاملی[3]» و از متنی به «معنای ترکیبی[4]» تغییر یافته است(Wilcox, 2014). بنابراین، طراحی بصری نیز مانند شیوهٔ نشانه‌ای زبانی سه جلوهٔ فرانقشی دارد.

معنای بازنمودی

مطابق گرامر بصری کرس و لوون، تصویر آنچه را که در زبان به‌وسیلهٔ واژه و زیرمقولهٔ «افعال کنشی» بیان می‌شود، به‌واسطه سازه‌هایی که «بردار»[5] نامیده می‌شود در قالب کنتراست پس‌زمینه/پیش‌زمینه نمایش می‌دهد(کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۷۰).

معنای تعاملی

تصاویر، روابط و تعاملات اجتماعی میان شرکت کنندگان را با استفاده از سه سازوکار تماس (فاصلهٔ چشمی)، فاصلهٔ اجتماعی و نگرش (چشم انداز[6]) بازنمایی می‌کنند(همان، ۲۰۹-۲٤۲)

1. Thematic structure
2. Representational meaning
3. Interactional meaning
4. Compounded (textual) meaning
5. Vector
6. Perspective

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تماس (فاصلهٔ چشمی)

تعامل در تصاویر در قالب دو شیوهٔ نگاه مستقیم و غیرمستقیم پرداخته می‌شود. در نوع نخست، شرکت کنندهٔ بازنمود شده مستقیم به بیننده نگاه می‌کند و برداری مسیر نگاه شرکت‌کنندهٔ بازنمود شده را به بیننده متصل می‌سازد، اما در شیوهٔ نگاه غیرمستقیم هیچ ارتباط چشمی میان بیننده و شرکت‌کنندهٔ بازنمود شده شکل نمی‌گیرد و کارکرد آن این است که بیننده را غیرمستقیم خطاب قرار می‌دهد. این نوع تصاویر شرکت‌کنندگان بازنمود شده را به مثابهٔ منبعی اطلاعاتی یا موضوعی برای برانگیختن تفکر به بیننده ارائه می‌دهند. کرس و لوون تصاویر دارای نگاه مستقیم را «تقاضا»[1] و تصاویر دارای نگاه غیرمستقیم را «عرضه»[2] نامیده‌اند(همان، ۱٦٥-۱٦۷).

فاصلهٔ اجتماعی

قاب تصویر نوعی مرزبندی بصری است که به‌واسطهٔ آن عناصر موجود در تصویر و بینندگان در تعامل قرار می‌گیرند. در رابطهٔ صمیمی از نمای نزدیک و در رابطهٔ دور تمام بدن و محیط اطراف یک یا چند نفر به‌صورت عمومی مشاهده می‌شود. اندازهٔ قاب می‌تواند نوع رابطهٔ اجتماعی میان بیننده و شی، ساختمان، چشم‌انداز و دیگر پدیده‌ها را بازنمایی کند(همان، ۱۷٤).

نگرش (چشم انداز)

دو نوع تصویر وجود دارد: تصاویر شخصی (ذهنی)[3] که تفکر خاصی را بازنمایی می‌کنند و تصاویر غیرشخصی (عینی)[4] که به تفکر خاصی بستگی ندارند. زاویهٔ مورب به‌معنی وجود رابطه میان تولیدکنندهٔ تصویر و بیننده با شرکت‌کننده بازنمود شده است و زاویهٔ مستقیم به‌معنای نبود رابطه (همان، ۱۸۲-۲۰۵)

معنای ترکیبی

ترکیب‌بندی عناصر در متن، معنای تعاملی و بازنمودی را تکمیل می‌کند. محل

1. Demand
2. Offer
3. Subjective images
4. Objective images

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

قرارگیری عناصر موجود در تصویر (چپ/ راست، بالا/پایین، حاشیه/مرکز) دارای ارزش اطلاعاتی (معلوم - جدید، آرمانی-واقعی، مهم-غیرمهم)[1] است و بر مفهوم تصویر تأثیر می‌گذارد، میزان جلب توجه عناصر درون تصویر برای بیننده (بسته به قرارگرفتن آن در پس‌زمینه یا پیش‌زمینه، اندازهٔ آن و کنتراست/وضوح)، سطح برجستگی آن را نشان می‌دهد و حضور یا فقدان ابزار قاب‌بندی عناصر درون تصویر را به یکدیگر مرتبط یا از هم جدا می‌سازد. (همان، ٢٤٤- ٢٨٥)

بحث و تحلیل

تحلیل گفتمان نقاشی‌های مسیح

بازنمایی مسیح در هنر صدر مسیحیت: مسیح هدایتگر (ارائه دهندهٔ پیام)

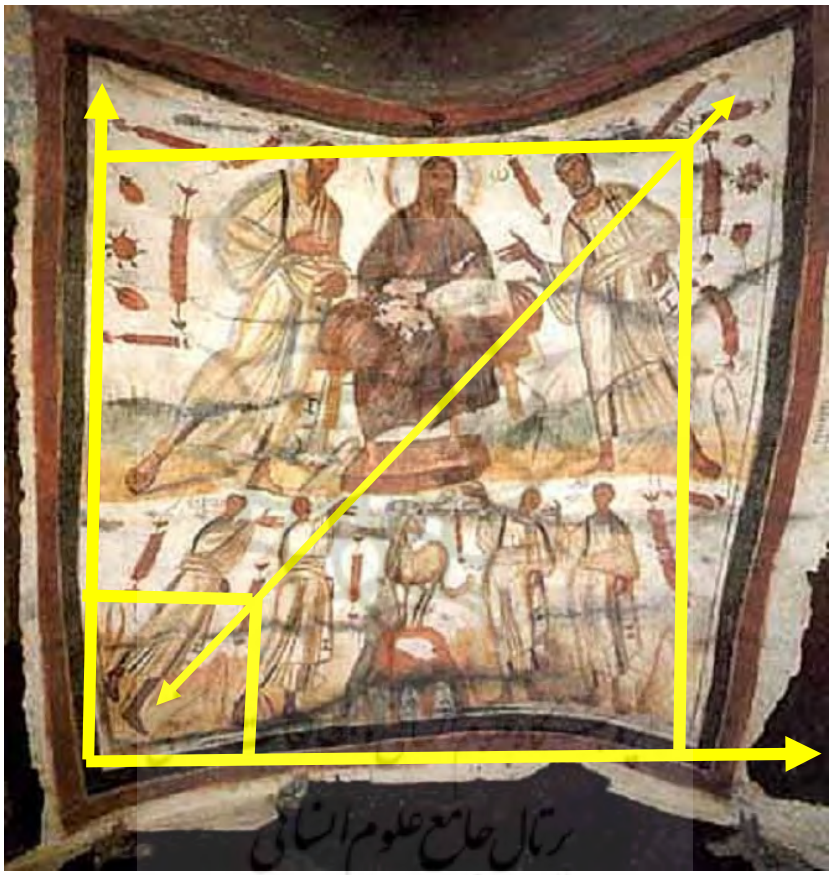
نخستین تصویرها از مسیح بر بالای دخمه‌های گورها نقش شده‌اند. در این تصاویر، مسیح و اشخاص پیرامون او اغلب با شکل و شمایل طبیعی بازنمایی شده‌اند و شیوهٔ ارتباط وی با آنان اغلب بر مبنای «پیام» است(تصویر ۱).

تصویر ۱. مسیح در نقش ارائه‌دهندهٔ پیام (هنر صدر مسیحیت، هنر تدفینی)

1. given-new, ideal-real, center-peripheral

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

در تصویر ۲ مسیح در سمت بالای متن پردازش شده است و دو تن که در کنار اویند به‌سوی وی خم شده‌اند گویی منتظر دریافت پیام مسیح‌اند و مردم در لایهٔ پایین بردار دست‌هایشان را به‌سوی مسیح گرفته‌اند گویی طومارهایی را از جانب مسیح دریافت می‌کنند.



تصویر ۲. نحوهٔ معناداری مسیح در نقش ارائه‌دهندهٔ پیام (هنر صدر مسیحیت، هنر تدفینی)

نمودار معناداری تصویر ۲ نشان می‌دهد به میزانی که تعداد پیام‌آوران و توجه آنان به مسیح بیشتر می‌شود شأن و شکوه مسیح در سطح معنا بیشتر می‌شود.

در نقاشی‌های دخمه‌ای، در نمایش مرگ مسیح اثری از صلیب دیده نمی‌شود (تصویر ۳). تصویر ۳، با بازنمایی از زاویهٔ دور مسیح و دو شخص دیگر را نشان

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

می‌دهد که یکی از آنان بر روی یک تخت در وضعیت افقی ترسیم شده (به عنوان بیمار و یا مرده) و دیگری تختی چهارپایه را بر دوش گرفته است و به سوی او می‌رود. بردار دست مسیح او را درحال شفادادن یا زنده‌کردن شخص بیمار یا مرده نشان می‌دهد. ایـن بازنمایی، مخاطب را بیرون از متن و در جایگاه تماشاگر درنظر گرفته که ناظر کنشگری مسیح در جایگاه شفادهنده یا جان‌بخش است.

تصویر ۳. مرگ عادی مسیح بدون صلیب (هنر صدر مسیحیت، هنر تدفینی)

در نقاشی دیگری (تصویر ٤) که در آن بر پیام مسیح تأکید می‌شود مسیح و منتقدان با بدن‌های عادی و طبیعی نمایش داده می‌شوند و مخالفان مسیح در سویهٔ معنایی منفی قرار دارند.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تصویر ٤. مخالفان مسیح در جایگاه منفی معنا
(نقاشی با عنوان «استهزای مسیح» از چیمابوئه)

در تصویر ٤ که در دورهٔ پیش از رنسانس در سال ۱۲۸۰ نقاشی شده است- مسیح با هالهٔ زرین در مرکز تصویر و مخالفان او در حاشیه و در جایگاه منفی معنا بازنمایی شده‌اند. برخی لباس او را می‌کشند، برخی بر سر او می‌زنند، افرادی نیز با شمشیر در حمایل (مسلح بودن و وابستگی به قدرت)، دست خود را به نشانهٔ هجوم به‌سوی مسیح دراز کرده‌اند. باوجود این، مسیح همچون ستونی استوار، آرام و مطمئن گام بر می‌دارد.

مسیح در مسیر شکوه (مسیح پادشاه)

در فرآیند متن‌پردازی از مسیح شیوه‌ای مشاهده می‌شود که مسیح بسیار در اوج و شکوه قرار دارد و پیرامونی بسیار فاخر او را دربرگرفته است. هم پای گسترش متن نقاشی‌ها در صورت، با عناصر بازنمودی بیشتر، تنوع رنگ و صحنه‌های مکانی فراخ و دارای ابعاد گسترده‌تر، جلوهٔ بصری مسیح باشکوه‌تر و اطراف او شلوغ‌تر می‌شود(تصویر ۵).

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تصویر ۵. مسیح باشکوه، مسیح-پادشاه (هنر بیزانسی)

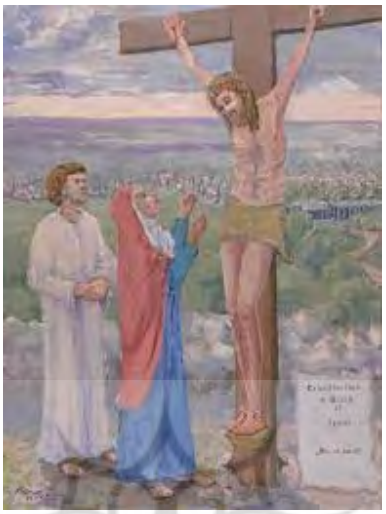
تا اینجا می‌توان گفت طی فرآیند زمانی، مسیح از منظر پردازندگان، از حشمت و جاه بیشتری برخودار می‌شود، هلال زرین دور سر او مشاهده می‌شود و بدن‌ها ایدئال و فاخر تصویر می‌شود. می‌توان گفت ارزش مسیح در سطح لفظ و معنا - هردو- تعالی می‌یابد و به‌فردی تبدیل می‌شود که همسان یک پادشاه دیده می‌شود. این فرآیند را باید حرکت جهان مسیحی از یک جامعهٔ اعتقادی منزوی به جامعه‌ای مسلط و حاکم توصیف کرد.

همدلی با رنج مسیح

در برشی دیگر از متن‌پردازی راجع به مسیح، آنچه در مرکز و کانون تصویر قرار می‌گیرد رنج مسیح است. مسیح در این تصاویر اغلب بر صلیب قرار دارد؛ رنج او عاطفی‌تر و مختصرتر بیان می‌شود و جهت بردار دست‌ها و نگاه‌های افراد پیرامون به‌سوی او به‌گونه‌ای است که همدلی تماشاگر درون و بیرون متن را بر

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

می‌انگیزد(تصویر ٦).



تصویر ٦. بیان عاطفی و همدلانه از رنج مسیح

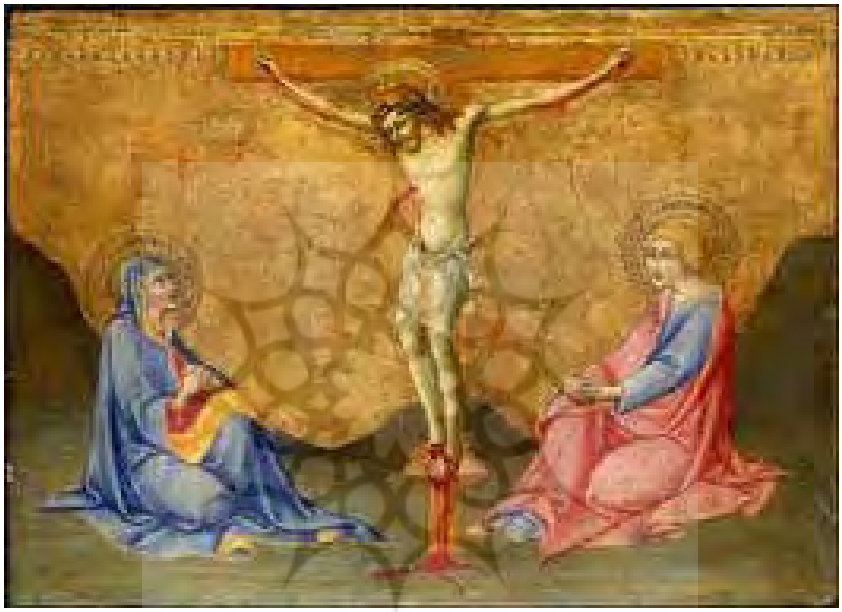
در تصویر ۷ مسیح در ترکیب‌بندی متنی، بسیار بالاتر از جمعیت قرار گرفته است (جایگاه برتر مسیح) و مردم با نشانه‌هایی از تأثر و غم نشان داده می‌شوند.

تصویر ۷. مسیح در میان غم و اندوه پیروان

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

بی‌اهمیتی رنج مسیح

در تحولی دیگر از رنج نمایی، به‌تدریج جایگاه ارزشی مسیح در صورت و محتوا وارونه می‌شود و حاشیه بر مرکز غلبهٔ ارزشی می‌یابد. بردارهای بینافردی در نسبت بین کنشگران درون متن با جایگاه مسیح تغییر می‌کند و از بدن‌نمایی مبتنی بر رنج همدلانه به بدن‌نمایی تمسخرآمیز و ناهمدلی عاطفی کنشگران پیرامون می‌گراید(تصویر ۸).



تصویر ۸. بدن‌نمایی تحقیرآمیز از مسیح و ناهمدلی مخاطب درون متن

به‌همان میزان که جایگاه قرارگرفتن مسیح در متن پایین‌تر می‌آید - چنانکه در تصویر ۸ بدن مسیح نزدیکتر به زمین و کوچکتر از دو زنی است که کنار او بی‌تفاوت نشسته‌اند- بر نشانه‌های بالابرندهٔ جایگاه طبقاتی و ارزشی اشخاص پیرامون افزوده می‌شود و وارونگی ارزشی براساس نشانه‌های کالای مصرفی (لباس)، ژست، و ... رخ می‌دهد. هالهٔ زرین پشت سر دو زن از هالهٔ مسیح پررنگ‌تر و بزرگتر است.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تصویر ۹. اشرافی شدن پیرامون مسیح

در تصاویر ۸ و ۹، بین فخامت و شکوه نشانه‌های تماشاگران درون متن و جایگاه طبقاتی‌شان -که تا سطح شخصیت‌های سلطنتی تغییر می‌کند- با میزان رنج آن‌ها از تصلیب مسیح، تقابل ارزشی روساختی و ژرف‌ساختی وجود دارد.

هالهٔ زرین در تصویر ۸ کم‌رنگ و در تصویر ۹ کامل حذف شده‌است و این یعنی تقدس‌زدایی از مسیح کامل شده است. بالاتر قرارگرفتن مسیح از زمین، در این متن به‌عنای تماشاپذیرکردن اوست (به‌مثابه ابژهٔ تماشا)؛ زیرا عده‌ای نیز از دور و با بالارفتن از درختان و تپه درحال تماشای اویند.

زشت‌نمایی و کارناوالی شدن مسیح

در متن مدرن، مسیح برخلاف مسیح پیام‌آور و باشکوه و نیز مسیحی که با رنج او همدلی می‌شد، به‌صورتی زشت و مایهٔ دردسر اطرافیان تصویر می‌شود. ماکس بکمان تصویری (تصویر ۱۰) از مسیح با بدنی وارفته و زشت ارائه می‌دهد که در نقطهٔ مقابل

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

نقاشی «استهزای مسیح» (تصویر ٤)، مسیح را سزاوار استهزا بازنمایی کرده است.

تصویر ۱۰. استهزای مسیح (نقاشی با عنوان «پایین آوردن مسیح از صلیب» از ماکس بکمان)

اطرافیان مسیح در نقاشی بکمان پس از اینکه او را از صلیب پایین آورده‌اند گرد لباس و عرق پیشانی خود را به نشانهٔ خستگی پاک می‌کنند، گویی که از بابت این زحمت در دردسر بوده‌اند. هیچ بردار نگاهی مسیح را همراهی نمی‌کند، هیچ نشانه‌ای از همدردی مشاهده نمی‌شود و به‌جای تاج زرین یک دایرهٔ سیاه (خورشید سیاه) در پس‌زمینهٔ متن قرار داده شده است(انتساب مسیح به شر).

در متن پست مدرن (تصویر ۱۱) وارونگی ارزشی به کارناوالیسم سوق می‌یابد و با جانشینی عناصر کوچه و بازار در جایگاه مسیح بر صلیب، بدن مسیح به‌یک بدن فانتزی و تصلیب به امری برای خنده و هزل تبدیل می‌شود.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تصویر ۱۱. کارناوالی شدن رنج مسیح و بازنمایی مسیح به موضوع لذت و خنده

بنابراین، می‌توان گفت در نقاشی‌های مربوط به مسیح از کلاسیک تا پست مدرن، هم‌پای تحول در عناصر روساختی، در سطح معنا مسیح از ارزشمند (پیام‌آور، باشکوه، موضوع همدلی)، به بی‌ارزش (بی‌تفاوتی اطرافیان به رنج مسیح) و ضدارزش (به‌مثابه موضوع تمسخر و لذت) تغییر می‌یابد. جایگاه کنشگری مسیح طی چند مرحله دگرگون می‌شود: مسیح از ارائه دهندهٔ پیام به مسیح شکوهمند و سپس به مسیح رنجور (به دو شیوهٔ همدلانه و تحقیرآمیز) و سرانجام به مسیح زشت و قابل استهزا و نهایتا به مسیح به‌مثابه ابزار لذت و خنده تغییر جایگاه می یابد. بدن مسیح از بدن عادی، به بدن باشکوه و ایدئال و سپس بدن رنجور و در گامی دیگر به بدن زشت و در نهایت به بدن جنسی تغییر می‌کند که بدن‌نمایانه و قابل جایگزینی است. قابلیت جانشینی بدن مسیح با بدن‌های لوده و فانتزی نشان می‌دهد بدن مسیح ارزش جداگانه و متعالی ندارد و می‌تواند با بدن روزمره و بدن مصرفی جایگزین شود.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تحلیل گفتمان نقاشی‌های عاشورایی

بازنمایی کلاسیک روایی

سنتی‌ترین شیوهٔ بازنمایی عاشواریی شیوهٔ قهوه‌خانه‌ای است که در آن عناصر مختلف نقاشی از کنشگران، صحنه‌ها و ... غیرمنظم مطابق الگوی خوانشی راست به‌چپ و با محوریت شخصیت اصلی واقعهٔ عاشورا روایت می‌شوند و هدف از نقاشی استفاده از آن‌ها در نقالی و تعزیه است تا مخاطب داستان را بشنود و حالت عاطفی سوگ (تزکیه) در او رخ دهد.

تصویر ۱۲. ترکیب‌بندی روایی و معناداری (نقاشی «مصیبت کربلا» از قوللرآغاسی)

در تصویر ۱۲ (نمونه‌ای از نقاشی قهوه‌خانه‌ای) متنی روایی را مشاهده می‌کنیم که مطابق الگوی فرهنگی ایرانی از راست به‌چپ خوانده می‌شود.

در این تصویر نبردی تصویر شده است که در آن نیروی خیر/دینی (دارندگان هالهٔ زرین و مقدس) در مقابل شر/نه دینی قرار گرفته است و بنابراین عناصر درون متن تقابلی‌اند (جدول ۱) و در این تقابل نه–انسان‌ها نیز در سمت نیروهای خیر/دینی قرار دارند؛ زیرا نزدیک به شخصیت مرکزی جبههٔ خیر/دینی در مرکز و به سمت او مایل‌اند.

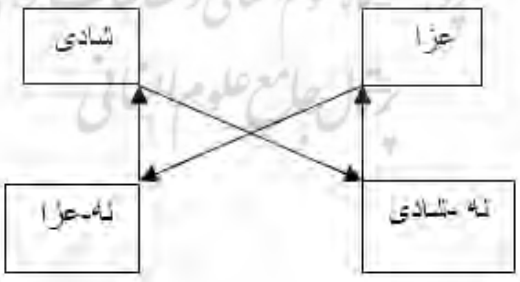
[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

جدول ۱. تقابل‌های درون نقاشی «مصیبت کربلا»

تقابل‌ها	
مردان	زنان
کنشگران خوب (جبههٔ خیر)	کنشگران بد (جبههٔ شر)
زنده	مرده (مرگ – زندگی)
کودک	بزرگسال
انسان‌ها	نه انسان‌ها (اجنه) (که طرفدار جبهه خیرند)
مرکز (مردان و شخصیت‌های اصلی)	حاشیه (زنان و شخصیت‌های فرعی)
دینی	ضد دین

متن روایتی را بازگو می‌کند که مراحل مختلف حرکت شخصیت اصلی (به‌صورت نشسته، در حال نماز، جنگ، کشتن و کشته شدن) را در تقابل خیر/شر از وضعیت پیشاجنگی تا مذاکره، جنگ و کشته شدن بازگو می‌کند.

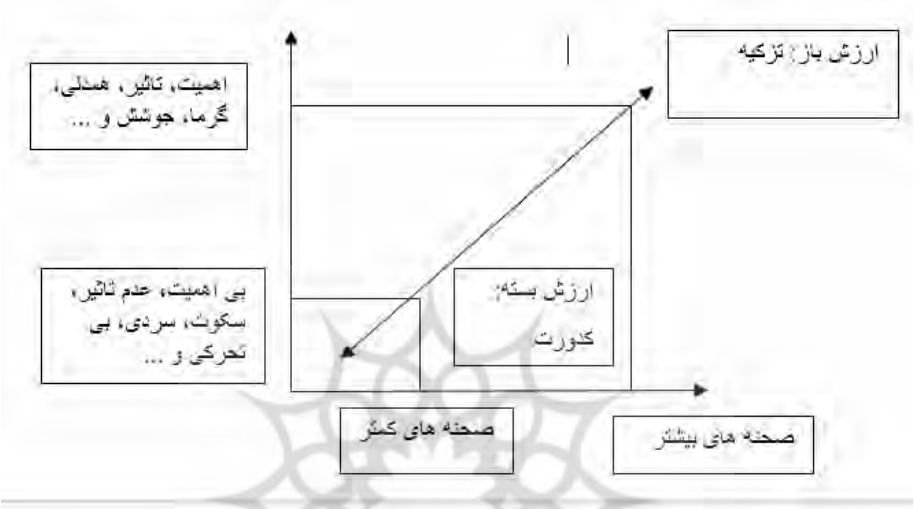
به لحاظ نحوهٔ معناداری درون‌متنی، نتیجهٔ تصویر (اطلاعات جدید) در قالب شکست جبههٔ خیر (عزا) و پیروزی جبههٔ شر (شادی) رقم می‌خورد. در اینجا متن به‌لحاظ کارکردی (از منظر ارتباط با مخاطب)، جهت عزاداری آماده می‌شود و بین معنای درونی متن و کارکرد ارتباطی آن هم‌پوشانی و تناسب رخ می‌دهد(نمودار ۱).



نمودار ۱. همپوشانی و تناسب معنای درونی و کارکرد ارتباطی متن در تصویر ۱۲

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

گفته‌پرداز تلاش کرده است با عرضهٔ مراحل مختلف داستان از ابتدا تا انتها و با ارائهٔ اطلاعات پدیداری بیشتر (کنشگران و صحنه‌ها)، عواطف و احساسات را بـه‌تـدریج بـه سمت درک مصیبت و همراهی سوگوارانه (تزکیه) با آن هدایت کند(نمودار ۲).



نمودار ۲. محور تنشی شیوهٔ تولید ارزش در متن روایی نقاشی سنتی قهوه خانه‌ای

نمودار ۲ نشان می‌دهد به هر میزان عناصر پدیداری بیشتری در متن بازنمـایی شـود وجه عاطفی شدت می‌یابد.

الگوی معناداری عواطف در متن، تقابلی است و هـر عاطفـه‌ای عاطفـه‌ای دیگـر را متقابلاً برمی‌انگیزد. بنابراین، شکل‌گیری عاطفهٔ شادی برای کنشگر شر، بـه‌طـور طبیعـی می‌تواند ایجاد کنندهٔ هیجانات خشم و انتقام در مخاطب سـوگوار باشـد. بـازنمود ایـن خشم و انتقام را در نقاشی‌های دیگر از جمله در نقاشـی «انتقـام مختـار» (تـصویر ۱۳) می‌توان مشاهده کرد.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تصویر ۱۳. شکنجه دادن قاتلان کربلا (نقاشی «قیام مختار» از جواد عقیلی)

در تصویر ۱۳ مختار بر تخت نشسته است (در تقابل با متن‌هایی که ابن‌زیاد بر تخت نشسته) و سر ابن‌زیاد در تشت جلوی او گذاشته شده (به انتقام سر امام در مقابل ابن‌زیاد) و به شیوه‌های مختلف (سوزاندن، جوشاندن، گداختن، ریختن فلز مذاب در حلق، دو نیمه کردن با اره، پوست کندن، درآوردن چشم، گردن زدن، مثله کردن، دو نیم کردن با بستن به گاوها و ...) از طرفداران ابن‌زیاد و قاتلان روز عاشورا انتقام گرفته می‌شود.

بازنمایی وصفی (برجسته‌سازی) و مدرن

متن‌های عاشورایی در فرآیند در زمانی از شیوهٔ روایی به شیوهٔ وصفی تغییر می‌یابند. این تغییر ابتدا با برهم‌زدن توالی کنش‌ها در ترکیب‌بندی (تصویر ۱٤) نمایان می‌شود و سپس در قالب بازنمود صحنه‌های منفرد (تصویر ۱۵) تداوم می‌یابد.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تصویر ١٤ . تغییر شیوهٔ ترکیب‌بندی از توالی به برجسته‌سازی

(نقاشی «گودال قتلگاه» از محمد مدبر)

در تصویر ١٤ ترکیب‌بندی تصویر به‌جای ترکیب‌بندی فله‌ای که در آن مرز میان صحنه‌ها مشخص نیست از ترکیب‌بندی مدیریت شده و مرزبندی شده (برش خورده) استفاده می‌شود. این شیوهٔ ترکیب‌بندی از اندیشهٔ مدرن در تصویرپردازی خبر می‌دهد که در آن تصویر به‌صورت قطعه‌های برش‌خورده پردازش می‌شود. پردازندهٔ تصویر ١٤ خودآگاهانه نتیجه را در مرکز پردازش می‌کند. برجسته‌سازی بخش‌هایی از متن از طریق ترکیب‌بندی آگاهانه و بردارهای جهت‌دهنده با استفاده از پرتوافکن نور، از مدرن بودن گفته‌پردازی در متن خبر می‌دهد.

در تحول روساختی دیگر، تصویر به‌جای تغییر هدفمند پلان‌های درون قاب، بخش عمدهٔ قاب را به یک یا دو صحنه اختصاص می‌دهد(تصویر ١٥).

تصویر ١٥. برجسته شدن صحنهٔ کشتن قهرمان شر با کارکرد انتقام

(نقاشی از عباس بلوکی‌فر و علی‌اکبر لرزنی)

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

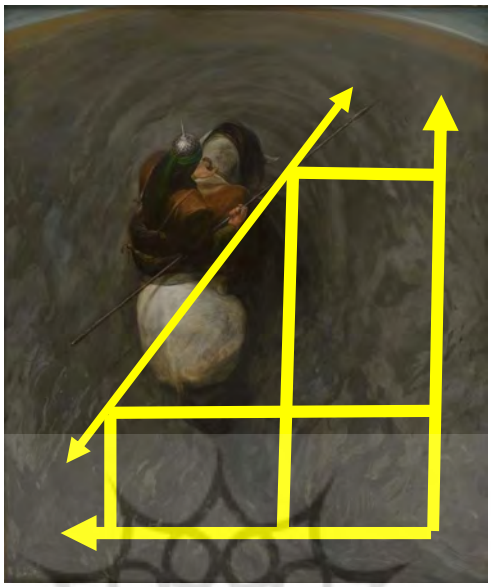
در تصویر ۱۵ متن با برجسته‌سازی کنش قهرمان از طریق اغراق (نصف کردن شریر با ضربت شمشیر) به این مبارزه وجه حماسی می‌دهد. در گامی دیگر، فضای متن با توجه به هاله‌های نور پیرامون سر قهرمان و شخصیت‌های جبههٔ خیر، از حماسی به اسطوره‌ای ارتقا می‌یابد و فرازمانی-فرامکانی می‌شود.

در درون متن، بردار نگاه درون‌متنی یک زن در پشت صحنه (شهربانو) تعجب او از ضربهٔ شمشیری که دشمن را به دو نیمه می‌کند، نشان می‌دهد و بردار نگاه شمشیرزن درون متن به بیرون و به مخاطب نشانگر این است که او انتظار دارد این صحنه تسلی‌بخش حس انتقام و خشم درون مخاطب باشد. قهرمان درون متن، از طریق تماس چشمی با مخاطب، مخاطب را به خودباوری در انتقام دعوت می‌کند و خود را به‌عنوان الگو پیشنهاد می‌کند.

مخاطب متن روایی و وصفی

گفته‌پرداز وصفی، متن را به گونه‌ای می‌پردازد که خواننده به تنهایی آن را بخواند و آن را در بستر دانش خاص خود معنادار کند. بنابراین، در سنت قهوه‌خانه‌ای روایی خوانندهٔ منفعل، شنونده و دریافت کنندهٔ گزارش روایی بود، اما در نقاشی مدرن وصفی، خواننده فعال است و متن را با اطلاعات خود گسترش می‌دهد (با اطلاعاتی که پیش‌تر توسط گفتمان سنتی در او نهادینه شده است). بنابراین، می‌توانیم بگوییم گفته‌پرداز و مخاطب متن مدرن از منظر دانش تغییر کرده، اما از منظر بینش یا جهان‌بینی و ارزش همچنان در مسیر پیشین است. به‌عبارتی، هر دو متن سنتی و مدرن، در سطح فرانقش اندیشگانی، ارزشی یکسان منتقل می‌کنند و در سطح بینافردی و متنی، متفاوت‌اند. در واقع، دو متن کلاسیک و مدرن، در سطح بیان تغییر می‌کنند، اما در سطح محتوا یکسان‌اند. در متن مدرن، مخاطب حرفه‌ای است و بخش زیادی از وجوه متنی حذف شده‌اند و این حذف از نشانه‌های سطح بازنمودی تجربی (کنشگران و اشیا و ...) رخ داده است. باوجود این، چنانکه در تصویر ۱۶ می‌بینیم محور عاطفی به‌تبع کاهش در عناصر محور شناختی افزایش پیدا کرده است.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]



تصویر ١٦. کاهش در محور شناختی و افزایش در محور عاطفی
(نقاشی «سقا» از حسن روح الامینی)

در تصویر ١٦ وجوه بازنمودی به یک کنشگر و نیزه، لباس رزم و گودال آب منحصر شده است. بر اثر حذف عناصر شناختی و بازنمودی از متن، نشانهٔ درون متن برجسته‌سازی شده است و جهان متن به‌صورت مجازی (علاقهٔ جزء و کل) به‌جای جهان هستی بازنمایی شده است. آب در متن نقاشی به نحوی ترسیم شده‌است که گویی بازنمود کل هستی است و ارتعاش آب، حوزهٔ تأثیر کنشگر در درون این دایرهٔ هستی‌شناختی را نشان می‌دهد. گویی گفته‌پرداز می‌خواهد بگوید کنشگر درون متن از تأثیری جهانی برخوردار است؛ زیرا دایرهٔ آب تمام سطح متن را در برگرفته است. با توجه به خط عمیق ناشی از ورود اسب به آب و نیروی ناشی از بردار نیزه، کنشگرِ قهرمان تمام جهان و هستی را آوردگاه خود می‌داند.

تصویرگر قهرمان را پشت به مخاطب تصویر کرده است و او را به موضوعی برای تفکر به مخاطب ارائه می‌دهد. برخلاف متن روایی تصویر ١٢، در اینجا تصویر مخاطب را درگیر جریانی حسی می‌کند: خواننده به تناسب بزرگی دایره‌ای که پیرامون شخصیت جنگی و اسب او ایجاد شده است و خط عمیق ایجاد شده در آب و نیروی بردار نیزه،

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

نسبت به او ذهنیتی مبنی بر عظمت، قدرت و ... پیدا می‌کند. گفته‌پرداز در این متن درنظر دارد با وارونه کردن فضای قدرت، کنشگر درون متن را مسلط بر جهان و ابرقدرت تصویر کند و شجاعت و حس توانمندی مخاطب را که سرشار از حس غم، خشم و انتقام است به خودباوری و جرأت ایستادن و قیام ارتقا دهد. بنابراین، وضعیت درون متن نخست (تصویر ۱۲) را که می‌توانست معنای شکست بدهد به حماسه ارتقا می‌دهد. بنابراین، هر دو متن سنتی و مدرن، از منظر محتوایی و ارزشی هم‌راستایند با این تفاوت که متن دوم مخاطب را با القای حس استقلال فکری به او و از طریق پیوند زدن اطلاعات ارسالی به وی با دانش پیشامتنی‌اش متأثر می‌سازد و هدایت می‌کند.

اتکا به دانش پیشامتنی، همان اتکا به فرهنگ تثبیت شده است. گفته‌پرداز مدرن برای برانگیختن مخاطب به دانش روایی نیاز ندارد بلکه بازنمایی مختصری از سطح اندیشگانی کافی است تا او را برانگیزد. در این سطح، گفته‌پرداز به این باور رسیده است که بستر فرهنگی لازم برای درک معنای مدنظر او شکل گرفته است.

بازنمایی مبتنی بر ارجاع مجازی

سطح پرداخت مبتنی بر حذف و اتکا به دانش پیشینی، به‌جایی می‌رسد که گفته‌پرداز به‌جای ارجاع بازنمودی ارجاع مجازی و غیرمستقیم را نیز مدنظر قرار می‌دهد چنانکه از متن عاشورا، تنها یک کلاهخود ترسیم می‌کند و مطمئن است که خواننده دانش فرامتنی لازم را براساس ارجاع بستر فرهنگی و دانش پیشینی کامل به دست خواهد آورد(تصویر ۱۷).

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تصویر ۱۷ ارجاع مجازی براساس دانش پیشامتنی
(«نقاشی کلاهخود» از حسن روح الامینی)

پرداخت مجازی بیانگر وجود بستر فرهنگی حرفه ای است. درک مجازی و غیرمستقیم محتوای متن نشان می‌دهد با سنتی جا افتاده از فرهنگ خاص عاشورایی و اتفاق نظر -در دو سطح عمومی و خاص- راجع به‌عناصر بازنمودی و دلالت‌های متنی هستیم.

تصویر ۱۸، فرآیند دائمی گردش ارزش برخاسته از گفتمان عاشورایی را به‌خوبی نشان می‌دهد و به تقابل ارزشی-ایدئولوژیک وجهی همه‌زمانی-همه‌مکانی می‌دهد.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تصویر ۱۸. چرخهٔ همه‌زمانی-همه‌مکانی انتقام/شهادت در بستر بینامتنی عاشورا
(نقاشی از کاظم چلیپا)

در تصویر ۱۸، متن کلامی پیرامون تصویر زمینهٔ دینی آن را با آیه‌ای از قرآن بیان می‌کند که در آن بر قتال در راه خدا و پاداش آن اشاره می‌کند:

إِنَّ اللَّهَ اشتَری مِنَ المُؤمِنینَ أنفُسَهُم وأَموالَهُم بِأنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ یُقاتِلونَ فی سَبیلِ اللَّهِ فَیَقتُلونَ وَیُقتَلونَ وَعدًا عَلَیهِ حَقًّا فِی التَّوراةِ وَالإنجیلِ وَالقُرآنِ وَمَن أوفی بِعَهدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاستَبشِروا بِبَیعِکُمُ الَّذی بایَعتُم بِهِ وَذلِکَ هُوَ الفَوزُ العَظیمُ (توبه/۱۱۱)

در تصویر، در سمت راست حرکتی از رزمندگان که سلاح به‌دست، به صف به سمت جبههٔ جنگ می‌روند و در سمت چپ فرزندانی که در زهدان مادران‌اند و هنوز به‌دنیا نیامده‌اند. این‌همانی زهدان/گل لاله خط سیر تولد تا شهادت در راه آرمان را ترسیم می‌کند. حلقه‌گذار، مادری است که با حجاب اسلامی بدن فرزند شهید را

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

بردست گرفته است. اتصال دو ردیف جنین‌های درون زهدان‌ها و سربازان مجاهد، بازتولید و پایان‌ناپذیری این تعهد پایدار را نشان می‌دهد. تصویر امام بدون سر در پشت سرِ زن، با کتاب (قرآن) و شمشیر آخته، نشان‌دهندهٔ بینامتنیت این حرکت در متن عاشورا و تداوم راه آن است. ارتش رزمندگان مدرن در پیش‌زمینهٔ متن بر معاصر بودن این فضا دلالت دارد و پس‌زمینه بر وجه بینامتنی و پیشینهٔ این حرکت. تصاویر پس‌زمینه نمایانگر کشته‌شدگان پیشین و ادامهٔ راه آنان است. تصویر عرشیان در پس‌زمینه و بالای متن نشان دهنده وجه ماورایی و آسمانی و تأیید الهی این حرکت است. در بالاترین نقطهٔ محراب (محراب عبادت/شهادت) تصویر دستی مشاهده می‌شود که با انگشت اشاره عدد «یک» را نشان می‌دهد. بنابراین، گفتمانِ متن گزینشی عمل می‌کند و فقط بر گفتمان مبتنی بر جهاد ابدی و انتقام پایدار تأکید می‌کند (یَقتُلونَ ویُقتَلونَ: می‌کشند و کشته می‌شوند). از منظر این گفتمان، فرزندان در بستر گفتمان عاشورایی زاده می‌شوند تا در راستای اهداف آن بکشند و کشته شوند و پاداش این کنش را در جهان دیگر خواهند یافت. اسلحه‌های مدرن خودکار، و ارتش مدرن (نظامیان با لباس یکدست) از تحول در فضای عینی گفتمان و قدرت مانور کنشگران (قدرت انتقام) در بستر امکانات جدید خبر می‌دهد.

بازنمایی نمادین و انتزاعی: گفته‌پردازی پست مدرن

بازنمایی عاشورایی در تحولی دیگر انتزاعی می‌شود و این یعنی، متن خوانندهٔ حرفه‌ای‌تر و عمق معنایی تخصصی‌تری را در نظر گرفته است(تصویر ۱۹).

حد فاصل هنر مدرن و هنر پست مدرن (آبستره)، نمادگرایی است. چنانکه در تصویر ۱۹ می‌بینیم هنرمند با بازنمایی کمترین عناصر عاشورایی و اکتفا به برخی وجوه نمادین (بازنمایی حداقلی از دو دست) مخاطب را با موضوع روایی عاشورا مواجه می‌سازد بی‌آنکه روایت و یا هرگونه عنصر شمایلی و ارجاعی ارائه دهد. مخاطب روایت را از طریق قاب روایی و بازنمایی انتزاعی رنگ‌ها بازیابی خواهد کرد.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

تصویر ۱۹. بازنمایی نمادین از عاشورا (نقاشی «عاشورا» از کاظم چلیپا)

در گامی دیگر نقاشی انتزاعی‌تر می‌شود و برای درک عناصر نمادین آن سطح عمیق‌تری از دانش لازم است(تصویر ۲۰).

تصویر ۲۰. بازنمایی انتزاعی عاشورا (نقاشی از ناصر آراسته)

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

در تصویر ۲۰، هیچ عنصر بازنمودی خالص یافت نمی‌شود و به بازنمایی انتزاعی رنگ‌ها در بستر ترکیب‌بندی عمودی اکتفا شده است.

یلمزلف بین نشانه‌ها به سه نوع رابطه اعتقاد دارد: نمادین[1]، نیمه نمادین[2] و نشانه معناشناختی[3]. رابطهٔ نیمه نمادین در مواردی برقرار است که دو دال متضاد در برابر دو مدلول متضاد قرار گیرند(URL 1).

بنابراین، می‌توان گفت رابطهٔ رنگ‌های روشن/تاریک با خیر/شر، دینی/غیردینی، خودی/دیگری و ... رابطه‌ای نیمه نمادین است.

در ترکیب‌بندی عمودی متن‌های کلاسیک و مدرن، لایهٔ بالای متن جایگاه امر والا و ایدئال و لایهٔ پایین متن جایگاه امر دون و زمینی است. با درک نیمه نمادین از بازی رنگ‌ها در بستر متن، در تصویر ۲۰ با وارونگی جایگاه این عناصر در ترکیب‌بندی مواجهیم؛ زیرا تاریکی که به لحاظ استعاری باید در پایین متن باشد در بالا قرار گرفته و عناصر بازنمودی نور در پایین قرار دارد. این تغییر، به عناصر مربوط به لایهٔ نور (خیر) کارکرد مقاومتی داده و همان مفهوم انتقام‌گیری را مجدداً بازنمایی کرده است. بنابراین، در این متن، بدون این که سطح محتوا (معنا و ارزش) در نسبت با دو متن کلاسیک و مدرن تغییر کند، در سطح بیان تغییر و وارونگی رخ داده است. جبههٔ خیر (نور)، با برافراختن علم‌های روشن و شکافتن لایهٔ تاریکی در بخش فوقانی متن در صدد است آن لایه را از روی هستی بردارد. بنابراین، متن عاشورایی پست مدرن نیز در راستای همان خط ارزشی و ایدئولوژیک متن کلاسیک گام برمی‌دارد و باتوجه به درنظر گرفتن دانش پیشینی بسیار عمیق‌تر و پیچیده‌تر برای مخاطب (آگاه دانستن مخاطب به دلالت‌های استعاری ارزشی و نیمه‌نمادین)، می‌توان گفت متن وجه همه‌زمانی – همه‌مکانی انتقام تاریخی و تکرار آن تا پایان جبههٔ شر را، به امری ابدی و مذاکره‌ناپذیر تبدیل کرده است.

تغییر نکردن سطح معنا (ایدئولوژی، جهت‌گیری گفتمانی و ارزش) در بستر فرهنگ عاشورایی از سنتی تا پست مدرن، نشان می‌دهد تفاوت سه پارادایم متنی، روساختی و

1. Symbolic
2. Semi-symbolic
3. Semiotic

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

روبنایی است و در لایهٔ زیرین، یعنی در لایـهٔ معنـا و ارزش (ایـدئولوژی) یکـسان‌انـد. بنابراین، باید گفت در بستر فرهنگ و گسترهٔ عاشورایی تنوع شکلی نباید به معنی تنـوع محتوایی یا معنایی و ارزشی تلقی شود.

نقاشـی بـالا از نظـر شـیوهٔ ترکیـب‌بنـدی و عناصـر بازنمـایی، بـا نقاشـی انتزاعـی پست مدرن نسبت می‌یابد که از رنگ‌ها برای بازنمایی نیمه نمادین استفاده می‌کند و در سطح محتوا، به نحو استعاری تخاصم گفتمان‌های متعارض را بازنمایی می‌کنـد. از ایـن نوع، در نقاشی‌های مـارک روتکـو[1] (تـصاویر ۲۱، ۲۲، ۲۳) بازنمـایی‌هـای متعـددی را می‌توان دید. جستجوی عمومی در اینترنت (با کلیدواژهٔ «نقاشی انتزاعی پـست‌مـدرن») نشان می‌دهد این شیوه و الگوی بازنمایی رایج شده است(تصاویر ۲٤، ۲۵، ۲٦).

تصاویر ۲۱، ۲۲، ۲۳. بازنمایی نیمه‌نمادین رنگ تیره در لایه بالای ترکیب‌بندی در نقاشی‌های مارک روتکو

تصاویر ۲٤، ۲۵، ۲٦. بازنمایی نیمه‌نمادین رنگ تیره در لایهٔ بالای ترکیب‌بندی در نقاشی‌های انتزاعی پست‌مدرن

1. Mark Rothko

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

چنانکه می‌بینیم در تصاویر ۲۱ تا ۲٦ نیز برخلاف معیارهای ترکیب‌بندی مدرن، رنگ تاریک در لایهٔ پایین و رنگ روشن در بالا قرار گرفته است.

با درنظرگرفتن وارونگی ارزشی در متن پست مدرن غربی در هردو سطح صورت و محتوا و برجستگی محتوای ضدارزشی، از یک‌سو، و وحدت محتوایی و ارزشی در متن عاشورایی از کلاسیک تا پست مدرن، از سوی دیگر (تغییر صورت و تکرار محتوا)، می‌توان گفت متن نقاشی عاشورایی صورت بیانی نقاشی پست مدرن غربی را اخذ کرده است، اما ارزش محتوایی درون آن را به‌مثابه ضد ارزش و به‌عنوان لایهٔ تاریک بازنمایی کرده است. به‌عبارتی می‌توان گفت این نقاشی با تقلیل دادن متن به رسانه، صورت بیان متن غربی را می‌گیرد و محتوای آن را نفی می‌کند. از این‌رو، می‌توان گفت متن تصویر ۱۰ دربردارندهٔ نوعی «پست مدرنیسم مبناگرا» یا «مبناگرایی پست مدرن» است که گرچه ناسازه می‌نماید، اما به‌نظر می‌رسد با تفکیک صورت و محتوا از یکدیگر، می‌توان آن را ممکن دانست. بنابراین، «مدرنیسم مبناگرا» و «مبناگرایی مدرن» نیز خواهیم داشت؛ زیرا در هر سه دورهٔ تطوری هنر عاشورایی، یک سطح واحد محتوا به‌مثابه مبنا حفظ و تکرار شده است.

نتیجه‌گیری

در تابلوهای مسیح، هم پای تحول در روساخت و سطح بیان متن، در هر دوره و پاردایم، ارزشی متفاوت بازنمایی می‌شود که می‌توان فرآیند این تحول ارزشی را چنین بیان کرد: هدایتگر، پادشاه، رنجور با اهمیت، رنجور بی‌اهمیت، ابزار لذت. مسیح در دورهٔ پست مدرن به ضدمسیح تغییر می‌کند (بنا به جایگزینی لذت به‌جای رنج). بدن مسیح ابتدا نشان دهندهٔ رنج، همدلی و خلوص بود، اما در فرآیند در زمانی ابتدا به بدن ارزش زدوده و مسخ شده و در نهایت به بدن جنسی و مصرفی تبدیل می‌شود، اما در تابلوهای عاشورایی علی‌رغم تحول در سطح بیان از کلاسیک تا پست مدرن (با تحولی در سطح بیان از روایی به وصفی و سپس به نمادین و انتزاعی)، در سطح معنا و ارزش نه‌تنها تغییر معنایی و ارزشی رخ نمی‌دهد؛ بلکه معنا و ارزش نخستین از سطح محدود کربلای ارجاعی در تمام سطوح عینی، معرفتی و هستی شناختی به کربلای همه‌زمانی-

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

همه‌مکانی تحول می‌یابد. خط ارزشی و ایدئولوژیک واحدی تداوم و تعمیق می‌یابد و دایرهٔ کنشگری آن گسترش می‌یابد و انتقام به امری تجدیدپذیر، همیشگی و جهانی تبدیل می‌شود. در تابلوهای عاشورایی، علی‌رغم تحول در سطح بیان و تغییر مخاطب مفروض از مخاطب عام به مخاطب نخبه و دانشی، سطح معنا و ارزش یکسان می‌ماند. متن عاشورایی مدرن و پست مدرن در برخورد با متن غربی، با تقلیل دادن متن غربی به رسانه (سطح بیان)، محتوای مطلوب خود را جایگزین می‌کند. این شیوهٔ گفتمانی را می‌توان مدرنیسم/پست مدرنیسم مبناگرا ویا مبناگرایی مدرن/پست مدرن نامید. به این صورت‌که در سطح بیان مدرن/پست مدرن و در سطح معنا و ارزش مبناگراست. مبناگراست زیرا در سطح محتوا، ارزش‌های بازنمایی شده در متن عاشورایی کلاسیک را بازتولید می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

منابع

بهاری، بهاره (۱۳۹٤)، «بررسی تحلیلی عناصر تزئینی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر آثار حسین قوللرآغاسی»، *دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی*، ۲ اسفند ۱۳۹٤، امارات متحدهٔ عربی: دوبی.

تقوی، لیلا (۱۳۹٤)، «از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، *رشد آموزش هنر*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲، ص ۱٤- ۲۱.

جوانی، اصغر؛ کاظم‌نژاد، حبیب‌الله (۱۳۹٥)، بررسی ویژگی‌های شمایل‌نگاری شیعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار (با تأکید بر واقعهٔ عاشورا)»، *فصلنامهٔ شیعه شناسی*، سال ۱٤، شمارهٔ ٥٥، پاییز، ص ۲۷-٤٦.

چلیپا کاظم؛ گودرزی مصطفی؛ شیرازی علی‌اصغر (۱۳۹۰)، «تأملاتی دربارهٔ موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، *نگره*، دورهٔ ٦، شمارهٔ ۱۸، ٦۹-۸۱.

حکیم، اعظم؛ دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۷)، «در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و گوتیک»، *نگره*، شمارهٔ ٤۷، ص ۹٥- ۱۰۹.

حیدری، علی؛ صحرایی، قاسم؛ عباس‌آبادی، مجتبی. «نقش قهوه خانه‌های عصر صفوی در تکوین سبک هندی، *فرهنگ و ادبیات عامه*، (۱٥) :۲۱۹-۱۹۹.

رجبی زینب؛ مراثی محسن (۱۳۹۲)، «مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های مشترک طراحی چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی (بودایی، مسیحیت، اسلام)»، *نگره*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲٦، ص ۱۸-۳۳.

رضائی نبرد، امیر (۱۳۹٥)، «بررسی سبک و آثار محمود فرشچیان: مبانی نظری و عملی»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، ۲۳-٦٦.

زارعی، کریم؛ شاملو، غلامرضا؛ حقیقی‌منش، تقی (۱۳۹۷)، «تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، *مطالعات باستان‌شناسی پارسه*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ٥، ص ۱٤۳-۱٥۹.

ستاری، جلال (۱۳۸۲)، «نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، *هنر و مردم*، ش ۲-۳.

سوسور، فردیناند (۱۳۸۸)، «*مبانی ساختگرایی در زبانشناسی در ساختگرایی*»، *مجموعه مقالات پساساختگرایی و مطالعات ادبی*، به کوشش فرزان سجودی، چاپ دوم، تهران: سوره مهر، صص ۹-٤۸.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸٦)، «حضور واقعهٔ عاشورا در نقاشی دوران قاجار»، *نگره*، شمارهٔ ٥،

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

زمستان، ۵-۱۷.

شایسته‌فر، مهناز؛ خمسه، فرزانه (۱۳۸۸)، «بررسی تطبیقی موضوعی و تکنیکی نقاشی درباری و قهوه‌خانه‌ای قاجار»، *نقش مایه*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، ۶۳-۸۴.

ضرغام، ادهم؛ دستیاری، الناز (۱۳۹۷)، «خوانش دو اثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوع مصیبت کربلا براساس نظریهٔ شمایل شناسی اروین پانوفسکی»، *ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۷، ۱۴۳-۱۵۶.

عطاری، علیرضا خواجه احمد؛ آذربایجانی؛ شعیری، حمیدرضا؛ حکمت، زینب (۱۳۹۱)، «پیشینهٔ مضامین، موضوعات و ساختار بصری خیالی نگاری‌های دورهٔ قاجار در هنر ایران (با تکیه بر منابع مکتوب)»، *مطالعات هنر اسلامی*، سال ۱۴، شمارهٔ ۳۱، پاییز، ۱۳۴-۱۶۳.

غفوریان مسعودزاده، مهنوش؛ علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۳)، «همگامی نقاشی های قهوه‌خانه‌ای با ادبیات عامیانه عصر قاجار (مطالعه مضمونی و ساختاری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای متعلق به موزهٔ آستان قدس رضوی با تصاویر کتاب طوفان البکاء)»، *آستان هنر*، شمارهٔ ۱۰، ۸-۲۱.

قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۸۵)، «ویژگی‌های شمایل حضرت ابوالفضل (ع) در آثار قهوه‌خانه‌ای»، *نگره*. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲-۳.

کاظم‌نژادی، حبیب الله؛ خدایار، دادخدا؛ طاهری، علیرضا؛ حسین‌آبادی، زهرا (۱۳۹۵)، «تجلی حماسه عاشورا در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار»، *مجلهٔ پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*، شمارهٔ ۱۹، *پاییز و زمستان*، ۱۷۱- ۱۸۴.

کاهیرده، سیم و بهار، مهری (۱۳۸۹)، «تحلیل گونه های گفتمانی متأثر از محتوای مناسک عاشورا (از خلال تحلیل گفتمان نشریات مرتبط با موضوع عاشورا)، *دوفصلنامهٔ تخصصی پژوهش جوانان، فرهنگ و جامعه*، شمارهٔ پنجم، پاییز و زمستان، ۱۵۷-۱۷۴.

کرس، گونتر (۱۳۹۷)، *نشانه شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد: بازنمود چندوجهی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارتباط در عصر حاضر*، ترجمهٔ سجاد کبگانی و رحمان صحراگرد، تهران: مارلیک.

کرس، گونتر.؛ ون لیوون، تئو (۱۳۹۸)، *خوانش تصاویر؛ دستور طراحی بصری*، ترجمهٔ سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.

موسوی خامنه، زهرا (۱۳۸۸)، «نمونه‌های برتر در نقاشی ایرانی (نقاشی قهوه‌خانه‌ای)»، *هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)*، شمارهٔ ۳۹، ۶۵-۷۴.

نیکوبخت، ناصر؛ خدایار، ابراهیم؛ احمدی محسن (۱۳۹۳)، «تبلور عناصر قهوه‌خانه‌ای در شعر

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

عصر صفوی». *فرهنگ و ادبیات عامه*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ٤، ۱۰۹-۱۳٤.

ون لیوون، تئو (۱۳۹۵)، *آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی*، ترجمه محسن نوبخت، تهران: علمی.

Benveniste, E. (1971), "Subjectivity in language". *Problems in general linguistics*, 1, 223-30.

Fontanille, J. (2004), *Practiques sémiotiques*, Paris: PUF.

Fontanille, J. and Claude, Z. (1998), *Tension et signification*, Belgium: Pierre.

Greimass, A. J. & Courtés, J. (1972), *Semiotics and language: an analytical dictionary*, Indiana University Press.

Halliday, M. A. K. & Hasan, R. (1976), *Cohesion in English. London*: Longman Group Limited.

Halliday, M. A. K. (1985), *Language as social semiotic*, London: Edward Arnold.

Halliday, M. A. K. (1994), *An introduction to functional grammar*, London: Edward Arnold.

Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. (2014), *Halliday's Introduction to Functional Grammar* (4th ed.). Oxon: Routledge.

Hjelmslev, L. (1985), *Nouveaux Essais*, Paris: P.U,F Halliday & Martin, 1993

Jetha, K.; Berente, N. and King, J. L. (2017), "Digital and analog logics: An analysis of the discourse on property rights and information goods", *The Information Society*, 33:3, 119-132, DOI: 10.1080/01972243.2017.1294125 To link to this article: http://dx.doi.org/10.1080/01972243.2017.1294125

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (1996 [2006]), *Reading images: The grammar of visual design*, London: Routledge.

Landowski, E. (2005), "Les interactions risquées", *Nouveaux Acts Semmiotiques*, Limoges: Pulim.

Leech, G. (1987), '*Stylistics and functionalism*', in N. Fabb, D. Attridge, A. Durant and C. MacCabe (eds.). The Linguistics of Writing. Manchester: University Press

Peirce, Ch. S. (1976), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard: Harvard University

Simpson, P. (2004), *Stylistics: A Resource Book for Students*, London, Routledge.

Taverniers, M. (2003), *Grammatical metaphor in SFL: Ahistoriography of the introduction and initial study of the term*, In: Simon-Vandenbergen, Taverniers & Ravelli (eds.) Grammatical Metaphor: Views from systemic functional linguistics. (Current Issues in Linguistic Theory, 236.). Amsterdam: Benjamins, 5-33.

Wilcox Hemais, B. J. (2014), "Word and Image in Academic Writing: A Study of Verbal and Visual Meanings in Marketing Articles". *E.S.P Today: Journal of English for Specific Purposes at the Tertiary Level*, 2(2), 113-133.

URL 1. http://www.signosemio.com/elements-of-semiotics.asp

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

Transliteration

Bahari, Bahareh (1394), "Analytical study of decorative elements in coffee house paintings with emphasis on the works of Hossein Qoller Agassi", The second international research conference in engineering, *science and technology*, March 2, 2014. United Arab Emirates, Dubai.

Chalipa Kazem; Goudarzi Mostafa; Shirazi Ali Asghar (1390), " REFLECTIONS ON NATIONAL AND RELIGIOUS THEMES IN TEAHOUSE PAINTING", *look*, Volume 6, Number 18, 69-81.

Ghafourian Masoudzadeh, Mahnoush; Ali Mohammadi Ardakani, Javad (2014), " The accompanying paintings of the coffee house with the folk literature of the Qajar era (the theme and structural study of the paintings belonging to the Astan Quds Razavi Museum with the images of the book of Tofan al -Baka)", Astan-e Honar, No. 10, 8-21, 2014.

Hakim, Azam; Dadvarr, Aboalqhasem (2017), "Comparative Study of Religious Narration of Gothic and Coffee House Paintings", *Negreh*, No. 47, 95-109

Javani, Asghar; Kazemnejad, Habibullah (2015), "Investigating the characteristics of Shiite iconography in the coffee house paintings of the Qajar era (with an emphasis on the Ashura event)", *Shia Studies Quarterly*, Year 14, Number 55, Fall, 27-46.

Kahirdeh Nasim | Bahar Mehri (2010), " ANALYSIS OF THE TYPES DISCOURSE AFFECTED BY THE CONTENT OF ASHURA RITES (DISCOURSE ANALYSIS OF PUBLICATIONS RELATED TO ASHURA), *Youth, Culture and Society*, Number 5, Autumn and Winter, 157-174.

Kazemnejadi, Habibollah; Khodayar Dadkhoda; Taheri, Alireza; Hossein Abadi, Zahra (2016), "Epiphany of the Ashura Epic in a Coffeehouse Paintings of Qajar Period", *Journal of Iran and Islam Historical Research*, Number 19, Autumn and Winter, 171-

Khajeh Ahmad Atari, Alireza; Azarbayejani; Shaery, Hamid Reza; Hekmat, Zainab (2012), "The history of themes, subjects and visual structure of imaginary paintings (Khialinegari) in Iran`s art of Qajar era (According to written documents) ", *Islamic Art Studies*, Year 14, No. 31, Autumn, 163-134.

Kress, Gunther R (1397), *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*, Translated by Sajjad Kabgani and Rahman Sahragard, Tehran: Marlik.

Kress, Gunther R; Van Leeuwen, Theo (1398), *Reading images: the grammar of visual design*, Translated by Sajjad Kebgani. Tehran: New Art.

Mousavi Khamenei, Zahra (2009), "Top examples in Iranian Painting (Painting coffee house)", *Visual Arts (Fine Arts)*, No. 39, 65-74.

Nikobakht, Nasser; Khodayar, Ebrahim; Ahmadi Mohsen (2014), "The crystallization of the elements of the coffeehouse in the poetry of the Safavid era", *Popular culture and literature*, Course 2, No. 4, 109-134.

Qazi Zadeh, Khashayar (2006), "The image of Hazrat-e Abalbazl (pbuh) in the works of the cofeehouse", *Negareh*, Period 2, number 2-3,

Rajabi Zeinab; Marasi Mohsen (1392), "A COMPARATIVE STUDY OF COMMON CHARACTERISTICS OF SACRED PORTRAITURE IN RELIGIOUS CIVILIZATIONS (BUDDHIST, CHRISTIANITY, ISLAM)", *look*, Volume 8, Number 26, 18-33.

Rezaeinabard, Amir (2015), "An Introduction to Mahmoud Farshchian's Style and Works (Theoretical and Practical Foundations)", *Theoretical foundations of visual arts,* No. 2, Autumn and Winter, 66-23.

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]

Sattari, Jalal (1382), "Coffee house painting", *Art and people*, Sh. 2-3.
Saussure, Ferdinand de (1388), *Structuralism post -structuralism and literary studies*, by Farzan Sejoudi, Tehran, Surah Mehr, second edition, pp. 48-9.
Shayestefar, Mahnaz (2007), "The presence of the Ashura event in the Qajar painting", *Negareh*, No. 5, winter, 5-17.
Shayestefar, Mahnaz; Khamseh, Farzaneh (2009), "COMPARATIVE THEMATIC AND TECHNICAL STUDY OF COURT AND COFFEEHOUSE PAINTINGS IN THE QAJAR ERA " *Role*, Course 2, No. 3, 63-84.
Tagavi, Leila (2014), "From Text to Image: Semiotics of Face and Meaning in Coffee House Painting", *The growth of art education*, Volume 13, Number 2, 2014. 21-14
Van Leeuwen, Theo (1), *Introducing social semiotics*, Translated by Mohsen Nobakht, Tehran: Scientific.
Zarei, Karim; Shamlou, Gholamreza; Haghig Manesh, Taghi (2017), "Explaining the influential role of coffee house in the formation of coffee house painting", *Archaeological studies of Parse*, Volume 2, No. 5F, 143-159.
Zargham, Adham; Dastyari, Elnaz (1397), "Reading two paintings by Karbala's calamity based on Erwin Panovsky's theory of iconology", *Demonstration and Visual Arts*, 143-156.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from chistorys.ir on 2024-07-03]