

خوانش دو قطب استعاره و مجاز در
نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نگاره‌های
مکتب اصفهان و نقاشی سقاخانه‌ای با
رویکرد نشانه‌شناسی رومنیکوبسن
/ ۱۸۵-۲۰۱ / الهام طاهریان - علی
اصغر فهیمی‌فر



جنگ تاریخی روز عاشورا، رقم
حسن اسماعیل‌زاده، همان.



خوانش دو قطب استعاره و مجاز در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی سقاخانه‌ای بارویکر دشنه‌شناسی رومن یا کوبسن

الهام طاهریان* علی اصغر فهیمی فر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۷/۱۹

صفحه ۱۸۵ تا ۲۰۱

نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نوعی هنر عامیانه است که با گذر از نگارگری مکتب اصفهان و تحت تأثیر شرایط فرهنگی-اجتماعی، در عصر قاجار بروز و ظهور یافته است. در این میان، نقاشان قهوه‌خانه‌ای، از استعاره و تمثیل به عنوان ابزاری برای شکل‌دهی به تصاویر متفاوت از واقعیت استفاده کردند که در عین شباهت به نگاره‌های مجرد مکتب اصفهان، به‌گزینش اشکال طبیعت‌گرایانه در محور جانشینی همت گماشته‌اند. هدف از این مقاله، تشریح بُعد استعاره و مجاز در نقاشی قهوه‌خانه‌ای از منظر رویکرد دشنه‌شناسی یا کوبسن است. در این مقاله، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار با هدف پشت سر گذاشتن پارادایم‌های غالب نگارگری سنتی به شیوه تحلیل ساختاری متن مورد بررسی قرار می‌گیرند. در پژوهش حاضر، این سؤال پاسخ داده شده که استعاره و مجاز چه تأثیری در شکل‌گیری و شکوفایی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و سقاخانه‌ای در دوران معاصر داشته است؟ روش تحقیق پژوهش بارویکر توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و گردآوری اطلاعات مورد نیاز برای تحلیل به شیوه کتابخانه‌ای و با توجه به نوع روابط جانشینی و هم‌نشینی در ساختار و ترکیب عناصر بصری نقاشی قهوه‌خانه‌ای در قیاس با نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی سقاخانه‌ای تحقق یافته است. نتایج این مطالعه نشان داد نقاشی قهوه‌خانه‌ای در مقایسه با نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی سقاخانه‌ای به صورت استعاره و مجاز شکل گرفته که به گفته یاکوبسن، مبتنی بر دو محور جانشینی و هم‌نشینی است و نقش محوری در خلق تصاویر مدرن و نقاشی قهوه‌خانه‌ای داشته است.

واژگان کلیدی

استعاره و مجاز، قطب هم‌نشینی و جانشینی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی سقاخانه‌ای، نگارگری مکتب اصفهان، یاکوبسن.

* دانشجوی دکتر هنر اسلامی، رشته هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

Email: fineart_group@yahoo.com

** دانشیار عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

Email: fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، یکی از گونه‌های نقاشی نیمه دوم عصر قاجار است که شروع جدی آن از دوره صفویه و اوج آن در دوران مشروطه است. در این میان، در عصر قاجار، به‌ویژه در نیمه دوم که گرایش خاصی به سمت هنر طبیعت‌گرایانه غربی وجود داشت، نقاشان قهوه‌خانه‌ای در عین توجه به مشخصه‌های بصری نگارگری سنتی، گرایش به هنر غربی نیز نشان داده‌اند. این گرایش با استفاده از عامل تشابه به عناصر نگارگری مکتب اصفهان به جانشینی عناصری با مشخصه‌های هنر غربی انجامید که نمونه‌های آن در نقاشی‌های این عصر قابل مشاهده است. جانشینی عملی است متکی بر مشابهت که در استعاره نمودار می‌شود، در حالی که مجاز مرسل با تکیه بر هم‌نشینی عناصر مختلف تحقق می‌یابد. به عبارت دیگر، در استعاره ما از مشابهت و در مجاز مرسل از مجاورت استفاده می‌کنیم. استعاره و مجاز مرسل طبق دیدگاه یاکوبسن محدود به هنر کلامی نیست، بلکه در نظام‌های نشانه‌ای دیگری، به‌غیر از نظام نشانه‌ای زبان، چون آثار هنری نیز وجود دارد.

پژوهش پیش‌رو بر آن است تا دوازده نمونه از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای را در قیاس با شش نگاره مکتب اصفهان و شش عدد نقاشی سقاخانه‌ای مورد مطالعه و تطبیق قرار دهد. از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این نقاشی‌ها، پیوند میان مشخصه‌های بصری نگارگری سنتی و ویژگی‌های تصویرسازی مدرن است که از منظر دو قطب استعاره و مجاز (که مبتنی بر دو محور جانشینی و هم‌نشینی است) قابل تحلیل و بررسی است. هدف پژوهش حاضر این است که نگاره‌های مکتب اصفهان، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نقاشی سقاخانه‌ای با رویکرد مجاز و استعاره و با توجه به بُعد هم‌نشینی و جانشینی، از منظر یاکوبسن مورد توصیف و تحلیل قرار گیرد و همچنین تأثیر آن را در شکل‌گیری آثار بصری مدرنیته مورد تدقیق قرار داد. از این‌رو، این پژوهش درصدد پاسخ به این سوال است که استعاره و مجاز با توجه به محور جانشینی و هم‌نشینی در نظریه یاکوبسن چه تأثیری در شکل‌گیری و شکوفایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و سقاخانه‌ای آثار بصری مدرن داشته است؟ فرض مطرح آن است که نقاشی قهوه‌خانه‌ای به کمک بُعد استعاره و مجاز و از هم‌نشینی و جایگزینی عناصر نگاره‌های مکتب اصفهان شکل گرفته و به طبع آن، آثار هنری مدرن همچون نقاشی سقاخانه‌ای نیز با توجه به این مهم و با تأثیر از سنت تصویری از جمله نقاشی قهوه‌خانه‌ای بروز و ظهور یافته‌اند. ضرورت و اهمیت این موضوع از آنجا آغاز می‌شود که چون نقاشی قهوه‌خانه‌ای از پیوند میان سنت و تجدد شکل یافته است، نظریه استعاره و مجاز یاکوبسن مبتنی بر محور جانشینی و هم‌نشینی می‌تواند به درک و فهم بهتر نقاشی این عصر به لحاظ ساختارگرایی بیانجامد.

روش تحقیق

با توجه به رویکرد تحلیلی مشخصه‌های بصری نقاشی قهوه‌خانه‌ای، روش تحقیق در مقاله پیش‌رو به صورت توصیفی-تحلیلی و با رویکرد دو قطب استعاره و مجاز در نظریه یاکوبسن صورت گرفته و از نظر هدف بنیادین است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و ابزار گردآوری اطلاعات، پایگاه‌های الکترونیکی و فیش‌برداری از منابع مرتبط است. جامعه آماری پژوهش، دوازده تصویر از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در تطبیق با شش نگاره مکتب اصفهان و شش عدد نقاشی سقاخانه‌ای است. گزینش نگاره‌ها انتخابی برای به دست آوردن مصداق‌های تصویری پژوهش در این نوشتار است. در پژوهش حاضر، به‌منظور تحقق هدف پژوهش، پس از بررسی مقدماتی، ابتدا مفهوم استعاره و تبیین محور جانشینی و هم‌نشینی در نظریه یاکوبسن مورد بحث قرار گرفته و سپس به تطبیق نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته خواهد شد و در نهایت توضیح داده می‌شود که چگونه این سبک از نقاشی بر اساس مفهوم استعاره و مجاز و با توجه به شرایط فرهنگی و اجتماعی زمان معاصر، شکل گرفته است. در این مقاله، شیوه تجزیه و تحلیل به صورت کیفی و از روش استقرای علمی بهره گرفته شده؛ بدین معنا که از کنار هم نشستن اطلاعات جزئی، نتایج نهایی و کلی حاصل گردیده است.

پیشینه تحقیق

مقاله‌های متعددی درباره نقاشی قهوه‌خانه‌ای نگاشته شده است که از آن میان می‌توان مقاله «همگامی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با ادبیات عامیانه عصر قاجار» (مطالعه مضمونی و ساختاری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای متعلق به موزه آستان قدس رضوی با تصاویر کتاب طوفان البكاء) از مهنوش غفوریان مسعودزاده و جواد علیمحمدی اردکانی در نشریه هنر نامه آستان قدس رضوی، شماره ۱۰، سال ۱۳۹۳ را نام برد. در این مقاله سعی بر آن است تا شباهت‌ها و تأثیرات نقاشی قهوه‌خانه‌ای با نقاشی‌های پیکرنگاری درباری و شباهت آن‌ها با نسخه طوفان البكاء مورد تبیین قرار گیرد. همچنین ارتباط میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و ادبیات عامیانه از دیگر عوامل بررسی شده در این پژوهش است. مقاله دیگر با عنوان «بررسی تأثیر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوعات مذهبی روی باورهای عامه مردم» از زهرا حسین‌آبادی و مرضیه محمدپور، شماره ۱۶، سال ۱۳۹۴ در نشریه جلوه هنر است. در این مقاله، تأثیری که نقاشی قهوه‌خانه‌ای روی باورها و اعتقادات مذهبی مردم داشته است، مورد بررسی قرار گرفته و دلیل آن را ریشه و هویت ایرانی-شیعی ایرانیان می‌دانند. مقاله دیگر با عنوان «مطالعه نقش استعاره در محصولات صنعتی در دوره پست‌مدرن» از راضیه مهدیه و دیگران، شماره



دوم از عصر رمانتیک تا امروز است. هاوکس دوره اول را دوره کلاسیک و دوره دوم را دوره رمانتیک می‌نامد. در دوره اول که تفکر ارسطو غالب است، استعاره را می‌توان به نحوی از زبان جدا ساخت که این تفکر تا دوره رمانتیک ادامه یافت، اما در دوره دوم که با رمانتیک‌ها آغاز می‌شود، استعاره رابطه نظام‌مند و جدایی‌ناپذیری با زبان دارد. از آن جمله، اندیشه یاکوبسن (طبق گفته هاوکس) ادامه این نوع تلقی از استعاره به شمار می‌رود (هاوکس، ۱۳۷۰: ۱۲۵). مهرگان نیز می‌گوید: «نظام استعاره که نظام بنیادین شعر است، یک نظام بر پایه تناقص است، رفع تناقص در این نظام غیرممکن است. انعقاد استعاره جز با کنار هم قرار گرفتن دو حد متفاوت امکان‌پذیر نیست و همین روح تناقص را در آن حلول می‌دهد» (مهرگان، ۱۳۷۷: ۱۱۳). مجموعه عناصر جانشین یا پارادایم، مجموعه‌ای از دال‌ها یا مدلول‌های مرتبط به هم است که اعضای آن از یک مقوله معین به شمار می‌روند؛ با این وجود، هریک از خصایص ویژه خویش برخوردارند (مهدیه و دیگران، ۱۳۹۴: ۸۶). قطب مجازی زبان در نظر یاکوبسن ترکیب کلمات در محور افقی و در کنار هم قرار گرفتن آن‌ها است که موجب به هم خوردن قراردادهای زبانی می‌شود و عبارتی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد که دور از عالم واقعیت است. از این رو، راه را برای برداشت‌های متفاوت خواننده باز می‌گذارد و اختلال در محور هم‌نشینی کلمات، باعث اختلال معنا شده و چینی جدید نشانه‌های کلامی خارج از قراردادهای معمول بار معنایی جدید را به همراه دارد (مهرکی و علیزاده، ۱۳۹۵: ۲۶۲). در حقیقت، معنای موردنظر یاکوبسن در بحث مجاز، مجاز مرسل است. در نظریه یاکوبسن مجاز مرسل «نوعی رابطه مجاورت است که در آن یک لفظ را به لفظ دیگر ارجاع می‌دهد، چراکه به آن مربوط یا با آن مجاور است، مجاز مرسل با محور هم‌نشینی یا محور ترکیب مطابقت دارد» (هومر، ۱۳۸۸: ۶۶). درواقع معنای موردنظر وی از مجاز مرسل رابطه‌ای است که بر عدم تشابه میان معنی مجازی و حقیقی باشد. «اصطلاح مجاز در نخستین کاربردش در فنون بلاغت استفاده می‌شد و به‌مثابه آرایه‌های ادبی، بیشتر شگردی معنایی در آفرینش شعر به‌حساب می‌آمد، اما با گذشت زمان در آثار متعددی به‌عنوان یکی از ویژگی‌های زبان معرفی شد، مجاز در زبان ادب به‌مثابه یکی از فنون ادبی، به مسئله حقیقت در برابر مجاز مربوط می‌شود، آن‌هم به این دلیل که قرار بود مجاز کاربرد لفظ در غیر معنی حقیقی‌اش باشد» (گندمکار و طیب‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۵۳ و ۱۵۲). هنرمند با بیان جزئی از کل موضوع و چیدمان عناصر در کنار یکدیگر به قطب مجاز و انتقال مفهوم موردنظر می‌رسد. آنچه در اینجا مطرح می‌شود از هم‌نشینی عناصر تصویری و زنجیره متن و صورت، یک رابطه هم‌نشینی در نقاشی حاصل می‌شود و رابطه خطی بین مجموعه تصویر شده، قطب مجاز را می‌سازد.

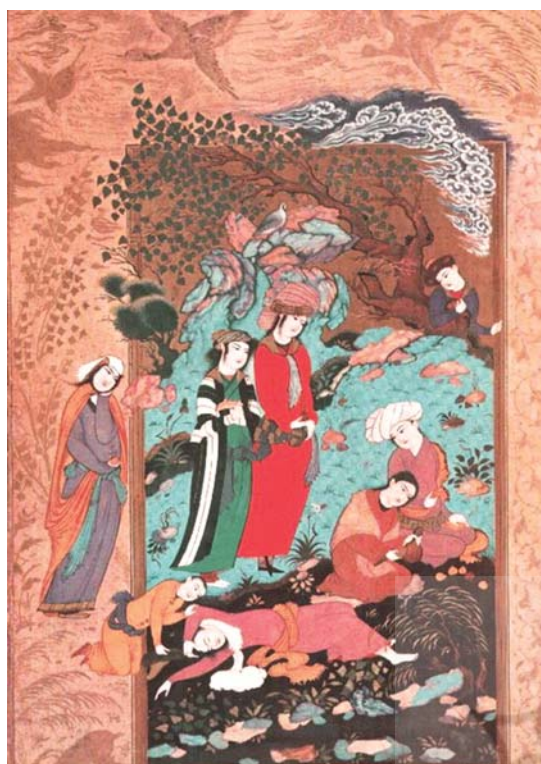
۲، سال ۱۳۹۴ در نشریه هنرهای تجسمی دانشگاه تهران است. در این مقاله نیز نقش استعاره و محور هم‌نشینی و جانشینی در ارتباط با محصولات صنعتی از دوره مدرن به پست‌مدرن مورد تحلیل قرار گرفته است. عنوان مقاله دیگر «نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار» از مجید ساریخانی در سال ۱۳۸۴، نشریه وقف میراث جاویدان به شماره ۵۰ است.

در این مقاله، پژوهش‌گر با تأکید بر وجوه سنتی نقاشی به ارزش‌ها و ساختار و مشخصه‌های بصری نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد. مقاله دیگر با عنوان «تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» از کاظم چلیپا و همکاران در سال ۱۳۸۹، نشریه نگره به شماره ۱۸ است. در این پژوهش محققان، ادبیات مکتوب و شفاهی فارسی را به‌عنوان منبع شکل‌گیری و همین‌طور الهام‌بخش احساسات و عواطف موجود در نقاشی‌ها می‌دانند که این مهم نشان از درک درست نقاش قهوه‌خانه‌ای از عواطف، احساسات و آرمان‌های ملی و مذهبی مردم ایران دارد. «خوانش دو اثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوع مصیبت کربلا بر اساس نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» عنوان مقاله جدیدتری است که توسط الناز دستبازی و ادهم ضرغام در نشریه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی در سال ۱۳۹۸ به شماره ۷ منتشر شده است. نویسندگان در این مقاله تلاش دارند با توجه به نظریه شمایل‌شناسی پانوفسکی، معنای پنهان در آثار را که می‌تواند برآیند جنبه‌هایی از شرایط زمانه باشد، آشکار سازند. همان‌طور که ملاحظه می‌شود در مقالات مورد اشاره، نشانی از توجه به استعاره و نقش آن در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای نشده و مقاله پیش‌رو در تلاش است تا بدین‌وسیله به تحلیل و بازشناسی این سبک مهم از نقاشی عصر قاجار بپردازد.

مفهوم استعاره و مجاز

واژه استعاره از کلمه یونانی متافورا^۱ اخذ شده که خود مشتق از متا^۲ به معنای «فرا» و فرین^۳ به معنای بردن است. مقصود از این واژه، دسته ویژه‌ای از فرآیندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر «فرابرده» یا منتقل می‌شوند (هاوکس، ۱۳۹۰: ۱۱). در این آرایه، مشبه و وجه شبه و ادات تشبیه از جمله تشبیهی حذف می‌شود، به‌طوری‌که فقط مشبه به باقی می‌ماند که استعاره نام دارد. در تشبیه ادعای شباهت و در استعاره نیز ادعای یکسانی و همانندی وجود دارد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۵۳). «در استعاره، نشانه به این دلیل جایگزین نشانه‌ای دیگر می‌شود که به نحوی به آن شبیه باشد و یک نشانه در پیوند با نشانه‌ای دیگر است» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۱۲۶). طبق گفته هاوکس، تلقی‌های متفاوت استعاره را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دوره اول از آغاز تا عصر رمانتیک و دوره

خوانش دو قطب استعاره و مجاز در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی سقاخانه‌ای با رویکرد نشانه‌شناسی رومن یاکوبسن / ۱۸۵-۲۰۱ / الهام طاهریان - علی اصغر فهیمی فر



تصویر ۱، مشق، رقم رضا عباسی، مأخذ:

<https://parsstock.ir>

محور جانشینی و هم‌نشینی در نظریه یاکوبسن

یاکوبسن، یکی از نشانه‌شناسان تأثیرگذار (۱۸۹۶-۱۹۸۲) است که در مسکو به دنیا آمد. او در سال ۱۹۱۹م در رشته زبان‌شناسی تاریخی - تطبیقی دانشگاه مسکو تحصیلات خود را به پایان رساند. وی از بنیان‌گذاران زبان‌شناسی پراگ بود و در سال ۱۹۴۹م با سمت استادی در دانشگاه هاروارد به تدریس زبان و ادبیات اسلاوی و زبان‌شناسی همگانی مشغول شد (یاکوبسن، ۱۳۸۵: ۱). یاکوبسن محور جانشینی را مناسب با قطب استعاره و محور هم‌نشینی را مطابق با قطب مجاز می‌داند. از این رو، عملکرد قطب استعاره بر رابطه تشابه و عملکرد قطب مجاز بر محور هم‌نشینی و مجاورت مبتنی است. لیکاف می‌گوید: «جایگاه استعاری به کلی در زبان نیست، بلکه جایگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت» (سجودی، ۱۳۹۰: ۵۶). به دیگر سخن، «مقصود از روابط هم‌نشینی در واقع شیوه‌های متفاوتی است که عناصر درون یک متن را به هم می‌پیوندند» (سجودی، ۱۳۹۵: ۵۱). یاکوبسن استعاره را مبتنی بر مشابهت و ناشی از غلبه قطب استعاری یا محور جانشینی و مجاز را مبتنی بر مجاورت و هم‌نشینی و ناشی از کارکرد قطب مجاز یا محور هم‌نشینی می‌داند. در تحلیل متن، در هر صورت دریافت استعاره به مثابه یک منش معنایی شکل‌دهنده به گفتمان، بدون رجوع به روابط هم‌نشینی و یا دیگر لایه‌های تشکیل‌دهنده متن امکان‌پذیر نیست (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۱۶). این دو نظم، بر این امر استوارند که کلمات ممکن است در یک توالی خطی که شامل عبارات و گزاره‌ها می‌گردند، ترکیب شوند، یا اینکه کلمات غایب جای کلمات حاضر جایگزین شوند. به عنوان نمونه، در جمله «گربه روی پادری نشست» معنی هریک از کلمات از مجاورت با عبارات قبل و بعد از خود حاصل می‌شود. این نظم هم‌نشینی^۱ زبان است؛ اما کلمات دیگری می‌توانند جایگزین هریک از این کلمات شوند. گربه می‌تواند با «موش»، «خفاش» و غیره جایگزین شود و پادری با «فرش» یا «میز» یا غیره جایگزین شود. این همان چیزی است که سوسور آن را نظم جانشینی^۲ زبان می‌نامد (Harris، ۱۹۸۸: ۱۲۴). یاکوبسن هم‌نشینی را محور افقی و جانشینی را محور عمودی می‌داند. هم‌نشینی به صورت ترکیب و جانشینی به صورت انتخاب از میان عناصر است. هم‌نشینی به روابط درون‌متنی و جانشینی به روابط بینامتنی، ارجاع به دال‌هایی است که در متن غایب هستند (سوسور، ۱۹۸۳: ۱۲۱). به نقل از چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۸. واحدهای هر پیام زبانی علاوه بر روابطی که با یکدیگر در نظام هم‌نشینی و محور افقی دارند، روابطی نیز در نظام جانشینی و محور عمودی دارند. در این میان، به منظور تحلیل این اصل ساختارگرایانه در نقاشی‌های قهوه‌خانه به تعریف و بازشناسی آن پرداخته می‌شود.

نگارگری مکتب اصفهان

مکتب اصفهان در دوران شاه‌عباس اول (۹۷۸-۱۰۳۸ ه.ق) شکل گرفت و جلوه‌های بارز آن نمودار شد (آژند، ۱۳۸۵: ۱۹). «با شروع سلطنت شاه‌عباس اول، هنرهای ایران از نو رونق یافتند» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۱۹). وی با دعوت هنرمندان از سراسر ایران، پایتخت را از قزوین به اصفهان انتقال داد. آنچه در سنت نقاشی ایرانی، به‌ویژه نگاره‌های مکتب اصفهان از اهمیت بسیاری برخوردار است، تمامیت صوری زیبایی طرح و نه تبعیت آن از جلوه‌های اتفاقی و ناهمساز موضوع است (اخگر، ۱۳۹۱: ۲۲۶-۲۲۱). آن‌ها از میان زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی می‌نگریستند. هدف‌شان دستیابی به صور مثالی و درک حقایق جاودانی بود (زیرینی، مراثی، ۱۳۸۷: ۹۷). در نگارگری سنتی ایرانی، نشانی از ترفندهای سه بُعد نمایی (ژرفانمایی، سایه‌روشن و غیره) مشاهده نمی‌شود و سنت فضا‌سازی مفهومی نیز پابرجاست. به دیگر سخن، فضا همچنان با نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی تعریف می‌شود. این ساختار از ترازهای متعدد تشکیل‌شده که از پایین به بالا و اطراف امتداد یافته است (تصویر ۱). ترازها، به سبب جلوه‌های شکل

1. Syntagmatic
2. Associative



تصویر ۲. عازم شدن مسلم به کوفه، رقم حسن اسماعیل زاده، مأخذ: <https://www.mizanonline.ir>

که از مردم عامی بودند آن‌ها را نقل می‌کردند و نقاش زیرک دوره قاجار، بر اساس ذهنیات و برداشت‌های شخصی خود از نقل‌های نقالان آن‌ها را به تصویر می‌کشیده، به «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» یا «نقاشی عامیانه» یا «نقاشی خیالی» معروف است (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). نقاشی قهوه‌خانه‌ای، شیوه‌ای از نقاشی ایرانی است که در اواخر دوره قاجار و هم زمان با نهضت مشروطه به اوج خود نزدیک شد. ریشه‌های این نقاشی را محققین به دوره آل‌بویه نسبت داده‌اند، گویا زمانی که حکام آل‌بویه دستور برپایی مراسم مذهبی برای سید و سالار شهیدان، حضرت امام حسین(ع) را صادر کردند، اولین پرده‌های نقاشی مذهبی به شیوه نقاشی خیالی‌نگاری به وجود آمد. پس از دوره صفویه و زمان سلطنت شاه اسماعیل اول بر ایران، به دلیل ترویج روحیه سلحشوری در سربازانی که عازم نبرد با دشمنان ازبک و عثمانی بودند، پرده‌هایی از واقعه عاشورا همراه سپاهیان فرستاده می‌شد که نقالانی با نقالی این پرده‌ها، روحیه نبرد زیر پرچم تشیع را برای سربازان زنده می‌کردند (چلیپا و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۰).

و رنگ، دور یا نزدیک به نظر می‌آیند که این نوع فضا سازی چند ساحتی متأثر از بینش عرفانی است؛ بدین سان فضا هم دو بُعدی است که هم عمق دارد؛ هم یکپارچه و هم ناپیوسته است. امور و وقایع مختلف بدون داشتن ارتباط زمانی و مکانی در آن واحد نمایش داده می‌شوند. (پاکباز، ۱۳۸۶: ۹۱). این سنت تصویری در سده ۱۱ ه.ق، در مکتب اصفهان و در بسیاری از نگاره‌های این دوره، قابل مشاهده است. در قرن یازدهم هجری قمری، از یک سو نقاشانی بودند که با تأثیر از هنر اروپایی، به نوعی الگو برداری ناقص از طبیعت‌گرایی اروپایی می‌کردند و از طرفی نقاشان دیگر، نوعی سازگاری میان سنت‌های تصویری شرقی و غربی برقرار می‌کردند و در نهایت عده‌ای پایبند به قراردادهای و اصول تزئینی هنر نگارگری ماندند.

از عواملی که منجر به تحول نقاشی این دوره شد می‌توان از ارتباط دربار صفوی با دربار گورکانی نام برد که خود آمیخته‌ای از عناصر اروپایی، هندی و ایرانی است و واسطه انتقال جنبه‌هایی از هنر اروپایی به ایران می‌شود. از عوامل دیگر، ساکن شدن ارامنه به‌ویژه بازرگانان ارمنی در سده ۱۱ ه.ق در جلفای اصفهان و نقش مهم تجارت خارجی آن‌ها با کشورهای اروپایی بود که منجر به فرنگی‌سازی در برخی نقاشی‌ها گردید.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

در تعریف قهوه‌خانه می‌توان گفت، قهوه‌خانه مکانی است که مردم در دوره صفویه برای نوشیدن قهوه به آنجا تردد می‌کردند. این نوع نقاشی غالباً در قهوه‌خانه‌ها نقاشی و نمایش داده می‌شد و همان‌جا نیز سفارش می‌گرفت. از طرفی قهوه‌خانه، محل رفت‌وآمد نقاشان و همکاران‌شان نیز بود. از این رو، این نام به این دسته از هنرمندان اطلاق شد (رجبی و چلیپا، ۱۳۸۵: ۹). قهوه‌خانه در ابتدا مکانی برای حضور اعیان و اشراف و درباریان بود تا درباره موضوعات حماسی و مذهبی بحث‌و جدل کنند. از آنجاکه محل اجرای این نقاشی‌ها غالباً قهوه‌خانه‌ها بوده و نقالانی



تصویر ۱-۲. نوشتن اسامی کنار شخصیت‌ها، مأخذ: همان.

خوانش دو قطب استعاره و مجاز در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی سقاخانه‌ای با رویکردهای نشانه‌شناسی رومنیکوبسن / ۱۸۵-۲۰۱ / الهام طاهریان - علی اصغر فهیمی فر



تصویر ۳. جنگ تاریخی روز عاشورا، رقم حسن اسماعیل زاده، همان.



تصویر ۱-۳، تقابل نیروهای خیر و شر، همان.

پروژه گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

هنری شرق و غرب برقرار سازند. در تفکر انسان‌های عام، انسان‌های خوب دارای چهره‌ی زیبا همراه با آرامش و روحانیت خدایی هستند، از این‌روست که در تابلوهای حماسی، به‌ویژه مذهبی، صورت‌ها دارای آرامش، زیبا و بدون شکستگی و نورانی همانند هم تصویر شده‌اند و برعکس، اشقیاء و انسان‌های حقیر با صورت‌های زشت و تیره و حالات فردی و روحی، مطابق با چارچوب‌های دنیای مادی تصویر شده‌اند (تصویر ۳) و به این طریق هنرمند، دنیایی با زبان استعاره‌ی خویش که معطوف به عالم درون و قوه‌ی تخیل است، پدید می‌آورد. مهم‌ترین موضوع در اینجا بحث تخیل است: از این‌رو، نام‌گذاری این شیوه به نام خیالی‌نگاری بسیار مناسب بوده است. چهره‌ها همانند نگاره‌های سنتی مکتب اصفهان همگی زاینده فکر و ذهنیت هنرمند است و تجسم منویات شخصیت‌ها در چهره‌های

این‌گونه نقاشی که شامل آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ‌عامه شهری بود، اغلب داستان‌های ادبی، وقایع مذهبی و حکایت‌های عامیانه را در بر می‌گرفت. هنرمند اسلوب‌ها و وسایل بیانی متداول را مطابق با سلیقه‌ی خویش به کار می‌گمارد. در این میان سادگی و صراحت و تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب هدف موردنظر هنرمند بود. از این‌رو، غالباً نام اشخاص را در کنار تصاویر می‌نوشت و شخصیت اصلی را بزرگ‌تر و یا از تمهیدات بصری ویژه‌ای برای جلوه‌ی مثبت و منفی بودن شخصیت‌ها بهره می‌برد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۲۰۰-۲۰۲). از مشخصه‌های ویژه‌ی این نوع نقاشی مردمی بودن و فاصله‌گیری آن از هنر درباری است. هرچند این هنرمندان آموزش علمی ندیده بودند ولی توانستند با شور فراوان، گوشه‌ای از تاریخ هنر این سرزمین را به نام خود ثبت کنند و پیوندی میان سنت



جانشینی می‌توان گفت که هریک از این عناصر می‌تواند به‌جای دیگری به کار رود و در نتیجه صورت جدیدی حاصل شود. این دو محور را می‌توان در جدول ۱ به شکل مشروح‌تری مشاهده کرد. به‌منظور روشن‌تر شدن موضوع و خوانش قطب استعاره و مجاز در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، به تحلیل و بازشناسی مؤلفه‌ها و عناصری می‌پردازیم که با غلبه قطب استعاره در محور جانشینی نگاره‌های اصفهان در این نوع نقاشی‌ها ظاهر شده‌اند.

جسم لطیف

همان‌طور که در نگاره‌های مکتب اصفهان مشاهده می‌شود، یکی از مؤلفه‌های مهم در نقاشی سنتی ایرانی، وجود پیکره‌ها به‌صورت لطیف، بدون وزن و سنگینی و جسمانیت ماده است. پیکره‌ها و موجودات به‌صورت تجریدی و دو بُعدی، عاری از گوشت و پوست مادی تصویر شده‌اند. این در حالی است که ساده‌سازی نقاشی‌های اصفهان جای خود را به پیکره‌های برجسته‌تر با خواص زمینی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای داده که به گفته یاکوبسن، ناشی از غلبه قطب استعاره و تشابه مبتنی بر محور جانشینی است. به عبارت دیگر هنرمند با گزینش موضوعات و صورت‌های مشابه در نگارگری عصر صفوی، چون (انسان، حیوان و غیره) تصاویری هم‌راستا با شرایط فرهنگی-اجتماعی آن روز که ناشی از کشاکش میان سنت و تجدد (شیوع فرهنگ و هنر غرب در کنار هنر و ارزش‌های ایرانی-اسلامی) و تغییر نوع نگاه مخاطب بود، خلق کرده است. همان‌طور که در تصویر ۷ و ۸ مشاهده می‌شود، بدن حیوان و انسان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نسبت به نگاره صفویه، برجسته‌تر و با حالت طبیعی‌تری نمایش داده شده است؛ حتی زمین کویری در دوردست، کوچک‌تر و مطابق با زاویه دید سوژه از منظره تصویر شده است. درحالی‌که در نگاره مکتب اصفهان، زمین کویری از زاویه بالا و به‌صورت تخت و دو بُعدی و با شیوه پرداز (که مبتنی بر رویکرد عرفانی عصر است)، به تصویر درآمده است. صورت ظاهری پیکره‌ها مجرد و حالات و حرکات خشک و قراردادی است که این شیوه تصویری در نقاشی قهوه‌خانه، جای خود را به حرکات نرم‌تر و طبیعی‌تر با پیکره‌های برجسته‌تر و رنگ‌های واقعی‌تر داده است. این در حالی است که شکل، ترکیب‌بندی و صورت کلی عناصر و پیکره‌ها مشابه نگارگری مکتب اصفهان در عصر صفویه است. گفتنی است این‌گونه جانشینی عناصر ناشی از غلبه قطب استعاره و از تشابه میان عناصر تصویری دو دوره، در محور عمودی (مطرح در نظریه یاکوبسن) ایجاد شده است. نمایش بخش کوچکی از واقعه بزرگ (مجاز مرسل) و هم‌نشینی عناصر کنار یکدیگر ناشی از غلبه قطب مجاز مبتنی بر محور هم‌نشینی است که موجب فهم و درک موضوع و انتقال آن به مخاطب می‌شود.

نیکان و دشمنان، تمامی بر اساس خیال هنرمند صورت تجسم‌یافته است. «جانبداری از نیروی خیر با اختصاص دادن بهترین و بیشترین فضا در گستره ترکیب‌بندی به قهرمان واقعه عیان می‌شود، شخصیت نیک و اصلی خیر همواره بزرگ‌تر از شخصیت‌های فرعی و شخصیت‌های شر، کوچک‌تر و بدهیت ترسیم می‌شود» (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۷)

نقاشی سقاخانه‌ای

اصطلاح نقاشی سقاخانه‌ای، نخستین بار توسط کریم امامی مترجم، روزنامه‌نگار و منتقد برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی که تلاش در جهت برقراری ارتباط میان هنر سنتی و نو بودند، به کار گرفته شد (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۰۷). این گروه در دهه ۱۳۴۰ شمسی در ایران تشکیل شد و دلیل نام‌گذاری آن به این اسم، وجود عناصر آشنا در نقاشی‌های این گروه بود که در سقاخانه‌ها قابل مشاهده بود. هدف این گروه بازسازی میراث گذشتگان در قالب‌های هنری امروزی و مدرن بود. در حقیقت هنرمندان سقاخانه متأثر از هنر غرب درصدد خلق هنری بودند که دارای شاخصه‌های بومی و ملی و در عین نوگرایی ایرانی باشد (پاکباز، ۱۳۸۹: ۲۱۵). افرادی چون ضیاءپور نظریه‌پرداز آن و هنرمندانی چون زنده‌رودی آغازگر آن بودند (گودرزی، ۱۳۸۵: ۱۴۴). هنر سقاخانه با ارجاع به فرهنگ باستان و عناصر اساطیری ایران‌زمین چون اسب و شیر و غیره، برجسته کردن خط نوشته‌ها در نقاشی و پدید آمدن نوعی نقاشی به نام «نقاشی خط» و نیز فراتر از این‌ها، اهتمام به رویدادی آئینی مانند واقعه کربلا (سقاخانه که به‌وضوح یادآور واقعه کربلا است) وجوهی کاملاً خیالی از هنر نوگرایی ایرانی را به نمایش می‌گذارد (حرمتی و دیگران، ۱۳۹۹: ۵۹). درواقع هنرمندان سقاخانه تحت تأثیر هنر غربی، درصدد شکل بخشی به هنری بودند که در عین نوگرایی دارای ویژگی‌های بومی و ملی و وجوه سنت‌گرایانه باشد. به همین منظور رویکرد آن‌ها به نقاشی‌های سنتی قاجار به‌ویژه نقاشی‌های خیالی قهوه‌خانه‌ای که ریشه در هنر سنتی ایرانی داشته بهره می‌بردند. استفاده از نقش‌مایه ایرانی با نگاهی نو به کثرت‌گرایی و التقاط‌گرایی یادآور اندیشه‌های پست‌مدرن است (تصویر ۴).

خوانش دو قطب استعاره و مجاز در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با رویکرد نشانه‌شناسی یاکوبسن

بعد هم‌نشینی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، از کنار هم قرار گرفتن عناصر مختلف به‌طور هم‌زمان تشکیل شده است. هریک از این‌ها در فرآیند نقاشی جایگاه خود را دارند و هیچ‌یک به‌جای دیگری به کار نمی‌رود. بلکه همه آن‌ها در کنار هم بُعد معنایی داستان را شکل می‌دهند. در نمودار

رنگ پردازی

مورد دیگری که در محور جایگزینی، در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای قابل مشاهده است، نوع رنگ‌بندی در این گونه نقاشی‌ها است. رنگ در سنت نقاشی و نگارگری ایرانی نیز از قاعده‌های عالم خیال پیروی می‌کند. رنگ‌ها نه به صورت جسیم و سنگین، بلکه به صورت نورهای رنگی شفاف و سبک با آب رنگ ظاهر می‌شوند تا رنگ‌های عینی. استفاده از تنالیت رنگ‌های خالص و با طراوت و مکمل و پراکنده‌تر است در این نگاره‌ها نمود بارزی دارد (تصویر ۱۰ و ۱۲). رنگ‌ها از نور به وجود آمدند؛ همان‌گونه که نور نماد وجود و عقل حقیقی است، رنگ‌ها نیز جنبه‌های گوناگون وجود را نشان می‌دهند. استفاده از رنگ‌های پرکشش، خالص و مکمل در کنار یکدیگر گویای وجه فرامادی نگاره‌هاست که برای ایجاد حس تکامل و آرامش مخاطب لحاظ شده است. هنرمند ایرانی با استفاده از نورهای رنگی جلوه‌ای شاعرانه، خیالی و بهشتی به نگاره‌ها بخشیده است. نور، نماد عقل الهی و تاریکی نماد دنیای مادی است. از این رو، نقاشی ایرانی که نمادی از دنیای بهشتی و مثالی است، مملو از نور بوده و از تاریکی و سایه پردازی اثری نیست (تصاویر ۸، ۶، ۱۰، ۱۲ و ۱۴). گفتنی است این خصیصه‌های بصری پایدار در نقاشی سنتی به دلیل استفاده از رنگ و روغن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به جای آب رنگ سنتی (روحی)، تا اندازه‌ای ویژگی‌های معنوی‌اش را از دست می‌دهد و مشخصه‌های زمینی می‌یابد، ولی همچنان نقش رنگ‌های مکمل و خالص و متضاد ظهور ویژه‌ای در این گونه نقاشی‌ها دارد. وجود رنگ‌های غالب گرم و درخشان و زمینی از ویژگی‌های رنگ پردازی این گونه نقاشی‌هاست که به کمک جانشینی به جای رنگ‌های روحی نگارگری سنتی و غلبه قطب استعاره و تشابه، تحقق یافته است. گونه‌ای رنگ پردازی که تحت تأثیر شرایط فرهنگی - اجتماعی عصر قاجار و از تعامل با هنر غرب زاده شد. افزون بر این، هر رنگی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای متناسب با موضوع و کیفیت حالات افراد مختلف به کار می‌رود. به عنوان نمونه رنگ قرمز (از نوع مذهبی آن) نشانه شهادت است؛ همچنین رنگ قرمز نشانه خشم و غضب بر دشمن و رنگ‌های تیره و کدر نشانه سپر و یراق کافران است. رنگ سبز در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (از نوع افسانه‌ای) مختص پهلوانان و یلان مطرح در شاهنامه است (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۷). همچنین، نور که در نگارگری ایرانی به صورت منتشر و یکنواخت است، در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای تا اندازه‌ای به صورت موضعی توأم با سایه‌روشن به کار رفته است (تصاویر ۹ و ۱۱). همان‌طور که گفته شد این جانشینی ناشی از غلبه قطب استعاره مبتنی بر تشابه بود و هم‌نشینی ناشی از غلبه قطب مجاز که از کنار قرارگیری عناصر بصری متفاوت شکل گرفته و در نهایت منجر به فهم موضوع و فحوای داستان می‌شود.

فضاسازی

در ارتباط با فضای تصویری، می‌توان گفت نوع فضاسازی تخت در ترازهای مختلف و پیکره‌های هم‌اندازه در نگاره‌های مکتب اصفهان، جای خود را به تصاویر با ژرفانمایی ناقص خطی و جوی می‌دهد. به گونه‌ای که عناصر تصویری در فاصله دور کوچک‌تر و رنگ‌ها محوتر می‌شوند (تصاویر ۱۱ و ۱۳). در واقع هنرمند با جانشینی عناصر مشابه تصویری چون ژرفانمایی خطی که فضای واقعی زمینی را نمایش می‌دهد، به جای فضای ثابت خیالی نگارگری سنتی دست به انتخاب و جایگزینی عناصر زده و به این طریق یک صحنه واقع‌گرایانه‌تر و زمینی خلق کرده است. گفتنی است که سایر عناصر بصری بدون تشابه و استعاره، بلکه به صورت توصیفی و مجاز مرسل (نمایش صحنه کوچک از کل حادثه) و از کنار هم‌نشینی عناصر مختلف حادث شده است. با بررسی این تغییرات در محور هم‌نشینی (افقی) و جانشینی (عمودی)، می‌توان نتیجه گرفت که استعاره به معنای به کارگیری نشانه‌ای از بافت معنایی ناهمگن در یک محور هم‌نشینی همگن، یکی از کلیدی‌ترین عوامل در ایجاد این تحول بوده و در حرکت از نگارگری سنتی به نقاشی قهوه‌خانه‌ای نقش مهمی داشته است.

زمان و مکان و چهره پردازی

یکی دیگر از مؤلفه‌های مهم در نگارگری سنتی ایرانی، فضا است که به صورت یکپارچه به نمایش در می‌آید و نشانی از مکان مشخص با قانون و قواعد مناظر و مریا در آن مشاهده نمی‌شود (تصاویر ۸، ۶، ۱۰، ۱۲ و ۱۴). عدم وجود زمان و مکان مشخص در نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، مطابق با قوانین تجددمآبانه عصر قاجار، تا اندازه‌ای ویژگی مادی و زمینی یافته و به صورت زمان و مکان معین در نقاشی‌ها ظهور یافته است؛ مانند واقعه کربلا در ظهر عاشورا که دارای زمان و مکان شناخته شده است (تصویر ۵). همچنین در تصاویر ۷، ۹، ۱۱ و ۱۳ می‌توان با توجه به نورپردازی صحنه زمان وقوع حادثه را تا حدی تشخیص داد. در حالی که در نگاره‌های مکتب اصفهان نوری منتشر تمامی صفحه را پر کرده، گویی هنرمند یک صحنه ازلی از خیال هنرمند را بر صفحه تصویر کرده است. این در حالی است که زمان و مکان کلی در نگاره‌های اصفهان جای خود را به تصاویری با زمان و مکان مشخص می‌دهد از دیگر عناصری که در محور جانشینی یا کوبسن در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای قابل بحث و جست‌وجو است، صورت‌های فردی با حالات روانی متفاوت، به ویژه در چهره فحش اشقیا در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای است. این در حالی است که چهره‌نگاری در نگارگری ایرانی مکتب اصفهان از قاعده عالم خیال بهره می‌برد و تمامی چهره‌ها به صورت یکسان مطابق با صورت وجودی آن‌ها است. گفتنی است که در عالم مثال، عین ثابت پدیده‌های طبیعی



تصویر ۴. بدون عنوان، رقم صادق تبریزی، مأخذ: arthibition.net

قهوه‌خانه‌ای، نوع موضوع‌هایی است که با توجه به غلبه قطب استعاره و مشابهت با نگاره‌های مکتب اصفهان، قابل‌تأمل است. موضوعات این پرده‌ها متنوع و بدون ارتباط خطی زمانی و مکانی مملو از عناصر متفاوت است که تمام سطح آن را در بر گرفته است. یکی از عوامل مؤثر در انتخاب موضوع در نقاشی‌های قهوه‌خانه، سلیقه سفارش‌دهنده است که نوع موضوع را تعیین می‌کرد. از این رو بود که قصابان، داستان جوانمرد قصاب، زورخانه‌ها تصویر پهلوانان و قهرمانان ملی و مذهبی و قهوه‌خانه‌دارها تصاویر تراژیک و تأثیربرانگیز را به نقاشان سفارش می‌دادند و بر اساس موضوعات، محل نصب نیز مشخص می‌شد. داستان‌های مربوط به واقعه عاشورا و عوامل وابسته به آن مانند حضرت امام حسین(ع)، حضرت علی اکبر(ع)، حضرت ابوالفضل(ع)، حضرت مسلم و مختار و یارانش نیز از طریق کتاب‌های مقاتل، تذکره‌ها، مرثیه‌هایی چون دوازده بند محتشم کاشانی و حدیقه الشهدای ملامحمد فضولی که برگرفته از کتاب روضه الشهدای واعظ کاشفی است، به صورت غیرمستقیم به نقاشی قهوه‌خانه‌ای انتقال یافته‌اند (چلیپا و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۷). این گونه نقاشی‌ها به جای سلیقه دربار در نگارگری ایرانی و یا حتی پیکرنگاری‌های درباری عصر قاجار، آمال و علائق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ لایه‌های میانی جامعه را باز

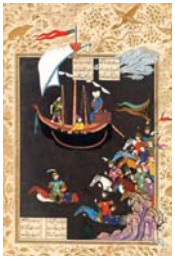
(اعیان ثابت) مدنظر است که مانند پدیده‌های طبیعی، متغیر نیست و تنها از یک صورت مثالی با ویژگی‌های آرمانی که نشانه‌ای از صورت زیبا در اشعار و خیال هنرمند به شمار می‌رفتند، شکل گرفته‌اند. درواقع، هنرمند به نمایش اصالت وجودی موجودات و پدیده‌ها پرداخته و نه صورت‌های طبیعت‌گرایانه با مشخصات فردی که از زاویه دید سوژه تحقق می‌یابد. نتیجه اینکه معنای نهایی اثر، بعد از جانشینی عناصر تصویری مشابه در محور عمودی، مبتنی بر مجاز و از مجاورت آن‌ها در کنار همدیگر شکل گرفته و در نتیجه منجر به ارائه مفهوم و تأثیرگذاری روی احساسات مخاطب و مطابق با مذهب تشیع شده است. بنابراین، تصویر ظهر عاشورا و انتقال مفهوم علاوه بر رابطه استعاره و جانشینی عناصر مشابه به جای عناصر سنتی نگاره‌های مکتب اصفهان مبتنی بر جنبه توصیفی و روابط هم‌نشینی اجزاء، تصویر در بیان جزئی از کل حادثه واقعه کربلا، صحبت می‌کند. این برداشت با درک سطحی‌تری از پیام عاشورا روبرو است. هنرمند با بیان جزئی از کل واقعیت و چیدمان عناصر در کنار یکدیگر، به قطب مجاز می‌رسد. هنرمند با زبان تصویر، رنگ و فن، به عوامل بصری برای بیان نشانه‌ها اشاره می‌کند.

موضوع

از دیگر موارد مطرح در محور جانشینی در نقاشی

خوانش دو قطب استعاره و مجاز در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی سقاخانه‌ای با رویکردها نشانه‌شناسی رومن یاکوبسن / ۱۸۵-۲۰۱ / الهام طاهریان - علی اصغر فهیمی فر

جدول ۱. مطالعه قطب استعاره و مجاز در دو محور هم‌نشینی و جانشینی در نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مأخذ: نگارندگان.

نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای	نگارگری مکتب اصفهان
 	  تصویر ۵. واقعه عاشورا، اثر عبدالله مصور، اواخر سده ۱۹ و اوایل سده ۲۰ ه.ق، (Rabinson, 1999: 277) جانشینی پیکره حیوانات و انسان‌ها به صورت حجیم و برجسته‌نمایی شده به همراه سایه‌روشن رنگ‌ها بر اساس محور تشابه و استعاره میان دو موضوع انسان و اسب.
 	  تصویر ۷. گرفتار شدن خاقان چین به کمند رستم، اثر حسین قوللر آقاسی، اواخر قرن ۱۳ ه.ق، مأخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۵۳) جانشینی عناصر تخت و دو بُعدی با عناصر و پیکره‌های حجیم و برجسته، با رنگ‌های گرم و زمینی، نمایش زمین از زاویه دید سوژه (دیدگاه اومانستی و انسان گرایانه) و به صورت کوچک نمایی شده، همراه سایه‌روشن.
 	  تصویر ۹. حرکت کیخسرو با مادر خود به ایران، اثر حسین قوللر آقاسی، ۱۳۲۷ ه.ق، مأخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۵۶) جانشینی رنگ‌های گرم و درخشان و زمینی توأم با سایه‌روشن محدود، نمایش برکه آب از زاویه دید سوژه با ژرفانمایی ناقص خطی به همراه سایه‌روشن، کوچک نمایی عناصر در فاصله دور دست. جانشینی انسان و حیوان برجسته‌نمایی شده توأم با حرکات طبیعی‌تر، نمایش حرکت موج آب به صورت واقع‌گرایی بر مبنای محور تشابه و استعاره به جای برکه تخت و ساده نگارگری سنتی
	تصویر ۶. گرفتن رستم اولاد را، هنرمند نامعلوم، (آژند، ۱۳۸۵: ۱۱۲)
	تصویر ۸. بدون عنوان، هنرمند نامعلوم، سده ۱۱ ه.ق، مأخذ: https://avayezendegi.com نمایش زمین از بالا به صورت تخت، پیکره‌های مجرد و ساده‌شده، استفاده از رنگ‌های پرکشش و درخشان جای خود را به حالات و حرکات واقعی در نقاشی قهوه‌خانه مبتنی بر غلبه قطب استعاره و محور جانشینی می‌دهد.
	تصویر ۱۰. گذر فریدون از دجله برای نبرد با ضحاک، اثر رضا عباسی، ۹۹۸ تا ۱۰۰۸ ه.ق، مأخذ: https://artang.ir/reza-abbasi وجود رنگ‌های خالص و درخشان، نمایش برکه آب از زاویه بالا به صورت تخت و ساده. وجود صخره‌های پر جزئیات و حاصل ذهن و خیال هنرمند جای خود را به رنگ‌هایی با سایه‌روشن زمینی و تصاویر پیکرتمایی همراه با رعایت هندسه مناظر و مرایا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌دهد.

ادامه جدول ۱.

 	تصویر ۱۱. واقعه بزرگ عاشورا (حضرت علی اکبر (ع)، اثر حسن اسماعیل زاده، اواخر قرن ۱۳ ه.ق، مأخذ: https://www.fasnimnews.com نمایش حرکت و شکل طبیعی اسبها و پیکرها به صورت سایه روشن توأم با رنگهای تیره و روشن همراه با ژرفانمایی خطی و ناقص به جای حرکات یکنواخت و تخت اسبهای نگاره‌های مکتب اصفهان. نمایش حالات روحی و روانی در چهره‌های دشمنان به جای صورت آرمانی و هم‌شکل افراد پاک سرشت که منطبق با سنت نگارگری ایرانی منبعت از خیال هنرمند شکل می‌گیرد. در نهایت توصیف داستان از کنار هم‌نشینی عناصر مختلف شکل می‌گیرد.	 	تصویر ۱۲. جنگ خسرو با بهرام، هنرمند نامعلوم، (آژند، ۱۳۸۵: ۱۱۲) نمایش حرکت و شکل اسبها و پیکرها به صورت ساده‌شده و تخت بدون سایه روشن که جای خود را به تصاویر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تصاویر پیکرنمایی شده با حالات و حرکات طبیعی می‌دهد.
 	تصویر ۱۳. سقای کربلا، اثر حسین قوللر آقاسی، بدون تاریخ، مأخذ: (عسگری و اقبالی، ۱۳۹۱: ۵۳). جانشینی پیکرنمایی انسان و حیوان با سایه روشن ظریف، وجود پیکره‌های کوچک‌تر در فاصله دوردست (ژرفانمایی خطی)، توأم با حرکات و حالات طبیعی افراد به جای پیکره‌های تخت و رنگ‌های یکدست، قلم‌گیری دور پیکرها، نور یکدست، چهره‌های یکنواخت و فضا سازی دو بُعدی نگاره‌های اصفهان. وجود خیمه‌ها، دشمن شمشیر به دست پشت حضرت و وجود نخل‌ها گوشه سمت چپ تصویر، همگی در محور هم‌نشینی و نمایش بخشی از کل واقعه (مجاز مرسل) به توصیف موضوع اثر یاری رسانده است.	 	تصویر ۱۴. دیدار امام قلی‌خان با نمایندگان پرتغالی (بخشی از اثر)، اثر قدری شیرازی، سده ۱۱ ه.ق، مأخذ: www.bl.uk/manuscripts/viewer.aspx نمایش تخت و دو بُعدی پیکرها و حیوانات، نمایش زمین از زاویه بالا به صورت ساده و بدون سایه و روشن در سنت تصویری نگاره‌های مکتب اصفهان جای خود را به ویژگی اومانیزستی (انسان‌گرایانه) و طبیعت‌گرایانه نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌دهد.

قهوه‌خانه‌ای نه بر اساس روایات ادبی و تاریخی مدون، بلکه مبتنی بر روایات شفاهی عامیانه است. از این رو، علاوه بر آشنا بودن موضوعات و روایت‌های این نقاشی‌ها برای

می‌تابانند. از آنجاکه مخاطب خاص این نوع نقاشی‌ها مردم عادی بودند، موضوعات مورد علاقه آن‌ها، به شیوه عامیانه تصویر می‌شد. نکته مهم این است که موضوع در نقاشی

عموم مردم، زبان بصری آن‌ها نیز برای مخاطبین عام قابل‌درک و فهم بود، اما تصاویر شاهنامه و نبرد پهلوانان با دشمنان و همچنین صحنه‌های عاشقانهٔ خمرسه نظامی از موضوعات مورد علاقه مردم و پادشاهان به شمار می‌رفت که در هر دو نگارهٔ مکتب اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای رخ‌نمایی می‌کند.

هدف نقاشی قهوه‌خانه‌ای این بود که با تغییر مضامین و نمایش تابلوها در مکان‌های عمومی، گروه‌های مختلف را بهره‌مند سازد. این اهداف شامل تبلیغ برای اشاعه مذهب شیعه و فرهنگی ملی، گرم کردن تعزیه و مشتاق کردن مردم به‌منظور تجمع در مراکز فرهنگی، شرح مظلومیت امام حسین(ع) و یاران ایشان، شرح دل‌آوری‌های رستم و سهراب و حفظ اصالت فرهنگ عامه می‌شود (اعظم زاده، ۱۳۷۷: ۱۳۹). در اینجا موضوع از سلیقهٔ دربار به سلیقهٔ عامه جایگزین شده و موضوعاتی را به تصویر کشیده که علاوه بر کتب حماسی و غنائی، مسائل عامه را نیز شامل می‌شود. این تغییر رویکرد در انتخاب موضوع بر اساس غلبه قطب استعاره مبتنی بر محور جانشینی است که در نهایت از کنار هم‌نشینی عناصر بصری و مجاز مرسل صورت تحقق یافته است.

به‌عنوان نمونه در تصویر ۵ و ۶ تفاوت میان دو موضوع نمایان است که با وجود تشابه میان عناصر بصری دو تصویر، گرفتن رستم اولاد را نشان می‌دهد. جهت نگاه پیکرها مخاطب را به سمت موضوع اصلی هدایت می‌کند. این در حالی است که در تصویر واقعهٔ عاشورا بزرگی سوژه اصلی در میان عناصر ریزودرشت، توجه مخاطب را به سمت موضوع اصلی می‌کشاند. در اینجا بزرگ بودن سوژهٔ اصلی نشانهٔ اهمیت و قداست موضوع است. نمایش صورت‌های آرام و باوقار و هم‌شکل استعاره از پاک بودن افراد دارد و صورت‌های تیره و حالات فردی متفاوت نشانگر چهره‌های زمینی و دشمنان حق و عدالت هستند. در کل می‌توان گفت هنرمند با انتخاب و گزینش عناصر مشابه نگاره‌های اصفهان در محور جانشینی (عمودی) و نمایش بخش کوچکی از واقعهٔ بزرگ کربلا با رابطه مجاز و هم‌نشینی عناصر در محور افقی به بیان موضوع اصلی می‌پردازد.

در مقایسهٔ میان نقاشی سقاخانه‌ای و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای سنتی، همان‌طور که در جدول ۲ قابل‌مشاهده است، حرکت از فضای زمینی به فضای مجرد و خیالی نگاره‌های سنتی و در نتیجه رویکرد پست‌مدرنیستی صورت می‌گیرد، به این ترتیب که هنرمند عناصر و پیکره‌های زمینی و حجیم نقاشی قهوه‌خانه‌ای (تصویر ۲۲) را به تصاویری مجرد و دوبعدی تبدیل کرده است. رنگ‌ها در اینجا جلوه شفاف، درخشان و سرزنده و نمادین یافته‌اند (تصویر ۱۷). ساده‌گرایی تصویر شده در نقاشی قهوه‌خانه‌ای جای خود را به نقوش تزئینی پرکار و سنتی در نقاشی سقاخانه‌ای

می‌دهد (تصاویر ۱۹ و ۲۱)، همچنین نورهای موضعی توأم با سایه‌روشن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (تصاویر ۱۶، ۱۸ و ۲۰) جای خود را به نور منتشر و پراکنده و نقوش پرکار تزئینی در تصاویر مدرن می‌بخشد. این‌گونه رابطه تشابه که مبتنی بر غلبهٔ قطب استعاره است در تصویر ۲۳ و ۲۴ نمود بارزتری می‌یابد. رنگ‌های درخشان و پرکنتر است، فضای تخت و دوبعدی توأم با ریزه‌کاری و پرداخت‌های ظریف و نقوش تزئینی پرکار از جلوه‌های بصری جایگزین شده در نقاشی سقاخانه‌ای به شمار می‌رود که بر اساس تشابه میان عناصر صورت تحقق یافته است. حتی نوع صورت‌ها از حالت فردی چهره‌های مصور شده نقاشی قهوه‌خانه‌ای (به‌ویژه در چهرهٔ اشقیا) به صورت‌های هم‌شکل و آرمانی، تخت و دوبعدی تبدیل شده است (تصویر ۱۹). در حقیقت هنرمند دست به‌گزینش عناصر مشابه با موضوع تصویری خویش زده (انسان، اسب و غیره) و انتخاب او در این امر هنر سنتی با مشخصه‌های بصری آن بوده ولی به شیوه‌ای متفاوت و متناسب با سلیقه روز جامعه مخاطب به کار گمارده شده است. از این‌روست که با مشاهدهٔ نقاشی سقاخانه‌ای، عناصری از هویت ایرانی - اسلامی و پیوند میان سنت و مدرنیته قابل‌مشاهده است.

در اینجا فرآیند انتخاب و جانشینی مبتنی بر قطب استعاره، با بهره‌گیری از ویژگی‌های هنر تصویری، چون نوع رنگ‌های درخشان و نمادین (جایگزین رنگ‌های گرم و زمینی)، شکل‌های ساده و مجرد (جایگزین پیکره‌های برجسته با حالات طبیعی)، صورت‌های آرمانی و مشابه (جایگزینی صورت‌های فردی با حالات و حرکات روحی و روانی متفاوت)، انتخاب نقوش تزئینی پرکار (جایگزین ساده‌گرایی)، نور و ترکیب‌بندی منتشر (جایگزین نور متمرکز در بخش‌های مهم تصویر)، انتخاب نمادهای تصویری چون هاله نور و دست در ترکیب و هم‌نشینی با عناصر بصری در محور افقی چون خوشنویسی، نقوش هندسی، اسلیمی و نقوش متفاوت پیکرها و اسب‌ها و رنگ‌های درخشان و مکمل در نقاشی سقاخانه‌ای نیز است که در هم‌نشینی با یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ رویکردی که در سایر آثار تصویری جدول ۲ نیز قابل‌مشاهده است.

گفتنی است که عملکرد فرآیند انتخاب نیز در صنعت «نماد» قابل‌مشاهده است. این روند به‌گونه‌ای انجام گرفته است که مخاطب را با دنیای نمادین و معنوی منبعث از خیال هنرمند مواجه می‌سازد. به عبارت دیگر، مخاطب با دقت در نگاره به سبب هم‌نشینی انبوهی از نشانه‌ها به درک مفهومی معنوی، بهشتی و تزئینی از نقاشی می‌رسد (تصاویر ۱۵ و ۲۳). نقاش در پی القای این مفهوم به انتخاب نمادهایی مانند رنگ آبی و سبز پرداخته (تصویر ۲۳) که نشانگر «بهشت و آسمان» است و با موضوع نقاشی سقاخانه که عموماً مربوط به صحنه‌های کربلا بوده، ارتباط می‌یابد.

افزون بر این، نقش دست، استعاره از حضرت ابوالفضل



از اندیشه‌های والتر بنیامین، نظریه‌پرداز مارکسیست آلمانی، معتقد است بازگشت تمثیل در هنر امروز یکی از نشانه‌های آشکار و بی‌چون‌وچرای پست‌مدرنیسم و هنری پدید می‌آورد که دیگر تعالی را تبلیغ نمی‌کند، بلکه روایتگر احتمال ناپسندگی‌ها و عدم تعالی خویش است» (Owenz, 1980: 72).

به همین ترتیب می‌توان نمونه‌هایی از بُعد استعاره در محور جانشینی را در مورد دیگر آثار نقاشی عصر قاجار مورد توجه قرار داد. در این مجال مسئله جانشینی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای مورد بررسی قرار گرفت. تحلیل این آثار نشان می‌دهد که با در نظر گرفتن محور جانشینی و هم‌نشینی برای یک نوع نقاشی، می‌توان عناصر آن را از هم بازشناخت و با کنار هم قرار دادن این عناصر در نمودار، هم‌نشینی را مورد بررسی قرار داد. در حقیقت رابطه عناصر مختلف تصویری که مبتنی بر مجاز مرسل و محور هم‌نشینی است، منجر به درک بُعد معنایی از منظر مخاطب و در نتیجه تأثیرگذاری و برانگیختن احساس وی می‌گردد. به عنوان مثال، در تصویر ۵ که واقعه عاشورا نمایش داده شده است، هم‌نشینی عناصر مختلف در چارچوب‌های زمانی متفاوت به طور هم‌زمان، منجر به فهم و درک نهایی این واقعه بزرگ می‌گردد. این تحلیل منطقی از یک سبک نقاشی خاص، راه را برای تکرار چنین اتفاقی باز می‌کند. به این معنا که در خلق و ساخت نقاشی یا هر اثر هنری با بررسی عناصر آن در قالب چنین نموداری و جانشینی عناصر ناآشنا با عناصر معمول، می‌توان عامداً یا گاه به‌منظور ارسال پیام یا معنای ویژه‌ای به خلق استعاره و آشنایی‌زدایی از یک اثر دست یازید. همچنان که در آثار تصویری معاصر نیز هنرمندان با بهره‌گیری از عناصر سنتی ایرانی اقدام به خلق تصاویری مدرن (مطابق با نظریه یاکوبسن) و با توجه به دو قطب استعاره و مجاز و محور هم‌نشینی و جانشینی کرده‌اند. این مهم علاوه بر آثار تصویری، می‌تواند در سایر سازه‌ها و دست‌ساخته‌های بشری مورد توجه قرار گیرد. یکی از تغییراتی که با ظهور نقاشی قاجار، به‌ویژه نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌توان شاهد بود، استفاده از آرایه‌های کلامی، خاصه استعاره در آثار هنری است. استعاره از ریشه عاریت گرفتن به معنای استفاده از عنصری جای عنصر دیگر به واسطه مشابهت میان آن دو است. این آرایه کلامی ابزار بیانی است که چارچوب‌های تازه‌ای برای مشاهده عالم پیرامون، در اختیار طراح قرار می‌دهد و ابزاری کارآمد برای خلق آثار بدیع به شمار می‌رود. این صنعت بدیع به واسطه نسبت دادن مفهوم ناآشنا به امر آشنا، جنبه‌های جدیدی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و حتی می‌تواند منجر به شکل‌گیری سبک گردد.

دارد که به جای او در محور عمودی انتخاب شده است. هاله دور سر پیکرها استعاره از بُعد روحانی و معنوی شخصیت‌های مصور شده دارد (تصویر ۱۵ و ۲۳) که در اینجا با رنگ‌های متفاوت و در ترکیب با خوشنویسی ایرانی - اسلامی که بُعد روحانی دارد، به کار رفته است (تصویر ۱۷، ۱۹ و ۲۱). «انسان توانست با رمزگذاری، اندیشه‌هایش را در قالب نمادهای کلامی و یا شمایی مطرح کند و راهی برای ماندگارتر کردن آن‌ها بیابد. نمادها در ارتباط میان فرهنگ‌ها دست‌به‌دست می‌شوند و مفاهیم متفاوتی را بازنمایی می‌کنند» (طاهری، ۱۳۹۶: ۱۲).

گفتنی است که رنگ سبز و آبی موجود در تصویر ۲۳، جای خود را به رنگ سبز و نخودی در تصویر ۱۵ می‌دهد که به نظر می‌رسد مکان روحانی صحنه اول جای خود را با مکانی مقدس ولی زمینی جابه‌جا کرده و معنای دیگری را به ذهن متبادر می‌سازد. ویژگی‌هایی چون انتخاب رنگ‌های متباین، رنگ‌های نمادین و عناصر نمادین، استفاده از رنگ‌های گرم و سرد در کنار هم تعادل و تناسب بین اجزا و ترکیب‌بندی آن‌ها، کاربرد دو فرآیند انتخاب و ترکیب در آثار نقاشی سقاخانه‌ای است. در حقیقت استعاره و مجاز به عنوان دو آرایه ادبی نقش کلیدی در شکل‌بخشی به هنر ایرانی، از جمله نقاشی قهوه‌خانه‌ای و سقاخانه‌ای داشته است. گفتنی است با توجه به این رویکرد می‌توان سایر آثار هنری گرافیکی مانند طراحی نشانه، پوستر، طراحی جلد کتاب و سایر آثار تصویرسازی و گرافیکی معاصر با کاربردهای متفاوت را به ظهور رساند که در عین دارا بودن مشخصه‌های ملی و هویتی، مدرن و کارآمد هم هستند. در اینجا استعاره و مجاز علاوه بر صورت‌های شعری و ادبی، نقش کاربردی در خلق آثار بصری دارند و می‌توانند نقش کلیدی در شکل‌گیری آثار تصویری مانند نقاشی، گرافیک و یا حتی رشته‌هایی نظیر طراحی صنعتی هم داشته باشند. گفتنی است که عوامل این جانشینی و استعاره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی سقاخانه‌ای را می‌توان بستر متفاوت در نوع نگاه و تفاوت در شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعه مخاطب دانست که در قالب نقاشی‌های این دوره رخ می‌نمایند. در حقیقت هنر این دوران به‌نوعی بازگشت به هنر گذشته (پست‌مدرن) در عین توجه به تغییرات جامعه مخاطب در عصر قاجار و دوران معاصر است. به گفته آدامسون و پاویت «یکی از وجوه تمایز هنر پست‌مدرن و مدرن، استفاده از آرایه‌های زبانی همچون استعاره و مجاز در هنر پست‌مدرن است» (Adamson & Pavitt, 2011: 7). «اوئنز نیز، پست‌مدرن را بازگشت تمثیل و استعاره می‌داند و بر آن است که تمثیل، یک روایت یا ایماژ بصری مستتر است. به بیان دیگر، یک استعاره می‌تواند به ساختار روایی گسترش یابد؛ او با وام‌گیری

خوانش دو قطب استعاره و مجاز در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی سقاخانه‌ای با رویکردهای نشانه‌شناسی رومنیکو بسن / ۱۸۵-۲۰۱ / الهام طاهریان - علی اصغر فهیمی فر

نقاشی سقاخانه‌ای	نقاشی قهوه‌خانه‌ای
 تصویر ۱۵. صادق تبریزی، بدون عنوان، مأخذ: https://www.isna.ir/news جانشینی پیکره‌های تخت و دو بُعدی با رنگ‌های خالص و سرزنده، توأم با نقوش تزئینی پرکار و منبعث از خیال هنرمند، همراه با خطوط ایرانی-اسلامی به‌جای پیکرنامایی و ساده‌گرایی نقوش قهوه‌خانه‌ای.	 تصویر ۱۶. خسرو شیرین، فرهاد تصویر شیرین را روی صخره حک می‌کند. مأخذ: https://nakhostnews.com نمایش برجسته حیوانات و پیکره‌ها توأم با سایه‌روشن خفیف و رنگ‌های گرم و زمینی.
 تصویر ۱۷. هنرمند ناشناس، بدون عنوان، مأخذ: https://www.negarkhane.ir جانشینی عناصر تخت و دو بُعدی با رنگ‌های درخشان و مکمل و نقوش و خطوط هنر ایرانی-اسلامی به‌جای پیکره‌ها و رنگ‌های زمینی نقاشی قهوه‌خانه‌ای مبتنی بر استعاره و غلبه قطب استعاره.	 تصویر ۱۸. حسین قوللر آقاسی، واقعه عاشورا، مأخذ: https://www.irna.ir/news نمایش رنگ‌های گرم و زمینی توأم با سایه‌روشن و دورنمایی. بزرگی پیکره اصلی نشانگر اهمیت و قداست سوژه است که در نهایت از هم‌نشینی با سایر عناصر بصری، معنای تصویر قابل دریافت است.
 تصویر ۱۹. ژاوه طباطبایی، بدون عنوان، مأخذ: www.blog.arthibition.net جانشینی عناصر تخت و دو بُعدی با نقوش تزئینی پرکار و نقوش ایرانی-اسلامی به‌جای عناصر ساده و برجسته نقاشی قهوه‌خانه‌ای.	 تصویر ۲۰. جواد عقیلی، ورود حضرت یوسف به مجلس زلیخا، مأخذ: www.darnia.ir نمایش عناصر ساده و برجسته پیکره‌ها.
 تصویر ۲۱. ناصر اوپسی (از مجموعه اسب‌ها)، مأخذ: https://yandex.com جانشینی عناصر تخت و دو بُعدی با رنگ‌های پرکشش و درخشان با نقوش و خطوط تزئینی پرکار مبتنی بر خیال هنرمند و ناشی از غلبه قطب استعاره و تشابه.	 تصویر ۲۲. حسین قوللر آقاسی، اسکندرنامه، اسکندر در جنگ سخت با اتیوپی‌ها، مأخذ: www.google.com نمایش برجسته پیکر حیوان و انسان با رنگ‌های گرم و زمینی، استفاده از رنگ نمادین قرمز به نشانه شهادت و چهره آرمانی و نشانگر قداست سوژه.
 تصویر ۲۳. صادق تبریزی، بدون عنوان، مأخذ: https://www.ofogh.publication.com جانشینی عناصر تخت و دو بُعدی با رنگ‌های پرکشش و درخشان و نقوش تزئینی پرکار مبتنی بر خیال هنرمند. استفاده از نقش دست به‌جای حضرت ابوالفضل و هاله دور سر در ترکیب با خطوط ایرانی-اسلامی ناشی از غلبه قطب استعاره و تشابه در نقاشی است.	 تصویر ۲۴. حسن اسماعیل‌زاده (چلیپا)، صحنه عاشورا، مأخذ: www.iranantique.com نمایش برجسته پیکر حیوان و انسان با رنگ‌های گرم و زمینی توأم با سایه‌روشن ظریف، نمایش آرمانی پیکره اولیا و صورتهای فردی و مستأصل در چهره اشقیاء و دشمنان.



نتیجه

نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که مفهوم استعاره و مجاز مبتنی بر دو قطب محور جانشینی و هم‌نشینی در نظریهٔ یاکوبسن، نقشی کلیدی در تجزیه و تحلیل و خلق و شکوفایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و سقاخانه‌ای دارد. در این پژوهش، استعاره از منظر ساختارگرایانه و در قالب محورهای هم‌نشینی و جانشینی یاکوبسن تحلیل شده است. محور هم‌نشینی از کنار هم قرار گرفتن اجزای زبان در توالی زمانی حادث می‌شود و محور جانشینی امکان جایگزینی این اجزا را با غلبهٔ قطب استعاره و تشابه با یکدیگر میسر می‌سازد. همان‌طور که در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای مشاهده می‌شود، عناصری مانند فضاسازی با مشخصه‌های زمینی توأم با بهره‌گیری از ژرفانمایی مقامی به جای فضای خیالی نگاره‌های سنتی مکتب اصفهان، نوع رنگ‌های گرم و زمینی، خالص و درخشان، به جای رنگ‌های شفاف و روحی و خیالی، شکل کلی پیکره‌ها و حیوانات به شکل طبیعی‌تر و عناصر تصویری جسیم و زمینی به جای عناصر دو بُعدی و شکل‌های ساده‌شده نگارگری مکتب اصفهان، عملکرد و کارکرد به جای صرف ویژگی زیبایی و بیانی، زمان و مکان مشخص جایگزین زمان و مکان فرازمینی، موضوعات موردعلاقه مردم به جای موضوعات موردعلاقه دربار، منبع نور مشخص به صورت سایه‌روشن به جای نور یکدست و غیره از ویژگی‌های محور جایگزینی در این‌گونه نقاشی‌ها است که بر اساس تشابه با عناصر تصویری نگاره‌های مکتب اصفهان در بُعد استعاره (محور جانشینی) ایجاد شده و کلیت فهم تصویر که از کنار هم‌نشینی این عناصر متفاوت شکل گرفته را میسر ساخته است. علاوه بر این، استفاده از حالت‌های روحی و روانی در چهرهٔ اشقیا، استعاره از زمینی بودن و صورت‌های آرمانی و تشابه نشانه الوهیت آن‌هاست، ضمن این‌که بزرگ بودن پیکره‌های مهم و اشغال بخش‌های مهم و وسیع‌تر قاب، نشانگر بزرگی و قداست آن‌هاست. در چهرهٔ انبیا، اجزای نقاشی قهوه‌خانه‌ای از کنار هم قرار گرفتن در محور هم‌نشینی، کلیت اثر را می‌سازد و این قابلیت را دارد که در محور جانشینی، جایگزین اجزای دیگری شود و آن را به شیء استعاری تبدیل کند. همان‌طور که در نقاشی‌های سقاخانه‌ای نیز ملاحظه شد، هنرمند با رجوع به سنت تصویری دیرین، دست به انتخاب و گزینش صورت‌های بصری آن زده و موضوعات و عناصر مشابهی که ناشی از غلبهٔ قطب استعاره در نظریه یاکوبسن است را در تصاویر خود نمایان ساخته و اثری تزئینی، مجرد و نمادین خلق کرده که متناسب با نیاز روز جامعه مخاطب است. صورت‌هایی چون شکل کلی عناصر و پیکره‌ها، نوع چهره‌پردازی آرمانی و هم‌شکل، نور یکدست و منتشر در صفحه، ترکیب‌بندی منتشر، نقوش تزئینی سنتی و پرکار، عناصر تجربیدی و دو بُعدی توأم با رنگ‌پردازی خالص و درخشان، استفاده از عناصر نمادین، رنگ‌های نمادین، نقوش تزئینی و خوشنویسی، عناصر تخت و دوبعدی و غیره از مواردی هستند که بر اساس تشابه و غلبهٔ قطب استعاره توسط هنرمند از نقاشی سنتی گزینش و مطابق با محور هم‌نشینی در کنار یکدیگر صورت نهایی شده‌اند. انتخاب بخش کوچکی از واقعه به جای کل حادثه نیز با محور هم‌نشینی و مجاز مرسل همسو است (مانند صحنه جزئی از عاشورا به جای کل حادثه). گفتنی است که تمامی این موارد ناشی از تغییر بستر فرهنگی و اجتماعی و بازگشت هنرمند به هنر سنتی و احیای فرهنگ و هویت اسلامی و در نتیجه شکل‌گیری هنر پست‌مدرن است. بر مبنای این نگرش، می‌توان هر اثر هنری را بازشناسی کرد و با تغییر اجزا در محور جانشینی، آن را به شیء استعاری با کارایی نوین تبدیل کرد. چنین رویکردی می‌تواند چارچوب جدیدی برای واکاوی و ایده‌پردازی در انواع آثار هنری متفاوت، به‌ویژه در عصر حاضر ایجاد کند.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، مکتب نگارگری اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.

اخگر، مجید (۱۳۹۱)، فانی و باقی، تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
اعظم زاده، محمد (۱۳۷۷)، پیوند نقاشی ایران با فرهنگ عامه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت
مدرس، تهران.

ایگلتون، تری (۱۳۹۸)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، چاپ دهم، تهران: مرکز.
پاکباز، روئین (۱۳۷۸)، دایرةالمعارف هنر، چاپ چهارم، تهران: زرین و سیمین.
پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: فرهنگ معاصر.
پاکباز، روئین (۱۳۸۶)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ ششم، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
پاکباز، روئین (۱۳۸۹)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ نهم، تهران: زرین و سیمین.
چلیپا، کاظم و دیگران (۱۳۹۰)، تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نگره،
شماره ۱۸، صص ۶۹-۸۲.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشان‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
حرمی، حمیده و دیگران (۱۳۹۹)، معنایابی رمزگان فرهنگی رولان بارت در متنی سقاخانه‌ای از منصور
قندریز (چاپ دستی: لینونئوم)، مطالعات تاریخ فرهنگی: پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخی، شماره ۴۶،
صص ۵۳-۷۹.

حسین‌آبادی، زهرا و محمدپور، مرضیه (۱۳۹۵)، بررسی تأثیر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوعات
مذهبی بر روی باورهای عامه مردم، نشریه جلوه هنر، شماره ۱۶، صص ۶۹-۷۹.
رجبی، محمدعلی و چلیپا، کاظم (۱۳۸۵)، حسن اسماعیل‌زاده، نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای، تهران: نظر.
زرینی و مرآتی، سپیده ساداتی و محسن (۱۳۸۷)، بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در
شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی، فصلنامه نگره، شماره ۷، صص ۹۳-۱۰۵.
ساریخانی، مجید (۱۳۸۴)، نقاشی قهوه‌خانه در دوره قاجار، میراث جاویدان، سال سیزدهم، شماره ۵۰،
صص ۱۱۴-۱۲۰.

سجودی، فرزانه (۱۳۹۰)، نشان‌شناسی کاربردی، چاپ دوم، تهران: نشر علم.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، بیان و معانی، چاپ سوم، تهران: نشر میترا.
طاهری، صدرالدین (۱۳۹۶)، نشان‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران و سرزمین‌های مهاجر، تهران:
شورآفرین.

کلانتری، منوچهر (۱۳۵۲)، رزم و بزم شاهنامه در پرده‌های بازاری (قهوه‌خانه‌ای)، هنر و مردم، شماره
۱۳۴، صص ۲-۱۵.

گودرزی، مرتضی (۱۳۸۵)، جستجوی هویت در نقاشی ایرانی، تهران: علمی و فرهنگی.
گندمکار، طیب زاده، راحله، امید (۱۳۹۶)، بررسی مجاز در زبان فارسی بر مبنای نظریه مفاهیم واژگانی
و الگوی شناختی، مجله زبان پژوهی، شماره ۲۳، صص ۱۵۱-۱۷۸.
محمودی، فتنه (۱۳۸۷)، مضامین دینی در نقوش سقافارهای مازندران، کتاب ماه هنر (۱۱۸)، ۸۷-
۸۰.

مهدیه، راضیه و دیگران (۱۳۹۴)، مطالعه نقش استعاره در محصولات صنعتی در دوره پست‌مدرن،
نشریه هنرهای تجسمی هنرهای زیبا، دوره ۲۰، شماره ۲، صص ۸۵-۹۲.
مهرکی، ایرج و علیزاده، حسین (۱۳۹۵)، قطب مجازی زبان نثر صوفیه با تکیه بر مقالات شمس، دو
فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۸۰، صص ۱۱۵-۱۲۷.
مهرگان، آروین (۱۳۷۷)، دیالکتیک نمادها، پژوهشی در ساخت غریزی ذهن، اصفهان: نشر فردا.
هاوکس، ترنس (۱۳۷۰)، استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

هاوکس، ترنس (۱۳۹۰)، استعاره، چاپ چهارم، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
هومر، شون (۱۳۸۸)، ژاک لاکان، ترجمه محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهایی، ج ۶، تهران: ققنوس.
یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰)، «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، ترجمه کوروش صفوی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
یاکوبسن، رومن (۱۳۸۵)، روندهای بنیادین در دانش زبان، مترجم: کوروش صفوی، دوم، تهران: هرمس.

Adamson, Glenn; Pavitt, Jane (2011), Postmodernism: Style and Subversion, London , V&A Publishing.

Harris, R (1988), Language, Saussure & Wittgenstein: How to Play Game with Words, London: Routledge.

Owens, Craig, (1980), The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Pastmodernism, October, vol.12, pp. 67-86.



Reading the Two Poles of Metaphor and Metonymy in Ghahve Khane Paintings, Isfahan School Paintings and Saqa Khane Painting with Roman Jakobson's Semiotics

Approach

Elham Taherian, PhD Candidate, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Ali Aasqar, Fahimi far, PhD, Associate Professor of Creative Arts (in Painting), Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares

Received: 2023/05/28 Accepted: 2023/10/11



Ghahve khane painting is one of the types of folk art that emerged in the Qajar era by passing through the painting of Isfahan school and under the influence of function and socio-cultural conditions. Meantime, in Qajar era (especially in the second half) when the special trend was towards Western naturalistic art, Ghahve khane painters have shown a tendency towards Western art while paying attention to the visual characteristics of traditional painting. This trend, using the factor of similarity to the painting elements of the Isfahan school, led to the replacement of elements with the characteristics of western art, examples of which can be seen in the paintings of this era. Substitution is a practice based on the similarity that appears in the metaphor, while the Metonymy of the sender is realized by relying on the coexistence of different elements. In other words, we use similitude in metaphor and proximity in metonymy. According to Jakobson's perspective, the metaphor and metonymy of the sender is not limited to verbal art, but also exists in other symbolic systems, apart from the symbolic system of language, such as works of art. Meanwhile, Ghahve khane painting artists used metaphor and allegory as a tool to shape a different image of reality and created images that while resembling the paintings of the Isfahan school, chose naturalistic forms in the axis of succession. Also, the use of emotional states in the face of enemies are metaphor for their earthly nature and their ideal and similar faces are a sign of their divinity, while the largeness of the figures and occupying the most important parts of the frame, indicate greatness and holiness in them. Substitution is a practice based on the similarity shown in the metaphor, while the Majaz Mursal (a type of metonymy) is realized by relying on companionship. Choosing a small part of the event instead of the whole one is also related to principle of companionship and metonymy of the sender (such as a partial scene of Ashura instead of the whole event). According to Jakobson, metaphor is not limited to theological art, but also exists in systems of signs other than the system of signs of language, such as works of art. The importance and necessity of this issue starts from the fact that because Ghahve khane painting is formed from a combination of tradition and modernity, Jakobson's theory of metaphor and metonymy, based on the axis of companionship and succession in terms of structuralism, can better understand the painting of this era. One of the changes that can be seen with the advent of Qajar painting, especially Ghahve khane painting, is the use of special rhetorical figures of metaphor in works of art. The metaphor of borrowing from the root means using one element instead of another, because of the similarity between the two. This rhetorical figure is an expressive tool that provides the designer with a new framework for observing



Negareh

the world around them and is an effective tool for creating original works.

The upcoming research **aims** to study and compare ۱۲ examples of Ghahve Khane paintings in comparison with six Isfahan school paintings and six Saqa Khane illustrations. The method of selecting pictures is selective and in line with the research objectives, and the method of data analysis is qualitative. One of the unique features of these paintings is the link between the visual characteristics of traditional painting and the characteristics of modern imagery, which can be analyzed from the perspective of the two poles of metaphor and permission (which is based on the two axes of substitution and companionship). The purpose of this article is to describe the dimension of metaphor and permission in Ghahve Khane painting from the perspective of Jakobson's semiotic approach. In this article, the Qajar era Ghahve Khane paintings are analyzed with the aim of leaving behind the dominant paradigms of traditional painting through analysis of text structure. In the present research, the **question** has been answered that what effect did metaphor have on the formation and flourishing of Ghahve Khane paintings and what were its role in the formation of contemporary pictorial tradition. The **research method** is carried out with a descriptive-analytical approach and collecting the information required for analysis in a library-based manner and according to the type of relationships of succession and cohabitation in the structure and combination of visual elements of Ghahve Khane painting in comparison with the paintings of the Isfahan school. It is assumed that a Ghahve khane painting was formed with the help of the metaphorical dimension and from the combination and replacement of the elements of the paintings of the Isfahan school. The **results** show that Ghahve Khane and Saqa Khane paintings were formed by using metaphor and metonymy, which according to Jakobson, are based on the two axes of substitution and companionship.

Keywords: Metaphor and Metonymy, the Pole of Companionship and Substitution, Ghahve Khane Painting, Saqa Khane Painting, Isfahan School of Painting, Jakobson

References:

- Akhgar, Majeed (2011), Fani and Baqi, Tehran: Voreh Artman Publications.
- Adamson, Glenn; Pavitt, Jane (2011), Postmodernism: Style and Subversion, London , V&A Publishing.
- Azhand, Yaqub (2015), Isfahan School of Painting, Tehran: Art Academy.
- Azamzadeh, Mohammad (1998), linking Iranian painting with popular culture, master's thesis of Tarbiat Modares University, Tehran.
- Chalipa, Kazem and others (2010), Reflections on national and religious issues in coffee house painting, Negre, No. 18, pp. 69-82.
- Chandler, Daniel (2008), Basics of Semiotics, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Surah Mehr.
- Eagleton, Terry (2018), Introduction to Literary Theory, 10th edition, Tehran: Center.
- Gandhamkar, Tayyabzadeh, Rahale, Omid (2016), Majaz investigation in Persian based on the theory of lexical concepts and cognitive model, Journal of Language Research, No. 23, pp. 151-178.
- Gudarzi, Morteza (2015), Searching for Identity in Iranian Painting, Tehran: Scientific and Cultural.
- Harris, R (1988), Language, Saussure & Wittgenstein: How to Play Game with Words, London: Routledge
- Hawkes, Trans (1991), Metaphor, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Nahr-e-Karzan.
- Hawkes, Trance (2010), Metaphor, 4th edition, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz publishing house.
- Homer, Shawn (2008), Jacques Lacan, translated by Mohammad Ali Jafari and Mohammad Ebrahim Tahaii, vol.6, Tehran: Phoenix.
- Hormati, Hamideh and others (2019), Finding the meaning of Roland Barthes's cultural codes



Negareh

- in a Saqakhaneh text by Mansour Kandriz (handprint: Linoneum), Cultural History Studies: Iranian Historical Society Research Paper, No. 46, pp. 53-79.
- Hosseini Abadi, Zahra and Mohammadpour, Marzieh (2015), Studying the effect of coffee house paintings with religious themes on popular beliefs, Jaloh Honar magazine, No. 16, pp. 69-79.
- Jacobsen, Roman (2001), «Linguistics and Poetics», translated by Korosh Safavi, Tehran: Islamic Culture and Art Research Institute.
- Jacobsen, Roman (2006), fundamental trends in language knowledge, translator: Korosh Safavi, 2nd, Tehran, Hermes.
- Kalantari, Manouchehr (1973), Razm and Bazm of Shahnameh in the bazaar curtains (coffee house), Art and People, No. 134, pp. 2-15.
- Mahdieh, Razieh and others (2014), study of the role of metaphor in industrial products in the postmodern period, Journal of Visual Arts of Fine Arts, Volume 20, Number 2, pp. 92-85.
- Mahmoudi, Fataneh (2007), religious themes in the motifs of Saqanfars of Mazandaran, Art Month Book (118), 87-80.
- Mehraki, Iraj and Alizadeh, Hossein (2015), virtual pole of Sufi prose language based on Shams's articles, Persian Language and Literature Quarterly, No. 80, pp. 115-127.
- Mehrgan, Arvin (1998), Dialectic of Symbols, Research on the Instinctive Construction of the Mind, Isfahan: Farda Publishing House.
- Owens, Craig, (1980), The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Pastmodernism, October, vol.12, pp. 67-86.
- Pakbaz, Rouen (1999), Encyclopaedia of Art, 4th edition, Tehran: Zarin and Simin.
- Pakbaz, Ruyin (2008), Iranian painting from ancient times to today, 6th edition, Tehran: Zarin and Simin publications.
- Pakbaz, Ruain (2009), Iranian painting from ancient times to today, 9th edition, Tehran: Zarin and Simin.
- Pakbaz, Ruain (2013), Iranian painting from ancient times to today, Tehran: Contemporary Culture.
- Rajabi, Mohammad Ali and Chalipa, Kazem (2006), Hasan Esmailzadeh, a painter of the coffeehouse school, Tehran: Nazar.
- Sarikhani, Majeed (2004), Coffee house painting in the Qajar period, Mirath Javidan, year 13, number 50, pp. 114-120.
- Shamisa, Siros (2008), Expression and Meanings, 3rd edition, Tehran: Mitra Publishing.
- Sojodi, Farzan (2018), Applied Semiotics, second edition, Tehran: Alam Publishing.
- Zarini and Marathi, Sepideh Sadati and Mohsen (2008), the study of the influence of Islamic mysticism in the formation of the art of painting of the Herat Timurid and Tabriz Safavid schools, Negre Quarterly, No. 7, pp. 93-105.