زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۸: ۱۷۹ـ۱۹۷
DOI: 10.22059/jwica.2019.282063.1288

گفت‌وگومندی سراسطوره‌های مسلط بر هنر دورهٔ قاجار و نقش آن در تصویرگری شخصیت شیرین

مهین سهرابی[۱*]، بهمن نامورمطلق[۲]، فاطمه مهرابی[۳]

چکیده

سراسطوره‌های مسلط بر فرهنگ و هنر هر جامعه شکل‌دهندهٔ گفت‌وگوهایی هستند که به جریان‌های فرهنگی و خلق هنری در آن جامعه جهت می‌دهند. در دورهٔ قاجار، ورود و ترویج سراسطورهٔ فرنگ در ایران باعث به‌وجودآمدن تحولاتی شایستهٔ توجه در حوزهٔ فرهنگ و هنر شد. یکی از نمودهای پربسامد و تأثیرگذار چنین تحولی در تصویرگری و به‌خصوص تصویرگری زنان مفهوم «دیگری» این دوره بود. ازاین‌رو، این پژوهش با انتخاب «شخصیت شیرین»، که شخصیتی با ظرفیت بالا برای «دیگری»شدن و «فرنگی»شدن در آن دوره بود، به مطالعهٔ گفت‌وگومندی (باختینی) سراسطوره‌های مسلط بر هنر دورهٔ قاجار پرداخت. این مطالعه در پی پاسخ به این پرسش شکل گرفت که در یک جامعه، که در یک زمان تحت تأثیر چند سراسطورهٔ مختلف است، نحوهٔ تأثیرگذاری سراسطوره‌ها بر شکل‌گیری و تحولات یک ایکون اسطوره‌ای کلان چگونه است؟ بدین منظور، بررسی تصاویر موجود از صحنهٔ «آبتنی شیرین»ـ به‌منزلهٔ پیکرهٔ مطالعاتیـ با روش تحلیل‌های بینامتنی و بیناگفتمانی بدین نتیجه رسید که در دورهٔ قاجار بین سه سراسطورهٔ فرنگی، ایرانی و اسلامی گفت‌وگویی شکل گرفته که سراسطورهٔ اسلامی در آن نقش میانجی دو سراسطورهٔ دیگر و فراهم‌کنندهٔ مقدمات گفت‌وگو را برعهده داشته، اما درنهایت، باگذشت زمان و قوت‌گرفتن این گفت‌وگو، سراسطورهٔ اسلامی از آن خارج شده است.

کلیدواژگان

تصویرگری، سراسطوره، شیرین، گفت‌وگومندی، هنرهای تجسمی، هنر قاجار.

---

۱. استادیار گروه صنایع دستی دانشگاه الزهرا ma.sohrabi@alzahra.ac.ir
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشگاه شهید بهشتی bnmotlagh@yahoo.fr
۳. کارشناسی ارشد گروه صنایع دستی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا(س) fa.mehrabi@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۳/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۲۲

مقدمه

اولین تجربه‌های رویارویی جامعهٔ ایرانی با جلوه‌های زندگی غربی در دورهٔ قاجار صورت گرفت و از این گذر، گفتمانی بین ایران و غرب شکل گرفت که محصول این دورهٔ زمانی است. در این دوره، هر بستر و پدیدار فرهنگی که قابلیت ایفای نقشی به‌عنوان یک صدا در این گفتمان را داشت، خیلی زود وارد آن شد و از تأثیر و تأثرات آن شکلی نو به خود گرفت. یکی از این بسترهای فرهنگی، که خیلی زود به متکلمی در این میان تبدیل شد، هنر تصویرگری ایرانی بود که پژوهش‌گران هنر سه منبع عمده برای اثرپذیری آن در این گفتمان مطرح کرده‌اند که عبارت‌اند از: «آثار هنری اروپاییِ واردشده به ایران و تماس مستقیم با نقاشان اروپایی مقیم اصفهان؛ نقاشی ارمنیان ساکن جلفای نو؛ و آثار نقاشان مکتب گورکانی هند» [۴].

تغییرات درخورتوجهی که در نقاشی این دوره نسبت به نقاشی‌های دوره‌های پیشین شکل گرفت، چنان‌که گفته شد، دستاورد زیست در فضای گفتمانی بود که در مواجهه و تعامل با غرب شکل گرفت. مطالعهٔ این هنر ازآن‌رو اهمیت دارد که شروع تبلور مدرنیته در نقاشی ایرانی است و ازاین‌رو موضوعی پراهمیت برای مطالعهٔ تحولات نقاشی ایرانی، به‌خصوص در دوران متأخر، است. پژوهش‌گران بر این باورند که تعیین تاریخی دقیق برای آغاز و پایان این دوره از نقاشی ایرانی ممکن نیست و به‌رغم تغییرات درخورتوجهی که نسبت به جریان نقاشی پیش از خود داشت، همواره بخشی از جریان پیوستهٔ نقاشی ایرانی تلقی می‌شود [۱۱]. درواقع، نقاشی این دوره و متعاقباً تحولاتش بخشی از جریانی پیوسته از تاریخ نقاشی ایرانی است که سرچشمهٔ آن را می‌توان در نقاشی دورهٔ صفویه جست‌وجو کرد.

تحولات نقاشی ایران در دورهٔ قاجار، همان‌طور که گفته شد، دستاورد مواجههٔ طولانی‌مدت آحاد کلان معرفتی ایرانی‌ـ اسلامی با فرهنگ غربی بود [۷]. در گذر این مواجهه، کشش‌ها و اندیشه‌های اجتماعی‌ای شکل گرفت که باعث مطرح‌شدن یا رونق‌گرفتن ایکون‌های اسطوره‌ای کلان در جامعه شد. یکی از ایکون‌های اسطوره‌ای کلانی که در این دوره به‌طور گسترده مورد توجه قرار گرفت «شخصیت شیرین» از کتاب *خسرو و شیرین* نظامی بود. روایت شیرین، به‌واسطهٔ شرایط خاص و ویژه‌ای که داشت، در ایران آن دوره به دلیل تحولات فرهنگی و اجتماعی که از سر می‌گذراند، بسیار موردتوجه قرار گرفت و صحنه‌های مختلف آن در ابعاد وسیعی تکثیر شد. در پژوهش‌های پیشین، که در ادامه نیز می‌آید، علت این برجسته‌شدن به‌دقت بررسی شده است و علت آن مسلط‌شدن سراسطورهٔ فرنگ بر جامعهٔ ایرانی اعلام شده است؛ اما می‌دانیم در آن دوران علاوه بر سراسطورهٔ فرنگ، سراسطوره‌های دیگری نیز بر جامعهٔ ایرانی مسلط بوده‌اند؛ بنابراین، در این پژوهش، مسئلهٔ اصلی مطالعهٔ نحوهٔ تأثیرگذاری این سراسطوره‌ها بر هم و نمود آن در تصویرگری شخصیت شیرین است.

لذا پرسش مطرح این است که: در یک جامعه، که در یک زمان تحت تأثیر چند سراسطورهٔ

مختلف است، نحوهٔ تأثیرگذاری سراسطوره‌ها بر شکل‌گیری و تحولات یک ایکون اسطوره‌ای کلان چگونه است؟ برای بررسی این مطلب، شخصیت شیرین به‌منزلهٔ نمونه‌ای از ایکون‌های اسطوره‌ای مدنظر و روایت «آبتنی شیرین» به‌منزلهٔ پیکرهٔ مطالعاتی در نظر گرفته شده است تا به مدد تحلیل‌های بینامتنی و بیناگفتمانی از چندوچون تأثیرات گفت‌وگومندی سراسطوره‌های مسلط بر جامعه در یک حیطهٔ خاص و ظهور آن در هنر آگاه شد.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد موضوع این نوشتار، یعنی گفت‌وگومندی سراسطوره‌ها، به‌طور خاص، تاکنون پژوهشی انجام نشده است، اما پژوهش‌هایی وجود دارند که به‌نوعی زیربنای مشترک دارند، ازجمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

سحر اتحادمحکم در سال ۱۳۹۰ پژوهشی با عنوان «تجلی کلامی و تصویری داستان خسرو و شیرین نظامی در دورهٔ قاجار با مطالعهٔ اسطوره‌کاوی» به‌عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد و به راهنمایی بهمن نامورمطلق و مجتبی عطارزاده انجام داده که به بررسی تصاویرِ متن کلامی (شعر) خسرو و شیرین نظامی در دورهٔ قاجار با روش متن‌ـ بافت‌پژوهی و اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران[1] پرداخته است. نتیجهٔ این پژوهش حاکی از آن است که در دورهٔ قاجار داستان خسرو و شیرین‌ـ به‌ویژه شیرین به‌عنوان زن‌ـ بسیار مطرح بوده و علت آن را ارتباطات بسیار با فرنگ، اعزام محصلان و هنرمندان به غرب از سوی دربار و رفت‌وآمد سیاحان به آنجا و بالعکس آمدوشد فرنگیان به ایران می‌داند.

مریم اخوان بزاز در سال ۱۳۹۵ پژوهش دیگری با عنوان «بررسی مضمون دیگری در قلمدان‌های دورهٔ قاجار با روش سراسطوره» به‌عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد و به راهنمایی مهین سهرابی نصیرآبادی و بهمن نامورمطلق انجام داده که به بررسی و مستندسازی ویژگی‌های هویتِ فرنگی‌مآبانهٔ دورهٔ قاجار و قالب‌های اسطوره‌ای آن پرداخته و درنهایت به این نتیجه رسیده که اسطورهٔ زن فرنگی، که ارتباط عمیقی با اسطوره‌های شهر و دین فرنگی دارد، به‌عنوان نمادِ جنبه‌های مادیِ دستاوردهای اندیشهٔ سراسطورهٔ فرنگی (اروپای پس از رنسانس) تصویری چیره و مسلط بر اندیشه و باورهای دورهٔ قاجار است.

عفت‌السادات افضل طوسی، گلناز سلاحی و لادن سلاحی در سال ۱۳۹۲ مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ کاشی‌نگاره‌هایی با نقوش زنان قاجاری در خانه‌های شیراز» انجام داده‌اند که در مجلهٔ *زن در فرهنگ و هنر* چاپ شده است. این مقاله به بررسی ویژگی‌های هویتی زن در زمان قاجار و کنش‌ها و خصوصیات شخصیتی او، با مطالعهٔ تحلیلی مجموعه‌ای از اسناد تصویری، یعنی

1. Gilbert Durand (1921-2012) فیلسوف فرانسوی

تک‌فریم‌های زنان در کاشی‌های خانه‌های دورهٔ قاجار در شیراز پرداخته است. هدف این پژوهش معرفی و ارائهٔ مستندهای نگارگری‌شده‌ای است که دیدگاه معاصر سراسطوره‌ها را تبیین می‌کند.

مبانی نظری پژوهش

شناخت تحولات چشمگیر هنر و ادبیات یک دوره از گذرِ یافتن تأثیر واحدهای کلان معرفتی در یک جامعه و متعاقباً شناسایی ایکون‌های پرتکرار و اسطوره‌ای شکل‌دهنده به طیف وسیعی از آثار ادبی و هنری آن دوره میسر می‌شود. نظریهٔ سراسطوره، که بسان نظریهٔ روح زمان[۱]، پارادایم[۲]، اپیستمه[۳] و چارچوب شناختی[۴] در پی یافتن واحدهای کلان معرفتی در یک جامعه است، قادر است با استفاده از اسطوره‌ها آثار ادبی و هنری را تحلیل و طبقه‌بندی کند. شکل‌گیری این طبقه‌بندی بدین‌صورت است که: «سراسطوره میان اسطوره‌های گوناگون پیوند ایجاد می‌کند و آن‌ها را به یک متن و ساختار منسجم و پیوسته تبدیل می‌کند؛ سراسطوره از مطالعهٔ یک اسطورهٔ ساده فراتر می‌رود و بیش از اینکه به یک اسطوره محدود شود، به مجموعه‌ای از آن‌ها می‌پردازد. بنابراین، ویژگی سراسطوره در مرحلهٔ نخست تبیین و تحلیل شبکه‌ای و مجموعه‌ای است» [۱۳].

پیش از آنکه به کارکرد سراسطوره‌های موجود در یک گفتمان و نحوهٔ تأثیرگذاری‌شان در شکل‌دهی به آثار هنری یک مکان- زمان پرداخته شود، لازم است معنای دقیق و حدود به‌کارگیری عبارت سراسطوره مطرح شود تا منظور دقیق به‌کارگیری این واژه در پژوهش پیش‌رو معلوم شود. این واژه «مجموعه‌ای از اسطوره‌های کوچک و بزرگ، همچنین ویژگی‌های اصلی و مهمی را دربرمی‌گیرد که تفکر، فرهنگ و روح یک‌زمان یا بخشی مهم از آن‌ها را در یک جامعه مشخص می‌کنند» [۱۳]. سراسطوره‌ها به موجزترین شیوهٔ ممکن وضعیت عمومی و کلان یک حوزهٔ فرهنگی را به‌گونه‌ای معین می‌کنند که در یک محدودهٔ زمانی مشخص عمیق‌ترین کشش‌ها و اندیشه‌های اجتماعی به‌رغم همهٔ افتراقاتی که بین طیف وسیعی از آثار هنری و ادبی قابل‌مشاهده است معین و ذیل آن‌ها طبقه‌بندی می‌شوند. سراسطوره از جنس خود اسطوره نیست، بلکه مداری است که اسطوره‌های مختلف حول محور آن حضور دارند و به‌واسطهٔ رویکرد اسطوره‌ای و کلانی که به گفتمان‌های فکری جوامع دارد به تبیین و توصیف تحولات کلان فکری و فرهنگی در جوامع می‌پردازد [۱۳].

---

۱. مطرح‌شده از سوی هگل، فیلسوف آلمانی (۱۷۷۰ـ۱۸۳۱).
۲. مطرح‌شده از سوی کوهن، فیلسوف امریکایی (۱۹۲۲ـ۱۹۹۶).
۳. مطرح‌شده از سوی فوکو، فیلسوف فرانسوی (۱۹۲۶ـ۱۹۸۴).
۴. مطرح‌شده از سوی پیاژه، روان‌شناس سوئیسی (۱۸۹۶ـ۱۹۸۰).

ازآنجاکه سراسطوره از جنس اسطوره نیست که بتوان با آن مانند یک متن برخورد کرد، می‌توان آن را به‌مثابهٔ بافتی در نظر گرفت که به شکل‌گیری یک متن اسطوره‌ای منجر می‌شود. تأثیرگذاری این بافت بر اثر و فرااثر از طریق متن‌های موجود در آن صورت می‌گیرد؛ بنابراین، ارتباط متن و بافت آن، که از طریق گفت‌وگومندی- به‌زعم باختینی آن- میسر می‌شود، نوع تأثیرگذاری سراسطوره بر اثر را مشخص می‌کند [۱۲]؛ اما نحوهٔ تأثیرگذاری یک سراسطوره در این اثر و حوضچهٔ معنایی‌اش، آن‌گونه که از مقدمات ذکرشده برمی‌آید، باید متناسب با ذات بافت‌گونهٔ سراسطوره باشد.

گفت‌وگومندی که در این پژوهش بدان پرداخته می‌شود، یکی از نظریه‌های مهم میخاییل باختین[۱] به شمار می‌رود. مایکل گاردینر، در مقالهٔ «تخیل معمولی باختین»، گفت‌وگومندی از منظر باختین را چنین تبیین می‌کند که از نظر باختین گفت‌وگومندی مقوم دیدگاهی عام و «الگویی از جهان» است که بر تعامل و به‌هم‌پیوستگی مستمر و عقلانیت و رخنه‌پذیری قلمروهای نهادین و فیزیکی تأکید دارد. عنصر محوری این جهان‌بینی این مفهوم است که موجودات مونادهایی ازپیش‌تعریف‌شده نیستند، بلکه در روابط و از طریق گفت‌وگو با سایر چیزها شکل می‌یابند؛ گفت‌وگویی که یک فرایند مستمر و بی‌پایان است [۱۰]. باختین در این نظریه پیوسته متن را به بافت و مؤلفش و نیز مؤلفان پیش از آن مرتبط می‌کند. او با اعتقاد به اینکه اثر ادبی و متعاقباً هنری در بستر جامعه شکل می‌گیرد، در مورد پایه و اساس مطالعات گفت‌وگومندی در مقدمهٔ مسائل آثار داستایوسکی می‌نویسد: «اساس این مطالعه بر این حکم واقع است که هر اثر ادبی در بطن خود پدیده‌ای اجتماعی است» [۵]. دوکرو در تبیین زعم باختین از گفت‌وگو و مبانی طرح نظریه‌اش بر این باور است که «برای باختین یک دسته از متن‌ها و به‌ویژه متن‌های ادبی وجود دارد که برای آن‌ها باید این ویژگی را در نظر گرفت که چند صدا به‌طور هم‌زمان سخن بگوید، بدون اینکه یکی از میان آن‌ها برتر باشد و دیگران را داوری کند» [۱۵]. به‌این‌ترتیب، براساس نظر باختین، «گفت‌وگو دارای مناسبات پیچیده و گسترده‌ای است که به روابط متنی و حتی فرامتنی روان‌شناختی محدود نمی‌شود» [۱۴]. گونه‌های مختلف ادبی و هنری با توجه به ارتباطی که با گفت‌وگومندی دارند از هم متمایز می‌شوند. این تمایز و میزان آن در گرو چگونگی و میزان تعامل یک متن با متن‌های دیگر است.

با توجه به موارد ذکرشده، این پژوهش بر آن است تا با مطالعهٔ پاره‌ای از آثار هنری تصویرگری دورهٔ قاجار، در وهلهٔ اول برخی سراسطوره‌های مسلط بر شکل‌گیری آثار هنری این دوره را شناسایی کند و در مرتبهٔ بعد از آن به بررسی نحو و نوع گفت‌وگومندی میان این سراسطوره‌ها و تأثیرشان در شکل‌گیری آثار هنری بپردازد. ازاین‌رو، لازم است با اتخاذ روشی مناسب با مطلوب این پژوهش ابتدا به استخراج اطلاعات لازم از نمونه‌های مطالعاتی پرداخته

۱. میخائیل میخائیلویچ باختین، فیلسوف روسی (۱۸۹۵-۱۹۷۵).

شود و در ادامه، همان‌طور که از عنوان پژوهش نیز برمی‌آید، داده‌های استخراج‌شده با مبانی نظری متفکر مطلوب این پژوهش، یعنی باختین، بررسی شود.

روش تحقیق

در این پژوهش، هدف آن است تا از گذر مطالعهٔ برخی نمونه‌های آثار هنری دورهٔ قاجار، تحولات معرفتی جامعهٔ ایرانی دورهٔ قاجار در ابعاد کلان درک و تحلیل شود. ازاین‌رو، روشی که برای این پژوهش اتخاذ می‌شود باید اولاً متناسب با موضوع و ویژگی‌های آن باشد و قابلیت آن را داشته باشد تا از طریق یک تحلیل سلسله‌مراتبی از جزئیات پرتکرار یک جامعه به تحولات کلان آن پی ببرد. روش منتخب این پژوهش، که علاوه بر اینکه با موضوع پژوهش رابطهٔ اندام‌وار[۱] دارد ویژگی‌های ذکرشده را نیز دارد، روش مستخرج از نظریهٔ سراسطوره است.

با توجه به تعاریف ارائه‌شده از واژهٔ اسطوره و سراسطوره، جهت تبیین روش کاربست نظریهٔ مورد بحث می‌توان گفت: در یک پژوهش هنری یا ادبی، سراسطوره می‌تواند هدف، موضوع یا روش پژوهش باشد. نامورمطلق دراین‌باره چنین توضیح می‌دهد: «اگر موضوع تحقیق خود سراسطوره باشد، مباحث تاریخی و گفتمانی همچنین روابط میان سراسطوره‌ها اهمیت بیشتری می‌یابد؛ اما اگر موضوع مطالعه منظومهٔ اسطوره‌ای باشد، در این صورت تجلیات هنری و ادبی اهمیت بیشتری پیدا می‌کنند. در پایان، اگر موضوع یک اسطوره و حضور آن در آثار ادبی‌ـ هنری باشد، روند تحقیق بیش‌ازپیش به‌سوی روایت و ویژگی‌های آن اسطوره میل پیدا می‌کند؛ بنابراین در مطالعهٔ یک اسطوره یا حلقهٔ اسطوره‌ای، فرایند از جزء به کل است؛ درصورتی‌که مطالعهٔ سراسطوره روندی وارونه به خود می‌گیرد، زیرا از کل به جز خواهد بود» [۱۳]. ازآنجاکه این روش به‌منظور شناسایی و دسته‌بندی اسطوره‌ها مطرح شده است، در پژوهشی که سراسطوره روش انجام آن است گام اول در روند انجام پژوهش تعیین خاستگاه و وابستگی‌های اسطوره‌ای هر اسطوره یا منظومهٔ اسطوره‌ای است. این روش با توصیف ویژگی‌ها، موضوع، مضمون، روایت، نمادها، نشانه‌ها، اسطوره‌های موجود در متن بررسی‌شده آغاز می‌شود. در مرحلهٔ بعد، وابستگی اثر به اسطوره‌ها، حلقه‌های اسطوره‌ای، منظومه‌های اسطوره‌ای و خود سراسطوره بررسی می‌شود [۲]؛ و درنهایت با تحلیل‌های بینامتنی و بیناگفتمانی به تحلیل داده‌های پژوهش می‌پردازد.

اگرچه این نظریه با روش‌شناسی که گفته شد همواره قابل کاربست برای تحلیل آثار

---

۱. organic به این معنا که اثر مورد تحلیل به‌واسطهٔ ویژگی‌های خاص نوع خاصی از روش‌شناسی را برای تحلیل اقتضا می‌کند که با آن رابطه‌ای پویا، زنده و وابسته دارد.

هنری و ادبی است، گاهی ممکن است روند تحلیل یک اثر همراه با چالش باشد. نامورمطلق این چالش را به ناب یا تلفیقی بودن آثار ارجاع می‌دهد و بر این باور است که برخی آثار تحت‌تأثیر یک سراسطوره‌اند و صرفاً میتم[۱]های موجود در همان سراسطوره را بازنمایی می‌کنند، اما برخی دیگر از آن‌ها عناصری ترکیبی از چند سراسطوره را در خود دارند که بیانگر تغییراتی جزئی یا کلان در هویت، تاریخ و فرهنگ جامعهٔ مولد آن‌هاست و در این صورت است که سراسطوره مسلط بر آن آثار مرکب خوانده می‌شوند. نامورمطلق توجیه وقوع این تغییرات را در گرو تغییرات وضعیتی می‌داند که ممکن است برای اسطوره‌ها پیش بیاید. ازاین‌رو، وضعیت اسطوره‌ها و نحوهٔ تأثیرگذاری‌شان را به سه دستهٔ سراسطوره‌ای، دگردیسی‌شده و تلفیقی تقسیم می‌کند [۱۳].

با توجه به‌عنوان این پژوهش، که «گفت‌وگومندی سراسطوره‌های مسلط بر هنر دورهٔ قاجار و نقش آن در تصویرگری شخصیت شیرین» است، حضور واژهٔ گفت‌وگومندی در عنوان، دلیلی متقن برای محدودکردن پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش به آثار پلی‌فونیک یا چندصدایی است و این بدان دلیل است که چندصدایی ویژگی لازم گفت‌وگومندی محسوب می‌شود [۱۴]؛ و به‌واسطهٔ همین تعیین محدودهٔ مطالعاتی، روش پژوهش نیز به مطالعهٔ سراسطوره‌هایی محدود می‌شود که عناصری ترکیبی از چند سراسطوره را در خود دارند و مطالعهٔ گفت‌وگومندی آن‌ها مستلزم تعیین نحوهٔ تأثیرگذاری‌شان بر آثار موردمطالعه است.

تحلیل پیکرهٔ مطالعاتی

جامعهٔ آماری این پژوهش مجموعه‌آثار تصویرگری‌شده با موضوع شیرین و در حوزه‌های مختلف تصویرگری در هنر سنتی هستند که تحت‌تأثیر سراسطوره‌های مرکب شکل‌گرفته باشند تا بتوان آن‌ها را در زمرهٔ آثاری پلی‌فونیک طبقه‌بندی کرد. در میان همهٔ آثاری که با این ویژگی‌ها وجود دارند، پیکرهٔ منتخب برای بررسی در این پژوهش، تصویرسازی روایت «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» است که برای بخشی از کتاب *خسرو و شیرین* اثر نظامی کار شده است. این روایت در دورهٔ قاجار پیش‌متن بسیاری از متون متفاوت ادبی و هنری واقع شد و بسیار موردتوجه قرار گرفت؛ به‌طوری‌که در بسیاری از آثار نقاشی، نگارگری، دیوارنگاری و سایر هنرهای کاربردی تصویری بارها تکرار شد [۱].

این پیکره به‌صورت گزینشی برای پژوهش مد نظر قرار گرفته است و دلیل آن نکته‌ای است که در مورد این موضوع در دورهٔ قاجار وجود دارد و آن تغییر شایان توجهی است که در

---

۱. کوچک‌ترین واحد اسطوره‌ای.

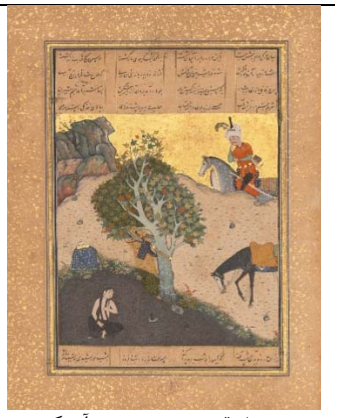
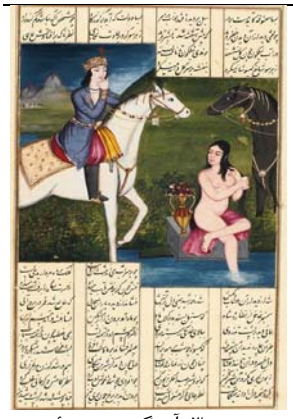
تصویرگری این نگاره نسبت به دوره‌های پیشین به وجود آمده و بعد حذف شده است؛ یعنی حضور یک زن حاجب در تصاویر و در کنار شیرین که نه در اصل روایت چنین شخصیتی وجود دارد و نه در دوره‌های قبل چنین شخصیتی رسم شده بود، اما در دورهٔ قاجار یک‌باره به سنتی شایع بین همهٔ هنرمندان تبدیل می‌شود.

پیش از آنکه به تحلیل نقش سراسطوره‌های مرکب در مورد این موضوع پرداخته شود، لازم است از پیشینهٔ تصویرگری صحنهٔ آبتنی شیرین در سنت تصویرگری ایران آگاهی لازم حاصل شود. با توجه به اینکه مطالعات این پژوهش به جای نمونه بر پیکره‌ای خاص صورت می‌گیرد، نمونه‌های موجود از نوع شاهدمثال‌هایی برای هر بخش از مطالعه و به صورت انتخابی هستند.

پیشینهٔ تصویرگری شیرین در صحنهٔ «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار»

برای تعریف پیشینهٔ تصویرگری این صحنه، مجموعه‌نگاره‌های کارشده برای صحنهٔ «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» را می‌توان در سه دسته پیش از قاجار و ابتدای قاجار، دوران میانی قاجار و دوران پایانی قاجار تقسیم کرد که به نمایندگی از هر بازه تصاویر ۱، ۲ و ۳ به‌عنوان نمونه در جدول ۱ آمده‌اند. تصویر ۱، نگاره‌ای متعلق به قرن نهم شمسی است که برای صحنهٔ آبتنی شیرین تصویرگری شده است. همان‌طور که در تصویر نیز مشخص است و در بالا نیز گفته شد، در دورهٔ پیش از دورهٔ قاجار هیچ اثری از زن حاجب دیده نمی‌شود. در تصویر ۲، که در دوران میانی حکومت قاجار کار شده است، همان‌طور که در تصویر معلوم است، زنی میان‌سال در کنار شیرین و همراهانی برای خسرو اضافه شده‌اند که در سنت تصویرسازی پیش‌ازاین وجود نداشته‌اند؛ و درنهایت در تصویر ۳، که در دوران متأخر و پایانی حکومت قاجار کار شده، شاهد فقدان زن حاجب هستیم. در این تصویر، که برگی از یک کتاب است و متعلق به یک مجموعهٔ خصوصی، خسرو و شیرین بدون زن حاجب در نگاره حضور دارند، اما حضوری به‌کل متفاوت ازآنچه پیش‌ازاین تحول معمول بود. تکرار این تصویرسازی‌ها در ابعاد گسترده در دورهٔ قاجار و در تقریباً همهٔ شاخه‌های هنری رایج آن دوران، خبر از شکل‌گیری گفت‌وگویی در جامعهٔ دوران قاجار می‌دهد که شایسته تأمل و بررسی است.

جدول ۱. پیشینهٔ تصویرگری صحنهٔ «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار»ـ (نگارنده)

پیش از دورهٔ قاجار	سال‌های میانی دورهٔ قاجار	سال‌های پایانی دورهٔ قاجار
		
تصویر۱، قرن نهم شمسی، آبرنگ، نیویورک، موزهٔ متروپولیتن [۱۷]	تصویر۲، قرن سیزدهم شمسی، کاشی [۲۶]	تصویر۳، آبرنگ، مجموعهٔ خصوصی [۲۳]

دلیل توجه زیاد تصویرسازان قاجاری به موضوع خسرو و شیرین آن بوده که در دورهٔ قاجار سراسطورهٔ فرنگ دستاوردهای شایان توجه و دلخواهی برای جامعهٔ مسحور غرب ایرانی به ارمغان آورد. یکی از این دستاوردها، که باب میل جامعهٔ مردسالار دورهٔ قاجار بود، «اسطورهٔ زن فرنگی» بود که با صفات مختلفش از جنبه‌های گوناگون اسطوره‌ای فعال در دورهٔ قاجار محسوب می‌شد [۳]. این حضور فعال به‌واسطهٔ نگاه مخصوصی که مرد ایرانی همواره به زن دیگری یا غیرایرانی دارد قابل توجیه است. نمونه‌هایی از این نگاه مخصوص در روایت‌هایی چون «خسرو و شیرین» و «شیخ صنعان و دختر ترسا» وجود دارد [۸].

علاوه بر این، در این دوره، حضور زنان فرنگی در ایران، که بعضاً به‌عنوان همراهان فرستادگان خارجی، گردشگران، کارگزاران و... در ایران در کنار گسترش روابط و بازرگانی با فرنگ که راه ورود نقاشی‌ها و باسمه‌های اروپایی با تصاویری از زنان فرنگی را به ایران باز کرد، مزید بر علت شد و باعث پررنگ‌تر شدن حضور این اسطوره شد. تصاویر یادشده، که عمدتاً برای خیال‌پردازی و تحسین به دست مردم می‌رسید، خیلی زود راه خود را به آثار هنرمندان آن دوران باز کرد و به‌طور صریح و ضمنی در آثار آن دوران نمایان شد [۶]. نامورمطلق نقش این اسطوره را در تحول معیارهای زیبایی دوران قاجار این‌گونه تبیین می‌کند: «می‌دانیم حوری که نماد زیبایی در فرهنگ ایرانی‌ـ اسلامی محسوب می‌شد همواره مصداق‌های بومی در ادبیات و هنر ایرانی پیدا می‌کرد، اما در دورهٔ قاجار مصداق‌های حوری یعنی زن آرمانی به‌ویژه از نظر زیبایی تغییر اساسی پیدا کرده و در نظر بسیاری این دختر یا زن فرنگی بود که بهترین مصداق برای حوری به حساب می‌آمد» [۱۳].

همذات‌پنداری با شخصیت‌های مرد ایرانی در داستان‌های شیخ صنعان و دختر ترسا و خسرو و شیرین و فراهم‌بودن پیش‌متن دیگری چون اسطورهٔ زن فرنگی، زمینه را برای تأکید بر فرنگی‌بودن زن در این داستان‌ها فراهم کرد و موجب تکثیر فراوان این داستان‌ها در متون تصویری دورهٔ قاجار شد. همان‌طور که در بخش‌های قبل گفته شد، در اکثر نگاره‌های «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» دورهٔ قاجار شاهد حضور کاراکتری هستیم که در پیش‌متن ادبی و نگاره‌های پیشین به آن هیچ اشاره‌ای نشده است. این پژوهش بر آن است تا با تحلیل گفت‌وگومندی سراسطوره‌های مسلط این دوره، تحریف در سنت تصویرگری این روایت را توضیح دهد و ارتباط آن را با میزان تأثیرگذاری سراسطوره‌ها تبیین کند.

پیش از آنکه به مطالعهٔ تصاویر کارشده برای این روایت در دورهٔ قاجار پرداخته شود، بهتر آن است یک بار دیگر پیش‌متن‌های بصری نگارهٔ «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» در بازه‌های زمانی سه‌گانهٔ ذکرشده در جدول ۱ به‌طوری تفضیلی و تطبیقی مقایسه شود؛ تا از گذر آن داده‌هایی مستند برای تبیین نحو و نوع گفت‌وگومندی سراسطوره‌های مسلط در این دوران فراهم شود. اولین تصاویری که در این بخش مورد توجه قرار می‌گیرد، مربوط به تصویرگری آبتنی شیرین در دوران پیش از قاجار است که این به‌مثابهٔ سنت آغاز دورهٔ قاجار نیز است، زیرا پس از تغییر حکومت نمی‌توان خیلی سریع شاهد تحولات درخور توجه و این‌چنین بود. در جدول ۲، تصاویر ۴، ۵، ۶ نگاره‌هایی از تصاویر کارشده برای صحنهٔ آبتنی شیرین در قرن‌های ۸، ۹ و ۱۰ قمری را نشان می‌دهند.

جدول۲. نمونه‌هایی از پیشینهٔ تصویرگری صحنهٔ آبتنی شیرین در دوران پیش از قاجار– (نگارنده)

قرن هشتم شمسی	قرن نهم شمسی	قرن دهم شمسی
تصویر۴. قرن هشتم شمسی، آبرنگ، واشنگتن، گالری فریر [۲۵]	تصویر۵، قرن ۹ شمسی، آبرنگ، نیویورک، موزهٔ متروپولیتن [۱۸]	تصویر۶، قرن ۱۰ شمسی، آبرنگ، واشنگتن، گالری فریر [۲۴]

جدول۳. نمونه‌هایی از پیشینه تصویرگری صحنه آبتنی شیرین در دوران میانی قاجار - (نگارنده)

قرن سیزدهم شمسی

تصویر۷. قرن سیزدهم شمسی، آبرنگ [۲۲]

تصویر۸. قرن سیزدهم شمسی، جلد کتاب لاکی [۱۹]

تصویر ۹. قرن سیزدهم شمسی، جعبهٔ لاکی [۲۰]

در متن ادبی این صحنهٔ نظامی به این موضوع که خسرو و شیرین تنها بوده‌اند و شیرین تن خود را با موهایش پوشانده اشارهٔ مستقیم شده است. همان‌طور که از تصاویر جدول ۲ نیز برمی‌آید، با یک نگاه اجمالی شباهت این نگاره‌ها متعهدبودنشان به متن ادبی و تفاوت‌های ناشی از سبک و مکتب آن‌ها قابل تشخیص است و چنان قالب یکسانی دارند که گویی با یک دستورالعمل همواره واحد و غیرقابل تغییر رسم شده‌اند. در ادامه، برخی از متن‌های بصری این نگاره، که در دورهٔ میانی دورهٔ قاجار تولید شده‌اند، معرفی می‌شوند.

چنان‌که از جدول ۳ نیز برمی‌آید، تصویر ۷ برگی از یک کتاب خمسهٔ دوران قاجار را نشان می‌دهد. در این تصویر، زنی جوان حاجب شیرین شده و او را از چشم خسرو مستور نگه می‌دارد. در تصویر ۸، که یک جلد کتابی لاکی است، شاهد آنیم که خسرو همراه با معاشرینش تا محدودهٔ اقامت شیرین جلو آمده و در کنار شیرین پیرزنی حضور دارد که با یک پرده فضای خصوصی لازم برای شیرین را به‌وجود آورده است؛ و درنهایت، در تصویر ۹، که جعبه‌ای لاکی از دوران قاجار را نشان می‌دهد، شاهد فاصلهٔ اندک بین خسرو و شیرین هستیم و علاوه بر این،

برای شیرین همراهانی تصویر شده که همراه او مشغول آب‌تنی‌اند. همان‌طور که در تصویر نیز مشاهده می‌شود، نگارگر دیگر به سنت نگارگری قرن‌های گذشته یا حتی نقاشی ایرانی پایبند نیست. شیرین از محیط برکهٔ موجود در متن اصلی شعر خارج شده و در محیطی مصنوع بشر و نسبتاً شهری است و منظره‌پردازی نگاره نیز کاملاً به شیوهٔ اروپایی انجام شده است. در این دوران، تصویرگری این صحنه راه خود را به تزئینات معماری نیز باز کرد و مثلاً می‌توان به سردر باغ ارم شیراز اشاره کرد. نکتهٔ درخور توجه در این رابطه این است که تا پیش‌ازاین تصویرگری این صحنه عمدتاً متعلق به آثاری بودند که به‌نوعی وسایل شخصی محسوب می‌شدند و چنان نبودند که در معرض دید عموم یا در این حد برای نمایش و ارائهٔ خلق گذاشته شده باشند، ازاین‌رو کارشدن این نگاره به‌عنوان بخشی از یک بنای مهم می‌تواند دلیلی بر شیوع و رایج‌شدن این نگاره بین اذهان عمومی باشد؛ و پس‌ازآن بود که این صحنه بر کاشی‌های کوچک خانگی ارائه شد و به‌این‌ترتیب به خانه‌های مردم طبقهٔ متوسط نیز راه یافت که این نیز به‌نوبهٔ خود صحه‌ای بر شیوع کلان این صحنه بین مردم دورهٔ قاجار است.

با نگاهی به تصاویر موجود در جدول ۳ و مقایسهٔ آن با تصاویر جدول ۲، تغییرات این تصاویر نسبت به نگاره‌های دوره‌های پیشین و پیش‌متن ادبی نگاره معلوم می‌شود. در مجموعهٔ کلی تصاویر موجود برای این صحنه، بعضی تصاویر، افرادی غیر از خسرو و شیرین را به‌عنوان همراهان این دو در خود جای داده‌اند، اما، درمجموع، همهٔ تصاویر این دوره یک شخصیت حاجب دارند که شخصیت آن از دختری جوان تا پیرزنی فرتوت متغیر است. با مقایسهٔ این تصاویر که حاجب دارند و تصاویر دورهٔ قبل نکتهٔ دیگری نیز عیان می‌شود و آن اینکه در نگاره‌های دورهٔ قاجار شیرین به‌صورت عریان نمایش داده می‌شود، حال‌آنکه هم در متن شعر نظامی و هم در نگاره‌های دورهٔ قبل آمده است که شیرین بدن خود را با موهایش پوشانده است. در اینجا، با آوردن حاجب این‌گونه متن تغییر پیدا کرده که شیرین همچنان از خسرو مستور است، اما به مخاطبِ تصویر به‌صورت عریان نشان داده می‌شود. حال باید به دنبال پاسخ این سؤال بود که گفت‌وگوی میان سراسطوره‌های دورهٔ قاجار چگونه این نگاره را از آن منزل به این مقصد آورده است؟

سراسطوره‌های عمده و غالب دورهٔ قاجار عبارت‌اند از سراسطورهٔ ایرانی، اسلامی و فرنگی. از آنجا که سراسطوره‌ها از طریق آمیختن با یکدیگر می‌توانستند آثار آمیزه‌ای با هویتی جدید ایجاد کنند که قابلیت تأثیرگذاری و پارادایم‌سازی زیادی دارد، آنچه در اینجا مشهود است نمی‌تواند حاصل آمیختگی[۱] صرف این سراسطوره‌ها باشد. اما با ورود تصاویر زنان فرنگی به

۱. آمیختگی سراسطوره‌ها به این معناست که در یک روایت یا اثر هنری هر عنصر تحت تأثیر یک یا چند سراسطوره باشد؛ مثلاً در تصویرگری روایت حضرت علی(ع) از *خاوران‌نامه* شاهد حضور حضرت علی(ع) هستیم که علاوه بر رشادت‌هایی که در سراسطورهٔ اسلامی برای ایشان روایت شده، مرتکب کنش‌هایی چون

ایران، این تصاویر به‌واسطهٔ چهره، میزان پوشش و نوع آن، به‌منظور خیال‌پردازی و تحسین مورد استقبال ایرانیان قرار گرفت. از سویی نیز، می‌دانیم در این دوره تصویر شیرین به‌عنوان زنی ارمنی، که هم خارجی است و نیز هم‌کیش با فرنگیان، به‌منزلهٔ زن فرنگی به موضوعی برای هنر تصویرگری در ایران بدل شده است. از طرفی، در این دوره، علاوه بر سراسطورهٔ فرنگ سراسطوره‌های دیگری نیز در ایران بر هنر و فرهنگ جامعه مستولی بودند که عبارت‌اند از سراسطورهٔ ایرانی و سراسطورهٔ اسلامی. بدین‌ترتیب، اگر قرار باشد تأثیر این دو سراسطوره را در غالب تغییر چهره یا پوشش شیرین ببینیم و به‌نوعی به آن وجههٔ ایرانی و اسلامی بدهیم، بازهم نمی‌توان انتظار کارکرد مشابه- یعنی دست‌مایهٔ خیال‌پردازی‌بودن- برای آن را داشت، زیرا تصویر زنی که چهرهٔ ایرانی و حجاب اسلامی دارد دیگر آن زن فرنگی نخواهد بود. از طرفی، برای خسرو، که اینک به کاراکتری برای همذات‌پنداری مخاطب ایرانی در مواجهه با زن فرنگی تبدیل شده است، نیز نمی‌توان چهره و لباس فرنگی قائل شد.

این موضوع که در دورهٔ قاجار سراسطورهٔ فرنگ در ایران سراسطوره‌ای مسلط بود، حقیقتی درست و پذیرفتنی است، اما، درعین‌حال، این سراسطوره هنوز آن‌قدر بر فضای فرهنگی کشور مسلط نشده بود که صورت زندگی عادی مردم را نیز به‌صورت غربی تغییر دهد. یکی از دستاوردهای این سراسطوره برای جامعهٔ ایرانی معرفی اسطورهٔ دیگری به فرهنگ ایران بود که به‌عنوان یک دست‌مایهٔ تصویرسازی در اختیار تصویرگران قاجاری قرار گرفت. در چنین موقعیتی، راهکاری که به ذهن هنرمند قاجاری رسید طرح یک گفت‌وگو میان سه سراسطوره‌ای بود که در آن بازهٔ زمانی سراسطوره‌های مسلط جامعه و صداهای واضحی بودند که در آن دوره در ابعاد کلان جامعه نیز شنیده می‌شد و در یک گفت‌وگوی کلان کنار یکدیگر حضور داشتند. گفت‌وگویی که در این دوره میان سراسطوره‌های مسلط جامعه شکل گرفت، مانند آمیختگی سراسطوره‌ها، مقوله‌ای یکپارچه نبود که تشخیص اجزای آن ممکن نباشد. در این گفت‌وگو، چه در سطح کلان آن و چه در سطح خلق هنری آن، با یک ساختار جدید و بزرگ‌تر مواجهیم که در آن می‌توان هر صدا را به‌وضوح شنید و گویندهٔ آن را تشخیص داد و هر عنصر می‌توانست در هر زمان به هر میزانی در گفت‌وگو شرکت داشته باشد یا در صورت لزوم از گفت‌وگو خارج شود.

بهتر است قدری به نحوهٔ تعامل سراسطوره‌ها در پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش پرداخته شود. در تصاویر «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار»، شیرین تا پیش‌ازاین صرفاً روایتی از اسطورهٔ دیگری بود و این دیگری‌بودن او به‌واسطهٔ دینش و ملیتش بود. بنابراین، در تصویرگری شیرین در حالت کلی آن و نه‌فقط این صحنه به‌نوعی با تعامل با دیگری مواجهیم و تعامل با دیگری از منظر باختین ازاین‌رو اهمیت دارد که «من خود را بدو از طریق دیگران بازمی‌شناسم: من از آنان کلمات و اشکال و مایه‌هایی را برای شکل‌گیری ایده‌ای اولیه از خودم می‌گیرم. همان‌طور

اژدهاکشی می‌شوند که در سراسطورهٔ ایرانی به گشتاسب، بهرام و رستم و... منسوب است [۱۲].

که بدن ابتدائاً در بطن مادر (بدن) شکل می‌گیرد، آگاهی فرد نیز پیچیده در آگاهی دیگری سر برون می‌کند» [۱۶].

اما در دورهٔ قاجار، با مستولی‌شدن سراسطورهٔ فرنگ بر شخصیت شیرین، که با ماهیت دیگری‌بودن او نیز هم‌خوان بود، شاهد تغییراتی در نحوهٔ ارائهٔ او هستیم که به عریانی منجر شده است. از سوی دیگر، اگر در تعامل و مکالمه با این سراسطوره سراسطورهٔ ایرانی را در نظر بگیریم، شاهد خسرو خواهیم بود که بی‌واسطه به شیرینِ عریان خیره شده و این نه‌تنها موجب تغییر فاحش پیش‌متن، بلکه ناهمخوان با متن اجتماعی ایران آن روزگار است. پیش‌تر گفته شد که در آن دوران کنجکاوی و خیال‌پردازی دربارهٔ دیگری فرنگی امری رایج بوده، اما درعین‌حال به حدی نیز نبوده که بتواند خیره‌شدن صریح به دیگری را جایز بداند. بنابراین، سراسطورهٔ اسلامی با ارائهٔ یک کاراکتر، یعنی یک حاجب، وارد این گفت‌وگو می‌شود و ضمن نارواشمردن خیرگی صریح به دیگری، به مخاطب تصویر این اجازه را می‌دهد تا به‌طور غیرصریح به این دیگری فرنگی چشم بدوزد و در این صورت است که نگارگر تا حدودی به متن نیز وفادار می‌ماند. در این دوران، اگر به دلیل هر محدودیتی امکان حضور حاجب وجود نداشت، نگاره‌ها به همان صورت دوره‌های پیشین خلق می‌شد.

به‌این‌ترتیب، در این ترکیب خاص، که از عناصر و اجزای ذکرشده در بالا به وجود آمده است، اجزا چنان در تعاملی منظم و هماهنگ گرد آمده‌اند که به‌هیچ‌وجه نمی‌توان تصور کرد یک پدیدهٔ ایستا و فراشدی راکد است. باختین چنین رابطه‌ای میان اجزا را، که از آن با عبارت آرشیتکتونیک یاد می‌کند، لازمهٔ شکل‌گیری گفت‌وگو می‌داند و بر این باور است که در رابطهٔ بین اجزا و کلیت دربرگیرندهٔ آن‌ها، یا در ارتباط بین اثری خاص با کلیت یک ژانر یا روابط فراتر از آن، در رابطهٔ بین گفتمان‌ها و سخن‌های مختلف می‌توان منطق گفت‌وگو را یافت [۹].

در گفت‌وگویی که در پرتو این آرشیتکتونیک شکل‌گرفته، سراسطورهٔ اسلامی با خلق یک کاراکتر جدید (حاجب) و واردکردن آن به این تصویر باعث به‌وجودآمدن گفت‌وگویی جدید و بی‌سابقه میان این سه سراسطوره شده که خبر از یک تحول اجتماعی کلان در آن حوضچهٔ معنایی می‌دهد: شیوع نوعی تزویر در جامعه، که در مواجهه با این دیگری فرنگی به وجود آمده، تلمیح[1] صریح از جانب خسرو، که سرنمون مرد ایرانی است، و خیرگی ضمنی مخاطب تصویر به شیرین در فضای شخصی‌اش. کمی بعدتر، وقتی سراسطورهٔ اسلامی کم‌کم در مقابل قدرت‌گرفتن سراسطورهٔ فرنگی رنگ می‌باخت، میزان تأثیر آن در این گفت‌وگو از واردکردن شخصیتی مانند حاجب به ارائه میتم‌های جزئی و ضمنی‌تر اسلامی، تقلیل پیدا کرد. نمونه این تقلیل در تصویر ۱۰ مشهود است.

---

۱. نگاه گذار کردن به سوی چیزی.

در تصویر ۱۰، بین خسرو و شیرین یک درخت و چند بوته حائل شده‌اند و مسجدی در گوشهٔ سمت چپ تصویر واقع شده که نشان‌دهندهٔ تقلیل میزان تأثیر سراسطورهٔ اسلامی در این گفت‌وگوست. تزویر یادشده بعدها وقتی جامعه آن‌قدر در پذیرش سراسطورهٔ فرنگ جلو رفت که توانست آن را به اندازهٔ سایر سراسطوره‌ها و در برخی موارد بیش از آن‌ها قدرتمند بداند، چنان‌که در تصویر ۱۱ آمده است، کمرنگ و به شکل‌گیری آثاری منجر شد که میان خسرو و شیرین هیچ حاجب، حائل و حتی فاصله‌ای وجود نداشت و از متن اصلی به نفع متن جدیدی که در جامعه شکل گرفته بود چشم‌پوشی شد.

تصویر ۱۰. فرش ساروق [۲۲]

تصویر ۱۱. قرن ۱۳ شمسی [۲۱]

تبیین پدیدهٔ ذکرشده با اتکا به نوشته‌های متأخر باختین ازآن‌رو اهمیت دارد که در آن‌ها «سویهٔ زبانی زندگی انسانی را از حیث نسبت آن با شکل‌گیری خودبودگی و روابط اجتماعی به‌طورکلی به کانون اصلی توجه خود بدل می‌کند؛ یعنی نکته‌ای که بینشی اساسی به ما عطا می‌کند تا بفهمیم چگونه سوژه‌ها از حیث ایدئولوژیک در درون ساخت‌های استدلالی و فرهنگی خاص، که نشان روابط نامتقارن قدرت بر آن‌ها خورده است، جای می‌گیرند» [۱۰]. بدین‌ترتیب، باختین با انتقاد به نقدهای متن‌محور، اهمیت نقد اجتماعی و فرهنگی را به‌طور جدی مدنظر قرار می‌دهد؛ طوری‌که «ارتباط و هماهنگی بازندگی اجتماعی برای باختین به‌عنوان یک اصل درمی‌آید که حتی در شناخت فلسفه و اصالت آن نیز مؤثر است» [۱۴].

پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش و نسخه‌های متأخر آن، یعنی تصاویر عریانی که حاجب نیز ندارند، مانند تصویر ۱۱، در بستر اجتماعی خلق و تعریفشان، ازاین‌رو حائز اهمیت‌اند که او معتقد است گروه‌های اجتماعی فرودست، که در اینجا به معنای تمامی آن بخش از جامعه است که به تولید و مصرف این تصاویر مشغول بوده‌اند، می‌توانند گفتارهای تک‌گویانه یا خودکامه را چنان به گفت‌وگو تبدیل کنند که در این میان معانی و ارزش‌های جدیدی نیز خلق شود. به‌این‌ترتیب، ارزش‌های جدیدی که گفته شد، در اینجا، ماحصل تعامل سراسطوره‌ها و گذار جامعهٔ ایرانی در وانهادن و خوارپنداشتن ارزش‌ها، هنجارها و ایدئال‌های خودی و جست‌وجوی آن‌ها در دیگری است.

بحث و نتیجه‌گیری

از آنجا که رویدادهای اجتماعی و فرهنگی در یک جامعه همواره از رویدادهای پیش از خود متأثرند، واضح است که تغییرات فرهنگی و اجتماعی تدریجاً واقع می‌شوند و تأثیر این وقوع تدریجی بر سراسطوره‌های مسلط بر حوضچهٔ معنایی آثار هنری نیز تدریجی خواهد بود. به‌این‌ترتیب، تأثیراتی که سراسطوره بر جریان آفرینش آثار هنری دارد در گرو تغییرات جزئی است که از جانب رویدادهای اجتماعی متأثر از همان سراسطوره و به‌صورت پیوسته به فرایند خلق آثار وارد می‌شود. این تغییرات در پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش به صورت متن‌های مختلف هنری یا فرهنگی از گفتمان‌های مختلف به متن اولیهٔ مد نظر، یعنی روایت *خسرو و شیرین* نظامی، اضافه شدند و چنان‌که مشهود است، در پایان دورهٔ قاجار متن را به‌طورکلی از متن اصلی منحرف کرد. روایت *خسرو و شیرین* نظامی اگرچه خود متأثر از زندگی خسروپرویز و بیش‌متنی بر متن فرهنگی زندگی اوست، در دوران پیش از قاجار با تکثیر و توسعهٔ بسیار چنان به لحاظ فرهنگی و اجتماعی قوت گرفت که خود به متنی بنیادین تبدیل شد که دست‌مایهٔ خلق بسیاری از آثار پس از خود شد.

در دورهٔ قاجار، با گسترش فرنگی‌سازی در تصویرسازی کتب، محصولات لاکی و تک‌نگاره‌ها

شاهد شکل‌گیری یک متن رئالیستی و غرب‌گرایانه در تصویرسازی هستیم. این تغییر سبک تصویرسازی اگرچه در بادی امر ممکن است صرفاً تغییری ناگزیر از تغییرات زمانه باشد، وقتی به تاریخ نگارگری ایرانی نگاهی می‌اندازیم و به چرایی سنت خلق تصویر در ایران پیش از قاجار دقت می‌کنیم، مشهود است که پیش از قاجار آثار تصویری در پی یک نگاه خدامحور و سنت‌گرایانه خلق می‌شدند؛ به‌طوری‌که به تصویرگران اجازهٔ خلق تصویر رئال یا چهره‌پردازی با سایه‌روشن را نمی‌داد. به همین دلیل، در چنین نگاره‌هایی نیز، که خدا محور و مبنای کار بود، امکان ارائهٔ آثاری با مضامین انسانی، و آن هم به سخیف‌ترین وجه ممکن، وجود نداشت. به همین دلیل، واقع‌نمایی و چهره‌پردازی غربی در تصویرگری این دوران یکی از متن‌های برآمده از گفتمان غرب‌گرایی این دوران بود که باعث شد متن اصلی از یک متن خدامحور به متنی انسان‌محور بدل شود. همچنین، در این دوران، متن‌های واسطی چون حاجب، مسجد و برخی نشانه‌های اسلامی به متن اولیه وارد شدند و فضای آن را به دو بخش سنتی (بخشی که خسرو در آن قرار دارد و با وجود حاجب و موانع قادر نیست شیرین را به صورت عریان ببیند) و مدرن (بخشی که شیرین به صورت عریان در مقابل چشمان تماشاگر تصویر قرار گرفته) تقسیم کرد. ازاین‌رو، این دست بیش‌متن‌ها باعث شکل‌گیری مکالمه‌ای بین دو وجه سنت‌گرایانه و تجددطلبانه گفتمان غرب‌گرایی و گفتمان باستان‌گرایی دورهٔ قاجار شدند. از آنجا که سراسطوره‌ها قابلیت تسلط بر مشترکات فرهنگی دوره‌های متوالی را دارند، از طریق دگردیسی صورت‌های فرهنگی می‌توانند گفتمان‌ها را به سوی وانهادن ارزش‌های پیشین و پذیرش ارزش‌های جدید سوق دهند، لذا پس از چندی بیش‌متن‌های متأثر از سراسطورهٔ اسلامی نیز حذف شدند و گفت‌وگوی بین سنت‌گرایی و تجددطلبی به یک اجماع و تک‌گویی رسید که به تشکیل متن هنری جدیدی منجر شد که برآمده از دو گفتمان غرب‌گرایی و باستان‌گرایی بود.

این پژوهش درنهایت به این نتیجه رسیده که در ایران دورهٔ قاجار، هنگامی‌که کاراکتر شیرین به‌واسطهٔ دیگری‌بودگی‌اش نقش زن فرنگی را در هنر ایرانی می‌پذیرد، به جهت آنکه برای مخاطب ایرانی، که هنوز تا حد زیادی درگیر سراسطوره‌های ایرانی و اسلامی مسلط بر جامعه‌اش است، لازم است تا یک کاراکتر میانجی فرهنگی به این روایت وارد شود تا تصویرگری ایرانی با کمترین آسیب به روایت اصلی به مطلوب خود، که همانا نشان‌دادن شیرین به‌عنوان دیگری فرنگی است، برسد. این میانجی در اواسط دورهٔ قاجار یک زن حاجب است، اما کمی بعدتر به المان‌هایی چون مسجد و پرچم‌های اسلامی تغییر پیدا می‌کند و درنهایت در اواخر دورهٔ قاجار، که سراسطورهٔ اسلامی کمرنگ شده و سراسطورهٔ فرنگ به‌وضوح قدرت گرفته، حذف می‌شود و شیرین به‌صورت زنی عریان و کاملاً مغایر با متن اصلی نظامی نمایانده می‌شود. بدین‌ترتیب و برمبنای شهادت تغییرات این تصویر، در طول یک دورهٔ زمانی چندوچون تأثیرات گفت‌وگومندی سراسطوره‌های مسلط بر هنر دورهٔ قاجار و نقش آن در تصویرگری شخصیت شیرین آشکار شده است.

منابع

[۱] اتحادمحکم، سحر (۱۳۹۰). «تجلی کلامی و تصویری داستان خسرو و شیرین نظامی در دورهٔ قاجار با مطالعهٔ اسطوره‌کاوی»، استاد راهنما: بهمن نامورمطلق، مجتبی عطارزاده، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکدهٔ هنر.

[۲] اخوان بزاز، مریم (۱۳۹۵). «بررسی مضمون دیگری در قلمدان‌های دورهٔ قاجار با روش سراسطوره»، استادان راهنما: مهین سهرابی نصیرآبادی، بهمن نامورمطلق، دانشگاه الزهرا(س)، دانشکدهٔ هنر.

[۳] افضل طوسی، عفت‌السادات؛ سلاحی، گلناز؛ سلاحی، لادن (۱۳۹۲). «مطالعهٔ کاشی‌نگاره‌هایی با نقوش زنان قاجاری در خانه‌های شیراز»، *مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)*، دورهٔ ۵، ش ۴، زمستان، ص ۵۷۷ـ۵۹۴.

[۴] پاکباز، رویین (۱۳۸۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

[۵] تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.

[۶] توکلی طرقی، محمد (۱۳۹۰). «به خیال زن فرنگی»، صاحبی، نرگس، *مجلهٔ اطلاعات حکمت و معرفت*، س ۶، ش ۵، شهریور، ص ۲۵ـ۲۷.

[۷] خاتون‌آبادی، افسانه (۱۳۹۰). «شعر و نقاشی در دوران قاجار؛ چالش سنّت و مدرنیته»، *ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س اول، ش ۲، پاییز و زمستان، ص ۳۹ـ۵۵.

[۸] شریف‌زاده، سید عبدالمجید (۱۳۸۵). «شیخ صنعان و نگارگران»، *کتاب ماه هنر*، ش ۹۳ و ۹۴، ص ۳۰ـ۳۷.

[۹] غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۷). *میخائیل باختین*، تهران: مرکز.

[۱۰] گاردینر، مایکل (۱۳۸۱). «تخیل معمولی باختین»، ترجمهٔ یوسف اباذری، *ارغنون*، ش ۲۰، تابستان.

[۱۱] مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۹). «نقاشی قاجار»، نشریهٔ *طاووس*، ش ۵ و ۶.

[۱۲] مهرابی، فاطمه (۱۳۹۷). «مطالعهٔ سراسطورهٔ مسلط بر فرهنگ مادی و آفرینش هنرهای سنتی (پیکرهٔ مطالعاتی، نگارگری ایرانی)»، استادان راهنما: مهین سهرابی نصیرآبادی، بهمن نامورمطلق، دانشگاه الزهرا(س)، دانشکدهٔ هنر.

[۱۳] نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، تهران: سخن.

[۱۴] ـــــــــ (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سخن.

[15] Ducrot, Oswal (1984). *Le dire et le dit*, Paris: Minuit.

[16] Bakhtin, Mikhail (1986). *Speech Genres and other Late Essays*, C. Emerson and M. Holquist (eds.), V. W. McGree (trans.), Austin: Texas university press.

[17] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446594, access date: (2018, 21 August).

[18] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448176, access date: (2018, 21 August).

[19] http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/arts-of-the-islamic-world-l6222/lot.22.html, access date: (2018, 21 August).

[20] https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-fine-qajar-lacquered-papier-mache-casket-iran-5671356-details.aspx, access date: (2018, 21 August).
[21] https://www.christies.com/lotfinder/Lot/kamal-al-din-wahshi-baqfi-d-1583-farhad-5722622-details.aspx, access date: (2018, 21 August).
[22] https://nazmiyalantiquerugs.com/blog/pictorial-persian-rug-tragic-love-story-of-shirin-and-khosrow/, access date: (2018, 21 August).
[23] https://www.flickr.com/photos/125761528@N6/29185539132, access date: (2018, 21 August).
[24] https://www.freersackler.si.edu/object/F1908.262/, access date: (2018, 21 August).
[25] https://www.freersackler.si.edu/object/F1931.32/, access date: (2018, 21 August).
[26] https://www.masterart.com/artworks/10005/qajar-tile-depicting-khosrow-and-shirin, access date: (2018, 21 August).