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 فهیمی‌فر

جنگ تاریخی روز عاشورا، رقم حسن اسماعیل‌زاده، همان.

فصلنامهٔ علمی نگره

خوانش دو قطب استعاره و مجاز در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی سقاخانه‌ای با رویکرد نشانه‌شناسی رومن یاکوبسن

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 به‌عنوان 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 نشانه‌شناسی یاکوبسن است. در این مقاله، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار با **هدف** پشت سر گذاشتن پارادایم‌های غالب نگارگری سنتی به شیوهٔ تحلیل ساختاری متن موردبررسی قرار می‌گیرند. در پژوهش حاضر، این **سؤال** پاسخ داده‌شده که استعاره و مجاز چه تأثیری در شکل‌گیری و شکوفایی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و سقاخانه‌ای در دوران معاصر داشته است؟ **روش تحقیق** پژوهش با رویکرد توصیفی- تحلیلی صورت گرفته و گردآوری اطلاعات موردنیاز برای تحلیل به شیوهٔ 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 به‌صورت استعاره و مجاز شکل‌گرفته 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، رشتهٔ 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 نیمهٔ دوم عصر قاجار است که شروع جدی آن از دورهٔ صفویه و اوج آن در دوران مشروطه است. در این میان، در عصر قاجار، به‌ویژه در نیمهٔ 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 قابل‌مشاهده است. جانشینی عملی است متکی بر مشابهت که در استعاره نمودار می‌شود، درحالی‌که مجاز مرسل با تکیه بر هم‌نشینی عناصر مختلف تحقق می‌یابد. به‌عبارت‌دیگر، 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، به‌غیراز 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 نگارهٔ مکتب اصفهان و شش عدد نقاشی سقاخانه‌ای موردمطالعه 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) قابل‌تحلیل 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. ازاین‌رو، این پژوهش درصدد پاسخ به این **سوال** است که استعاره و مجاز با توجه به محور جانشینی و هم‌نشینی در نظریهٔ 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 شکل‌گرفته و به طبع آن، آثار هنری مدرن همچون نقاشی سقاخانه‌ای نیز با توجه به این مهم و با تأثیر از سنت تصویری ازجمله نقاشی قهوه‌خانه‌ای بروز و ظهور یافته‌اند. **ضرورت و اهمیت** این موضوع ازآنجا آغاز می‌شود که چون نقاشی قهوه‌خانه‌ای از پیوند میان سنت و تجدد شکل یافته است، نظریهٔ 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 به‌صورت توصیفی- تحلیلی و با رویکرد دو قطب استعاره و مجاز در نظریه یاکوبسن صورت گرفته و ازنظر هدف بنیادین است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و ابزار گردآوری اطلاعات، پایگاه‌های الکترونیکی و فیش‌برداری از منابع مرتبط است. جامعهٔ آماری پژوهش، دوازده تصویر از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در تطبیق با شش نگارهٔ 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 نظریهٔ یاکوبسن موردبحث قرارگرفته و سپس به تطبیق نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته خواهد شد و درنهایت 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، شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل به‌صورت کیفی و از روش استقرای علمی بهره گرفته‌شده؛ بدین معنا که از کنار هم نشستن اطلاعات جزئی، نتایج نهایی و کلی حاصل گردیده است.

پیشینهٔ تحقیق

مقاله‌های متعددی دربارهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای نگاشته شده است که از آن میان می‌توان مقالهٔ «همگامی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با ادبیات عامیانهٔ عصر قاجار» (مطالعهٔ مضمونی و ساختاری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای متعلق به موزهٔ آستان قدس رضوی با تصاویر کتاب طوفان البکاء) 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 نسخهٔ طوفان البکاء مورد تبیین قرار گیرد. همچنین ارتباط میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و ادبیات عامیانه از دیگر عوامل بررسی‌شده در این پژوهش است. مقالهٔ 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 جلوهٔ هنر است. در این مقاله، تأثیری که نقاشی قهوه‌خانه‌ای روی باورها و اعتقادات مذهبی مردم داشته است، موردبررسی قرارگرفته و دلیل آن را ریشه و هویت ایرانی- شیعی ایرانیان می‌دانند. مقالهٔ دیگر با عنوان «مطالعهٔ نقش استعاره در محصولات صنعتی در دورهٔ پست‌مدرن» از راضیه مهدیه و دیگران، شماره

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 دورهٔ مدرن به پست‌مدرن مورد تحلیل قرارگرفته است. عنوان مقالهٔ دیگر «نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دورهٔ 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. مقالهٔ دیگر با عنوان «تأملاتی دربارهٔ 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 نظریهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» عنوان مقاله جدیدتری است که توسط الناز دستیاری و ادهم ضرغام در نشریه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی در سال ۱۳۹۸ به شماره ۷ منتشرشده است. نویسندگان در این مقاله تلاش دارند با توجه به نظریهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی، معنای پنهان در آثار را که می‌تواند برآیند جنبه‌هایی از شرایط زمانه باشد، آشکار سازند. همان‌طور که ملاحظه می‌شود در مقالات مورداشاره، 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

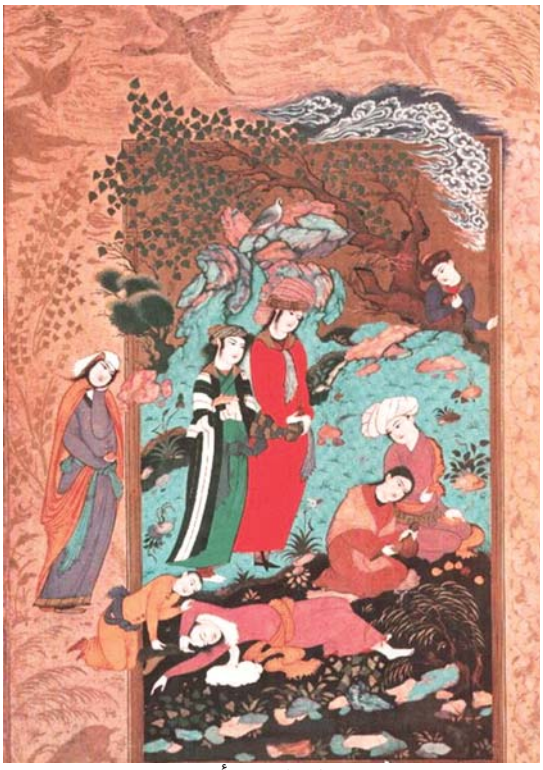
واژهٔ استعاره از کلمه یونانی متافورا[1] اخذشده که خود مشتق از متا[2] به معنای «فرا» و فرین[3] به معنای بردن است. مقصود از این واژه، دستهٔ ویژه‌ای از فرآیندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شئ به شئ دیگر «فرابرده» یا منتقل می‌شوند (هاوکس، ۱۳۹۰: ۱۱). در این آرایه، مشبه و وجه شبه و ادات تشبیه ازجمله تشبیهی حذف می‌شود، به‌طوری‌که فقط مشبه‌به 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: ۱۳۶). طبق گفته هاوکس، تلقی‌های متفاوت استعاره را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دورهٔ اول از آغاز تا عصر رمانتیک و دورهٔ دوم از عصر رمانتیک تا امروز است. هاوکس دورهٔ اول را دورهٔ کلاسیک و دورهٔ دوم را دورهٔ رمانتیک می‌نامد. در دورهٔ اول که تفکر ارسطو غالب است، استعاره را می‌توان به نحوی از زبان جدا ساخت که این تفکر تا دورهٔ رمانتیک ادامه یافت، اما در دورهٔ دوم که با رمانتیک‌ها آغاز می‌شود، استعاره رابطهٔ 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 تناقض است، رفع تناقض در این نظام غیرممکن است. انعقاد استعاره جز با کنار هم قرار گرفتن دو حد متفاوت امکان‌پذیر نیست و همین روح تناقض را در آن حلول می‌دهد» (مهرگان، ۱۳۷۷: ۱۱۳). مجموعهٔ عناصر جانشین یا پارادایم، مجموعه‌ای از دال‌ها یا مدلول‌های مرتبط به هم است که اعضای آن از یک مقوله معین به شمار می‌روند؛ بااین‌وجود، 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. ازاین‌رو، راه را برای برداشت‌های متفاوت خواننده باز می‌گذارد و اختلال در محور همنشینی کلمات، باعث اختلال معنا شده و چینش 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 نظریهٔ یاکوبسن مجاز مرسل «نوعی رابطهٔ 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 زنجیرهٔ متن و صورت، یک رابطهٔ هم‌نشینی در نقاشی حاصل می‌شود و رابطهٔ خطی بین مجموعه تصویر شده، قطب مجاز را می‌سازد.

1.Metaphora
2.Meta
3.Pherein

محور جانشینی و هم‌نشینی در نظریهٔ یاکوبسن

یاکوبسن، یکی از نشانه شناسان تأثیرگذار (۱۹۸۲-۱۸۹۶) 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. ازاین‌رو، عملکرد قطب استعاره بر رابطهٔ تشابه و عملکرد قطب مجاز بر محور هم‌نشینی و مجاورت مبتنی است. لیکاف می‌گوید: «جایگاه استعاری به‌کلی در زبان نیست، بلکه جایگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یک قلمرو ذهنی برحسب قلمرو ذهنی دیگر یافت» (سجودی، ۱۳۹۰: ۵۶). به دیگر سخن، «مقصود از روابط هم‌نشینی درواقع شیوه‌های متفاوتی است که عناصر درون یک متن را به هم می‌پیوندند» (سجودی، ۱۳۹۵: ۵۱). یاکوبسن استعاره را مبتنی بر مشابهت و ناشی از غلبهٔ قطب استعاری یا محور جانشینی و مجاز را مبتنی مجاورت و هم‌نشینی و ناشی از کارکرد قطب مجاز یا محور هم‌نشینی می‌داند. در تحلیل متن، درهرصورت دریافت استعاره به‌مثابه یک منش معنایی شکل‌دهنده به گفتمان، بدون رجوع به روابط هم‌نشینی و یا دیگر لایه‌های تشکیل‌دهندهٔ 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. به‌عنوان نمونه، در جملهٔ «گربه روی پادری نشست» معنی هریک از کلمات از مجاورت با عبارات قبل و بعد از خود حاصل می‌شود. این نظم هم‌نشینی[1] 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[2] زبان می‌نامد (Harris،۱۹۸۸: ۱۲۴). یاکوبسن هم‌نشینی را محور افقی و جانشینی را محور عمودی می‌داند. هم‌نشینی به‌صورت ترکیب و جانشینی به‌صورت 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، به‌منظور تحلیل این اصل ساختارگرایانه در نقاشی‌های قهوه‌خانه به تعریف و بازشناسی آن پرداخته می‌شود.



تصویر۱، مشق، رقم رضا عباسی، مأخذ:
https://parsstock.ir

نگارگری مکتب اصفهان

مکتب اصفهان در دوران شاه‌عباس اول (۹۷۸-۱۰۳۸ه.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 زیبای 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 (زرینی، 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 امتدادیافته است (تصویر ۱). ترازها، به سبب جلوه‌های شکل

1.Syntagmatic
2.Associative

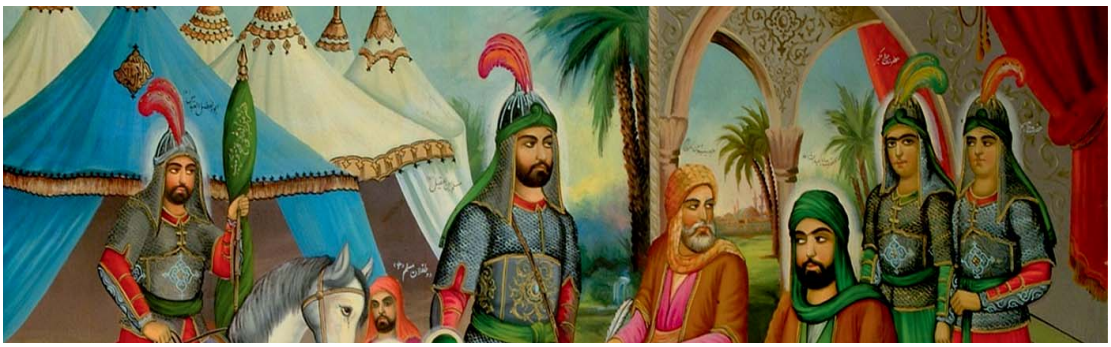
و رنگ، دور یا نزدیک به نظر می‌آیند که این نوع فضاسازی چند ساحتی متأثر از بینش عرفانی است؛ بدین‌سان فضا هم دو بُعدی است که هم عمق دارد؛ هم یکپارچه و هم ناپیوسته است. امور و وقایع مختلف بدون داشتن ارتباط زمانی و مکانی درآن‌واحد نمایش داده می‌شوند. (پاکباز، ۱۳۸۶: ۹۱).
این سنت تصویری در سدهٔ۱۱ه.ق، در مکتب اصفهان و در بسیاری از نگاره‌های این دوره، قابل‌مشاهده است. در قرن یازدهم هجری قمری، از یک سو نقاشانی بودند که با تأثیر از هنر اروپایی، به‌نوعی الگوبرداری ناقص از طبیعت‌گرایی اروپایی می‌کردند و از طرفی نقاشان دیگر، نوعی سازگاری میان سنت‌های تصویری شرقی و غربی برقرار می‌کردند و درنهایت عده‌ای پایبند به قراردادها 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 واسطهٔ انتقال جنبه‌هایی از هنر اروپایی به ایران می‌شود. از عوامل دیگر، ساکن شدن ارامنه به‌ویژه بازرگانان ارمنی در سدهٔ۱۱ه.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 دورهٔ 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. ازاین‌رو، 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 دربارهٔ موضوعات حماسی و مذهبی بحث‌وجدل کنند. ازآنجاکه محل اجرای این نقاشی‌ها غالباً قهوه‌خانه‌ها بوده و نقالانی

تصویر ۲. عازم شدن مسلم به کوفه، رقم حسن اسماعیل‌زاده، مأخذ: https://www.mizanonline.ir

که از مردم عامی بودند آن‌ها را نقل می‌کردند و نقاش زیرک دورهٔ 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 دورهٔ قاجار و هم زمان با نهضت مشروطه به اوج خود نزدیک شد. ریشه‌های این نقاشی را محققین به دورهٔ 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 شیوهٔ نقاشی خیالی‌نگاری به وجود آمد. پس از دورهٔ صفویه و زمان سلطنت شاه اسماعیل اول بر ایران، به دلیل ترویج روحیهٔ 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).



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

تصویر ۳. جنگ تاریخی روز عاشورا، رقم حسن اسماعیل‌زاده، همان.

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

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 سلیقهٔ خویش به کار می‌گمارد. در این میان سادگی و صراحت و تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب هدف موردنظر هنرمند بود. ازاین‌رو، غالباً نام اشخاص را در کنار تصاویر می‌نوشت و شخصیت اصلی را بزرگ‌تر و یا از تمهیدات بصری ویژه‌ای برای جلوهٔ مثبت و منفی بودن شخصیت‌ها بهره می‌برد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۲۰۰-۲۰۲). از مشخصه‌های ویژهٔ 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 هنری شرق و غرب برقرار سازند. در تفکر انسان‌های عام، انسان‌های خوب دارای چهرهٔ زیبا همراه با آرامش و روحانیت خدایی هستند، ازاین‌روست که در تابلوهای حماسی، به‌ویژه مذهبی، صورت‌ها دارای آرامش، زیبا و بدون شکستگی و نورانی همانند هم تصویر شده‌اند و برعکس، اشقیا و انسان‌های حقیر با صورت‌های زشت و تیره و حالات فردی و روحی، مطابق با چارچوب‌های دنیای مادی تصویر شده‌اند (تصویر۳) و به این طریق هنرمند، دنیایی با زبان استعاری خویش که معطوف به عالم درون و قوهٔ تخیل است، پدید می‌آورد. مهم‌ترین موضوع در اینجا بحث تخیل است: ازاین‌رو، نام‌گذاری این شیوه به نام خیالی‌نگاری بسیار مناسب بوده است. چهره‌ها همانند نگاره‌های سنتی مکتب اصفهان همگی زاییده فکر و ذهنیت هنرمند است و تجسم منویات شخصیت‌ها در چهره‌های

نیکان و دشمنان، تمامی بر اساس خیال هنرمند صورت تجسم‌یافته است. «جانبداری از نیروی خیر با اختصاص دادن بهترین و بیشترین فضا در گسترهٔ ترکیب‌بندی به قهرمان واقعه عیان می‌شود، شخصیت نیک و اصلی خیر همواره بزرگ‌تر از شخصیت‌های فرعی و شخصیت‌های شر، کوچک‌تر و بدهیبت 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 دههٔ ۱۳۴۰ شمسی در ایران تشکیل شد و دلیل نام‌گذاری آن به این اسم، وجود عناصر آشنا در نقاشی‌های این گروه بود که در سقاخانه‌ها قابل‌مشاهده 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 «نقاشی‌خط» و نیز فراتر از این‌ها، اهتمام به رویدادی آئینی مانند واقعه کربلا (سقاخانه که به‌وضوح یادآور واقعه کربلا است) وجوهی کاملاً خیالی از هنر نوگرای 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 (تصویر۴).

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

بُعد هم‌نشینی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، از کنار هم قرار گرفتن عناصر مختلف به‌طور هم‌زمان تشکیل‌شده 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 جانشینی می‌توان گفت که هریک از این عناصر می‌تواند به‌جای دیگری به کار رود و درنتیجه 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 استعاری و تشابه مبتنی بر محور جانشینی است. به‌عبارت‌دیگر 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 نگارهٔ صفویه، برجسته‌تر و با حالت طبیعی‌تری نمایش داده‌شده است؛ حتی زمین کویری در دوردست، کوچک‌تر و مطابق با زاویهٔ دید سوژه از منظره تصویر شده است. درحالی‌که در نگارهٔ مکتب اصفهان، زمین کویری از زاویهٔ 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 شیوهٔ 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) ایجادشده است. نمایش بخش کوچکی از واقعهٔ بزرگ (مجاز مرسل) و هم‌نشینی عناصر کنار یکدیگر ناشی از غلبهٔ قطب مجاز مبتنی بر محور هم‌نشینی است که موجب فهم و درک موضوع و انتقال آن به مخاطب می‌شود.

رنگ پردازی

مورد دیگری که در محور جایگزینی، در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای قابل‌مشاهده است، نوع رنگ‌بندی در این‌گونه نقاشی‌ها است. رنگ در سنت نقاشی و نگارگری ایرانی نیز از قاعده‌های عالم خیال پیروی می‌کند. رنگ‌ها نه به‌صورت جسیم و سنگین، بلکه به‌صورت نورهای رنگی شفاف و سبک با آب رنگ ظاهر می‌شوند تا رنگ‌های عینی. استفاده از تنالیته رنگ‌های خالص و با طراوت و مکمل و پرکنتراست 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. ازاین‌رو، نقاشی ایرانی که نمادی از دنیای بهشتی و مثالی است، مملو از نور بوده و از تاریکی و سایه‌پردازی اثری نیست (تصاویر ۶، ۸، ۱۰، ۱۲ و ۱۴). گفتنی است این خصیصه‌های بصری پایدار در نقاشی سنتی به دلیل استفاده از رنگ و روغن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌جای آب رنگ سنتی (روحی)، تااندازه‌ای ویژگی‌های معنوی‌اش را از دست می‌دهد و مشخصه‌های زمینی می‌یابد، ولی همچنان نقش رنگ‌های مکمل و خالص و متضاد ظهور ویژه‌ای در این‌گونه نقاشی‌ها دارد. وجود رنگ‌های غالب گرم و درخشان و زمینی از ویژگی‌های رنگ پردازی این‌گونه نقاشی‌هاست که به کمک جانشینی به‌جای رنگ‌های روحی نگارگری سنتی و غلبهٔ قطب استعاره و تشابه، تحقق‌یافته 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. به‌عنوان 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 به‌صورت منتشر و یکنواخت است، در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای تااندازه‌ای به‌صورت موضعی توأم با سایه‌روشن به‌کاررفته است (تصاویر۵، 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 شکل‌گرفته و درنهایت 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. به‌گونه‌ای که عناصر تصویری در فاصله دور کوچک‌تر و رنگ‌ها محوتر می‌شوند (تصاویر ۱۱ و ۱۳). درواقع هنرمند با جانشینی عناصر مشابه تصویری چون ژرفانمایی خطی که فضای واقعی زمینی را نمایش می‌دهد، به‌جای 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 به‌صورت توصیفی و مجاز مرسل (نمایش صحنه کوچک از کل حادثه) و از کنار هم‌نشینی عناصر مختلف حادث‌شده است. با بررسی این تغییرات در محور هم‌نشینی (افقی) و جانشینی (عمودی)، می‌توان نتیجه گرفت که استعاره به معنای به‌کارگیری 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 چهره‌پردازی

یکی دیگر از مؤلفه‌های مهم در نگارگری سنتی ایرانی، فضا است که به‌صورت یکپارچه به نمایش در می‌آید و نشانی از مکان مشخص با قانون و قواعد مناظر و مرایا در آن مشاهده نمی‌شود (تصاویر ۶، ۸، ۱۰، ۱۲ و ۱۴). عدم وجود زمان و مکان مشخص در نگاره‌های مکتب اصفهان و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، مطابق با قوانین تجددمآبانه عصر قاجار، تااندازه‌ای ویژگی مادی و زمینی یافته و به‌صورت زمان و مکان معین در نقاشی‌ها ظهور یافته است؛ مانند واقعه کربلا در ظهر عاشورا که دارای زمان و مکان شناخته‌شده است (تصویر۵). همچنین در تصاویر ۷، ۹، ۱۱و۱۳ می‌توان با توجه به نورپردازی صحنه زمان وقوع حادثه را تا حدی تشخیص داد. درحالی‌که در نگاره‌های مکتب اصفهان نوری منتشر تمامی صفحه را پرکرده، 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 یاکوبسن در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای قابل‌بحث و جست‌وجو است، صورت‌های فردی با حالات روانی متفاوت، به‌ویژه در چهر فحص 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 به‌صورت یکسان مطابق با صورت وجودی آن‌ها است. گفتنی است که در عالم مثال، عین ثابت پدیده‌های طبیعی

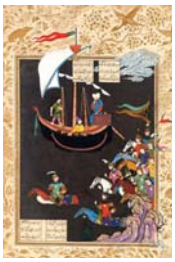
تصویر ٤. بدون عنوان، رقم صادق تبریزی، مأخذ: arthibition.net

(اعیان ثابته) 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 زاویهٔ 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 درنتیجه 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 رابطهٔ استعاره و جانشینی عناصر مشابه به‌جای عناصر سنتی نگاره‌های مکتب اصفهان مبتنی بر جنبه توصیفی و روابط هم‌نشینی اجزاء، تصویر در بیان جزئی از کل حادثهٔ 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.

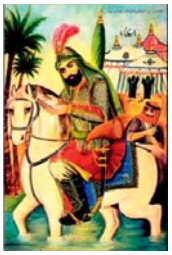
موضوع

از دیگر موارد مطرح در محور جانشینی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نوع موضوع‌هایی است که با توجه به غلبهٔ 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. ازاین‌رو بود که قصابان، داستان جوانمرد قصاب، زورخانه‌ها تصویر پهلوانان و قهرمانان ملی و مذهبی و قهوه‌خانه‌دارها تصاویر تراژیک و تأثربرانگیز را به نقاشان سفارش می‌دادند و بر اساس موضوعات، محل نصب نیز مشخص می‌شد. داستان‌های مربوط به واقعهٔ عاشورا و عوامل وابسته به آن مانند حضرت امام حسین(ع)، حضرت علی‌اکبر(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، به‌صورت غیرمستقیم به نقاشی قهوه‌خانه‌ای انتقال یافته‌اند (چلیپا و دیگران،۱۳۹۰: ۷۷). این‌گونه نقاشی‌ها به‌جای سلیقه دربار در نگارگری ایرانی و یا حتی پیکرنگاری‌های درباری عصر قاجار، آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ لایه‌های میانی جامعه را باز

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

نگارگری مکتب اصفهان		نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای	
تصویر ٦. گرفتن رستم اولاد را، هنرمند نامعلوم، (آژند، ۱۳۸۵: ۱۱۲)		تصویر ۵. واقعهٔ عاشورا، اثر عبدالله مصور، اواخر سده ۱۹ و اوایل سدهٔ ۲۰ه.ق، (Rabinson,1999: 277) جانشینی پیکرهٔ حیوانات و انسان‌ها به‌صورت حجیم و برجسته‌نمایی شده به همراه سایه‌روشن رنگ‌ها بر اساس محور تشابه و استعاره میان دو موضوع انسان و اسب.	
تصویر ۸. بدون عنوان، هنرمند نامعلوم، سدهٔ ۱۱ه.ق، مأخذ: https:// avayezendegi.com نمایش زمین از بالا به‌صورت تخت، پیکره‌های مجرد و ساده‌شده، استفاده از رنگ‌های پرکشش و درخشان جای خود را به حالات و حرکات واقعی در نقاشی قهوه‌خانه مبتنی بر غلبهٔ قطب استعاره و محور جانشینی می‌دهد.		تصویر ۷. گرفتار شدن خاقان چین به کمند رستم، اثر حسین قوللرآقاسی، اواخر قرن۱۳ه.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 اومانیستی و انسان گرایانه) و به‌صورت کوچک نمایی شده، همراه سایه‌روشن.	
تصویر ۱۰. گذر فریدون از دجله برای نبرد با ضحاک، اثر رضا عباسی، ۹۹۸ تا ۱۰۰۸ه.ق، مأخذ: https://artang. ir/reza-abbasi وجود رنگ‌های خالص و درخشان، نمایش برکه آب از زاویه بالا به‌صورت تخت و ساده. وجود صخره‌های پر جزئیات و حاصل ذهن و خیال هنرمند جای خود را به رنگ‌هایی با سایه‌روشن زمینی و تصاویر پیکرنمایی همراه با رعایت هندسه مناظر و مرایا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌دهد.		تصویر ۹. حرکت کیخسرو با مادر خود به ایران، اثر حسین قوللرآقاسی، ۱۳۲۷ه.ق، مأخذ: (سیف،۱۳۶۹: ٥٦) 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 فاصلهٔ دوردست. جانشینی انسان و حیوان برجسته‌نمایی شده توأم با حرکات طبیعی‌تر، نمایش حرکت موج آب به‌صورت واقع‌گرایی بر مبنای محور تشابه و استعاره به‌جای برکه تخت و ساده نگارگری سنتی	

ادامه جدول ۱.

تصویر ۱۲. جنگ خسرو با بهرام، هنرمند نامعلوم، (آژند، ۱۳۸۵: ۱۱۲) نمایش حرکت و شکل اسب‌ها و پیکره‌ها به‌صورت ساده‌شده و تخت بدون سایه‌روشن که جای خود را به تصاویر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تصاویر پیکرنمایی شده با حالات و حرکات طبیعی می‌دهد.	 	تصویر ۱۱. واقعهٔ بزرگ عاشورا (حضرت علی‌اکبر (ع))، اثر حسن اسماعیل‌زاده، اواخر قرن۱۳ه.ق، مأخذ: https://www.tasnimnews.com نمایش حرکت و شکل طبیعی اسب‌ها و پیکره‌ها به‌صورت سایه‌روشن توأم با رنگ‌های تیره و روشن همراه با ژرفانمایی خطی و ناقص به‌جای حرکات یکنواخت و تخت اسب‌های نگاره‌های مکتب اصفهان. نمایش حالات روحی و روانی در چهره‌های دشمنان به‌جای صورت آرمانی و هم‌شکل افراد پاک‌سرشت که منطبق با سنت نگارگری ایرانی منبعث از خیال هنرمند شکل می‌گیرد. درنهایت توصیف داستان از کنار هم‌نشینی عناصر مختلف شکل می‌گیرد.	
تصویر ۱۴. دیدار امام قلی‌خان با نمایندگان پرتقالی (بخشی از اثر)، اثر قدری شیرازی، سده ۱۱ه.ق، مأخذ: www.bl.uk/manuscripts/viewer.aspx نمایش تخت و دو بُعدی پیکره‌ها و حیوانات، نمایش زمین از زاویهٔ بالا به‌صورت ساده و بدون سایه و روشن در سنت تصویری نگاره‌های مکتب اصفهان جای خود را به ویژگی اومانیستی (انسان‌گرایانه) و طبیعت‌گرایانه نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌دهد.	 	تصویر ۱۳. سقای کربلا، اثر حسین قوللرآقاسی، بدون تاریخ، مأخذ: (عسگری و اقبالی،۱۳۹۱: ۵۳). جانشینی پیکرنمایی انسان و حیوان با سایه‌روشن ظریف، وجود پیکره‌های کوچک‌تر در فاصله دوردست (ژرفانمایی خطی)، توأم با حرکات و حالات طبیعی افراد به‌جای پیکره‌های تخت و رنگ‌های یکدست، قلم‌گیری دور پیکره‌ها، نور یکدست، چهره‌های یکنواخت و فضاسازی دو بُعدی نگاره‌های اصفهان. وجود خیمه‌ها، دشمن شمشیر به دست پشت حضرت و وجود نخل‌ها گوشهٔ سمت چپ تصویر، همگی در محور هم‌نشینی و نمایش بخشی از کل واقعهٔ (مجاز مرسل) به توصیف موضوع اثر یاری رسانده است.	

می‌تاباندند. ازآنجاکه مخاطب خاص این نوع نقاشی‌ها مردم عادی بودند، موضوعات موردعلاقه آن‌ها، به شیوهٔ عامیانه تصویر می‌شد. نکتهٔ مهم این است که موضوع در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نه بر اساس روایات ادبی و تاریخی مدون، بلکه مبتنی بر روایات شفاهی عامیانه است. ازاین‌رو، علاوه بر آشنا بودن موضوعات و روایت‌های این نقاشی‌ها برای

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 خمسه نظامی از موضوعات موردعلاقه 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 دلاوری‌های رستم و سهراب و حفظ اصالت فرهنگ‌عامه 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 درنهایت 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 پیکره‌ها 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 درنتیجه رویکرد پست‌مدرنیستی صورت می‌گیرد، به‌این‌ترتیب که هنرمند عناصر و پیکره‌های زمینی و حجیم نقاشی قهوه‌خانه‌ای (تصویر۲۲) را به تصاویری مجرد و دوبعدی تبدیل کرده است. رنگ‌ها در اینجا جلوه شفاف، درخشان و سرزنده و نمادین یافته‌اند (تصویر۱۷). ساده گرایی تصویر شده در نقاشی قهوه‌خانه‌ای جای خود را به نقوش تزئینی پرکار و سنتی در نقاشی سقاخانه‌ای می‌دهد (تصاویر۱۹ 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 پرکنتراست، فضای تخت و دو بُعدی 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 دو بُعدی تبدیل‌شده است (تصویر۱۹). 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. ازاین‌روست 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 پیکره‌ها 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 انجام‌گرفته است که مخاطب را با دنیای نمادین و معنوی منبعث از خیال هنرمند مواجه می‌سازد. به‌عبارت‌دیگر، مخاطب با دقت در نگاره به سبب هم‌نشینی انبوهی از نشانه‌ها به درک مفهومی معنوی، بهشتی و تزئینی از نقاشی می‌رسد (تصاویر۱۵و۲۳). نقاش در پی القای این مفهوم به انتخاب نمادهایی مانند رنگ آبی و سبز پرداخته (تصویر۲۳) 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

دارد که به‌جای او در محور عمودی انتخاب‌شده است. هاله دور سر پیکره‌ها استعاره از بُعد روحانی و معنوی شخصیت‌های مصور شده دارد (تصویر۱۵و۲۳) که در اینجا با رنگ‌های متفاوت و در ترکیب با خوشنویسی ایرانی – اسلامی که بُعد روحانی دارد، به‌کاررفته است (تصویر ۱۷، ۱۹ و ۲۱). «انسان توانست با رمزگذاری، اندیشه‌هایش را در قالب نمادهای کلامی و یا شمایلی 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 به‌عنوان دو آرایهٔ ادبی نقش کلیدی در شکل‌بخشی به هنر ایرانی، ازجمله 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 می‌نمایاند. 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 گفتهٔ آدامسون و پاویت «يكي از وجوه تمايز هنر پست‌مدرن و مدرن، استفاده از آرايه‌هاي زباني 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 بصري مستتر است .به‌بیان‌دیگر، یک استعاره می‌تواند به ساختار روايي گسترش يابد؛ او با وام‌گيري از انديشه‌هاي والتر بنيامين، نظريه‌پرداز مارکسيست آلماني، معتقد است بازگشت تمثيل در هنر امروز يکي از نشانه‌هاي آشکار و بي‌چون‌وچراي پست‌مدرنيسم و هنري پديد مي‌آورد که ديگر تعالي را تبليغ نمي‌کند، بلکه روايتگر احتمال نابسندگي‌ها و عدم تعالي خويش است» (Owenz,1980: 72).

به همین ترتیب می‌توان نمونه‌هایی از بُعد استعاره در محور جانشینی را در مورد دیگر آثار نقاشی عصر قاجار موردتوجه قرار داد. در این مجال مسئله جانشینی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای موردبررسی 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 موردبررسی 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 درنتیجه تأثیرگذاری و برانگیختن احساس وی می‌گردد. به‌عنوان‌مثال، در تصویر ۵ که واقعهٔ عاشورا نمایش داده‌شده است، هم‌نشینی عناصر مختلف در چارچوب‌های زمانی متفاوت به‌طور هم‌زمان، منجر به فهم و درک نهایی این واقعهٔ 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 موردتوجه 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 ریشهٔ عاریت گرفتن به معنای استفاده از عنصری جای عنصر دیگر به‌واسطهٔ مشابهت میان آن دو است. این آرایهٔ 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 به‌واسطهٔ نسبت دادن مفهوم ناآشنا به امر آشنا، جنبه‌های جدیدی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و حتی می‌تواند منجر به شکل‌گیری سبک گردد.

جدول ۲. مطالعه قطب استعاره و مجاز در دو محور هم‌نشینی و جانشینی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی سقاخانه‌ای، مأخذ: همان.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای	نقاشی سقاخانه‌ای
 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 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 پیکرنمایی و ساده گرایی نقوش قهوه‌خانه‌ای.
 تصویر ۱۸. حسین قوللرآقاسی، واقعهٔ عاشورا، مأخذ: https://www.irna.ir/news نمایش رنگ‌های گرم و زمینی توأم با سایه‌روشن و دورنمایی. بزرگی پیکرهٔ اصلی نشانگر اهمیت و قداست سوژه است که درنهایت از هم‌نشینی با سایر عناصر بصری، معنای تصویر قابل دریافت است.	 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 ۲۰. جواد عقیلی، ورود حضرت یوسف به مجلس زلیخا، مأخذ: www.darnia.ir نمایش عناصر ساده و برجسته پیکره‌ها.	تصویر ۱۹. ژاژه طباطبایی، بدون عنوان، مأخذ: www.blog.arthibition.net جانشینی عناصر تخت و دو بُعدی با نقوش تزئینی پرکار و خطوط و نقوش ایرانی - اسلامی به‌جای عناصر ساده و برجسته نقاشی قهوه‌خانه‌ای.
 تصویر ۲۲. حسین قوللر آقاسی، اسکندرنامه، اسکندر در جنگ سخت با اتیوپین‌ها، مأخذ: www.google.com نمایش برجسته پیکر حیوان و انسان با رنگ‌های گرم و زمینی، استفاده از رنگ نمادین قرمز به نشانهٔ شهادت و چهرهٔ آرمانی و نشانگر قداست سوژه.	 تصویر ۲۱. ناصر اویسی (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 غلبهٔ قطب استعاره و تشابه.
تصویر ۲۴. حسن اسماعیل‌زاده (چلیپا)، صحنه عاشورا، مأخذ: www.iranantiq.com نمایش برجسته پیکر حیوان و انسان با رنگ‌های گرم و زمینی توأم با سایه‌روشن ظریف، نمایش آرمانی پیکرهٔ اولیا و صورت‌های فردی و مستأصل در چهرهٔ اشقیا و دشمنان.	 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 هالهٔ دور سر در ترکیب با خطوط ایرانی- اسلامی ناشی از غلبهٔ قطب استعاره و تشابه در نقاشی است.

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 تجزیه‌وتحلیل و خلق و شکوفایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و سقاخانه‌ای دارد. در این پژوهش، استعاره از منظر ساختارگرایانه و در قالب محورهای هم‌نشینی و جانشینی یاکوبسن تحلیل‌شده 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 به‌جای فضای خیالی نگاره‌های سنتی مکتب اصفهان، نوع رنگ‌های گرم و زمینی، خالص و درخشان، به‌جای رنگ‌های شفاف و روحی و خیالی، شکل کلی پیکره‌ها و حیوانات به شکل طبیعی‌تر و عناصر تصویری جسیم و زمینی به‌جای عناصر دو بُعدی و شکل‌های ساده‌شده نگارگری مکتب اصفهان، عملکرد و کارکرد به‌جای صرف ویژگی زیبایی و بیانی، زمان و مکان مشخص جایگزین زمان و مکان فرازمینی، موضوعات موردعلاقه مردم به‌جای موضوعات موردعلاقه دربار، منبع نور مشخص به‌صورت سایه‌روشن به‌جای 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) ایجادشده 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 مشابه 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 شئ 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 تجریدی و دو بُعدی توأم با رنگ پردازی 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 به‌جای کل حادثه نیز با محور هم‌نشینی و مجاز مرسل همسو است (مانند صحنه جزئی از عاشورا به‌جای 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 درنتیجه 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 شئ استعاری با کارایی نوین تبدیل کرد. چنین رویکردی می‌تواند چارچوب جدیدی برای واکاوی و ایده پردازی 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 فرهنگ‌عامه، 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، رویین (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، صص۶۹-۸۲.
چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
حرمتی، 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 مراثی، 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-۱۰۵ ۹۳.
ساریخانی، مجید (۱۳۸۴)، نقاشی قهوه‌خانه در دوره قاجار، میراث جاویدان، سال سیزدهم، شماره ۵۰، صص ۱۱۴-۱۲۰.
سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ دوم، تهران: نشر علم.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، بیان و معانی، چاپ سوم، تهران: نشر میترا.
طاهری، صدرالدین (۱۳۹۶)، نشانه‌شناسی 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، شماره۲۳، صص۱۵۱-۱۷۸.
محمودی، فتانه (۱۳۸۷)، مضامین دینی در نقوش سقانفارهای 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، ج۶، 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 Allegarical Impulse: Toward a Theory of Pastmodernism, October, vol.12, pp. 67-86.

Scientific Quarterly Journal Negareh Faculty of Art Shahed University

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

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

in a Saqakhaneh text by Mansour Kandriz (handprint: Linoneum), Cultural History Studies: Iranian Historical Society Research Paper, No. 46, pp. 53-79.
Hossein 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 Allegarical 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.