DOI: 10.30495/jss.2021.1909034.1237
Research Paper

The Study of the Semantic Aspects of Togh in the Contemporary Visual Arts of Iran (Case study of painting - visual communication - drawing)

Tila Asgharzadeh Mansoury
Ph. D. student of art research, Central Tehran branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Mohammad Aref
Associate Professor of Anthropology, Arak branch, Islamic Azad University, Arak, Iran (Responsible auther). **E- mail:** m.aref@iauctb.ac.ir

Parnaz Goodarzparvari
Assistant professor of art research, Central Tehran branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

The aim of this study is to discover the relationship between the Toogh (Alamat) and the religious visual arts in recent years. The Toogh has long been one of the special tools for mourning the Seyyed al-shohada in Iranian Islamic culture and civilization. In the ninth and tenth centuries AH, we can see the Toogh in Iranian paintings and later in the Pahlavi era, it was so prominent in the paintings of the Saqakhaneh school as an element of the folkloric art. But after the Islamic Revolution of Iran, especially in recent years, the Alamat can be seen in the drawings of various sub-branches of visual communication (such as posters, illustration, logos, etc.), paintings, decoration, jewelry designs and fashion and clothing. This descriptive-analytical study tries to answer the questions such as how the Alamat is presented in these art works and the semantics of the different forms of these symbols in combination with other works of visual arts. The data is collected through library and field research method and the result shows that in recent years, Ashura symbols have had some changes, in addition to their main uses, and have taken on new functions and are more prominent in religious graphics than other items and it has been considered as one of the main symbols of Shiite art in the world.

Research objectives: 1. Discovering the relationship between Toogh and visual arts in recent years

2. Semantic study of Toogh symbol in different visual arts fields in our country

Research questions: 1. To what extent Alamat is presented in contemporary Iranian visual arts with a religious theme?

2. What can the presence of a Toogh in the visual arts mean?

Conflict of interest:
ACCORDING TO THE AUTHORS, THE ARTICLE DID NOT HAVE ANY CONFLICT OF INTEREST.

Key words: ***Togh, Ashura's Alamat, Semantics, Contemporary Iranian religious art, Sign function.***

«مطالعات جامعه‌شناسی»
سال چهاردهم، شماره پنجاه و سوم، زمستان ۱۴۰۰
ص ص ۱۸۷-۱۶۳
DOI: 10.30495/jss.2021.1909034.1237

«مقاله پژوهشی»

بررسی وجوه معناشناختی حضور توغ در هنرهای تجسمی ایران معاصر (بررسی موردی نقاشی- ارتباط تصویری- طراحی)

تیلا اصغرزاده منصوری[۱]
محمد عارف[۲]
پرناز گودرزپروری[۳]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۶/۲۱ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۱

چکیده

هدف از پژوهش حاضر کشف رابطه بین توغ (علامت) با هنرهای تجسمی در سال‌های اخیر کشور است. توغ از دیر باز یکی از ابزارهای مخصوص عزاداری سیدالشهدا در فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی است. و اما در صده نهم و دهم ه.ق شاهد حضور آن در نگارگری‌های ایرانی هستیم و بعدترها در دوران پهلوی نیز حضور چشمگیری در نقاشی مکتب سقاخانه به عنوان عنصری از هنر عامیانه داشته است. اما بعد از انقلاب اسلامی ایران به خصوص در سال‌های اخیر شاهد حضور گسترده علامت در طراحی زیر شاخه‌های مختلف ارتباط تصویری (هم‌چون پوستر، تصویرسازی، آرم، لوگو و ...) نقاشی، دکوراسیون، طراحی زیورآلات، مد و لباس بوده‌ایم. پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی و شیوه جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی سعی دارد به پاسخ سوالاتی هم‌چون چگونگی حضور علامت در این آثار و معناشناسی صورت‌های مختلف این علامت‌ها در ترکیب با دیگر آثار تجسمی بپردازد و نتیجه حاصل نشان می‌دهد؛ در سال‌های اخیر علامات عاشورایی علاوه بر کاربرد اصلی خود به صورت انبوه دچار دگرگونی‌هایی نیز شده و کارکردهای جدیدی به خود گرفته است و در گرافیک مذهبی باززتر از بقیه موارد خودنمایی می‌کند. و در کل یکی از نمادهای اصلی هنر شیعی در جهان به شمار می‌رود.

اهداف پژوهش: ۱. کشف رابطه بین توغ و هنرهای تجسمی در سال‌های اخیر، ۲. بررسی معناشناختی نماد توغ در رشته‌های مختلف تجسمی کشور.

سوالات پژوهش: ۱. در هنرهای تجسمی معاصر ایران با تم مذهبی تا چه اندازه شاهد حضور علامت هستیم؟ ۲.حضور توغ در هنرهای تجسمی نماد چه چیزی می‌تواند باشد؟

واژگان کلیدی: توغ، علامت عاشورایی، معناشناسی، هنر دینی معاصر ایران، کارکرد نشانه.

---

۱. گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران- ایران.
۲. گروه نمایش، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران - ایران (نویسنده مسئول).
E- mail: m.aref@iauctb.ac.ir
۳. گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران- ایران.

مقدمه و طرح مسئله

در ابتدا تعریفی اجمالی از خود علامت و توغ و تاریخچه به وجود آمدن آن و در ادامه به حضور تصویری علامت و عناصر موجود بر آن در نگارگری‌های اسلامی ایرانی به خصوص در دوران صفویه و سپس به حضور نمادگونه این علامت‌ها در شاخه‌های مختلف هنرهای تجسمی کشور از جمله پوستر، طراحی روی جلد، تصویرسازی کتب کودک، نقاشی، عکاسی و طراحی جواهرات و ... بعد از انقلاب اسلامی خواهیم پرداخت.

اهمیت این موضوع از آن جهت است که شاید بتوان گفت: علامت هم‌چون علم یکی از شناخته شده‌ترین نمادهای عاشورایی است که علاوه بر تیغه فولادین مرکزی، پیکره‌هایی از برخی حیوانات و پرندگان و هم‌چنین سازه‌هایی هم‌چون گلدان و صندوقچه و شمعدان و غیره به آن متصل است(۳۱)، و هر کدام از ما به عنوان یک ایرانی بارها شاهد حضور آن در کوی و برزن بوده‌ایم و به عنوان یک مخاطب عام امروزه حضور قابل توجه آن را در طراحی و نقاشی معاصر ایرانی شاهد هستیم.

هدف از پژوهش حاضر کشف رابطه بین توغ یا علامت (به عنوان یک نمونه از صنایع دستی فلزی ایرانی- اسلامی) با رشته‌های مختلف هنرهای تجسمی هم‌چنین بررسی معناشناختی این نماد در سال-های اخیر کشور است.

پرسش‌های مهم پژوهش حاضر عبارتند از:

۱. در هنرهای تجسمی معاصر ایران تا چه اندازه شاهد حضور علامت هستیم؟

۲. حضور توغ در هنرهای تجسمی نماد چه چیزی می‌تواند باشد؟

چارچوب نظری پژوهش

در بررسی اصلی توغ‌های ایران مقالات و کتب محمد مشهدی نوش‌آبادی حایز اهمیت هستند. هم-چنین در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب تصویری و نمادین نگاره سرو در آیین عاشورایی (با تأکید بر آیین نخل، علم و علامت در خراسان) نوشته: حسن طالبی و محمدرضا بشیری(۱۳۹۶)، که در اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنرهای بومی در دانشگاه بجنورد به چاپ رسیده است، صرفاً به نگاره سرو پرداخت شده است و تیغه میانی علامت مورد بررسی قرار گرفته است. و یا در مقاله‌ای دیگر با عنوان «بررسی تطبیقی علامت‌های عزاداری امام حسین (ع) در اصفهان و ابیانه» نوشته زهرا رشیدیان‌فر(۱۳۹۶)، که در کنفرانس ذکر شده بالا چاپ شده است بیشتر به شکل ظاهری علامت‌ها پرداخته است و در نمونه‌ای دیگر با عنوان «مطالعه تأثیرپذیری نگاره‌های شاهنامه طهماسبی از تغییر مذهب در دوره صفوی» نوشته: میترا شاطری و پروانه احمد طجری(۱۳۹۶)، که در فصلنامه علمی-پژوهشی نگره چاپ شده است، فقط به حضور عناصر شیعی موجود در نگاره‌های این شاهنامه پرداخت شده است نه به ارتباط آن با دیگر شاخه‌های هنرهای تجسمی.

هم‌چنین در کتاب «تجلی هنر عاشورا در هنر ایران» نوشته محبوبه الهی(۱۳۷۷)، که در مشهد و در انتشارات آستان قدس رضوی به چاپ رسیده است، در بخش‌هایی از کتاب به حضور، اهمیت و قدمت علامت‌ها پرداخت شده است. اما در هیچ کدام از آن‌ها موکداً به دلایل حضور و خاستگاه علامت در تصاویر موجود در هنرهای تجسمی معاصر ایرانی پرداخت نشده است.

معنی، تاریخچه و محدوده مطالعاتی

فرهنگ فارسی عمید: "علامت" وسیله‌ای شامل یک قطعه چوب یا فلز افقی با میله‌ها و پره‌هایی که به صورت عمودی در بالای آن وصل شده و در مراسم عزاداری عاشورا آن را بر دوش حمل می‌کنند.

فرهنگ فارسی معین: "علامت" (عَ مَ) [ع. علامهٔ] (اِ.) ۱. نشان، نشانی، ۲. در فارسی به معنای پرچم، درفش، ۳. صلیب مانندی ساخته شده از آهن با تزئینات مخصوص به خود که در محرم هنگام عزاداری پیشاپیش دسته حرکت می‌دهند.

در تاریخ دقیق به وجود آمدن اولین علم و علامت‌ها در ایران محل اختلاف است و شاهد نقل قول‌های فراوانی هستیم. مورخان نیز تاریخچه علم و علامت را در دوره‌های مختلفی عنوان می‌کنند. برخی اساس آن را مربوط به دوره آق قویونلوها و قره قویونلوها، عده‌ای به دورهٔ صفویه و عده‌ای به دوره زندیه و قاجاریه نسبت می‌دهند. برای مثال فائق توحیدی در کتاب خود با عنوان: «فن و هنر فلزکاری در ایران» چنین نوشته است: «هنرمندان فلز کار صفویه علاوه بر آلیاژهای متداول گذشته (مفرغ، برنج، مس، قلع اندود و ...) از آهن و فولاد اشیا نفیسی ساخته‌اند که طلا کوب نیز شده است. تغییر شکل اشیا از لحاظ کاربردی به اشیاء مورد لزوم برای مراسم عزاداری، علامت، علم و کتل و تزیینات ضریح و ... با تزیینات نقوش اسلامی و نقوش حیوان و انسان از ویژگی‌های هنر فلز کاری دوره صفوی می‌باشد»(۲۹). مظاهری نیز معتقد است: به طور کلی، دو تحول مهمی که در عهد صفویان در آیین عزاداری به وجود آمد، یکی رسمی و حکومتی شدن مجالس سوگواری و دیگری، ابزارمند شدن و نیز تعریف آیین‌ها و رسوم جدید عزاداری بود. از این دوره به بعد، دسته‌های معمول عزاداری با ابزارها و آلات خاصی همانند «عَلَم»، «کُتَل»، «توغ» و «بیرق» زینت داده می‌شود(۱۳). فضل‌الله خلیلی نجف‌آبادی درباره تاریخ به وجود آمدن علامات عاشورایی در ایران چنین گفته است: «شکل صلیب را که در مراسم مذهبی، مسیحی‌ها جلو دسته‌ها می‌برند، صفویه بدون این‌که کمترین تغییری در آن بدهند به ایران آورد و در جلو دسته‌ها راه می‌بردند(۱۶).

علی بلوکباشی، علامت را این چنین تعریف می‌کند: «نوعی علم چلیپا شکل با چند تیغه فلزی سرو مانند است. نخستین علامت‌ها که در قدیم به کار می‌رفت سه تیغه بود، بعد پنج تیغه شد و رفته رفته به تعداد تیغه‌ها افزوده شد و به بیست و سه تیغه هم رسید. زبانه تیغه میانی از تیغه‌های دیگر پهن‌تر و بلندتر و تیغه‌های دو سوی آن تا دو سر علامت به ترتیب از دیگری کوتاه‌تر است. تیغه‌های علامت‌های قدیمی

را از فولاد می‌ساختند و روی آن‌ها را کنده‌کاری و طلاکوبی می‌کردند. روی برخی از تیغه‌ها، به خصوص تیغه میانی، آیه‌های قرآنی یا عبارات دعایی می‌کندند. در دو سر تیرک افقی تیغه‌دار معمولاً تندیس دو اژدهای فلزی دهان گشوده و در فاصله میان تیغه‌ها صندوقچه‌های مشبک ضریح مانند و پنجه (یا ماهچه) و کبوتر یا طاووس و گوی و قبّه فلزی کار می‌گذارند. از سر زبانه تیغه‌ها هم معمولاً زنگوله‌های فلزی یا گوی‌های کوچک شیشه‌های الوان می‌آویزند.» وی در ادامه می‌گوید: «علامتی که زبانه تیغه میانش بسیار بلند و پهن و به هنگام تعظیم و سلام انعطاف‌پذیریش بیشتر و به اصطلاح «خوش سلام» باشد، علامتی خوش جنس و ساخت به شمار می‌رفت ... در محرم علامت را با انداختن چند شال ترمه و پارچه‌های حریر سبز و سیاه بر روی چوب افقی و در میان تیغه‌ها و قراردادن پر یا ابلق (پر دورنگ) و لاله و فانوس روشن می‌آرایند و به اصطلاح (می‌بندند)»(۵).

نخستین علم‌ها بسته به شرایط فرهنگی و اجتماعی در مناطق مختلف و به ویژه در شهرها، از صورت یک درخت و آرایه‌های رنگین آن خارج شدند. تیغه‌های فلزی بر بلندی بالای آن‌ها افزود. تنه درخت به صورت پایه اصلی و تنه علم در آمد. توق‌های بزرگی که در برخی از شهرها در مراسم سوگواری سالار شهیدان همراه دسته‌های عزاداری حمل می‌شوند و گونه علم‌هایی که در اجزای فلزی و فولادین آن‌ها، آثار انواع هنرهای سنتی و دستی از فلزکاری و خطاطی و نقاشی و مانند آن‌ها به چشم می‌آید و با پارچه‌ها و زیورهای گوناگون آراسته می‌شوند، صورت‌های تحول یافته همان علم‌های چوبین هستند(۲۰).

علم در شهرهای بزرگ به تبع گذرگاهای عریض، علاوه بر بلندی، در جهت افزایش تیغه‌ها نیز تکامل یافت و باز هم به انواع تزئینات آراسته شد و گونه‌های مختلف اشکال و اشیا نمادین مقدس و یا اشیایی که هاله‌ای از باورها و اعتقادات مذهبی بر گرد خود دارند از نقش مایه‌های مانده در ناخودآگاه جامعه جان گرفتند و آرایه‌هایی بر پیکر این علم‌ها شدند. امروزه شهر تهران زادگاه این گونه علم‌هاست که در اصطلاح مردم علامت نامیده می‌شوند. علامت‌های چند تیغ بزرگ که حرکت دادن آن‌ها، هم‌چون توق‌های قدیمی افراد معین و آداب و آئین خاص دارد، این علامت‌های بزرگ نشان جماعت و محله و گروه و دسته شدند. علامت هم‌چنان نشانه‌های نمادین علم و علمدار کربلا، حضرت عباس (ع) را دارد. (۲۰).

شاید بتوان گفت که علامت شناخته شده‌ترین نماد عاشورا ست که در ساخت آن معمولاً از سه متریال فلز، پارچه و پر استفاده می‌شود. علم یا جریده شیئی است با تیغه یا تیغه‌هایی فولادی، مفرغی، آهنی و یا برنجی و گاهاً مشبک با صفحه‌ای مدور و بزرگ‌تر در انتهای تیغه دارای قابی از فلز که دور تا دور این قاب با سرهای اژدها که احتمالاً از هنر چینی و ژاپنی اقتباس شده آذین شده است. علم علاوه بر تیغه فولادی معمولاً دارای پیکرهایی از برخی از پرندگان و حیوانات دیگر و نیز گلدان، قوطی و شمدان است که تمامی آن‌ها به میله‌ای که قاب بر آن تکیه دارد، متصل است. گاهاً بر روی تیغه وسط اسما

مبارکه طلاکوبی می‌شود. و بر سر چوبی بلند به طول سه یا چهار متر قرار گرفته که پارچه‌های رنگین و قیمتی مانند ترمه از آن آویزان است(۳۱).

بنابر مستندات یکی از قدیمی‌ترین علامت‌های ایرانی در موزه توپکاپی استانبول نگهداری می‌شود. شاید این علامت که نمونه‌ای از علامات و نشان قبایل مختلف ایرانی است در عصر حکومت ترکمن‌های آق‌قویونلو و قره قویونلو وجود داشته است و دسته‌های سیاسی و مذهبی از آن‌ها استفاده می‌کرده‌اند. این علامت از غنایم جنگی است و پس از تصرف سپاهیان عثمانی بر شهر تبریز، شاه سلیم آن‌ها را به استانبول منتقل کرد(۶)(تصویر شماره ۱). نمونه بعدی علامت فولادی زرکوبی است مربوط به قرن ۱۳ هجری قمری و ساخت اصفهان که در صحن کوثر حرم مطهر رضوی (موزه مرکزی آستان قدس رضوی) نگهداری می‌شود. این علم هفت تیغه دارد که بالای تیغه اصلی آن آیه "انا فتحنا لک فتحاً مبیناً آمده است و با حیواناتی نمادین هم‌چون طاووس، گوزن (یا آهو)، کبوتر، گنجشک و سر اژدها آذین شده است. (تصویر شماره۲) و اما نمونه سوم مربوط به محله بازار شهر اهر است که ساخت آن در سال ۱۲۴۳ ه.ق صورت گرفته و هم اکنون در موزه محرم تبریز واقع در خانه ابوالقاسم خان صحتی در معرض دید عموم قرار دارد(۹). (تصویر شماره۳) و نمونه چهارم علامتی است مربوط به سال ۱۲۸۱ ه.ق (۱۸۶۰م) که در وسط تیغه اصلی آن آیات قرآنی و تزئینات گیاهی به صورت حکاکی و نقره کاری ایجاد شده است. این علامت که به نام «شاه سلام» معروف است و در موزه امام حسین (ع) در کربلای معلی در طبقه دوم بارگاه نگهداری می‌شود. (تصویر شماره ۴) و نمونه پنجم علمی است که در موزه مردم‌شناسی تهران نگهداری می‌شود. این علم برنجی و فولادی است‌که در سال ۱۳۴۱ ه.ق ساخته شده است. در وسط آن نام‌های الله، محمد، علی، فاطمه، حسن و حسین دیده می‌شود. تصویر نبردی نیز بر گردن آن نقش شده است. چهار تیغ کوچک‌تر با دو طاووس، یک پرنده، چهار گلدان و یک جفت طوطی در دو طرف علم قرار دارد. دو شمعدان به میله‌ای که قاب بر آن تکیه داده متصل است(۷).

تصویر شماره (۱): یکی از قدیمی‌ترین علامات عاشورایی ایران

منبع: (موزه توپقاپی ترکیه).

تصویر شماره (۲): محل ساخت اصفهان

منبع: (محل نگهداری صحن کوثر حرم مطهر رضوی (قرن ۱۳ ه.ق)).

تصویر شماره (۳): محل ساخت نامعلوم

منبع: (محل نگهداری موزه محرم تبریز (۱۲۴۳ ه.ق)).

تصویر شماره (۴): محل ساخت نامعلوم

منبع: (محل نگهداری موزه امام حسین (ع) در کربلا (۱۲۸۱ ه.ق)).

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله کتابخانه‌ای و اسنادی با تکیه بر نظریه‌ها و یافته‌هایی است که توسط پژوهشگران، نشانه‌شناسان و نمادشناسان از سال‌ها قبل تاکنون درباره موضوع در حال بحث برجای مانده است.

بعضی از نمونه‌های تصویری زیبایی که از آن‌ها در این پژوهش استفاده شده است، آثار گرافیکی و هنری معاصری هستند که در سال‌های اخیر در جشنواره‌های مختلف داخلی و خارجی حائز رتبه شده‌اند، و در ساز و کار هر یک از آن‌ها علامت عاشورایی جایگاه ویژه‌ای داشته است.

بحث (تجزیه و تحلیل داده‌ها)

توسعه شکلی عزاداری و ابزارآلات آن، قبل و بعد از انقلاب اسلامی

روی کار آمدن دولت پهلوی، نقطه عطفی تاریخی در تحولات و تغییرات اجتماعی مراسم و مناسک عزاداری عاشورا در ایران است(۲۱). در دوران پهلوی و به ویژه در نیمه دوم سلطنت رضاشاه، مذهب و شعائر مذهبی با سخت‌گیری‌های شدیدی مواجه شد و تحت‌الشعاع برنامه‌های تجددگرایانه رژیم قرار گرفت. از جمله این برنامه‌ها، هجمه حکومت رضاشاه علیه آداب و سنت‌هایی بود که با عنوان مبارزه با خرافات همانند «قربانی کردن در اعیاد»، «قمه و زنجیرزنی» و «تعزیه و شبیه‌خوانی» ممنوع اعلام شد (۴). در ادامه این سیاست‌ها و با عنوان «مبارزه با فرهنگ غم و گریه»، هر سال اوضاع برای برگزاری مجالس عزاداری شیعیان سخت‌تر شد. ممنوعیت برگزاری مجالس عزاداری به صورت رسمی از سال ۱۳۱۴ تا ۱۳۲۰ شمسی برقرار بود(۱۰). از دیگر اقدامات رضاخان برای محدود کردن مجالس عزاداری، تأسیس مؤسسه وعظ و خطابه، تخریب بنای تکیه دولت، رواج دادن عزاداری ایام فاطمیه در ایران، فرستادن طلاب برای تبلیغ و منبر رفتن در ایام سوگواری بود. هم‌چنین به منظور اصلاح این مجالس، شبیه‌خوانی را در قم ممنوع نمود و یکی از مجالس بزرگ تعزیه را به مجلس روضه‌خوانی تبدیل کرد.

با سقوط رضاخان در شهریور ماه ۱۳۲۰ شمسی و قدرت گرفتن محمدرضا و استقرار سلطنتش، سیاست‌های دین‌ستیزانه رضاشاه، کما بیش از سر گرفته شد، منتهی آشکارا از شدت آن کاسته گردید. سال‌های پیش از انقلاب و با شروع تحرکات اجتماعی و مبازراتی پیرامون آن، موقعیت وعظ و منبر در این مجالس پر رونق شد. کارکرد مؤثر آگاهی‌بخشی آن در هدایت نیروهای انقلابی آن زمان دیده می‌شود. هر چند دورکیم معتقد بود که مذهب رو به زوال خواهد رفت و اعمال و تشریفات بخش کوچکی از زندگی انسان‌ها را در برخواهد گرفت، تجربه وسیعی نشان داد نه فقط چنین نشد، بلکه دین در جوامع مدرن ظهوری دوباره یافت. علاوه بر این، در جوامع اسلامی نیز دین همواره در متن زندگی اجتماعی مردم حضور داشته است.

انقلاب اسلامی به عنوان جریانی که خاستگاه مذهبی و شیعی داشت، در مسیر خود، مناسک دینی و به ویژه عزاداری امام حسین (ع) را هم متأثر کرد و دوباره به آن‌ها کارکرد سیاسی بخشید. سیطره جریانی که در دوره حکومت‌های پیشین ایران و به ویژه از صفویه به بعد، بر گفتمان مجالس سوگواری سایه انداخته بود و گرایش‌های دینی نوعاً عرفی، غیرسیاسی، عرفانی، تقدیرگرا، عوامانه و صرفاً عاطفی را تبلیغ می‌کرد، در این دوران دستخوش تغییر شد و در مقابل، به تناسب فضای مبارزاتی جامعه، برداشت‌های حماسی، سیاسی و مبارزاتی از واقعه عاشورا قوت گرفت و رواج یافت(۱۲).

دوران جنگ تحمیلی را می‌توان دوره تأثیرگذار دیگری در تاریخ حیات هیأت‌ها و مجالس مذهبی دانست؛ زیرا با آغاز جنگ تحمیلی، گونه نوپدید هیأت‌های انقلابی تکامل یافت و توانست خود را به عنوان گونه‌ای مستقل از هیأت‌های سنتی تثبیت کند. شاخصه مهم این هیأت‌ها، پر رنگ شدن و محوریت یافتن «ادعیه و زیارات» در برگزاری مجالس مذهبی، تغییر محتوای سخنرانی‌ها از بیان مسائل معمول و عامیانه به سمت تحلیل مسائل سیاسی روز، تبیین مسائل جنگ، انقلاب اسلامی و بیانات امام؛ و نیز مباحث مربوط به اخلاق و خودسازی در جبهه‌ها بود. علاوه بر شاخصه‌های یاد شده، تفاوت دیگر این هیأت‌ها با هیأت‌های سنتی، در سادگی آن‌ها بود. برخلاف هیأت‌های سنتی، هیأت انقلابی ابزار و آلات خاصی را شامل نمی‌شد(۱۷).

در نتیجه می‌توان چنین متوجه شد که مراسم عزاداری عاشورایی و به طبع آن فراهم کردن ابزارآلات عزاداری از زمان تسلط شیعیان بر ایران یعنی آل‌بویه رونق گرفت و در دوران صفوی به اوج زیبایی و شکوه خود رسید. در دوران زند و قاجار کماکان به قوت خویش باقی بود و روز به روز بر تجملات این ابزارها افزوه می‌شد. تا در دوران پهلوی اول به خصوص بازه زمانی ذکر شده (۱۳۲۰-۱۳۱۴ه.ش) عزاداری، شبیه‌گردانی و در نتیجه استفاده از هر نوع ابزار عزا ممنوع شد. در پهلوی دوم فضا کمی بازتر بود. اما با وقوع انقلاب اسلامی، فضای عزاداری‌ها به طور کلی دگرگون شد. به خصوص در زمان جنگ تحمیلی، به میزانی از سادگی رسید که دیگر نیازی به ابزار خاص احساس نمی‌شد.

در زمان حال حاضر نیز این ابزارها، وارد مرحله جدیدی از تاریخ شده‌اند و رویکردهایی متفاوت و در عین حال جذاب و قابل قبول برای مخاطبین شیعه مذهب خود پیدا کرده‌اند. برای مطالعه‌ی چگونگی حضور توغ‌ها در هنرهای تجسمی معاصر بررسی چگونگی حضور توغ در نگارگری‌های ایرانی ضروری به نظر می‌رسد.

در برخی از نگارگری‌های قرن‌های ۱۶-۱۵ میلادی ما شاهد تصاویری هستیم از حضور علامت‌های تک تیغه و یا اصطلاحاً طوق که این علامت‌های تصویر شده، دقیقاً شبیه علامت‌های عاشورایی کنونی نیستند. با این حال بخشی از ویژگی‌های اصلی علامت‌ها هم‌چون تیغه، اژدها و کتیبه در آن‌ها به چشم می‌خورد و این طوق‌ها بیشتر به عنوان ابزار جنگی به تصویر کشیده شده‌اند تا به عنوان ابزاری برای عزاداری. در کتاب‌های فالنامه طهماسبی (تصویر شماره ۵)، حدیقه‌السعدا (تصویر شماره ۶) و نسخه

حبیب‌السیر خواندمیر (تصویر شماره ۷) و چند کتاب دیگر شاهد این نگاره‌ها هستیم. در این میان، نسخه فالنامه طهماسبی که مجموعه‌ای از مضامین اسلامی و شیعی را در خود جای داده و در دوران اقتدار سیاسی و فکریِ تشیع در عصر شاه طهماسب تولید شده، از نقطه نظر مضمونی و روایتی، نسخه‌ای قابل تأمل است؛ زیرا رویکرد نگارگران این نسخه به مضامین شیعه (دوازده امامی)، موجب بروز نشانه‌ها و نمادها و جلوه‌های جدیدی از تمهیدات تجسمی و تصویری در مقایسه با سایر مضامین شیعی خلق شده در نگارگری ایرانی گشته است(۱۹).

تصویر شماره (۵): نگاره حرم امام رضا (ع)

منبع: (فالنامه طهماسبی، قرن ۱۶ میلادی).

حضور طوق در نیمه راست تصویر مشهود است.

تصویر شماره (۶): نگاره دلاوری‌های حضرت علی‌اکبر (ع)

منبع: (حدیقه‌السعدا، قرن ۱۶ م).

تصویر طوق گوشه سمت راست بالای تصویر مشهود است.

تصویر شماره (۷): نگاره شاه اسماعیل در شکست ارتش آق قویونلو

منبع: (حبیب‌السیر، قرن ۱۶ م).

تصویر طوق سمت راست بالای پرچم مشهود است.

بعد از نگارگری به نقاشی قهوه‌خانه‌ای، ویترای و چاپ سنگی می‌رسیم. قهوه‌خانه را خاستگاه نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌دانند؛ زیرا پیوندی نزدیک با این شیوه از نقاشی داشت و صاحبان قهوه‌خانه‌ها، از سفارش دهندگان اصلی این آثار به شمار می‌آمدند(۲۷). این شیوه نقاشی در دوران مشروطیت، بر اساس سنت‌های مردمی دینی با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن زمان ایجاد شد(۲۳). خیال‌پردازی و شمایل‌نگاری، از ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. به همین جهت نقاشان قهوه‌خانه، عنوان «خیالی‌سازی» را برای آثارشان برگزیده بودند(۲۳). با توجه به تحولات عمیق در بینش مذهبی مردم در دوره صفویه و بعد از آن، هم‌چنین کاربرد هنرهای مختلف در جهت اهداف شیعه، نقاشی مذهبی به صورت تابلوهای بزرگی برای بیان صحنه‌های مختلف واقعه عاشورا در یک پرده به کار گرفته شد. بدین ترتیب، شیوه جدیدی به نام پرده‌خوانی نیز در کنار نقالی، روضه‌خوانی و ...، در خدمت اهداف شیعی قرار گرفت. پرده‌های رنگ روغن مذهبی که اغلب در اندازه‌های بزرگ و برای تماشای گروهی ترسیم شده‌اند، عموماً با نام‌های «نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، «خیالی‌سازی»، «پرده‌خوانی»، «پرده‌درویشی»، و یا گاهی «پرده‌داری» و «شمایل‌خوانی» شناخته و اسم‌گذاری شده‌اند(۱۴). علاوه بر آن، این شیوه برای تزیین در، دیوار و سقف بسیاری از اماکن مذهبی نیز به کار رفته است. بدین ترتیب مشاهده می‌گردد که از دوره صفویه به بعد، علاوه بر شیوه‌های نقاشی درباری، شیوه‌ای مردمی نیز به وجود آمد(۱). (تصویر شماره ۸)

تصویر شماره (۸): نقاشی قهوه‌خانه‌ای، روز قیامت

منبع: (اثر محمد مدبر، دهه ۴۰ شمسی).

در گوشه سمت راست- پایین و چپ- پایین تصویر حضور سر اژدها در جهنم قابل مشاهده است.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای و هنرهای عامیانه دیگری مثل نقاشی پشت شیشه که در اواخر دوره قاجار متداول شد، حالتی معنوی و روحانی داشت و بیشتر برای شمایل‌سازی و مصور کردن قصه‌های مذهبی [شیعی] استفاده می‌شد. نقاشان این هنر، مردم عادی بودند و به رعایت اصول آکادمیک نقاشی ملزم نبودند(۱). این گونه از نقاشی که آمال علایق ملی، اعتقادات مذهبی و فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را بازتاب می‌داد، پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب‌های نقاشی عامیانه (مانند پرده‌کشی، دیوار- نگاری بقاع متبرکه و نقاشی پشت شیشه)، با مضمون مذهبی جزو این‌ها بودند(۲۲). از جمله عوامل مؤثر در شکل‌گیری این نوع نقاشی، می‌توان به نقالی، تعزیه، چاپ سنگی و نقاشی پشت شیشه اشاره کرد.

هم‌چنین در این جا باید خاطر نشان کرد که نقاشی قهوه‌خانه‌ای، از جنبه‌های سبک‌شناختی بسیار وام‌دار مکتب نقاشی قاجار است(۱۵). با توجه به این‌که در دوران قاجار استفاده از ابزارآلات عزاداری رونق داشته است در نقاشی قهوه‌خانه‌ای حضور علامت بسیار کمرنگ است.

نقاشی پشت شیشه در زمانی همگام و همزمان با مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای رشد می‌کند. محدودیت ابعاد شیشه و مرارت نقش وارونه زدن و علاقه به انتخاب روایات مذهبی، هنرمند را وا می‌دارد تا گذشته از تکرار روایات مذهبی، بیشتر به شمایل‌نگاری و ساختن تک‌چهره روی بیاورند. هم‌چنین در برخورد با افسانه‌های شاهنامه فردوسی یا سایر قصه‌های نظم و نثر فارسی به نقاشی گوشه‌ای از افسانه بسنده کند. (تصویر شماره ۹)

تصویر شماره (۹): شمایل حضرت علی و حسنین (ع)، بدون رقم، دوران قاجار

منبع: (تهران موزه نقاشی پشت شیشه).

تصویر شیر در قسمت پایین تصویر به عنوان نماد اسدالله مشهود است.

در نقاشی پشت شیشه نیز هم‌چون نقاشی قهوه‌خانه‌ای با این‌که به موضوعات مذهبی گرایش ویژه‌ای دیده می‌شود، با این حال حضور علامت در این تصاویر به عنوان نمادی از واقعه عاشورا کمرنگ و در حدود صفر است. هر چند مشترکاتی هم‌چون وجود اژدها و یا اجنه مسلمان، گلدان و شمایل‌هایی با روبند در همه آن‌ها مشاهده می‌شود(۱۱).

کتاب‌های چاپ سنگی به سه گروه عمده در ایران تقسیم می‌شود:

الف) ادبیات کلاسیک فارسی، ب) ادبیات مذهبی، ج) حماسه‌های عاشقانه و داستان‌های عامیانه.

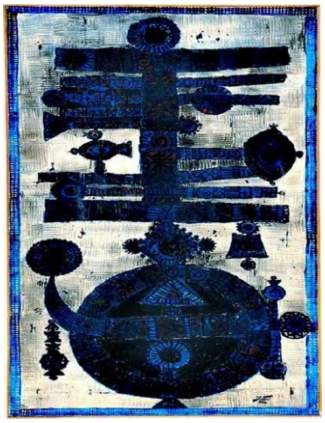
دومین گروه از کتاب‌های چاپ سنگی مصور، به کتاب‌های مذهبی مربوط می‌شود. این گونه مهم و برجسته ادبی «روضه‌خوانی» نامیده شده است. برخی از کتاب‌های مصور مذهبی عبارتند از: حمله حیدری اثر ملابمانعلی، اسرارالشهاده اثر سرباز بروجردی و از همه مهم‌تر کتاب طوفان‌البکاء اثر جوهری، خاورنامه، مختارنامه، وسیلۀالنجات، حسنین و معجزات نامه حضرت سیدالشهدا(۱۸).

در نمونه‌های مطالعه شده چاپ سنگی نیز اثری از حضور مستقیم علامت‌های عاشورایی یافت نشد. اما نمادهایی هم‌چون اژدها در تصویرسازی‌های این کتاب‌ها به وفور دیده می‌شود.

حضور علامت در نقاشی معاصر ایرانی

در قرن بیستم میلادی با به وجود آمدن سبک‌های هنری مدرن هم‌چون مکتب سقاخانه و ارسال برخی از هنرمندان ایران به اروپا و آشنا شدن آن‌ها با مکاتب روز اروپا، آثار هنری مدرنی با متریال رنگ روغن به وجود آمدند که از نظر موضوعی بین هنر ایرانی و سبک اروپایی در نوسان بودند، در این سبک

نقاشی ما به فراوانی با حضور نمادین علامت‌های عاشورایی به شکل دفورمه شده مواجه هستیم. (تصویر شماره ۱۰)



تصویر شماره (۱۰): نقاشی سقاخانه‌ای

منبع: (اثر مسعود قندریز، دهه ٤٠ شمسی).

نقاشی نوگرای ایران از دهۀ ۱۳۲۰ شمسی، توسط هنرمندانی چون جلیل ضیاپور، احمد اسفندیاری، محمود جوادی‌پور، مهدی ویشکایی، حسین کاظمی، شکوه ریاضی، منوچهر یکتایی، عبدالله عامری و چندین تن دیگر از نقاشان بنیان گذارده شد که با نام "نسل اول نقاشان نوگرا" از آنان یاد می‌شود. نسل اول نقاشان نوگرا اکثراً آموزش دیده اروپا و به ویژه فرانسه بودند و با مکتب‌های نقاشی مدرن نظیر امپرسیونیسم، کوبیسم و اکسپرسیونیسم آشنا بودند و به نوعی این مکتب‌ها را وارد فرهنگ هنری و تجسمی ایران کردند و با تلفیق هنر غرب و ایران در صدد مدرن کردن هنر و نقاشی ایران بر آمدند. افکار و آثار این نسل اگر چه تلفیقی از مکتب‌های غربی و مضامین ایرانی شده بود اما نه غربی بود و نه ایرانی، و از طرف دیگر در تضاد با آثار نگارگری سنتی و مکتب کمال‌الملک قرار داشت. و از همین جا بود که جدال میان سنت و مدرن در جامعه هنری به ویژه هنرهای تجسمی بالا گرفت.

مکتب سقاخانه، با تلفیق هنر سنتی و مدرن، نقاشی معاصر ایران را تا حد زیادی از رکود و سردرگمی که در دهه‌های اخیر بدان دچار بود، به در آورد و در عرصه‌های ملی و جهانی شکوفا ساخت. کسانی مانند حسین زنده‌رودی، پرویز تناولی، فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، مسعود عربشاهی، منصور قندریز، ناصر اویسی و ژازه طباطبائی که اکثراً از دانشجویان دانشکده هنرهای تزئینی بودند اعضای مطرح این گروه را تشکیل می‌دادند(۸).

حسین زنده‌رودی در پرده Lino-cut خود متاثر از موضوع‌های مذهبی نقاشان مذهبی نقاشان قهوه‌خانه‌ای، صحرای کربلا، شهادت امام حسین و عصر عاشورا را مصور ساخته بود. در بخشی از این پرده، حسین زنده‌رودی ترجیع‌بند محتشم کاشانی را که در آویزهای تکیه‌ها به صورت کتیبه، سوزن‌دوزی شده

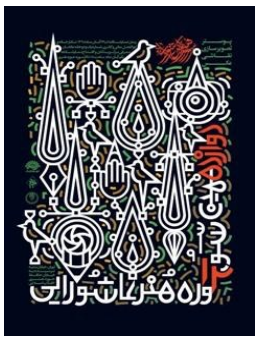
و به نمایش در می‌آید، کنده‌کاری کرده بود. یکی از ابیات این بود: این حسین کیست که عالم همه دیوانهٔ اوست(۱۴).

سقاخانه‌ای‌ها می‌خواستند با استفاده از هنر عامیانهٔ مردمی و مذهبی، پل ارتباطی میان هنر مدرن جهانی و هنرهای سنتی و محلی برقرار کنند. شاید نظیر کاری که هنرمندان اروپایی و آمریکایی از هنر سرزمین‌های دور انجام دادند. تصور کلی هنرمندان سقاخانه بر این اساس بود که با جستجو و یافتن دستمایه‌های مناسب می‌توان از عناصر تزئینی هنر عامیانهٔ قدیمی ایران به عنوان زمینه‌ای استفاده کرد و به نتیجه و حاصلی سنتی و مدرن دست یافت. همین نگاه نوگرایانه توسط اساتید کم کم وارد سیاست-های آموزشی دانشگاه هنر شد که در سال ۱۳۵۸ با ادغام ۵ موسسه آموزش هنر قبل از انقلاب تشکیل شد.

حضور علامت در گرافیک معاصر ایران

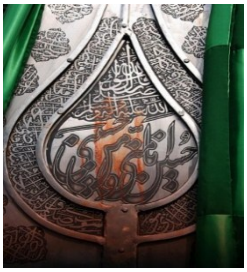
علی وزیریان در اولین کتاب سال گرافیک مذهبی می‌گوید: «...شاخص‌ترین گرایش به سنت و صورت مذهبی در هنرهای تجسمی معاصر ایران طی دهه‌های اخیر همان جریانی است که در دهه ۴۰ (شمسی) با عنوان "سقاخانه" معروف شد. عنوانی که کریم امامی، منتقد هنری و روزنامه‌نگار، بر کار نقاشان نوگرای آن زمان اطلاق کرد که ویژگی مشترک‌شان سعی در استفاده عناصر فرهنگ سنتی و نشانه‌های بصری هنر مذهبی ایران بود. فرم و قالب این قسم آثار گرچه وام‌دار گوشه‌هایی از پوسته هنر مذهبی و گاه هنر عامیانه‌ی ایرانی بود اما هیچ یک نه مذهبی بودند و نه حتی اشاره‌ای به مفاهیم مذهب داشتند. استفاده از موتیف‌های هنر عامیانه و سنتی، به ویژه خط و حروف فارسی و عربی و حتی خوشنویسی در آثار آن‌ها صرفاً جنبه توریستی داشتندکه حاصلش کاربردی صرفا فرم‌گرایانه بود تا صورت و ساختاری متجدد به آثارشان ببخشند. استفاده از این نقوش و حروف نه برای انتقال معنا و مفهومی خاص از فرهنگ عمیق سنتی به دنیای معاصر بلکه صرفاً برای ایجاد بافت تصویری توریست‌پسند بود که به کار گرفته می‌شد. این اتفاق هنری با تمام افت و خیزش تنها رویکرد جدی به عناصر مذهبی و خط در هنرهای تجسمی معاصر بود که تب آن زود خوابید. ... از این منظر در دو دهه اخیر گونه‌ای از گرافیک رفته رفته و آرام با رجوع به سنت‌های تصویری و باورهای مذهبی در حال نضج گرفتن است که می‌توان به آن "گرافیک مذهبی" اطلاق کرد، شاخص‌ترین وجه این نوع گرافیک ارتباط "صورت" و "معنی" و توجه به ویژگی‌های حروف و نقوش و نمادهای هنر ایرانی و مذهبی و گونه‌های متعدد خوشنویسی فارسی است که غالباً با حفظ حریم و حرمت همراه است.» گرافیک مذهبی که مشخصاً در دو دهه اخیر بیش از پیش رونق گرفته، هم موضوع و معنایش و هم قالب و ویژگی‌های بصری آن اشاره به مذهب و باورهای مذهبی و به ویژه شیعی دارد و در میان جامعه زنده است، نه درگوشه گالری‌های متروک با اندک مخاطبینی خاص(۳۰).

اگر روزگاری رد پای سنت در گرافیک معاصر تنها به نقوش اسلیمی و ختایی در دیزاین پوستر یا طرح جلد کتابی محدود می‌شد، امروزه عناصر گوناگون و متنوع دیگری با ابعاد وسیع خودنمایی می‌کنند که بسیاری شان از دل هنرهای سنتی و مذهبی بیرون آمده و دوباره نو شده‌اند و بیان امروزی پیدا کرده-اند. یکی از عناصر نمادینی که به فراوانی و زیبایی در دهه‌های اخیر در طراحی پوستر، تصویرسازی‌های مذهبی، آرم و طراحی روی جلد و غیره به کار گرفته شده است، علامت‌های عاشورایی و عناصر نمادین حاکم بر آن‌هاست. عده‌ای از هنرمندان این نسل که سعی کرده‌اند با زبان شخصی‌تری به تجربه‌هایی از این دست در آثارشان بپردازند عبارتند از: وحید بهرامی، هدایت علیپور (تصویر شماره ۱۱)، پدرام فرخ‌نیا، محمدرضا حافظی (تصویر شماره ۱۲)، مهرداد موسوی (تصویر شماره ۱۳)، اسماعیل خدابنده، تیلا منصوری و بسیاری دیگر.



تصویر شماره (۱۱): پوستر دوازدهمین سوگواره هنر عاشورایی

منبع: (اثر هدایت علیپور، معاصر).



تصویر شماره (۱۲): هشتمین سوگواره عاشورایی پوستر هیات

منبع: (اثر محمدرضا حافظی، معاصر).

تصویر شماره (۱۳): نهمین سوگواره هنر عاشورایی

منبع: (اثر سیدمهرداد موسوی، معاصر).

حضور علامت در تصویرگری کتب معاصر ایرانی با رویکرد جهانی

هنر تصویرگری، به گزینش و به کارگیری تصاویر توضیح دهنده و توصیف کننده برای بیان مفاهیم اشاره می‌کند. تصویرسازی از شاخه هنرهای کاربردی می‌باشدکه تصویرگر برای بیان ایده‌ها و ادراک خود از عناصر تجسمی به بهترین نحو سود می‌جوید. تصویرگر باید سعی کند پیام‌هایی را که در صدد انتقال آن می‌باشد از نظر موضوعی و محتوایی، شکل و قالب بسیار غنی و با ارزش و با رعایت همه‌جانبه اصول زیباشناسی ارائه نماید. تصویرسازی هنری است که تصویرگر در آن اقدام به روایت‌گری مصور می‌نماید. موضوع کار تصویرگر می‌تواند یکی از داستان‌های مذهبی، ادبی، تاریخی، علمی و ... باشد. در یک تعریف کلی می‌توان گفت کار تصویرگری تجسم تصویری یک موضوع برای نمایش بهتر فضای مطلب و در نهایت درک بهتر آن می‌باشد که عناصر بصری را در قالبی زیبا ترکیب نموده و عرضه نماید(۲).

در میان تصویرگری متون دینی، تصویرگری واقعه عاشورا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. یکی از تصویرگران کتب‌کودک و نوجوان که با الهام از علامت‌های عاشورایی، دست به تصویرسازی‌های فاخری زده است عطیه مرکزی است. کتاب "تولد یک پروانه" ایشان به نویسندگی داود امیریان که توسط انتشارات کانون پرورش فکری به چاپ رسیده است به فینال نهایی براتیسلاوا راه یافت(۲). در تصاویر این کتاب ما شاهد حضور علامت به شکل نمادگونه و تجریدی هستیم. (تصویر شماره ۱۴)

تصویر شماره (۱۴): روی جلد کتاب تولد یک پروانه

منبع: (اثر عطیه مرکزی، معاصر).

طرح توغ در روجلد و صفحات داخلی به شکل دفورمه شده قابل مشاهده است.

حضور علامت در طراحی آکساسوار، زیورآلات و بدلیجات معاصر کشور

در دنیای زیورآلات و اکسسوری‌ها نیز از نمادها و سمبل‌های معروف و محبوب زیادی استفاده می‌شود که هر کدام معنا و مفهومی را با خود به همراه دارد و افراد با خرید زیورآلات با نماد خاص می‌توانند احساسات درونی خود را بروز دهند و هم‌چنین می‌تواند به نوعی بیانگر تیپ شخصیتی افراد نیز باشد(۲۴).

بلالی مقدم در مقاله‌ای با عنوان بیان مفاهیم در طراحی جواهرات کاربردهای زیور آلات را این گونه تقسیم‌بندی کرده است:

«جواهرات در طول تاریخ همواره برای اهداف گوناگونی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند:

– به عنوان پول، نمایش ثروت و سرمایه

– استفاده‌های کاربردی (مانند کلیپس‌ها و سنجاق‌ها)

– کاربرد نمادین (مثلاً برای تعلق به گروهی خاص یا جایگاهی ویژه)

– محافظت (در قالب طلسم و خواص جادویی، نذورات)

– جلوه هنری

نمادها و سمبل‌های زیادی در جهان شناخته شده‌اند که به ادیان مختلف یا فرهنگ‌های مختلف مربوط می‌شوند. در معانی این نمادها مفهوم‌های کلیدی نهفته است که ممکن است به دلیل همین مفهوم‌ها مورد توجه گروهی خاص یا حتی تیپ شخصیتی خاصی قرار گیرند (صلیب‌های مسیحی یا ستاره داوود یهودیان)(۳). نمادها در هر چارچوبی که شکل بگیرند مضاف بر دادن مفهوم از زیبایی آن‌ها هم می‌شود استفاده کرد. به طور ویژه در چند سال اخیر استفاده از نمادها در طراحی جواهرات و

اکسسوری‌ها بسیار کاربرد پیدا کرده است. علاوه بر زیبایی دو چندانی که نمادها به طراحی این گونه جواهرات می‌بخشند برخی از افراد ممکن است تنها به دلیل معانی و مفهومی آن مجاب شوند که زیور–آلات را خریداری و از آن‌ها نزد خود نگه‌داری نمایند.

همان طور که در هنرهای بصری به ویژه نقاشی و گرافیک اشاره شد استفاده از علامت عاشورایی به شکل کامل و یا بخشی از آن به صورت نمادین با ترکیب‌بندی متفاوت و رعایت تناسبات صحیح و زیبایی‌شناسانه در طراحی زیورآلات به خصوص در سال‌های اخیر به فراوانی به چشم می‌خورد. (تصویر شماره‌های ۱۵ و ۱۶)

تصویر شماره (۱۵): گوشواره نقره

منبع: (طراح عرفان صحرانوردی، معاصر).

تصویر شماره (۱۶): مدال نقره

منبع: (اثر عبداله آذری، معاصر).

برای مثال حضور آکساسواری با نام پنجه، کفین یا دست فاطیما، نماد «دست فاطیما» از اهمیت منحصر به فردی برخوردار است. آن چه که این نماد را از سایر نمادهای متداول جدا می‌سازد، ارتباط موثق آن با معنویت و به ویژه مذهب گران‌قدر تشیع است. این موضوع به همراه تمامی دیگر مناسبت‌ها و زیبایی‌های خاص این نماد، موجب شده است که نماد دست فاطیما به محبوبیتی بی‌بدیل در فرهنگ ایرانی دست یابد؛ به طوری که بدون نیاز به تلاش بسیار می‌توان آن را در گوشه و کنار زندگی روزمره هر ایرانی مشاهده کرد. این نماد از قدیم‌الایام به فراوانی بر روی علم‌ها و جریده‌ها وجود داشته است.

با فراگیر شدن مذهب شیعه در دوران صفویه این نماد به عنوان میراثی از بزرگان مذهب شیعه و به خصوص «حضرت فاطمه» (س) گرفته شده و به همین علت به عنوان «دست فاطمه» (یا فاطیما) شناخته می‌شود. جالب است که در مسیحیت نیز این نماد به عنوان «دست مریم» حضور دارد. در روایت شیعی دیگر پنجه نمایانگر پنج تن آل‌عبا، حضرت علی (ع) و حضرت عباس (ع) است. هم‌چنین می‌توان این نماد را یادآوری بر وظیفه روزانه به جا آوردن پنج نماز یا حتی اصول پنجگانه دین دانست.

گاهاً هم دیده شده که در ساخت زیورآلات به جای استفاده از بخشی از نمادهای موجود بر علامت-های عاشورایی از کل فرم علامت و یا تیغه‌های اصلی همراه دو اژدها با دهان‌هایی باز استفاده شده است. عرفان صحرانوردی دارنده مدرک معماری که شغل اصلی وی طراحی و ساخت زیورآلات بوده و دارنده بزرگ‌ترین پیج بدلیجات و نقره‌جات مذهبی است در این باره می‌گوید: «توغ یا علامت یکی از شاخصه-های اصلی هنر تشیع است. به همین دلیل من گاهاً در طراحی پلاک‌های مذهبی برای دوستداران اهل بیت از این فرم علامت استفاده می‌کنم(صحرانوردی، مصاحبه شخصی، ۱۵ تیر ۱۳۹۹).

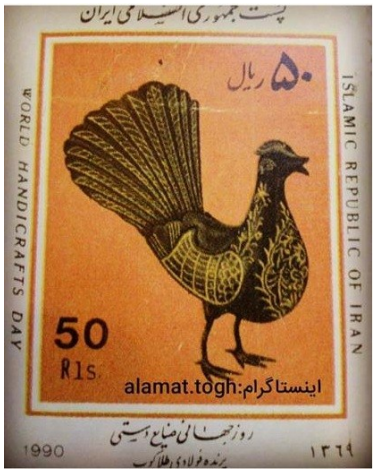
نظام نشانه‌شناسی، درک و دریافت پیام در قالب نشانه به عوامل زیر بستگی دارد:

- فرهنگ
- حافظه / خاطره
- احساس
- ادراک

بازنمایی درست معنا در ذهن مخاطب بر اساس این عوامل صورت می‌گیرد و به کارگیری نادرست آن یا عدم شناخت درست نسبت به فرهنگ و سیستم ادراکی مخاطب منجر به بدفهمی و کج‌فهمی در اثر از سوی وی می‌شود و ممکن است نتیجه‌ای کاملاً معکوس ارایه کند. بر این اساس هرچه مدل ذهنی طراح و مخاطب دارای اشتراک بیشتری باشد، پیام اثر بهتر و صحیح‌تر دریافت خواهد شد(۳).

غیر از موارد ذکر شده در طراحی تمبر برای شرکت ملی پست ایران (تصویر شماره ۱۷)، در عکاسی (تصویر شماره ۱۸)، ساخت تندیس برای نمایشگاه‌ها یا جشنواره‌ها (تصویر شماره ۱۹)، مجسمه برای دکوراسیون منزل (تصویر شماره ۲۰) و موارد فراوان دیگری از علامت یا اجزای تشکیل‌دهنده آن،

تیغه‌های فلزی سرو مانند، پرندگان فولادی (طلاکوب یا نقره‌کوب) شیر شمشیر به دست و اژدری با دهان باز به ظرافت و زیبایی استفاده شده است.



تصویر شماره (۱۷): تمبر ویژه روز جهانی صنایع دستی

منبع: (اثر زنده یاد جوهریان، سال ۱۳۶۹).

تصویر شماره (۱۸): جشنواره مردمی فیلم و عکس چهلچراغ

منبع: (اثر جمشید فرجوند، معاصر).

تصویر شماره (۱۹): دومین نمایشگاه ویژه محرم سال اصفهان ۱۳۹۸

منبع: (عکس از صفحه حمید ظفرقندی).

تصویر شماره (۲۰): تابلو طلای ۲۴ عیار

منبع: (گالری شیعا، قم، معاصر).

نتیجه‌گیری

بنابر تعاریف هنرهای تجسمی که به آن گاهی هنرهای بصری یا دیداری نیز گفته می‌شود، آن گروه از هنرهای مبتنی بر طرح است که مشخصاً حس بینایی را مخاطب قرار می‌دهد. هنرهایی چون نقاشی، خوشنویسی، مجسمه‌سازی، طراحی، عکاسی، گرافیک، طراحی صنعتی، معماری، طراحی داخلی و هم-چنین هنرهای مشتق از آن‌ها از این دسته‌اند.

باید پذیرفت که خلق اثر در حوزه هنر عاشورایی پیش از آن که نیازمند ابزار و ایده برای خلق اثر باشد، به درک صحیح و بالای هنرمند از مفهوم عاشورا نیاز دارد؛ موضوعی که در تمامی آثار ماندگار هنر عاشورایی در رشته‌های مختلف هر سال در ماه محرم به چشم می‌خورد. به همین خاطر بیان هنرمندانه حماسه عظیم عاشورا، از سویی کار هنرمندان را سخت‌تر می‌کند و از سوی دیگر برای هنرمندانی که خود را عاشق این مرام و مسلک و دلداده آن می‌دانند، کاری شیرین و دلنشین خواهد بود.

امروزه علامات عاشورایی علاوه بر کاربرد اصلی خود (به عنوان ابزار عزاداری برای سیدالشهدا) با دگرگونی در کارکرد هم‌چون طراحی زیورآلات و آکساسوار، دکوراسیون، پوستر و تبلیغات محیطی، تصویرسازی و طراحی روی جلد کتاب، نقاشی، عکاسی و ... به فراوانی استفاده شده است و جایگاهی نو برای خود پیدا کرده است.

در مینیاتورهای قرن ۱۶ میلادی به خصوص در تصاویر فالنامه و ... چه در تصاویر مذهبی و چه در تصاویر رزمی ما شاهد حضور علامت هستیم که معمولاً به حالت تک تیغه با دو اژدها در دو طرف تیغه هستند. در نقاشی قهوه‌خانه‌ای با وجود قالب بودن موضوعات دینی (به خصوص عاشورایی) ما به هیچ عنوان شاهد حضور مستقیم علامت در تصاویر نیستیم، با این حال بعضی از نمادهای موجود در علامت-های عاشورایی با تصاویر قهوه‌خانه‌ای مشترک هستند مانند: مرغ رخ، اژدها، شیر و ... . در نقاشی‌های چاپ سنگی نیز با وجود این که به دوران قاجار و پهلوی اول مربوط می‌شوند و در آن دوران ساخت علامت‌های فولادی رونق داشته است با این حال در تصاویری با موضوعات عاشورایی و دینی علامت وجود ندارد، اما نمادهای مشترکی بین علامت و تصاویر وجود دارد مثل جنگ با اژدها، اسب بالدار، مرغ رخ و ... .

در نقاشی پشت شیشه (ویترای) با موضوع عاشورایی نیز بیشتر شمایل مطرح است تا دیگر نمادهای عاشورایی

در نقاشی (به خصوص نقاشی مکتب سقاخانه) استفاده از علامت‌ها بیشتر جنبه ظاهری دارد تا اشاره به معانی عمیق دینی آن و استفاده از فرم‌های علامت بیشتر برای ایجاد تعادل بصری با استفاده از نمادهایی سنتی، بومی، ایرانی و عامیانه بوده است.

در گرافیک مذهبی (شاخه نوپای گرافیکی ایران که در ده- بیست سال اخیر به عرصه ظهور پر رنگی رسیده است) حضور علامت به عنوان نمادی شیعی در عالم هنر از دیگر زیر مجموعه‌های هنرهای تجسمی بیشتر و بارزتر است.

جواهرات را می‌توان گونه‌ای "رسانه" دانست که قابلیت دارد تا رساننده پیامی از سازنده یا استفاده‌گر خود باشد. این انتقال پیام بر مبنای نظام‌های نشانه‌ای و رمزگان‌ها صورت می‌گیرد و بر این اساس قطعه زیور، متن رساننده پیام خواهد بود. رمزگان‌ها وابستگی بسیار زیادی به فرهنگ دارند و بنابراین یکی از مهم‌ترین عناصر در درک نشانه‌شناسی، عنصر فرهنگ است. خود فرهنگ، یک عامل پویاست و همواره در ارتباط و تبادل اطلاعات با عوامل بیرونی و فرهنگ‌های دیگر می‌باشد و از این روست که فرهنگ یک عامل زنده است که نشانه‌ها در آن نیز امکان تنوع و تغییر دارند. از آن جا که زیورآلات زمان زیادی همراه با مخاطب است و نیز انتخاب و استفاده از آن رابطه مستقیم و اساسی با احساسات پوشنده دارد، تأثیر این پیام نسبت به محصولات دیگر بیشتر است و برای درک درست مفاهیم در زیورآلات، باید به

کاربردهای نمادین آن‌ها توجه کرد. در طراحی زیورآلات و مصنوع‌آلات معاصر نیز با عنوان "پلاک مذهبی" از علامت و نمادهای تشکیل‌دهنده آن به زیبایی الهام گرفته شده است.

وجود علامت در آثار هنرهای تجسمی و تزیینی بیشتر به دلیل این که نمادیست از واقعه بزرگ عاشورا و یادآور حماسه‌های امام حسین (ع) و یارانش به کار برده شده است و جنبه‌های معنوی آن حتی قوی‌تر از جنبه‌های زیبایی‌شناسانه آن است، هر چند که جنبه‌های زیبایی‌شناسانه هم تا حدود زیادی رعایت می‌شود.

اکثر هنرمندان الهام گرفته از علامت عاشورایی، آن را به عنوان نمادی از هنر مختص شیعی قبول دارند. همان گونه که چندلر می‌نویسد: معنای صریح نشانه، معنایی است که تعداد بیشتری از اعضای جامعه دارای فرهنگ مشترک حول آن توافق دارند.

در هر کدام از هنرهای یاد شده حتی اگر علامت به صورت کامل نیز در تصویر حضور نداشته باشد دارای اشتراکاتی با عناصر نمادین نصب شده در علامت‌ها می‌باشد. مانند: شیر نشسته در پیش روی حضرت علی (ع) در نقاشی پشت شیشه، مرغ رخ، ذوالجناح، اژدها، نماد سرو، لشگر جنیان، دیو (ملک عذاب) و ... در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، چاپ سنگی، مکتب سقاخانه و ... .

به نظر می‌رسد بعد از انقلاب اسلامی در سال‌های اولیه و جنگ تحمیلی به خاطر وجود شرایط خاص در کشور پیشرفت قابل ملاحظه‌ای در گرافیک مذهبی اتفاق نیفتاده است، ولی بعد از آن در حدود بیست سال اخیر عناصر شیعی (به خصوص علامت) در طراحی شاخه‌های مختلف گرافیک مذهبی (از جمله طراحی پوستر، روی جلد کتاب، تصویرسازی و ...) رشد قابل ملاحظه‌ای داشته است.

تعارض منافع

«بنا بر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هر گونه تعارض منافع بوده است.»

منابع

1. Asgharian Jedi, Ahmad. (1999). Shiism and preservation of war relics. Tehran, first edition, Allameh Tabatabai University Press.
2. Asgharzadeh Mansouri, T. (2018). An introduction to religiouus illustration (1 ed.). Tabriz: Azad University of Tabriz.
3. Balali Moghaddam, A. (2013). Expression of concepts in jewelry design. Art Research, 1 (3).
4. Basirat Manesh, hamid. (1997). Ulema and the Shahs regime. Tehran, first edition, Orouj Publications.
5. Blockbashi, Ali. (2001). Palm tree. Tehran first edition Dehkhoda Cultural Research Office Publications.
6. Ehsani, Mohammad Taghi. (2011). Seven thousand years of metalworking art in iran. Tehran, third edition, Scientific and cultural publications.
7. Elahi, M. (1998). Manifestation of Ashura art in Iranian art. First edition. Mashhad: Astan Quds Razavi Publications.
8. Etemadi, E. (1998). Saqakhaneh (drinking fountain in holy shrines). Visual Arts Studies, 3.
9. Faradast, Maryam. (2008). Symbol and manifestation of Ali (AS) name in Safavid and Qajar metalworking art. Book Art Month Magazine, No. 120, Year 87.
10. Goli Zavareh, Gholam Reza. (1996). Evaluation of theatrical mourning. Tehran, Islamic Propaganda Organization Publications.
11. Goodarzi, M. (2012). History of Iranian painting from the beginning to the present (3 ed.). Tehran: Samt Publication.
12. Hajjarian, Saeed. (2001). From a haly witness to a market witness, the secularization of religion in the sphere of politics, Tehran, New Plan Publications.
13. Hesam Mazaheri, M. (2008). Shiite Media (Sociology of Mourning Rituals and Religious Delegations in Iran). Tehran: Soroush Publication.
14. Hosseini, M. (2016). Saqakhaneh: A national movement. Tehran: Saba Cultural, Artistic and Research Institute.
15. Kazem Nejadi, H. (2016). A Study of the Features of Shiite Iconography in Qajar Coffee shop's Paintings (emphasising the Ashura Event). Qom: Shiite Studies Institute Publications.
16. Khalili Najafabadi, F. (2010). About different tribes' mournings (beheading, chaining, busting, scratching the face).
17. Mazaheri, Mohsen Hesam. (2011). Sociology of mourning rituals and religious organizations in Iran. With an emphasis on Islam in the postrevolutionary era. Tehran, Islamic Propaganda Organization Publications, International Publishing articles.
18. Marzolf, O. (2014). Fiction illustration in Persian lithography books (3 ed.). (S. Mohager, Trans.) Nazar Puublication.
19. Mehdizadeh, A. &. (2014, winter). Manifestation of Shiite beliefs in some paintings of Tahmasebi's fortune teller. Scientific Quarterly of Islamic Art Painting.
20. MirShokraii, M. (2004). Muharram and symbolic signs. Book of the Month of Art (75 & 76).
21. Montazerolmagham, A. (2017). Investigating the social changes of Ashura mourning ceremonies and rituals in Iran. Quarterly Journal of Shiite Studies, 15 (85).

22. Najm, Soheila. (2011). The art of narration in Iran. Tehran, first edition, Academy of Arts Publications.
23. Pakbaz, Rouin. (2004). Painting of Iran from ancient times until now. Tehran, second edition, Zarrin and Simin Publications.

24. Pouran Mehr, M. (2017). Symbolic concepts of the role of animals in Achaemenid jewelry. The first national conference on symbolism in Iranian art with a focus on indigenous arts. Bojnourd.
25. Rashidifar, Z. (2017). A comparative study of Imam Hussein's mourning signs in Isfahan and Abyaneh. The first conference on symbolism in Iranian art with a focus on indigenous arts, Bojnourd University.
26. Shateri, M. (2017). A study of the influence of Tahmasebi Shahnameh drawings on the changing of religion in the Safavid period. Nagreh Scientific Research Quarterly.
27. Shayestehfar, Mahnaz. (2010). Reflecting the Ashura incident in the tomb of the four kings and explaining it with a coffee house painting. Journal of Cultural-Communication Studies, Year 11, Issue 11, Fall 89.
28. Talebi, H. a., Talebi, H., & Bashiri, M. (2017). Visual and symbolic reflection of the hymn in the Ashura school (Emphasis on the ethic of the palm of Alam and Alamat in Khorasan). The first national conference on symbolism in Iranian art with a focus on indigenous arts in Bojnourd University.
29. Tohidi, F. (2015). The art of metalworking in Iran (1 ed.). Qom: Samt Publication.
30. Vazirian, A. (2017). The first book of the year of religious graphics. Tehran: Soorah Mehr Publications.
31. Yavari, H. (2001). Metalworking (2 ed.). Tehran: Soorah Mehr Publications.