فصلنامه تحقیقات جدید در علوم انسانی
Human Sciences Research Journal
دوره جدید، شماره ۲۵، زمستان ۱۳۹۸، صص ۳۳۶-۳۰۵ New Period, No 25, 2020, P 305-336
شماره شاپا (۲۴۷۶-۷۰۱۸) ISSN (2476-7018)

خوانش بیش متنی چهار اثر از فرشچیان با پیش متن هایی از سبک روکوکو با تاکید بر تاثیر هنر غرب بر نقاشی معاصر ایران

سمانه سراج
دانش آموخته کارشناسی‌ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
Afsane.javanmard@gmail.com

چکیده

غرب بر اساس پایه‌های رنسانس و انقلاب هنری سده هفدهم و هجدهم میلادی(باروک و روکوک) و استوار و ادراک هنری آن مبتنی بر معیارهای انسان مداری است. دوره روکوکو در نقاشی واتو و فراگونار به منزله آغاز روند تغییر اساسی در سلیقه‌ها بود. از ظاهر زن پسند روکوکو چنین بر می‌آید که آن روزگار زیر سیطره ذوق و پیشگامی اجتماعی زنان بوده است. نقاشی ایرانی به عنوان یکی از زیباترین جلوه‌های فرهنگ ایرانی- اسلامی، واجد ویژگی‌های بینشی، مضمونی وساختاری است ودر مواجه با سبک متجمل روکوکو خوی و خصلت تجمل گرایی ودیگرشاخصه‌های این سبک را وام گرفته با ویژگی‌های مضمونی، بینشی ایرانی در آمیخته است. به نظر می‌رسد در هنر معاصر ایران نیز این دیدگاه بیشتر بر آثار فرشچیان منطبق است. برخورد احساسی و روان، مبنای تجسم دنیای پرشکوه و تجملی قرار گرفت. این گزینش، بیش از همه براساس ویژگی های ساختاری نگاره های روکوکو صورت گرفته است. لذا هدف از انجام این پژوهش، مطالعه چگونگی ارتباط تحلیل پیش‌متن‌های تاثیرگذار روکوکو منطبق بر بیش متن‌های استاد محمود فرشچیان است ودر صدد پاسخ به این پرسش هاست که رابطه میان این بیش متن‌های محمودفرشچیان با پیش متن های روکوکو چگونه تبیین می‌شود؟ و در فرآیند اقتباس این بیش متن‌ها از شاخصه های روکوکو، چه شباهت وتغییراتی صورت گرفته است؟آیا نقاشی معاصر ایران مقلد سبکهای هنر غرب (روکوکو(است؟، آیا نقاشی معاصر همسو با خاستگاه‌های جامعه و ضروریات فرهنگی آن پیش رفته است؟ این پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی وتطبیقی باروش ترامتنیت ورویکرد بیش متنی به منظور بررسی باز نمود تصویری این شاخصه در دو فرهنگ مختلف، انتخاب و گردآوری مطالب به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شد. بدین منظوردو اثرپیش متن از سبک روکوکو وچهاراثر

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

بیش متن از آثار محمود فرشچیان به صورت تصادفی از نمونه‌های در دسترس انتخاب و مورد بررسی قرار گرفتند. در جمع‌بندی نتایج این پژوهش می‌توان گفت که ارتباط میان متن‌های پیشین و پسین از نوع بینافرهنگی بوده و بیش متن‌ها با تغییر و ترا گونگی و صدالبته با شباهت و همانگونگی در پیش متن‌ها ایجاد شده‌اند. فرآیند اقتباس بیش متن های فرشچیان از شاخصه‌های پیش متن روکوکو، ا گرچه با توجه به ویژگی‌های ساختاری نقاشی ایرانی با تغییرات و شباهت بسیاری از پیش متن‌های روکوکو چون تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی و شباهت نشانه‌ای ساختاری و ترکیب بندی، جنسیتی، سنی و. . . همراه بوده، اما انتقال فرهنگی- هنری را درپی داشته است.

واژه‌های کلیدی: هنر روکوکو، هنر معاصر ایران، نقاشی، فرشچیان، رویکردترامتنیت، بیش متنیت، برگرفتگی

مقدمه

برای شروع بحث در رابطه با هنر معاصر بهتر است اشراف کلی در مورد هنر معاصر غرب داشته باشیم و سپس تحول هنر را در هنر نقاشی معاصر ایران جستجو کنیم. هنر معاصر فرانسه و کشورهای همسایه و فرهنگ آنها، در عصر حاضر نتیجهٔ تحولی است که در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم به وسیلهٔ گروهی هنرمند جوان که به احساس‌گرایان مشهور شده‌اند، ایجاد گردید و از آن پس خود نیز دچار دگرگونی و تغییرات زیادی شد و گرایش‌ها یا «ایسم»های دیگری در آن بوجودامد و البته منتقدان، فلاسفه و دانشمندان فیزیک نور و رنگ نیز به نوبه‌ی خود بر آن تأثیرات فراوان گذاشتند. تحول احساسگرایی Impressionism، از بطن واقع گراییRealism و تا اندازه‌ای نیز از نو تنسیقگرایی Neo-Classicism بوجود آمد، هنرمندان ایجاد کننده این گرایش‌ها یا ایسم‌ها آموزش دیده و دست پرورده‌های هنرمندان جریان بزرگ هنری سدهٔ هفدهم و هجدهم میلادی (یازدهم و دوازدهم هجری) یعنی جریان بزرگ باروک و روکوکو بودند. باروک و روکوکو خود تحولی بزرگ در هنر کلاسیک یا رنسانس به شمار می‌رفتند. در سده‌های مذکور در این دو جریان هنری تحول و دگرگونی هایی بوجود آمد و آنها را به یکدیگر نزدیک ساخت. رنسانس هنری که اصول ایستایی داشت و می کوشید از اصول ریاضی ژرف نمایی روبرویی برای القای فضا بهره گیرد، جای خود را به هنر باروک و بعد به هنر روکوکو که هنری پویا و پرتحرک بود داد. روکوکو سبکی مبتنی بر حرکت های قطری و اریب است و در آن حتی‌المقدور از خطوط افقی و عمودی پرهیز می‌شود و از شیوهٔ ژرف نمایی فضایی با دید از پایین به بالا و تونالیته‌های رنگی ملایم استفاده می‌شود و همچنین با بردن هنر به میان مردم و ساده کردن و از سنگینی و فضای خفه بیرون آوردن آن، روکوکو کوشیده است تا بیننده را در جهت‌های مختلف اثر هنری هدایت کرده، میان او و اثر ارتباط و پیوند برقرار نماید.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

از گذشته‌های دور در ایران، هنر برای اینکه بتواند اندیشه‌های معنوی و فراسرشتی را نشان دهد، کوشیده است از واقعیت فراتر رفته و زمان و مکان را که عناصر واقعیت هستند رها سازد. بنابراین در غرب هنری متولد می‌شود که ریشه آن در مصر، یونان و رم است و کمال را در واقع‌گرایی انسان‌مداری می‌دانند. اما در ایران هنری متولد می شود که ریشه در فرهنگ یکتاپرستی، هنر سومر و ایلام باستان دارد و کمال را در فرا گذشتن از واقعیت می داند. نقاشی ایرانی که اغلب با نام نگارگری از آن یاد می‌شود، به واسطه ویژگی های منحصر بفرد خود به شکلی متمایز از دیگر انواع نقاشی، نگارگری و تصویرگری سایر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها شناخته شده است. شاخصه‌ها و زیبایی نقاشی ایرانی، از دیرباز توجه بسیاری ازپژوهشگران و هنرشناسان غربی را به خود معطوف داشته، متون نوشتاری بسیاری را به توصیف و تحلیل آن اختصاص داده‌اند. (نامور مطلق، ۱۳۹۷، دوره ۲۳ شماره ۱) امادر هنر معاصر این گونه نقاشی دچار دگرگونی و تغییرو تحول می گردد. وبیشترخود نقاشی‌ها و نگاره‌ها از سوی نقاشان و هنرمندان ایرانی مورد تقلید و اقتباس از هنر غرب قرار داده می‌شوند، وآثاری متفاوت هرچند دور از سنت گذشته نقاشی ایرانی اسلامی بوداما با مضمون و روایت ایرانی به وجود امد. شاید بتوان دلیل این اقتباس را ناشی از تفاوت‌های عمده و مهمی دانست که به لحاظ جهان‌بینی، ساختار صوری، مضمون ومحتوا، نظام های نشانه‌ای، تکنیک و فن و. . . میان نقاشی ایرانی وغربی وجود دارد. اما آنچه مورد توجه این نوشتار است، چهار اثر ازنگارگر ایرانی، محمودفرشچیان، است که طی سال های اخیربا اقتباس از شاخصه های نقاشی روکوکو (سده ۱۷-۱۸ میلادی) ایجاد شده است. این نخستین بار است که اقتباسی چنین آشکار از شاخصه‌های نقاشی روکوکو توسط یک هنرمند ایرانی صورت گرفته است. هم چنین بازخورد روند غرب زدگی در ایران اسلامی را مورد توجه قرار داده است. هدف اصلی این نوشتار نیز پرداختن به ارتباط میان این نگاره‌ها وشاخصه های نقاشی روکوکوی مورد نظر با یکی از مهمترین روشها و رویکردهای قرن بیستمی است که به مطالعه روابط میان متون پرداخته و بطورکلی مطالعات بینامتنی خوانده میشود. از این رو تلاش می‌شود تا چگونگی این ارتباط و تعامل میان متن‌های مورد نظر در نقاشی و جامعه، همچنین منبع و مرجع آن با روش بینامتنی مورد مطالعه و ارزیابی قرار گیرد. در این راستا پژوهش حاضر با هدف بررسی تاثیراتی که هنر غرب بویژه سبک روکوکو، بر نقاشی معاصر ایران برجای گذاشته است، انجام شد، باروش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است که به روش ترامتنیت و رویکرد بیش متنی انجام گرفته است. ابزار گردآوری داده‌ها، منابع کتابخانه‌ای واسنادی با روش تجزیه‌وتحلیل کمی وکیفی است.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی و گردآوری اطلاعات به شیوه‌ی اسنادی کتابخانه‌ای و با مطالعه متون و منابع موثق پیرامون هنر روکوکو، نقاشی معاصر ایران و نگاره‌های فرشچیان فراهم آمده است. از مجموع آثار مرتبط با موضوع پژوهش تعدادشش اثر بصورت تصادفی برای نمونه تحقیق انتخاب شدند و با رویکرد ترامتنیت مورد بررسی قرار گرفتند.

رویکرد نظری

روش این نوشتار بر پایه یکی از رویکردهای تطبیقی مورد توجه در مطالعات مربوط به هنر و ادبیات یعنی مطالعات بینامتنی است که از اعتبار شایانی درحوزه مطالعات تطبیقی برخوردار است. اگر چه پژوهشگران و منتقدان متعددی زمینه بروز این روش را فراهم نمودند، اما ژولیا کریستوا Julia Kristeva به عنوان مهمترین چهره بینامتنیت و بنیانگذار این اصطلاح در دهه ۱۹۶۰ شناخته می‌شود. این اصطلاح که در دهه‌ی ۱۹۶۰ م توسط ژولیا کریستوا برای بیان رابطه میان متن‌ها به کار برده شده به مطالعات در گذشته‌های دور و نزدیک مرتبط می‌شود که بدون شناخت آنها ممکن است به اشتباه، موضوع کاملا بدیع در قرن بیستم متصور شود. نکته حائز اهمیت اینکه برای کریستوا، بینامتنیت به هیچ وجه مطالعه منابع و مراجع یک متن نیست. واژه "بینا متنیت" جایگشت یک (یا چندین) نظام نشانه‌ای را در نظامی دیگر مشخص می‌کند اما از آنجاکه از آن بیشتر معنای ساده نقد منابع یک متن برداشت می‌شود، ما معنای جایگشت را ترجیح می‌دهیم زیرا این امتیاز را دارد که گذر از یک نظام دلالتی یعنی از وضعیت یافتگی گفتمانی و تصریحی به نظام دیگر را د ر(ترکیب نوین تک ساحتی مشخص میکند. (Kristeva,1974: 59-60) در نتیجه برای کریستوا، موضوع رصد کردن حضور یک متن در متن دیگر و باز تولید آن نیست. در بینامتنیت تداوم و یا دگرگونگی میراث گذشته و ابداعات و نوآوری‌های روز در روابط و ساختار پنهان یک متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. به طو ر کلی روابط بین متنها دارای دوگونه اساسی درون نشانه‌ای Intrasemiotics و بینا نشانه‌ایIntersemiosis است، بدین صورت که اگر متنهای مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای تعلق داشته باشند، از نوع درون نشانه‌ای و چنانچه مطالعه روابط متن‌ها از نظام‌های گوناگون باشد در این صورت رابطه بین آنها بینانشانه‌ای خواهد بود. (نامور مطلق، ۱۳۹۰:۳۱۸)

از آنجا که بینامتنیت در یک چهارچوب و تعریف معین قرار نمی‌گیرد و نظریه‌های متفاوتی د ر مورد آن ارائه شده در این پژوهش از بین نظریات گوناگون بیشتر بر آراء ژرار ژنت نظر داشته ایم. ژرار ژنت از دیدی ساختارگرایانهStractur به روابط بینامتنی نگریسته و آن را یکی از اقسام پنج گانه ترامتنیت

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

می‌داند. این پنج دسته عبارتند از: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش متنیت (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴ ؛ همان، ۱۳۸۶، ۸۳)

بیش متنیت بر چگونگی رابطه میان دو متن پیشین و پسین براساس اشتقاق و برگرفتگی استوار است، بدین معنا که برتأثیرپذیری و الهام کلی یک متن از متن دیگر تأکید دارد. پیش متن و بیش متن، دو واژه پرکاربرد در مطالعات بیش متنیت هستند. پیش متن به متنی گفته می‌شود که در یک ارتباط بیش متنی به عنوان مرجع و منبع مورد استفاده قرار گرفته و بیش متن نیز همان متنی است که با الهام و برگرفتگی از پیش متن ایجاد شده است. (نامورمطلق، دوره ۲۳، شمار ه ۱، بهار ۱۳۹۷)

نکته قابل توجه دراین رابطه حضورپیش متن است چراکه بی حضور آن، امکان خلق متن دوم یا بیش متن ممکن نیست و شناسایی و هویت بیش متن در گرو شناسایی پیش متن یا متن نخست است. هر بیش متن، همواره برگرفته از یک یا چند پیش متن است. اگر این برگرفتگی تنها از یک پیش متن باشد، پیش متن انحصاری و اگر برگرفته از چند پیش متن باشد، غیرانحصاری و ترکیبی است. (نامورمطلق، ۳۱۸:۱۳۹۰)

بیش متنیت Hypertextuali یا برگرفتگی به مطالعه رابطه بیش متنیت متنهای پیشین و پسین می‌پردازد و با این روش تأثیر متنهای پیشین د ر خلق آثار جدید را مورد مطالعه قرار می‌دهد. اینگونه مطالعات بر اساس رابطه تقلیدی(همانگونگی) و یا برگرفتگی (دگرگونگی، تراگونگی) استوار است و بیش متنیت همانگونگی هنگامی ایجاد می‌شود که بیش متن به طور کامل از پیش متن بر گرفته شده و در آن هیچ دخل و تصرفی صورت نگرفته باشد و در مقابل بیش متنیت تراگونگی برخلاف همانگونگی بر پایه تغییرات از کم تا خیلی زیاد استوار شده است که این تغییرات با تغییر در نظام نشانه‌ای اجتناب‌ناپذیر است. (کنگرانی، ۶۱:۱۳۸۸) با یادآوری این مطلب که متن‌ها بر هم تأثیر گذاشته و تأثیر می‌پذیرند به نظر می‌رسد که در تصاویر استاد فرشچیان تداوم و دگرگونی میراث گذشته روکوکو همراه با ابداعات و نوآوری‌های روز در ساختار و سبک اثر قابل تمایز می‌باشد. به عبارتی ایشان از شاخصه‌های هنر نقاشی روکوکو به ویژه در صورت و شکل اثر خود با بهره‌گیری از مضمون ایرانی اسلامی بهره گرفته که نوعی دگرگونی سبکی ترکیبی از پیش متن را شاهد هستیم. به عبارتی بر اساس روابط بینامتنی، متنها در طول زمان از یکدیگر بهره گرفته و بر هم تأ ثیر میگذارند. بینامتن به هم حضور عناصر یک متن در متن دیگر تأکید دارد. بیش متنیت تراگونگی در تداوم و یا دگرگونگی میراث گذشته و ابداعات و نوآوری‌های روز در روابط و ساختار پنهان یک متن مورد برر سی قرار می‌گیرد. لذا عاملی مهم در درک متن و مهمتر از آن شناخت هویت و فرهنگ جامعه میباشد. در تصاویر مورد مطالعه نیز این رابطه به چشم می‌خورد. تصاویر هنرمند ایرانی استاد فرشچیان یادآور هنر دوران روکوکو است. استاد فرشچیان به شاخصه های روکوکو و مضمون سنتی ایران علاقه‌مند بوده و در آثار خود آنها را به کار برده و پیش

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

متن خود قرار داده است. به عبارتی بیش متن‌های تصویری وی دارای روحیه شرقی و ایرانی می‌باشد رویکردمتن از نوع بیش متن تراگونگی است.

پیشینه پژوهش

تحقیقات پیرامون روکوکو و بررسی نقاشی معاصر ایران بسیار ناچیز و پیشینه چندانی در این زمینه وجود ندارد. از جمله مطالعات انجام شده پیرامون نقاشی معاصر ایران می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: پورمند و افضل طوسی در مقاله‌ای که در شماره ۷۰ مجله باغ نظر (۱۳۹۸) و با عنوان "تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی" به چاپ رساندند، هویت فرهنگی آثار هنرمندان معاصر ایرانی را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهند. مبینی و فیروزبخت در مقاله "بررسی نوگرایی نقاشی در ایران معاصر" که در شماره سوم ماهنامه شباک در سال ۱۳۹۵ به چاپ رسانده‌اند، نقطه تاریک و یا معضل اصلی نوگرایی در نقاشی ایران را، نادیده گرفتند، ضرورت‌های اجتماعی و زیباشناختی آن دوران و تقلید از سبک‌های هنر آوانگارد غرب دانسته و تقلید ناشیانه از آثار هنرمندان غربی را از ضعف‌های بزرگ جنبش هنری دوران معاصر ایران معرفی می‌نماید. مقاله "بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران ۱۳۲۰ - ۱۳۵۷ ه. ش" منتشر شده در شماره پنجم جلوه هنر (۱۳۹۰) نوشته شاد قزوینی، برداشت خام دستانه و ناشیانه از جنبش‌های هنری مدرن غرب را از ضعف‌های بزرگ نقاشی معاصر ایران می‌داند. روح الله رجبی در مقاله‌ای با نام " هنر: سیر غرب زدگی در نقاشی معاصر ایران" منتشر شده در مجله زمانه شماره ۹۳، ۱۳۸۹ سیر غرب زدگی در نقاشی معاصر ایران را مورد نقد و بررسی قرار داده است. راضیه کشوری کامران و بهنام جلالی جعفری در مطالعه‌ای با نام "چیدمان جامعه: نقدی بر روند شکل‌گیری نقاشی نوگرا در هنر معاصر ایران" چاپ شده در مجله چیدمان شماره هفت، روند شکل‌گیری مدرنیسم در ایران را بررسی کرده و اذعان می‌دارد هنر غرب متعلق به جهان غرب است و نباید کورکورانه از آن پیروی نمود و همواره باید به ریشه‌های هنری ایران احترام گذاشته و در حفظ و شکوفایی آن گام برداشت۱۳۹۳. باتوجه به اینکه نام محمود فرشچیان در فهرست روشنفکران قرن ۲۱ قرارگرفته و بیشتر هنرشناسان برجسته دنیا، فرشچیان را متعلق به میراث فرهنگی وهنری جهان ونه فقط ایران می دانندنبود تحقیقات جامع و تخصصی در خصوص اثار وی درهیچ یک از مقالات مورد بررسی به صورت خاص به تاثیر شاخصه پیش متن‌های روکوکو در نقاشی معاصر ایران و به خصوص در بیش متن‌های فرشچیان پرداخته نشده بود وسیرتحولات نقاشی ایران از ابعاد توصیفی تاریخی بسیار مورد توجه قرار گرفته اما از منظر خوانش بیش متنی کمتر بررسی شده است، از این لحاظ مطالعه پیشرو جنبه‌ای جدید و نوآور دارد. به نظر می‌رسد نیاز به انتخاب رویکردی که در پرتو آن بتوان

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

به چگونگی این ارتباط و تعامل میان متن‌های مورد نظر، همچنین منبع و مرجع آن با روش بینامتنی مورد مطالعه و ارزیابی بپردازد، ضروری به نظر می‌رسد.

روند شکل‌گیری هنر معاصر ایران

در هنر معاصر ایران، دو جریان هنری پا به پای هم پیش می‌روند: جریان غربی و هنر ناب و اصیل ایرانی اسلامی. جریان غربی رهاورد تمدن غربی و هدیه هنرمندانی است که پرورش هنری خود را در غرب به انجام رسانده‌اند. بسیاری ازاین هنرمندان بدون توجه به پشتوانه‌های فرهنگی چند هزار ساله خود و اصول ایرانی اسلامی و با این اندیشه و باور که هنر امروز، هنری است جهانی و بیانی است بین‌المللی که تحول خود را در غرب یافته، به همان شیوه و با همان تفکر، ره آورد غرب را در میان نسل جوان گسترش داده و می‌دهند. (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴) این جریان، غرب زدگی محض است و ریشه‌های خود را در ناآگاهی از مبانی فرهنگی ایرانی اسلامی استوار کرده است، چراکه دور شدن و بیگانه گشتن و در غفلت ماندن از اصول ایرانی اسلامی در میان هنرمندان سدهٔ چهاردهم هجری در ایران، از اهداف متولیان هنر در دوران پهلوی بوده است. این دوران که تمدن بزرگ را در غربی شدن و بیگانه شدن با اسلام می‌دانست، معتقد بود که هنرمندان باید هنرهای اسلامی را کناره زنند و به کسانی بها دهند که بتوانند در هنر غربی همانند غربیان تجلی نمایند. این امر بیشتر از هر چیز از طریق آموزش، تألیف و ترجمه نوشته‌هایی هرچند مغایر با اندیشه‌ها و معتقدات اسلامی، صورت می‌گرفت و متأسفانه بعد از انقلاب اسلامی این روال فرهنگی بیگانه وغرب پرستانه ادامه یافت و ایران مورد تهاجم دو گروه از نویسندگان و مترجمان بیگانه شناس شد. در تفکر غربی سدهٔ هجدهم، روکوکو جای دارد که در آن اساس اسلوب نقاشی را در تطبیق با واقعیت‌های ملموس می‌دانستند و فضای اثر، علیرغم موضوع که ممکن است واقعی و یا اساطیری و یا تخیلی باشد به وسیلهٔ عناصر ایجادکننده ترکیب و خطوط پدید آورنده که اعم از مواج و نرم و سیال هستند فقط برای رفع نیاز می‌آمدند و گاهی برخلاف منطق تصویرگری به تحرک در آمده، از رنگ‌های ناب و گرایش‌های خاور دور برای زیبا نشان دادن اثر هنری بهره می‌گرفت. در موضوع بیشتر صحنه‌های عیش و عشرت و یا چون گذشته داستان‌های اساطیر باستان و گاهی در خلال آنها، موضوع‌های مذهبی تورات و انجیل و تاریخ گذشته نشان داده می‌شد. در این هنر، فضای اثر علی رغم موضوع که ممکن است واقعی یا اساطیری و یا تخیلی باشد، به وسیلهٔ عناصر ایجاد کننده ترکیب و پدید آورنده خطوط، مانند ابرها و دودها و پارچه های مواج، آنچنان بیننده را به تحرک وا می‌دارند که خود را جزیی از اثر هنری بپندارند. جریان دیگردر هنر معاصر ایران هنر ناب و اصیل ایرانی اسلامی است. هنری که ریشه در فرهنگ این مرز و بوم دارد. این جریان که تا پیش از انقلاب اسلامی به تدریج و به عمد به نابودی کشیده می‌شد در عصر انقلاب اسلامی تجدید حیات یافت و جوانان متعددی به سوی آن

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

کشیده شدند. در میان هنرمندانی که از گروه نخست هم هستند کسانی بودند که پی به اصالت این شیوه برده و به آن گرویده‌اند. شایان ذکر است که جریان غالب حال حاضر، همان جریان اول غرب مآبی است. واقعیت آن است که نقاشی نوین ایران در همان دهه های بیست و سی که تازه مرگ کمال‌الملک را پشت سرگذاشته بود برای جامعه هنری کشور به راستی نو بود (پاکباز، ۱۳۹۸) کشور هرگز تجربه‌های آنگونه که در عرصهٔ نقاشی و پس از راه‌اندازی اولین مرکز هنری انجام گرفت را به خود ندیده بود ضمن اینکه هنرمندان سبک‌ها و شیوه‌ها بر حسب نیاز تازه و یا اشباع سبک‌های رسمی و رایج بوجود می‌آیند و از منظری وسیع‌تر و تاریخی‌تر، نمایانگر شعور، گمگشتگی، ترقی و تکامل و حتی احتمالا هرج و مرج دوران خود هستند. بنابراین اگرچه از این تجربیات در فرانسه به قول منتقد روزنامهٔ رستاخیز در آن زمان بیش از هفتاد سال می‌گذشت و دیدگاه‌های تازه هنرمندان غربی ظهور مکاتب و آثار دیگری را در عرصهٔ هنر نوید می‌داد، با این حال نقاشان جوان می‌کوشیدند ازهمین تجربیات اگرچه با تأخیر بهره‌مند شوند. در این میان دو جریان در نقاشی معاصر ایران در بیش از یک دهه پس از شکل‌گیری دانشکده هنرهای زیبا قابل مشاهده است: سنت‌گرایان ناتورالیست کلاسیست که می‌کوشیدند فضای آثار خود را به همان شکل حفظ کنند، و نوگرایان و نوپردازان که می‌کوشیدند دستاوردهای هنر غرب را گرچه مشمول زمان شده بودند درک کرده و د ر آثار خود به کار بندند. در این میان برخی از تئوری‌پردازی‌ها، نقدها، تحلیل‌ها و حتی ترجمه‌ها و گزارش نما یشگاه‌ها تا حدود زیادی در این روند دریافت و تأثیرگذاری مؤثر بوده‌اند، گرچه چاپ و درج مقالات دربارهٔ هنر غرب با تأخیر زیاد در ایران رواج یافت (رجبی، شماره ۲-۱۵، ۱۳۸۹)

عوامل مؤثر بر شکل‌گیری نقاشی معاصر ایران

برای بررسی عوامل مهم در شکل‌گیری نقاشی معاصر بایست در ابتدا به برداشت کمال الملک (محمد غفاری) و شاگردان او از نقاشی عینی و طبیعت‌گرا اشاره کرد. اگرچه کمال‌الملک بعنوان هنرمندی نوآور و یا نوگرا در تاریخ نقاشی ایران شناخته نشده است، اما این نکته را نمی‌توان نادیده گرفت که تلاش‌ها و برداشت‌های او هنر نقاشی معاصرایران را به سمت و سویی متفاوت با نقاشی سنتی کشاند و پایه‌های اولیه حرکت هایی را در هنر معاصر پی‌ریزی کرد، بعنوان مثال از پیامدهای اقدامات او، آشنایی با نقاشی کلاسیک اروپا و آموزش را می‌توان نام برد. کمال الملک پس از سفر به اروپا با همراهی حکیم الملک، مدرسه صنایع مستظرفه را در سال ۱۳۲۹ ه. ق، (۱۲۷۸ ه. ش) تأسیس کرد. در این مدرسه هنرمندان صاحب نامی چون اسماعیل آشتیانی، علی‌محمد حیدریان، حسنعلی وزیری، ابوالحسن صدیقی، یحیی دولتشاهی، علی رخساز، رفیع حالتی و حسین احیا (شیخ) تربیت یافتند. هر چند در آنجا به شیوه کلاسیک اروپا کار می‌شد، اما کمال الملک تلاش میکرد تا با انتخاب موضوعات ملی و مردمی هویت

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

ایرانی خود را حفظ کند و به شاگردانش نیز بیاموزد تا با استفاده از مضامین ملی و مذهبی، بر ایرانی بودن خود تأکید کنند. در طول سال‌های حکومت پهلوی اول (۱۳۰۰ - ۱۳۱۹ ه. ش)، نفوذ مکتب کمال‌الملک در نقاشی ایران قوی بود اما هیچ جریان نوآور یا نوگرایی در هنر نقاشی ایجاد نشد و هنرمندان بیشتر برای اثبات موجودیت و حقانیت خود تلاش می‌کردند. حرکت‌های هنری کمال الملک و شاگردانش به دلیل بیان تصویری عینی، از پذیرش و پسند اجتماعی برخوردار شد، اما شناخت هنری به جامعه نمی‌داد، فرهنگ‌سازی نداشت و مشکلی را در نقاشی برطرف نمی‌کرد. همزمان با حرکت‌های هنری کمال‌الملک، با گشایش مرکز آکادمیکی روبه رو هستیم که بر شکل‌گیری نقاشی نوین ایران مؤثر بود (کشوری و جلالی جعفری، ۱۳۹۳) با گشایش هنرکده هنرهای زیبا در سال ۱۳۱۹ ه. ش، زمینه تازه‌ای برای آشنایی با تحولات جدید هنر غرب در میان جوانان هنرجو پیش آمد. در این مرکز در ابتدا دو شیوه موازی با هم آموزش داده می‌شد: یکی از آنها تعلیمات نقاشی طبیعت‌گرایانه مکتب کمال‌الملک بود و دیگری تعلیمات استادان فرانسوی که جوانان ایرانی را با شیوه‌های نقاشی غرب آشنا می‌کرد. اولین استادان این هنرکده صدیقی، حیدریان، محسن مقدم، مادام آشوب (امین فر) فرانسوی و مسیو دوبرول بودند. برنامه درسی هنرکده بر اساس شیوه آموزش "بوزار" فرانسه طراحی شده بود. برنامه هنری بوزار در ایران کاربرد نداشت و معلم توانمندی نیز نبود که بتواند آن اصول و برنامه ها را به درستی و با منطق اصولی تدریس کند. استادان این دانشکده که باید با مباحث آکادمیک نو آشنا باشند و از آن درک و برداشتی داشته باشند، نمی‌توانستند از هنر نو و مدرن تعریف دقیقی ارائه کنند. برخورد استادان با هنر مدرن خیلی سطحی و صوری بود، به گونه‌ای که مجال رشد را برای هنرجویان جوان فراهم نمی‌کرد. شیوه این استادان متفاوت بود. استاد حیدریان از مدرسه کمال‌الملک آمده بود و آن شیوه را قبول داشت و می‌آموخت. مادام آشوب از بوزار آمده بود و پرورده آن سیستم بود. در این میان مهندس فروی بود که می‌دانست اینها چه می‌گویند و چه می‌خواهند. اولین گروه آموختگان هنرکده که نخستین گروه هنرمندان آکادمیک ایران را نیز تشکیل می‌داند کوشیدند از هنر نو در حد توان دفاع کنند و آثاری همسو با آموخته‌هایشان را نمایش‌دهند. آنان آثار نقاشان طبیعت‌گرا را تقلیدگرا، تکثیرگرا و سنتی می‌خواندند و به نقد آن می پرداختند. دانش آموختگان هنرکده در آثارشان، طبیعت گریز بودند و سعی می‌کردند به وجه نوگرایی بپردازند (شاد قزوینی، ۱۳۹۰)

پیدایش هنر مدرن در غرب

یکی از مهمترین عواملی که به بینش امروزی ما از زیبایی شناسی و هنر شکل بخشیده، پیدایش و تکوین مدرنیسم است. اگر بحث را به پیشرفت فرهنگ و به معنای خاص تکامل هنر محدود کنیم آنگاه می‌توانیم به یاری اصطلاح مدرنیسم بازتاب فکری دگرگونی‌های عظیم اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

که به صورت مشخص از میانه سده نوزده در گستره های گوناگون زندگی، در اروپا و ایالات متحده، و در پی آنها در سایر کشورهای جهان روی داد را درک کنیم. مدرنیسم پدیده‌ای است که به تاریخ یک سده و نیم گذشته فرهنگ غرب مربوط می‌شود، گرچه بسیاری ازنویسندگان به دلایل پذیرفتنی، کل دگرگونی‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، از رنسانس به این سو را با اصطلاح مدرنیته مشخص می‌کنند. مدرنیته یا تجرد و نوگرایی مفهومی پیچیده است که نمی توان به راحتی تعریف جامعی از آن به دست آورد. در حقیقت دشواری تعریف کلمه مدرن از آنجا است که این کلمه پیوسته در تقابل با دو مفهوم کهنه و سنت قرار می گیرد. از این نظر زمان پیوسته مفهوم مدرن را تغییر می‌دهد، اما اصل مدرنیته به معنای همواره به پیش رفتن است و در عین حال به معنای فراخواندن نو و کنارگذاردن کهنه است. کلمه مدرن را نخستین بار رومیان در قرن ششم میلادی از روی کلمه Modo یعنی به تازگی ساختند همچنانکه کلمه Hodiernas به معنای امروزین، را از کلمه Hodie به معنای امروز، ساخته بودند و از نظر آنها مدرن بودن به معنای آگاهی داشتن نسبت به زمانه خود، بود. اگر چه درگیری میان قدیمی‌ها و مدرن‌ها با توجه به معیار زمان درطول تاریخ همواره در جریان بوده است، اما در قرون چهارده و پانزدهم میلادی است که نهضت‌هایی فکری و هنری سر بر می‌آوردند که آشکارا خود را مدرن می‌نامند و صراحتا آن را در تقابل با آراء و اعمال کهنه، قرار می‌دهند وبا ظهور رنسانس برای همیشه حد فاصلی بنیادی میان عصر کهن و عصر مدرن کشیده می شود. مشهورترین مجادله ای که میان قدیمی‌ها و مدرن‌ها جریان داشت در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم آغاز می شود و منجر به بوجود آمدن عصر روشنگری می شود، یعنی در زمان باروک و روکوکو که بحث مورد نظر ما است. واژه مدرن در قرن هفدهم وارد عرصهٔ منازعات روشنفکرانه اروپای غربی شد گرچه به صورت پراکنده و منفرد از قرن پانزده به این طرف مورد استفاده قرار می‌گرفت و به صورت ایده‌ای پرشور و به عنوان کانون نزاع و ستیزه در جریان مشهور نبرد و منازعه باستانیان و مدرن‌ها که تقریبا مدت یک قرن از فرانسه و انگلستان به طول کشید سر برآورد و هنر و ادبیات به عنوان نخستین عرصه‌های مبارزه و میدان تاخت و تاز باستانیان و مدرن‌ها درآمد. مفهوم مدرن در عصر روشنگری نشانگر توسعه و نوآوری در علم، تکنولوژی و صنعت بود در حالی که در قرن هجدهم و نوزدهم این مفهوم به ابتکارات در هنر و ابداعات و نوآوری‌های زیبایی‌شناختی روی آورد و مدرنیته زیبایی شناسی دست به شورشی جدی بر علیه سنت زد. (نوذری، ۱۳۸۰)

چگونگی تأثیرپذیری ایران معاصر از هنر غرب

فضای حاکم و وسوسه دیدن و تجربه جدید، باعث شد تا عده‌ای از هنرمندان برای بررسی تحولات هنر غرب به اروپا بروند. این در حالی بود که گروهی می‌کوشیدند تا طبیعت گرایی مکتب کمال الملک را

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

در آثار خود همچنان حفظ کنند. در دهه بیست غالبا بحث بر سر دیدگاه‌های نوین در مکتب نوین امپرسیونیسم بود اما در دهه سی و چهل به دلایلی از جمله ارتباط بیشتر ایران با کشورهای غربی و مسافرت تعدادی از دانشجویان و هنرمندان ایرانی به اروپا برای تحصیل و بازدید از موزه‌ها و نمایشگاه‌ها و توجه بیشتر مطبوعات به هنر مدرن و فعالیت پیگیر انجمن‌های فرهنگی کشورهای خارجی در ایران، بسیاری از نقاشان ایرانی بر آن شدند تا با رها ساختن سنت‌های خود و آموختن برخی از مختصات نقاشی مدرن آن را بپذیرند. در میان مقالات و نقدهایی که در باب شرایط و وضع هنرهای تجسمی آن روز ایران منتشر می‌شد این اشتیاق فراگیر شده را می‌توان به وضوح یافت. از آن پس، کشش به سمت مکاتب نوین نقاشی غرب از یک سو و نقاشی رنالیستی، ناتورالیستی از سوی دیگر هیچگاه متوقف نشد. چنانکه در کنار این دو گرایش، نقاشی سنتی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز به هر روی به حیاط خود ادامه دادند. گرایش‌های مدرن عالم نقاشی وفهم و درک به کارگیری شیوه‌های نو به طور طبیعی در ایران زمینه مناسبی نداشت. اما با این حال، هنرمند ایرانی تلاش می‌کرد تا باتبیین نقاشی غرب در ایران شکل منظم‌تری به خود بگیرید. (رجبی، ۱۳۸۹) در این میان نقش نویسندگان و منتقدان به عنوان مدافع و توجیه کننده این روند حا ئز اهمیت است. به عنوان نمونه مرزبان در مقاله‌ای تحت عنوان "هنر نو نقاشی نو" هنرمندان هموطن خود را به پذیرش هنر نو تشویق کرده است: " بالاخره باید تعارف را کنار گذاشت. وقت آن است که به صراحت گفته شود هنر نو متعلق و وابسته به تمدن کنونی مغرب زمین است وزبان دی و نمودار زندگی مادی و معنوی انسان امروزی است و این هنر نه تنها واقعیت و اصالت دارد، بلکه هنری پر ارزش و عالی است که با درخشان‌ترین دوره‌های هنر بشری برابری می‌کند" (مرزبان، ۱۳۳۴) در چنین فضایی که مکتب کمال‌الملک به سرعت رو به انقراض می رفت و فضای مثالی و دنیای لطیف نقاشی ایرانی نیز رها شده وشالوده هنر خیالی و آرمانگرایانه آن از هم گسسته بود اولین نمایشگاه هنرهای زیبای ایران به عنوان همایش نقاشان نوگرای کشور حرکتی تعیین‌کننده بود.

روکود و روند ظهور آن

در سال ۱۷۱۵ بلافاصله پس از مرگ لویی چهارده در فرانسه احساس آزادی بر همه چیز مسلط گشت. اشراف که اکنون دیگر از نظارت شدید وزرای پادشاه در ورسای آزاد شده بودند به پاریس مهاجرت نموده و در آنجا خانه‌های بزرگی برای شیوه زندگانی سراسر تفریح و لذت برپا کردند. در پی آنها ساخت سالن‌هایی برای تئاتر و کنسرت موسیقی آغاز گردید به طوری که پاریس به جای ورسای به مرکز فرهنگی و هنری فرانسه تبدیل گشت. شیوه خاص جای خود را به شیوه عام و در بطن مردم داد و از انحصار کاخ‌ها و تشریفات بیرون آمد و در بین مردم شتافت. می‌توان گفت که این تا حدی به خاطر عکس‌العمل در برابر دربار ملوکانه مبتنی بر سبک باروک بود که حالا می‌بایست سبک زیبا و جدیدی

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

برای تزئین خانه‌های بزرگ شهری اشراف در پاریس بوجود آید. یعنی از افراط و تجملات کاخ‌ها خارج و در فضای شهری درخانه‌های کوچک شهری خود را جا می‌داد. البته با تزئینات و ریزه کاریهای فراوان داخلی نمودار شد. پس ابعاد کلی آنها طبیعتاً کوچکتر از کاخ‌ها و قصرهای روستایی باروک بود(Charles & Carl, 2010) . مشخصه این سبک تزئینی که بر اساس روکای یعنی صدف‌ها یا سنگ‌های صاف کوچک برای پوشاندن مغارهای کم عمق، روکوکو نامیده شد. خطوط فرفری و در هم پیچیده بود که در آرابسک‌های زیبا) خطوط مواج نقش و نگار دار هندسی پیچیده به سبک اسلامی (با انحنایی ملایم به داخل خود باز می‌گشت. در شرایطی که تزئینات باروک می بایست بیننده را متحیر و مغلوب خود نماید، تزئینات ساده تر روکوکو خود را در پس پرده مخفی می‌نمود و همه چیز به سوی شادی و بی‌خیالی گرایش داشت. در تزئینات داخلی، این سبک از دو رنگ سفید و طلایی استفاده بیشتری می‌نمود و آنها را مورد تأکید قرار می‌داد. تزئین در سبک روکوکو آراستگی زیبا و مصنوعی بوجود آورد که انجامش مهارت و کاردانی زیاد می‌طلبید. ذائقه هنری هنوز هم در تسلط آکادمی فرانسه بود و او بود که معین می‌کرد مخاطبین هنر با کدام نوع از هنر جدید باید آشنا شوند زیرا این آکادمی بود که تنها نمایشگاه عمومی در فرانسه را برگذار می‌نمود. البته به مرور در آکادمی نیز کلا سیسیزم سختگیر نسل قدیمی‌تر تحلیل یافت و پس از مرگ شارل لبیرون (نقاش فرانسوی ۱۶۹۰ - ۱۶۱۹) رئیس آکادمی سلطنتی و طراح کاخ ورسای (در سال ۱۶۹۰) علاقه به ریتم‌های ملون و پویای روبنس جایگزین سبک پوسن گردید. اثرات هنر روبنس از همه واضح تر در نقاشی‌های آنتوان واتو مشاهده می شود. او جلوه های نیرومند سبک باروک را در هنر روکوکو ملایم تر کرد و آنها را با فضای شادتری مخلوط نمود به طوری که انسان را به یاد استادانی چون تیس یین و جورجیو می‌انداخت. در آکادمی هر هنرمندی به عنوان متخصص در یک نوع از نقاشی پذیرفته می‌شد. این به معنای نظر بلندی این عصر بود که آکادمی قوائد را سهل‌تر کرد. در شرایطی که روبنس ما را مغلوب هنر خود کرده و با خود به د رون گرداب درام‌های عجیب می‌کشاند، واتو تصویر را وا می دارد تا فاصله خود را از ما حفظ کند هیچ چیزی در نقاشی او ناگهانی و دراماتیک نیست نوری ملایم و شاعرانه بر فراز فیگورهای ناروشن و محو که با درنگ در حال عظیمت هستند می‌درخشد (آیت الهی، ۱۳۸۴)

روکوکو **Rococo** اصطلاحی است در تاریخ هنر برای توصیف هنر تزئینی در زمینه های مختلف معماری، بناآرایی، نقاشی، پیکرسازی، طراحی اثاث و اشیاء زینتی، که مشخصه آن درخشندگی، شکوه، نشاط و صمیمیت است. این سبک درحدود سال ۱۷۰۰ میلادی در فرانسه ظهور کرد و طی قرن هجدهم در سراسر اروپا گسترش یافت. این واژه درسال‌های ۷-۱۷۹۶ توسط یکی از شاگردان "داوید" بنام پیر موریس ابداع شد و ترکیبی هوشمندانه از دو واژه فرانسویrocaille اثر سنگی و واژه ایتالیایی باروکو

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

barocco بود که به طور تحقیر آمیز به سلیقه رایج در دوره سلطنت لویی پانزدهم اشاره دارد (Blunt,1988) اکنون با مفهومی عینی و بدون بار معنایی تحقیر آمیز آن، در میان تاریخ نگاران هنر، مصطلح شده است و برای توصیف یک سبک هنری و تزئینی که دارای انسجام و ثبات خاصی است، به کار گرفته می شود. این سبک به دلیل تزئینات ظریف و پر آب و رنگ، تمایل به موضوعات کوچک به جای موضوعات برجسته دارد. روکوکو به نوعی ادامه و شکل تحول یافته سبک سنگین‌تر باروک است و هم واکنشی است در برابر آن. هر دو سبک در علاقه‌شان به پرداختن فرم‌های پیچیده وجه اشتراک دارند؛ با این تفاوت که روکوکو به جای پرداختن به حجم، وسواس و دقت بیشتری در سطح داشت و بیشتر از رنگ های آبی، صورتی، سبز و با سفیدی بیشتر استفاده می‌کند (Charles & Carl, 2010)

روکوکو سبکی است که با رشد طبقه متوسط و بورژوای اروپا به وجود آمد و خاستگاه آن فرانسه بود. این سبک در ادامه باروک و در واقع به عنوان واکنشی علیه شکوه و جلال افراطی آن در کاخها پدید آمد. در هر کشوری سبک روکوکو ویژگی و مشخصهٔ ملی به خود گرفت. این سبک از طریق هنرمندان فرانسوی که در خارج به فعالیت مشغول بودند و نیز به و سیلهٔ آثار «چاپ سنگی» با طرح‌های فرانسوی از این کشور به نقاط دیگر سفر کرد. از مهمترین نقاشان این دوره می‌توان به آنتوان واتو اشاره کرد که گرچه صحنه‌هایی از زندگی روستائی را به تصویر کشیده اما شخصیت‌هایش همگی اشراف‌زاده‌های خوش‌گذرانی هستند که محیط روستائی را تفرجگاه خود قرار داده‌اند. از دیگر هنرمندان مهم در عصر روکوکو می‌توان به فرانسوا بوشه و فراگونار در فرانسه، تیه پولو در ایتالیا و گینز بارو در انگلستان اشاره کرد.

خوانش مهمترین پیش متن های تصاویر روکوکو

مبنای تفاوت اساسی و ذاتی نقاشی ایرانی با نقاشی اروپایی (روکوکو)، ویژگی‌ها و شاخصه‌های آن است، برهمین اساس در نوشتار پیشرو، این ویژگی‌ها بخصوص در حوزه ساختار صوری، مبنای خوانش روابط بیش متنی متن‌ها قرار گرفته‌اند. براساس ویژگی‌های نقاشی روکوکو، اثر "کشتی نشستن به مقصد کیثیر اثر" آنتوان واتو"، (تصویر شماره ۱) از نامیان این سبک مورد بررسی قرار می‌گیرد. وی در مراسم پذیرشش برای آکادمی، با سبک اصیل و مبتکرانه‌اش باعث حیرت داوران شد. رنگ‌هایش یادآور قرن‌های گذشته بود و نورهای موجود در آثارش خاص و برجسته می‌نمود. هدف ازنقاشی وی بازنمایی طبیعت بوده، از این رو در آن زمان و مکان معین، نمودی از کمیت های فیزیکی و قوانین رؤیت جهان واقعی مشاهده می‌شود. بنا به ویژگی ساختاری، روش هنری آن در اساس، همراه با ناتورالیسم بود و بر پایه سنت‌های رنسانس و بهره‌گیری از نقاشی انسان مدارانه، به نظام زیبایی شناختی منسجمی با اصول و

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

قواعد خاص خود دست یافت. مهمترین اصل در این نظام، اصل فضاسازی شادتری و علاقه به پرداختن فرم های پیچیده و توجه بیشتری به سطح به جای پرداختن به حجم برای طبیعت پردازی است، که رویدادی خاص از زندگی روزمره است. این فضا، فضای سه بعدی بوده، از قواعد پرسپکتیو و دید تک نقطه‌ای پیروی می کند؛

همچنین مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت سرهم را از جلو به عقب نشان می‌دهد. بلکه ساختاری متشکل از ترازها و پلان های پیوسته است، که از جلو به عقب و به اطراف گسترش می‌یابند. دارای کانون‌های مؤکد همچون نقاشی اروپایی گذشته است و نوری همراه با تاریکی که طیفی از رنگ های پاک و درخشان است، عناصر متشکله را در وضوح و صراحتی کامل می‌نمایاند. اصل مهم دیگر در این نظام زیباشناختی، اصل ارتباط درونی روش‌هایی است تا مطمئن شود نگاه بیننده متوجه کل اثرش خواهد شد. وقتی به نقاشی می‌نگریم، صف زائران در حال بازگشت به درون قایق نگاهمان را به سوی سه زوج واقع در مرکز اثر می‌کشاند، که با یک بی‌هوشی ناشی از عشق انگار دیگر حسی از گذر زمان ندارند. سپس نگاهمان به سوی بالای نقاشی می‌رود، جایی که بوم مملو از آسمانی مه آلود است، آسمانی که کشیدن آن به این شکل تنها از عهده‌ی واتو بر می‌آمد. سپس شیفته‌ی چشم انداز زیبایی در قسمت پس زمینه نقاشی می‌شویم که ابرها توجه مان را به سمت آن جلب می‌کنند. مضمون این اثر احساسی از شادی، آرامش و مسالمت را با خود دارد. هیچ نشانه‌ای از تزلزل، اضطراب و نگرانی یا قلبی شکسته نمی‌بینیم. عاشقان می‌خرامند و فرشته‌ها بر فراز سرشان پرواز می‌کنند. واضح است که نقاش می‌خواسته با این اثر تصویری خیالی زیبا را ایجاد کند. توانایی واتو در ایجاد فضایی خیال گونه و مه آلود آن هم با ضرب‌های نرم قلم معروف است. این امر در ابرهای موجود در این نقاشی مشهود است. رنگ روشن استفاده شده در مناظر درون نقاشی، سبک و شیوه ی نقا شی غربی قرن شانزده را نشان می دهد. ترکیب استفاده از پالت کدر برای مناظر و پاستل روشن و براق برای لباس عاشقان به زیبایی صورت گرفته است. نقش نور در این نقا شی مربوط به رنگهای روشن و براق لباس شخصیت‌های درون نقا شی است. مرکز بوم به سه زوج حاضر روشنایی و نور بخشیده است و سایه هایی که درون درختان ایجاد شده در کل باعث می‌شوند توجه بیننده به دیگر شخصیت‌های درون اثر کمتر شود. واتو علاقه‌ی زیادی به صحنه‌های تئاترگونه از زندگی روزانه‌ای داشت که در کمدی‌ها و باله‌های ایتالیایی به تصویر در می‌آمدند. در میان چشم‌اندازها و جو آثارش حسی از طرب و جوانی زندگی آدمیان را می‌توان مشاهده کرد. موضوع‌های دنیوی و سبک سرانه رنگ‌های لطیف و خطوط منحنی ظریف بکار برده شده و هم چنین سرشار از جلوه‌های شاد و فریبنده با سلیقه اشرافیت از خصوصیت این شیوه هنری است (پاکباز، ۱۳۹۸)

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

تصویر شماره :۱ کشتی نشستن به مقصد کیثیرا اثر آنتوان واتو ماخذ (پاکباز، ۱۳۹۸)



تاب اثر ژان اونوره فراگونار، برجسته‌ترین اثر در سبک روکوکوی فرانسه است (تصویرشماره ۲) این نقا شی به سفارش بارون دی سنت جولین شخصی هرزه و رسوای فرانسوی کشیده شد. وی سفارش داد که پرتره‌ای از معشوقه‌اش را نقاشی کنند، شرح سفارش او بدین صورت بود: "می‌خواهم مادام را نشسته روی تابی نقاشی کنید که اسقفی در حال تاب دادنش باشد" (پاکباز، ۱۳۹۸) این درخواست عجیب از جانب نقاشان دیگر همچون دویان که آثار تاریخی بسیار جدی تری را خلق کرده است، رد شد. فراگونار حاضر به کشیدن نقاشی شد و این اثر به برجسته ترین اثر در سبک روکوکوی فرانسه تبدیل شد. اشیاء ثابتی نیز به نقاشی افزوده شده‌اند. دو کروب (فرشتگان کودک بالدار) در قسمت پایینی تاب دیده می‌شوند که انگار ازهرزه کاری‌های انسان‌های روی سرشان نگران هستند، یکی با آشفتگی دارد دختر را می‌نگرد و دیگری با اخم نگاهش را از آنان برداشته است. در سمت چپ تصویر پیکر سنگی سیوپید دیده می شود که یک انگشتش را کنار لبش گذاشته و انگار می‌خواسته اشاره به طبیعت پنهانی هوس و عشقبا زی نزدیک به وقوع داشته باشد (پاکباز، ۱۳۹۸) در کل نقاشی تاب فراگونار، که پر از نماد است علاوه بر تلاش برای ثبت لحظه‌ای از غلیان احساسات، به هوس و عشق بازی نامشروعی اشاره دارد که ممکن است شروع شده باشد یا در شرف وقوع باشد. فراگونار تاب را بر مبنای خیال و نظربه هوس بازی بارون و معشوقه‌اش برای نشان دادنشان به عنوان آدم‌هایی سبک سر، بی‌قید و شرط و بی‌بند و بارکشیده است و نمایشی از رابطه ی نزدیکشان نشان داده می شود. او برای این نقاشی از بهترین تکنیک‌های روکوکواستفاده کرده است. تاب از شکلی مثلثی تشکیل شده است، که دختر در هوا در بالای مثلث و در مرکز فضای تصویر قرار گرفته است. نور ملایم تابیده از بالا، و درختان خیالی که قابی بیضی شکل حول موضوع نقاشی در مرکز آن ایجاد کرده‌اند، به دختر جلوه ویژه‌ای بخشیده است. فراگونار جهت بالا بردن و تاکید روی پیام و مضمون عشق بازی درون نقاشی، تعدادی جزئیات پنهان را در ساختارش بکار برده است، سگی خانگی و دلفینی سنگی، و پیکری سنگی از سیوپید. کفش دختر که

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

هنگام تاب خوردن او از پایش کنده شده و به هوا رفته نیز سرخو شی و حالتی از خوشگذرانی و بیخیالی را نشان می‌دهد و موضوع شهوانی موجود در نقا شی را برجسته می‌کند، و همچنین فوکوس موجود در پراکندگی نور خور شید را ایجاد می کند. سبک روکوکو بیشتر تمرکز و توجه اش روی احساس است تا خرد، وفراگونار از پالت رنگی پاستیلی لطیفی استفاده کرده است، حالت نقا شی نشاط و شادی، حس غالب نقاشی عیاشی، هرزگی و بیهودگی است که از نمونه و نوع کارهای روکوکو است. تضاد بین نور و سایه به این حس که چیزی نامشروع در حال وقوع است می‌افزاید. (پاکباز، ۱۳۹۸)

تصویر۲: تاب اثر ژان اونوره فراگونار (پاکباز، ۱۳۹۸)



خوانش بیش متنی برجسته‌ترین متن‌های تصویری محمود فرشچیان از پیش متن‌های روکوکو

متن‌های مورد مطالعه در این نوشتارشامل بیش متن‌هایی از آثار تصویرسازی محمود فرشچیان هستند که براساس پیش متن‌هایی از نگاره‌های روکوکو مربوط حدودسال ۱۷۰۰ میلادی ایجاد شده‌اند. نقاشی ایرانی که اغلب نیز با نام نگارگری ایرانی از آن یاد می‌شود، بیش از همه شامل تصاویری در حوزه فرهنگ ایرانی- اسلامی است که طی سده‌های نهم و دهم ه. ق به دست نگارگران و نقاشان ایرانی آفریده شده‌اند و واجد ویژگی‌ها و خصوصیات صوری، فنی و معنایی هستند که آنها را از سایر آثار تصویری مربوط به دیگر فرهنگ‌ها متمایز می‌نمایند. این ویژگی‌های، حوزه‌های مختلف بینش و جهان‌بینی، مضمون و محتوا، ساختار صوری، تکنیک وفن، کارکرد و حتی ابزار و مواد را در برمی‌گیرند که برمبنای همین ویژگی‌ها، نقاشی ایرانی تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت‌گرایانه اروپایی و نیز هنر تصویری دیگر فرهنگ‌ها داشت. (پاکباز، ۱۳۸۵ الف، ۵۹۹)

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

با توجه با اینکه از یک سو تمامی پیش متن‌های مورد مطالعه این نوشتار مربوط به سبک روکوکو، دارای فرهنگ غربی و واجد ویژگی ها و شاخصه‌های نقاشی غربی هستند، از سوی دیگر تمامی بیش متن‌های آنها دارای فرهنگ ایرانی اسلامی بوده و آثارتصویرسازی محمود فرشچیان، هنرمند ایرانی و معاصر هستند، به چند نکته اشاره می‌شود:

نخست اینکه به دلیل فاصله زمانی چند قرنی میان متون پیش متن و بیش متن، رابطه تأثیرگذاری آنها از نوع طولی و درزمانی است. نکته دیگر آنکه خاستگاه فرهنگی پیش متنها و بیش متنها با یکدیگر متفاوت است. از این رو در هریک از روابط بیش متنی مورد مطالعه، دو متن پیشین و پسین از دو فرهنگ متفاوت با دو پیشینه و بافت فرهنگی- هنری متفاوت هستند که بیانگر رابطه بینا فرهنگی این متن‌ها و تفاوت در ویژگی‌های تصویری هر یک از آنها است. و در پایان، مبنای تفاوت اساسی و ذاتی نقاشی ایرانی با نقاشی اروپایی، ویژگی‌ها و شاخصه‌های آن بیان شد، برهمین اساس در نوشتار پیشرو، این ویژگی‌ها بخصوص در حوزه ساختار صوری، مبنای خوانش روابط بیش متنی متن‌ها قرار گرفته‌اند. براساس ویژگی‌های نقاشی ایرانی، هدف از آن هیچگاه بازنمایی طبیعت نبوده، از این رو در آن نه زمان و مکان معین، نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی و نه قوانین رؤیت جهان واقعی مشاهده نمی‌شود. بنا به ویژگی ساختاری، روش هنری آن در اساس، مغایربا ناتورالیسم بود و بر پایه سنت‌های ایرانی و بهره گیری از نقاشی اسلامی، به نظام زیبایی‌شناختی منسجمی با اصول و قواعد خاص خود دست یافت. مهمترین اصل در این نظام، اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی با نام "فضای چندساحتی" است، که هر بخش آن، حاوی رویدادی خاص و اغلب مستقل است. این فضا، فضای سه بعدی کاذب نبوده، ازقواعد پرسپکتیو و دید تک نقطه‌ای پیروی نمی‌کند؛ همچنین مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهد. بلکه ساختاری متشکل از ترازها و پلان های پیوسته وناپیوسته است، که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند. فاقد کانون‌های مؤکد همچون نقاشی اروپایی است که مشخصه سبک ایرانی اسلامی و نوری که با طیفی از رنگ‌های پاک و درخشان است، عناصر متشکله را در وضوح و صراحتی کامل می‌نمایاند. اصل مهم دیگر در این نظام زیباشناختی، اصل ارتباط درونی تصویر ومحتوا است؛ و خط، عامل اساسی این پیوند به شمار می‌آید. اهمیت به کارگیری امکانات تزیینی و بیانی رنگ به بهترین نحو و دستیابی به نهایت هماهنگی سطوح رنگی تخت نیز از نکات قابل توجه است (همان، ۶۰۱ – ۵۹۹)

چنانکه گفته شد دو پیش متن نخستی که برای بیش متن‌های محمودفرشچیان برگزیده شده دوتابلو مربوط به سبک روکوکو است که از اثار ژان اونوره فراگونار وانتوان واتو می‌باشد. دو نگاره کشتی نشستن به مقصد کیثیرا (تصویر شماره ۱)و تاب (تصویرشماره ۲) از برجسته‌ترین اثار روکوکوهستند. این نقاشیها، به

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

دلیل آنکه واجد بیشترین ویژگی‌های نقاشی روکوکواست، یکی از شاخص‌ترین نگاره‌های غربی به شمار می‌آید که تا کنون نیزکمترکسی از پژوهشگران در پژوهش‌ها و نوشتارهای خود با رویکردبینامتنی بدان پرداخته‌اند، اما فرشچیان، آن را مبنا و پیشمتن تصویری اثر خود قرار داده است. مشاهده و قیاس دو تصویر در این رابطه بیش متنی بیان میدارد که رابطه برگرفتگی و اشتقاق میان آنها، باتغییر و دگرگونی همراه بوده، بدین معنا که پیش متن (تصویر شماره ۱و۲) در فرآیند تبدیل به بیش متن (تصویر شماره ۳)، دچار تحول و دگرگونی شده، از این رو این رابطه بیش متنی از نوع ترا گونگی است. از سوی دیگربیش متن به دلیل آنکه تنها برگرفته از یک پیش متن نیست، دارای پیش متنی غیرانحصاری و ترکیبی است. ساختار صوری این نگاره بیش متن (تصویر شماره ۳) که برویژگی ساختاری نقاشی روکوکو منطبق است، در فرآیند تبدیل به بیش متن، دستخوش تغییر و دگرگونی‌هایی شده که با توجه به رابطه درزمانی و بینافرهنگی آن با بیش متن، اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. براساس نظر میخائیل باختین که روابط فرازبانی و به ویژه روابط اجتماعی و فرهنگی اساس تفکر اوست، جامعه و تاریخ نیز همچون متن هستند که نویسنده در آنها و با آنها می‌نویسد و به همین دلیل، ارتباطی میان متن نویسنده، جامعه و تاریخ روزگار او برقرار می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۰ الف، ۱۳۱و۸۱) این امر که منحصر به متون ادبی نبوده و متنهای هنری را نیز دربر می‌گیرد، در روابط بیش متنی مورد مطالعه این نوشتار دارای اهمیت بسیاری است.

تصویر شماره ۳: پنجمین روزافرینش، فرشچیان، میرباقری (ص ۲۳۶)



چرا که بسیاری از تغییرات بیش متن نسبت به پیش متن، ناشی ازتفاوت در جامعه، تاریخ و فرهنگ دو متن است. بر پایه همین تفاوت‌ها، در بیش متن (تصویر شماره۳) "پنجمین روز افرینش"، تغییرات فرهنگی صورت گرفته، بینش و جهان‌بینی عارفانه و جهان مثالی بیش متن که حاصل پیوستگی نقاش با حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی است، در پیش متن(شماره ۱و۲) وجود نداشته، بلکه با تکیه بر پیشینه

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

فرهنگی- هنری غربی در پیش متن وبازنمایی طبیعت‌گرایانه، عناصر جایگزین گشت‌هاست. مضمون و محتوای بیش متن نیز که در پیوند با پیش متن کلامی آن شکل گرفته، از مضمونی اروپایی و معاصر و صحنه‌ای از زندگی روزمره در پیش متن تغییر یافته که تغییرات روایی و زمانی و محیطی را درپی داشته است. در دگرگونی روایی، روایت پیش متن که تنها به بازنمایی طبیعت‌گرایانه اختصاص داشته، تغییر یافته و به بینش وجهان بینی عارفانه و جهان مثالی بیش متن که حاصل پیوستگی نقاش با حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی است بدل گشته، پنجمین روز آفرینش برپایه آیه‌های متعدد قرآن کریم درباره مراحل ۶ گانه آفرینش جهان ترسیم شده است به پنجمین روز خلقت که خداوند پرندگان و آبزیان را آفرید، اشاره دارد. این بیش متن مربوط به هفت آیه از قرآن مجید می‌باشد که از لحاظ روایی پیش متن این نگاره قرارگرفته است. به عنوان مثال در آیه چهارم سوره حدید می‌خوانیم: هوالذی خلق السموات والأرض فی ستة أیام ثم استوی علی العرش. در این آیات به طور اختصار، به آفرینش آسمان، زمین و دیگر موجودات بو سیله خداوند در ۶ روز (یا ۶ دوران) پرداخته شده است. در قسمت بالای بیش متن پنجمین روز آفرینش، انواع پرندگان گوناگون و رنگارنگ با هم تلفیق و ترکیب شده است. درقسمت پایین، ماهی‌ها و دریا و موجودات آبزی و در وسط، انفجار حیات و آفرینش دیده می‌شود. از اینرو، روایت‌های جدیدی نیز ایجاد کرده که در فضاهای مستقل و مجزا از یکدیگردر درون هم جریان دارند. شخصیت‌های موجود در بیش متن به طور کلی از موجودات زمینی و اسمانی ایجاد شده است و پیکره‌های انسانی وجود ندارنداما تمامی عناصر تابلو باهم در ارتباط هستند و تماشاگر را به تحرک وامی دارند. دگرگونی زمانی درپی تغییر زمان پیش متن از گذشته به حال وعصر حاضر در بیش متن ایجاد شده است که در تفاوت فضاسازی وعناصر دو متن مشهود است.

در دگرگونی محیطی نیز، فضا و محیط اروپایی و معاصر پیش متن، به محیطی سنتی و ایرانی- اسلامی، عرفانی، نگاره بیش متن تغییر یافته است. تمامی نقوش، آرایه‌ها وعناصر تزیینی در بیش متن که مطابق با فرهنگ ایران- اسلامی وبه منظور آراستن فضای عرفانیبه صورت مه الود تصویر شده همانند پیش متن به صورت فضایی مه الود وطبیعت گرایانه قرار گرفته است. رنگ‌ها از درخشندگی و روشنی از پیش متن به بیش متن رسیده وسعی شده در حد امکان در تمامی بیش متن حفظ شود. از نوشتار خبری نیست بنابراین بیش متن همانند پیش متن تنها دارای یک نظام نشانه‌ای تصویری است. در واقع بیش متن از نظام تک نشانه‌ای همانند پیش متن برخوردار شده است. سلیقه خاص اشرافیت که در رنگ‌ها و عناصر پیش متن وجود داشته به عناصر بیش متن انتقال یافته و حتی پا فراتر گذاشته است.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

تصویر شماره ٤: بهار طرب انگیز، فرشچیان، میرباقری، (ص ٢٣٦)



دومین بیش متن اثر فرشچیان، نگاره "بهارطرب انگیز" می‌باشد که بر اساس اقتباسی از پیش متن‌های روکوکو در باز نمایی پیکره زنان به تصویر در امده است. تعداد پیکره‌ها و عناصر انسانی در بیش متن کاهش چشمگیری داشته، و پیکره‌های آرمانی و مثالی زنان جانشین پیکره‌هایی طبیعت‌پردازانه و امروزی، پیش متن شد ه است.

اگرچه در این رابطه بیش متنی، هر دو تصویر پیش متن (تصویر ۱و۲) وبیش متن (تصویر ۴) دارای یک وجه مشترک هستند و صحنه‌هایی تغزلی از وجود زنان را می‌نمایانند، اما برخلاف این ویژگی مشترک، به دلیل تفاوت در عوامل فرامتنی مؤثر برشکل‌گیری دو اثر همچون جامعه و تاریخ، پیشینه و بافت فرهنگی و هنری و. . . تغییرات مضمونی، سبکی و ساختاری بیش متن نسبت به پیش متن بسیار قابل توجه است. چنانکه در این رابطه بیش متنی، انواع تراگونگی‌های فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی، سنی، جنسیتی و. . .، همچنین انواع ترا گونگی به جهت تغییرات درونی مشاهده می‌گردد. در پیش متن (تصویر ۱و۲) صحنه‌ای از یک لحظه از زندگی روزمره با فضایی مه‌الود در فضای غرب به دور از فضای ایرانی اسلامی به تصویر کشیده ولی فرشته‌های بالدار بالای سر پیکره‌ها نشان از معنوی کردن فضای دنیوی دارند. بیش متن دوم در تصویر شماره ۴ در فضای سنتی و ایرانی- اسلامی تصویر شده که تنها پیکره آن حضور زنی است که در حال لذت از حال و هوای عرفانی بهاری است که در رنگ‌ها و دیگر عناصر بیش متن در حال حرکت می‌باشد. دراین متن که اجزا و عناصر آن بیانگر انطباق اثر با ویژگی‌های ساختاری نقاشی روکوکو است، روح فرهنگ ایرانی- اسلامی حاکم است. در تصویر بیش متن (تصویرشماره ۴) اما

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

صحنه‌ای از یک مکان مقدس با فضای اشرافی مملو از نور وسایه پردازی غربی و امروزی تصویر شده که شخصیت نمایانده شده در آن، منحصرا از زنان در سنین جوانی و بلوغ را شامل می‌شود. تمامی شخصیت، پوشش، عناصر و لوازمی که در این متن تصویرشده‌اند، تابعی از فرهنگ غربی و معاصر پیش متن هستند. در فرآیند این رابطه بیش متنی، در ظاهر تنها تغییری محیطی و مکانی صورت گرفته که طی آن محیطی ناتورالیستی در پیش متن به فضایی عرفانی و فرازمینی در بیش متن تغییر یافته، اما این تغییر خود تابعی از تغییرات فرهنگی و زمانی است. چنانکه برخلاف ویژگی‌های طبیعت‌پردازی غربی درپیش متن، گرایش بیش متن به فضای لاهوتی و عرفانی بوده، اما از اصول نور و سایه، قواعد پرسپکتیو و کمیت‌های فیزیکی غربی مختص روکوکو در نمایش اجزا و عناصر استفاده شده است. شخصیت ونقوش، آرایه‌ها، عناصر تزیینی در پیش متن که همسو با فرهنگ غربی است در بیش متن همسو با فرهنگ ایرانی- اسلامی متناسب با فرهنگ غربی در سطوح رنگی پرتجمل و اشرافی و با ترسیم گل‌ها و پرندگان و عناصر متناسب باشخصیت زنی فرازمینی جایگزین شده است.

حضور پرندگانی فرازمینی که همه از پرنده‌ای بزرگتر در گوشه سمت راست تصویربه وجود آمده‌اند و همان پرنده هم در مرکز توجه بانوی نگاره در امده در بیش متن شماره ۴ نیز قابل توجه است، چرا که در پیش متن، نشانی از آنها یافت نمی‌شود و این موجودات در پیش متن به صورت فرشتگان بالدار کوچکی در تبدیل فضای ناتورالیستی زمینی و غربی پیش متن به فضای فرازمینی و عرفانی معاصر بیش متن که با تغییر در نوع فضا، شخصیت، موجودات و دامنه‌هایی از نور که در مواقعی پوشش بانوی نگاره را در بر می‌گیرد . . . صورت گرفته، در این تغییر، دگرگونی زمانی نیز مشهود است. تغییر شخصیت‌های پیش متن از ترکیبی از زنان ومردان با طیفی از کودکی تا پیری به تک پیکره زن در بیش متن، بیانگر تغییر جنسیتی و سنی در این رابطه بیش متنی است که تغییر سنی به ویژه ناشی از عوامل فرامتنی چون تفاوت در فضای حاکم بر دو متن است. مجموع این تغییرات و دگرگونی‌ها در فرآیند اقتباس بیش متن ازپیش متن، موجب تغییر روایی در آن نیز شده است. بدین معناکه شخصیت‌ها، فضا و عناصر تصویری پیش متن که بیانگر روایت خاص آن است، در بیش متن تغییر یافته و با شخصیت‌ها، فضا و عناصر تصویری دیگری جایگزین گشته، چنانکه فضای یکپارچه و واحد زمینی پیش متن، به فضایی یکپارچه لاهوتی و فرازمینی در بیش متن مبدل شده است و در واقع روایت بیش متن، دیگر آن روایت خاص زمینی پیش متن نیست. از این‌رو، نظام نشانه‌ای تصویری درپیش متن به نظام نشانه‌ای و منحصر تصویری تک پیکره فرازمینی زن در بیش متن تغییر کرده است و کانون تابلو همان نگاره بانو قرارداده شده است. این تغییرات، از عمده‌ترین تراگونگی‌های بیش متن نسبت به پیش متن است که بر مبنای آنها، محتوا و سبک پیش متن در بیش متن تغییر یافته است.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

تصویر شماره ۵: پیدایش، فرشچیان، میرباقری (ص ۲٤)



سومین رابطه بیش متنی مورد نظر این نوشتار، بیش متن(تصویرشماره ۵)اقتباس شده ازشاخصه دو پیش متن "شماره ۱و۲ " می‌باشد. ترکیب شاخصه‌های پیش متن در بیش متن، سبب بروز انواع ترا گونگی‌های فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی و. . . شد ه است. چنانکه خلق بیش متن فارغ از مضمون و محتوای پیش متن تنها با تکیه بر ترکیبی از ساختارترکیب بندی دایره‌ای شکل و بازی نور و تاریکی و تزیینات زیادی و فضای شلوغ مملو از عناصر به وجود اورنده نگاره بیش متن با توجه به نگاره شماره ۱و ۲ پیش متن ایجاد شده است. بدین معنا که بر مبنای تغییر فرهنگی و رابطه بینافرهنگی متن‌ها، هنرمند در بیش متن با نگاهی فرا زمینی و عرفانی به عالم خیالی و مثالی پیش متن‌ها را دگرگون ساخته، فضایی مادی و واقعی را به فضایی معنوی بدل کرده است. این تغییر فرهنگی با تغییر محیطی، زمانی و روایی همراه بوده است. به گونه‌ای که فرشچیان، نخست با حفظ شاخصه‌هایی چون: فرم و ساختار کلی، بازی نور وتاریکی و افرینش عناصر نگاره از نور و رنگ و حرکت دورانی ترکیب‌بندی، توجه به شخصیت زن در دو نگاره پیش متن، از تلفیق شاخصه آنها یک ترکیب‌بندی واحد ایجاد کرده که اساس تصویر بیش متن قرار گرفته است. همچنین تمامی نقوش، آرایه ها و عناصرنگاره چون:پرندگان وحیوانات و حتی شخصیت اصلی که بانویی زیباروی است نشانگر فرهنگ و سنت ایرانی - اسلامی بیش متن ها است که در نهایت ترکیبی مدرن و به سبک اروپایی به خصوص روکوکو با سطوح شلوغ و مملواز تزیینات، همراه با سلیقه اشرافیت جایگزین آن فضای مثالی به دور از سلطه غرب، ایرانی اسلامی گذشته گردیده است. این تغییرات از گذشته سنتی و ایرانی-اسلامی در بیش متن‌ها به حال معاصر و اروپایی بیش متن، در اقتباس از پیش متن روکوکو بیانگر تغییر زمانی در این فرآیند اقتباسی است که حتی در پوشش شخصیت‌ها و تمامی اجزاء و عناصر متن‌ها قابل ردیابی است. عناصری از طبیعت که در پس زمینه بیش متن دیده می‌شود، با کار کردی متفاوت از پیش متن قرار گرفته‌اندکه البته با تفاوت درنوع گونه گیاهان و پرندگان،

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

افزودن عناصر دیگری چون فضایی از نورهای برجسته وخاص منحصر روکوکو در این نگاره که گاه در کالبد مادی تبدیل به جامه بانو می‌شود و گاه به صورت پرنده‌ای فرازمینی و گاه به صورت نوری خاص در لابه لای عناصر به حرکت در می‌اید، همراه با پیش متن پیش می‌رود و از دیگرشباهت‌های ترکیب‌بندی همانگونگی‌های متن است. افزون براین، مکان قرارگیری شخصیت و گیاهان و پرندگان وحیوانات در بیش متن، تا حدودی متناظر و هماهنگ با شخصیت بانو در بیش متن‌ها است، و در مواردی نیز شاهدکاهش تعداد شخصیت و گیاهان و پرندگان و حیوانات در بیش متن هستیم. این ترکیب و دگرگونی‌ها سبب شده تا شاخصه بیش متن‌ها که برگرفته از پیش متن‌های روکوکو است، دچار تحول و ترا گونگی گشته و منجر به تغییر روایتی در بیش متن گردد. به گونه‌ای که آنچه در بیش متن روایت شده، صحنه‌ای از فضای عرفانی لاهوتی و مثالی همراه باشخصیت‌ها، پوشش‌ها، حیوانات و پرندگان، رفتار، نورورنگ پردازی و. . . امروزی غربی است که ارتباطی با روایت هیچ یک از پیش متن‌ها ندارد. درپی این تغییر و تحولات در محیط و فضا، ترکیب‌بندی عناصر و پس زمینه بیش متن، تغییر محیطی آن نسبت به پیش متن‌ها نیز اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. از دیگر همانگونگی‌های صورت گرفته در این رابطه بیش متنی، بنا بر آنچه در مورد شخصیت‌ها بیان شد، حیطه سنی است که با تصویر بانویی بالغ وزیباروی در بیش متن که با توجه به پیش متن‌ها این حیطه سنی دیده می‌شود. ، قرار داده شده است. شباهت‌هایی نیز که درجنسیت شخصیت‌ها در بیش متن لحاظ شده، نمایانگر شباهت جنسیتی در این رابطه همانگونگی است. همچنین وجود نظام تک نشانه‌ای تصویری پیش‌متن‌ها به نسبت نظام تک نشانه‌ای تصویری در بیش متن، که با حذف کتیبه‌ها و تمامی متون نوشتاری مرجع ادبی نگارگری ایرانی اسلامی گذشته صورت گرفته ودر جهت شباهت همانگونگی روکوکو قرار گرفته به نوعی میتوان آن را حذف مضمون گذشته پیش متن های نگارگری گذشته ایرانی اسلامی در بیش متن نیز تلقی کرد، به گونه‌ای که دیگر شعربه تصویرکشیده نمیشود بلکه خود هنرمند شعرمی گویدو از این هم فراتر می‌رود. این تغییر نشانه‌ای، مبین رابطه بینانشانه‌ای میان پیش‌متن‌ها و بیش متن است. نکته پایانی آنکه در روند این شباهت‌ها وتغییرات و دگرگونی‌ها، انواع ترا گونگی‌ها و همانگونگی‌ها به جهت شباهت وتغییرات درونی نیز صورت گرفته که با حذف، افزایش وجانشینی عناصر پیش‌متن‌ها در بیش متن نماینده شده و تغییرسبک بیش متن نسبت به پیش متن‌ها را دربر داشته است.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

تصویر شماره ٦ : بدون عنوان، فرشچیان، میرباقری (ص ٣٦)



چهارمین رابطه بیش متنی مورد مطالعه این نوشتار، نگاره بیش متن شماره ۶ که بدون عنوان تصویر شده (میرباقری، ۱۳۸۷، ۳۶) و بیش متن معاصر برگرفته ازشاخصه دو پیش متن شماره ۱و۲ می‌باشد. پیش از پرداختن به این رابطه بیش متنی، به چند نکته اشاره می‌شود.

نخست آنکه، در سه رابطه بیش متنی پیش‌بینی که در این نوشتار بدان‌ها پرداخته شد، بیش متن ها آثار ارائه شده باارایه مضمون و محتوای عرفانی ایرانی اسلامی بودند وبیش متن تصویر شماره ۶ با مضمونی از دین مسیحیت در کالبد مضمون ایرانی اسلامی استواین نشان از جهانی بودن اثار وی است. نکته دیگر آنکه نگاره شماره۶ نسبت به دیگر بیش متن‌های محمود فرشچیان که در این نوشتار به عنوان بیش متن بدان‌ها اشاره شد، ساختار صوری اندکی متفاوت دارد. بدین معنا که برخلاف سایر بیش متن های مورد مطالعه این نوشتار که فضایی مثالی وفرازمینی در آنها اساس ساختار و ترکیب‌بندی را تشکیل داده و فضاسازی، پلان‌ها و ترازها با توجه به آن سامان یافته، در این نگاره حضوری بسیارکمرنگ داشته، اجزا و عناصر نگاره در فضای زمینی و طبیعت مادی تجسم یافته اند. به جای پرداختن به جزییات پرندگان وچرندگان و گلها وگیاهان تمامی توجه به پرداختن فرشتگانی در کالبدمادی صورت گرفته است. در نقطه اوج تابلو که در بالا و در مرکز قرار گرفته است به صلیب کشیدن حضرت مسیح رانشان می‌دهد.

همچنین تمامی نقوش، آرایه‌ها و عناصرموجوددر جامه فرشتگان که درکالبد بانوی بالغ زیباروی بیش متن‌های مورد بررسی قرار گرفته شد، قرار گرفته انددر هماهنگی با شخصیت اصلی نگاره‌های قبل که بانویی زیباروی است نشانگر فرهنگ و سنت ایرانی - اسلامی بیش متن‌ها است که در نهایت ترکیبی مدرن و به سبک اروپایی به خصوص روکوکو با سطوح شلوغ و مملواز فرشتگان بالداری است، همراه با سلیقه اشرافیت که در حجم زیادی از فرشتگان و پرداختن به آنها جایگزین آن فضای مثالی به دور از سلطه غرب، ایرانی اسلامی گذشته گردیده است. درپی این تغییر و تحولات در محیط و فضا، ترکیب بندی عناصر بیش متن، تغییر محیطی آن نسبت به پیش متن‌ها نیز اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. از دیگر

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

همانگونگی‌های صورت گرفته در این رابطه بیش متنی، بنا بر آنچه درمورد شخصیت‌ها بیان شد، حیطه سنی است که با تصویر فرشتگانی بالغ وزیباروی در بیش متن که با توجه به پیش متن‌ها این حیطه سنی دیده میشود، قرار داده شده است. و از دیگر همانگونگی‌های موجود می‌باشد. نکته پایانی، حضور عناصر مه الود و ابرگونه در این نگاره است که نسبت به پیش متن‌های پیشین در این نوشتار بسیار پر رنگ تربوده و بیشتر فضای نگاره، به این عناصردورانی که گاه در کالبد فرشتگان وگاه به صورت ابری در لابه لای عناصر در حال حرکت است اختصاص یافته است.

این نکات به جهت تفاوت در چگونگی فرآیند تبدیل پیش متن به بیش متن وبیش متن جدید دارای اهمیت است. این نکته و تأثیرعوامل فرامتنی، سبب شده تا پیش متن از نوع ترا گونگی بوده و درفرآیند ایجاد بیش متن، انواع ترا گونگی‌های فرهنگی، روایتی و. . . ونیز تغییرات درونی حذف، افزایش و جانشینی صورت گیرد. چنانکه پیش تر نیز گفته شد، تغییر فرهنگی که پیآمد، رابطه بینافرهنگی دو متن است به شکل پرداخت طبیعتگرایانه عناصر و شخصیت هامتأثر از سنت تصویری غرب در بیش متن نمایان شده است. برخلاف سایر بیش متن‌های مورد مطالعه این نوشتار، مضمون این بیش متن (تصویر شماره۶)، تلفیقی از صحنه‌ای واقع‌گرایانه و طبیعت‌پردازانه از زندگی روزمره غربی همراه با تصویری تخیلی و غیرواقع است که با موجوداتی فرازمینی ومثالی نمودی بیشتر یافته است. همچنین به هریک از شخصیت‌های فرشتگان بیش متن (تصویر شماره ۶) درقالب حالات و چهره آنها احساسی افزوده شده که نمادی از فرهنگ، تمدن و ملیت مختلف اسلامی مسیحی است که دنیای مسیحیت تا دوران معاصر اسلامی را دربر می گیرند و ا گرچه متناظر اما در تفاوتی آشکار با فضا، عناصر، شخصیت‌ها و پوشش‌های فرازمینی درافراد در پیش متن (تصویر شماره۱و۲) و بیش متن های ۳و۴و۵ هستند. از این رو، شاهد تغییر زمانی در بیش متن نسبت به پیش متن هستیم. بنا بر سنت نقاشی ایرانی و با استناد به عناصر ملیت بیش متن، مضمون آن برگرفته از روایتی از به صلیب کشیدن حضرت مسیح است، بدین معنا که نگاره پیش متن، روایت تصویری پیش متن کلامی خویش است اما در بیش متن متحول گشته و آنچه در بیش متن روایت شده، روایتی جدید و متفاوت از پیش متن است که تغییر روایی در این فرآیند اقتباس را می‌نمایاند. در واقع اشاره به فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف در بیش متن، جانشین انواع اسباب و لوازمی شده که در پیش متن بنا به مضمون آن، کنایه از لذت‌ها و خوشگذرانی‌های دنیوی است. اقتباس تنها شاخصه ای از نگاره پیش متن و حذف دیگر بخش‌های تصویری نگاره، برخی شخصیت‌ها و عناصر فرازمینی که اشاره مستقیم به مضمون و روایت پیش متن دارند، همچنین تغییر و افزودن عناصری به بیش متن، از موارد مؤثر در ایجاد این تغییر روایی هستند. دگرگونی‌های فرهنگی، روایی و زمانی که متأثر از عوامل فرامتنی و با حذف، افزایش و جانشینی در اجزاو عناصر همراه بوده، محیط و فضای بیش متن را نیز نسبت به پیش متن متحول ساخته که از آن به تغییر محیطی تعبیر می‌شود. همچنین شخصیت های

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

تصویر شده در بیش متن، به جهت مکان قرارگیری، در تناظر کامل با شخصیت‌های آرمانی و مثالی پیش متن جانشین شده اند، با این تفاوت که تمامی شخصیت ها در پیش متن را مردان تشکیل داده‌اند و هیچ زنی تصویر نشده، اما در بیش متن، تغییراتی در جنسیت برخی افراد ایجاد شده، ترکیبی از زنان و مردان تصویر شده‌اند. برهمین اساس، ترا گونگی جنسیتی دیگر تغییری است که در این رابطه بیش متنی صورت گرفته است. حذف عناصر نوشتاری همچون سایر روابط بیش متنی این نوشتار، در این فرآیند اشتقاق نیز صورت گرفت هاست. با این تفاوت که بخش‌های نوشتاری پیش متن، خارج از بخش میانی آن که مورد اقتباس قرار گرفته، واقع شده‌اند. بنابراین به همراه سایر بخش‌های تصویر بدون هیچ جایگزین تصویری حذف گردیده اندو نظام دوگانه تصویری و نوشتاری پیش متن به نظام نشانه‌ای منحصر تصویری در بیش متن تغییر یافته که مبین حضور ترا گونگی نشانه‌ای در این رابطه برگرفتگی است.

جدول ۱: روابط بیش متنی چهار اثر محمودفرشچیان با پیش متن هایی ازشاخصه نقاشی روکوکو.

پیش متن	بیش متن	گونه پیش متن	گونه بیش متن	گونه تراگونگی	گونه همانگونگی
 تصویر ۱ کشتی نشستن به مقصد کیثیرا اثر آنتوان واتو)پاکباز، ۱۳۹۸)	 تصویر شماره ۳ پنجمین روزافرینش، فرشچیان، میرباقری،(ص ۲۳۶)	غیرانحصاری وترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی محیطی زمانی نشانه‌ای وبه جهت تغییرات درونی، حذف افزایش جانشینی	سنی جنسیتی ساختاری احساسی ترکیب بندی فضای شلوغ و بازی نورو تاریکی وبه جهت شباهت درونی تنوع، پویایی خلاقیت حالات و حرکات دورانی
 تصویر، ۲ تاب اثر ژان اونوره فراگونار(پاکباز، ۱۳۹۸)	 تصویر شماره ۴ بها ر	غیر انحصاری وترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی محیطی زمانی نشانه ای وبه جهت تغییرات درونی، حذف افزایش	انسان مداری سنی جنسیتی احساسی ساختاری ترکیب بندی فضای شلوغ و بازی نورو تاریکی وبه جهت شباهت درونی تنوع، پویایی

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

	طرب انگیز، فرشچیان، میرباقری، (ص ۲۳۶)			جانشینی	خلاقیت حالات وحرکات دورانی
	 تصویر شماره ۵ پیدایش، فرشچیان، میرباقری،(ص ۲۴)	غیر انحصاری وترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی محیطی زمانی نشانه ای وبه جهت تغییرات درونی، حذف افزایش جانشینی	انسان مداری سنی جنسیتی احساسی ساختاری ترکیب بندی فضای شلوغ و بازی نورو تاریکی وبه جهت شباهت درونی تنوع، پویایی خلاقیت حالات وحرکات دورانی
	 تصویر شماره ۶ بدون عنوان، فرشچیان، میرباقری، (ص ۳۶)	غیرانحصاری و ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی محیطی زمانی نشانه ای وبه جهت تغییرات درونی، حذف افزایش جانشینی	انسان سنی جنسیتی احساسی ساختاری ترکیب بندی فضای شلوغ و بازی نور و تاریکی و به جهت شباهت درونی تنوع، پویایی خلاقیت حالات و حرکات دورانی

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

نتیجه‌گیری

براساس بیش متنیت که چگونگی رابطه و تأثیر متن‌های گذشته در خلق متن‌های جدید را مورد توجه قرار داده و هدف از آن، مطالعه ارتباط میان متن‌ها با یکدیگر در طول زمان و چگونگی برگرفتگی آثار هنری از پیش متن‌های فرهنگی و هنری است، نگارگرایرانی، محمود فرشچیان، اثار اقتباسی خود را براساس پیش متن‌هایی از شاخصه‌های نقاشی روکوکو خلق کرده است. این پیش متن‌هاکه از قرون ۱۷- ۱۸ میلادی یعنی دوران اوج و شکوفایی نقاشی اروپایی و نیز آثار برجسته‌ترین نقاشان روکوکو برگزیده شده‌اند، واجد نظام زیبایی شناختی و ویژگی‌های ساختاری و شاخصه‌هایی چون انسان‌مداری، تحرک و پویایی، چرخش دورانی نوروتاریکی و . . . نقاشی روکوکو هستندکه ریشه در فرهنگ غربی و سنت‌های اروپایی داشته و آن را از دیگر انواع نقاشی های سایر فرهنگ‌ها، به ویژه غربی متمایز می‌نماید. از این رو نقاشی غربی، همواره مورد توجه نگارگران ایرانی بوده، متون نوشتاری بسیاری را به توصیف و تحلیل آن اختصاص داده و پیوسته در پی گردآوری نمونه هایی از آن درموزه‌ها و گالری‌های خود بوده‌اند، اما به طور خاص شاخصه‌های روکوکو رامورد تقلید و اقتباس قرار نداده‌اند. به همین جهت، این نخستین بار است که هنرمندی ایرانی، دست به اقتباسی چنین آشکار از شاخصه‌های روکوکو زده و اثار خود را بر مبنای شاخصه‌های روکوکو تصویرنموده است. این اقتباس‌ها با توجه به این که ایرانیان از چندقرن پیش به تقلید، اقتباس و الگوبرداری از نقاشی غربی و اصول طبیعت‌پردازانه آن روی آوردند. (پاکباز، ۱۳۸۵ب، ۱۳۱) دارای اهمیت و درخور توجه است. اهمیت بدان جهت که به واسطه روابط بیش متنی و برگرفتگی‌ها گونه‌ای انتقال و تأثیرگذاری فرهنگی و هنری صورت می‌گیرد که همانند گذشته، جهت آن از ایران به غرب است. مطالعه روابط بیش متنی مطرح شده در این نوشتار، بیانگر آن است که فرشچیان با اندک تفاوتی، روش متفاوتی را در وام‌گیری و اقتباس از شاخصه‌های پیش متن‌ها در پیش گرفته و پیش متن‌ها در فرآیند خلق بیش متن‌ها به دلیل رابطه درزمانی و بینا فرهنگی متن‌ها و نیز تأثیر عوامل نشان‌دهنده گونه همانگونگی چون سن، پویایی، حرکات دورانی ساختاری، بازی نووتاریکی و روایت افرینش از دل نور و روشنایی، ... و عوامل فرامتنی چون تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی- هنری و سطح تفکرات شخصی هنرمندان، نوع تفکرات جامعه،... دچار تغییر و دگرگونی شده‌اند. این تغییر و دگرگونی‌ها که نشان‌دهنده گونه ترا گونگی پیش متن‌ها است، بیش از همه براساس ویژگی ساختاری آنها صورت گرفته که با انواع تغییرات شامل فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی وتغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی و شباهت‌ها شامل نشانه‌ای، جنسیتی، سنی و شباهت درونی شامل پویایی، تنوع، خلاقیت و حالات و حرکات دورانی و بازی نور و تاریکی و خلقت از نور همراه بود ه است که منجر به حفظ ساختار و شاخصه‌های روکوکو و ایجاد تحول در سبک و محتوای بیش متن‌ها نسبت به پیش متن‌ها گردیده است. چنانکه بازتاب فرم و ساختارصوری پیش متن‌ها در ساختار بیش متن‌ها به روشنی نمایان

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

است. در حقیقت به نظر می‌رسد که فرشچیان با ایجاد انواع همانگونگی‌ها و شباهت و تراگونگی‌ها و تغییرات، به خلق آثاری پرداخته که تنها ساختار صوری پیش‌متن‌ها را در خود حفظ کرده‌اند و با دگرگونی سبک و محتوای پیش متن‌ها، بیش متن هایی مستقل و مرتبط با جامعه ایرانی معاصر خود ایجاد کرده است. اما به واقع ویژگی ساختاری نقاشی ایرانی در پیوند باویژگی‌های بینشی و مضمونی آن شکل گرفته و ریشه در سنت‌های گذشته و میراث فرهنگی و هنری ایرانی- اسلامی دارد. از این رو، آثار فرشچیان با وام گرفتن هویت خود از نقاشی غربی، در ضمن تأثیرپذیری از عوامل فرامتنی و ایجاد انواع تغییرات و تراگونگی‌ها، دست به انتقال سنت تصویری و میراث فرهنگی و هنری غربی به ایرانی زده و آن را متأثر ساخته است.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

فهرست منابع و مآخذ

ـ آغداشلو، آیدین، ۱۳۷۵، از خوشی‌ها و حسرت‌ها. تهران: نشر آتیه.

ـ آیت الهی، حبیب‌الله، وجوه افتراق و اشتراک در مبانی زیباشناسی، سبک‌ها و ارزش‌ها، در هنر ایرانی ـ

ـ اسلامی و در هنر معاصر غرب، فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره، سال اول، شماره ۱- ۱۳۸۴

ـ اسکارچا، جان روبرتو. ۱۳۸۴. هنر صفوی، زند، قاجار. یعقوب آژند، ، انتشارات مولی، چاپ دوم. تهران

ـ پاکباز، رویین. ۱۳۹۸. در جستجوی زبان نو: تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید. تهران: نگاه

ـ پاکباز، رویین (۱۳۸۵ الف)، دایره‌المعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران.

ـ پا کباز، رویین (۱۳۸۵ ب)، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، انتشارات زرّین و سیمین، تهران

ـ پنجه باشی، الهه و فرهاد، فرنیا. مطالعه نقش مایه انسان در کاشی‌های مجموعه کاخ گلستان. دوره جدید، سال ۱۰، شماره ۲، پاییز ۱۳۹۷. شماره پیاپی ۲۰.

ـ پورمند، فاطمه، افضل طوسی، عفت السادات. تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران رویکرد به هویت فرهنگی، مجله باغ نظر، ۱۶ ۷۰ (۳۱) ۱۳۹۸ - ۴۸.

ـ حاتم، جمشید. نگاهی به نقاشی قاجار. دو فصلنامه تخصصی هنرهای تجسمی نقش مایه، شماره دوم. ۱۳۸۷.

ـ رجبی، رو الله. هنر: سیر غرب زدگی در نقاشی معاصر ایران. زمانه. شماره ۹۳ .۱۳۸۹ : ۲ - ۱۵.

ـ شاد قزوینی، پریسا. بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران. نشریه جلوه هنر. بها ر. شماره ۵: ۱۳۹۰، ۲۳-۳۲.

ـ فخاری‌زاده، نسیم و بهمن نامور مطلق، ۱۳۹۳، خوانش بینا نشانه‌ای تصویرسازی‌های گیلگمش با تاکید بر مطالعه تک اسطوره ترامتن، کنفرانس بین‌المللی مهندسی، هنر و محیط زیست، کشو ر لهستان ICOAC. قابل دسترس در

https://www.civilica.com/Paper-CEAE01-CEAE01_160. html

ـ نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۱، گونه‌شناسی بیش متنی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۹، شماره ۱۵۲، ص ۳۸ – ۱۳۹.

ـ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰ الف)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، نشر سخن، تهران.

ـ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰ ب)، رویکرد بینامتنی و ترامتنی به هنر اسلامی، جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درس گفتارها)، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران، ص ۲۶۸ - ۲۳۱.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

ـ نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۱، گونه‌شناسی بیش متنی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۹، شماره ۱۵۲، ص ۳۸ - ۱۳۹.

ـ کنگرانی، منیژه، ۱۳۸۸، بیش متنیت روشی برای مطالعات تطبیقی هنر، مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران، ص ۸۲ - ۵۵.

ـ نامورمطلق، بهمن، ۱۳۹۶، خوانش بیش متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش متن‌هایی از نقاشی ایرانی، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی دوره ۲۳، شمار ه ۱، بهار ۱۳، صفحات ۵-۱۶

ـ کشوری، کامران، راضیه و جلال، جعفری، بهنام. چیدمان جامعه: نقدی بر روند شکل‌گیری نقاشی نوگرا در هنر معاصر ایران. چیدمان. سال سوم. شماره ۷. ۱۳۹۳.

ـ مرزبان، پرویز. هنر نو نقاشی نو، مجله سخن. دوره ششم، شماره ۹، ۱۳۳۴.

ـ نوذری، حسینعلی. ۱۳۸۰. مدرنیته و مدرنیسم (مجموعه مقالاتی از ۱۵ نظریه‌پرداز غربی)، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.

ـ یاوری، فاطمه، محمودی، فتانه و جواهری‌پور، ایمان. نمادشناسی نقش پرندگان در اثر محمود فرشچیان. پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهرگویا) آفرینش ۱۳۹۴

ـ میرباقری، ناصر، آثار استاد محمود فرشچیان، انتشارات خانه فرهنگ و هنر گویا، ۱۳۸۷، صفحه ۲۴، ۳۶، ۲۳۶

__ Aghdashloo, Aydin. 1375. Of joys and regrets. Tehran: Atieh Publication.

__ Ayatollah, Habibullah. The Differences and Shares of Aesthetics, Styles and Values in Iranian-Islamic and Contemporary Western Art, Analytical Research Quarterly, Vol. 1, No. 1, 1384.

__ Blunt, Anthony. 1998. Baroque and Rococo - Architecture and Decoration. Wordsworth.

__ Charles, Victoria and Carl, Klaus H. 2010. Rococo. New York: Parkstone Press International.

__ Diba, Layla, 2001, Wall Painting and Imagery before the Qajars, Iranian Studies, Vol. 34, No. ¼. Retrieved from: http://www. jstor. org/stable/4311419.

__ Hatam, Jamshid. Take a look at the Qajar painting. Two Special Issues in Visual Arts, Issue 2. 1387.

__ Keshvari Kamran, Razieh and Jalali Jafari, Behnam. Laying Society: A Critique of the Process of

__ Kristeva, Julia. (1974). La revolution du langage poétique, Paris: Le Seuil

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]

__ Modernist Painting in Contemporary Iranian Art. Sort. third year. No. 7, 1393.
__ Marzban, Parviz. New Art - New Painting, Talking Magazine. Volume Six, No. 9, 1334.
__ Nozari, Hussein Ali. 1380. Modernity and Modernism (Collection of 15 Western Theorists), Second Edition, Tehran: Naghshe Jahan.
__ Pakzad, Roein. 1398. The Search for a New Language: An Analysis of the Evolution of the Art of Painting in the New Age. Tehran: Negah.17.
__ Panjeh bashi, Elaheh and Farhad, Farnia. The Study of the Role of Human Ingredients in Tiles of Golestan Palace Complex. New Volume, Year 10, Issue 2, Autumn 1397. Sequential Issue 20.
__ Pourmand, Fatemeh, Afzal Tusi, Efat al-Sadat. A Critical Analysis of the Contemporary Trends of the Contemporary Iranian Art Market Approach to Cultural Identity, Bagh Nazar Journal, 16 (70). 1398: 31-48.
__ Rajabi, Ruhullah. Art: Westernization in Contemporary Iranian Painting. It's time. No. 93. 1389: 2- 15.
__ Scarca, John Roberto. 1384. Safavid art, Zand, Qajar. Jacob Ajend, Molly, Second Edition. Tehran.
__ Shad Qazvini, Parisa. Investigating Modernism in Contemporary Iranian Painting. Art Magazine. Spring. No. 5. 1390: 23-32.
__ Yavari, Fatima, Mahmoudi, Fataneh and Javahipour, Faith. The Symbols of the Role of Birds in the "Fifth Day of Creation" by Mahmoud Farshchian. Mystical Literature Studies. 1394__

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-06]