داستان مسلم بن عقیل و فرزندانش.
حسین قوللر آقاسی. رنگ روغن.
بخشی از اثر. موزهٔ امام علی (ع)

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

بررسی جنبه‌های افتراق و اشتراک در نقاشی خیالی‌نگاری و داستان‌های مصور دنباله‌دار*

آرمین ولی‌پور** خشایار قاضی‌زاده***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۳/۳/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله : ۹٤/۲/۲٤

چکیده

شباهت‌های ساختاری در بیانگری تصویری دو شیوهٔ هنری نقاشی خیالی‌نگاری و هنر صنعت داستان‌های مصور دنباله‌دار به‌عنوان شاخه‌ای جدید و نوپا در جهان معاصر بسیار حائز اهمیت و قابل توجه می‌نماید. ارائهٔ شیوه‌های روایی در قالب داستان‌های متنوع و به جهت نمایش و ارائهٔ موضوع در هر دو حوزه یکی می‌نماید، اما کارکردهای ساختاری و محتوایی دو گونهٔ روایی، به دلیل ویژگی‌های فرهنگی متفاوت، دارای بیان و تأثیرات کاملاً متفاوتی است.

در داستان‌های مصور دنباله‌دار، ارزش مبادلات فکری و تنوع‌بخشی بدان به‌جهت جریان‌دهی فرهنگی و سیاسی به جوامع از اهم موضوعات و اشکال شناخته می‌شود، در حالی که این امر در میان نقاشی‌های خیالی‌نگاری بدون دخل و تصرف در افکار و اعتقادات و تنها در یاری رساندن به مخاطب برای فهم و درک موضوع و نیز تجسم واقعه و داستان کاربرد یافته است. نتیجهٔ حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که تفاوت‌ها و اشتراکات ساختاری هرکدام از حوزه‌ها وابسته به جهان‌بینی و فرهنگ هنرمندان هر حوزه است. در حوزهٔ نقاشی خیالی‌نگاری اعتقادات و مرزهای شمایل‌نگاری و مذهبی و باورها و سنت شاکلهٔ اصلی سازنده تصاویرند و در دیگر سو داستان مصور که با موضوعات این‌جهانی از حیث عدم تفکر معنوی و تنها با کارکردهای بروز و مادی‌گرایانه در قالب داستان‌های «پندار واقع‌گرایی» تولید شده‌اند. از این رو مقایسهٔ کارکردهای دو حوزه در شناخت رابطهٔ دیداری آنها در مواجهه با مخاطب و جامعه با ذکر موارد به‌صورت مجزا مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. این مقاله به‌روش توصیفی تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای به انجام رسیده است.

واژگان کلیدی

نقاشی، خیالی‌نگاری، داستان‌های مصور دنباله‌دار، ساختار هنری.

* مقالهٔ حاضر مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان *بررسی رابطهٔ ساختار تصویری نقاشی خیالی‌نگاری با داستان‌های تصویری دنباله‌دار* است.

** کارشناس ارشد تصویرسازی دانشکده هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران Email:arminvalipour@gmail.com
*** عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران (مسئول مکاتبات)
Email: khashayarghazizadeh@yahoo.com

مقدمه

امروزه این موضوع کم‌وبیش از سوی صاحب‌نظران بیشماری عنوان شده که سازوکار و ساختار پیکره‌بندی در آثار این حوزهٔ جغرافیایی متفاوت با حوزه‌های دیگر است و نمی‌توان به‌آسانی با قالب‌بندی‌های وارداتی تمام زوایای آن را مورد بررسی قرار داد و نیازمند یافتن ابزار و سازوکار مختص به خود است.

طرز تلقی و نگرش هنر چنین جغرافیایی از سویی به مسائل و موضوعات اعتقادی و باورهای دینی وابسته بوده و از سوی دیگر پیوستگی آن با هنرهای دیگر به‌عنوان عضوی از یک مجموعه بدان شکوه و عظمت و یکتایی ویژه بخشیده است. سادگی و خلوص و دیدگاه صادقانه نسبت به موضوع باعث گردیده تا هنر نقاشی در این سرزمین در پی ایجاد ارتباطی متفاوت با بیننده و جهان هستی باشد.

این دیدگاه نه از برداشت عینی صرف از جهان پیرامون بلکه با نمایشی نمادین و استعاره‌گونه و با توجه به کلام دینی و اعتقادی پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد. در این صورت، هنرمند چنین اثری در پی نشان دادن شکل واقعی بیرونی ماجرا نیست بلکه او «این‌همانی» از ماجرا را به تصویر می‌کشد تا مخاطب او بتواند با توسل به اثر وی به محل و تصویری که به صورت ذهنی و بی‌واسطه برایش تداعی خواهد شد و با اعتقاد قلبی خود که بدان باور دارد وارد شود. به بیان دیگر اثر مخاطب را تنها در چهارچوب آنچه که تصویر شده است نگه نمی‌دارد و به فراتر از آن می‌برد. این امر منجر به آن می‌شود تا همواره بخشی از اثر توسط مخاطب کامل گردد. این شیوه باعث می‌گردد همواره مخاطب در برابر اثر چیزی برای افزودن بدان در ذهن و خیال خود داشته باشد. خیالی‌نگاران با تعمق در داستان‌ها و روایات، که عموماً آنها را از زبان نقال می‌شنیده و در تعزیه‌ها می‌دیده‌اند، دست به آفرینش آثار هنری می‌زدند. در طول زمان این شیوه سینه‌به‌سینه از استاد به شاگرد منتقل می‌شده است و هر کدام از نقاشان با اضافه و کم کردن چیزی به این روند قوام و طراوت می‌بخشیدند. گاهی نیز با افزودن شیوهٔ غربی و نزدیک کردن آن به واقعیت چهره آن نوع سبک‌وسیاق را دستخوش تغییر و دگرگونی می‌کردند.

از دیگر سو و با ورود رسانهٔ نوپایی همچون داستان‌های مصور دنباله‌دار و دارا بودن نشانه‌های مشابهی همچون هدف و کارکرد روایت داستان، با آثار خیالی‌نگاری ضرورت شناخت هر دو حوزه را دو چندان می‌نماید. این رسانه در دنیای معاصر و با توجه و جدیتی که در سرمایه‌گذاری و پژوهش بدان شده است در پیشبرد اهداف تبلیغاتی و فرهنگی و سرگرمی در جوامع معاصر نقشی کلیدی ایفا می‌کند. داستان‌های مصور دنباله‌دار با همان کارکردهای مشابه و البته گسترش‌یافته در زمینهٔ مصورسازی داستان‌های گوناگون برای قرار گرفتن در معرض دید و مطالعهٔ مردم امروزه جایگاه وسیعی در جامعهٔ ایران در حال کسب کردن هستند. این درحالی است که ارتباط مخاطب ایرانی شکل و کارکرد متفاوتی در مواجه با آثار روایی و مصور شده داشته است.

هدف از این پژوهش تحلیل روابط و مناسبات تصویری موجود در هریک از دو حوزه برای معرفی شیوه‌ها و کارکردهای درون‌متنی در راستای ارتباط با مخاطب است. تقسیم‌بندی ساختار تصویری هریک از دو حوزه، علاوه بر تأثیر مناسبات فرهنگی و اجتماعی، اشکال مشابه در سامان‌دهی تصویری را نیز دارا هستند.

بدین لحاظ پرسش اصلی مقاله چنین مطرح می‌شود: ساختار تصویری میان دو حوزهٔ نقاشی خیالی‌نگاری و داستان‌های مصور دنباله‌دار بر چه روابطی استوار است؟

روش تحقیق

این تحقیق به‌روش توصیفی‌تحلیلی و روش گردآوری آن اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است. در ابتدا از تعاریف کلیدواژه‌ها و نسبت میان آن‌ها با موضوع پژوهش سخن به میان آورده می‌شود و پس از آن با مراجعه به منابع بسیار محدود دو حوزه شیوه‌ها و کارکردهای آنها مورد مطالعه قرار خواهند گرفت. کم‌توجهی به نشر اصولی و قاعده‌مند در زمینهٔ ترجمهٔ آثار مرتبط با داستان‌های مصور و نبود دسترسی مناسب به آثار خیالی‌نگاری محدودیت‌های موضوعی برای ارجاعات و انتخاب از میان بیشمار گزینه را به‌همراه داشته است.

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص مقایسهٔ وجوه افتراق و اشتراک هنر نقاشی خیالی‌نگاری و داستان‌های تصویری دنباله‌دار (پی‌نما) تاکنون تحقیق مستقلی صورت نگرفته است، اما در منابع متعددی به ویژگی‌های هریک از این هنرها پرداخته شده است. محمدحسین ناصربخت در بخشی از مقالهٔ خود با عنوان «پرده‌های درویشی- هنر پرده‌خوانی و نقاشی پرده‌های درویشی»، در فصلنامهٔ هنر، دورهٔ جدید شمارهٔ ۳۵، بهار ۱۳۷۷، به خصوصیات روایی پرده‌های درویشی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته است. مهناز شایسته‌فر در مقالهٔ دیگری با عنوان «مضامین مذهبی در نقاشی‌های موزه پشت‌شیشه تهران» در کتاب ماه هنر شمارهٔ ۱۴۳، سال ۱۳۸۹: به خصوصیات نقاشی پشت‌شیشه و ویژگی‌های شمایل‌نگاری در این آثار پرداخته است. در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مسعود شجاعی طباطبایی، با عنوان داستان‌های گرافیکی دنباله‌دار، به‌راهنمایی ابوتراب احمدپناه، در دانشگاه تربیت‌مدرس به ویژگی‌های این هنر به‌طور جامع پرداخته شده است. همچنین مهدی ترابی مهربانی، در کتاب تاریخچهٔ تحلیلی کمیک استریپ، در سال ۱۳۸۸، سیر فراز و نشیب این هنر در غرب و تأثیرات آن را مورد کنکاش قرار داده است.

ادبیات نظری تحقیق

تصویر ۱. جنگ خیبر. اثر عباس بلوکی‌فر. رنگ‌روغن. ۱۳۵ در ۲۰۰ سانتی‌متر، ماخذ: مجموعهٔ هنرهای دینی امام‌علی(ع).

نقاشی

تعابیر و تعاریف متعدد موضوعی در اشکال گوناگونی همچون انتقال پیام، ثبت رویداد و یا نمایش امری ذهنی در نقاشی وجود دارد. این گفتارها با مشابهت‌ها و گاه تفاوت‌های حائز اهمیت راه را برای آشکار ساختن معنای «نقاشی» به‌عنوان واحد تجسم هنری هموار می‌سازد.

نقاشی هنر بیان ایده‌ها و عواطف، با آفرینش کیفیت‌های زیبایی‌شناختی معین، در زبان بصری دوبعدی است (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۷۵).

این تعریفی کلی است که اصل و اساس را بر بنیان ذهنیت یا سوژه قرار می‌دهد و در انتها راه نمایش آن را بر ثبت اثر بر روی دوبعد ممکن می‌داند. اما آنچه از آن برمی‌آید نظری بر دوسوی عقلانیت (ایده) و احساس (عواطف) است. در انتها راه نمایش و تفاوت ساختاری آن با سایر واحدهای ممکن را بر ثبت روی دو بعد ممکن و ملزم می‌داند، در حالی که نقاشی به‌گفتهٔ نلسون گودمن هنری است «خودنگاریک» که می‌توان در حدود آن خطا کرد، یعنی پیامی پذیرفتنی (با معنا) ارائه کرد که با واقعیت، یا نظام رمزگان فرهنگی موضوع همخوان نباشد (احمدی، ۱۳۸۹: ۷۵).

نلسون گودمن موضوع را در برداشت و بیان ذهنی استوار می‌سازد. نگارش یا نقش اثر در این میان تنها امر نمایان در ثبت چگونگی انتقال پیام است که با هنری خود نگاریک آشکار می‌گردد، اما پذیرش و (چگونگی) دریافت شاکله اصلی این تعریف قلمداد می‌شود. نقاشی را می‌توان نظام بیان زیبایی‌شناسیکی دانست که در آن نشانه‌های دیداری روی سطحی صاف که بیشتر پرده‌ای سفید است ثبت می‌شود. نسبت همنشینی این نشانه‌های ساکن می‌تواند تجریدی باشد یا فیگوراتیو که در این حالت از سویه‌ی توصیفی یا روایی نظام دلالت یاد می‌کنیم (همان: ۷۴).

این نشانه‌ها با قواعد بصری که از آن به زبان بصری نام برده می‌شود به‌روی متن مورد بحث (در اینجا پرده نقاشی) آورده شده و به‌کار گرفته می‌شوند. زبان بصری دارای عناصری است که تعدد نشانه‌ها و کیفیت آنها را در نحوه و چگونگی به‌کارگیری عناصر روشن می‌سازد. برخی از این عناصر عبارت‌اند از: خط، بافت، شکل، تاریکی و روشنی، فضای مثبت و منفی، رنگ.

اما نوع نگرش به نقاشی و نشانه‌های به‌کاررفته در آن در دنیای غرب و شرق متفاوت است. هنر تصویری شرق هنری

تصویر ۲. پردهٔ درویشی، وقایع کربلا، بخشی از اثر. ۱۲۸ در ۱۹۸ سانتی‌متر. ۱۲۸۸. موزهٔ رضا عباسی.

است که رو به عالم خیال دارد و از دنیای بیکران آن تغذیه می‌کند. هنری است که بر اساس روابط هم‌زمانی فرم و فضا شکل گرفته و عینیت یافته است. این جهان‌بینی و آفرینش تصویری از این نیز فراتر رفته و بی‌زمانی در زمان را نیز تجربه کرده و در بسیاری از نگاره‌ها این تجربهٔ فراواقع را جلوه‌ای هوشمندانه بخشیده است. در عین حال نوعی از بیان اندیشگون است که اندیشه و درون انسان‌ها را به کنکاش فرا خوانده و مواجهه با آن به اندیشه و تفکر هدایت شده است (حسینی، ۱۳۷۹: ۱۵۷).

این تفاوت در آثار کشورهای اسلامی در زمان سیطرهٔ تفکر و اندیشهٔ اسلامی بارز است. آثار کشورهای اسلامی برگرفته از تفکر اسلامی و دینی است، اصولی که علاوه بر دارا بودن مبانی زیبا شناسی در ساختار بصری با علم و آگاهی هنرمند مسلمان از ارزشهای معنوی و فطری به خوبی با اعتقادات مذهبی و لاهوتی عجین شده است. به همین جهت هنر اسلامی هنری است که با تمرکز بر نهادها و نشانه‌ها سعی در باز کردن باطن و جوهرهٔ هر چیزی دارد. در بیان کلی، هنر برآمده از باور اسلامی هنری است مرتبط با فرهنگ و جامعهٔ دینی که جزو لاینفکی از ارزش‌های دینی شمرده می‌شود. این هنر روحانی و معنوی است که نگاهی ماورایی به جهان و دنیای مادی دارد. یکی از عوامل مهم در جهت‌دهی خلق آثار هنری نقش ممنوعیت تصویرگری در باور اسلامی است که در شکل‌دهی نقوش انتزاعی و ساده شدن فیگورها نقش اساسی ایفا کرده است (پریسا شاد قزوینی، ۱۳۸۹: ۶۳). اما در زیباشناسی غربی مراحل نگرشی و جهان بینی هنری متفاوت است. اساس زیبایی تطبیق با واقعیت‌های ملموس است و چون هنرمند از قلمرو واقعیت‌ها فرا رود، به استحالهٔ شکل‌های طبیعی و واقعی می‌پردازد تا جایی که اشکالی بیافریند که از مظاهر طبیعت گرفته شده است (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۳۰).

نقاشی خیالی نگاری

نقاشی خیالی‌نگاری یک نوع نقاشی ذهنی، خیالی و متکی بر احساس و برداشت‌های هنرمند از مایه‌های داستان‌های حماسی و ملی ایرانیان و داستان‌های مذهبی و واقعهٔ تاریخی روز عاشورا در صحرای کربلاست (بلوک‌باشی، ۱۳۷۵: ۹۷). از آن رو امروزه نام این نوع نقاشی‌ها را خیالی‌نگاری می‌گذارند که هم این آثار فقط مختص قهوه‌خانه‌ها نبوده و برای هر مکان و سفارش‌دهنده‌ای انجام می‌شده است، هم آنکه بسیاری از آثاری که در زمرهٔ نقاشی پشت‌شیشه‌ای و یا روی بناها و کاشی‌ها قرار گرفته و رسم می‌شدند نیز می‌تواند مشمول این تعریف شود.

خیالی‌نگاران هنرمندانی از میان مردم بودند که عمدتاً هیچ‌گونه آموزش آکادمیک و دانشگاهی نداشتند و آثارشان را تنها به‌ضرورت نیاز و خواست مردم و به پاس احترام به باورها و اعتقادات شکل بخشیدند، اما نمی‌توان به‌وجود آمدن چنین جریانی را یک اتفاق به‌شمار آورد، چراکه ریشه‌های چنین شیوه‌ای به کهن‌ترین روزگار باز می‌گردد.

تصویر ۳. داستان مسلم بن عقیل و فرزندانش. حسین قوللر آقاسی. رنگ روغن. ۱۰۶در۲۱۵ سانتی‌متر، ماخذ: موزهٔ امام‌علی (ع)

الکساندر مونگیت[1] در کتاب باستان‌شناسی در اتحاد شوروی تصویری از یک مجلس سوگواری برای سیاوش آورده که آن را از نقش‌های دیواری شهر سغدی «پنج‌کنت» واقع در درهٔ زرافشان ـ به‌فاصلهٔ ۶۸ کیلومتر از سمرقند ـ به دست آورده و ظاهراً متعلق به سه قرن پیش از میلاد است (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۱).

حضور شمایل‌های مذهبی نیز از دیرباز در مکان‌هایی نظیر بقعه‌ها، امامزاده‌ها و سقاخانه‌ها دیده می‌شد. قدمت شمایل‌نگاری مذهبی برگرفته از تاریخ تشیع در فرهنگ بصری مردم را علی بلوک‌باشی مربوط به اواخر دورهٔ بوئیان (۳۲۰ – ۴۴۸ق) می‌داند. بسیاری رواج نقاشی عامیانه را به گسترش تشییع در زمان صفویان مربوط می‌دانند و رشد گونه‌های مختلف از جمله پرده‌های درویشی، تصویرنگاری و دیوارنگاری‌های بقعه‌ها و امامزاده‌ها را مربوط به این عصر می‌دانند (بلوک‌باشی، ۱۳۷۵: ۹۷). رونق و شکوفایی این شیوه در عصر قاجار، و به‌ویژه در سال‌های آخر سلطنت قاجار به این سو، به‌علت ضعف دولت قاجار در جذب نیروهای مستعد هنری و اقبال و توجه مردم به بیان تصویری مضامین حماسی و مذهبی که همواره مورد علاقه مردم بوده، دانسته شده است (همان:۹۷).

دیوارهای قهوه‌خانه‌ها محلی برای نمایش قهرمانی‌های قهرمانان شاهنامهٔ فردوسی، صحنه‌های دلاوری‌ها و پهلوانی‌های اساطیر حماسی و اسطوره‌ای و نگاره‌هایی از داستان‌ها، روایات اسلامی، غزوات، رشادت‌ها و واقعهٔ کربلا بودند. فضای آن هم آکنده از نقل نقالان و مرشدها از همین رشادت‌ها و داستان‌ها و خواندن اشعار و قصه و داستان برای مردم از هر قشر و طبقه‌ای بود. همین عادت به دیدن و شنیدن سبب شد تا اولین جرقه‌های نقاشی خیالی‌نگاری در قهوه‌خانه‌ها زده شود و به همین دلیل نام آن نیز نقاشی قهوه‌خانه‌ای لقب بگیرد.

یکی از تأثیرات تعزیه و نقالی بر نقاشی خیالی‌نگاری حفظ حرمت و فاصله با اثر است. به بیان دیگر نقاشان خیالی‌نگار با ردادعای طبیعت‌سازی نقاشی را عاملی رمزآلود می‌سازند که تماشاگر حین مواجه با آن با داستان همراه شده و وارد

1. A-Mongait

تصویر ۴. روایت عزیمت مسلم بن عقیل به کوفه، محمد مدبر. ۲۵۳در۲۰۴ سانتی‌متر. رنگ وروغن، ماخذ: موزهٔ رضا عباسی

چرخه‌ای از داستان‌گویی به همراه نقال می‌شود. این همان چیزی است که قوللر آغاسی را وادار می‌کند در «غلط‌سازی» هنگام کشیدن تابلوهایش اصرار بورزد و با سماجت از طبیعت‌سازی پرهیز کند. به نظر می‌رسد این موضوع باعث باورپذیری بیشتر در مخاطب می‌گردد و امر قدسی را در فاصلهٔ معینی با مخاطب و متن قرار می‌دهد، همان اعتقادی که در باور دینی برای حفظ جایگاه امر مقدس و دینی وجود دارد. در هنر اسلامی هیچ‌گاه موجودیت اشیا را به اعتبار خودشان طرح نمی‌کنند و هرگز نمایشگر عالم مجرد صرف هم نیست. اساساً هنرهای دینی در یک امر مشترک هستند و آن جنبهٔ سمبلیک آنهاست، زیرا در همهٔ آنها جهان سایهٔ حقیقتی متعالی از آن است. از اینجا در هنرها هرگز قید به طبیعت که در مرتبهٔ سایه است وجود ندارد (مددپور، ۱۳۸۴: ۱۰). این امر باعث ایجاد ادراکی شهودی در مخاطب و به همان نسبت در دید هنرمند می‌شود و در نتیجه منجر به کشف حقیقت می‌گردد. اهمیت دادن به کل فضا نیز از دیگر خصوصیات این نوع نقاشی است.

هنرمند مسلمان با تکیه بر اعتقادات و باورهای دینی آن را در همهٔ سطوح هنری و کاری خود به‌کار می‌برد. بر این باور، هر آنچه که نظری به روحانیت و معنویات و کلام «لااله الا الله» داشته باشد هنر مقدس است. نکتهٔ اساسی در مفهوم هنر مقدس در شرق و عالم اساطیری و تشبیهی تجسد الوهیت در وجود ناسوتی و سرایت لاهوت در ناسوت و پیکره و شمایل انسان و جاندار است. آیکون[1] و صورت خیالی هنر به قداست اصل الهی برمی گردد (همان، ۱۲).

هنرمندان خیالی‌نگار نیز با توجه به تعلیمات دینی و عرفانی و با گوش سپردن به نقل نقالان و شنیدن داستان‌های

تصویر ۵. بخشی از تصویر ۳، اثر قوللر آقاسی، ماخذ: همان

حماسی و بزمی و مذهبی به نگارگری می‌پرداختند، از این رهگذر و با دیدن و شنیدن داستان‌ها در قالب نقل و تعزیه خصوصیات بسیاری از این آثار را در کار خود گماردند. اما وجوه تصویری آن را به‌علت تجسم ذهنی در قالب اشکال موجود همچون جامه‌ها و تزیینات و یا در ذهنی‌گرایی همچون نقش مکان‌ها و رویدادها به تصویر درمی‌آوردند.

نقاش خیالی‌نگار برای پردهٔ خود اصولی را تبیین می‌کند که در آن اصول و اهداف روایی و ذهنی براساس داستان‌های واقعی در برابر مخاطبانی قرار می‌گیرد که نقاش از احوال

1. Icon

تصویر ۶. مصیبت کربلا. گودال قتلگاه. اثر محمد مدبر. ۱۹۸ در ۲۱۵ سانتی‌متر. رنگ‌روغن. موزهٔ رضا عباسی، ماخذ: همان

آن‌ها و اعتقاداتشان آگاه است. نقاش در حین نقاشی با علم به این موضوع خود نیز با اثر خود در فاصله معینی قرار می‌گیرد. او می‌پذیرد آنچه که باید نقش کند از پیش تعیین شده و معلوم است. او در چند وچون روایت دست نمی‌برد و تنها در شیوهٔ ارائه و پرداخت نقاشی ابتکار عمل نشان می‌دهد. این موضوع پس از قوللرآقاسی و محمد مدبر (دو تن از بنیان‌گذاران مکتب خیالی‌نگاری که بسیاری از اصول و ساختارهای پیکره‌بندی نقاشی روی پرده را طرح‌ریزی کردند) در نقاشی‌های شاگردان آنها بسیار مشاهده شده است. آنها اصل و حتی گاه ترکیب عناصر را از اساتید خود می‌گرفته و از آن روایت و واقعه دوباره‌سازی می‌کردند.

استفاده از ساختار موزاییکی و یا تودرتو در داستان، همان‌طور که گفته شد، از خصوصیات دیگر خیالی‌نگاری است که پیوند دیگری را با نگارگری و ادبیات و شعر کهن ایران برقرار می‌کند. این شیوه را نقاشان خیالی‌نگار از نقل نقالان و سلسله روایات آنها برگرفته و برای همخوانی با نقال و داستان‌گو مراعات کرده‌اند. همراهی تصویری با روایت نقال برای شرح واقعه و داستان ضروری می‌نماید تا بتوان از آن اجرایی در خور آفرید، زیرا منبع اصلی این نقاشان روایت خود نقالان از واقعه و رویداد بوده است. این شیوه روایت سلسله‌وار تصاویر در آثار مختلف خیالی‌نگاری از شکل و طبقه‌بندی گوناگونی برخوردار بوده است. این تصاویر به‌صورت یکپارچه و در یک پردهٔ واحد و بدون جداسازی عناصر و اتفاقات جاری هستند (تصاویر ۱و۲).

در تصاویر ۱ و ۲ مضامین هر دو نقاشی مذهبی است. ساختار به‌هم‌پیوستهٔ هر دو اثر و قرارگیری پیکره‌ها هیچ‌گونه جدایی تصویری را نمایان نمی‌کنند. تمام عناصر در یک پردهٔ واحد و یکجا به نمایش درآمده‌اند. بالا و پایین تصویر از سوی نقاش به‌عنوان معیار چیدمان عناصر مطرح نیست و همه‌چیز در یک پیکرهٔ واحد تصویری عرضه می‌شوند. نقاش براساس نیاز خود و با توجه به اهمیت هر پیکره آنها را در جایی از تصویر نقش کرده است. تصاویر اصلی عموماً دارای یک مرکزیت دیداری قرار دارند که با جهت‌دهی حرکت پیکره‌ها یا نگاهشان در تصویر به بیننده القا می‌شود. از سویی، این حرکت با تزیین لباس‌ها و هاله‌های نورانی ائمه معصومین و بزرگ کشیدن پیکره‌ها تشدید می‌شود. بینندهٔ عام با دیدن این تصاویر به‌آسانی قادر است تا با دانستن اصل داستان روایت مورد نظر را پی‌جویی کند. نقال نیز هنگام نقل به‌آسانی و به‌سرعت جای هر روایت و صحنه و افراد نقش اول داستان خود را پیدا می‌کند.

شکل دیگری از این نوع تصویری وجود دارد که در آن نقاش با جداسازی ترکیبات و داستان اصلی با قاب روایت و داستان را در یک نظم ساختاری و به بیان ساده‌تر جدولی مصور ساخته است.

این شیوه در آثار محمد مدبر متداول‌تر بوده است. تصویر ۳ نمایانگر این شیوه است. در این شیوه به‌رغم جداسازی تصاویر همچنان عناصر و قواعد خیالی‌نگاری رعایت شده است.

تصویر ۷. بخشی از مجموعهٔ تن‌تن و میلو. داستان مصور سیگارهای فرعون. مأخذ: www.entertainment-factor.blogspot.com

بخش‌بندی هر روایت در جداسازی آن‌ها، شیوه و کاربست جدیدی را برای ارائهٔ داستان ایجاد می‌کند که تفاوت‌هایی را نیز از لحاظ ساختار و آفرینش اثر با نوع اول داراست. این تفاوت‌ها را می‌توان در تغییر پرسپکتیو و اضافه شدن صحنه‌ها و طبیعت‌سازی بیشتر به روایت به‌وضوح دید. این امر ارائهٔ جداگانهٔ هر تصویر و نمایش کامل و دقیق هر قاب را می‌طلبد که در این صورت نقاش خیالی‌نگار بدون داشتن آموزش‌های لازم گرایشی به طبیعت‌سازی و واقع‌گرایی در کار خود نشان داده است. این امر سبب می‌شود تا این گونهٔ تصویری دیگر حامل تمامی مفاهیم و کارکردهای نقاشی ایرانی با خصوصیات هنر دینی (که در آن حفظ فاصله و دوری از واقع‌گرایی اهمیت به‌خصوصی می‌یابد) نباشد. اما از سوی دیگر تغییر در کارکرد روایت تصویر اشکال نوینی را جهت ارائه و تولید اثر ایجاد می‌کند.

خیالی‌نگاری برای روایت تصویر عموماً در کنار یک پرده‌خوان ارائه می‌شده است. این امر منجر به شکل‌گیری جنبه‌ای آیینی در اجرا و نمایش آن می‌شده است. اما با رشد و گسترش شهرها و تغییر در ساختار شهرنشینی، نمایش این‌گونه تصویری ملزم به ارتباط سریع‌تر و بی‌واسطه‌تری با مخاطب شده است. لذا جداسازی عناصر تصویری کمک شایانی در درک مخاطب عامی از روند روایت داستان کرده است.

در بررسی‌های این پژوهش این گونهٔ تصویری مشابهت‌های بیشتری را با داستان‌های مصور می‌یابد. با این حال اشکال ساختاری این گونهٔ مصورشده در برخی عناصر و اتفاقات و ساختارها همچنان به شکل‌های پیشین خود وفادار مانده‌اند. این موضوع را می‌توان در تصویر ۶ که بخشی از نقاشی منسوب به قوللر آقاسی، روایت عزیمت مسلم به کوفه است دید. در این نقاشی خالق آن با تغییر در روند مصورسازی ترتیبی چرخهٔ پیوستهٔ داستان را به جهت ارائهٔ مشترکات صحنه‌ها برهم ریخته است. چهار قاب سمت راست اثر کاملاً دگرگونی ترتیب روند داستانی را نمایش می‌دهند. در تصویر ۵ سمت چپ بالای تصویر هم‌زمانی چند رویداد را که به‌لحاظ زمانی متفاوت هستند نمایش داده است. این نمایش هم‌زمانی چند رویداد یکی از مواردی است که در آثار پیشین نقاشی خیالی‌نگاری نیز قابل پی‌جویی است.

هم‌زمانی رخدادهای مختلف در یک قاب و برهم‌ریزی ترتیب و توالی تصاویر و نحوهٔ بازنمایی چهره‌ها و البسه از جملهٔ این خصوصیات است. همان‌طور که گفته شد، ترتیب و توالی تصاویر در این نوع پرده‌ها متفاوت است. با توجه به حرکت روایت در پرده‌های درویشی، از سمت راست به چپ، تصویر سوم بالا از سمت راست جابه‌جایی روایت و داستان را نمایان می‌سازد (تصویر ۵). در همین قاب هم‌زمانی چند رویداد نیز قابل مشاهده است.

به نظر نمی‌رسد که نقاش متوجه جدابودن موقعیت زمانی این رویدادها نبوده باشد. بر این اساس نقاش با هوشمندی چهار واقعه‌ای را که می‌توانست مشابهت‌های مکانی معین، هر چند متفاوت از لحاظ زمانی، داشته باشند در یک‌جا قرار می‌دهد تا از ایجاد فضای اضافی و بیشتر خودداری کند و بتواند با همین تعداد تقسیم‌بندی تمام داستان را نمایش دهد. از منظر دیگر ارتباط عاطفی و برخورد تصویری این بخش است که در آن مسلم بن عقیل و فرزندانش به شهادت رسیده‌اند که نقاش تصمیم می‌گیرد بازنمایی آن را در یک‌جا قرار دهد.

در تصویر ۴ با گونهٔ دیگری از همین نوع تقسیم‌بندی روبه‌رو هستیم. در نوع تقسیم‌بندی نقاش حرکت حلزونی را در روایت داستانش انتخاب کرده است. اما در همین تصویر نیز می‌بینیم که توالی داستانی و هم‌زمانی چند رویداد مختلف در یک زمان به‌وجود آمده است. صحنهٔ اصلی و وسط این پرده اوج داستان و وبخشی از میانهٔ داستان است که با توجه به شماره‌گذاری تصاویر به‌خوبی نمایانگر جابه‌جایی آن است. در همان تصویر حرکت مسلم بن عقیل را در دو سوی قاب داریم که حرکت و میدان داری او را القا می‌کند. در این صحنه نیز هم‌زمانی حرکت و حضور یک شخصیت در چند جهت شباهت نزدیکی را با آثار پیوسته این شاخه از هنر ایجاد می‌کند. در تصویر ۶ نیز روال به همین شکل است. این اثر نیز که از آثار محمد مدبر است تصویر نهایی و اوج داستان را در وسط قاب و روی تصاویر دیگر قرار داده است.

تصویر ۸. بخشی از اولین قسمت‌های سوپرمن. در این تصویر سوپرمن هیتلر را دستگیر کرده است، مأخذ: www.superman.wikia.com

داستان‌های مصور دنباله‌دار

امروزه سرآغاز و تاریخ پیدایش متفاوتی را برای داستان‌های مصور دنباله‌دار قائل هستند. این تاریخ‌ها از جدی‌ترین طیف چاپ و تولید داستان‌های مصور در سال ۱۸۳۷ تا جریان‌های مشابه و قابل پیگیری در قرن هجدهم را شامل می‌شود. همچنین شروع جدی و دنباله‌دار داستان‌های مصور دنباله‌دار را در اواخر دههٔ ۸۰ تخمین زده‌اند.

یک داستان مصور دنباله‌دارِ حکایتی در قالب تعدادی تصویر متوالی است که معمولاً، نه همیشه، همراه با متن می‌آید. از نظر اندازه این داستان می‌تواند از یک تصویر منفرد تا هزاران تصویر را شامل شود (طباطبایی، ۱۳۷۴: ۱). پیام در این‌گونه روایی مجموعه‌ای است از تصاویر ترسیم‌شده[1] یا عکس‌ها، که در بیشتر موارد از نشانه‌های زبان‌شناسیک و نوشتاری نیز در آنها استفاده می‌شود. هر تصویر پیامی مستقل دارد، اما تصاویر در مجموع روایتی را کامل می‌کنند. تماشاگر و خواننده، براساس تصاویر پیشین، هر تصویر جدید را در دل داستان روایی جای می‌دهند. شکل ثبت این تصاویر در یک صفحه کاغذ تقلیدی است از نظام نوشتاری و صفحه‌بندی کتاب‌ها. بر مسیرهای افقی (همچون سطرها) سلسله عکس‌ها یا تصاویر ترسیمی در پی یکدیگر قرار می‌گیرند. صفحه‌ها یا در یک کتاب جای دارند، یا در میان اوراق مجله‌ها می‌آیند، و یا در مجله‌ای ویژهٔ انتشار این داستان‌ها. نقاشی‌ها و طرح‌ها و عکس‌ها باید همخوانی گرافیکی داشته باشند، یعنی سبک و روش بیانی ویژهٔ خود را دنبال کنند. داستان‌های ترسیمی از دیدگاه طراحی به دو دسته تقسیم می‌شوند: یکی از طراحی و یا نقاشی‌هایی تشکیل شده است که استوار است به «شبیه کشی»، یعنی ایجاد حداکثر شباهت ممکن میان تصاویر و دنیای واقعی؛ در گونهٔ دوم بنیان کار «شکل‌شکنی» است و تصاویر استوارند به کاریکاتور و گاه قاعده‌های «مضحک‌قلمی» را رعایت می‌کنند که در تحلیل آخر به کاریکاتور وابسته است. در مواردی معدود هر دو شیوه به کار می‌رود؛ یعنی شماری شخصیت‌ها و اشیا «واقعی» یا ناتورالیستی-رئالیستی ترسیم می‌شوند و شماری دیگر غیرواقعی (احمدی، ۱۳۸۹: ۸۷). در داستان مصور دنباله‌دار، داستان به تکه‌ها و قطعاتی تصویری، که سریعاً قابل فهم هستند، تقسیم شده و با قراردادهایی پذیرفته‌شده از جهت نمایش گرافیکی، نظیر حباب‌ها یا بالون‌های گفتگو و خطوط سرعت ارائه می‌شوند (تصویر ۸).

متن داستان به سه شکل، یعنی «حکایت داستان»، «گفتگو و مکالمهٔ اشخاص» و «تأثیرات صوتی» بازگو می‌شود. حکایت‌ها اغلب در فضای مشخصی در بالای تصویر و معمولاً برای معرفی داستان و موقعیت‌ها ظاهر می‌شوند. گفتگوها نوعاً درون بالون‌ها یا حباب‌ها جای می‌گیرند. در مورد منشأ این طرح گفته شده است که از ظهور بخار دهان هنگامی که کسی در یک روز سرد صحبت می‌کند ریشه گرفته است و سرانجام تأثیرات صوتی که اغلب از خود صداها تقلید می‌شود. در عین حال در این بالون‌ها سلسله‌ای از صداها یا رویدادها به شکل گرافیکی نظیر انفجار، ضربهٔ مشت، شکستن شیشه ظاهر می‌شوند (طباطبایی، ۱۳۷۴: ۲؛ تصویر ۷و۸).

معنادارترین توضیح در مورد جذابیت داستان‌های مصور دنباله‌دار همین ترکیب بین کلمات و تصویر است. همین بالون‌ها و عناوین و کلمات القاکنندهٔ صدا گرایش داشتن به جان‌بخشی و معنادهی به هرچیزی است که سرد

1. strip

و بی روح می‌نماید.

توضیح دیگر، که اغواکنندهٔ نیز به نظر می‌آید، ترکیب چندین تصویر در یک صحنه است که برای نمایش روایت یک داستان و صحنه به کار برده می‌شود و هدایتگر چشم‌ها در طول کاغذ است و هرگز به خواننده اجازهٔ توقف نمی‌دهد (Stromberg، ۲۰۱۰: ۹).

خواندن یک داستان مصور دنباله‌دار با تعداد شگفت‌آوری از حرکات چشم برای فهمیدن تصاویر و مطالب انجام می‌شود و از آنجا که این تصاویر به مشارکت خوانندگان نیازمندند طراحان آن به‌گونه‌ای عمل می‌کنند تا با یک نظام ساختاری و گرافیکی منظم مخاطب را برای ارتباط راحت تر با تصاویر یاری بخشند (طباطبایی، ۱۳۷۴: ۲). از دیگر دلایل مطرح در جذابیت داستان‌های مصور دنباله‌دار ساده‌سازی شمایل‌هاست که هرکدام در بسیاری از داستان‌های مصور برای نمایش حقیقت موجود در کار و محتوای آنها به کار برده می‌شوند و از زیاده‌گویی پرهیز می‌کنند (تصویر ۹).

گذشته از این، داستان‌های مصور قدرت خود را در هیجان‌انگیزی و جذابیت گسترش داده‌اند و این این قدرت اغلب برای بیان و اهداف انتقال ایده‌ها و متقاعد کردن خوانندگان از گوناگونی مسائل به‌عنوان مثال برای تبلیغات و بازخوردهای تبلیغاتی در میان مخاطبان به کار رفته است.

ایجاد و تولید براساس نیاز و حمایت‌های هه جانبه و نگاهی اقتصادی به‌عنوان محصولی درآمدزا پایداری داستان‌های مصور دنباله‌دار را تضمین کرده است.

بازاری زنجیره وار پیوسته از طراحان، نویسندگان، انتشارات و شبکه‌های تبلیغاتی داستان‌های مصور دنباله‌دار را به کالایی پر فروش و جذاب تبدیل می‌کند و هرگز باز نمی‌ایستد و برای کسب موفقیت‌های بیشتر مدام در حال رقابت و عرضه محصولات جدید و به روز شده است (طباطبایی، ۱۳۷۴: ۱۱۹). از سوی دیگر پرداختن به مسایل تاریخی، اقتصادی، فرهنگی و... در داستان‌های مصور دنباله‌دار باعث ایجاد تنوع و گستردگی آن در میان سلایق مختلف مردم شده است (همان: ۱۳۳)

وجوه افتراق و اشتراک در نقاشی خیالی‌نگاری و داستان‌های مصور دنباله‌دار در مجموع اغراق در طراحی پیکره‌ها، استفادهٔ نمادین از رنگ، شکستن قاب و چهارچوب‌های تصویری، ساده‌سازی فرم‌های پیکره‌ها و فضاسازی، استفاده از نوشتار، کاربرد نماها و زاویه‌های دید متفاوت و به‌کارگیری چند واقعه در یک تصویر از مشترکات هر دو حوزه است. اما این نکته ضروری می‌نماید که برخی از این خصوصیات و مشترکات در میزان استفاده و نوع به‌کارگیری تفاوت‌هایی دارند، که نمی‌توان آنها را نادیده گرفت.

تقسیم‌بندی قاب و مجزاسازی هر بخش از روایت در هر دو گونهٔ تصویری مشاهده می‌شود. اما پرداختن به جزئیات تصویر و انفراد هر صحنه با صحنهٔ دیگر در داستان‌های

تصویر ۹. بخشی از مانگای گرگ تنها و بچه‌شیر، مأخذ: www.squido.com

مصور دنباله‌دار وجود دارد، در حالی که پیوستگی کلی در تمامی صحنه‌های خیالی‌نگاری با ترکیب و ادغام برخی رویدادها در قالب صحنه‌ای هم‌زمان و دوری از واقع‌نمایی رویدادی به‌جهت دوری از طبیعت‌سازی از الگوهای مورد استفاده در نقش‌اندازی نقاشی خیالی‌نگاری است. شکستن قاب در داستان‌های مصور همچون نقاشی‌هایی است که در دستهٔ اول (بدون قاب و مرز بندی) قرار دارند با این تفاوت که در داستان‌های مصور دنباله‌دار این کار عموماً برای جلب توجه یا بالا بردن هیجان داستان انجام می‌پذیرد (تصویر ۱۰)، اما در نقاشی خیالی‌نگاری این امر به جهت حذف پرسپکتیو و استفاده از تمامی قاب و خالی نماندن فضای تصویر انجام می‌گرفته است. این شیوه ای است که هنرمندان مسلمان برای ترکیب عناصر آثار خود برای عدم تمرکز در یک نقطه استفاده کرده‌اند (تصویر ۱۱).

اهمیت فضا در داستان‌های مصور دنباله‌دار بسیار حائز اهمیت است و در اغلب آنها مکان قابل تشخیص است. اما در نقاشی خیالی‌نگاری به‌صورت نمادین و به بیان ساده‌تر «این‌همانی» شکل یافته است. یعنی مخاطب با فهم موضوع داستان متوجه می‌شود که فضای پیرامونی نمایندهٔ کدام محل است. به‌عنوان مثال، برای ذهن مخاطب نقاشی

تصویر ۱۰. بخشی از داستان مصور سوپرمن، ترکیب و شکستن کادر برای القا هیجان و تحرک بیشتر در قاب، مأخذ:
www.fantasy-illustration.com

در نقاشی این امر دیگرگونگی متفاوتی نمی‌یابد. این موضوع در ارتباط با آگاهی مخاطب از موضوع قرار دارد. در این صورت، برای مخاطب اهمیت فضا و رویداد تصویرشده نیست که جلوه‌گر می‌گردد بلکه تصویری است که تنها او را با موضوع اصلی پیوند می‌زند و همواره در این ارتباط در فاصلهٔ معین قرار می‌گیرد. از این رو مخاطب از طریق آن تنها جریان و واقعه را در ذهن خود بازپروری می‌کند. اما این موضوع در داستان‌های مصور دنباله‌دار به‌گونه‌ای است که مخاطب همواره تمامی موضوعات و مسائل را داستان و تصویر پی‌جویی می‌کند. این امر موجب آن می‌گردد تا همواره تصویر به مخاطب بگوید به چه چیز بیندیشد و چه چیز را دقیقاً باور داشته باشد، در حالی که تغییر باور در خیالی‌نگاری رخ نمی‌دهد بلکه آن را تشدید کرده و نمایان می‌سازد. بدین جهت خیالی‌نگاری رخ نمی‌دهد بلکه آن را تشدید کرده و نمایان می‌سازد. بدین جهت خیالی‌نگاری همواره به مخاطب امکان تفکر انفرادی و بدور از فشارهای تبلیغاتی را می‌دهد. اما داستان‌های مصور همواره به دنبال القا و صورت‌بندی داده‌های مورد توجه نویسندگان، جامعه، شرکت‌ها و یا تولیدکنندگان آن‌ها هستند. به‌عنوان نمونه، داستان مصور تن‌تن و میلو در مواجه با نژادپرستی مورد انتقاد بسیاری قرار گرفته است. ابعاد و نحوهٔ مصورسازی داستان نیز از دیگر موارد تفاوت‌های دو حوزه مورد توجه قرار می‌گیرد.

از مرزهای باریک اختلاف در هر دو حوزه نقاشی خیالی‌نگاری و داستان‌های تصویری دنباله‌دار درمی‌یابیم که نقاشان خیالی‌نگار همواره ذهن و آگاهی بیننده نسبت به موضوع و ماجرای روایی را مدنظر داشته‌اند. به بیان دیگر، همواره نقش مخاطب در کامل نمودن روایت کلیدی بوده است. از سوی دیگر، این امر باعث حفظ فاصلهٔ خیالی‌نگار

خیالی‌نگاری با موضوع جنگ خیبر (تصویر ۱) فضای تعریف‌شده متفاوت از فضای کوفه در داستان «عزیمت مسلم بن عقیل به کوفه» می‌گردد، اما در فضای به‌کاررفته

تصویر ۱۱. واقعهٔ کربلا. اثر حسین همدانی. ۱۸۰x۳۷۶ سانتی‌متر. رنگ و روغن روی بوم. ۱۳۳۸. موزهٔ رضا عباسی.

تصویر ۱۲. کیفردهنده و بتمن از نمونه‌های داستان‌های مصور دنباله‌دار که در مباحث اجتماعی و فرهنگی گفتمان و مبانی بسیاری را سبب می‌شوند. مأخذ: www.darknight.ca/heroes/batman.html

و مخاطب از امر مقدس می‌گشته است. اما در داستان‌های مصور دنباله‌دار همواره همه‌چیز با کوچک‌ترین جزییات نمایش داده می‌شد و مخاطب همواره مصرف‌کنندهٔ آن محسوب می‌شود. از این رو مخاطب می‌تواند با شخصیت‌های داستان همذات‌پنداری کند. به همین علت، هم امروزه آثار تصویری اغلب داستان‌های مصور دارای جزئیات زیاد در طراحی پیکره‌ها و فضاسازی و نزدیک‌تر کردن آن به واقعیت بیرونی هستند (تصویر ۱۰).

از سوی دیگر، نقش مخاطب و خواست او نیز از موارد پراهمیت در هر دو شیوهٔ بیانی است. توجه به خواست و ارادهٔ او و نیاز وی باعث تغییر و تحولات بسیاری در اجرا و انجام آثار می‌شود، مانند دو اثر کیفردهنده و بت‌من که یکی براساس سازگاری با توجه به فضای اجتماعی جامعه شکل می‌گیرد و دیگری با نوع تفکرات و سیاست‌های اخلاق گرایانه و تبلیغاتی رخ می‌نماید (تصویر ۱۲).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

با توجه به مثال‌های ذکرشده در حوزهٔ نقاشی خیالی‌نگاری و داستان‌های مصور دنباله‌دار دو رویکرد قابل پیگیری است. یکی شباهت و نزدیکی روایی داستان و اهداف آنها و دیگری تفاوت‌ها که به مسائل و بسترهای فرهنگی و اجتماعی هرکدام از حوزه‌ها مرتبط می‌گردند. در حوزهٔ نقاشی خیالی‌نگاری اعتقادات و مرزهای شمایل‌نگاری و مذهبی و باورها و سنت شاکلهٔ اصلی سازندهٔ تصاویر است و در دیگر سو داستان مصور که با موضوعات این‌جهانی از حیث عدم تفکر معنوی و تنها با کارکردهای بروز و مادی‌گرایانه در قالب داستان‌های «پندار واقع‌گرایی» دست به تولید می‌زند. در هر دو سو، روایت داستان و جلب نظر مخاطب رویهٔ کلی محسوب شده و در بازآفرینی داستانی برای شرح و بسط موضوع و داستان براساس هدفی معین ملزوم می‌گردد. اما تفاوت‌ها در مواجه با تصویر و نوع روایت از اهم تفاوت‌های دو حوزه است. فاصله‌گذاری میان امر واقع و قدسی در بازنمایی تصویر و روایت به‌عنوان محرکه‌ای برای مخاطب در جهت بازآفرینی ذهنی و نمادین کاربرد دارد و هیچ‌گاه در مقام

تحمیل و القای امری قرار نمی‌گیرد، در حالی که در داستان‌های مصور اشکال گوناگونی از تفکرات و راه و رسم اندیشیدن را به مخاطب القا می‌کند.

منابع و مآخذ

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. ۱۳۸۴. «وجوه افتراق و اشتراک در مبانی زیبایی‌شناسی، سبک‌ها وارزش‌ها در هنر ایرانی اسلامی و در هنر معاصر غرب»، نگره، ش ۱.

احمدی، بابک. ۱۳۸۹. *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.

بلوک‌باشی، علی. ۱۳۷۵. *قهوه‌خانه‌های ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بیضایی، بهرام. ۱۳۷۹. *تاریخ نمایش در ایران*. تهران: روشنگران.

پاکباز،روئین. ۱۳۷۸. *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

حسینی، مهدی. ۱۳۷۹. *ملکوت شرق و اقلیم خیال* غرب. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر ایران.

شادقزوینی،پریسا.۱۳۸۹.«مبانی‌زیبایی‌شناختی‌سنتی‌ایران‌ازمنظرحکمت‌هنردینی»،*کتاب‌ماه‌هنر*،ش۱۴۳.

شجاعی طباطبایی، سیدمسعود. ۱۳۷۴. *داستان‌های گرافیکی دنباله‌دار*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، به‌راهنمایی ابوتراب احمدپناه، دانشکدهٔ هنر دانشگاه تربیت مدرس تهران.

مددپور، محمد. ۱۳۸۴. «مبانی هنرهای تجسمی در اسلام»، نگره، ش ۱.

Stromberg, Fredrik. 2010. *Comic Art Propaganda*. United Kingdom: Alistair Campbell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Study of Distinctions and Similarities in Coffeehouse Painting and Comic Strips

Armin Valipour, M.A. in Illustration, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Khashayar Ghazizadeh, Faculty Member, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Recieved: 2014/6/17 Accepted: 215/5/14

Structural similarities in visual narratives of two artistic styles, namely Coffeehouse (GhahvehKhanehor KhialiNegari) painting and art/industry of comic strips as a newborn branch in contemporary world are significant and notable.Employing narrative methods in form of various stories in order to present and portray the story seems to be similar in both areas,but structural and content related functions in these two narrative styles have absolutely different expressions and effects because of the different cultural characteristics. In comic strips, the value of cultural conduction and its pluralization to culturally and politically manipulate the communities is known to be important. However in Coffeehouse paintings, thisis exercised without meddling in opinions and beliefs, merely to help the audience understandand appreciate the subject and visualize the event and the story.Results of this study show that the structural distinctions and similarities between these two areas depend on the world view and culture of the artists in each area. In the Coffeehouse painting style, on one hand,the beliefs and limits of the religious iconography and tradition are the main components of the images, and on the other hand, the comic strips are made around the worldlythemes with a modern and materialistic functions, devoid of spiritual thinking, in form of stories of "delusion of realism". Therefore thefunctions ofthese two areas in understanding their visual contact with the audience and the society were compared, mentioning and examining the cases separately. The research method was descriptive-analytical, based on library sources.

Keywords: Child Psychology,Heaven,Hell,Child's Painting, Iranian Children.