

An Original Image or a Forged Originality?

Omar Khayyam dominated by the exhibitionary order

DOI: 10.22034/jivsa.2022.350025.1020

/Siamak Delzendeh¹

Abstract

With the establishment of the periodical world exhibitions in Europe by the mid-nineteenth century, and its impact on cultural organization and dynamics of image production, a new episteme emerged to dominate cultural and political discourses. According to Timothy Mitchell, a political theorist and a contributor to postcolonial theory, the methods of organization and classification used by world exhibitions have gradually encompassed the whole world and consequently have led to a new world order which Mitchell calls the exhibitionary order. Mitchell argues that world exhibitions not only institutionalized the representations of the world, but also organized and controlled them.

This article elaborates on this theme by concentrating on illustrated copies of Rubaiyat of Omar Khayyam in an era dominated by the exhibitionary order, sometimes between 1870s to 1940s. It also discusses the epistemological aspects of the new paradigm in forging originality for illustrated translation of Rubaiyat in English, where there is no clear affiliation with the original poetry in Persian and various historical schools of poetry illustration in Iran and the Persianate world. While there is a huge body of illustrated manuscripts of numerous Persian poets, there is not any considerable evidence of illustrated Rubaiyat of Omar Khayyam before the twentieth century. While the orientalist pictorial approaches are prominent in the Euro-American tradition of illustrating the Rubaiyat, it seems that the revival movement of miniature painting of the early-twentieth century in Iran was highly influenced by such Western tradition. As an immediate impact some Iranian miniature painters of the revival movement began illustrating the Rubaiyat in Persian. A secondary tradition was formed that implicitly authenticated the primary Western tradition and furnished it with examples similar to old schools of Persian miniature painting.

Keywords: Exhibitionary Order, Orientalism, Illustrated Rubaiyat of Omar Khayyam, Revival Movement of Miniature Painting, Crafts



Document Type:

Research Article

Received: 01.05.2022

Accepted: 26.07.2022

¹ Independent Researcher in Art History, Studied at Concordia University, Canada.

siadel@yahoo.com

اصالت تصویر یا جعل اصالت

عمر خِیام در سیطرهٔ نظم نمایشگاهی

DOI: 10.22034/jivsa.2022.350025.1020

/سیامک دل زنده

چکیده

هم‌زمان با شکل‌گیری نمایشگاه‌های جهانی از نیمهٔ قرن نوزدهم به بعد و در امتداد سازوکارهای طبقه‌بندی اشیاء و کالاهای فرهنگی در این نمایشگاه‌ها، نوعی نظام معرفتی هم‌بسته با این فرآیند شکل گرفت که به تدریج بر گفتمان‌های فرهنگی و سیاسی محیط شد. تیموتی میچل این نظام معرفتی را شناسایی و آن را «نظم نمایشگاهی» نامیده است. پژوهش حاضر با نظر به جایگاه نسخه‌های مصوّر رباعیات عمر خیّام به زبان انگلیسی در تاریخ تصویرگری و با توجه ویژه به «نظم نمایشگاهی» به عنوان پارادایم مسلط بر دوره‌ای که نسخه‌های مصوّر از ترجمه‌های رباعیات خیّام به زبان انگلیسی در آمریکا و اروپا تهیه می‌شد، ظرفیت‌های معرفت‌شناسانه این پارادایم را در اصالت دادن به تصاویری که ضرورتاً نسبت مشخصی با رباعیات فارسی حکیم عمر خیّام ندارند به بحث می‌گذارد. همچنین گفتمان اورینتالیستی را که بر کل فرآیند تصویرگری رباعیات در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی تا دهه‌های نخست قرن بیستم مسلط بوده است به عنوان شاخص و معرّف ویژگی‌های تصویری این نسخه‌ها بررسی و نسبت آن را با نظم نمایشگاهی نشان می‌دهد. در مرحله بعد به نقش گفتمان اورینتالیستی و اورینتالیست‌ها در شکل دادن به سنت تصویرگری رباعیات در ایران پرداخته و آن را یک‌بار در مقام سنتی جعلی نقد کرده و بار دیگر، ظرفیت‌های آن را به مثابهٔ رویکردی تازه در نقاشی و تصویرگری ایرانی به بحث می‌گذارد. در این گفتار بیش از آنکه به جزئیات تصویرگری‌های رباعیات خیّام به تفکیک نسخه‌ها و جریان‌های هنری پردازم، متوجه آن نظام معرفتی کلی و پارادایم حاکم بر دوره‌ای که سنت تصویرگری رباعیات خیّام شکل می‌گیرد هستم.

کلیدواژه‌ها: نظم نمایشگاهی، اورینتالیسم (شرق‌شناسی)، تصویرگری، رباعیات خیّام، احیای نگارگری، صنایع‌دستی.

مطالعات بین‌رشته‌ای

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۱/۰۲/۱۱

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۵/۰۴

siadel@yahoo.com

/نویسنده و پژوهشگر تاریخ هنر، دانش‌آموخته دانشگاه کنکوردیا، کانادا

۱. مقدمه

تیموتی میچل^۱، مصرشناس و دانشمند علوم سیاسی بریتانیایی، در سال ۱۹۸۹ میلادی با انتشار مقاله ای با عنوان «اورینتالیسم و نظم نمایشگاهی»^۲ نظام تازه ای در مناسبات میان افراد، جوامع، روابط درونی جوامع و درنهایت در روابط بین الملل، شناسایی میکند که بر پایه بازنمایی هویت های فرهنگی، سیاسی و تاریخی ملت ها در نمایشگاه های جهانی شکل گرفته است. میچل این نظام را «نظم نمایشگاهی»^۳ نام گذاری میکند و کوشش می کند از خلال بازخوانی گزارش های مربوط به برگزاری نمایشگاه های بین المللی از نیمه قرن نوزدهم به بعد، آن را بافتارمند کرده و به عنوان پارادایم مسلط بر روابط جدید بین الملل معرفی کند. نسبت میان نظم نمایشگاهی و رویکردهای مستتر در مصوّر سازی های رباعیات خیّام موضوع این پژوهش است که با نظر به گزاره میچل در رابطه با «هم نشینی اصل ها و بدل ها در نمایشگاه» سعی دارد تأثیر این جریان را بر تحوّل رویکردهای هنری ایران از دوره پهلوی به بعد به بحث بگذارد.

۲. پیشینه و روش تحقیق

مروری بر پایگاه های علمی، نشان می دهد که منابع متعدّد بسیاری در ارتباط با تصویرگری رباعیات خیّام، موجود است. از جمله جدیدترین آثار منتشر شده در این حوزه می توان به مقاله «بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویر سازی های رباعیات خیّام» افسانه کامران (۱۴۰۰)، «ترجمه بین نشانه ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمه رباعیات خیّام» اثر صابر زاهدی و محسن جاذب (۱۳۹۳)، مقاله «واکاوی تطبیقی تصویرگری های رباعیات منسوب به حکیم خیّام»، نوشته میلاد میناکار (۱۳۹۶) و پژوهشی از افسانه عضدی نیا با عنوان «معرفی مهم ترین تصویر سازی های رباعیات

خیّام در غرب» (۱۳۹۶) اشاره کرد که عمدتاً وضعیت تصویر سازی های برگرفته از رباعیات خیّام را در بازه زمانی ۱۸۸۰ تا ۲۰۱۷ معرفی می کنند. در زمینه نظم نمایشگاهی، مهم ترین منبع موجود که در این پژوهش به آن استناد شده، اثری از تیموتی میچل با عنوان «شرق شناسی و نظم نمایشگاهی»^۴ است که در سال ۱۹۸۹ انتشارات دانشگاه آکسفورد آن را منتشر کرد و پس از آن، مرجع بسیاری از مطالعات این حوزه شد. در سال ۱۳۹۵ این مفهوم به زبان فارسی در کتاب تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی، نوشته سیامک دلزنده معرفی و در روایتی از تاریخ هنر ایران بافتارمند شد. در همان کتاب توضیحات مفصّلی از جریان مصوّر سازی ترجمه های رباعیات خیّام و نیز سابقه آن در زبان فارسی به بحث گذاشته شد. مقاله حاضر، از زاویه ای مشخص تر یعنی از منظر «هم نشینی اصل ها و بدل ها» به دو جریان مصوّر سازی ترجمه رباعیات خیّام و مصوّر سازی رباعیات خیّام به زبان فارسی با نظر به اصالت ها و جعل ها در سنت های تصویری می پردازد و زوایای تازه ای را در این بحث آشکار می کند.

این تحقیق ماهیت توسعه ای دارد و روش آن توصیفی-تحلیلی است که با بهره گیری از منابع کتابخانه ای-الکترونیکی به انجام رسیده است.

۳. رباعیات خیّام و دغدغه های آن

سال ۱۳۱۳ هجری خورشیدی، هم زمان با برگزاری جشن هزاره فردوسی و آیین ها و گردهمایی های مرتبط با آن، در زمانی که شماری از برجسته ترین مستشرقین و ایران شناسان سراسر جهان در تهران گرد آمده بودند، نسخه ای مصوّر از رباعیات خیّام به زبان فارسی در تهران چاپ و منتشر شد. این کتاب با عنوان ترانه های خیّام، شامل مقاله ای چهل صفحه ای از صادق هدایت به همراه گزیده های از رباعیات خیّام بود که شش مجلس آن توسط

آندره سوریوگین^۵ ملقب به «درویش نقاش» مصوّر شده بود (تصویر ۱).



تصویر ۱. آندره سوریوگین، رباعیات خیّام، ۱۳۱۳ خ.

نوشته صادق هدایت که مقاله ای تحقیقی بود، ضمن شرح روش تصحیح و گزینش رباعیات در این کتاب، بحث بسیار مهمی را درباره خیّام مطرح میکرد که حائز نکته ها و نگرانی های بسیار مهمی بود. هدایت مقاله خود را به دو بخش کلی تقسیم کرده بود: «خیّام شاعر» و «خیّام فیلسوف». یکی از نگرانی های هدایت این بود که خیّام فیلسوف، ریاضی دان و ستاره شناس به نفع خیّام شاعر کنار گذاشته شود. او نشان داد درحالی که نسبت بین خیّام شاعر و خیّام فیلسوف و دانشمند را آن گروه از رباعیات خیّام که در منابع تاریخی متعدّد و نزدیک تر به دوره خیّام -

که انتساب آن ها به او قطعی تر به نظر می رسد - تأیید می کنند، رویکرد بسیاری از شرق شناسان صاحب نام بیشتر در جهت برجسته کردن خیّام شاعر بوده و خوانش رمانتیک آن ها از رباعیات خیّام منجر به خطاهایی هم در ترجمه و هم در معرّفی تفکّر او شده است. هدایت به سبک و شیوه خود، به اشارتی گذرا و با هجو و طعن می نویسد:

«فیتزجرالد که نه تنها مترجم رباعیات خیّام بوده، بلکه از روح فیلسوف بزرگ نیز ملهم بوده است، در مجموعه خود بعضی رباعیاتی آورده که نسبت آن ها به خیّام جایز نیست، [البته] قضاوت فیتزجرالد مهم تر از اغلب شرح حالاتی است که راجع به خیّام در کتب قدیم دیده میشود؛ چون با ذوق و شامه خود بهتر رباعیات اصلی خیّام را تشخیص داده تا نیکلا، مترجم فرانسوی رباعیات خیّام، که او را به نظریک شاعر صوفی دیده و معتقد است که خیّام عشق و الوهیت را به لباس شراب و ساقی نشان می دهد، چنانکه از همان ترجمه مغلوّط او شخص با ذوق دیگری مانند رنان خیّام حقیقی را شناخته است (هدایت، ۱۳۵۶، ص. ۱۰).»

فارغ از نگرانی های هدایت، آنچه در عمل رخ داد، نوعی خوانش تصویری رمانتیک، شرق انگار و اروپامحور از ترجمه رباعیات خیّام بود که در یک بازه زمانی حدوداً هفتادساله، علیرغم تفاوت در سبک ها و ساختارهای تصویری، رویکردی مشترک را گواهی می داد.

۴. ترجمه و مصوّرسازی رباعیات خیّام در غرب

به نظر می رسد که نخستین بار، نسخه تک برگی شامل ترجمه فیتزجرالد^۱ از سه رباعی خیّام حوالی سال های ۱۸۷۰ توسط ادوارد برن جونز^۲ و ویلیام موریس^۳ تصویرگری شده است (تصویر ۲)؛ اما در سال ۱۸۸۴ بود که الیهو ودر^۴ نسخه کاملی از ترجمه رباعیات خیّام را مصوّر و در آمریکا



تصویر ۳. الیهو ودر، کتاب مصور ترجمه رباعیات عمر خیام به انگلیسی

ترجمه ادوارد فیتزجرالد، ۱۸۸۴.

۵. نمایشگاه‌های جهانی و تصویرگری آثار خیام

از ۱۸۵۹ میلادی که ترجمه رباعیات خیام به انگلیسی توسط ادوارد فیتزجرالد منتشر شد تا زمان انتشار ترانه‌های خیام هدایت و سوروگین ۱۳۱۳/۱۹۳۴ دوره مهمی از جابه‌جایی‌های نظام معرفتی - که به تحولات تصویری در سراسر جهان منجر شد - در حال وقوع بوده است. این نظام معرفتی که از نیمه قرن نوزدهم به تدریج از اروپا به همه جهان گسترش یافت و منجر به تغییر و بازتعریف تمامی پارامترهای معرفتی در گفتمان‌های گوناگون فرهنگی، سیاسی و اجتماعی شد، «نظم نمایشگاهی» نامیده می‌شود. این اصطلاح را تیموتی میچل از طریق بازخوانی اسناد و روایت‌های مرتبط با جریان برگزاری «نمایشگاه‌های جهانی» که از سال ۱۸۵۱ میلادی تا به امروز در جریان بوده، ساخته است (تصویر ۴). میچل

به چاپ رسانید (تصویر ۳). موفقیت این نسخه، عطش تندی برای نسخه‌های مصور رباعیات خیام در جهان انگلیسی زبان به وجود آورد. از این زمان تا نیمه قرن بیستم میلادی، نسخه‌های چاپی متعددی از رباعیات خیام در آمریکا و اروپا منتشر شد که توسط هنرمندان در سبک‌های مختلفی از «سمبولیسم» تا «آرت نووو» و «آرت دکو» تصویرگری شده بود (Martin, 2009).

این نسخه‌های مصور علیرغم تنوع سبکی دارای گوهر مشترکی بودند که بعدتر به نوعی به نسخه‌های مصور فارسی رباعیات خیام نیز منتقل شد. این گوهر مشترک را در سطح ظاهری تصویر می‌توان با رویکرد عمومی «اورینتالیسم» یا «شرق‌انگاری»^۱ توضیح داد، اما در ژرفای آن، نوعی نظام معرفتی ادراک می‌شود که هم این تنوع ظاهری و هم شرق‌انگاری‌ها و خود شرقی‌انگاری‌های بعدی را در برمی‌گیرد.



تصویر ۲. برن جونز، ادوارد و ویلیام موریس، تصویرگری رباعیات خیام

نسخه تکبیرگ، ۱۸۷۰.

معتقد است پدیده نمایشگاه‌های بین‌المللی در راستای گسترش تجارت و به‌منظور اعمال قدرت در مقولات فرهنگ و تجارت و در جهت تصرّف و انطباق آن‌ها با اهداف دولت‌های استعماری پدید آمده است. نظم نمایشگاهی بر اساس شیوه‌هایی از طبقه‌بندی‌ها و رده‌بندی‌هاست که بازنمایی هویت‌های ملی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی را منطبق با امکان به نمایش گذاشته شدن و در معرض دید قرار گرفتن در غرفه‌های نمایشگاهی مدیریت میکند. به باور میچل این ساختار که ابتدا درون محوطه نمایشگاه و در نسبت میان اجزای آن و مخاطبان شکل گرفته بود، به تدریج در نیمه دوم قرن نوزدهم مرزهای نمایشگاه را درنوردید و بعد کل جامعه و سپس تر کل نظام روابط بین‌الملل را دربرگرفت. به عبارت دیگر، نظم نمایشگاهی، نظامی از بازنمایی‌هاست که شیوه‌های مدرن تولید معنا را به‌قاعده درآورده و با کمک آن هویت‌های استعماری جهان نیمه دوم قرن نوزدهم را تعریف می‌کند (Mitchell, 2009, pp. 409-416).



تصویر ۴. مکتون و سیمپسون، نمایشگاه جهانی لندن، «نمایشگاه بزرگ».

۱۸۵۱. (موزه ویکتوریا و آلبرت)

نکته‌ای که این تعاریف و این نظام را به بحث تصویرگری رباعیات ختّام مرتبط می‌کند، نسبت میان «اورینتالیسم» و نمایشگاه‌های جهانی است. فیلیپ ژولین نمایشگاه

های بین‌المللی را یکی از عوامل بالا رفتن تقاضا برای نقّاشی‌های شرق‌انگار می‌شناسد: «بسیاری از هنرمندان معروف اروپایی از نمایشگاه‌های جهانی بازدید می‌کردند و تحت تأثیر نمونه‌های حاضر در نمایشگاه، الهامات شرقی را به درون آثار خود می‌بردند. کسانی چون ویسلر، امپرسیونیست‌ها و نقّاشان اورینتالیستی چون ژان لئون ژروم و روشگروس ملهم از بازدیدهای خود از نمایشگاه‌های جهانی لندن و پاریس بوده‌اند» (Jullian, 1977, p. 77). تیموتی میچل نیز نمایشگاه‌های جهانی را در کنار شاخه‌های دانشگاهی مطالعات شرقی، نقّاشی‌های شرق‌انگار و رمان‌های اورینتالیستی، همچون روّیه تازه‌ای می‌بیند که به اروپایی‌ها امکان می‌داد تا در امتداد آن، تصویر «شرق» و شیوه‌های ادراک آن را به نظم بکشند. این روّیه‌ها، همگی، بخشی از دستگاه معرفتی‌ای بودند که بازنمایی جهان را از موزه تا نمایشگاه و از معماری تا نظام آموزش و پرورش، گردشگری، صنعت مُد و تسهیلات زندگی روزمره، سازمان‌دهی می‌کرد.

حضور ایران در نمایشگاه‌های جهانی از همان نخستین دوره‌ها آغاز شد و به تدریج با ساختن غرفه‌های ویژه که معرف سبّت معماری ایرانی بودند، این حضور دوره‌ای هرچه بیشتر با نظم نمایشگاهی انطباق یافت (تصویر ۵). به مرور زیرساخت‌های متناسب با نظم نمایشگاهی نیز در داخل کشور ایجاد شد، همچون تأسیس موزه‌ها و مدارس هنری که برنامه‌های آموزشی آن‌ها نه تنها تحت تأثیر نظم نمایشگاهی بود بلکه معرف و مروج آن نیز بود. در این میان پیشنهادها و القائات شرق‌شناسانی که به عنوان مشاور یا حتّی مدیر مؤسسه‌های آموزشی در استخدام حکومت ایران بودند بر جهت‌گیری‌های این برنامه‌ها تأثیر جدی می‌گذاشت. توجّه برنامه‌ریزان هنری در ایران در دوره پهلوی اوّل به این مقوله و ایجاد هنرستان عالی هنرهای ایرانی و صنایع قدیمه به‌منظور

ایجاد زیرساخت های لازم برای گسترش صنایع دستی هم‌زمان با احیای نگارگری نمونه ای از آن است. درحالی‌که مدرسه صنایع مستظرفه کمال الملک برنامه درسی مشخصی را هم‌زمان در دو جهت، یکی ناتورالیسم کمال الملکی و دیگری آموزش برخی هنرها و صنایع قدیمه همچون طراحی فرش که بیشتر با نظم نمایشگاهی منطبق بودند پی می‌گرفت، با استعفای کمال الملک و تغییر مدیریت، برنامه احیای نگارگری که به شدت مورد توجه مستشرقانی چون آرتور پوپ بود وزن بیشتری در برنامه‌های آموزشی هنر گرفت.



تصویر ۵. غرفه ایران در نمایشگاه جهانی وین، جوزف لووی

کریم طاهرزاده بهزاد در سال ۱۳۰۲ خورشیدی در کتاب سرآمدان هنر مسأله احیای نگارگری را به‌منظور عرضه در بازار بین‌المللی مطرح کرد و در دو دهه پس‌از آن او و برادرش، حسین طاهرزاده بهزاد، نقش برجسته ای در آموزش و تأسیس زیرساخت های لازم برای گسترش

هنرهای تجسمی و معماری در ایران دوره پهلوی اول ایفا کردند (طاهرزاده، ۱۳۴۲، ص. ۳۶). یکی از نتایج فوری این نگرش، سازمان‌دهی مدرسه هنرهای قدیمه و هنرستان هنرهای ملی بود که نسلی از هنرمندان «نگارگری نو» را پرورش داد. یکی از مهم‌ترین موضوع های نقاشیهای این نگارگران نو، نقاشی مجالس رباعیات ختام بود که به‌طور تاریخی موضوع نقاشی نگارگران ایرانی نبود.

درحالی‌که مجالس شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی گنجوی بیشترین بسامد را در تصویرگری نسخه های خطی دارند و پس از آن‌ها کلیله و دمنه، بوستان سعدی، هفت اورنگ جامی و متن های دیگری چون خواجو و حافظ و از این دست مورد توجه نگارگران دوره های مختلف بوده اند، اما در تاریخ نگارگری ایران، توجه چندانی به مصورسازی رباعیات ختام به چشم نمی خورد (Martin, 2009). بالا رفتن تب رباعیات ختام و افزایش تقاضا برای نسخه های مصور ترجمه های رباعیات در اروپا و آمریکا، عطش جستجوی نسخه های مصور فارسی رباعیات را به جان مجموعه داران و مستشرقین انداخت؛ اما ناکامی در یافتن نمونه های تاریخی آن‌ها را به سفارش نسخه های فارسی مصور توسط هنرمندان ایرانی معاصر ترغیب کرد. آن‌ها آخرین نسل نگارگران باقی مانده - که یا در بازار اصفهان حیره ای داشتند و یا در تهران به دنبال مشتری بودند - را به تصویر کردن رباعیات ختام تشویق می کردند. کسانی چون حاج حسین مصورالملکی و حسین بهزاد در خاطرات خود به این موضوع اشاره کرده اند (هاتفی، ۱۳۵۰، ص. ۴۹؛ ناصری پور، ۱۳۷۸، ص. ۲۵-۲۴).

نگارگران چیره دستی مانند حسین بهزاد و حاج حسین مصورالملکی با تشویق و نظارت مستشرقانی چون آرتور پوپ یا واسطه‌هایی که نماینده مستشرقین و دلالان آثار قدیمی بودند نگاره های تک برگ شبیه به مینیاتورهای صفوی نقاشی میکردند که در میان آن‌ها نمونه هایی از

تصویرگری رباعیات خَیام هم به چشم می خورد. بعدتر در سال های رونق مدرسه هنرهای قدیمه و بعد هنرستان های پسران و دختران (یعنی تقریباً در دهه های ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰) هم مصوّرالملکی و هم حسین بهزاد نقاشی های تازه ای با همین مضامین و همین موضوعات اجرا کردند که دارای رقم و تاریخ بود (تصویر ۶ و ۷). همچنین به طور مشخص عباس رشم ارزنگی مجموعه ای از رباعیات خَیام را به تشویق دیوید اسمیت، خاورشناس آمریکایی - بعد از ملاقات با وی در سال ۱۳۱۲ - نقاشی کرد که بعدتر توسط اسمیت در آمریکا به صورت کتاب به چاپ رسید (کیارس، ۱۳۹۰، ص. ۵). از آن سپس محمد تجویدی، اکبر تجویدی، میرزا آقا امامی و دیگران نیز به طبع آزمایی در مصوّر کردن رباعیات چه به صورت تک برگ یا کتاب مصوّر پرداختند.



تصویر ۷. تصویرگری رباعیات خَیام، حسین بهزاد، ۱۳۳۰.
(مجموعه هوشنگ شقاقی)



تصویر ۸. تصویرسازی رباعیات خَیام، حاج حسین مصوّرالملکی، ۱۳۳۷.

۶. نتیجه‌گیری

هدف از این نوشتار، نه تاریخ‌نگاری مصوّرسازی رباعیات خّیام در ایران، بلکه نشان دادن چگونگی یکی از مهم‌ترین جنبه‌های نظم نمایشگاهی با کمک و عاملیت اورینتالیست‌ها به بخشی از نظام آموزشی و نهادهای دولتی در گسترش این فرآیند قابل‌شناسایی و تحلیل و تفسیر بود. چنانکه پیش‌تر از میچل نقل شد، اصل بنیادی نمایشگاه «بازنمایی» است؛ به این معنی که تمامی اشیاء، کالاها، نمونه‌های هنر و معماری، پرچم، سرود ملی و حتی معماری غرفه هر کشور به‌نوعی هویت سیاسی، فرهنگی و تاریخی آن کشور را بازنمایی می‌کنند. نفس عمل بازنمایی، متضمن تفکیک جهان به دو ساحت مجزاست: یکی اصل و دیگری بدل؛ یکی دنیای واقعی و دیگری بازنمایی آن در قالب اثر هنری، بدل نمایشگاهی، یا کالای تجاری. نمایشگاه به ما می‌قبولاند که جهان به‌دقت به دو قلمرو تقسیم شده است: نمایشگاه و دنیای واقعی. از سوی دیگر بسیاری از مؤلفه‌های این مجموعه از عناصر بازنمایانه، خود بازنمایی یا بدل از اصلی دیگر هستند، به‌عنوان مثال در نمایشگاه ۱۸۸۹ پاریس بدل یا ماکت مسجد قایتبای قاهره به تماشا گذاشته شده بود، یا در نمایشگاه هنر و معماری ایران در لندن به سال ۱۹۳۱، ماکت سردر مسجد شاه اصفهان در تالار نمایشگاه قرار گرفته بود. با سیطره نظم نمایشگاهی بر تمامی شئون زندگی، دنیای واقعی اهمیت ثانوی می‌یابد. آنچه هست نظم نمایشگاهی است و اصالت نظم نمایشگاهی از طریق هم‌نشینی اصل‌ها و بدل‌ها تأمین می‌شود.

آن‌گونه که در موضوع تصویرگری رباعیات خّیام می‌بینیم، یک سنت تماماً اروپایی با محوریت رویکرد شرق‌انگار شکل گرفته است. این سنت جدید به‌طور تلویحی به‌واسطه شرق‌انگاری به سنت دیگری که خاستگاه

رباعیات خّیام پیش از ترجمه است نشانی می‌دهد و اصالت خود را می‌بایست از آن اخذ کند، اما همان‌طور که پیش‌تر مطرح شد، چنین سنتی، سنت کهن تصویرگری رباعیات خّیام در جهان ایرانی، عملاً وجود نداشته است. درواقع، این وابستگی سنت ثانوی به سنت اولیه بود که تقاضا و تشویق برای مصوّر کردن رباعیات خّیام را در ابتدای عصر پهلوی به وجود آورد. پس با اندکی احتیاط می‌توان چنین نتیجه گرفت که یک سنت جدید بدل از سنت ناموجود قدیمی به کار اصالت دهی به سنت اروپایی - آمریکایی تصویرگری رباعیات خّیام آمده است تا به این صورت هم‌نشینی اصل‌ها و بدل‌ها اصالت هر دو جریان را درون نظم نمایشگاهی تضمین کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Timothy Mitchell
2. Orientalism and Exhibitionary Order
3. Exhibitionary Order
4. Orientalism and the Exhibitionary Order
5. Andre Sevruguin
6. Edward FitzGerald
7. Edward Burne-Jones
8. William Morris
9. Elihu Vedder
۱۰. شرق‌انگاری اصطلاح پیشنهادی نگارنده است به‌منظور ترجمه دقیق‌تر اصطلاح اورینتالیسم در نسبت با هنرهای تجسمی و ادبیات تا آن را از «شرق‌شناسی» که ناظر به دانش آکادمیک مبتنی بر ترجمه متن‌های تاریخی و دینی است متمایز کند. در زبان‌های اروپایی این وجه از اورینتالیسم معمولاً با ترکیب‌های وصفی همچون اورینتالیسم رمانتیک یا اورینتالیسم خیالی و از این دست متمایز می‌شود.

- ۱- دل زنده، س. (۱۳۹۵). تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی. تهران: نظر.
- ۲- زاهدی، ص. و محسن، ج. (۱۳۹۳). «ترجمه بین نشانه‌ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمه رباعیات خیام». فصلنامه پژوهش‌های زبان‌شناسی، ۶ (۱)، صص ۶۱-۴۷.
- ۳- طاهرزاده بهزاد، ک. (۱۳۴۲). سرآمدان هنر. برلین: ایرانشهر.
- ۴- کامران، ا. (۱۴۰۰). «بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویرسازی‌های رباعیات خیام». نشریه هنرهای زیبا، ۲۶ (۲)، صص ۵-۱۵.
- ۵- کیارس، د. (۱۳۸۷). «تندیس رسام ارژنگی». تندیس، شماره ۱۴۰، صص ۴-۵.
- ۶- کیارس، د. (۱۳۹۰). «مدال‌های علی کریمی». تندیس، شماره ۲۱۹، صص ۳-۲.
- ۷- عضدی‌نیا، ا. (۱۳۹۶). «معرفی مهم‌ترین تصویرسازی‌های رباعیات خیام در غرب». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنرهای تجسمی و موسیقی، مؤسسه آموزش عالی فردوس.
- ۸- میناکار، م. و چیت‌سازیان، ا.ح. (۱۳۹۶). «واکاوی تطبیقی تصویرگری‌های رباعیات منسوب به حکیم خیام». فصلنامه نظریه و انواع ادبی، ۲ (۵)، صص ۱۴۲-۱۲۱.
- ۹- ناصری پور، م. (۱۳۷۸). زندگی و آثار حسین بهزاد مینیاتور. تهران: سروش.
- ۱۰- هاتفی، ر. (۱۳۵۰). «حاج مصورالملکی، استاد نام‌آور مینیاتور (قسمت ۲)». هنر و مردم، شماره ۱۰۲، صص ۵۱-۴۷.
- ۱۱- هدایت، ص. (۱۳۵۶). ترانه‌های خیام. تهران: انتشارات جاویدان.
- 12- Jullian, P. (1977). *The Orientalists, European Painters of Eastern Scenes*. Phaidon Press Limited.
- 13- Martin, W.H. & Sandra, M. (2009). «Illustrations of English Translations of Rubaiyat». *Iranica*.
- 14- Mitchell, T. (1989). «Orientalism and the Exhibitionary Order». In Donald Preziosi [Ed]. *The Art of Art History, A Critical Anthology*. Oxford University Press. Pp 409-423.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی