نوع مقاله: پژوهشی

دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۲۸
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۲۲

20.1001.1.23453834.1401.12.24.10.1

خوانش بینامتنی دیوارنگاری‌های لاجوردی فام خانه حقیقی اصفهان با سفالینه‌های آبی سفید اروپایی

مجید فتحی‌زاده* بهمن نامور مطلق**

چکیده

خانه اخوان حقیقی در اصفهان که بنایی متعلق به دوره اواخر صفوی تا اوایل قاجار است، مجموعه قابل‌توجهی از نقاشی‌های دیواری را در خود جای داده است. نقاشی‌های لاجوردی تک‌رنگ بر روی سطح گچی که یکی از نمونه‌های سنتی دیوارنگاری دوره اسلامی هستند، در این بنا هم دیده می‌شوند. چه از نظر تعداد و اندازه و چه از نظر موضوع، نقاشی‌های لاجوردی خانه حقیقی قابل توجه و بی‌نظیر هستند. شباهت استفاده از رنگ لاجوردی بر روی زمینه سفید در سفالینه‌های اروپایی با دیوارنگاری‌های لاجوردی فام بر سطح گچ می‌تواند کلیدی در یافتن پیش‌متن‌های جدید برای این نوع دیوارنگاری باشد. این تحقیق با هدف نشان دادن تأثیر سفالینه‌های وارداتی از اروپا بر هنر ایران در این مورد به‌خصوص، سعی در آشکارسازی محتوا و مبنای دیوارنگاره‌های دیگر از این دست که در شهرهای اصفهان، کاشان و شیراز یافت می‌شوند و رابطه بینامتنی این نقوش با کاشی و سفالینه‌ها دارد. همچنین، به یکی از منابع کمتر اشاره‌شده تأثیر هنر غرب بر هنر ایران یعنی سفالینه‌های صادراتی اروپا به ایران دست می‌یابد. در این پژوهش، تلاش بر این است تا با بررسی بینامتنی نقوش این نوع دیوارنگاری به روش توصیفی- تطبیقی به این سؤال‌ها پاسخ داده شود که روابط بیش‌متنی این نگاره‌ها چیست؟ و آیا می‌توان سفالینه‌های موسوم به چینی آبی- سفید هلندی دلفت را پیش‌متن‌های نقاشی دیواری این خانه دانست؟ در این پژوهش با بررسی همگونی فرمی و محتوایی نقاشی‌های دیواری خانه حقیقی با این فرض که سفالینه‌های اروپایی پیش‌متن نقاشی‌های لاجوردی خانه حقیقی هستند، به این سؤال اصلی در تحقیق پرداخته می‌شود که روابط بینامتنی و بیش‌متنی این نقوش بر اساس نظریات بیش‌متنی ژرار ژنت چه هستند؟ سپس، تراگونگی اجرایی، کاهشی، جابه‌جایی، حذفی، موضوعی، مضمونی، محتوایی پیش‌متن و متن بررسی می‌شود. در نتیجه به کمک نظریه بینامتنیت ژنت، جایگاه نقوش سفالینه‌های آبی سفید هلندی به‌عنوان یکی از پیش‌متن‌های نقاشی‌های دیواری خانه حقیقی آشکار می‌شود و روابط تراگونگی و همگونی بین پیش‌متن و بیش‌متن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: بیش‌متنیت، ژرار ژنت، سفالینه‌های هلندی دلفت، نقاشی لاجوردی و سفید، خانه حقیقی

* مربی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اصفهان. m.fathizadeh@aui.ac.ir
** دانشیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی تهران. bnmotlagh@yahoo.fr

مقدمه

خانه حقیقی[۱]، یکی از خانه‌های ارزشمند تاریخی اصفهان واقع در محله پشت بارو و متعلق به دوره زندیه و اوایل قاجار است که به سبک معماری اصفهانی ساخته شده و دارای نقاشی‌های دیواری متنوعی در کنار تزئینات معماری است. این خانه با شماره ثبت ۹۹۲، سال ۱۳۵۳ ه.ش. در فهرست آثار ملی ایران ثبت شده است (زندیه، ۱۳۶۲: ۳۲۲). در میان نقاشی‌های دیواری این بنا بیش از هزار نقاشی لاجوردی بر روی گچ وجود دارد که دارای تنوع موضوع و بی‌نظیری خاصی هستند (یزدان‌پناه و ناظری، ۱۴۰۰: ۱۵۲). اگرچه نقاشی با رنگ لاجوردی بر روی زمینه گچ پیشینه قابل‌توجهی در هنر ایران خصوصاً دوره صفوی دارد، ولی تفاوت در موضوع و اندازه و جایگاه نمونه‌های پیشین با نقاشی‌های خانه حقیقی به حدی است که باید احتمال وجود الگوهای دیگری را در نظر گرفت. حال سؤال این است که نقاشی‌های لاجوردی بر روی زمینه سفید در ارتباط با نقوش سفالینه‌های وارداتی از اروپا در این دوره موسوم به سفالینه‌های آبی- سفید دلفت هستند؟ و روابط بیش‌متنی و بینامتنی نقاشی‌های لاجوردی فام خانه حقیقی بر اساس نظریات ژنت چیست؟

در این تحقیق، روابط بینامتنی و بیش‌متنیت از دید ژنت، رویکرد اصلی شناسایی الگوهای نقاشی دیواری لاجوردی خانه حقیقی هستند. اساس روش بینامتنیت این است که هیچ آغازی وجود ندارد؛ همواره یا تداوم است یا تکرار، همیشه یا دگرگونی است یا تقلید. بنابراین هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شوند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷). لازم به ذکر است که واژه متن شامل آثار نوشتاری، تجسمی، نمایشی، موسیقیایی، سینمایی، معماری و شهرسازی نیز می‌شود. بنابراین هر چیزی که با آن فرهنگ و تمدن یک جامعه را بررسی می‌کنیم، عنصری از جهان متنی یا جهان نشانه‌ای تلقی می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۵۲۰) . ژرار ژنت[۲]، هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت[۳] نام‌گذاری نمود و در یک تقسیم‌بندی پنج‌گانه شامل؛ بینامتنیت[۴]، سرمتنیت[۵]، پیرامتنیت[۶]، فرامتنیت[۷] و بیش‌متنیت[۸] قرار داد. از این میان، بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو متن هنری می‌پردازد که در این تحقیق کارا است.

بررسی روابط بینامتنی می‌تواند با دو جهت‌گیری صورت پذیرد؛ بررسی روابط فرمی و یا بررسی روابط محتوایی. روش این تحقیق، شروع بررسی روابط بر اساس تکنیک و فرم و سپس اثبات آن بر اساس روابط موضوعی است. شباهت تکنیک استفاده از رنگ لاجوردی بر زمینه سفید با پیش‌متن‌های احتمالی، دو منبع را پیش روی ما قرار می‌دهد که عبارت هستند از؛ نقاشی‌های دیواری لاجوردی فام که در نگاره‌ها و معدود بناهای ساخته‌شده پیش از این دیده می‌شوند و همچنین سفالینه‌های سفید با نقوش آبی.

پس از اثبات این نظر که سفالینه‌های وارداتی آبی- سفید اروپایی پیش‌متن نقاشی‌های لاجوردی خانه حقیقی هستند، به بررسی روابط بیش‌متنی و بینامتنی آنها پرداخته تا مشخص شود که این نقوش تا چه اندازه رابطه همان‌گونگی و یا تراگونگی با پیش‌متن خود دارند. همچنین از نظر بینامتنی، هنرمند ایرانی چه رویکردی را اتخاذ کرده است. مشخص شدن این موارد در جهت شناخت سلیقه و جهت‌گیری هنرمندان آن دوره و منابع مورد استفاده آنها در اقتباس‌های هنری کارگشا است. همچنین، جایگاه سفالینه‌های اروپایی به‌عنوان پیش‌متن بسیاری از هنرهای تصویری آن دوره را آشکار می‌کند.

پیشینه پژوهش

خانه اخوان حقیقی به دلیل ثبت در آثار ملی ایران در کتاب‌هایی مانند "خانه‌های تاریخی (دایره‌المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی)" نوشته ملازاده و محمدی (۱۳۸۶)، "خانه‌های اصفهان" (دیبا و دیگران، ۱۳۹۲) و مقاله "گونه‌شناسی خانه دوره قاجار در اصفهان" (قاسمی سیچانی و معماریان، ۱۳۸۹) به‌اختصار معرفی شده است. ولی از آنجا که امروزه به‌عنوان یکی از ساختمان‌های دانشگاه هنر اصفهان مورد استفاده قرار گرفته، مورد مطالعاتی چند پژوهش مرمتی از جمله؛ "ارائه طرح مرمت تزئینات دیواری خانه حقیقی با توجه به آسیب‌های ناشی از حرکت سازه" (محمدزاده، ۱۳۸۸) و "نقاشی‌های دیواری دوره قاجار (مرمت نقاشی‌های خانه اخوان حقیقی)" (زندیه، ۱۳۶۲) بوده است. مقاله "ارزش‌های زیبایی‌شناختی نقش‌مایه‌های دیوارنگاره‌های اتاق ضلع شمال شرقی خانه اخوان حقیقی اصفهان" (ناظری و یزدان‌پناه، ۱۳۹۳)، به طبقه‌بندی و معرفی دیوارنگاری‌های این بنا پرداخته است. در مقاله "گونه‌شناسی موضوع و مضمون در نقاشی‌های لاجوردی اتاق ضلع غربی خانه اخوان حقیقی اصفهان، متعلق به دوره قاجار" (یزدان‌پناه و ناظری، ۱۴۰۰)، به‌طور مستقل به بررسی دیوارنگاره‌های آبی لاجوردی این بنا پرداخته شده و این نقوش گروه‌بندی شده‌اند؛ ولی به بررسی روابط بیش‌متنی آن پرداخته نشده و رابطه این نقوش با نقوش سفالینه‌ها مورد توجه قرار نگرفته است. از سوی دیگر در مقاله‌های "تأثیر هنر ایران بر سفالگری چین با تأکید بر دوره اسلامی" (لطفی و دیگران، ۱۳۹۴) و "بررسی روند تولید

سفالینه‌های آبی و سفید در ایران طی ادوار مختلف اسلامی" (صالحی کاخکی و دیگران، ۱۳۹۲)، پیشینه این نوع سفالینه بررسی شده است.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی- تطبیقی است که گردآوری اطلاعات در آن با استفاده از منابع مکتوب و اسناد، منابع اینترنتی و گردآوری اطلاعات میدانی و عکاسی صورت گرفته است. رویکرد اصلی، استفاده از نظریه بینامتنیت ژنتی است که ردپای استفاده از نقوش لاجوردی فام بر زمینه سفید را در منابع معاصر و پیشین مورد مطالعه مدنظر قرار می‌دهد. رویکرد ترامتنیت مطرح‌شده توسط ژرار ژنت، از جمله رایج‌ترین رویکردهای مطالعاتی در ادبیات و هنر محسوب می‌شود که ارتباط هر چه بیشتر حوزه هنر و متون نوشتاری را فراهم کرد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۱).

ژنت در کتاب "الواح بازنوشتنی"، ترامتنیت را به پنج گونه شامل؛ بینامتنیت، سرمتنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت و بیش‌متنیت تقسیم می‌کند. از این میان، بینامتنیت و بیش‌متنیت ژنتی رابطه بین دو متن هنری را بررسی می‌کند. علی‌رغم شباهت این دو گونه، تفاوت این دو نزد ژنت بر این اساس است که در بیش‌متنیت برخلاف بینامتنیت، تأثیر یک متن بر متن دیگر بیش از هم حضوری آنها مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ به‌عبارتی در بیش‌متنیت، تأثیر کلی و الهام‌بخشی کلی مدنظر است (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۹۵). در بیش‌متنیت، تأثیر یک متن بر متن دیگر و نه حضور آن بررسی می‌شود. «هر رابطه‌ای که متن ب (زبرمتن) را با متن الف (زیرمتن) متحد کند، به شکلی که متن ب، تفسیر متن الف نباشد، بیش‌متنیت خوانده می‌شود» (Gerard, 1997: 5). رابطه پیش‌متن و بیش‌متن یا بر اساس همان‌گونگی (تقلید) است و یا دگرگونگی (تغییر) که با کشف پیش‌متن می‌توان آن را مشخص کرد.

اگرچه بینامتنیت ابتدا در حوزه ادبیات ظهور یافت، ولی بعدها روش‌ها و نتایج آن در نقد هنرهای مختلف به‌کار گرفته شدند. بنابراین منظور از متن تنها بیان گفتمانی محدود به نوشتار نیست، بلکه متن یک واحد کم‌وبیش مستقل محسوب می‌شود که تشکیل شده از مجموعه‌ای نشانه‌های معنادار که بیش از هر چیز خود را از متن‌های دیگر جدا می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۵۱۰ و ۵۱۱). بر این اساس، نقاشی‌های دیواری لاجوردی خانه حقیقی را متن در نظر گرفته و با استفاده از رهیافت‌های بیش‌متنیت تعیین‌شده ژنت، به جست‌وجوی پیش‌متن‌های آن و بررسی روابط بین پیش‌متن سفالینه‌های اروپایی و بیش‌متن یعنی نقاشی‌های لاجوردی فام خانه حقیقی خواهیم پرداخت. مطالعات تراروایتی می‌کوشند تا نوع گذار از یک متن به متن دیگر؛ به‌بیان‌دیگر از پیش‌روایت به بیش‌روایت، همچنین شباهت‌ها و به‌ویژه تفاوت‌های ایجادشده را بررسی و تحلیل نمایند (نامور مطلق، ۱۳۹۹: ۲۶).

خانه حقیقی

پژوهشگران، نظرات متفاوتی درباره دوره ساخت بنای خانه حقیقی ارائه کرده‌اند و این بنا را متعلق به دوره‌های مختلف تاریخی از اواخر صفوی تا زند و اوایل قاجار می‌دانند. بر اساس سبک معماری بنا، معماری خانه حقیقی از حیث معماری، از گونه خانه‌های سبک اصفهان در دوره قاجار و هم‌دوره با سلطنت آغامحمدخان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه است. در تزئینات این‌گونه خانه‌ها غالباً نظام سلسله مراتبی به چشم می‌خورد و اوج تزئینات آن در تالار مرکزی است (قاسمی سیچانی و معماریان، ۱۳۸۹: ۹۱ و ۹۲).

کتیبه تاریخ‌دار اتاق غربی این بنا حاوی عبارت "اتمام یافت در عصر دوشنبه ذی‌الحجه الحرام سنه ۱۲۷۴ ه.ق." است که احتمالاً اشاره به پایان تزئینات نقاشی این بنا دارد. همچنین عبارت "حسب الفرمایش محمد باقر. رقم کمترین محمد الخویی مشهور اصفهانی" نام کارفرما، هنرمند و تاریخ اتمام بنا را بیان می‌کند (تصویر ۱)، ولی از هویت و پیشه صاحب

تصویر ۱. تصویر مرجع تشخیص کارفرما، هنرمند و تاریخ انجام نقاشی‌های دیواری (نگارندگان)

خانه اطلاعاتی به‌دست نمی‌دهد. بر اساس این کتیبه، ناظری و یزدان‌پناه این بنا را کاملاً متعلق به دوره قاجار می‌دانند[۹] (ناظری و یزدان‌پناه، ۱۳۹۳: ۷۵). نقش‌مایه‌ها و آرایه‌های دیوارنگاره‌های این بنا نیز همچون سایر نقاشی‌های عصر قاجاری دربردارنده نقش‌مایه‌های ویژه نگارگری سنتی ایرانی و نقش‌مایه‌های نوین هستند. این نقش‌مایه‌ها و آرایه‌ها طی چند سال از دوره صفوی تا قاجار بیشتر تحت تأثیر اروپا شکل گرفته‌اند (همان: ۵۶) این ویژگی‌ها در نقاشی دوره زندیه نیز دیده می‌شوند؛ به این دلیل برخی تزئینات این بنا را متعلق به دوره زندیه دانسته‌اند (محمدزاده، ۱۳۸۸: ۹). در این بنا نیز بیشتر سطوح حتی داخل قطاربندی‌ها و روی درها نیز به وسیله نقاشی پوشیده شده‌اند که نقاشی پشت شیشه در اتاق شرقی و وفور استفاده از نقاشی‌های لاجوردی فام بر سطح گچ سفید در تالار شمالی و غربی، قابل توجه است.

دیوارنگاری آبی لاجوردی خانه حقیقی

در آفرینش دیوارنگاری می‌توان این عوامل را دخیل دانست؛ سطح دیوار (شامل فرم، وسعت و نوع پوشش)، ساخت‌مایه اثرگذار (رنگدانه، بسط رنگی، ابزار ترسیم)، موضوع (محتوا و سبک). در این صورت، نقاشی‌های دیواری مدنظر این پژوهش در خانه حقیقی را باید این‌گونه معرفی کرد که سطح گچی دیوارهای فضای داخلی که تحت تأثیر تزئینات معماری مانند قطاربندی و مقرنس‌کاری به سطوح کوچک و یا نامسطح تقطیع شده، محل بروز این نقاشی‌ها بوده‌اند[۱۰]. درباره تمامی این آرایه‌های تزئینی به‌ویژه دیوارنگاره‌های نقاشی خانه‌ها می‌توان گفت این آثار بیشتر محصول کار گروهی و جمعی هستند که ظاهراً با نظارت استادکار متخصص، طرح کل تزئینات خانه تهیه شده و اجرای هر بخش و احتمالاً هر مرحله بر عهده استادکار مربوط به آن و شاگردان وی بوده است. نقاشی‌های لاجوردی به نظر تحت تأثیر نقاشی اروپایی بوده و به روش طبیعت‌گرایی به اجرا درآمده‌اند و دارای مضامین وارداتی هستند (ناظری و یزدان‌پناه، ۱۳۹۳: ۵۶). نقاشی‌های لاجوردی این نقوش با تک‌رنگ لاجوردی[۱۱] ترسیم شده‌اند که در اتاق شمالی به تیرگی بیشتری میل می‌کند. برخلاف آنکه چرایی و دلیل بهره‌گیری و انتخاب تک‌رنگ آبی لاجوردی مورد توجه قرار نگرفته، استفاده از تک‌رنگ آبی بر روی سطح گچ جهت انجام دیوارنگاری دارای قدمت و استمرار تاریخی قابل‌توجهی در هنر ایران است. به استناد نگاره‌های متعدد در دوره صفوی، این تکنیک اجرایی بسیار مورد استفاده بوده است و استمرار آن را تا دوره قاجاری در بسیاری از خانه‌های کاشان و حتی مکان‌های مذهبی مانند تکایا و مساجد می‌توان یافت. نمونه‌های موجود از این نوع نقاشی در بناهای اصیل دوره صفوی اندک هستند؛ به‌عنوان مثال در خانه‌های اعیانی ارامنه جلفای اصفهان مانند خانه خواجه پترس (هراتیان)، در حاشیه نقاشی دیواری بزرگ از شاه‌عباس، نگاره‌های لاجوردی نقش شده‌اند (تصویر ۲).

در ازای کمبود نمونه‌های موجود در معماری صفوی، نگاره‌های متعدد از این دوره مستندات کافی به‌دست می‌دهند. در بسیاری از نگاره‌های دوره صفوی، دیوارنگاره‌هایی بزرگ‌اندازه بر روی سطح سفید و با نقوشی آبی جلب توجه می‌کنند که غالباً شامل تزئینات گیاهی یا گرفت و گیر حیوانی هستند (تصویر ۳). مقایسه این پیش‌متن‌ها با نقاشی‌های لاجوردی خانه حقیقی علاوه بر وسعت و محل قرارگیری، تفاوت موضوعی فاحشی را نشان می‌دهد. بنابراین با اتکا به کاربرد رنگ لاجوردی در سفالینه‌ها و کاشی و سابقه رابطه تنگاتنگ نقاشی و سفالگری، احتمال استفاده از سفالینه‌های سفید با نقوش لاجوردی به‌عنوان پیش‌متن نقاشی‌های لاجوردی بر سطح سفید گچی وجود دارد. بر این اساس، رابطه بینامتنی سفالینه‌های زمینه سفید با نقوش لاجوردی را باید مدنظر قرار داد. در این میان، سفالینه‌های وارداتی به ایران از اروپا که در اواخر دوره صفوی و اوایل دوره قاجار حضور پررنگی در بازار ایران داشتند، حائز اهمیت هستند.

تصویر ۲. نقاشی‌های لاجوردی در حاشیه نقاشی اصلی بالای شومینه خانه هراتیان (نگارندگان)

تصویر ۳. قسمتی از نگاره رستم در کین‌خواهی سیاوشاثر میر مصور، شاهنامه طهماسبی(URL: 1)

سفالینه‌های آبی- سفید دلفت

مهم‌ترین استفاده از رنگ لاجورد را باید در سفالینه‌های موسوم به چینی[۱۲] یافت که اغلب به‌اختصار چینی آبی سفید نامیده می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که رایج‌ترین تزئین به شیوه نقاشی زیر لعابی ظروفی است که با رنگ آبی در زمینه سفید نقاشی شده‌اند (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۳۵). در اثر دست‌یابی کشتی‌های دریایی هلندی به محموله کشتی پرتغالی که قسمتی از آن سفالینه‌های چینی نفیس بود و ارائه آن در هلند، موجی از علاقه و شگفتی و تمایل به این نوع چینی با رنگ لاجوردی و سفید به جای سفال‌های چند رنگ ایجاد شد (Stiner, 2010 :26). هزینه هنگفت و طولانی بودن مسیر تجارت با چین موجب شد هلندی‌ها بدل‌های چینی ایرانی را که بعضاً نقوش چینی داشتند ترجیح دهند[۱۳]. به‌تدریج با تکنیک لعاب‌کاری سفالگران ایرانی در به‌دست آوردن زمینه سفید آشنا شده و در شهر دلفت هلند کارگاه‌هایی دایر شدند که به ساخت ظروف سفالی سفید آبی پرداختند. سفالگران دلفت نیز ابتدا به تقلید عینی از نقوش چینی و حتی گاه ایرانی در کارهای خود پرداختند، ولی به‌تدریج نقوشی برگرفته از نقاشی و طراحی‌های اروپایی و موضوعاتی از دنیای اطراف خود و زندگی روزمره را جایگزین کردند (Van DAM & Tichelaar, 1984). شهر دلفت[۱۴] به مرکز تولید چینی‌های آبی سفید تبدیل شد که محصولات آن به انگلستان، آمریکا، جنوب شرقی آسیا و حتی ایران صادر می‌شدند. بر این اساس، سفالینه‌های آبی- سفید اروپایی چه انگلیسی و چه آلمانی به اعتبار پیش‌متن هلندی خود با عنوان سفالینه‌های آبی- سفید دلفت نامیده شدند (Blaszczyk, 2006).

تولیدات سفالینه اروپایی از قرن هفدهم به بعد، از تقلید صرف نقوش چین و ایران و حتی ژاپن به طرف مضامین جدیدی رفت که متأثر از زمینه فرهنگی هلند بود. تئاتر، نقوش عامیانه انسانی و مناظر هلندی جای تزئینات گیاهی و فیگورهای رسمی پیش‌متن‌های چینی و ایرانی را گرفت. این رویکرد با همان تکنیک آبی لاجورد روی زمینه سفید و در قالب ظروف یا کاشی اجرا می‌شد و رابطه خود را با پیش‌متن‌های خود در این زمینه حفظ کرد. از آنجا که ماده اولیه این سفالینه‌ها یعنی رنگ لاجوردی باید از ایران تأمین می‌شد، قسمتی از تبادل کالایی ایران و هلند را سفالینه‌ها تشکیل می‌دادند. این سفالینه‌ها به‌تدریج در میان درباریان و سپس اشراف جایگاه خود را یافتند و یکی از عوامل مؤثر بر نقاشی‌های دیواری اواخر صفوی و اوایل قاجار شدند.

جایگاه و ارزش نقوش لاجوردی بر زمینه سفید در کنار فراگیری جهانی زیبایی‌شناسانه آن از طرفی و ارزش اقتصادی و زیبایی‌شناسانه ظروف چینی به حدی بود که قسمتی از تزئینات معماری ایرانی از دوره تیموری به بعد، خصوصاً صفویه محسوب می‌شد. تنگ‌بری‌های به‌کاررفته در تزئینات معماری در حقیقت محلی برای قراردهی این ظروف چینی در معرض دید مهمانان بوده‌اند. همچنین ساختمان‌هایی موسوم به چینی‌خانه هم در معماری ایرانی و هم عثمانی باب شدند (امیرحاجلو و امیرحاجلو، ۱۳۹۶: ۲۱). به این ترتیب علاوه بر کارت‌پستال‌ها، تمبرها و عکس‌هایی که از اواسط قاجار به‌عنوان الگوی تصاویر غربی در هنر ایران شمرده شده (بمانیان و دیگران، ۱۳۹۰)، سفالینه‌ها نیز به‌طور مستقیم می‌توانند منبع الهام باشند.

تحلیل بیش‌متنی نقاشی‌های دیواری و پیش‌متن اروپایی

هر روایتی بینا‌روایت است؛ یعنی اینکه هیچ روایتی را نمی‌توان یافت که در آن روایت‌های پیشین به شکلی حضور نداشته باشند (نامور مطلق، ۱۳۹۹: ۲۰)، ولی شناسایی پیش‌متنی که در دوره خلق نقاشی‌های خانه حقیقی مورد استفاده هنرمند یا هنرمندان آن بوده، ادعای متفاوت این تحقیق با پژوهش‌های پیشین است. در این راستا ابتدا از تحلیل فرمی روابط بیش‌متنی به این موضع نزدیک شدیم که استفاده از رنگ آبی لاجوردی بر زمینه سفید اگرچه در نقاشی دیواری ایرانی دارای سابقه بوده، ولی موضوع اغلب آنها تزئینات گیاهی و صحنه گرفت و گیر برای تزئین سطوح بزرگ دیوارهای سفید بوده است. نقاشی‌های لاجوردی خانه حقیقی هم از این نظر و هم از نظر اندازه و محل به‌کارگیری، تفاوت‌های اساسی دارند. بنابراین پیش‌متن دیگر یعنی سفالینه‌های سفید با نقوش آبی مورد بررسی قرار گرفت که در این میان، بررسی فرمی موارد مشخص‌تر، شباهت نقاشی‌های خانه حقیقی به سفالینه‌های اروپایی را آشکار می‌کند. این تحلیل بینامتنی از نظر فرمی، راه را برای تحلیل و دسته‌بندی موضوعی روابط بیش‌متنی باز می‌کند (جدول ۱).

با آشکار شدن وجود رابطه میان نقاشی‌های لاجوردی خانه حقیقی و سفالینه‌های آبی- سفید دلفت، می‌توان طبقه‌بندی موضوعی بیش‌متن و پیش‌متن را به‌گونه‌ای ارائه داد که مطابق با روابط بینامتنی آنها باشد. موضوع نقاشی‌های خانه حقیقی شامل؛ تصاویر انسانی، انسان در حال انجام اعمال روزمره، حیوانات واقعی، حیواناتی با شخصیت‌دهی انسانی، مناظر طبیعی، مناظر از ابنیه و وسایل است (جدول ۲). منحصربه‌فردترین این موضوعات، تصاویری از کشتی‌های بادبانی، ساختمان‌هایی با یک چرخ بر فراز آن، پل‌های مهارشده با طناب، کالسکه تجملی و کلیسا هستند که تحلیل موضوعی آنها به‌وضوح تأثیر فرهنگ تصویری غرب را نشان می‌دهد.

جدول ۱. بررسی روابط تصویری بیش‌متنی نقاشی‌های دیواری لاجوردی خانه حقیقی با سفالینه‌های دلفت

موضوع	بیش‌متن در خانه حقیقی	پیش‌متن در سفالینه و کاشی هلندی	توضیح
کشتی			زندگی دریایی و کشتی‌های بادبانی اروپایی، مشخص‌ترین نمونه رابطه بیش‌متنی نقاشی‌های خانه حقیقی و سفالینه‌های دلفت است.
آسیاب و پمپ بادی			آسیاب‌های بادی و پمپ‌های بادی، از مشخص‌ترین عناصر تصویری چینی‌های دلفت هستند. به دلیل عدم شناخت این موارد توسط ایرانیان، تأثیر بیش‌متنی آن همراه با تغییر ناخواسته بوده است.
کالسکه و ارابه			این نوع کالسکه فنردار تا زمان ناصرالدین‌شاه به ایران وارد نشده بود.
لک‌لک			لک‌لک با مارماهی در منقار نشان منطقه هیگ در هلند است و یکی از نشان‌های سلطنتی در هلند است. لک‌لک در حال حمل کیسه مرتبط با افسانه آوردن نوزاد توسط لک‌لک‌ها است که در اروپا فقط رایج است.
بناها			قلعه‌های اروپایی که اغلب در بنادر ساخته می‌شده در کاشی‌ها به‌کرات دیده می‌شوند.
خرس			خرس و روباه با شخصیت‌دهی انسانی در کاشی‌های اروپایی حضور بارزی دارند. ساز غربی ویولن در دستان خرس سازفروش، نکته قابل‌تأملی است.

ادامه جدول ۱. بررسی روابط تصویری بیش‌متنی نقاشی‌های دیواری لاجوردی خانه حقیقی با سفالینه‌های دلفت

موضوع	بیش‌متن در خانه حقیقی	پیش‌متن در سفالینه و کاشی هلندی	توضیح
فانوس دریایی			فانوس‌های دریایی، قسمتی از زندگی اروپایی خصوصاً هلندی‌ها بوده‌اند.
نظامیان			نظامیان در حال آماده کردن سلاح و جنگ از نقوش شناخته‌شده سفالینه‌های دلفت هستند[۱۵].
فیل			حیوانات غریب برای اروپائیان مانند فیل مورد استفاده در نقوش دلفت بوده است.

تصاویر خانه حقیقی (نگارندگان)، تصاویر سفالینه‌ها و کاشی‌های هلندی (URL: 1, 2 & 3)

معدود تصاویر حاوی روایت این مجموعه یعنی داستان روباه و لک‌لک (ایزوپ، ۱۳۹۴: ۴۰)، تاجر نمک و الاغ او (همان: ۱۲۴)، عقرب و لاک‌پشت (همان: ۱۲۵)، عرب و شتر (همان: ۱۱۵) بیشتر از آنکه ارجاع به منابع داستانی ایرانی که در آن روایت‌ها با شخصیت حیوانات ارائه شده‌اند مانند کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، انوار سهیلی و از این دست داشته باشد، به مجموعه شناخته‌شده در اروپا با عنوان افسانه‌های ایزوپ[۱۶] که منشأ هلنی دارند مرتبط است. البته داستان شکارچی و خرس[۱۷]، پیش‌متن‌هایی در فرهنگ هند، ایران و اروپا دارد. منابع ایرانی این نقوش شامل داستان‌های ایرانی و داستان‌های عامیانه در پژوهش‌های ارزشمند قبلی از جمله "گونه‌شناسی موضوع و مضمون در نقاشی‌های لاجوردی اتاق ضلع غربی خانه اخوان حقیقی اصفهان، متعلق به دوره قاجار" (یزدان‌پناه و ناظری، ۱۴۰۰) به‌دقت مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

تحلیل روابط بیش‌متنی نقاشی‌های لاجوردی خانه حقیقی و چینی‌های آبی سفید هلندی

ژنت می‌گوید: «هر متنی، خاطره متن دیگر است» (بروئل و دیگران، ۱۳۷۸: ۳۷۴)، بنابراین در هر متنی می‌توان اجزای متون پیش از آن را یافت. پس از بررسی فرمی نقاشی‌ها و حصول اطمینان از اینکه که نقوش آبی لاجوردی دیوارنگاری خانه حقیقی ارتباطی بارز با سفالینه‌های سفید آبی اروپایی موسوم به دلفت دارند، تحلیل موضوعی و ریخت‌شناسانه بیش‌متن و پیش‌متن ادعایی بر این باور صحه گذاشت. در این بخش نیز به تفکیک موضوع به مقایسه تأثیر بیشامتنی بین آنها می‌پردازیم و سپس نوع بیش‌متن را بررسی و معرفی می‌کنیم (جدول ۳).

«بیش‌متنیت بر اساس برگرفتگی استوار شده است. برگرفتگی یا اشتقاق، رابطه‌ای هدفمند و نیت‌مندانه است که موجب می‌شود بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل گیرد. رابطه برگرفتگی خود به دو دسته کلیِ تقلیدی و تراگونگی تقسیم می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). همان‌گونگی یا تقلید، بر اساس تقلید یا کپی‌برداری بنا شده است. در تقلید، نیت مؤلف بیش‌متن، حفظ متن نخست در وصف جدید است. در واقع، هنگامی همان‌گونگی ایجاد می‌شود که بیش‌متن به صورت کامل از پیش‌متن برگرفته شده باشد و دخل و تصرفی در آن صورت نگرفته یا تغییرات بسیار اندک باشند که به نظر هدفمند نیایند (نامور مطلق، ۱۳۹۰). تراگونگی

یا تغییر، بر پایه تغییرات بنا شده است و شامل تغییراتی از کم تا خیلی زیاد است. در تراگونگی، بیش‌متنیت با تغییر و دگرگونی پیش‌متنیت به‌وجود می‌آید و از مهم‌ترین و متنوع‌ترین روابط بیش‌متن، این گونه رابطه است. «ژنت با یک نگاه ساختاری ترامتنیت را با توجه به ملاک اندازه و مقایسه حجم بیش‌متن و پیش‌متن، به دو دسته کلی تقلیلی و گسترشی یا به‌عبارت‌دیگر، قبضی و بسطی یا همچنین کوچک‌سازی و بزرگ‌سازی تقسیم می‌کند. بنابراین، از دیدگاه کمی به دسته تقلیلی، گسترشی و از دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش و جانشینی تقسیم‌پذیر است. بخش مهم این تراگونگی‌ها در حوزه محتوا صورت می‌گیرند» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۹۷ و ۹۸). این تقسیم‌بندی در مورد متون تصویری می‌تواند به متغیرهای تحلیل زیر تبدیل و در این پژوهش به‌کار گرفته شود؛ تراگونگی اجرایی، کاهشی، جابه‌جایی، حذفی، موضوعی، مضمونی، محتوایی (جدول ۳).

بررسی رابطه همگونگی یا تراگونگی نقاشی‌های دیواری لاجوردی خانه حقیقی به‌عنوان بیش‌متن با پیش‌متن سفالینه‌های سفید-آبی دلفت نشان می‌دهد که این پیش‌متن برای نقاش یا کارفرمای ایرانی دارای ارزش و اعتبار خاصی بوده که تقلید از آن چنین مورد قبول بوده است. کثرت رابطه تقلیدی بیش‌متنی در این آثار، مؤید همین نکته است. خصوصاً هنرمند ایرانی در مواجهه با پیش‌متن‌هایی که از جهت فن‌آوری برای وی شگفت‌انگیز بوده، تمامی تلاش خود را برای تقلید دقیق به‌کار برده است. کشتی بخار و سلاح‌ها نمونه‌های بارز این گونه هستند. در مورد روایت‌های داستانی نیز باید چنین نظری داشت (تصویر ۴).

ولی در سایر موارد به‌عمد یا سهواً هنرمند تغییراتی در متن داده است. این تغییرات گویا از آنجا ناشی می‌شده که هنرمندان اروپایی نیز در تصویرگری سفالینه‌ها هم در تکنیک و هم در موضوع آزادانه و راحت برخورد کرده‌اند. نقاش ایرانی نیز متأثر از همین نگاه و البته صعب بودن نقاشی بر روی قاب‌های کوچک دیوار یا سقف هم از لحاظ پردازش تکنیکی و هم تغییر در سوژه، در مسیر تراگونگی قرار گرفته است.

ولی قابل‌توجه‌ترین تراگونگی‌های به‌کاررفته در دو وضعیت

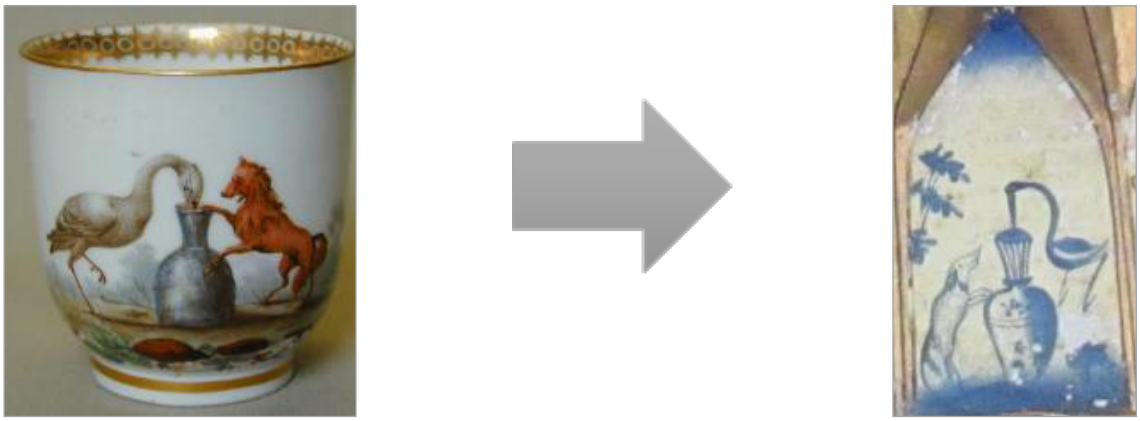
جدول ۳. بررسی روابط بیش‌متنی و پیش‌متنی بر اساس نوع رابطه

رابطه بیش‌متنی	نوع رابطه	تعریف	نمونه در نقاشی دیواری لاجوردی خانه حقیقی
تقلید یا همان‌گونگی		کمترین دخل و تصرف یا تغییر غیرهدفمند	در مواردی که پیش‌متن پیشرفت‌های تکنولوژیکی، نظامی را نشان دهد و یا موضوعی بدیع یا غریب را نشان داده، هنرمند مقهور شده و تغییری ایجاد نکرده است.
تغییر یا تراگونگی	تراگونگی اجرایی	خام‌دستی اجرا با مواد مصالح و تکنیک	علی‌رغم آشنایی هنرمند ایرانی با تکنیک و رنگ در مواردی تراگونگی اجرایی رخ داده خصوصاً در نشان دادن طبیعت
	تراگونگی کاهشی	کاهش و محدودیت جلوه‌های رنگی و بصری	به دلیل نزدیکی و محدودیت رنگ‌ها کمترین نوع تراگونگی این بوده است، ولی در مواردی مثل لک‌لک و مار آبی رنگ‌های زرد حذف شده
	تراگونگی جابه‌جایی	جابه‌جایی و دگرگونی عناصر بصری نسبت به الگوهای تصویری	بیشترین نوع تراگونگی ایجاد شده در مواردی که موضوع برای هنرمند مابه‌ازای ایرانی داشته؛ مانند زندگی روزمره و یا لباس‌ها
	تراگونگی حذفی	حذف و نقصان در نقش‌مایه‌ها	به دلایل فنی مانند دسترسی سخت و یا عدم شناخت بیش‌متن، قسمت‌هایی از نقش‌مایه حذف شده؛ مانند آدم‌های چوب‌کبریتی
	تراگونگی موضوعی	تأثیر عدم تشخیص موضوع بر ارائه تصویری	در مواردی که هنرمند نسبت به بیش‌متن آگاهی کافی نداشته؛ مانند آسیاب‌های بادی
	تراگونگی مضمونی	ناهماهنگی مضمون با محل اجرا (خانه ایرانی)	در مواردی به دلیل محدودیت قاب تزئینات معماری نسبت به نمونه بیش‌متن، قسمتی از تصویر حذف یا به قاب بعدی منتقل شده؛ مثل کالسکه و اسب
	تراگونگی محتوایی	ناهماهنگی درون‌مایه نسبت به گفتمان و اجرا	در مواردی که محتوا مناسب عرف و فرهنگ در زندگی ایرانی نبوده، محتوا کاملاً تغییر کرده؛ مثل برهنگی

(نگارندگان)

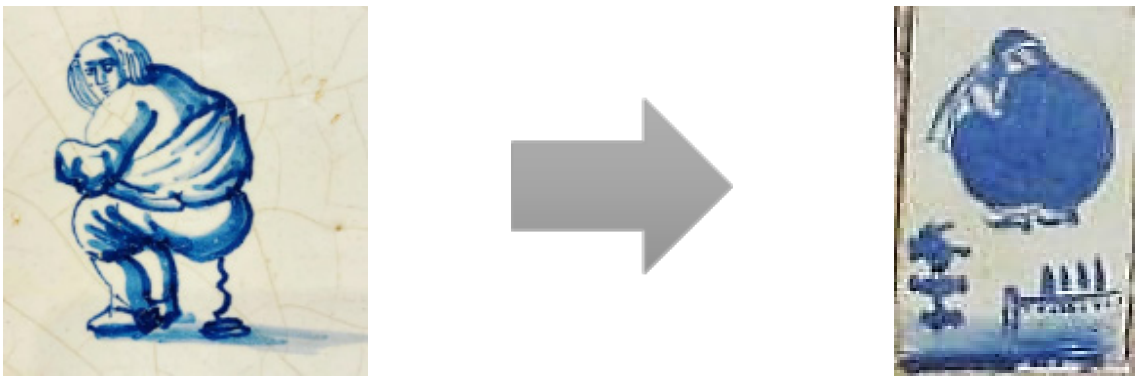
ویژه اتفاق افتاده‌اند؛ نخست در جایی است که نقاش از ماهیت پیش‌متن خود به دلیل تفاوت فرهنگی یا تکنولوژیکی بی‌اطلاع بوده، ولی تمامی تلاش خود را برای درک و انتقال مفهوم به‌کار گرفته است. به نظر من نمونه بارز این نمونه بیش‌متنی را می‌توان در ترسیم ساختمان‌ها یا سازه‌هایی با چرخی در بالای آنها دید. از آنجا که ماهیت پیش‌متن بر ما آشکار شده و در سفالینه‌ها و کاشی‌های دلفت به‌وفور آسیاب‌های بادی ترسیم شده، ولی در نقاشی‌های خانه حقیقی حتی یک مورد نیز از آن دیده نمی‌شود، می‌توان استنباط کرد که نقاش، آسیاب بادی اروپایی را به ساختمان‌هایی با چرخی در بالای آن فرض کرده و کاربرد آن را کشیدن بار یا گونه‌ای چرخ آب در نظر گرفته و بر اساس این استنباط، آسیاب بادی هلندی به ساختمان‌هایی با چرخی در بالا تبدیل شده است (تصویر ۵).

نوع دوم از تراگونگی این بار به دلیل درک نقاش از بستر فرهنگی جامعه خود و تفاوت آن با پیش‌متن‌های اروپایی به‌وجود آمده است. در جایی که هنرمند مجذوب به‌کارگیری صحنه‌های عامیانه زندگی روزمره با حفظ ارتباط آن با جامعه ایران آن زمان بوده، تراگونگی فرهنگی خود را نمایان ساخته است (تصویر ۶).



تصویر ۴. همگونگی پیش‌متن و بیش‌متن در موضوع روایت لک‌لک و روباه[۱۸] تصویر خانه حقیقی (نگارندگان)، تصویر فنجان (URL: 4)

تصویر ۵. همان‌گونگی چرخ چاه یا تراگونگی آسیاب بادی به ساختمانی با چرخ یا لکه بر فراز آن تصویر خانه حقیقی (نگارندگان)، تصویر فنجان (URL: 5)



تصویر ۶. تراگونگی فرهنگی، حفظ فیگور نشسته از پشت و حذف کلی موضوع و تغییر جنسیت و ماهیت تصویر خانه حقیقی (نگارندگان)، تصویر کاشی (URL: 6)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش شد تا نقاشی‌های دیواری آبی لاجوردی خانه حقیقی به کمک نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت تحلیل شده و در سایه این روش، منابع الهام هنرمند ایرانی آشکار شوند. به دلیل اهمیت زیبایی‌شناسانه و ارزش اجتماعی جهانی چینی، این نوع سفالینه از مدت‌ها پیش به شکل‌های مختلف به‌عنوان تزئینات معماری یا مؤثر بر آنها حضور داشته است. دیوارنگاری‌های خانه حقیقی به‌نحوی جایگزین نصب چینی و یا کاشی‌های آبی- سفید بر دیوار بوده‌اند. در این مسیر، هنرمند کاملاً متأثر از سفالینه‌های اروپایی موسوم به چینی آبی- سفید دلفت بوده که در سده ۱۸ م. به اقصا نقاط جهان از جمله ایران صادر می‌شده‌اند. هنرمند ایرانی در استفاده از این پیش‌متن در نقاشی هم به سوی تقلید صرف رفته -خصوصاً در مواردی که پیش‌متن حاوی تکنولوژی یا مفهومی نوین بوده- و هم به خود اجازه داده تا با پیروی از خط مشی هنرمندان اروپایی، زندگی عامیانه مردم و بناهای اطراف خود را با تغییر در پیش‌متن به‌کار گیرد. این امر خصوصاً جهت هماهنگی این نقاشی‌ها با فرهنگ و آداب جامعه ایرانی به‌کار رفته است. در مجموع، هنرمند ایرانی گویا طالب همان چشم‌انداز و ارزش اومانیستی است که هنرمندان اروپایی در آن تنفس می‌کردند؛ فضایی که هنرمند نقاش به خود اجازه می‌دهد نام خود را در کنار کارفرما در کتیبه درج کند و نقاشان را هم‌ردیف طبقه متوسط جامعه و حتی متمولین صاحب خانه حقیقی ذکر کند.

گفتمان روایت‌پردازی و تحلیل بینامتنی همچنین آشکار کرد که چگونه ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی در دوره‌ای به یاری ارزش‌های زیبایی‌شناسانه یک محصول در جهان گسترش یافته و همپای هم در یک فرآیند انباشتگی پیش آمده و رشد کرده‌اند. به این ترتیب، الگوهایی تازه متأثر از اهمیت زیبایی‌شناسانه ظروف و کاشی‌های لاجوردی- سفید در متنی متفاوت و منطبق با شرایط گفتمانی و پارادایمی جامعه ایران شکل گرفتند که تأثیر آنها در نقاشی‌های دیواری دوره قاجار به‌وضوح مشهود است.

پی‌نوشت

۱. خانه اخوان حقیقی در محله پشت باروی اصفهان در مالکیت خانواده حقیقی و پیش از آن حاج رسولی‌ها بوده که در سال ۱۳۵۲ ه.ش. توسط وزارت فرهنگ و هنر خریداری شده و در حال حاضر، حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان در آن مستقر است. نشانی این خانه، خیابان چهارباغ پایین، بین چهارراه تختی و میدان شهدا، کوچه پردیس، پلاک ۱۷ است.

2. Gérard Genett
3. Transtextualite
4. Intertextualite
5. Arcitextualite
6. Paratextualite
7. Megatextualite
8. Hypertextualite

۹. این تاریخ با حدود ۱۸۵۸ میلادی و ۱۲۳۶ شمسی و سلطنت محمدشاه قاجار مصادف است.

۱۰. این نقاشی‌ها در لابه‌لای تزئینات دیگر و در قطاربندی‌ها، اجزای مقرنس مانند ترنج و سر سفت و پاربایک و پرک و تنوره و تاسه ترسیم شده‌اند. در مقاله‌های "ارزش‌های زیبایی‌شناختی نقش‌مایه‌های دیوارنگاره‌های اتاق ضلع شمال شرقی خانه اخوان حقیقی اصفهان" (ناظری و یزدان‌پناه، ۱۳۹۳) و "گونه‌شناسی موضوع و مضمون در نقاشی‌های لاجوردی اتاق ضلع غربی خانه اخوان حقیقی اصفهان، متعلق به دوره قاجار" (یزدان‌پناه و ناظری، ۱۴۰۰)، محل قرارگیری و مشخصات معماری مبسوط و کامل مورد بررسی قرار گرفته است.

۱۱. رنگ آبی مورد استفاده در نقاشی دیواری قاجاری یا آبی لاجوردی (سدیم آلومینیوم سیلیکات حاوی گوگرد) که با فرم طبیعی لازوریت (Lazurite) اغلب یکی شمرده می‌شود و معادن اصلی آن در ایران و افغانستان بوده و گران‌قیمت، آبی پروس (سیانوژن آهن) که پایداری کمتری دارد را گاه جایگزین آن می‌کردند. در ۱۸۳۲ گیومه فرانسوی آبی لاجوردی مصنوعی را ساخت

(رحمانی و حسینی، ۱۳۹۸: ۳۸). رنگ آبی دیگری که مورد استفاده بوده، آبی کبالت بوده که باید به‌تنهایی به‌کار می‌بردند؛ زیرا در ترکیب با رنگ‌های دیگر به‌راحتی محو می‌شود (جکستیمر، ۱۳۸۳: ۲۲).
رنگ آبی پایدار در طبیعت از لاجورد که سنگی نیمه‌قیمتی است، به‌دست می‌آید. به دلیل درخشندگی و مقاومت نسبت به آهک، نور و حرارت در نقاشی، فرسک، نقاشی چینی و لعاب‌کاری کاربرد دارد. رنگ لاجوردی در نقاشی اروپایی به این دلیل اولترامارین نامیده می‌شده است که از ماورای دریا یعنی آن سوی دریای خزر به‌دست می‌آمده است (همان: ۲۱ و ۲۲). در دوره مینگ، کبالت و همچنین شیوه‌های تولید لعاب از ایران به چین رفته بود و شاید اطلاق "آبی محمدی" به این رنگ در بین چینی‌سازان چین، به این دلیل باشد (محمدی‌فر و بلمکی، ۱۳۸۷: ۹۸). چینی‌ها در حقیقت سنگ معدن کبالت را از طریق معادن اطراف کاشان از طریق مسیر دریا (اطراف شمال شرقی آسیا) برای تزئین پورسلن‌های خود وارد می‌کردند (لطفی و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۵). «کبالت با اینکه در ایران فراوان بود، اما در سفال‌های ایرانی اولیه از آن استفاده نمی‌شد. دست‌کم تا پایان سده ۵ ق. استفاده از رنگ آبی در سفالگری ایران رواج نیافت و این امر به سبب تغییر در اسلوب کاربرد بود و نه علاقه ناگهانی به رنگ آبی که بیش از همه قبلاً در نقاشی دیواری به‌کار می‌رفت» (ویلکینسون، ۱۳۷۹: ۱۴۱).

12. Porcelain
ظروف ساخت چین که بدنه‌ای از جنس کائولن دارند و اغلب به رنگ سفید شناخته می‌شوند و در چین Ching Pai نامیده می‌شدند. امروزه از اصطلاح "چینی قلم آبی" برای سفالینه‌های سفید با نقوش آبی استفاده می‌شود.

۱۳. «در بازار سلطانی اصفهان چینی‌های ساخته‌شده در دو شهر بزرگ ایران یعنی کرمان و مشهد به فروش می‌رسند. چینی‌ها آنچنان خوب ساخته شده که می‌توان به جای چینی‌های ژاپن و چین فروخت... و به همین جهت هلندی‌ها آنها را با چینی‌های ساخت چین مخلوط می‌کنند و در اروپا می‌فروشند» (شاردن، ۱۳۴۵: ۳۴۰).

۱۴. بسیاری از کارخانه‌های تولید سفال دلفت پیش از این، کارگاه تولید آبجو بوده‌اند که درخواست بالای چینی آنها را به سمت اولین نشانه‌های تولید صنعتی سوق داد. دسترسی به سیستم توزیع به وسیله کانال‌های آب، معماری عمودی و توسعه کوره‌ها به صورت عمودی و تقسیم کار، از جمله این موارد است(Blaszczyk, 2006) .

۱۵. استفاده از تصاویر سربازان و تفنگ‌داران اغلب برگرفته از کتاب Wapenhandelinghe van roers اثر Jacob de Gheyn است که در سال ۱۶۰۷ در لاهه به صورت مصور منتشر شده بود. این کتاب به‌سرعت محبوب شد و تصاویر آن، پیاده‌نظام هلندی را در حالت خاص عمل به یک فرمان مانند پر کردن اسلحه یا حمل و شلیک آن نشان می‌دهد (URL: 7).

۱۶. ایزوپ احتمالاً ۶۲۰ پ.م برده‌ای یونانی که حکایت‌های کوتاهی از زبان جانوران، اشیا و اساطیر که شخصیت انسانی به آنها داده شده را نقل می‌کند. این حکایات در پایان اغلب نکته اخلاقی و پندی را شامل می‌شوند. بسیاری از حکایاتی که به او نسبت می‌دهند طی قرن‌ها از زبان و فرهنگ ملل مختلف گردآوری شده‌اند (ایزوپ، ۱۳۹۴: ۱۲).

۱۷. دوستی خاله خرسه یا دوستی شکارچی و خرس، از جمله داستان‌های شناخته‌شده دنیا است. اصل این داستان مربوط به هند بوده و روایت میمون و انسان است. سپس به صورت کوتاه در مثنوی مولوی مورد اشاره قرار گرفته (گلی‌زاده و دیگران، ۱۴۰۱) و بعد در کتاب انوار سهیلی در کنار حکایت‌های کلیله و دمنه ارائه شده است (URL: 8).

۱۸. از میان موضوعات روایتی یافت‌شده در پژوهش علی‌رغم تعدد تصویرسازی از داستان‌های ایزوپ در اروپا، تنها مستند یافت‌شده بر روی ظروف یا کاشی، فنجان تصویر ۵ است که متعلق به ۱۷۹۰-۱۷۸۵ م. است و در موزه واردون پارک نگهداری می‌شود (URL: 9).

منابع و مآخذ

- امیرحاجلو، پریسا و امیرحاجلو، سعید (۱۳۹۶). هم‌نشینی آرایه‌های تنگ‌بری و فرم سفالینه‌های دوره صفوی (مطالعه موردی تنگ‌بری‌های کوشک هشت‌بهشت و کاخ عالی‌قاپو اصفهان). *مجله مطالعات معماری ایران*، ۱ (۱۲)، ۲۸-۵.
- ایزوپ (۱۳۹۴). **حکایت‌های ایزوپ**. ترجمه امیرحسین مکی، چاپ اول، تهران: آریاگهر.
- بروئل، پیرو و دیگران (۱۳۷۸). **تاریخ ادبیات فرانسه**. ترجمه نسرین خطاط و مهوش قویمی، چاپ اول، تهران: سمت.
- بمانیان، محمدرضا؛ مومنی، کوروش و سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۰). بررسی نوآوری و تحولات تزئینات و نقوش کاشی‌کاری مسجد- مدرسه‌های دوره قاجار. *فصلنامه نگره*، ۶ (۱۸)، ۴۷-۳۵.
- جکستیمر، بادو (۱۳۸۳). **کاربرد رنگ و تکنیک‌های نقاشی**. ترجمه عربعلی شروه، چاپ چهارم، تهران: مارلیک.
- دیبا، داراب و دیگران (۱۳۹۲). **خانه‌های اصفهان**. ترجمه محمد مسعود و دیگران، چاپ اول، خوراسگان: دانشگاه آزاد اسلامی.
- رحمانی، غلامرضا و حسینی، مهدی (۱۳۹۸). نیت‌مندی و ارتباط آن با رنگ‌های به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های درباری قاجار. *پژوهه باستان‌سنجی*، ۵ (۱)، ۴۱-۳۱.

- زندیه، انسیه (۱۳۶۲). *"نقاشی‌های دیواری دوره قاجار (مرمت نقاشی‌های خانه اخوان حقیقی)"*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مرمت آثار تاریخی. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- شاردن، ژان (۱۳۴۵). **سیاحت‌نامه شاردن**. ترجمه محمد عباسی، جلد چهارم، تهران: امیرکبیر.
- صالحی کاخکی، احمد؛ صدیقیان، حسین و منتظر ظهوری، مجید (۱۳۹۲). بررسی روند تولید سفالینه‌های آبی و سفید در ایران طی ادوار مختلف اسلامی. *پژوهش هنر*، سال سوم (۵)، ۱۳-۱.
- قاسمی سیچانی، مریم و معماریان، غلامحسین (۱۳۸۹). گونه‌شناسی خانه دوره قاجار در اصفهان. *هویت شهر*، ۴ (۷)، ۹۴-۸۷.
- کریمی، فاطمه و کیانی، محمد یوسف (۱۳۶۴). **هنر سفالگری دوره اسلامی ایران**. چاپ اول، تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.
- گلی‌زاده، پروین؛ ابراهیمی، مختار و صالح‌پور، زیبا (۱۴۰۱). بازتاب دگردیسی سه حکایت منتخب مثنوی، توکل نخچیران، سه همسفر مسلمان، ترسا و جهود و اعتماد کردن به وفای خرس در روایات شفاهی آنها. *فرهنگ و ادبیات عامه*، سال دهم (۴۳)، ۲۳۹-۲۱۷.
- لطفی، بتول؛ اکبری، عباس و جاوری، محسن (۱۳۹۴). تأثیر هنر ایران بر سفالگری چین با تأکید بر دوره اسلامی. *فصلنامه نگره*، ۱۰ (۴۹)، ۵۹-۳۵.
- محمدزاده، مریم (۱۳۸۸). *"ارائه طرح مرمت تزئینات دیواری خانه حقیقی با توجه به آسیب‌های ناشی از حرکت سازه"*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مرمت. دانشکده مرمت. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- محمدی‌فر، یعقوب و بلمکی، بهزاد (۱۳۸۷). هنر سفالگری در دوره صفویه، بررسی تکنیک و نقش‌مایه‌های هنری. *هنرهای زیبا*، (۳۵)، ۱۰۲-۹۳.
- ملازاده، کاظم و محمدی، مریم (۱۳۸۶). **دایره‌المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی**. جلد هفتم (خانه‌های تاریخی)، چاپ اول، تهران: سوره مهر.
- ناظری، افسانه و یزدان‌پناه، حسن (۱۳۹۳). ارزش‌های زیبایی‌شناختی نقش‌مایه‌های دیوارنگاره‌های اتاق ضلع شمال شرقی خانه اخوان حقیقی اصفهان. *نشریه مرمت و معماری ایران*، سال چهارم (۷)، ۷۶-۵۳.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷). ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۵۶)، ۹۸-۸۳.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). **درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها**. چاپ اول، تهران: سخن.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲). **درآمدی بر اسطوره‌شناسی (نظریه‌ها و کاربردها)**. چاپ اول، تهران: سخن.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۹). **تراروایت روابط بیش‌متنی روایت‌ها**. چاپ اول، تهران: سخن.
- ویلکینسون، چارلز. ک. (۱۳۷۹). **اوج‌های درخشان هنر ایران**. ترجمه روئین پاکباز و هرمز عبدالهی، چاپ اول، تهران: آگه.
- یزدان‌پناه، حسن و ناظری، افسانه (۱۴۰۰). گونه‌شناسی موضوع و مضمون در نقاشی‌های لاجوردی اتاق ضلع غربی خانه اخوان حقیقی اصفهان، متعلق به دوره قاجار. *فصلنامه علمی نگره*، ۱۶ (۵۸)، ۱۶۷-۱۵۰.

- Blaszczyk, R.L. (2006). Porcelain for Everyone: The Chinaware Aesthetic in the Early Modern Era. **Gehn Conference**. Les Treilles.
- Gerard, G. (1997). **Palimpsestes. La Litterature au second degree**. Paris: Seuil.
- Stiner, J.K. (2010). **Piecing it together: the introduction of delftware tiles to North America and their enduring legacy in Charleston**. South Carolina, Clemson University: Tigerprints.
- Van DAM, J.D. & Tichelaar, P.J. (1984). **Dutch Tiles**. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- URL 1: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452139?sortBy=Relevance&ft=Abu%27l+Qasim+Firdausi&offset=0&rpp=40&pos=37 (access date: 2021/12/03).
- URL 2: https://collections.vam.ac.uk/item/O160349/wall-tile-unknown/ (access date: 2021/12/03).

- URL 3: https://www.regtsdelfttiles.com/ (access date: 2021/12/04).
- URL 4: https://www.antiquepottery.co.uk/english-delftware-paving-tilesfour-with-images-of-animals-circa-1635-period-london/ (access date: 2021/12/04).
- URL 5: https://collections.vam.ac.uk/item/O20743/tile-unknown/ (access date: 2022/12/03).
- URL 6: https://geheugen.delpher.nl/nl/geheugen/view?coll=ngvn&identifier=TM01%3A03712 (access date: 2022/12/03).
- URL 7: www.vam.ac.uk (access date: 2022/12/03).
- URL 8: https:// cgie.org.ir/fa/article/238460/انوار سهیلی. (access date:2023/06/02).
- URL 9: https://www.chjacob-hanson.com/a-fabled-new-hall-cup-with-a-signature/ (access date: 2022/12/03).

Received: 2022/12/19
Accepted: 2023/04/11

An Investigation about Intertextuality of the Azure Paintings in the Akhavan-e-Haghighi House in Isfahan with European White and Blue Potteries

Majid Fathizadeh* **Bahman Namvar Motlagh****

Abstract

The house of Akhawan-e-Haghighi in Isfahan, which is a building belonging to the late Safavid to early Qajar period, contains a significant collection of wall paintings. Monochrome azure paintings on the plaster surface, which is one of the traditional examples of wall painting of the Islamic period, can also be seen in this building. Both in terms of amount and size and in terms of the subject, the azure paintings of the Haghighi house are remarkable and unique. The similarity of the use of azure color on a white background in European pottery with azure color wall paintings on plaster surface can be a key in finding new hypo texts for this type of wall painting. This research aims to show the impact of imported pottery from Europe on Iranian art, especially in this case, trying to reveal the content and basis of other murals of this kind found in the cities of Isfahan, Kashan, and Shiraz, and furthermore to examine the intertextuality relationship of these motifs with tiles and pottery. It also reaches one of the less mentioned sources of the influence of Western art on Iranian art, that is, the pottery exported from Europe to Iran. In this research, an attempt is made to answer the question of what are the hyper textual relationships of these paintings by examining the intertextuality of this type of wall paintings in a descriptive-comparative way. And can the so-called Dutch blue-white porcelain of Delft be considered the hypo texts of the wall paintings of this house? In this research, by examining the homogeneity of the form and content of the wall paintings of the Haghighi house with the assumption that the European pottery is the hypo texts of the azure paintings of the Haghighi house, the main question addressed in this study is whether the intertextual and hyper textual relationships of these motifs can be based on theories of Gerard Genette's hypertext? Then, executive, reduction, displacement, deletion, thematic, thematic, hypo texts and text content are examined. As a result, with the help of Genette's theory of intertextuality, the place of the Dutch blue and white pottery motifs is revealed as one of the hypo texts of the wall paintings of the Haghighi house, and the relationships of transformation and homogeneity between the hypo texts and hypertext are investigated.

Keywords: Hypertextuality, Gerard Genette, Delft Dutch pottery, Azure and white painting, Akhawan-e-Haghighi House

* instructor, Faculty of Art University of Isfahan(Corresponding Author). *M.Fathizadeh@aui.ac.ir*
** Associate Professor, Faculty of Shahid Beheshti University, Tehran. *bnmotlagh@yahoo.fr*