خوانش آیکونولوژیک تابلوی «خانوادهٔ فلسطینی» اثر سلیمان منصور

زهرا بوداغی[١*]

١.دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ هنر جهان اسلام، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ١٤٠٣/٠٦/١٣، تاریخ پذیرش مقاله: ١٤٠٣/٠٧/٢٥)

چکیده

هنر همواره وسیله‌ای قدرت‌مند برای بیان اعتقادات دینی، سیاسی و فرهنگی بوده‌است. سلیمان منصور، در آثار خود ترکیب عناصر دینی و فرهنگی را برای انعکاس مفهوم هویت به نمایش گذاشته و بیش‌ترین بهره را از نمادهای مقاومت فلسطین برده‌است. او در اثر خود با نام «خانوادهٔ فلسطینی» (٢٠١٦)، عیسی(ع) و مریم(س) را در ترکیبی با عناصر کاملاً فلسطینی ترسیم کرده‌است. مسالهٔ نوشتار حاضر، کشف چگونگی ظهور لایه‌های معنایی سه‌گانه در این اثر و رمزگشایی ابعاد فرهنگی و اجتماعی آن با تکیه بر نظریات اروین پانوفسکی است. این مقاله در پی پاسخ به این سؤالات است که اثر «خانوادهٔ فلسطینی» در لایه‌های سه‌گانهٔ معنایی از منظر اروین پانوفسکی چگونه می‌تواند قابل رمزگشایی و تفسیر باشد؟ و آیکونولوژی چگونه می‌تواند انعکاس اوضاع اجتماعی محل زندگی این هنرمند را کشف کند؟ به نظر می‌رسد آثار او موجب تطبیق داستان‌های زندگی عیسی(ع) بر خانواده‌های فلسطینی شده‌است. مقالهٔ پیش رو، از منظر هدف، بنیادین و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی به نگارش درآمده‌است. یافته‌های این پژوهش بدین قرار است که آشنایی سلیمان منصور با آموزه‌های مسیحی از جمله ظهور منجی، همکاری او با جمعی از هنرمندان فلسطینی و هم‌چنین درک مبارزات مردمی و وقایعی چون انتفاضه، او را به سمتی سوق داده تا از هنر خود در راه مقاومت استفاده کند.

واژه‌های کلیدی

آیکونولوژی، اروین پانوفسکی، سلیمان منصور، هنر فلسطین، خانوادهٔ فلسطینی.

* نویسنده مسوول: zboudaghi@ut.ac.ir، ٠٩١٩٨٣١٦٣٠٧

مقدمه

آیکونولوژی[1] به معنای شمایل‌شناسی، که هم روش و هم رویکرد محسوب می‌شود، یکی از روش‌های تحلیل تصویر و شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است که در قرن بیستم به همت اروین پانوفسکی[2] (۱۹۶۸-۱۸۹۲ م.) شکل گرفت. این روش-رویکرد به‌خصوص پس از انتشار کتاب اروین پانوفسکی در سال ۱۹۳۲ م. با عنوان «مطالعاتی در آیکونولوژی: مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس»[3] به‌عنوان روشی کاربردی مطرح شد و مورد توجه قرار گرفت (اسدی، ۱۳۹۳: ۳۸). نظریهٔ آیکونولوژی که به‌منظور تحلیل و تفسیر معانی نهفته در تصاویر و نمادها به‌کار گرفته می‌شود، برخلاف روش‌های سنتی نقد هنری که مبتنی بر فرم و تکنیک‌های بصری است، سعی در تفسیر معنا، فرهنگ و زمینه‌های تاریخی و اجتماعی آثار هنری دارد. آیکونولوژی برای نیل به این هدف، گام‌های سه‌گانهٔ معرفی شده از سوی پانوفسکی را پیموده و به شناسایی محتوا و توصیف نشانه‌های موجود در آثار هنری می‌پردازد.

مرحلهٔ اول آیکونولوژی، مطالعهٔ پیشاآیکونوگرافی[4] نام دارد که برای نیل به معنای طبیعی و ابتدایی[5] و با تکیه بر دانش نظری و تجربی اثر را توصیف می‌کند (عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۴۸). در این مرحله توجه به عناصر ظاهری تصویر و اجزایی مانند شکل‌ها، رنگ‌ها و ترکیب‌بندی‌هایی که در نگاه اول به چشم می‌آید در اولویت قرار دارد. در مرحلهٔ دوم که مطالعهٔ آیکونوگرافی[6] نام دارد، شخصیت‌ها و داستان اثر بر طبق متون ادبی، مذهبی یا حتی سنت‌های شفاهی شناسایی شده و هم‌چنین نشانه‌ها و نمادهای تاریخی و فرهنگی تبیین می‌شوند. اما مرحلهٔ سوم که جمع میان دو مرحلهٔ اول است و عمیق‌ترین سطح بررسی را ارایه می‌دهد، مطالعهٔ آیکونولوژی[7] نامیده می‌شود. مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونولوژی در پی کشف ارتباط میان اثر هنری با جوّ فرهنگی-اجتماعی حاکم بر دوران خلق آن است. در این گام، نه تنها به نشانه‌ها و نمادهای مشخص پرداخته می‌شود، بلکه چگونگی تاثیر اندیشه‌های فلسفی، مذهب، یا سیاست بر اثر نیز مورد توجه قرار می‌گیرند.

با توجه به این توضیحات می‌توان اظهار کرد که آیکونولوژی به‌عنوان ابزاری قدرت‌مند برای فهم و دست‌یابی به معانی پیچیده و پنهان آثار هنری، نه تنها به درک عمیق‌تری از تصاویر و نقاشی‌های کلاسیک کمک می‌کند، بلکه می‌تواند به تحلیل هنر معاصر که مشخصاً موثر از جوّ اجتماعی و فرهنگی زمانه هستند نیز بپردازد. در این راستا، نگارنده بر آن شد تا این روش را برای تحلیل اثری از سلیمان منصور[8] (۱۹۴۷ م.)، که درست در آستانهٔ بحران‌های سیاسی و اجتماعی فلسطین می‌زیست، برگزیند. سلیمان منصور علاوه بر استفاده از نمادهای فرهنگی و بومی در آثارش، در تکنیک‌های خود نیز از روش‌های سنتی و مواد محلی مانند گِل و خاک استفاده کرد تا نه تنها به هنرش جلوه‌ای بومی و منحصر به فرد ببخشد، بلکه پیوند عمیق‌تری با سرزمین فلسطین برقرار کند. نگارنده قصد دارد در این نوشتار، تابلوی «خانوادهٔ فلسطینی» از این هنرمند را مورد تحلیل و تفسیر قرار دهد که نمونهٔ مشابه آن از نظر ساختار و محتوا و با تاکید بر فرهنگ و هویت فلسطینی، توسط او و حتی توسط سایر هنرمندان فلسطینی تکرار شده‌است. در نتیجه، فرضیهٔ این پژوهش از این قرار است که تکرار خلق آثاری از زندگی مردم فلسطین با صبغهٔ مسیحی توسط سلیمان منصور، نتیجهٔ گرایش او به دین مسیحیت و قرار گرفتن او در فضای مبارزاتی فلسطین بوده‌است. بنابراین، آثار او موجب تطبیق داستان‌های زندگی عیسی(ع) بر خانواده‌های فلسطینی شده‌است. از همین‌رو، خوانش آیکونولوژیک یکی از معروف‌ترین آثار او و رمزگشایی لایه‌های معنایی آن، آن هم در حالی‌که تابه‌حال پژوهش مرتبطی در این زمینه صورت نگرفته‌است، ضروری و مهم ارزیابی می‌گردد. در این راستا، نوشتار حاضر با هدف خوانش آیکونولوژیک این اثر از سلیمان منصور به نگارش درآمده و مسالهٔ آن کشف چگونگی ظهور لایه‌های معنایی سه‌گانه در نقاشی «خانوادهٔ فلسطینی» و

رمزگشایی ابعاد اجتماعی آن با تکیه بر نظریات اروین پانوفسکی است. این پژوهش هم‌چنین در پی پاسخ به این سوالات است که اثر «خانوادهٔ فلسطینی» در لایه‌های سه‌گانهٔ معنایی از دید پانوفسکی چگونه می‌تواند قابل رمزگشایی و تفسیر باشد؟ و آیکونولوژی چگونه می‌تواند انعکاس اوضاع اجتماعی محل زندگی سلیمان منصور بر اثر «خانوادهٔ فلسطینی» را کشف کند؟

روش تحقیق

این نوشتار، از منظر هدف، پژوهشی بنیادین بوده و بر پایهٔ روش توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است. روش و ابزار تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز کیفی است. هم‌چنین اطلاعات لازم به روش کتابخانه‌ای و با فیش‌برداری از کتاب‌ها و منابع اینترنتی جمع‌آوری شده‌است. این مقاله ابتدا با معرفی آیکونولوژی، به شناخت تاریخچه، بنیان‌های نظری و مراحل آن با تکیه بر آرای اروین پانوفسکی پرداخته و در گام بعدی، پس از معرفی سلیمان منصور و دیدگاه‌های علمی و نظری او، مراحل سه‌گانهٔ نظریهٔ آیکونولوژی را بر تابلوی «خانوادهٔ فلسطینی» اعمال کرده‌است. گام اول به توصیف اثر و بیان ویژگی‌های بصری آن اختصاص داده شده و در گام دوم شخصیت‌های حاضر در تابلو با تکیه بر متن کتاب مقدس و قرآن کریم شناسایی و معرفی شده‌اند. در گام سوم نیز، نمادها و عناصر فرهنگی، اجتماعی و حتی سیاسی اثر شناسایی و با توجه به زیست هنرمند و اوضاع اجتماعی محل سکونت او مورد بازخوانی قرارگرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

نظریهٔ آیکونولوژی در حوزهٔ مطالعات هنر بسیار مورد توجه واقع شده و دامنهٔ التفات به آن تا جایی گسترده شده که در باب چیستی آن کتاب‌ها و مقالات گوناگون به چاپ رسیده‌است. «درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها» کتابی از ناهید عبدی است که در سال ۱۳۹۱ و توسط نشر سخن منتشر شده‌است. عبدی در فصل اول کتاب، سابقهٔ تاریخی آیکونوگرافی[۹] و معنا و مفهوم آن را از نظر گذرانده‌است. او سپس در فصل دوم، پس از تبیین واژگان و اصطلاحات، به معرفی اروین پانوفسکی پرداخته و گام‌های سه‌گانهٔ نظریهٔ آیکونولوژی را به‌طور مشروح بیان کرده و مورد تحلیل قرار داده‌است. فصل سوم این کتاب نیز به بازخوانی‌ها و شرح ایرادات و انتقادات پیرامون نظریهٔ آیکونولوژی پس از اروین پانوفسکی اختصاص یافته‌است. ناهید عبدی نهایتاً در فصل چهارم این کتاب سعی نموده پس از بازشناسی و معرفی مصادیق مفاهیم آیکونوگرافیک در نگارگری، نگارهٔ «کشتن بهرام گور اژدها را» و «تصویر یونس و ماهی» را با به‌کارگیری مراحل سه‌گانهٔ این رویکرد، تجزیه و تفسیر نماید. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که با توجه به تکیهٔ نظریهٔ آیکونولوژی بر معنا، این نظریه رویکرد مناسبی برای خوانش آثار نگارگری که بر پایهٔ متون ادبی یا مذهبی شکل گرفته‌اند، محسوب می‌شود.

بهروز عوض‌پور در سال ۱۳۹۵ کتابی را تحت عنوان «رساله‌ای در باب آیکونولوژی» توسط نشر کتاب‌آرایی ایرانی به چاپ رساند. عوض‌پور در این کتاب در پی تبیین اساس و اصول آیکونولوژی به‌عنوان رویکردی نظری و روشی کیفی است، از همین‌رو ابتدا از طریق اتیمولوژی و سپس ترمینولوژی، آیکون و آیکونولوژی را تعریف کرده‌است. او در ادامه و در بخشی با نام روش‌شناسی، به تمهیدات لازم برای یک متدولوژی دقیق پرداخته و مشخص کرده‌است که آیکونولوژی در حکم یک روش تحقیق، در عمل چگونه به‌کار گرفته می‌شود. بخش بعدی کتاب او شامل پرداخت به پیشینهٔ تاریخی این امر و برداشت‌های متفاوت از آن بوده و بخش نهایی به خوانش قسمتی از نقاشی سقف نمازخانهٔ سیستین[۱۰] اثر میکل‌آنژ[۱۱] (۱۵۶۴-۱۴۷۵ م.)، با نام «گناه نخستین: اخراج از باغ عدن»[۱۲] اختصاص یافته تا هریک از این مفاهیم برای مخاطب روشن شود. نتیجهٔ این کتاب از این قرار است که آیکونولوژی آثار هنری غیرمذهبی نه غیرممکن بلکه بسیار دشوار خواهد بود، زیرا این آثار بر پایهٔ یک زبان گسترده بنیان گرفته و گاه مضامین آن‌ها به قدری

شخصی می‌شوند که تنها هنرمند امکان دسترسی به آن را خواهد داشت.

مقالهٔ «امکان‌سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره» توسط مهیار اسدی به نگارش درآمده که در زمستان سال ۱۳۹۳ در نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی به چاپ رسید. فرضیهٔ مهیار اسدی در این مقاله آن است که آیکونولوژی به دلیل مبتنی بودن بر معنای اثر، نمی‌تواند در دنیای نسبی‌گرای هنر آبستره مورد استفاده قرار گیرد. او برای آزمایش فرضیهٔ خود، پس از معرفی کامل آیکونوگرافی و آیکونولوژی و شرح مراحل سه‌گانهٔ آن، تقابل آیکونولوژی با ساختارهای هنر آبستره را مورد بررسی قرار داده‌است. مهیار اسدی در انتها و در قسمت نتیجه‌گیری اظهار کرده که آیکونولوژی روشی ناکارآمد جهت تفسیر هنر آبستره است، زیرا در آثار آبسترهٔ غیرفیگوراتیو، روابط میان عناصر بصری منتج به تشکیل نقش‌مایه[۱۳] نمی‌شود و آیکونولوژی در برابر این دست آثار در همان ابتدای مسیر باز می‌ماند. در مورد آثار آبسترهٔ فیگوراتیو نیز این ناکارآمدی به گونه‌ای دیگر بروز پیدا می‌کند.

یاسمین فرهنگ‌پور مقالهٔ خود را با عنوان «چگونگی به‌کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر بر پایهٔ نظریهٔ پانوفسکی» در زمستان سال ۱۳۹۹ و در فصلنامهٔ علمی مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس به چاپ رساند. سوال یاسمین فرهنگ‌پور در این مقاله آن است که چه تفاوتی میان آیکونولوژی و آیکونوگرافی وجود دارد و این دو رویکرد در نقد اثر چگونه به‌کار گرفته می‌شوند. او برای پاسخ به این پرسش، پس از شرح مساله و بیان پیشینهٔ پژوهش، به تعریف لغوی آیکونوگرافی و آیکونولوژی پرداخته و سپس نقش پررنگ آبی واربورگ و اروین پانوفسکی را تبیین کرده‌است. او در ادامه و به منظور سنجش به‌کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد هنر، اثر «مکالمهٔ مقدس»[۱۴] از پی‌یرو دلا فرانچسکا[۱۵] (۱۴۹۲-۱۴۱۵ م.) را بر طبق مراحل سه‌گانهٔ اروین پانوفسکی مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌است. او در نهایت نتیجه گرفته‌است که استفادهٔ توامان از آیکونوگرافی و آیکونولوژی، ارایه‌دهندهٔ کامل‌ترین نقد اثر هنری است و می‌تواند وجوه پنهان اثر را نمایان کند.

محمد مشیر[۱۶] در مقالهٔ خود با نام «آیکونوگرافی یک ملت: ساخت هویت ملی در هنرهای بصری فلسطین»[۱۷] که در سال ۲۰۱۸ م. و به زبان انگلیسی در نشریهٔ پژوهش‌های علوم انسانی دانشگاه اسلامی غزه[۱۸] منتشر شده‌است، به بررسی نمادپردازی در بخشی از آثار هنرهای تجسمی فلسطین با موضوع مقاومت می‌پردازد. مشیر که این پژوهش را با هدف بررسی چگونگی نمایش فلسطین در بازنمایی‌های بصری به نگارش درآورده‌است، اعتقاد دارد هنرهای تجسمی ملت‌ها می‌تواند به ابزاری انقلابی با هدف شکل‌دادن به هویت جمعی آن‌ها تبدیل شود. او در این مطالعه، تعدادی از تصاویر، پوسترها و نقاشی‌های خلق‌شده توسط هنرمندان فلسطینی را تجزیه و تحلیل می‌کند تا عناصر سازنده هویت ملی را به صورت تصویری بررسی کند. محمد مشیر در نتیجهٔ پژوهش بر روی بخشی از آثار هنرهای تجسمی فلسطین اظهار می‌کند که شرایط تبعید، سلب مالکیت و مبارزه ملی که عمدتاً در این آثار خلق شده‌است می‌تواند برای پیش‌برد یک روایت بزرگ با تاکید بر مضامین ملی استفاده شود.

با توجه به آن‌که آثار هنرهای تجسمی هنرمندان فلسطینی با موضوع مقاومت و هویت در پژوهش‌ها و به خصوص پژوهش‌های فارسی‌زبان مورد توجه قرار نگرفته‌است، نگارنده بر آن شد تا یکی از نمادین‌ترین آثار این هنرمند سرشناس فلسطینی را از منظر آیکونولوژیک مورد نقد و تحلیل قرار دهد تا علاوه بر نقش‌مایه‌های بصری، نمادها و مضامین سیاسی و اجتماعی آن نیز رمزگشایی شوند. در نتیجه این مقاله می‌تواند از جهت آشنایی با تاثیرات اوضاع اجتماعی و سیاسی فلسطین بر زیست و فعالیت‌های هنرمندان و انعکاس آن در آثار هنری ضروری ارزیابی گردد.

روش نظری

آیکونولوژی که مشتق از واژهٔ یونانی آیکون[19]، به معنای تصویر است، در زبان فارسی معادل شمایل‌شناسی گرفته شده‌است. این واژه گاهی در کنار واژهٔ آیکونوگرافی، معادل شمایل‌نگاری نیز دیده می‌شود. تفاوت شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری در آن است که شمایل‌نگاری توصیفی بوده و بر پرداختن به کلیت اثر و شناسایی نمادها متمرکز است، در حالی‌که شمایل‌شناسی عناصر یک اثر هنری را با رویکرد تفسیری بررسی کرده و به‌طور عمیق‌تری به تحلیل معنای نمادها و ارتباط آن‌ها با فرهنگ، تاریخ و فلسفه می‌پردازد. با این‌حال این دو حوزه صرفاً به نقاشی محدود نشده و آثار مختلف هنری از جمله مجسمه‌سازی و مینیاتور را نیز در برمی‌گیرند (فرهنگ‌پور، ١٣٩٩: ٧۶).

یکی از مهم‌ترین شخصیت‌ها در شکل‌گیری حوزهٔ آیکونوگرافی، آبی واربورگ[20] (١٩٢٩-١٨۶۶ م.) است که شمایل‌نگاری را علمی در مورد تصاویر و روشی جایگزین برای درک پیشرفت سبک‌شناختی انواع هنر معرفی کرد. به اعتقاد او، هنر هر تمدن با ساحت‌های مختلف آن تمدن مرتبط بوده و برای بررسی آثار هنری، آشنایی با ساحت‌های مختلف تمدن‌ها ضروری به‌نظر می‌رسد (نصری، ١٣٨٩: ۵٨). در نتیجه، می‌توان هدف اصلی واربورگ را بازسازی زمینهٔ اصلی شکل‌گیری اثر هنری دانست، که در روند مرکز مطالعات فرهنگی او نیز انعکاس قابل توجهی یافت. او نتیجهٔ تحقیقاتش را با هدف وحدت بخشیدن به مباحث آیکونوگرافی، در اختیار کتابخانهٔ دانشگاه هامبورگ[21] قرار داد، کتابخانه‌ای که بعداً به مهم‌ترین مرکز تخصصی تحقیقات شمایل‌نگاری در نیمهٔ اول قرن بیستم تبدیل شد. محققان بزرگی هم‌چون اروین پانوفسکی نیز با هدف غلبه بر حوزه‌های کاملاً فرمالیستی تحلیل سبک در مرکز واربورگ مشغول به‌کار شدند (فرهنگ‌پور، ١٣٩٩: ٧۶). اروین پانوفسکی به روش‌شناختی جدیدی از شمایل‌نگاری، فراتر از شناخت و توضیح بصری صرف رسید. او پدیدهٔ جدیدی از شمایل‌نگاری را به دنیای مطالعات هنر معرفی کرد که شمایل‌شناسی نام گرفت. در واقع آیکونولوژی پس از گذر از مراحل سه‌گانه و از طریق مطالعهٔ نمادها و نشانه‌های بصری، سعی در کشف ارتباط هنرهای تصویری و تجسمی با فرهنگ و تاریخ و حتی مفاهیم فرهنگی، مذهبی یا سیاسی دارد.

«باید توجه داشت که برداشت پانوفسکی از آیکونولوژی پیش از هر چیزی بر تمایز میان سه مفهوم استوار است: فرم، مضمون و معنا» (عوض‌پور، ١٣٩۵: ۴٧). پانوفسکی برای دست‌یابی به لایه‌های پنهان معنایی موجود در آثار هنری سه مرحلهٔ پیشنهادی را ارایه داد: مطالعهٔ پیشاآیکونوگرافی، مطالعهٔ آیکونوگرافی و مطالعهٔ آیکونولوژی. در واقع می‌توان اظهار داشت که در نظریهٔ آیکونولوژی اروین پانوفسکی با سه لایهٔ معنایی روبه‌رو می‌شویم که برای شکل‌دادن به هر کدام از مراحل سه‌گانه ضروری است: معنای ابتدایی یا طبیعی، معنای ثانویه یا قراردادی[22] و معنای ذاتی یا محتوایی[23] (همان).

مرحلهٔ اول آیکونولوژی که مطالعهٔ پیشاآیکونوگرافی نامیده می‌شود، شامل توصیف الگوهای بصری اثر و اطلاعات شناسنامه‌ای آن است. رسیدن به معنای ابتدایی یا طبیعی اثر برای شکل‌گیری این مرحله ضروری است. معنای ابتدایی یا طبیعی با بازشناسی اشکال، خطوط، رنگ‌ها و سایر عناصر بصری که نمایانندهٔ اشیاء یا طبیعت است قابل دسترسی خواهد بود. به بیانی دیگر، در این مرحله، به توصیف ساده و سطحی هر آن‌چه در تصویر دیده می‌شود، پرداخته می‌شود و تلاشی برای درک معانی یا نمادهای پیچیده صورت نمی‌گیرد. اشکالی را که حامل معنای ابتدایی یا طبیعی است نقش‌مایه‌های هنری می‌نامند.

معنای ابتدایی یا طبیعی از دید پانوفسکی در واقع ترکیبی از دو معنای واقعی[24] و معنای بیانی یا فرانمودی[25] است. معنای واقعی حاصل درک و شناخت مخاطب از تصاویر محسوس و آشنا و از

طریق اشکال هندسی مانند خط، سطح، حجم، رنگ و ... است که بر تجربهٔ عملی او تکیه دارد و معنای بیانی یا فرانمودی واکنش او به معنای واقعی است تا عواطفی مانند ملال، شادی، آرامش و ... را در او شکل دهد. به بیانی دیگر، معنای واقعی، شناسایی فرم‌های محسوس و آشنا که به‌واسطهٔ تجربهٔ عملی شناخته شده‌اند و معنای بیانی یا فرانمودی، حاصل واکنش طبیعی مخاطب است (عبدی، ١٣٩١: ۴٠).

مرحلهٔ دوم آیکونولوژی که مطالعهٔ آیکونوگرافی نام دارد، به معرفی موضوع اثر، داستان‌های آن و تحلیل شخصیت‌های اثر می‌پردازد و مخاطب را به شناختی از موضوعات یا مفاهیم خاص منتقل‌شده از راه منابع و متون ادبی، مذهبی یا حتی سنت‌های شفاهی می‌رساند (پانوفسکی، ١٣٩۶: ۴۴). برخلاف مرحلهٔ قبل که به توصیف بصری اثر محدود می‌شد، در این مرحله تلاش می‌شود تا معنای نمادین یا تاریخی عناصر تصویر درک شود. راه گذر از مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونوگرافی، رسیدن به معنای ثانویه یا قراردادی است. البته معنای ثانویه در پشت نقش‌مایه‌هایی قرار دارد که راوی آن هستند، در نتیجه، رسیدن به معنای ثانویه بدون دست‌یابی به به‌عنوان‌ها ممکن نخواهد بود.

معنای ثانویه یا قراردادی بر خلاف معنای ابتدایی و طبیعی، در ذهن شکل می‌گیرد و به جای آن‌که امری محسوس باشد، موضوعی ذهنی و حاصل ترکیب معنای ابتدایی و طبیعی با پیش‌فرض‌های فرهنگی و جمع معنای برخاسته از نقش‌مایه‌های عینی و مضامین و مفاهیم ذهنی مستر در آن‌هاست. به‌عبارتی، در این‌جا صحبت از معنای پنهانی و رمزگانی فرهنگی است که هر قومی در فرهنگ خود آن را به شکل قراردادی پذیرفته‌است (عوض‌پور، ١٣٩۵: ۴٩).

مرحلهٔ سوم آیکونولوژی یا مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونولوژی، عمیق‌ترین مرحله در تحلیل آیکونولوژی است که پیام کلی، ارزش‌های نمادین مستتر در تصاویر و ارتباط محیط تاریخی و جوّ فرهنگی حاکم در زمان خلق اثر را با ساختار بصری آن کشف می‌کند. برخلاف مراحل قبلی که بیش‌تر به نمادها و معانی خاص محدود می‌شد، در مطالعهٔ آیکونولوژی به زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی و حتی روان‌شناختی که بر تصویر تاثیر داشته نیز توجه می‌شود (اسدی، ١٣٩٣: ٣٩). در نتیجه، این مرحله نیازمند دانش گسترده‌ای از تاریخ هنر، فلسفه، جامعه‌شناسی و سایر حوزه‌های علوم انسانی است تا فهم عمیق‌تری از تاثیرات و انگیزه‌هایی است که باعث خلق تصویر شده‌اند، حاصل شود. رسیدن به مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونولوژی نتیجهٔ نیل به معنای سومی است که از تلفیق دو لایهٔ ابتدایی و ثانویه حادث شده و معنای ذاتی یا محتوایی نام دارد. ادراک منتقد از عناصر بصری و به‌عنوان‌ها در کنار داستان و روایت‌های یک اثر هنری، او را به معنای ذاتی اثر می‌رساند.

البته لازم به اشاره است که مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونولوژی به قدری وارد عمق معنای اثر می‌شود که گاهی به معنایی دست می‌یابد که به‌صورت ناخودآگاه و بر اساس تجربهٔ زیستهٔ هنرمند و مواجههٔ او با جهان در اثر منعکس شده‌است (عوض‌پور، ١٣٩۵: ۶٢). در چنین موقعیتی و از آن‌جا که حتی هنرمند آگاهی ندارد که آن‌چه خلق شده تجلی کدام‌یک از باورهای اوست، می‌توان ادعا کرد که رسیدن به معنای ذاتی یا محتوایی عبور از خودآگاهی است.

به دنبال آشنایی با این سه لایهٔ معنایی می‌توان نتیجه گرفت که هدف اروین پانوفسکی از مطرح کردن سه مرحلهٔ اصلی آیکونولوژی در واقع نیل به یکی از سه لایهٔ معنایی است. مرحلهٔ مطالعهٔ پیشاآیکونوگرافی در جهت یافتن معنای ابتدایی یا طبیعی اثر، مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونوگرافی در جهت یافتن معنای ثانویه یا قراردادی اثر و مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونولوژی در جهت یافتن معنای ذاتی یا محتوایی اثر به‌کار گرفته می‌شوند. برای مثال، در مرحلهٔ مطالعهٔ پیشاآیکونوگرافی لازم است با دانش نظری از اشکال، عناصر، مکاتب، سبک‌های هنری

و بر مبنای تجربهٔ عملی، جزییات بصری نقش‌مایه‌ها توصیف شوند تا نیل به معنای واقعی حاصل شود. از طرفی برای کشف معنای بیانی یا فرانمودی ضروری است تا در کلیت بصری اثر هنری دقت شود.

در مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونوگرافی که دروازهٔ ورود به رمزگان اثر و شناخت مضامین و مفاهیم پس‌پردهٔ نقش‌مایه‌ها است، تلاش می‌شود فهم قراردادهای مبتنی بر متون ادبی یا سنت شفاهی نایل شود. در نتیجه، بدیهی است که دانش و معرفت ادبی و شناخت منابع ادبی مکتوب و شفاهی مهم‌ترین لازمهٔ این مرحله باشد (همان: ۴۹-۵۷). مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونولوژی نیز در پی کشف مفاهیم و ارزش‌های پنهانی اثر است اغلب برای هنرمند هم ناشناخته بوده و حتی ممکن است متفاوت از پیامی به نظر برسد که قصد انتقالش را داشته‌است.

سلیمان منصور

سلیمان منصور، از برجسته‌ترین هنرمندان معاصر فلسطینی است که هنر خود را وقف بیان بصری هویت فلسطینی کرده‌است، در ۲۷ ژوئیه ۱۹۴۷ م. و درست یک سال قبل از روز نکبت[۲۶]، در شهر بیرزیت[۲۷] استان رام‌الله فلسطین متولد شد. او دبیرستان را در سال ۱۹۶۷ م. به پایان رساند و بین سال‌های ۱۹۶۷ م. تا ۱۹۷۰ م. در «آکادمی هنر و طراحی بزالل»[۲۸] در قدس به تحصیل هنر پرداخت. سلیمان منصور در آکادمی بزالل گرایش اکسپرسیونیسم انتزاعی را آموزش دید، با این حال به مطالعهٔ این گرایش توجهی نشان نداد، چرا که ترجیح می‌داد تصاویر واقع‌گرایانه‌تر و ملموس‌تری از زندگی را بر بوم بیاورد (URL1).

از همین‌جا بود که او سبک واقع‌گرایانهٔ نقاشی را پی گرفت تا زندگی روزمرهٔ ساکنان فلسطین را به تصویر بکشد. سبک سلیمان منصور اغلب به‌صورت فیگوراتیو و نمادین توصیف می‌شود، که با استفاده از رنگ‌های غنی و نقوش سنتی به ایجاد ارتباط بصری قوی با فرهنگ و میراث فلسطینی کمک می‌کند. نمادها و تصاویر مشترک در میان آثار سلیمان منصور شامل درخت و میوهٔ نارنج به‌عنوان نمادی از نکبت ۱۹۴۸ م.، درخت زیتون به‌عنوان نمادی از مقاومت و جنگ، طرح‌های هندسی سوزن‌دوزی‌شده روی لباس سنتی بانوان فلسطینی، زندگی روزمره در روستا و هم‌چنین مادر و خانواده است، که با تجربهٔ زیستهٔ او در هم‌آهنگی کامل قرار دارد. آثار او هم‌چنین اغلب موضوعاتی مانند تبعید، مقاومت، هویت و سرزمین را بازتاب می‌دهد.

سلیمان منصور در سال‌های ۱۹۸۱ م. تا ۱۹۹۳ م. به‌عنوان معلم در آکادمی بین‌المللی هنرهای معاصر[۲۹] رام‌الله و دانشگاه قدس و به‌عنوان کاریکاتوریست سیاسی در روزنامهٔ الفجر انگلیسی و در سال‌های ۱۹۸۶ م. تا ۱۹۹۲ م. در مجلهٔ «العودهٔ» مشغول به‌کار بود. او در کار تشکیلاتی نیز فعالیت می‌کرد و یکی از بنیان‌گذاران «انجمن هنرمندان تجسمی فلسطین»[۳۰] در سال ۱۹۷۴ م. محسوب می‌شود. سلیمان منصور در سال ۱۹۹۶ م. موزهٔ فولکلور فلسطین[۳۱] را با همراهی جمعی از هنرمندان فلسطینی و در سال ۲۰۰۴ م. «انجمن هنر فلسطین»[۳۲] را تاسیس کرد. او هم‌چنین در تالیف کتب «لباس‌های مردمی فلسطین»[۳۳]، «راهنمای گل‌دوزی فلسطین»[۳۴] و «هر دو طرف صلح: هنر پوستر سیاسی اسراییل و فلسطین»[۳۵] همکاری کرده‌است (URL2). گردهم‌آمدن هنرمندان فلسطینی در انجمن‌های هنری می‌تواند نشان‌دهندهٔ اهداف مشترک آن‌ها از شرکت‌کردن در فعالیت‌های فرهنگی، اجتماعی و حتی سیاسی باشد. به‌طوری‌که گاه موضوع، محتوا و حتی ساختار آثار هنری آن‌ها به یکدیگر شباهت پیدا می‌کند. شرایط اشغال و مبارزه در فلسطین، نه تنها هنرمندان بلکه تمامی مردم این سرزمین را در هدف به اشتراک رسانده‌است. در این میان هنرمندان بیش از سایر مردم امکان انتقال دیدگاه‌ها و افکار خود را دارند.

به‌طور مثال، در سال ۱۹۸۷ م.، سلیمان منصور به

همراه همکاران هنرمندش: ورا تماری[۳۶] (۱۹۴۵ م.)، تیسیر برکات[۳۷] (۱۹۵۹ م.) و نبیل عنَانی[۳۸] (۱۹۴۳ م.) گروهی را تحت عنوان «به سوی آزمایش و خلاقیت»[۳۹] تاسیس کردند که در واکنش به وقایع انتفاضهٔ اول[۴۰] راه‌اندازی شده‌بود. در حالی‌که این هنرمندان با رویکردی انقلابی، زیبایی‌شناسی هنر فلسطین را ارتقا می‌بخشیدند، با تحریم ابزارها و مواد هنری وارداتی از اسراییل نیز به انتفاضه کمک کردند و ابزار نقاشی موجود در بازارهای اسراییل را با موادی از طبیعت فلسطین مانند سفال، خشت، پوست حیوانات و حتی چای جایگزین کردند (URL3؛ URL4). اتخاذ چنین تمهیدی از سوی سلیمان منصور و هنرمندان گروه آزمایش و خلاقیت، سیر هنر آن‌ها را به سرزمین و مبارزه پیوند زد.

از دههٔ ۱۹۷۰ م.، سلیمان منصور با نقاشی‌های خود در خلق نمادهای تصویری از مبارزات فلسطینی مشارکت داشته‌است. او هم‌چنین تا به حال به تصویرسازی کتاب‌های آموزشی، طراحی پوسترهای سیاسی و ترسیم نقاشی دیواری با مضامین مسیحی پرداخته‌است. رنگ روغن و گِل متریال عمدهٔ آثار او را تشکیل می‌دهند. سلیمان منصور دارای مجموعه‌ای بی‌نظیر از قاب‌هایی چوبی است که در آن با ریختن لایه‌هایی از گِل و تشکیل ترکیب‌بندی‌های فیگوراتیو، تاریخ و مردم فلسطین را به تصویر کشیده‌است (URL2). این هنرمند با خلق این آثار در اندازه‌های مختلف و حتی گاهی در اندازهٔ واقعی، آثاری را خلق‌کرده که به نمادهایی از نابودی و زوال شباهت دارند؛ زیرا شکاف‌ها و اعوجاج‌هایی که در فرآیند خشک شدن قاب‌ها ظاهر می‌شوند حکایت از گذر زمان و نابودی اشیای مادی دارد.

مطالعهٔ پیشاآیکونوگرافی تابلوی خانوادهٔ فلسطینی

«خانوادهٔ فلسطینی» نام یکی از آثار سلیمان منصور است که با تکنیک رنگ روغن روی بوم و در سال ۲۰۱۶ م. خلق شده‌است (تصویر ۱). پس‌زمینهٔ ساده و خاکی رنگ این تابلو و فضای نسبتاً خالی اطراف فیگورها، در نگاه اول توجه را به شخصیت‌های اصلی جلب می‌کند: یک مرد، یک زن و یک کودک. مرد که محاسن و چهره‌ای آرام و متفکر دارد، لباسی شامل عبای خردلی رنگ، دشداشه، شماغ[۴۱] و عقال[۴۲] پوشیده‌است. او کودک را روی پای خود نشانده و دست راستش را بر شانهٔ زن قرار داده؛ گویی تمام خانواده را در آغوش گرفته و تحت حمایت دارد. زن نیز لباس سنتی قرمز رنگی پوشیده و سرش را به سمت مرد و کودک خم کرده‌است. زن و مرد هر دو آرام، درون‌گرا و غمگین به‌نظر می‌رسند، به یکدیگر تکیه کرده و گویا غصه‌دار غم مشترکی هستند. اما کودک که همانند مرد، دشداشه و عبای نارنجی رنگی به تن دارد و چفیه‌ای فلسطینی بر دوش انداخته، بر خلاف دو شخصیت دیگر، مستحکم، مصمم و جدی به مخاطب خیره شده و با دستش علامتی را نشان می‌دهد. ظهور فیگورها با لباس‌های محلی و تزیینات سنتی، بر اهمیت بُعد فرهنگی و تاریخی‌شان تاکید می‌ورزد و نشان می‌دهد که به دوره و فرهنگ خاصی تعلق دارند. ترتیب قرارگیری فیگورها و تضاد رنگی میان لباس‌های‌شان هم که چشم بیننده را به نرمی در سطح اثر به گردش درمی‌آورد، در ایجاد تعادل و هم‌آهنگی اثر موثر بوده‌است.

مرکزیت فیگورها در ترکیب‌بندی و نزدیکی فیزیکی‌شان به یکدیگر، روی هم گذاشتن دست‌ها، نورپردازی ملایم و بدون کنتراست، حاکمیت رنگ‌های گرم و روشن مانند قرمز و خردلی، وجود قوس‌ها و خطوط منحنی و هاله‌های نور طلایی با ته‌رنگ‌های متفاوت دور سر هر سه فیگور از دیگر ویژگی‌های بصری حاکم بر فضای این اثر است.

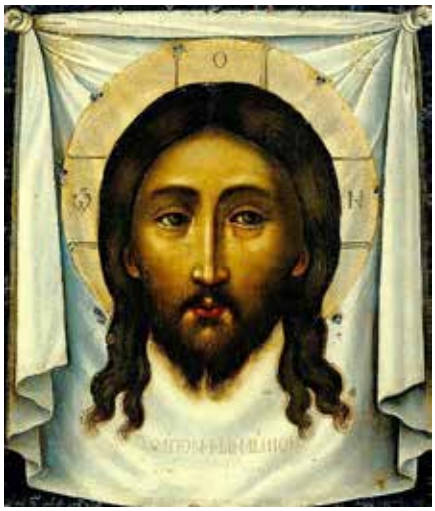
مطالعهٔ آیکونوگرافی تابلوی خانوادهٔ فلسطینی

استفاده از ترکیب‌بندی‌های نسبتاً مشابه، رنگ‌های گرم، خطوط منحنی، عناصر و نمادهای مذهبی و فرهنگی مانند هالهٔ نور و لباس محلی، در آثار دیگر

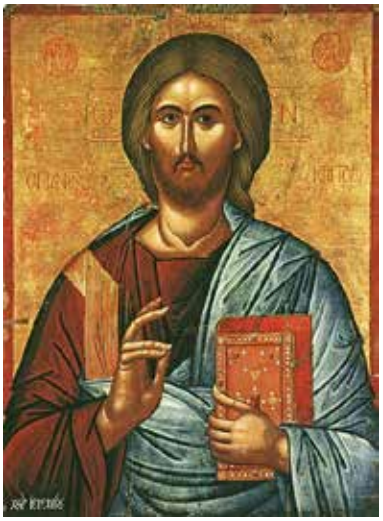
تصویر ١. سلیمان منصور، خانوادهٔ فلسطینی (عائِلهٔ فلسطینیهٔ)، ٢٠١۶ م.، رنگ روغن روی بوم (URL17).

جدول ١ (نگارنده).

ایکونوستاسیس (URL18).



اچیروپویتس (URL19).



پنتوکراتور (URL20).

هدیگیتریا (URL21).

تیچوین (URL22).

سلیمان منصور هم به چشم می‌خورند که نشان‌دهندهٔ تداوم و انسجام در سبک و رویکرد هنری او هستند؛ اما این اثر به وضوح تحت تاثیر سنت شمایل‌نگاری و نقاشی‌های مذهبی قرار دارد و مشخصاً از الگوهای شمایل‌نگاری مسیحی بهره برده‌است.

اولین شمایل‌های مسیحی که به تقلید از چهره‌نگاری امپراتوری روم کشیده می‌شدند، به دورهٔ کوتاهی پس از مسیح(ع) برمی‌گردند. این خود شاهدی بر این ادعاست که تصویر از آغاز، ذات مسیحیت بوده‌است. این شمایل‌ها معمولاً یا روی چوب و سنگ کنده‌کاری شده، یا با تکنیک فرسک[۴۳] یا موزاییک[۴۴] اجرا می‌شدند، اما تکنیکی که غنی‌ترین امکانات را دارد و به بهترین شکل با معنا و مقصود شمایل‌ها منطبق است، تکنیک تمپرا[۴۵] نام دارد. استفاده از فضای تخت به جای فضای سه‌بعدی، به حداقل رساندن جزییات و ترسیم فیگورها در حال عبادت از مهم‌ترین ویژگی‌های شمایل‌نگاری مسیحی به‌شمار می‌رود. فیگورها در شمایل‌های دینی در وضعیت نامنظم و پیچیده نیستند و حالت رسمی به خود گرفته‌اند. هر یک از حرکت‌ها از یک ویژگی دینی مقدس برخوردار است. نور الهی همه چیز را دربرگرفته، بنابراین از یک جهت خاص به اشیا نمی‌تابد. اشیا سایه ندارند زیرا در ملکوت خدا سایه‌ای وجود ندارد و همه چیز غرق در نور است. چهرهٔ مسیح(ع) و قدیسان در شمایل‌ها به‌طور قراردادی با بینی به شدت باریک، دهان کوچک و چشمان بزرگ ترسیم شده‌است. سرها همیشه یا به‌طور کامل یا به‌طور سه‌رخ به سوی مخاطب چرخیده و حتی در ترکیب‌بندی‌های پیچیده به‌ندرت به حالت نیم‌رخ درمی‌آمد. نیم‌رخ به شکلی ارتباط را می‌شکند و آغاز غیبت است و از این‌رو، معمولاً در مورد کسانی جایز است که هنوز به تقدس ترسیده‌اند. نمادگرایی نیز جز لاینفک شمایل‌هاست، زیرا واقعیت روحانی را نمی‌توان جز از طریق نمادها انتقال داد (اوسپنسکی و لوسکی، ۱۳۸۸: ۳۴-۵۵ و ۷۵).

شمایل‌های قدیسان معمولاً تحت نام‌های مختلفی دسته‌بندی می‌شوند، برای مثال، ایکونوستاسیس‌ها[46] پرده‌های یک‌پارچهٔ شمایل‌ها در مراسم عشای ربانی هستند که گاهی به‌صورت تاشو ساخته می‌شدند. اچیروپویتس‌ها[47] شمایل‌های بدون دست عیسی مسیح(ع) و پنتوکراتورها[48] شمایل‌های مسیح(ع) در سیمای پسر و در حال حکمرانی بر مشیت جهان را شامل می‌شوند. اما بخش مهمی از شمایل‌ها به تصاویری از مریم مقدس(س) اختصاص داده شده‌اند، که یکی از مهم‌ترین آن‌ها هدیگیتریا[49] نام دارد (همان: ۸۳-۱۰۳).

در این شمایل‌ها که به اشکال گوناگونی ترسیم شده‌اند، مادر مسیح(ع) معمولاً به‌صورت راست نشسته و مسیح(ع) را که دورهٔ شیرخوارگی را پشت سر گذاشته و اکنون عمانوئیل[50] نام دارد، روی دست چپ در آغوش گرفته‌است. کودک که به‌رغم سن کمش از خِرد آکنده‌است، در لباسی فاخر و زربفت پیچیده شده، در دست چپش یک طومار دارد و با دست راست خود مشغول متبرک ساختن است. مسیح(ع) معمولاً صورت خود را کاملاً چرخانده و مستقیم به مقابل خود می‌نگرد، اما مریم(س) هیچ ملاطفتی نداشته و با حالتی خشک و رسمی، به سوی مخاطب یا بالای سر عمانوئیل نگاه می‌کند. دست برخاستهٔ مریم(س) می‌تواند نشانه‌ای از عبادت باشد، اما بیش‌تر حالت معرفی دارد؛ گویی به کودک به‌عنوان منبع نجات بشر اشاره می‌کند.

در یکی از دسته‌های هدیگیتریا با نام تیچوین[51]، مریم(س) بدون آن‌که حالت متین و موقر خود را از دست بدهد، سرش را به سمت عمانوئیل متمایل کرده‌است. او نه تنها نگاه خود را به سوی او چرخانده، بلکه توجه خود را نیز به او معطوف کرده‌است. در برخی دیگر از نمونه‌ها حتی چهرهٔ غمگین‌مانده‌ای را از خود نشان می‌دهد و بدون آن‌که مستقیماً به پسر خود بنگرد، به ماموریت او و برای آمدن به جهان و تحمل مصایب می‌اندیشد (جدول ۱).

با توجه به آن‌که نگارنده میان اثر «خانوادهٔ فلسطینی»

تصویر ٢. سلیمان منصور، مهاجر (المهاجرة)، ٢٠١٧ م.، رنگ روغن روی بوم (URL23).

سلیمان منصور و شمایل‌های مسیحی شباهت قایل است، سه شخصیت اصلی این اثر با مریم(س) بنت عمران، عیسی(ع) بن مریم(س) و یوسف نجار که به ادعای کتاب مقدس مسیحیان، نامزد مریم(س) و پدرخواندهٔ عیسی(ع) بود، قابل تطبیق است.

بر اساس آیهٔ ۲۲ سورهٔ مریم[۵۲]، عیسی(ع) پسر مریم(س)، نقطهٔ مرکزی اندیشه مسیحیت با دو ذات الهی و بشری، در مکانی که با محل زندگانی مریم(س) فاصله‌ای زیاد داشت، متولد شد. در این راستا اناجیل به ثبت ماجرایی می‌پردازند که نشان‌دهندهٔ تولد عیسی(ع) در بیت‌لحم باشد: «در آن زمان، اوگوستوس، قیصر روم، فرمان داد تا مردم را در تمام سرزمین‌های تحت‌سلطه امپراتوری‌اش سرشماری کنند ... برای شرکت در سرشماری، هر شخص می‌بایست به شهر آبا و اجدادی خود می‌رفت. از این‌رو، یوسف نیز از شهر ناصره در دیار جلیل، به زادگاه داوود پادشاه یعنی بیت‌لحم در دیار یهودیه رفت زیرا او از نسل داوود پادشاه بود. مریم نیز که نامزد یوسف بود و آخرین روزهای بارداری خود را می‌گذراند، همراه او رفت تا ثبت‌نام کند. هنگامی که در بیت‌لحم بودند، وقت وضع حمل مریم فرا رسید و نخستین فرزند خود را که پسر بود، به دنیا آورد و او را در قنداقی پیچید و در آخوری خوابانید» (لوقا، باب ۲: ۶-۱).

اشعیا(ع) نیز در کتاب خود از تولد کودکی به نام عمانوئیل به‌عنوان نجات‌دهندهٔ بنی‌اسراییل نام برده‌است که عهد جدید آن را به عیسی(ع) تعبیر می‌کند (زیبایی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۴۸). «حال‌که چنین است خداوند خودش علامتی به شما خواهد داد. آن علامت این است که باکره آبستن شده، پسری به دنیا خواهد آورد و نامش را عمانوئیل خواهد گذاشت» (اشعیاء، باب ۷: ۱۴). شمایل‌های مریم(س) که مسیح(ع) کودک با نام عمانوئیل را در آغوش گرفته‌است، به همین بخش از کتاب مقدس اشاره دارند. هم‌چنین تولد او در یک خانواده فقیر و معمولی، اما با یک ماموریت الهی، نشان‌دهندهٔ قدرت خداوند در استفاده از افراد عادی برای اهداف بزرگ است.

عیسی(ع) در روزگاری پا به دنیا گذاشت که قوم یهود در انتظار مسیحا، یا همان مصلح جهانی به‌سر می‌برد، تا آوارگی اسراییلیان را پایان دهد و آنان را بر اقوام دیگر چیره سازد (کلباسی اشتری، ۱۳۸۷: ۴۲). در اعتقاد یهودیان، مسیحا باید از نوادگان اسحاق(ع) و از فرزندان داوود(ع) باشد و حکومت مسیحایی بر پا کند تا هیچ قومی نتواند آتش جنگ را برافروزد: «خداوند در میان قوم‌ها داوری خواهد کرد و به منازعات بین قوم‌ها خاتمه خواهد داد. ایشان شمشیرهای خود را برای ساختن گاوآهن در هم خواهند شکست و نیزه‌های خویش را برای تهیهٔ اره. قوم‌ها دیگر به جان هم نخواهند افتاد و خود را برای جنگ آماده نخواهند کرد» (اشعیاء، باب ۲: ۴). از نگاه کتاب مقدس، عیسی(ع) شخصیتی غیور و انقلابی است که برای نجات محرومان از سلطهٔ ستم‌کاران آمده و مبارزهٔ مسلحانه یکی از راه‌بردهای اوست (زیبایی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۵۰).

مسیحیان باور دارند عیسی(ع) در دو مرحله رجعت خواهد کرد. مرحلهٔ اول رجعت او، شامل ربوده‌شدن مومنان، در یک چشم برهم زدن و بدون خبر است، بدون آن‌که خود به زمین نزول کند. پس از این مرحله، مصیبت‌های عظیم بر زمین واقع خواهد شد. اشرار دور یکدیگر جمع می‌شوند تا قدس را تصرف کرده و مومنان را به اسارت در آورند، ولی در همان زمان که به پیروزی نزدیک شوند، مسیح(ع) با لشکریان خود از آسمان نزول خواهد کرد و در جنگ نهایی بر آن‌ها غالب می‌شود. او پس از ظهور ثانوی خود به مدت هزار سال بر زمین حکومت و عدل و انصاف کامل را بر زمین حاکم خواهد کرد. اما شیطان مجدداً از بند رها شده و بسیاری را علیه مسیح(ع) خواهد شورانید، ولی آتش از آسمان نازل شده و آن‌ها را هلاک خواهد کرد (اول تسالونیکیان، باب ۴: ۱۶؛ اشعیاء، باب ۲۴: ۱۶-۲۳؛ مکاشفه، باب ۱۹: ۱۱، باب ۲۰: ۷).

با توجه به تمام این توصیفات و نگاه مجدد به نقاشی «خانوادهٔ فلسطینی» می‌توان صراحتاً ادعا کرد که هدف این اثر صرفاً نمایش یک خانوادهٔ فلسطینی معمولی نبوده؛ بلکه هدف آن را می‌توان نمایش خانواده‌ای فلسطینی در قالب خانواده‌ای مقدس یا حتی نمایش خانواده‌ای مقدس و آسمانی دانست که در قالب خانواده‌ای فلسطینی مجسم شده‌اند. به تعبیر نگارنده، هدف سلیمان منصور از ترسیم این اثر بیش از هر چیز، تاکید بر هویت و پیشینهٔ فلسطینی مریم(س) و عیسی(ع) بوده‌است، زیرا که آن‌ها در عین تقدس و الوهیت، حامل مشخص‌ترین نمادهای فلسطینی نیز هستند.

با توجه به گرایش سلیمان منصور به دین مسیحیت می‌توان اظهار کرد که او با باورها و آموزه‌های مسیحی آشنایی کامل داشته و آن‌ها را به همین منظور در آثار خود به‌کار می‌برده‌است. همان‌طور که اشاره شد، طبق نص صریح کتاب مقدس، عیسی(ع) در بیت‌لحم فلسطین زاده شد. ترکیب سه‌تایی تابلو نیز مشخصاً یادآور تثلیث مسیحی است. هم‌چنین حضور یوسف نجار در کنار عیسی(ع) و مریم(س) نیز بیان‌گر این نکته است که سلیمان منصور در خلق این اثر از آموزه‌های مسیحی و غیراسلامی پیروی کرده و این اثر بیش از آن‌که با توصیفات قرآن از عیسی(ع) و مریم(س) سازگار باشد، مبتنی بر توصیفات انجیل است. قرآن کریم در آیهٔ ۴۷ سورهٔ آل‌عمران[۵۳] بیان می‌دارد که ولادت عیسی(ع) حاصل ازدواج مریم(س) با بشر نیست، اما در این تصویر مردی در نقش پدر حضور دارد که نمی‌تواند جز بر یوسف نجار، بر شخصیت دیگری قابل تطبیق باشد. ترسیم یوسف حتی در شمایل‌های هدیگیتریای مسیحی نیز مرسوم نبوده‌اند و او صرفاً در نقاشی‌هایی از لحظهٔ تولد عیسی(ع) در آخور حضور دارد.

همان‌طور که این اثر بیش‌ترین نزدیکی صوری را با شمایل‌های مسیحی داشته و بلافاصله یادآور نقاشی‌های عمانوئیل در آغوش باکره است، می‌توان ادعا کرد که ویژگی‌های شخصیتی مسیح(ع) و مریم(س) نیز به نوعی به این خانواده منتقل شده‌است. زن، مادری پاکدامن، عابد و فداکار است و کودک نیز در آینده فردی غیور و مصمم خواهد شد. چنین باوری موجب خواهد شد تا سایر اعتقادات مسیحی نیز در مورد این اثر و شخصیت‌های حاضر در آن صادق باشد. یکی از این اعتقادات، اعتقاد به منجی‌بودن عیسی(ع) و ظهور یک‌بارهٔ او در آخرالزمان است. به‌عبارتی، سلیمان منصور قصد داشته تا کودک حاضر در این تابلو را نه فقط شخصی الهی و قدسی، بلکه منجی و مسیحایی معرفی کند که با شیاطین زمان خود مبارزه خواهد کرد.

مطالعهٔ آیکونولوژی تابلوی خانوادهٔ فلسطینی

یکی از حربه‌های دولت انگلستان در خلال جنگ جهانی اول برای تجزیهٔ امپراتوری رقیب خود، امپراتوری عثمانی[۵۴] و حفظ منافع استراتژیک در خاورمیانه، خلیج فارس و شبه قاره هند، مذاکره با صهیونیست‌ها[۵۵] بود. حاصل مذاکرات انگلستان با صهیونیست‌ها در طی سه سال از جنگ جهانی اول، صدور اعلامیهٔ بالفور[۵۶] در سال ۱۹۱۷ م. است که در آن وعدهٔ موطن ملی یهود به صهیونیست‌ها داده شده‌بود. در واقع صدور اعلامیه بالفور سرآغاز قیمومت انگلستان بر فلسطین محسوب می‌شود. در این راستا، یکی از اهداف دولت بریتانیا در زمان قیمومیت در فلسطین و پس از صدور اعلامیه، کنترل آموزش در فلسطین بود تا فضا را برای پذیرایی از یهودیان طردشده از اروپا آماده کند. بدین‌منظور، مقامات بریتانیایی، برنامه‌های درسی عربی و هر آن‌چه را که به‌عنوان برنامه‌های درسی خلاق شناخته می‌شد، حذف کردند تا هویت ملی فلسطینیان را از بین ببرند (URL6; URL5).

علی‌رغم این چالش‌ها و با وجود تغییرات در زندگی و توسعه شهری و ناملایماتی از جمله آوارگی و دزدی فرهنگی که مردم فلسطین با آن مواجه شدند، مقاومت و هویت ملی آن‌ها با حفظ میراث‌شان هم‌چنان پابرجا

تصویر 3. سلیمان منصور، چیدن زیتون (قِطاف)، 1988 م.، رنگ روغن روی بوم (URL24).

جدول ٢ (نگارنده).

روان عنانی، بدون عنوان، ٢٠٢١ م.، آبرنگ (URL25).

نبیل عنانی، بدون عنوان، ٢٠٢١ م.، پاستل گچی (همان).

لیلا شوا، بدون عنوان، ٢٠٢١ م.، ترکیب مواد (همان).

ماند و هنرمندانی با استعدادتر و غنی‌تر از حد انتظار به ظهور رسیدند. می‌توان گفت که محدودیت‌های اعمال‌شده از جانب دولت بریتانیا نتیجهٔ عکس داده و به‌عنوان جرقهٔ ظهور یک انقلاب هنری در فلسطین عمل کرده‌است.

سلیمان منصور هنرمندی است که آثارش به شدت تحت‌تاثیر صحنه‌های روزمرهٔ فلسطین و اعمال رژیم اشغال‌گر فلسطین ظهور یافته‌است. برای مثال، حضور عناصر تکراری مانند نارنج، درخت زیتون و ... تحت‌تاثیر وقایعی چون اخراج ساکنان شهر یافا در سال ۱۹۴۸ م. و منع آن‌ها از چیدن میوه‌های درخت‌شان و سوزاندن و از جا کندن درختان زیتون پس از اشغال قرار دارد (تصاویر ۲ و ۳).

تصویر ۴. (URL26).

همچنین، در شب کریسمس سال ۲۰۲۱ م.، هنرمندان فلسطینی چون روان عنانی[57]، نبیل عنانی و لیلا شاوا[58] در کنار سلیمان منصور، مجموعه‌ای از تصاویر لحظهٔ تولد مسیح(ع) را در فیس‌بوک منتشر کردند که در آن‌ها بیش‌ترین تاکید بر حضور عناصر فلسطینی و هویت فلسطینی عیسی(ع) و خانوادهٔ مقدس اوست (URL7). در این نقاشی‌ها، بر خلاف شمایل‌های معمول از عیسی(ع) که عموماً با چهرهٔ اروپایی تصویر می‌شد، عیسی(ع) و مریم(س) به دور از تصویرسازی کلاسیک و با چشمان، ویژگی‌ها و لباس‌های فلسطینی و در محیطی کاملاً فلسطینی تجسم یافته‌اند. اثر «خانوادهٔ فلسطینی» سلیمان منصور نیز در این مجموعه حضور دارد (جدول ۲).

تصویر ۵. سلیمان منصور، ناصری (الناصری)، ۱۹۹۳ م.، رنگ روغن روی بوم (URL27).

اثر «خانوادهٔ فلسطینی» سلیمان منصور بیش‌ترین شباهت را به شمایل‌های مسیحی تیچوین دارد، با این تفاوت که او شخصیت‌های اصلی را به سه نفر افزایش داده و مردی را که به‌نظر می‌رسد پدر خانواده است هم به تصویر اضافه کرده‌است. سلیمان منصور در آثار متاخر خود نیز از ترکیب‌های سه‌تایی که در این اثر با نگرهٔ تثلیث مسیحیت نیز بی‌ارتباط نیست، استفاده کرده‌است. برای مثال، او در سال ۲۰۲۰ م.

جدول ۳ (نگارنده).

سلیمان منصور، در مسیر بیت‌لحم (الطریق الی بیت‌لحم)، ۲۰۲۱ م.، رنگ روغن روی بوم (URL28).	(URL29).

مجدداً تابلویی با عنوان «خانوادهٔ فلسطینی» ترسیم کرد که ترکیبی بسیار نزدیک با تابلوی قدیمی‌تر خانوادهٔ فلسطینی دارد: مردی با لباس محلی سرمه‌ای رنگ طرح‌دار و کلاه عرق‌چین، زنی با لباس محلی رنگارنگ سوزن‌دوزی شده و کودکی که این بار هم دشداشهٔ سفید بر تن و چفیهٔ فلسطینی بر دوش دارد (تصویر ۴). کودک این بار اما بر خلاف اثر پیشین به مادر خیره شده و دستانش را هم پایین نگه داشته‌است. هاله‌های نور، گره کردن دست‌ها، نگاه پدر به مادر و مادر به کودک در این اثر هم تکرار شده‌است. محل قرارگیری زن و مرد هم جابه‌جا شده‌است و با توجه به این‌که مرد دست خود را بر شانهٔ زن نگذاشته، صمیمیت و وحدت اثر «خانوادهٔ فلسطینی» را ندارد. فضای کم‌تر رسمی هم‌چنین باعث شده تا این اثر که با عنوان «خانوادهٔ مقدس در باغ زیتون» نیز شناخته می‌شود، بر خلاف اثر قدیمی‌تر «خانوادهٔ فلسطینی»، ارتباط واضح و مشخصی با شمایل‌های مسیحی نداشته باشد.

او هم‌چنین در اثر خود با نام «ناصری» که در سال ۱۹۹۳ م. خلق کرده‌است، چهرهٔ عیسی(ع) را در قالب شمایل پنتوکراتور و در حالی به تصویر کشیده که لباس و چفیهٔ فلسطینی به تن دارد (تصویر ۵). چهرهٔ او نیز بیش از آن‌که به تصویر شمایل‌نگاران غربی از مسیح(ع) شباهت داشته باشد، فلسطینی است. هم‌چنین دور تا دور اثر قاب‌های کوچکی، صحنه‌های زندگی حضرت عیسی(ع) از تولد تا مرگ را با بیش‌ترین حضور عناصر فلسطینی و بیش‌ترین تاکید بر این سرزمین روایت می‌کند.

تابلوی دیگر سلیمان منصور با نام «در مسیر بیت‌لحم»، اثر سال ۲۰۲۱ م.، زنی را به تصویر کشیده که در غربت تبعید، به کودک تازه متولد شدهٔ خود شیر می‌دهد. حضور هاله‌های نور و شباهت واضح اثر به شمایل‌هایی موسوم به «مریم در حال شیر دادن عیسی»(ع)[59] تایید می‌کنند که این اثر هم به تولد عیسی(ع) در بیت‌لحم و دور از خانه اشاره می‌کند (جدول ۳). لباس‌های محلی، پیچیده بودن نوزاد در چفیهٔ فلسطینی، پس‌زمینهٔ خانه‌ها و حضور سربازان اسراییلی با اسلحه در نزدیکی مادر و کودک، بار دیگر بر هویت فلسطینی عیسی(ع) یا فرض تجسم او و مادرش در قالب شهروندان امروزی فلسطینی در آثار

سلیمان منصور صحه می‌گذارد.

همان‌طور که اشاره شد، یکی از مهم‌ترین اهداف سلیمان منصور در به تصویر کشیدن عیسی(ع)، مریم(س) و یوسف در لباس فلسطینی، تاکید او بر هویت عیسی(ع) به‌عنوان پیامبری متولد فلسطین و رشدیافته در آن زمینهٔ فرهنگی بوده‌است. اما نکتهٔ قابل توجه آن است که سلیمان منصور از عناصر و نمادهای امروزین فلسطین یا حتی عناصری استفاده کرده‌است که معنای آن‌ها در طول تاریخ دچار تطور و تحول شده‌اند. غالب این نمادها که در نگاه اول یادآور فلسطین هستند، در آثار دیگر او نیز به وفور تکرار شده‌اند. حضور این نمادها در اثری که به تقلید از شمایل‌های مسیحی کشیده شده‌است، معنای اولیه شمایل را که اصولاً از قواعد مشخصی برای تاویل و تفسیر برخوردار است، به کل دچار دگرگونی می‌کند.

یکی از مهم‌ترین این عناصر، چفیهٔ فلسطینی بر دوش عمانوئیل یا عیسی(ع) کودک است. ارتباط چفیه با مفهوم مقاومت و آزادی فلسطین مختص امروز نیست. ریشه‌های عمیق این سرپوش را که هم‌چنین کوفیه نامیده می‌شود، می‌توان تا بین‌النهرین باستان ردیابی کرد.

افسانه‌ها حاکی از آن است که شکارچیان سومری که به دنبال محافظت در برابر آفتاب سوزان تابستان بودند، تور ماهی‌گیری را به‌طرز ماهرانه‌ای روی سر خود قرار می‌دادند. این سرپوش به‌تدریج با شماغ ادغام‌شده و به سبب سودمندی در آب و هوای بیابانی غرب آسیا، تا مناطق هم‌جوار نیز گسترش یافت. چفیه با طرح تور ماهی‌گیری، در میان اعراب طلسمی محسوب می‌شود که شرارت را دفع می‌کند. این تفکر هم‌چنان نیز به نوعی پابرجاست، اما امروزه و با گذشت زمان، چفیه به البسهٔ نخبگان حاکم و مقدس و بخشی جدایی‌ناپذیر از هویت فرهنگی تبدیل شده‌است که حتی لزوماً با دین اسلام نیز در ارتباط نیست. در واقع، تا اوایل قرن بیستم، همهٔ ادیان و زبان‌های منطقه از چفیه استفاده می‌کردند. چفیه که به‌طور سنتی از پنبه و پشم بافته می‌شد، توسط بادیه‌نشینان تحت‌کنترل عثمانی، به نمادی از مبارزه طبقاتی تبدیل شد که مدت‌ها قبل از درگیری اعراب و اسراییل، ریشه در روح و روان مردم محلی داشت. در حالی‌که اعراب ثروت‌مند از نمادهای عثمانی استقبال می‌کردند، فقرا و افراد متواضع چفیه را ترجیح می‌دادند. بسیاری از یهودیان، مسیحیان و مسلمانان شام و فلسطین نیز، چفیه را برای نشان دادن ارتباط محلی اصیل خود انتخاب کردند و خود را در داخل دولت‌های عثمانی و بریتانیایی که فلسطین را کنترل می‌کردند، متمایز کردند (URL8).

در دههٔ ۱۹۳۰ م. و در دوران قیمومیت بریتانیا، از آن‌جاکه مبارزان عمدتاً روستایی آزادی فلسطین، در طول فعالیت‌های ضدانگلیسی خود چفیه می‌پوشیدند، حس جمع‌گرایی منجر به پذیرش گستردهٔ چفیه توسط مردم عادی، پنهان کردن هویت مبارزان آزادی و ادغام آرام آن‌ها در میان مردم شد. پس از تاسیس اسراییل در سال ۱۹۴۸ م.، چفیه به‌عنوان نمادی از پایداری در برابر اشغال‌گری توسعه یافت و توسط آواره‌ها استفاده شد. در سال‌های بعد و در زمانی که دولت اشغال‌گر بین سال‌های ۱۹۶۷ م. تا ۱۹۹۳ م.، نمایش پرچم فلسطین را ممنوع کرد، چفیه دست‌خوش دگرگونی و به پرچم غیررسمی فلسطین تبدیل شد. این تغییر در نمادگرایی از طریق اقدامات مقاومت فلسطین و شخصیت‌های برجستهٔ سیاسی، به‌ویژه یاسر عرفات[۶۰] مشهود بود. در سطح بین‌المللی نیز، شخصیت‌های سیاسی مانند نلسون ماندلا[61] و فیدل کاسترو[62]، به‌عنوان نشانه‌ای از هم‌بستگی و حمایت از آرمان فلسطین، چفیهٔ سیاه و سفید می‌پوشیدند (همان). و این‌چنین بود که شماغ سیاه و سفید، به نمادی از هویت فرهنگی، استواری و هم‌بستگی با مردم فلسطین در مبارزه علیه اشغال‌گری بریتانیا از دهه ۱۹۳۰ م. تا به امروز تبدیل شد.

چفیه معمولاً از دو رنگ سفید و سیاه تشکیل

جدول۴ (نگارنده).

سلیمان منصور، فردا (الغد)، ۱۹۷۵ م.، رنگ روغن روی بوم (URL30).	سلیمان منصور، روز زندانی (یوم الاسیر الفلسطینی)، ۱۹۸۰ م.، تمپرا (URL31).

شده‌است که هر کدام مفاهیمی را منتقل می‌کنند: رنگ سفید، بیان‌گر صلح و امید و رنگ سیاه، بیان‌گر مقاومت و استواری است. سه طرح عمده هم بر روی چفیه ظاهر می‌شود: طرح مشبک، نشان‌دهندهٔ تور ماهی‌گیری و تاریخچهٔ شکل‌گیری چفیه، طرح خطوط حاشیه، نشان‌دهندهٔ راه‌های تجاری و ارتباط فرهنگی و طرح برگ، نشان‌دهندهٔ برگ درخت زیتون است (URL9).

چفیه از پرتکرارترین عناصر به‌کار رفته در آثار سلیمان منصور است که در تمامی نقاشی‌های او از مسیح(ع) وجود دارد. در هر دو تابلوی «خانوادهٔ فلسطینی» ترسیم شده توسط او در سال‌های ۲۰۱۶ م. و ۲۰۲۰ م. و تابلوی «ناصری»، چفیه بر دوش مسیح(ع) قرار دارد و در اثر «به سوی بیت‌لحم»، بر دور عیسی(ع) نوزاد پیچیده شده‌است (تصاویر ۱، ۴، ۵ و جدول ۳).

سلیمان منصور در اثری با نام «فردا» که در سال ۱۹۷۵ م. خلق کرده، کودکی را به تصویر کشیده که چفیه بر دوش، علامت پیروزی را نشان می‌دهد. او در اثر دیگرش به نام «روز زندانی»، ترسیم شده در سال ۱۹۸۰ م. نیز، چفیهٔ فلسطینی را به شکل پرنده‌ای در حال فرار از میله‌های زندان ترسیم کرده‌است. این اثر به‌عنوان الگوی اولیه، در پوسترهای بعدی‌اش نیز مورد استفاده قرار گرفت (جدول ۴).

از دیگر عناصری که به اثر «خانوادهٔ فلسطینی» روحیهٔ کاملاً بومی داده‌است، حضور لباس‌های محلی فلسطین است. لباس یوسف شامل دشداشه با طرح راه‌راه مشکی، عبای رنگی، چفیه یا شماغ بدون طرح و عقال برای نگه‌داشتن چفیه است. مریم(س) نیز لباسی محلی و با سوزن‌دوزی سنتی به تن دارد که کاملاً با الگوهای امروزی لباس‌های محلی فلسطینی تطابق دارد.

سوزن‌دوزی به دلیل رنگ و بافت غنی و هم‌چنین ایجاد تفاوت‌های منطقه‌ای در لباس‌ها، تزیین اصلی لباس زنان روستایی در فلسطین است. الگوهای سوزن‌دوزی اغلب منعکس‌کنندهٔ موقعیت اجتماعی، وضعیت تاهل و ثروت زنان نیز هستند. برای مثال، رایج‌ترین الگوی سوزن‌دوزی فلسطینی، دوختی ضرب‌دری شکل به نام فلاحی است که کشاورز

معنی می‌شود. از دیگر الگوهای سوزن‌دوزی، مربع به شکل سنگ‌فرش‌های قدس، اشکال پرندگان و گیاهان و درختان سرو است که مردم در زمین‌های خود می‌کاشتند. بخش پشتی لباس نیز با طرح ستارهٔ بیت‌لحم و پَر سوزن‌دوزی می‌شود (URL١٠). نکتهٔ قابل توجه آن است که بهترین انواع سوزن‌دوزی فلسطین به شهر بیت‌لحم تعلق دارد، که به دلیل غنای بالا، ملکهٔ لباس یا مَلَک نامیده می‌شود (تصویر ۶). تصور می‌شود که گل‌دوزی‌های کلیسایی نیز بر این سبک سوزن‌دوزی تاثیر گذاشته‌باشد. با وجود رواج این هنر در میان زنان بیت‌لحم، پس از اشغال فلسطین در سال ۱۹۴۸ م. و با مهاجرت مردم به اردوگاه‌ها، نقش سوزن‌دوزی در زندگی زنان بسیار کم‌رنگ شد (URL١١).

همان‌طور که اشاره شد، سلیمان منصور در تالیف کتب «لباس‌های مردمی فلسطین» و «راهنمای گل‌دوزی فلسطین» همکاری داشته‌است (URL٢). در نتیجه، حضور سوزن‌دوزی‌های فلسطینی در آثار سلیمان منصور حتی از حضور چفیه نیز پررنگ‌تر

تصویر ۶. (URL32).

است. سلیمان منصور تقریباً هرجا زنی را به تصویر کشیده، سوزن‌دوزی‌های لباس‌ش را به رئالیستی‌ترین شکل ممکن نسبت به سایر بخش‌ها ترسیم کرده‌است (تصاویر ۱، ۲، ۳ و ۴). احتمالاً قصد او از ترسیم سوزن‌دوزی‌ها با دقیق‌ترین جزییات، به‌رخ‌کشیدن دانش فنی و نظری خود از این هنر بوده‌است.

دشداشهٔ راه‌راه یوسف در اثر «خانوادهٔ فلسطینی»، از مشخصه‌های لباس‌های بیت‌لحم دانسته می‌شود (URL١٠). از طرفی، همان‌طور که اشاره شد، سوزن‌دوزی‌های لباس‌های زنان نیز در بیت‌لحم از غنای بالایی برخوردار است، به‌طوری که ملکهٔ لباس نامیده می‌شود. حال با نگاه دوباره به اثر «خانوادهٔ فلسطینی» درمی‌یابیم که مکان تصویر شده، هم به دلیل طرح راه‌راه دشداشهٔ یوسف و هم غنای سوزن‌دوزی لباس مریم(س)، می‌تواند بیت‌لحم باشد. بر طبق آیات باب دوم کتاب لوقا نیز که پیش‌تر ذکر آن رفت، محل تولد عیسی(ع) در باور مسیحیان بیت‌لحم است. حضور یوسف در کنار مریم(س) در این اثر نیز این ادعا را تایید می‌کند، زیرا یوسف در عمدهٔ نقاشی‌های مسیحی، صرفاً در زمان تولد عیسی(ع) در بیت‌لحم در کنار مریم(س) حضور دارد. در نتیجه می‌توان ادعا کرد که یکی از اهداف سلیمان منصور در نمایش خانوادهٔ مقدس مسیح(ع) با لباس‌ها و نمادهای کاملاً فلسطینی که حکایت از حضور آن‌ها در بیت‌لحم دارد، تاکید بر هویت فلسطینی این خانواده بوده‌است. در صورت تصور آن‌که اثر، تصویری از خانواده‌ای فلسطینی، به‌جز خانوادهٔ عیسی(ع) باشد نیز، مکان سکونت آن‌ها بیت‌لحم تشخیص داده می‌شود.

سومین عنصر قابل توجه در این اثر، نمایش علامت ابهام‌آمیزی است که می‌تواند به علامت پیروزی تعبیر شود. با این حال باید توجه داشت که انتخاب این علامت از جانب سلیمان منصور ابتکار شخصی نبوده‌است، زیرا که عمانوئیل در شمایل‌های هدیگیتریای مسیحی نیز این نماد را با دست راست خود نمایش داده‌است (جدول ١).

تصویر ۷. (URL33)

حالات نمایش دست مسیح(ع) در شمایل‌ها معنای ثابت و مشخصی دارد. در یونان و روم باستان، سیستم تثبیت‌شده‌ای از حرکات دست وجود داشت که در خطابه‌ها استفاده می‌شد و اعتقاد بر این است که اولین شمایل‌نگاران ارتدوکس نیز هنگام به تصویر کشیدن مسیح(ع)، قدیسان و فرشتگان از این حرکات دست استفاده کرده‌باشند. برای مثال، یکی از این حالات، حالت IC XC است که در شمایل‌های عیسی(ع) بزرگ‌سال تکرار شده‌است (تصویر ۷). در این حالت، سه انگشت مسیح(ع)، I و X، تثلیث پدر، پسر و روح‌القدس را بیان می‌کنند. بالا بردن دست راست و انگشت اشاره در حالی‌که انگشتان دیگر بسته است نیز، به نشانهٔ تعلیم و برکت است. اما علامت دیگر که به علامت حاضر در این اثر بالاترین شباهت را دارد و در نقاشی‌های دیواری اولیه و نمادهای یونانی ظاهر شده، آن است که مسیح(ع) با بالا بردن دو انگشت از یک دست، به دو ماهیت الوهی و انسانی در ذات خود اشاره می‌کند (URL12).

در مورد این اثر اما و با وجود حضور پررنگ عناصر فلسطینی هم‌چون چفیه، که به‌عنوان نمادی از مبارزه و مقاومت به‌کار می‌رود، بهترین تفسیر این علامت، نه تفسیر به برکت و تثلیث، بلکه تفسیر به علامت پیروزی است. استفادهٔ سلیمان منصور از علامت پیروزی در اثر «فردا» نیز که کودک چفیه به دوش، دست راست خود را به نشانهٔ پیروزی بالا برده، این ادعا را تایید می‌کند (جدول ۴).

با این حال استفاده از علامت پیروزی، متاخر و مربوط به مبارزات امروزی نیست. بر طبق برخی افسانه‌پردازی‌ها، اولین استفادهٔ ثبت‌شده از علامت پیروزی به یکی از جنگ‌های صد سالهٔ انگلیس و فرانسه در سال ۱۴۱۵ م. برمی‌گردد که در آن، تیراندازان انگلیسی علامت پیروزی را به سربازان فرانسوی که قصد قطع کردن انگشتان آن‌ها را پس از اسارت داشتند، نشان دادند (URL۱۳).

سلیمان منصور تقریباً در تمام آثار خود با موضوع مسیحیت و قدیسان، عناصری را که حاکی مقاومت و مبارزهٔ فلسطین باشد، قرار داده‌است. می‌توان ادعا کرد که هدف او از این کار، وجهه‌بخشی به مقاومت و فعالیت‌های سیاسی این مردم بوده و حتی سعی داشته‌است تا به مبارزات آزادی‌خواهانهٔ آن‌ها تصویری قدسی و الوهی بدهد.

نتیجه‌گیری

آیکونولوژی به‌عنوان یکی از شاخه‌های مطالعات هنر، با بررسی عناصر یک اثر هنری از طریق مطالعهٔ نشانه‌های بصری آن، سعی در کشف ارتباط به‌عنوان‌ها با فرهنگ و تاریخ دارد. اروین پانوفسکی، یکی از مهم‌ترین شخصیت‌ها در شکل‌گیری این حوزه، برای دست‌یابی به لایه‌های پنهان معنایی موجود در آثار هنری سه مرحلهٔ پیشنهادی را ارایه داد: مطالعهٔ پیشاآیکونوگرافی، مطالعهٔ آیکونوگرافی و

مطالعهٔ آیکونولوژی. در مرحلهٔ مطالعهٔ پیشاآیکونوگرافی به توصیف ساده و سطحی هر آن‌چه در تصویر دیده می‌شود، مانند خط، سطح، حجم، رنگ و ... پرداخته می‌شود و تلاشی برای درک معانی یا نمادهای پیچیده صورت نمی‌گیرد. در مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونوگرافی، برخلاف مرحلهٔ قبل که به توصیف بصری اثر محدود می‌شد، تلاش می‌شود تا معنای نمادین یا تاریخی عناصر تصویر نیز درک شود. در مرحلهٔ مطالعهٔ آیکونولوژی که عمیق‌ترین مرحلهٔ تحلیل است نیز، ارزش‌های نمادین مستتر در تصاویر و ارتباط محیط تاریخی و جو فرهنگی حاکم در زمان خلق اثر را با ساختار بصری آن کشف می‌شود.

آیکونولوژی با عبور از مراحل سه‌گانهٔ خوانش آثار هنری، این امکان را فراهم می‌کند تا نه تنها ظاهر آثار هنری، بلکه عمق و پیام‌های نهفته در آن نیز مکشوف شود. این روش-رویکرد هم‌چنین ابزار مهمی برای تحلیل زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و دینی محسوب می‌شود و درک بهتری از تحولات فرهنگی و هنری در دوره‌های مختلف تاریخی ارایه می‌دهد. از همین‌رو، نگارنده بر آن شد تا آیکونولوژی را برای آزمایش فرضیهٔ خود و بررسی انعکاس تاریخ و سیاست در اثر «خانوادهٔ فلسطینی» سلیمان منصور برگزیند.

در اثر «خانوادهٔ فلسطینی»، سلیمان منصور شخصیت‌های اصلی را در زمینهٔ ساده و خاکی‌رنگ بوم به تصویر کشیده که لباس فلسطینی و چهره‌شان، مخاطب را متوجه هویت فلسطینی آن‌ها می‌کند. اما حضور هاله‌های نور و شباهت بسیار زیاد ترکیب‌بندی اثر به شمایل‌های مسیحی بلافاصله آن سه را یوسف، مریم(س) و عیسی(ع) معرفی می‌کند. گرایش سلیمان منصور به دین مسیحیت، اتخاذ چنین رویکردی را توجیه می‌کند. لازم به ذکر است که سلیمان منصور در کنار تابلوی «خانوادهٔ فلسطینی»، در بخشی دیگر از آثار خود نیز به نمایش تصاویری از زندگی روزمرهٔ خانواده‌های فلسطینی با الگوهای تصویری منطبق بر افراد مقدسی چون مسیح(ع) و مریم(س) پرداخته‌است. تابلوهای «ناصری»، «در مسیر بیت‌لحم» و اثر دیگری با نام «خانوادهٔ فلسطینی» یا «خانوادهٔ مقدس در باغ زیتون» نمونه‌هایی از این آثار هستند.

سلیمان منصور به‌عنوان هنرمندی که هنر خود را وقف بیان بصری هویت فلسطینی کرده‌است، در شهر مسیحی‌نشین بیرزیت در استان رام‌الله فلسطین متولد شد. آشنایی این هنرمند با آموزه‌ها و باورهای دین مسیحیت در نتیجهٔ زیست او در محیطی کاملاً مسیحی به وضوح در آثار او انعکاس یافته‌اند. او در تابلوی «خانوادهٔ فلسطینی» با پیروی از آموزهٔ تثلیث، ترکیبی سه‌تایی از شخصیت‌هایی با هالهٔ نور رقم زده‌است. نحوهٔ قرارگیری این شخصیت‌ها نیز مشخصاً یادآور شمایل‌های مسیحی هستند که در آن‌ها مسیح(ع) و مریم(س) به شکل خشک و رسمی به مخاطب خیره شده و با حالت چهره و دستان خود پیام‌هایی قدسی را منتقل می‌کنند. با این حال و برخلاف بسیاری از شمایل‌ها، او لباس مریم(س) را به شکل لباس‌های سوزن‌دوزی‌شدهٔ زنان بیت‌لحم و دشداشهٔ یوسف را نیز از پارچه‌های راه‌راه بیت‌لحم انتخاب کرده‌است. سن کم عیسی(ع) و اشارهٔ صریح کتاب مقدس در کتاب لوقا به تولد عیسی(ع) در بیت‌لحم نیز حضور این خانواده را در بیت‌لحم تایید می‌کند. سلیمان منصور هم‌چنین در اثر «در مسیر بیت‌لحم» زنی را به تصویر کشیده که با وجود هالهٔ نور بر دور سرش، به کودک تازه‌متولدشدهٔ خود شیر می‌دهد. این تابلو نیز بر وفاداری سلیمان منصور به کتاب مقدس دربارهٔ محل تولد مسیح صحه می‌گذارد.

با توجه به این توضیحات می‌توان ادعا کرد که سلیمان منصور با به تصویر کشیدن خانوادهٔ مقدس مسیح(ع) در قالب خانواده‌ای فلسطینی و با عناصر و نمادهایی که مشخصاً با این سرزمین پیوند دارند، سعی بر آن دارد تا بر هویت فلسطینی عیسی(ع) و خانوادهٔ او تاکید ورزد.

سلیمان منصور در تابلوی «خانوادهٔ فلسطینی»

هم‌چنین در کنار عناصر فلسطینی، از عناصر مقاومت فلسطین در برابر اشغال‌گری، مانند چفیه و علامت پیروزی نیز استفاده کرده‌است. چفیه با تاریخچهٔ نسبتاً طولانی خود، امروزه به‌عنوان نمادی از مقاومت و مشخصاً آزادی فلسطین به‌کار می‌رود. علامت پیروزی نیز در آثار دیگر او مانند اثر «فردا» همراه با چفیه به‌کار رفته‌است. همان‌طور که اشاره شد، سلیمان منصور تنها یک سال پیش از اشغال فلسطین توسط اشغال‌گران صهیونیست به دنیا آمد. او تصاویری اغلب فیگوراتیو و نمادین را شامل درخت و میوهٔ نارنج به‌عنوان نمادی از نکبت ۱۹۴۸ م.، درخت زیتون به‌عنوان نمادی از مقاومت و جنگ، طرح‌های هندسی سوزن‌دوزی‌شده روی لباس سنتی بانوان فلسطینی را ترسیم کرده‌است که با تجربهٔ زیستهٔ او در هم‌آهنگی کامل قرار دارد. فعالیت‌های اجتماعی او مانند تشکیل «انجمن هنرمندان تجسمی فلسطین» و همکاری با هنرمندان فلسطینی، تالیف کتاب‌هایی مانند «راهنمای گل‌دوزی فلسطین» و «هر دو طرف صلح: هنر پوستر سیاسی اسراییل و فلسطین» و شرکت‌کردن در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی مانند تاسیس گروه «به سوی آزمایش و خلاقیت» و تحریم ابزارها و مواد هنری وارداتی از اسراییل در واکنش به وقایع انتفاضه، بر شکل‌گیری روند هنری او تاثیر گذاشته و در آثارش انعکاس یافته‌اند.

در نهایت و با توجه به این توضیحات می‌توان نتیجه گرفت که سلیمان منصور به دلیل گرایش به دین مسیحیت و قرارگیری در محیطی منطبق با آموزه‌های این دین، از هویت و پیشینهٔ فلسطینی عیسی(ع) و تولد او در بیت‌لحم اطلاع داشته و سعی کرده تا این باور را در آثار خود به نمایش بگذارد. او هم‌چنین به دلیل آشنایی با لباس‌های فلسطین و نگارش کتاب دربارهٔ آن، زیست در فلسطین پس از اشغال، همکاری‌های فرهنگی و سیاسی با سایر هنرمندان و داشتن روحیهٔ مبارزاتی علیه اشغال‌گری، آثاری از زندگی مردم فلسطین با صبغهٔ مسیحی را به‌صورت مکرر خلق کرده و حتی به مبارزات آزادی‌خواهانهٔ آن‌ها وجههٔ قدسی و الوهی داده‌است. سلیمان منصور با انتخاب این سوژه و ترکیب آن با عناصر فرهنگی فلسطین تلاش کرده‌است تا پیام‌های مقاومت و امید را به مخاطبان خود منتقل کند. این اثر هم‌چنین می‌تواند به‌عنوان بخشی از گفتمانی از هنر مقاومت دیده شود که تلاش دارد با استفاده از هنر، صدای مردم فلسطین را به گوش جهانیان برساند. بدین‌ترتیب، سلیمان منصور با هنر خود، نه تنها تاریخ و فرهنگ مردم فلسطین را به تصویر می‌کشد، بلکه به‌عنوان صدایی برای مقاومت و ایستادگی مردم این سرزمین در برابر ناملایمات و سختی‌ها نیز عمل می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Iconology.
۲. Erwin PANOFSKY (۱۸۹۲-۱۹۶۸ م.)، مورخ هنر یهودی آلمانی.
3. Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.
4. Pre-iconographic Description.
5. Primary Meaning / Natural Meaning.
6. Iconographic Analysis.
7. Iconology / Iconographic Determination.
۸. Sliman MANSOUR (۱۹۴۷ م.)، نقاش و مجسمه‌ساز مسیحی فلسطینی.
9. Iconography
10. Sistine Chapel ceiling.
۱۱. Michelangelo di Lodovico Buonarroti SIMONI (۱۴۷۵-۱۵۶۴ م.)، نقاش، مجسمه‌ساز، معمار و شاعر ایتالیایی.
12. Original Sin : The Banishment from the Gaarden of Eden.
13. Motif.
14. The Brera Madonna.
۱۵. Piero della FRANCESCA (۱۴۱۵-۱۴۹۲ م.)، نقاش، ریاضی‌دان و مهندس ایتالیایی.
16. Mohammed Mosheer.
17. The Iconography of a Nation : National Identity Construction in Palestinian Visual Representations.
18. Islamic University of Gaza.
19. Icon.
۲۰. Aby Moritz WARBURG (۱۸۶۶-۱۹۲۹ م.)، مورخ هنر و نظریه‌پرداز فرهنگی یهودی آلمانی.
21. Die Universitäts-Gesellschaft Hamburg.
22. Secondary Meaning / Conventional Meaning.
23. Intrinsic Meaning / Content.
24. Factual Meaning.
25. Expressional Meaning.
۲۶. Nakba Day؛ به عربی: یوم النکبهٔ. روز نکبت مقارن با ۱۵ مه ۱۹۴۸ م.، هم‌زمان با پایان قیمومیت کشور بریتانیا بر سرزمین فلسطین و اعلان منشور تاسیس کشور اسراییل و بیرون‌راندن صدها هزار فلسطینی و آواره‌شدن آن‌ها از سرزمین اصلی خویش است. نیمه‌شب

١۴ مه ١٩۴٨ م. دولت پادشاهی بریتانیا رسماً پایان قیومیت خود بر سرزمین فلسطین را اعلام کرد و نیروهای خود از آن را خارج نمود. به‌طور هم‌زمان و هم‌آهنگ منشور استقلال کشور جعلی اسراییل که حتی عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ یک دولت‌ملت از جمله سرزمین و مردم را نداشت، صادر شد. پیش از این دولت بریتانیا طی بیانیهٔ بالفور در سال ١٩١٧ م.، حمایت خود از تشکیل یک دولت یهود در سرزمین فلسطین را رسماً اعلام داشته‌بود (URL14).

٢٧. Birzeit؛ شهری مسیحی‌نشین در شمال استان رام‌الله، کرانهٔ باختری.

28. Bezalel Academy of Arts and Design.

٢٩. الاکادیمیهٔ الدولیهٔ للفنون المعاصرهٔ.

٣٠. رابطهٔ الفنانین التشکیلیین الفلسطینیین.

٣١. متحف الفلکلور الفلسطینی.

٣٢. الجمعیهٔ الفلسطینیهٔ للفن المعاصر.

٣٣. الملابس الشعبیهٔ الفلسطینیهٔ، ١٩٨٢ م.

٣۴. دلیل التطریز الفلسطینی، ٢٠١٠ م.

35. Both Sides of Peace : Israeli and Palestinian Political Poster Art, 1997.

٣۶. Vera TAMARI (١٩۴۵ م.)، نقاش، معلم هنر و گالری‌دار فلسطینی.

٣٧. Tayseer BARAKAT (١٩۵٩ م.)، نقاش فلسطینی.

٣٨. Nabil ANANI (١٩۴٣ م.)، نقاش، مجسمه‌ساز و سرامیست فلسطینی.

٣٩. نحو التجریب والابداع.

۴٠. در تاریخ ٨ دسامبر سال ١٩٨٧ م.، در پی زیر گرفتن گروهی از کارگران فلسطینی در ایست بازرسی شمال غزه توسط یک راننده کامیون اسراییلی، چهار فلسطینی به شهادت رسیدند. به دنبال این فاجعه، درگیری‌های خونین میان فلسطینی‌ها و ارتش اسراییل رخ داد، که از اردوگاه پناهندگان در شمال غزه آغاز شده و تا مناطق مختلف کرانه باختری کشیده شد. این انتفاضه به مدت شش سال ادامه داشت و از آن‌جایی‌که فلسطینی‌ها برای مقابله با گلوله‌های صهیونیست‌ها، از سنگ استفاده می‌کردند، به انتفاضهٔ سنگ نیز مشهور شد (URL15).

۴١. چفیه بدون طرح.

۴٢. حلقه برای نگهداشتن چفیه روی سر.

۴٣. Fresco: شیوه‌ای در نقاشی دیواری که در آن رنگ‌دانه‌های پودر شده را با آب آهک ترکیب و روی گچ خیس تازه می‌کشند (کامینگ، ١٣٩٢: ٢۵٩).

۴۴. Mosaic: ایجاد طرح بر روی سطوح با استفاده از قطعات کوچک و رنگارنگ سنگ، شیشه، کاشی یا صدف (URL16).

۴۵. Tempera: شیوه‌ای در نقاشی که در آن رنگ‌دانه‌ها به شکل پودر، نرم و در زردهٔ تخم‌مرغ ترکیب شده و هنگام استفادهٔ نهایی در آب حل می‌شوند. میزان زردهٔ تخم‌مرغی که به رنگدانه‌ها اضافه می‌شود می‌تواند متغیر باشد (اوسپنسکی، ١٣٨٨: ٧٧).

46. Icnonostasis.

47. Acheiropoietos.

48. Pantocrator.

49. The Hodegetria.

50. Immanuel.

51. The Tichvine.

۵٢. «فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًا». «پس مریم به آن پسر بار برداشت و با آن به مکانی دور خلوت گزید».

۵٣. «قَالَتْ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ ۖ قَالَ كَذَٰلِكِ اللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ ۚ إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» «[مریم(س)] گفت: پروردگارا! چگونه ممکن است فرزندی برای من باشد، در حالی که انسانی با من تماس نگرفته‌است؟! فرمود: خداوند، این‌گونه هر چه را بخواهد می‌آفریند! هنگامی که چیزی را مقرّر دارد، فقط به آن می‌گوید: "موجود باش!" آن نیز فوراً موجود می‌شود».

۵۴. امپراتوری عثمانی یک امپراتوری در فاصلهٔ سده‌های چهاردهم تا بیستم میلادی بود که بر بخش عمده‌ای از اروپای جنوب شرقی، غرب آسیا و شمال آفریقا حکومت کرد. شکست عثمانی در جنگ جهانی اول منجر به اشغال سرزمین‌های این امپراتوری، از جمله فلسطین، توسط متفقین شد.

۵۵. صهیونیسم جنبش سیاسی و ملی‌گرای یهودی است که در اواخر سده ١٩ م. شکل گرفت. این جنبش بر منابع تاریخی و مذهبی تکیه دارد که یهودیان را به فلسطین ارتباط داده و عمده‌ترین هدف آن، تشکیل کشوری برای یهودیان بوده‌است. صهیونیسم بعدها به شاخه‌های متعددی تقسیم شد؛ با این حال تمام این شاخه‌ها در عقیدهٔ پایه، یعنی بازگشت یهودیان به فلسطین و تشکیل دولت یهودی مشترک‌اند.

۵۶. در سال ١٩١٧ م. صهیونیست‌ها با توجه به نفوذ در حکومت انگلستان، تقاضای خود را مبنی بر تشکیل دولت یهودی در فلسطین به این کشور مطرح نمودند. در نوامبر همان سال، آرتور جیمز بالفور (١٨۴٨-١٩٣٠ م.)، وزیر امور خارجهٔ وقت انگلستان، در بیانیه‌ای که به بیانیهٔ بالفور مشهور شد، از سوی وزارت خارجه بریتانیا، موافقت و حمایت خود را با تشکیل دولت یهود در فلسطین اعلام کرد. پس از پایان جنگ جهانی دوم نیز دولت انگلستان خود را متعهد به اجرای این قرارداد دانسته و قیمومیت خود را از فلسطین برداشت تا این سرزمین به‌طور کامل در اختیار صهیونیست‌ها قرار گیرد (ربانی خوراسگانی، ١٣٩۶: ١۵٣-١۵۵).

۵٧. Rawan ANANI (١٩٧٨ م.)، نقاش فلسطینی.

۵٨. Laila SHAWA (١٩۴٠-٢٠٢٢ م.)، نقاش و مجسمه‌ساز فلسطینی.

59. Milking Madonna / Nursing Madonna.

۶٠. محمد یاسر عبد الرحمن عبد الرئوف عرفات القدوهٔ الحسینی (١٩٢٩-٢٠٠۴ م.)، رییس تشکیلات خودگردان فلسطین.

۶١. Nelson Rolihlahla MANDELA (١٩١٨-٢٠١٣ م.)، رییس‌جمهور آفریقای جنوبی و رهبر مقاومت داخلی علیه آپارتاید.

۶٢. Fidel Alejandro Castro RUZ (١٩٢۶-٢٠١۶ م.)، رهبر انقلاب کوبا.

فهرست منابع

الف/ فارسی

قرآن کریم.

کتاب مقدس عهد عتیق و عهد جدید (١٣٧٩)، ترجمهٔ فاضل خان همدانی، تهران: اساطیر.

اسدی، مهیار (١٣٩٣)، «امکان‌سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره»؛ نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی؛ شماره چهارم، زمستان ١٣٩٣؛ ٣٧-۴۶.

اوسپنسکی، لئونید؛ لوسکی، ولادیمیر (١٣٨٨)، **معنای شمایل‌ها**، ترجمهٔ مجید داودی، چاپ اول، تهران: سورهٔ مهر.

پانوفسکی، اروین (١٣٩۶)، **معنا در هنرهای تجسمی**، ترجمهٔ ندا اخوان‌مقدم، چاپ اول، تهران: چشمه.

ربانی خوراسگانی (١٣٩٣)، **یهود، صهیونیسم و اروپا: ریشه‌یابی تاریخ جریان صهیونیسم در اروپا**، چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری و انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

زیبایی‌نژاد، محمدرضا (١٣٩۶)، **مسیحیت‌شناسی مقایسه‌ای**، چاپ چهارم، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران).

عبدی، ناهید (١٣٩١)، **درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد**، چاپ اول، تهران: سخن.

عوض‌پور، بهروز (١٣٩۵)، **رساله‌ای در باب آیکونولوژی**، چاپ اول، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.

فرهنگ‌پور، یاسمین (١٣٩٩)، «چگونگی به‌کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر بر پایهٔ نظریهٔ پانوفسکی»؛ فصلنامهٔ علمی مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس؛ شمارهٔ سوم، زمستان ١٣٩٩؛ ٧٢-٨٥.
کامینگ، رابرت (١٣٩٢)، **هنر مشروح**، ترجمهٔ سعید خاوری‌نژاد، چاپ اول، تهران: سورهٔ مهر.
کلباسی اشتری، حسین (١٣٨٧)، **هزاره‌گرایی در سنت مسیحی**، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
نصری، امیر (١٣٨٩)، «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری»؛ نشریهٔ رشد آموزش هنر؛ دورهٔ هشتم، شمارهٔ اول، پاییز ١٣٨٩؛ ٥٦-٦٤.

ب/ پایگاه‌های اینترنتی

URL1 : on : B2n.ir/t51316 (visited on Jul. 10, 2024, 20 :00).
URL2 : on : B2n.ir/k47028 (visited on Jul. 10, 2024, 16 :00).
URL3 : on : B2n.ir/n45927 (visited on Jul. 11, 2024, 20 :30).
URL4 : on : B2n.ir/t93487 (visited on Jul. 11, 2024, 19 :15).
URL5 : on : B2n.ir/a88628 (visited on Jul. 23, 2024, 01 :00).
URL6 : on : B2n.ir/h58823 (visited on Jul. 11, 2024, 20 :00).
URL7 : on : B2n.ir/e29665 (visited on Jul. 13, 2024, 22 :00).
URL8 : on : B2n.ir/y63290 (visited on Jul. 13, 2024, 23 :00).
URL9 : on : B2n.ir/f18885 (visited on Jul. 13, 2024, 23 :45).
URL10 : on : B2n.ir/a14044 (visited on Jul. 13, 2024, 23 :30).
URL11 : on : B2n.ir/a91786 (visited on Jul. 13, 2024, 23 :00).
URL12 : on : B2n.ir/b14080 (visited on Jul. 13, 2024, 23 :15).
URL13 : on : B2n.ir/y36689 (visited on Jul. 14, 2024, 00 :30).
URL14 : on : B2n.ir/g24140 (visited on Jul. 21, 2024, 10 :45).
URL15 : on : B2n.ir/r11082 (visited on Jul. 22, 2024, 23 :45).
URL16 : on : B2n.ir/x42060 (visited on Jul. 22, 2024, 00 :45).

ج/ منابع تصویری

URL17 : B2n.ir/z80737 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :00).
URL18 : B2n.ir/e44834 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :00).
URL19 : B2n.ir/z11685 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :15).
URL20 : B2n.ir/e44834 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :00).
URL21 : B2n.ir/r77742 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :15).
URL22 : B2n.ir/x62278 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :30).
URL23 : B2n.ir/h92297 (visited on Jul. 14, 2024, 11 :00).
URL24 : B2n.ir/d66690 (visited on Jul. 14, 2024, 11 :00).
URL25 : B2n.ir/s26217 (visited on Jul. 14, 2024, 11 :00).
URL26 : B2n.ir/z76474 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :30).
URL27 : B2n.ir/x50631 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :30).
URL28 : B2n.ir/r64432 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :45).
URL29 : B2n.ir/q04625 (visited on Jul. 14, 2024, 10 :45).
URL30 : B2n.ir/d62155 (visited on Jul. 14, 2024, 11 :15).
URL31 : B2n.ir/u06856 (visited on Jul. 14, 2024, 11 :15).
URL32 : B2n.ir/n89691 (visited on Jul. 14, 2024, 11 :30).
URL33 : B2n.ir/w11440 (visited on Jul. 14, 2024, 11 :30).

سلیمان منصور، قدس در قلب، ۱۹۷۹.

An Iconographical Study of The Palestinian Family painting by Sliman Mansour

Zahra Boudaghi
Master student of Islamic Art History – University of Tehran, faculty of Finearts.

(Received: 04 Septembre 2024, Accepted: 16 Octobre 2024)

Abstract
Art has long served as a powerful tool for expressing religious, political, and cultural beliefs. In this context, Palestinian artist Sliman Mansour skillfully integrates religious and cultural elements in his work to reflect the concept of identity, making extensive use of symbols of Palestinian resistance. In his 2016 painting “Palestinian Family”, Sliman Mansour portrays Jesus and Mary intertwined with distinctly Palestinian elements. This article explores the emergence of three layers of meaning in the painting “Palestinian Family” and decodes its cultural and social dimensions based on Erwin Panofsky’s theories. Additionally, the article addresses how the three levels of meaning in “Palestinian Family” can be decoded and interpreted through Panofsky’s perspective, and how iconology reveals the reflection of the social conditions surrounding Sliman Mansour in the artwork. The hypothesis suggests that Sliman Mansour’s repeated creation of works depicting Palestinian life with Christian themes results from his inclination toward Christianity and his immersion in the Palestinian struggle. Consequently, his art aligns the life stories of Jesus with Palestinian families. This research, which is foundational in nature, adopts a descriptive-analytical approach and draws from library and online sources. It first explores the background, principles, and stages of Panofsky’s iconology theory, then introduces Sliman Mansour and his intellectual perspectives, before applying the three stages of iconology to “Palestinian Family”. The findings indicate that Sliman Mansour’s familiarity with Christian teachings, including the arrival of the savior, his collaboration with fellow Palestinian artists, and his understanding of popular struggles such as the Intifada, all influenced his use of art as a tool of resistance.

Keywords
Iconology, Erwin Panofsky, Sliman Mansour, Palestinian art, Palestinian family.