فرهنگ تصویر جهانیِ ژانر «پیه‌تا» در صحنهٔ نقاشی معاصر ایران با رویکرد تراژیک نورتروپ فِرای

شیما فهیما، دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران
Sheyma.fahima@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۴/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۷/۴

پیه‌تا به‌عنوان یک موضوع مذهبی در هنر تصویر می‌شود و بر مضمون احساسات مادریِ مریم نسبت به عیسی و غم و اندوه او تمرکز دارد. نقطهٔ اوج این ژانر هنری که سبقهٔ تاریخی عمیقی دارد، مربوط به دورهٔ رنسانس و مَجسمهٔ مرمرین میکل‌آنژ در واتیکان رم است. در طول تاریخ، تفسیرهای مختلفی از این پیه‌تای اصلی ارائه شده و هدف این مقاله، پی‌گیری تداوم این سنت تصویری و تکثیر و بازآفرینی مجدد آن در هنر معاصر جهان است و این ژانر، وسیله‌ای برای پرداختن به مسائل تراژیک کنونی در جوامع، فرض شده است. پرسش تحقیق بر محور چرایی و چگونگیِ ظهور پیه‌تا در صحنهٔ نقاشی معاصر ایران قرار دارد و دیگر اینکه آیا می‌توان رویکرد نظری نورتروپ فِرای، در ژانر تراژدی ادبی را قابلِ تعمیم به ژانر هنری پیه‌تا در نظر گرفت؟ روش تحقیق، توصیفی ــ تحلیلی است و شیوهٔ گردآوریِ اطلاعات با ترجمه و ارجاع به مأخذ اصلیِ متنی و تصویری انجام پذیرفته است. بنا بر نتیجه، نقاشان معاصر ایرانی با رویکرد به این فرهنگ تصویریِ جهانی و پیوند آن با فرهَنگ بومی، ژانری خلق کرده‌اند که به بازتعریف معنای پیه‌تا، در پارادایم هنر انقلاب و جنگ می‌پردازد. اینَ آثار هم‌زمان، موضوعات تراژیک مذهبی، کربلا و معراج قهرمان شهید و مضامین اجتماعیِ سوگ «مادر وطن» و آســیب‌پذیری انسانی را نشان می‌دهند. نظریهٔ روایت پاییز یا گونهٔ ادبی تراژیک در ادبیات، نزد فِرای، در نقاشَی ژانر پیه‌تا، به‌ویژه پیه‌تاهای معاصر ایران، قابل بازشناسی است و اشتراکاتی در روایت ایزد رستاخیز یافته و مضمون سوگواری میان آن‌ها وجود دارد.

واژگان کلیدی
ژانر پیه‌تا، میکل‌آنژ، نقاشی معاصر، ژانر تراژیک، نورتروپ فرای.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

مقدمه

گونه‌ای از آثار هنری را می‌توان مطابق اشارات اسطوره‌ای و طیف گستردهٔ روایی که در ارجاع به ادبیات و نمادگرایی کتاب‌های مقدس دارند، در ژانری مخصوص به خود قرار داد. در سیر ادواری تاریخ هنر، جلوهٔ مادرانهٔ زنان، به شکل‌های گوناگونی ظاهر شده که بارزترین آن شمایل‌های مرتبط با مریم و مسیح است. در گونه‌ای از آثار، مریم در حالتی از غم و اندوه عمیق در لحظهٔ مرگ مسیح نشان داده شده است. این صحنه به‌منزلهٔ یک ژانر با عنوان «پیه‌تا» در تاریخ هنر جهان ریشه دارد و از اوایل قرن چهاردهم میلادی، در هنر رنسانس[۱]، رواج یافت و با مجسمهٔ مرمرین میکل‌آنجلو بوئونارُتی،[۱] معروف به «میکل‌آنژ» اوج گرفت و این اثر شاخص، الگویی بنیادین برای پیه‌تاهای پس از خود ایجاد کرد.

اصطلاح پیه‌تا،[۲] در ایتالیایی، برگرفته از "Pity" به معنی متأثر شدن، غمخواری، حس ترحم و افسوس است و به نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی اطلاق می‌شود که مریم مقدس را در حالتی که بدن مسیح مرده را بر دامن خود نگه داشته، نشان می‌دهد. سایر شخصیت‌ها مانند سنت جانِ[۳] بشارت‌دهنده و مریم مجدلیه[۴] نیز می‌توانند در اثر گنجانده شوند. در آلمان این شیوه را اصطلاحاً "Vesper-bild" به معنی «عکس شب»، می‌نامیدند و در شمال اروپا محبوب‌تر از ایتالیا بود (Chilvers, Osborne, 1988: 386). زاده‌های هنری یا تکثیرهای پس از پیه‌تای اصلی، بخشی از یک روند پیوسته در فرهنگ بصری جهانی هستند که در بستر وقایع روز اجتماعی، بازتعریف می‌شوند و همچنان در انواع سبک‌های هنر مدرن و معاصر ادامه پیدا کرده‌اند. لذا مقالهٔ حاضر ضرورتی مبنی بر شناسایی و تحلیل این بازتولیدها، در بروز جهش‌های تراژیک جنگ در تاریخ جوامع را مدنظر قرار داده و بر محوریت پاسخ به دو سؤال اصلی شکل می‌گیرد؛ ۱- گسترهٔ وسیع تکثیرهای پیه‌تا در غالب یک ژانر جهانی، چگونه و در چه مقطع تاریخی‌ای، به روایتی تراژیک در نقاشی معاصر ایران منجر شده است؟ ۲- آیا می‌توان نظریات نوینی را که نورتروپ فِرای[۵] در ژانر تراژدی ادبی ارائه می‌دهد، قابل‌تعمیم به ژانر هنری پیه‌تا در نظر گرفت و این مطابقت، جایگاهی از بینشی مشترک برای آن‌ها فراهم می‌آورد؟

برای نیل به این منظور، ریشه‌های تاریخی ژانر پیه‌تا به لحاظ پیدایش فرم و شکل بصری، سرآغاز ورود به بحث است. سپس به بازتولیدهای معاصر جهانی پرداخته می‌شود و در مرحلهٔ بعد، تمرکز اصلی و محور نوشتار بر جلوه‌های ظهور ژانر پیه‌تا در نقاشی معاصر ایران، در تفسیر محتوایی

۱. MICHEL-ANGE (نام فرانسوی) و Michelangelo Bunarroti (نام ایتالیایی)، (۱۴۷۵-۱۵۶۴)، پیکره‌ساز، نقاش، معمار و شاعر، ایتالیا.

2. pietà

3. St John

4. Mary Magdalene

۵. Northrop FRYE ، (1912-1991)، فیلسوف و اسطوره‌شناس، کانادا.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

و فرمیِ چهار اثر شاخص، قرار گرفته است. سرانجام بحث به پیاده‌سازی نظریات فرای با رویکرد تراژیک، بر بدنهٔ تحقیق به لحاظ تطابق مضمونی می‌انجامد. لازم به ذکر است که در مقالهٔ حاضر از اصطلاح «تکثیر»، به جای اصطلاح «کپی»، برای نشان دادن برابری معین میان پیکره‌های تصویریِ مورد مطالعه استفاده می‌شود، به این امید که از برخی انگ‌های تاریخی که کپی‌ها را غیراصل می‌دانند، اجتناب شود و ارزش فرهنگی آثار محفوظ بماند[۲]. همچنین برای کشف دامنهٔ تأثیرات این ژانر، از مناطق جغرافیایی و اشکال بیان هنری آن در جهان استفاده شده که در محدودهٔ تحقیق حاضر، جامع نیست و نمی‌تواند باشد.

پیشینهٔ پژوهش

تاریخ‌نگاری هنر، تولیدات علمی بسیاری در تفسیر و تحلیل پیه‌تای میکل‌آنژ به‌منزلهٔ یک کهن‌الگوی تصویری در هنر غرب در بر داشته است و از جمله به‌روزترین کتاب‌ها، نوشتهٔ لیزا رافانلی،[۶] در سال ۲۰۲۳، با عنوان «پیه‌تای واتیکانِ میکل‌آنژ و زندگی‌های پس از آن»[۷] است. این کتاب که از آن به‌عنوان منبع اصلی مقاله بهره‌برداری شده، با فراتر رفتن از رویکردهای تاریخ هنر سنتی که به بررسی لحظهٔ آغاز خلاقیت می‌پردازند، مطالعه‌ای پویا در تغییر معنای شاهکار میکل‌آنژ و درک زندگی‌نامهٔ ابژه[۸] در تعاملات اجتماعی، ارائه می‌دهد. رافانلی به داستان‌های اتفاق‌افتاده برای مجسمهٔ میکل‌آنژ و سفر آن از واتیکان به نمایشگاه جهانی نیویورک (۱۹۶۵-۱۹۶۴) و حضور پیه‌تا در صحنهٔ آمریکاییِ قرن بیستم می‌پردازد و این فصل از کتاب، مأخذ اصلی نویسندهٔ مقالهٔ حاضر است و مورد ارجاع قرار نگرفته است.

در کتاب‌ها و مقالات فارسی موردی نسبتاً جامع، همچون کتاب رافانلی یافت نشد. لذا نوشتار حاضر در محدودیت یک مقالهٔ علمی، سعی بر معرفی و ارائهٔ دلایل گسترش این ژانر در صحنهٔ نقاشی معاصر ایران دارد. انتخاب رویکرد نظریِ تراژدی در ادبیات نزد فرای، به ابعاد مضمونی و درک زمینه‌های خلق آثار نقاشیِ مورد مطالعه و نوآوری در تحلیل متن کمک کرده است.

مبانی نظری پژوهش

هر اثر ادبی یا هنری علاوه‌بر جنبهٔ داستانی، جنبهٔ مضمونی هم دارد و نحوهٔ تلقی یا تأکید در تفسیر، گاهی اصل را بر روایت‌مدار بودن و گاهی بر مضمون‌مدار بودن قرار می‌دهد. نظر ارسطو در باب وجوه مضمون‌مدار، مورد تأکید فِرای قرار می‌گیرد و یکی از جنبه‌های آن «میتوس» یا «طرح»

۶. Lisa RAFANELLI (معاصر)، مورخ هنر رنسانس ایتالیا، معاون دانشکدهٔ هنرها و علوم، دانشگاه منهتن‌ویل (Manhattanvill)، نیویورک.

7. *Michelangelo's Vatican pietà and it's Afterlives*

8. Object

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

است که روح یا اصل شکل‌دهندهٔ اثر تلقی می‌شود و اشخاص در اثر به‌صورت نقش‌های طرح وجود دارند. جنبهٔ دیگری که ارسطو به آن می‌پردازد، «دایانویا»[9] یا «اندیشه» است، که شاید «مضمون» بهترین ترجمهٔ این واژه باشد. در نقد آثار ادبی، همچنان‌که فرای از تأکید بر روایت‌مدار بودن به تأکید بر مضمون‌مدار بودن سیر می‌کند، درمی‌یابد اصطلاح میتوس بیش از «طرح»، معرف «روایت» است (فرای، ۱۳۹۱: ۷۱-۷۲). مخاطب در مواجهه با اثری از ژانر پیه‌تا، هنگامی که به چگونگی روایت می‌اندیشد، دربارهٔ طرح سؤال می‌کند ولی اگر معنای این روایت را مدنظر قرار دهد، این سؤال به دایانویا یا مضمون اثر مربوط می‌شود.

در مقالهٔ حاضر، از واژهٔ «ژانر»[10] که هم‌خانوادهٔ واژهٔ ژن (مادهٔ آفرینش) و همچنین ژنراتور (آفریننده) است، استفاده شده و معادل آن واژهٔ «گونه» است. گونه‌شناسی آثار ادبی و هنری به مقوله‌بندی نوع بیان در ابعاد کلان، برای شناخت سرشت اثر، اطلاق می‌شود و در گذشته بر پایهٔ چند گونهٔ اصلی مانند حماسه، هجو، تراژدی و کمدی استوار بوده است. امروزه گونه‌های نوینی شکل گرفته و مرزهای میان گونه‌های پیشین متزلزل شده است. فرای از نظریه‌پردازانی است که مطالعات ادبی را به‌روز و کامل کرده و چهارگانه‌ای در گونه‌شناسی خود ارائه داده است؛ بر این مبنا، او میتوس را معادل روایت در نظر گرفته و روایت بهار را معادل کمدی، روایت تابستان را معادل داستان عاشقانه، روایت پاییز را معادل تراژدی و روایت زمستان را معادل طنز یا هجو قرار داده است (نامور مطلق، ۱۴۰۲: ۳۰۹-۳۱۰).

شاید بهترین لفظ برای تراژدی نزد فرای، «ترحم»[11] باشد که بازنمود حسی آن با اشک ارتباط نزدیک دارد. در عرصهٔ ترحم، قهرمان به‌صورت آدمی عرضه می‌شود که بر اثر ضعف تک و تنها مانده و چنین حالتی همدلی ما را برمی‌انگیزد، چون با تجربهٔ ما هم‌سنگ است (فرای، ۱۳۹۱: ۵۳). فرای برای تبیین تراژدی اغلب اوقات از دو فرمول استفاده می‌کند که معنای تراژدی را دگرگون می‌سازد؛ یکی اینکه در جملگی تراژدی‌ها قدرت قاهر سرنوشت بیرونی مشهود است و سیر تراژیک با خروج از موازنهٔ درونی اوضاع و احوال زندگی آغاز می‌شود. آمیزهٔ صفات ممتاز قهرمانیت است که عظمت را به تراژدی می‌دهد. قهرمان تراژیک معمولاً سرنوشتی فوق‌العاده و اغلب ملکوتی داشته است و جلال این بینشِ نخستین، هرگز به‌طور کامل از عرصهٔ تراژدی محو نمی‌شود. با اینکه پایان معمول تراژدی فاجعه است، عظمت ازلی همسانی، یعنی بهشتی گمشده، آن‌را متوازن می‌سازد. نظریهٔ دیگر تراژدی این است که سیر تراژیک باید در اصل عملی با

9. Diyanoia
10. Genre
11. Pathos

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

نقض قانون اخلاقی، خواه انسانی و خواه ملکوتی باشد و با این سؤال مواجه می‌شود که آیا رنج‌کشیده‌ای معصوم مانند مسیح، قهرمان تراژیک نیست؟ کوشش در جهت تدارک نقایض اخلاقی مهم برای چنین شخصیت‌هایی چندان مقنع نیست، گویا تراژدی از تضاد مسئولیت اخلاقی و سرنوشت مختار و همین‌طور هم از تضاد خیر و شر، طفره می‌رود (همان، ۲۵۵-۲۵۳).

۱- ریشه‌های تاریخیِ «پیه‌تا»

یکی از متداول‌ترین موضوعات مذهبی دوران رنسانس، سوگواری و در آغوش گرفتن پیکر بی‌جان عیسیِ مصلوب است که بر روی زانوی حضرت مریم قرار گرفته. همهٔ آثاری که در هنر مسیحیت، خالق روایت این باکرهٔ داغدار با مضمون رحم، شفقت و متأثر شدن مادر برای فرزند هستند، «پیه‌تا» نامیده می‌شوند. آنگاه که برای نسب‌شناسی شمایل مریم و مسیح در تاریخ هنر به گذشته برگردیم، این نوع حالت فیگور مادر و فرزند، در مجسمه‌های باقی‌مانده از ایزیس[۱۲] قابل‌بازشناسی است.

در اساطیر مصر، ایزیس ایزدبانوی بزرگ مادر، دختر گِب[۱۳] و نوت[۱۴] و خواهر و همسر اُزیریس[۱۵] بود که فرزندی به نام حوروس[۱۶] [۳] داشتند. ایزیس در سراسر مصر و فراسوی آن چندان آوازه یافت که صفاتی همچون، ایزدبانوی پرنده، ایزدبانوی جهان زیرین (که مردگان را به زندگی بازمی‌آورد) و ایزدبانوی آب‌های ازلی به دست آورد و بیش از ۳۰۰۰ سال قبل از روزگار مسیح پرستیده می‌شد. پس از آن کیش او و بسیاری از شمایل‌های او مستقیماً به‌گونهٔ چهرهٔ مریم باکره درآمد (Cotterell, Storm, 2005: 290). پس از فتوحات اسکندر در مصر در سال ۳۳۲.م، و اشغال آن به دست رومیان، کیش ایزیس و فرزندش حوروس در سرتاسر امپراطوری از جمله فرانسه، بریتانیا و آلمان گسترده شد. در تخیل عامه، تصویر مادرِ تغذیه‌کننده و کودکِ خدای‌وار، سرانجام در تصویر مریم باکره و عیسیِ نوباوه انعکاس یافت. در (شکل: ۱-۱)، ایزیس فرزندش حوروس را که از چنگ سِت،[۱۷] ایزد آشفتگی، رهانیده است در بغل دارد. او با «واژگان سحرآمیز» خود، نماد حفاظت و موفقیت در برابر دشمنان بود (داتی، ۱۳۹۷: ۲۰-۲۲). «مسیحیان در بسیاری موارد، نمادها، مراسم و حتی هویت ایزدان پیش از عصر مسیحی را اخذ و از آنِ خود کردند. هلال ماه ایزیس نماد مریم باکره شد» (همان: ۱۱۶).

یکی از قدیمی‌ترین آیکون‌های باقی‌مانده از هنر مسیحیت اولیه،[۱۸] مریم مقدسِ بر تخت نشسته را نشان می‌دهد که

12. Isis
13. Geb
14. Nut
15. Osiris

16. Horus
17. Seth
18. Early Chrisian Art

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

شکل۱-۱: ایزیس و فرزندش حوروس، (۶۰۰ ق.م)، مجسمهٔ برنزی، مصر (داتی، ۱۳۹۷: ۲۰).

در دو طرف او دو قدیس جنگجو، تئودور[19] و جورج،[20] قرار دارند و در پشت آن‌ها، دو فرشته با شگفتی به بالا نگاه می‌کنند، در حالی که دست خدا در پرتو نوری بالای سر مریم ظاهر می‌شود. این آیکون نمونه‌ای عالی از نقاشیِ انکاستیک[21] است که شامل مخلوط کردن رنگدانه‌ها با موم ذوب شده می‌شود. این فرایند کند و دشوار بود، اما نتایج

19. Theodore
20. Georg
21. Encaustic Painting

شکل۱-۲ باکره با دو قدیس بر تخت نشسته است، (۵۶۳-۵۹۷.م)، نقاشیِ انکاستیک، دیر سنت کاترین سینای (St Catherine›s sinai)، مصر (Zaczek, 2018: 47).

بسیار بادوامی به همراه داشت (Zaczek, 2018: 47). این نقاشی مربوط به قرن ششم میلادی است و در کلیسایی در مصر کشف شده است. هالهٔ طلایی دور سر مریم و شخصیت‌های مقدس، به ماه بالای سر ایزیس مانند است و طراحی حالت فیگور مادر و فرزند در آغوش او، انتقال این سنت تصویریِ پیش از میلاد مسیح را به هنر صدر مسیحیت نشان می‌دهد (شکل:۱-۲).

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

از مهم‌ترین موضوعاتی که هنرمندان مسیحی اولیه، یعنی قبل از قرن ششم میلادی، به‌طور گسترده به تصویر کشیدند، مصلوب شدن مسیح بود. در طول قرن‌ها، هنر مسیحی مجموعه‌ای وسیع و پیچیده از مضامین و تصاویر ایجاد کرد که در قرون وسطی[۲۲] بسیاری از آن‌ها مرسوم و الگو شده بودند. وقایع نشان‌داده‌شده، قسمت‌های آشنای کتاب مقدس بوده و فیگورهای اصلی اثر، چه از روی ظاهر فیزیکی و چه با ویژگی‌ها و اشیائی که در دست داشتند، فوراً قابل‌تشخیص بودند (İbid: 43). تصاویر مذهبی که روی رنج‌های جسمانی مسیح تأکید دارند، در اوایل قرن چهاردهم یعنی دورهٔ رنسانس، توسعه یافتند و نمونه‌هایی به نام "Vesperbild"، یا باکرهٔ غم‌ها،[۲۳] به این سنت مربوط می‌شوند که پیه‌تاهای اولیه یا پیش‌متن هستند. نمونه‌های اولیه، مریم را در حالت اندوه و احساسات شدید نشان می‌دهند، اما در قرن پانزدهم، طرز رفتار او بیشتر آرام و تفکرآمیز می‌شود (شکل:۱-۳). طبیعت‌گرایی شاعرانهٔ شخصیت مریم، به‌ویژه در این تصویر، شکل‌گیری سبک گوتیک متأخر آلمان [۴] را نوید می‌دهد.[۲۴]

تحولات تصویر در صحنهٔ مرگ مسیح و نحوهٔ قرارگیری

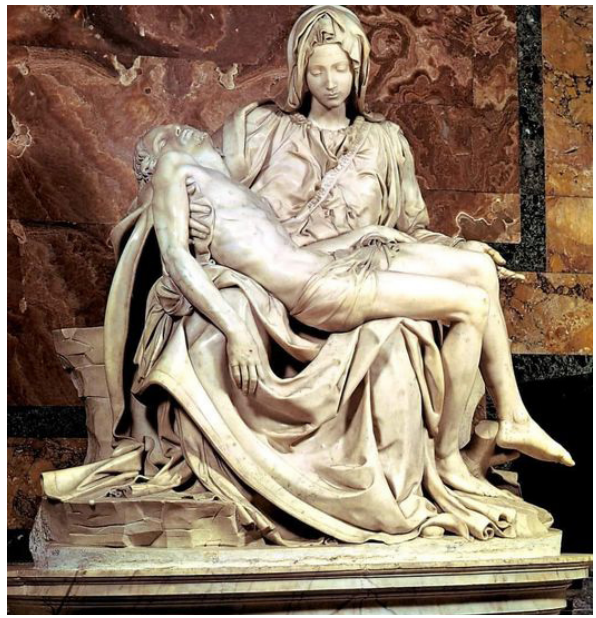
شکل ۱-۳: پیه‌تا، (۱۴۳۵-۱۴۴۰، م)، مجسمهٔ چوبی با رنگ و طلاکاری، ۸۹,۹×۹۶,۵×۴۳,۲ سانتی‌متر، متعلق به مجموعهٔ موزهٔ کلاستر (cloisters museum)، آلمان.
(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471921)

او در دامان مادرش، دارای سیر روایتیِ تراژیک است که در ایتالیا تداوم پیدا می‌کند. سوگواری به‌عنوان یک لحظهٔ خاص از مصائب مسیح در نزول از صلیب و فرود بر زانوان مریم، یک تصویر عبادی بی‌زمان و جاودانه است ولی در رنسانس عالی [۵]، یعنی اوایل قرن شانزدهم، به‌عنوان دوره‌ای از نبوغ و کمال مطلق، اوج می‌گیرد. میکل‌آنژ از مهم‌ترین هنرمندان این دوره و مظهر آرمان‌های انسان‌گرایی، نوآوری و مهارت فنی بود.

مشهورترین تمام پیه‌تاها مجسمه‌ای مرمرین است که میکل‌آنژ خالق آن است. با اینکه این گروه پیکره‌های پیه‌تا

۲۲. Middle Ages ، یا سده‌های میانه، (۵۰۰-۱۵۰۰ .م)، اروپا.
23. Vigin of Sorrows
۲۴. نک: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471921 The Metropolitan Museum of Art, (2000-2024), Pieta German,

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]



شکل ۱-۴: میکل‌آنژ، پیه‌تا، (۱۴۹۸-۱۴۹۹.م)، سنگ مرمر، کلیسای سن پیترو، واتیکان.
(https://www.incitur.com/the-pieta-by-michelangelo-buonarroti)

شکل ۱-۵: میکل‌آنژ، بخشی از پیه‌تا، جزئیات صورت مریم باکره.
(/https://www.italianrenaissance.org/michelangelos-pieta)

رایج بود ولی نگرانی و پرسش ذهن هنرمندان آن دوره این بود که چگونه سوگواری مریم مقدس بر جسد مسیح را به صمیمانه‌ترین شکل ممکن نشان دهند که در عین حال همان یاد دیرینهٔ عیسیِ کودک نشسته بر زانوان مادر را زنده نگه دارد. یکی از پیه‌تاهای میکل‌آنژ، که مهم‌تر از سایر پیه‌تاهای اوست، پاسخ نهایی بر حل این معما بود و حتی از نظر تکنیکی این مسئله را که چگونه مردی کامل را بر زانوان بانویی ریزنقش و ناتوان قرار دهد، حل می‌کرد. او مسیح را کوچک‌اندام‌تر از مریم می‌آورد تا بتواند او را به‌آسانی بر چین‌وشکن جامهٔ مریم جای دهد. شکل قرار گرفتن سر و همارایی اندام‌ها چنان ماهرانه است که در یک ترکیب‌بندی هرمی قرار گرفته و متناسب با قرارگیری مجسمه در محراب نمازخانهٔ «مادونا دلا فبره»[۲۵] است (شکل: ۴-۱). این مجسمهٔ مرمرین که در سال ۹۹-۱۴۹۸ (م) ساخته شد، در کلیسای «سن پیترو واتیکان»[۲۶] قرار دارد و در یک کلام، اوج هنر رنسانس است. مریمی که میکل‌آنژ آفریده، بیشتر یک ایزدبانو است تا شخصیتی مذهبی و هنرمند. او در مورد

25. Madonna Della Febbre
26. Basilica di San Pietro in Vaticano

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

شکل ۱-۶: تیسین، پیه‌تا، (۱۵۷۵.م)، نقاشی رنگ روغن روی بوم، آکادمی ونیز.
(https://www.everypainterpaintshimself.com/article/titians_pieta_c.1575)

اثر خود می‌گوید: «گریستن مادر فرزند پروردگار با گریستن مادران زمینی تفاوت دارد» (وازاری، ۱۳۸۸، ص:۷۹۹). او مرمر سخت و مرده را چنان ماهرانه رام کرده که درد و اندوه را در آن زنده می‌شود. میکل‌آنژ بعدها نام خود را نیز بر نوار سینهٔ جامهٔ مریم حک می‌کند (شکل: ۱-۵).

از میان پیه‌تاهای بسیار، یکی از والاترین‌ها را تیتسیانو وِچلی،[۲۷] معروف به «تیسیَن» برای مقبرهٔ خودش در «آکادمی ونیز»[۲۸] نقاشی کرده است که ترکیب‌بندی رازآمیزی دارد و بر پایهٔ پیه‌تای میکل‌آنژ است (شکل: ۶-۱). در سمت راست، تیسین به‌عنوان «هنرمند» در نقاشی حضور دارد و زانو زده تا بدن مسیح را (که خود یک اثر هنری است) لمس کند و آن را رنگ بزند. ریش او بر روی بازوی مسیح افتاده و موهای آن یادآور موهای یک قلم‌موی رنگ‌آمیزی هستند.[۲۹]

۲- تکثیرهای معاصر از ژانر «پیه‌تا»

زندگی‌نامهٔ پیه‌تای میکل‌آنژ به‌عنوان یک ابژه، بیش از نیم هزاره را در بر می‌گیرد و در معرض دید مستمر بوده است. در طی این مدت اهمیت فرهنگی، الهیاتی و هنری آن تغییر کرده زیرا هر مخاطب جدیدی افق انتظار خود را به آن وارد می‌کند. همان‌طور که مورخ هنر، مایکل کامیل[۳۰] نوشته، این اثری واقعاً استثنایی است که «شرایط تاریخی خود را ثبت می‌کند، واکنش نشان می‌دهد و حتی بازتعریف می‌کند تا در طول قرن‌ها با نسل‌های مختلف بینندگان ارتباط برقرار کند» (Rafanelli, 2023: 2).

تداوم ژانر پیه‌تا در نقاشی مدرن و معاصر جهان، به‌ویژه

۲۷. TITIEN(نام فرانسوی) و Tiziano Vecelli (نام ایتالیایی)، (۱۵۷۶-۱۴۸۷)، نقاش رنسانس، ایتالیا.

28. Gallerie dell'Accademia, Venice

۲۹. نک: https://www.everypainterpaintshimself.com/article/titians_ EPPH, Arts masterpieces explaned, Titian's Pieta ۱۵۷۵.pieta_c (1575)).

۳۰. Michael CAMILLE ، (۲۰۰۲-۱۹۵۸)، مورخ هنر، بریتانیا.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

شکل ۲-۱: کِته کُل ویتس، زنی با فرزند مرده، (۱۹۰۳. م)، چاپ اچینگ روی کاغذ، آلمان.
(https://www.kollwitz.de/en/woman-with-dead-child-kn-81)

هنری که متأثر از جنگ بود، به خلق آثار برجسته‌ای منجر شد و مضمون سوگواریِ جنگ در چهرهٔ مادرانی که داغدار فرزند بودند در قالب پیه‌تاهای نوین بروز پیدا کرد. از هنرمندان شاخص می‌توان به کِته کُل ویتس[۳۱] اشاره کرد که از برجسته‌ترین نقاشان واقع‌گرای اجتماعی در نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم به شمار می‌رود. او در توصیف حالت‌های عاطفی و فاجعه‌آمیز و نه در سبک و طرز دید، با اکسپرسیونیست‌های [۶] آلمانی قرابت داشت. وی در محلهٔ فقیرنشین برلین زندگی می‌کرد و بهترین باسمه‌هایش در

۳۱. Käthe KOLLWITZ، (۱۸۶۷-۱۹۴۵)، چاپگر، طراح و پیکره‌ساز، آلمان.

مضمون‌های مادر و بچه، نابسامانی‌های اجتماعی و مبارزهٔ تهی‌دستان بود. او در مجموعه آثاری با عنوان «جنگ دهقانان»،[۳۲] در سال ۱۹۰۳ (م)، چند پیه‌تا با تکنیک چاپ دستی شامل اچینگ[۳۳] و درای‌پوینت،[۳۴] با عنوان «زنی با فرزند مرده»[۳۵] خلق کرد (شکل:۱-۲). در این سری از کارهایش، از خود و پسر کوچکش پیتر، به‌عنوان مدل استفاده کرده است. او در خاطراتش ذکر می‌کند که پیتر را روی بازوانش جلوی آینه گرفته و شروع به ضجه و ناله کرده و صحنهٔ طاقت‌فرسایی بوده است، تا اینکه پیتر به او می‌گوید «ناله نکن مامان خیلی کار زیبایی خواهد شد». سال‌ها بعد پیتر در جنگ جهانی اول می‌میرد و گویی هنگامی‌که کل ویتس در حین کار بر روی این اثر، گریه کرده بود، این واقعه را پیش‌بینی می‌کرده است.[۳۶]

اوضاع بحرانی اروپا، جنگ داخلی اسپانیا و اشغال فرانسه توسط آلمانی‌ها، بر موضوع و محتوای هنر پابلو پیکاسو[۳۷] اثری عمیق گذاشت و عناصر اساطیری و نمادین در آثارش رخ نمود. «پردهٔ گرنیکا»[۳۸] در سال ۱۹۳۷.م، نمونهٔ شاخص هنر تمثیلی او در این دوره و مربوط به بمباران

32. Peasants war
33. etching
34. drypoint
35. Woman with dead child
۳۶. نک: Kathe Kollwitz Museum koln, Woman whit dead child (1903), https://www.kollwitz.de/en/woman-with-dead-child-kn-81
۳۷. Pablo PICASSO، (۱۸۸۱-۱۹۳۷)، نقاش، پیکره‌ساز، چاپگر و سفال‌گر، اسپانیا.
38. Guernica

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

شکل۲-۲: پیکاسو، گرنیکا، (۱۹۳۷.م)، نقاشی رنگ روغن روی بوم، ۳.۴۹×۷.۷۷ متر، مرکز موزهٔ ملی رینا سوفیا (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)، مادرید.
(https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica)

شهری با همین نام در اسپانیاست (شکل: ۲-۲). این اثر از توصیف یک رویداد واقعیِ مشخص، فراتر می‌رود و همانند افسانه‌ای تصویری تمامیِ چشم‌اندازهای دهشت را آشکار می‌نماید. از این‌رو می‌تواند از محدودهٔ زمانی فراتر رود و به قلمرو خاطرهٔ بشری وارد شود. هدف هنرمند تمرکز بر علائم بصری و تعمیق موضوع تا ژرفای اسطوره است (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۴۴-۱۴۶). در جزئیات ترکیب‌بندی اثر، پیه‌تای پیکاسو را می‌توان پیدا کرد که از همان الگوی ترکیب فیگور مادر و فرزند هنر رنسانس در قالب کوبیسم پیروی می‌کند و این سنت تصویری را تا مدرنیسم قرن بیستم پیش می‌راند (شکل:۲-۳).

جزئیات قابل‌تشخیص مانند پارچه‌های ملی، رنگ‌های نمادین یا فرم‌های متمایز لباس قومی در تکثیرهای پیه‌تا، این آثار را به مکان‌های خاص گره می‌زند. بسیاری از پیه‌تاها را می‌توان در پوسترهای اعتراضی و هنرهای خیابانی یافت. این شیوه‌های بیان هنری به‌طور سنتی، مکان‌های فرهنگی «بالا»،[۳۹] همچون موزه‌ها و گالری‌ها را دور می‌زند تا به امید افزایش آگاهی و ایجاد تغییرات، مستقیماً با مردم صحبت کند (Rafanelli, 2023: 148).

39. High

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

شکل ۲-۳: پیکاسو، بخشی از گرنیکا، زن گریان.
(https://www,emptyeasel.com/guernica-famous-cubist-painting-by-pablo-picasso/)

شکل ۲-۴: کِیت میراندا، پیه‌تا، (۲۰۰۶.م)، نقاشی دیواری، دیوار آپارتاید، کرانهٔ غربی، غزه. (Rafanelli, 2023: 150)

کِیت میراندا،[۴۰] از هنرمندان نسل نو فلسطینی، در سال ۲۰۰۶.م، پیه‌تا را روی دیوار آپارتاید[۴۱] (که در اسرائیل به آن دیوار جدایی می‌گویند)، در کرانهٔ باختری غزه نقاشی کرد؛ مرد جوانی با روسری سیاه و سفید فلسطینی که از ناحیهٔ سینه مورد اصابت گلوله قرار گرفته و بی‌جان در دامان مادرش قرار دارد. در بالای تصویر نوشته شده «کشتن پسران، برادران، شوهران و پدرانم را متوقف کنید» (شکل: ۲-۴).

این نقاشی دیواری پس از مدت کوتاهی مخدوش شد و میراندا دیگر این اثر را تکرار نکرد بلکه در عوض، با اشاره به

۴۰. Katie MIRANDA ، (معاصر)، کارتونیست و نقاش، فلسطین.
41. Aparthied Wall

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

حالت هرمیِ مجسمهٔ میکل‌آنژ و ژست‌های باکره و مسیح، نشانهٔ مقدسی که فوراً قابل‌تشخیص است و مجموعه مضامین خاصی را در مورد فداکاری و مادری در بر دارد، توانست فرمی تراژیک از جنگ را روایت کند. او یک دهه بعد دوباره این موضوع را مورد توجه قرار داد و در بیانیهٔ خود در سال ۲۰۱۹.م، از غرب خواست تا به تاریخ و تصاویر خود فکر کند و بپذیرد که سنت‌های مسلمان که در برخی جاها تحقیر شده‌اند، درواقع بخشی جدایی‌ناپذیر از سنت غربی هستند (Rafanelli, 2023: 149-151).

۳- ظهور «پیه‌تا» در نقاشی روایی جنگ ایران

در نقاشی نوگرای ایران، زنان همواره از موضوعات مورد توجه نقاشان بوده‌اند و وجه مادرانگی زنان کم‌رنگ و جلوهٔ ظهور آنان در زندگی اجتماعی و روزمرگی در خانه و ژانر مردم‌نگاریِ فولکلور[۴۲] ایرانی بارز بوده است. چرخش پارادایم در هنر پس از انقلاب، به موازات و همسو با تحولات ایدئولوژیک اجتماعی به‌ویژه دوران جنگ اتفاق افتاد و تصویر زنان نیز در نقاشی ایران متحول شد. پس از دورهٔ انقلاب و جنگ، شخصیت زنان با تصوری از الگوهای قدسی در مطابقت با حضرت زهرا (س) و حضرت زینب (س) قرار گرفته و ژانری مختص به خود تشکیل می‌دهد. چهره‌ها حالتی آرمانی دارند و حس یک قدیسه را القاء می‌کنند. در نقاشی این پارادایم از هنر معاصر ایران، حضور مضمون «الههٔ مادر» در قالب مادر و فرزند شهیدش قابل‌مشاهده است. مردان در این آثار به جنگ و جهاد و سرانجامِ شهادت مشغول هستند و زنان چهره‌ای صبور با حالت ناظر ازلی دارند؛ مادر فرزندش را برای ورود به مأوای پس از شهادت بدرقه می‌کند و سپس تصویر قاب‌شدهٔ او را در دست می‌گیرد تا چهره‌ای تکرارشونده و جاودانه شود. زن روایت‌گر داستان جنگ و اسطوره‌ساز قهرمان جنگ است. در آثار این دوره از لحاظ تنظیم ساختار و ترکیب‌بندی اثر، فرزند در آغوش مادر و در مرکز کادر قرار دارد و با پیه‌تای اصلیِ میکل‌آنژ، ارتباط فرمی و مضمونی برقرار می‌کنند و به‌عنوان تکثیرهای ژانر پیه‌تا در نقاشی معاصر ایران، قابل‌بازشناسی هستند.

از نقاشی‌های روایی جنگ ایران، اثر مرتضی کاتوزیان[۴۳] با عنوان «به یاد شهیدان»، از بازتولیدهای شاخص در ژانر پیه‌تا به شمار می‌رود (شکل: ۳-۱). تجسم مریم به همان شیوهٔ میکل‌آنژ و جنس مرمرین آن از یک‌سو می‌تواند دلالت بر استقامت و استواری مادران شهید باشد که مانند مرمر سخت است و از سوی دیگر، دلالت بر فجایع جنگ و داغ‌دیدگیِ مادام‌العمر مادران بر سوگ فرزند، به‌واسطهٔ اشک‌ها بر گونهٔ مرمرین او داشته باشد، که دل سنگ را نیز آب کرده و به درد آورده است (غلامی هوجقان، ۱۳۹۹:

42. Folklore

۴۳. مرتضی کاتوزیان، (زادهٔ ۱۳۲۲)، طراح گرافیک و نقاش، ایران.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

شکل ۳-۱: مرتضی کاتوزیان، به یاد شهیدان، (۶۴-۱۳۶۲ ه.ش)، نقاشی رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰×۷۴ سانتی‌متر.
(https://www.carpetmaster.ir/product/jesus-christ-1983/)

۱۲۷). کاتوزیان به عناصر فضایی و ایجاد اتمسفر ترحم توجه دارد و انتخاب رنگ‌های خاکی [۷] که مشابه رنگ‌های طبیعی زمین هستند و نورپردازی غروب در پس‌زمینه، به تقویت احساسات تراژیک کمک می‌کند. فضای تاریک و سایه‌ها بر غم و اندوه حاکم در اثر تأکید می‌کنند و توجه

شکل ۳-۲: مرتضی کاتوزیان، بخشی از به یاد شهیدان، فشنگ پایین پای مریم
(https://www.flickr.com/photos/brambeus/11363777013/in/photostream/)

را به درون احساسات عمیق شخصیت‌ها جلب می‌کنند. زمینه و فشنگ در پایین تابلو، بیننده را به کلی از حال و هوای مجسمه و کلیسایی که در آن قرار دارد بیرون می‌آورد، در زمان پیش می‌راند و به یاد شهیدان می‌اندازد[۴۴] (شکل: ۳-۲). کاتوزیان مسیح را از جنسیت مرمر و سنگ مرده خارج کرده و پوست و تنی دوباره به آن می‌بخشد، گویی رستاخیز مسیح را در شهیدان جنگ متجلی ساخته و رابطهٔ بینامتنی به لحاظ نزدیکی مضمون با فاصلهٔ تاریخیِ دو اثر و دو روایت تراژیک برقرار می‌کند.

فضای جامعهٔ انقلابی از هنرمندان طلب می‌کرد که

۴۴. نک: کاتوزیان، مرتضی، (۱۳۶۲)، عیسی مسیح به یاد شهیدان، https:// /www.carpetmaster.ir/product/jesus-christ-1983

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

اسطوره‌های دینی و مبارزاتی خود را مجدد بازآفرینی کنند. کارکرد معنوی اسطوره‌ها در دوران انقلاب به کارکرد بیرونی تبدیل شد و به همین دلیل، رجوع به شخصیت‌های بزرگ دینی که اسطوره‌های مقاومت، ایثار، ازخودگذشتگی، عطوفت و مانند آن بودند، در نقاشی و گرافیک انقلاب به‌وفور یافت می‌شود (گودرزی دیباج، ۱۳۹۵: ۳۵۰). شهدای کربلا در هیبت شهیدان و قهرمانان جنگ ایران و عراق متجلی شده و دوباره بر پردهٔ هنر زندگی یافتند. نقاشان این دوره پیوندی مفهومی و ایدئولوژیک میان وقایع معاصر جنگ و وقایع تاریخی کربلا برقرار کردند و یکی از ژانرهای غالب در نقاشی پارادایم پس از انقلاب را شکل دادند که به‌عنوان ژانر «نقاشی عاشورا» از آن نام برده می‌شود.

پیه‌تای کاظم چلیپا[۴۵] با عنوان «ایثار»، از تأثیرگذارترین صحنه‌های بازخوانیِ عاشورا به صحنه‌های نبرد و لحظهٔ دیدار شهید با امام حسین (ع) و هفتاد و دو تن شهدای کربلا، بر روی بوم نقاشی با ابعاد وسیع است. در این اثر، پیکر قهرمان جنگ در منحنی‌های چادر خونین و نور آبی، تقدس می‌یابد و بر فراز جادهٔ بی‌انتهای عبادت و سرنوشت، از آغوش مادر، این الههٔ واسط، به سالار بی‌سر شهیدان تقدیم می‌شود (شکل: ۳-۳). چهرهٔ مادر، نشان از تضاد مرثیه و ضعف ناشی از سوگ فرزند و در عین

شکل ۳-۳: کاظم چلیپا، ایثار، (نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۶۰ ه.ش)، نقاشی رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰×۳۰۰ سانتی متر، (کاتالوگ ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی، ۱۳۶۸، ص:۴۶).

حال، تاب‌آوری و امید به زندگی دوباره دارد، که یادآور زنان قدرتمند صدر اسلام، از جمله شکیبایی حضرت زینب (س)، در واقعهٔ کربلاست. در نتیجهٔ این نوع نگاه

۴۵. کاظم چلیپا، (زادهٔ ۱۳۳۶)، نقاش، ایران.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

هنرمندان، ژانر «مادر شهید»، در نقاشی پارادایم جنگ نمود بارزی در خلق طیف وسیعی از آثار یافت، که در این ژانر، حضرت زهرا (س)، با شمایل الهه‌ای نورانی، هم‌دوش و تسلای خاطر مادران داغدار است.

ترکیب‌بندی این نقاشی، با حرکتی از پایین کادر به سمت بالا تنظیم شده و عروج قهرمان تراژیک را از صحنه‌های زمینی به ملکوت آسمانی، در محرابی مزین با کلام وحی نشان می‌دهد. گل لالهٔ قرمز روی زمین، به‌عنوان نمادی از خون و فداکاری و قرار دادن جنین انسان درون آن، می‌تواند نشان‌دهندهٔ این باشد که ایثار و ازخودگذشتگی برای دفاع از کشور و ارزش‌ها، آینده و زندگی نسل بعد را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به‌رغم زشتی‌های جنگ و ازدست‌رفتن زندگی‌ها، امید به زنده ماندن انسانیت وجود دارد. دست نورانی حق در مرکز محراب و بالای تصویر، گواهی از پیروزی، بهشت و رستاخیز است؛ آنچه که در سیر تراژدی انتظار قهرمان را می‌کشد.

در برخی موارد، ترکیب‌بندی پیه‌تاهای معاصر ایران، برگرفته از چینش عناصر در نگاره‌هایی با موضوع معراج پیامبر (ص)، در تاریخ نقاشی ایرانی هستند. پیه‌تای محمد علی رجبی دوانی[۴۶] با عنوان «معراج شهید»، نمونهٔ شاخص آن است (شکل: ۳-۴). هنرمند در انتخاب شیوهٔ فرمی، رنگ‌گذاری تخت و قلم‌گیریِ مرسوم در نگارگری و حتی انتخاب عنوان،

۴۶. محمد علی رجبی دوانی، (زادهٔ ۱۳۲۸)، نویسنده و نقاش، ایران.

شکل ۳-۴: محمد علی رجبی دوانی، معراج شهید، (۱۳۶۷ ه.ش)، نقاشی گواش و آبرنگ روی مقوا، ۱۲۰×۱۸۰ سانتی متر، (کاتالوگ آسمان نگاره‌ها تهران، ۱۳۹۹، ص:۳۳).

رابطهٔ بینامتنی تصویری میان ژانر معراج‌نگاری و ژانر پیه‌تا ایجاد کرده، در حالی که مضمون معراج، نزدیکی به خداوند و سفر ماورایی و مضمون پیه‌تا، غم و رنج پیش از رستاخیز و تکامل روح است. در مجلس‌نگاری معراج، شخصیت پیامبر

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

(ص) به‌عنوان واسطه‌ای بین زمین و آسمان و نمایندهٔ انسان‌ها در برابر خداوند به تصویر کشیده می‌شود و از جمله مهم‌ترین نقوشی که مورد توجه نگارگران بوده عبارت‌اند از «پیامبر سوار بر براق، جبرئیل، فرشتگان و آسمان». «معراج در حقیقت دیدار با خداوند است و در میان برخی از پیامبران عهد باستانی بدین‌گونه بوده که به هنگام عروج به آسمان و دیدار با خداوند، از دست راست او کتاب وحی الهی را دریافت کرده‌اند» (شمیسا، ۱۴۰۰: ۴۶۱).

نقاشی معراج شهید، در مفهوم رمزی خود به سیر در عالم پس از شهادت و مشاهدهٔ فرشتگان با هاله‌های نورانی و سوزان، همچون آتش، دور سر آنان می‌پردازد. این مضمون در چیدمان منحصربه‌فرد پیه‌تای رجبی، به‌گونه‌ای است که مادر شهید دستان خود را به نشان سوگواری و تسلیم باز کرده و چادر او همچون ردای مریم، به رنگ‌های آبی و سفید، پیکر فرزند را در بر گرفته است. پشت سر مادر در پس‌زمینه، محراب آسمان از میان گرفت‌وگیر موجودات اهریمنی، پیکر قهرمان شهید را از زمین بر می‌کند و به سوی عالم‌می، که انگشت اشارهٔ یک از فرشتگان نشان می‌دهد، بالا می‌برد.

ایجاد رابطهٔ فرمی و مضمونی میان سنت نگارگری ایرانی و هنر مسیحیت از خصایص برخی آثار نقاشی جنگ است و چنین رویکردی در اثر مصطفی گودرزی[۴۷] با عنوان «این روز را به خاطر باید سپرد»، در تاریخ نقاشی معاصر ایران به ثبت

۴۷. مصطفی گودرزی، (زادهٔ ۱۳۳۹)، مورخ هنر، طراح گرافیک و نقاش، ایران.

شکل ۳-۵: مصطفی گودرزی، این روز را به خاطر باید سپرد، (نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۶۰ ه.ش)، نقاشی رنگ روغن روی بوم، ۷۰×۱۰۰سانتی متر، (کاتالوگ ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی، ۱۳۶۸، ص: ۱۷۳).

رسیده است. این نقاشی روایت تراژیک تاریخی، از بمباران شیمیایی جنگ را با دعوت از شمایل مریم و مسیحِ کودک، به صحنهٔ طبیعت زیبای جنگ‌زده فرا می‌خواند (شکل: ۳-۵). ترکیب عناصر مختلف فرهنگی و تاریخی در این

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

نقاشی، می‌تواند بیان‌گر تداوم مشکلات انسانی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف باشد. گودرزی نشان می‌دهد که مسائل مرتبط با جنگ و خشونت همواره در تاریخ بشر وجود داشته و فراتر از مرزهای جغرافیایی و قومی است. صورت مریم و کودک با «ماسک شیمیایی» پوشانده شده و روی صخره‌ای در طبیعت سرد و فضای نیلگون شب نشسته‌اند و مریم دست کودک را در دست دارد. در نگارگری ایرانی جویبارها با رنگ نقره‌ای کار می‌شدند ولی رودی از خون سرخ در این صحنه جاری گشته که زیر پای مریم متوقف می‌شود، گویی بشارتی از صلح و آرامش در راه است. این اثر تضادی از مرگ و زندگی در بر دارد و ترحم مادرانه و سوگواری مریم بر جسد مسیح را تا دورهٔ کودگی مسیح پس می‌راند و سیر روایت تراژدی را سخت‌تر و جان‌فرساتر می‌کند.

مفهوم زن ازلی در تاریخ ادیان توحیدی سامی، در زنان قدیس و پاکدامنی همچون آسیه متقی همسر فرعون (در دین یهود)، حضرت مریم عذری (در مسیحیت) و حضرت فاطمه زهرا (در اسلام)، تجلی یافته است. این شخصیت‌ها و دیگر زنان پاک در تاریخ ادیان، مظاهری از زن ایده‌آل در جایگاه الهی- اجتماعیِ زنان در وادی دین هستند. در تاریخ ایران زنان، نگهبانِ آتش، سازنده و مخترع ظرف سفالین، آزمایش‌کنندهٔ کشت و زرع، اداره‌کنندهٔ قبیله و دارندهٔ مقام روحانیت بوده‌اند. از سوی دیگر مظهر عشق به شمار می‌رفته‌اند و عشق همواره از ارکان اصلی تجربهٔ دینی بوده است. الههٔ مادر از کهن‌ترین ادوار پیش از تاریخ تا دورهٔ رنسانس اروپا در شخصیت حضرت مریم، به‌عنوان مادر مسیح دوام و امتداد یافته است (هنری مهر، ۱۳۹۷: ۳۰-۳۲). مادر شهید همچون حضرت مریم میانجی نزدیک شدن فرزند به خداوند است، زیرا در حقیقت کسی نمی‌تواند مستقیم به خدا نزدیک شود و مریم آبستن خداوند و به او نزدیک است. مادر سرچشمهٔ سرشت بشری و شفاعت‌کنندهٔ انسان است او پرستش نمی‌شود ولی ستایش می‌شود، مادر یک الهه است که لقب یار نجات دهنده را یدک می‌کشد، همه خدایان از مادر سرچشمه می‌گیرند در نتیجه او موجودی متعادل، دارای انرژی نهفته و موجود در آینده است. او آغاز و پایان است (کمبل،۱۴۰۰: ۲۹۰-۲۸۹).

۴- ژانر «پیه‌تا» و تراژدی نزد فِرای

تراژدی نه به عرصهٔ نمایش محدود است و نه به وقایع مصیبت و فرجام و به قول ارسطو، منشأ تأثیر تراژیک را باید در میتوس تراژیک یا ساختار طرح جست‌وجو کرد. قهرمان سنخی تراژدی جایی بین «ملکوتی» و «بسیار انسانی» قرار دارد، جایی بر بالای چرخ سرنوشت. مسیح بین زمین و آسمان معلق است (فرای، ۱۳۹۱: ۲۵۰). از دیدگاه فرای: «قهرمانان تراژیک در چشم‌انداز انسانی خویش به قدری در بالاترین نقطه قرار دارند که به نظر

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

می‌آید راهبران ناگزیر قدرت پیرامون خود باشند و در مَثَل به درختان بزرگی می‌مانند که اگر برق بدرخشد، بر خرمن علف نمی‌زند بلکه بر آن‌ها می‌زند» (همان). در سلسله مراتب روایت پاییز نزد فرای، در مراحل آغازین، قهرمان از نظر معنویت و شهامت بر اشخاص دیگر برتری دارد و از آنجا که کودک نمی‌تواند موجب جذابیت داستانی شود، یک شخصیت دیگر به‌ویژه مادر نقش قهرمان یا قهرمان‌پروری را در این مرحله ایفاء می‌کند. سپس قهرمان وارد مرحلهٔ سیر و سلوک می‌شود و به آگاهی نسبت به وضعیت خویش نائل می‌آید و آنگاه که اشتباه فردی موجب تغییر وضعیت او می‌گردد، چشم‌انداز تراژدی در مقابل تماشاگر ظاهر می‌شود. مرحله‌ای با وحشت و هراس از پایان و مرگ، که روایت‌های آخر زمانی را شکل می‌دهند، از عناصر همین مرحله تلقی می‌شوند (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۳۰۳-۳۰۰).

در پیه‌تاهای معاصر جنگ ایران، قهرمان شهید بین دنیای آزادی بهشتی و دنیای اسارت، در دامان مادرش قرار دارد و همچون واسطه میان تماشاگر اثر، با خدا یا ایزدان و شهدای کربلا عمل می‌کند. در تشیع سفارش شده است که باید برای سالار شهیدان گریست و به لحاظ اساطیری به نحوی یاد آور ایزد شهیدشونده است که در دنیای باستان بسیار فراگیر بوده و در واقع «ایزد رستاخیزیافته»[۴۸] است، زیرا هر بار که شهید می‌شود (در زمستان) دوباره رستاخیز می‌یابد (در بهار). برخی خدایان بین‌النهرینی و آسیای غربی، شش ماه در جهان مردگان در زیرزمین بوده‌اند و در اوایل بهار دوباره به جهان زندگان بازمی‌گشته‌اند. سیاوش در شاهنامه یک ایزد گیاهیِ شهیدشونده است که به‌صورت پسرش،کیخسرو رستاخیز می‌یابد. در اسطوره‌های بین‌النهرین، ایشتَر،[۴۹] الههٔ آب، نیز عاشق دُموزی[۵۰] که یک ایزد شهیدشونده است، می‌شود و برای برگشت معشوق از جهان زیرین، گریه می‌کند، که معادل باران است و دموزی دوباره زنده می‌شود و به روی زمین می‌آید. در این سنخ از اسطوره‌ها همیشه مسئلهٔ آب مطرح است و مراسم مفصل عزاداری به‌خاطر رفتن به جهان زیرین برگزار می‌شده است (شمیسا، ۱۴۰۰: ۲۰۱-۲۰۰).

داستان‌های تراژیک را در صورت اطلاق به ایزدان، می‌توان دیونیزوس‌مدار [۸] نامید. این داستان‌ها مربوط به ایزدان رو به مرگ است مانند مسیح که بر صلیب جان می‌دهد و با گفتن «چرا مرا وانهادی؟»، بیرون‌افتادگی خود را در مرتبهٔ موجود الهی، از جامعهٔ تثلیث مشخص می‌سازد. پیوند مرگِ یکی از ایزدان با پاییز یا غروب در ادبیات، الزاماً به این معنی نیست که وی ایزد گیاهان یا خورشید است، بلکه تنها این معنی را دارد که او ایزدی است که

48. Resurrected

49. Ishtar
50. Dumuzi

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

به‌رغم مقام و منزلت، فانی است (فرای، ۱۳۹۱: ۵۰). شاید مقایسهٔ مسیح با دیونیزوس عجیب باشد ولی شباهت‌ها خیره‌کننده است، زیرا مسیح نیز مانند دیونیزوس خدای آزادی است؛ نه آزادی بوالهوسانهٔ مبتنی بر شعار «هرچه بادا باد»، بلکه معرف آزادی حقیقی که ایگو[51] را به خدمت مرکز خلاق وجود درمی‌آورد. مسیح نیز مانند دیونیزوس تجلی جوهر زندگی بود ولی مقدر بود تا بمیرد و آن زندگی که متجلی‌اش می‌کرد، به‌طرز اسرارآمیزی در اختیار همگان قرار گیرد. مسیح نیز مانند دیونیزوس حامی زنان و یک شخصیت انقلابی در رابطه با حقوق آنان در فرهنگی بسیار مردانه بود. هم مسیح و هم دیونیزوس با تاک، با مار و خصوصاً با شرابی آیینی که روح را از قید گناه و قانون آزاد می‌کند و آزادی حقیقی به روح می‌بخشد، نسبت دارند (سنفورد، ۱۳۹۵: ۱۵۴-۱۵۵).

سیاوش و امام حسین (ع)، مظلومان و قهرمانان روایت‌های اسطوره‌ای و تاریخی هستند و گردش روح این شهیدان بزرگ، نشانهٔ تداوم شهادت در هر دورهٔ تاریخی است چنان‌که گویی زمین هیچ‌گاه از شهید خالی نیست. در تشیع ایران، سیاوش که اسطوره‌ای بود، جای خود را به شهید کربلا، که وجود تاریخی داشت، واگذاشت و بدین‌گونه، تعزیه جای سوگ سیاوش را گرفت (مسکوب، ۱۳۵۰: ۸۲). مراسم سوگ سیاوش چنان ریشه در اسطوره‌های پیش از اسلام داشت که تا اوایل دوران اسلامی نیز برگزار می‌شد و در آثار گوناگون نظم و نثر فارسی دیده می‌شود. سیاوش مظهر «شهید کامل» و سرنوشت او نشان از ظلم در عرصهٔ انسان است. فردوسی شهادت سیاوش را چنان در شاهنامه به حماسه کشیده که از ریختن خون او بر زمین، دنیا تیره‌وتار می‌شود و طوفانی سیاه برمی‌خیزد و خورشید و ماه را می‌پوشاند. بعدها بر این روایت، اسطوره‌های تازه‌ای افزوده‌اند، از جمله اینکه خون جوشان سیاوش خاک را سترون می‌کند. این خون که بر زمین می‌ریزد، جاودانه، جوشان و خروشان است. در اسطوره‌ها آمده است که اسکندر به مزار سیاوش رفت و خاک او را سرخ دید، که خون تازه از زمین می‌جوشید و پنداشت که بهشت برین است زیرا از میان آن خون گرم، گیاهی برآمده بود که همان «پَرِ سیاوشان» و گیاهی جاودانه است. هر چه او را بِبُرَند، جان تازه می‌یابد (اشرف، ۱۳۹۹: ۱۶۴-۱۶۲). این گیاه اسطوره‌ای که از خاک خونین مزار سیاوش روییده است، در نقاشی دورهٔ انقلاب و جنگ در وجه نمادینِ «گل لاله»، بر مزار شهیدان دوباره ظهور پیدا می‌کند و در شعار مردمی آن دوره، «از خون جوانان وطن لاله دمیده»، یادآور اسطورهٔ مظلومیت سیاوش است. «از معانی سمبلیک گل لاله، جدایی ابدی، شهرت، فصاحت، سخنوری گل مورد مشاوره در عالم ارواح و رنگ سرخ آن سمبل عشق سوزان است» (جابز، ۱۳۹۷: ۱۷۳).

روایت تصویریِ پیه‌تاهای معاصر ایران، در پارادایم پس از

51. Ego

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

انقلاب، صحنه‌ای از مراسم تشیع پیکر شهدای جنگ و بازنمایی مادران در حالتی مریم‌گونه، درواقع روایتی تراژیک از عزاداری برای سالار شهیدان است. قهرمان تراژیک در این ژانر از نقاشی، شهیدان تشنه‌لب در مرزهای ایران و عراق هستند که وقایع مرتبط با شهدای عاشورا را یادآوری می‌کنند. این صحنه‌ها با مضمون درد و رنج و موضوع جنگ و جبهه، با آب و خاک تشنه و سقای کربلا، حضرت عباس (ع)، تداخل اسطوره‌ای برقرار کرده و انگاره‌ای که قهرمانان جنگ همان ایزد رستاخیزیافته هستند، شکل می‌گیرد. اشک و شفقت مادران شهید، همچون الهه‌ای صبور، آنان را به انتظار روییدن گل لاله از مزار فرزند در فصل بهار می‌نشاند. ظهور مجدد و بازگشت قهرمان، با جسم رستاخیزیافتهٔ منجی او یگانه می‌شود و در مرحلهٔ غایی، نجات‌دهندهٔ جامعه است. هنرمندان در خلق پیه‌تای خود بر آن هستند تا فیگور قهرمان اثر را در هاله‌هایی از وجوه اسطوره‌ای قرار دهند و مرثیه‌مدار بودن مهم‌ترین مضمون و جنبهٔ فرمی در روایت تراژیک نقاشی است.

اگر در تراژدی یونان این مفهوم وجود دارد که سرنوشت از ایزدان قوی‌تر است، درواقع به‌صورت تلویحی، وجود ایزدان در اصل برای این است که نظم طبیعت را تصدیق کنند و اگر هم شخصیتی، حتی شخصیت ملکوتی، قدرت وِتو کردن قانون را داشته باشد، بسیار بعید است که بخواهد آن را به اجرا دربیاورد. با اینکه پایان معمول تراژدی فاجعه است، عظمت ازلی همسانی، یعنی بهشتی گمشده، آن را متوازن می‌سازد (فرای، ۱۳۹۱: ۲۵۱-۲۵۳). در نظریهٔ فرای: «اسطوره، قهرمان ایزد است و بنابراین نمی‌میرد، اما می‌میرد و باز احیاء می‌شود» (همان: ۲۵۹).

نتیجه‌گیری

طرح یا موضوع ژانر «پیه‌تا» در تاریخ هنر جهان، به‌ویژه نقطهٔ اوج آن در هنر رنسانس، به‌تصویرکشیدن روایت مریم و عیسی مسیح است که در حالتی از غم و اندوه عمیق قرار دارند. این شخصیت‌ها نمایان‌گر تناقضات عاطفی و انسانی هستند. مریم به‌عنوان نماد سوگواری برای فرزند، با نقص و شکست مواجه است؛ مادری که در مراحل سیر و سلوک قهرمان، تا سرانجامِ مرگ و رستاخیز دوبارهٔ مسیح، نقشی محوری ایفا می‌کند. این تصویر، بار تراژیک رنج انسانی دارد و مضمونی مرثیه‌مدار از شفقت، ترحم و غم ازدست‌دادن را به دوش می‌کشد، یعنی نوعی از تراژدی که همیشه بوده و خواهد بود. شکل بصری پیه‌تا، همان مجسمهٔ مرمرین است که میکل‌آنژ در بیش از نیم هزاره پیش، با چنان دردناکی و قدرتی خلق کرده و پیه‌تاهای پس از آن، بخشی از یک پیوستار هستند که با خاطره و تداوم اثر اصلی گفت‌وگو می‌کنند.

تاریخ‌های انباشته‌شده و تداوم تراژدی در زندگی‌های تغییریافتهٔ پیه‌تا، زاده‌های هنری بسیاری به دنبال داشته

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

است و این تکثیرها قدرت عبادی، چهارچوب روایی، مضمونی و همچنین ارزش زیبایی‌شناختی را از شباهت خود به نسخهٔ اصلی می‌گیرند، اما همچنین از طریق نمایندگی آن‌هاست که اقتدار و ارتباط نسخهٔ اصلی برای هر نسل بعدی مجدداً تأیید و تجدید شده است. تکثیرها را می‌توان به ترجمه‌های متنی تشبیه کرد که در طول زمان، منحصر با شرایط پارادایمیک خلق اثر، به‌ویژه دوران جنگ در جهان، دارای شبکه‌های معنایی خاص خود هستند. اهمیت نسخهٔ اصل به‌منزلهٔ کهن‌الگو، و بازتولیدهای آن، به هم وابسته بوده و در طول زمان تکامل می‌یابند. با این اشتراک فراملی و فرافرهنگیِ پیه‌تا در صحنهٔ هنر جهان، می‌توان از یک «فرهنگ بصریِ جهانی» صحبت کرد.

در هر مقطع تاریخی که جنگ و متعلقات اجتماعی آن، هنرمند را به ورطهٔ تراژیک احساسی کشانده، ژانر پیه‌تا خود را نمایان ساخته است، از جمله مقطعی از تاریخ نقاشی معاصر ایران در پارادایم پس از انقلاب و دوران جنگ تحمیلی ایران و عراق، در ژانر «مادر شهید» به منصهٔ ظهور رسیده است. مظلومیت و شهادت قهرمان جنگ و مادر داغدیده که پیکر فرزند را در دامان خود دارد، از وجوه بارز این ژانر است. تراژدی از سرنوشت فاجعه‌آمیز شخصیت‌های اثر عبور می‌کند و عظمتی از جنس عروج قهرمان تراژیک به ملکوت و رستاخیز در بهشت به آنان می‌بخشد.

در این دوره از تاریخ نقاشی ایران، آثاری خلق می‌شود که بارش تجسمی زنانه را در روایت‌های تودرتوی قهرمانان و اسطوره‌های مذهبیِ مسیحیت و اسلام مستحیل ساخته و بازنمایی تاریخ را از منظر تأثر و افسوس «مام وطن» در پی دارد. ژانر «مادر شهید» از سویی به لحاظ فرم فیگوراتیوِ قرارگیری شهید در دامان مادرش، رابطهٔ بینامتنی تصویری‌ای با پیه‌تای میکل‌آنژ و سنت تصویری مسیحیت برقرار می‌کند و از سویی به لحاظ ساختار و ترکیب‌بندی هندسی به نگاره‌های ایرانیِ مرتبط با معراج پیامبر (ص)، در پیوند با سنت تصویری اسلامی قرار می‌گیرد، بنابراین هنرمندان به اسلوبی دست می‌یابند که منحصر به پارادایم انقلاب و جنگ است و در هیچ دوره‌ای از نقاشی معاصر ایران، شمایل مادر بدین‌گونه با صلابت و صبور، به تصویر در نیامده است.

با حاصل تحلیل در عناصر فوق، می‌توان اذعان کرد که نقاشی پیه‌تا نه تنها به‌عنوان یک اثر هنری مؤثر، بلکه به‌عنوان یک نمونهٔ تراژیک براساس نظریات فرای، قادر به ارائهٔ عمق احساسات انسانی و تعارضات آن است. این ژانر به استفاده از ساختارهای تراژیک، شخصیت‌ها و پیام‌های عمیق انسانی پرداخته و در نهایت تأثیری قوی بر مخاطب دارد. در دهه‌های اخیر، ژانر پیه‌تا با مضامین تراژیکی همچون، مادر، فقدان، غم و ایمان، دارای ویژگی و امکانی است تا از مرزهای فرهنگی و زمانی فراتر رود و هر اثر هنری که پیه‌تا را فراخواند، به آن جان تازه‌ای می‌بخشد و هنوز این قدرت را دارد که با تکان‌دهنده‌ترین راه‌ها با مخاطب صحبت کند.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

پی نوشت:

۱. Renaissance اصطلاح رنسانس به معنی «تولد دوباره» است. رنسانس اولیه از قرن چهاردهم در شمال ایتالیا آغاز شد و با ایجاد یک تحول ۳۰۰ ساله، به عصر روشنگری در اروپا انجامید. طبیعت‌گرایی در هنر شکل گرفت و هنرمندان در زمینه‌های آناتومی و پرسپکتیو، گام بلندی برداشتند.

۲. کاردبرد اصطلاح «تکثیر» در این نوشتار، معادل اصطلاح «بیش‌متن» در گونه‌شناسی و نظریهٔ ژرار ژنت (Gérard Genette، 1930-2018، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس، فرانسه) است. همچنین پیه‌تاهای قبل از میکل‌آنژ را می‌توان «پیش‌متن» نامید، اصطلاحی که در این مقاله یک‌بار استفاده شده، اما سعی بر این است با تمرکز بر چهارچوب نظری پژوهش، از ورود به بحث بیش‌متنیت که خود دامنهٔ گسترده و شاخصی دارد، خودداری شود.

۳. در نگاره‌های مصر، حوروس را همچون شاهین یا با سر شاهین (Falcon Horus) نمایش داده‌اند. او هنگامی متولد شد که پدرش اُزیریس بر کنار شد و به جهان زیرین رفت و ایزیس به شکل رازگونه‌ای او را برخیزاند. حوروس سرانجام انتقام پدر را از عمویش سِت گرفت. حوروس را به‌گونهٔ خدای آسمان می‌پرستیدند و چشمانش خورشید و ماه پنداشته می‌شد (Storm,Cotterell, 2005: 284).

۴. Art Gotic، سبکی از هنر قرون وسطی بود که در قرن دوازدهم میلادی در شمال فرانسه توسعه یافت و با پیشرفت هم‌زمان معماری گوتیک همراه بود. در بسیاری از مناطق اروپا، به‌ویژه در آلمان، هنر گوتیک متأخر تا قرن شانزدهم ادامه داشت و سپس در هنر رنسانس ادغام شد.

۵. Renaissance High، (۱۵۰۰-۱۵۲۰، م)، سراسر اروپا در این دوره با اکتشافات علمی، تنش‌های سیاسی و مذهبی مواجه شد و پاپ‌های رم از هنر حمایت می‌کردند. بدعت رنسانس در تولد دوبارهٔ هنر یونان و روم باستان و برآمده از واقعیات و نگرش جدید به انسان در غالب هیاکل نیرومند است.

۶. Expressionism، در معنای وسیع یک جنبش هنری است، برای توصیف آثاری که هنرمند برای بیان عواطف و حالات درونی، به کژنمایی واقعیت دست زده باشد. اما غالباً کاربرد آن به جنبش معینی در هنر مدرن محدود می‌شود که در فرانسه آغاز شد و زمینه‌های رشد آن در آلمان و تا زمان اقتدار نازی‌ها مهیاتر بود و به آثاری گفته می‌شد که به امکانات بیانیِ شکل، خط و رنگ توجه داشتند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷).

۷. رنگ‌های خاکی به رنگ‌هایی اطلاق می‌شود که مشابه رنگ‌های طبیعی زمین، خاک و مواد طبیعی هستند. این رنگ‌ها معمولاً شامل تن‌های قهوه‌ای، بژ، کرم، خاکستری و سبز مایل به قهوه‌ای می‌شوند. رنگ‌های خاکی به‌خاطر ارتباطشان با طبیعت و محیط زیست، احساس آرامش، ثبات و نزدیک بودن به طبیعت را منتقل می‌کنند.

۸. بذری که دیونیزوس (Dionysus) از آن ظهور یافت، متعلق به زئوس (Zeus) در رحم زنی فانی به نام سِمله (Semele) بود. خشم و توطئهٔ هِرا (Hera)، سمله را ترغیب کرد که برای نمایاندن جلال و جبروت زئوس به خویش، دعا کند و زئوس با اکراه به او پاسخ داد. اما افسوس که شکوه محض خدا چنان عظیم بود که سمله از تماشای آن حالش دگرگون شد و نور زئوس نابودش کرد. وقتی زئوس این تراژدی را دید، به‌سرعت از آسمان فرود آمد و بچه را از شکم سمله بیرون کشید و در ران خود گذاشت و دیونیزوس در زمان مقرر از آنجا به دنیا آمد (سنفورد، ۱۳۹۵: ۱۲۴-۱۲۵).

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

منابع

اشرف، احمد؛ نیولی،گرارد و دیگران (۱۳۹۹)، *هویت ایرانی: از دوران باستان تا پایان پهلوی*، ترجمه و تدوین حمید احمدی، تهران: نشر نی.

پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، *دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک*، تهران: فرهنگ معاصر.

جابز، گرترود (۱۳۹۷)، *فرهنگ سمبل‌ها، اساطیر و فولکلور*، ترجمهٔ محمدرضا بقاپور، تهران: نشر اختران.

داتی، ویلیام (۱۳۹۷)، *اساطیر جهان*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر چشمه.

سنفورد، جان.ا (۱۳۹۵)، *تقدیر، عشق و سرور*، ترجمهٔ سیمین موحد، تهران: هیرمند.

شمیسا، سیروس (۱۴۰۰)، *اساطیر و اساطیرواره‌ها*، تهران: هرمس.

غلامی هوجقان، فاطمه (۱۳۹۹)، «تحلیل روان‌کاوانهٔ مرگ‌اندیشی در آثار مرتضی کاتوزیان و آلفرد یعقوب‌زاده (مطالعهٔ موردی: یک نقاشی و یک عکس با محوریت شهادت)»، نشریهٔ *مطالعات عالی هنر*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲(۵)، ص:۱۲۷.

فِرای، نورتروپ (۱۳۹۱)، *تحلیل نقد (کالبدشکافی نقد)*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

کاتالوگ «ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی» (۱۳۶۸)، *ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی (۱۳۵۷-۱۳۶۷ ه.ش)*، به اهتمام: مصطفی گودرزی، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

کاتالوگ «مجموعه آثار نگارگری با مضامین انقلاب اسلامی» (۱۳۹۹)، *آسمان‌نگاره‌ها*، به کوشش محمد علی رجبی، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

کمبل، جوزف (۱۴۰۰)، *الهه‌ها: اسرارالوهیت زنانه*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

گودرزی دیباج، مرتضی (۱۳۹۵)، *هنر انقلاب: هنرهای تجسمی، نقاشی، گرافیک، مجسمه‌سازی*، تهران: انتشارات سوره مهر.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۵۰)، *سوگ سیاوش در مرگ و رستاخیز*، تهران: خوارزمی.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

---------- (۱۴۰۲)، *ادبیات تطبیقی، مفاهیم، مکاتب، انواع و پیکره‌ها*، جلد اول، تهران: لوگوس.

وازاری، جورجو (۱۳۸۸)، *زندگی هنرمندان*، ترجمهٔ علی اصغر قره‌باغی، تهران: انتشارات سوره مهر.

هنری مهر، فاطمه (۱۳۹۷)، *سیمای زن در آثار نقاشان معاصر ایران*، تهران: انتشارات آوای فرشته.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

Chilvers, Ian & Osborn, Harold (1988), *The Oxford dictionary of Art*, Consultant Editor: Dennis Farr, Oxford university press, New York.

Cotterell, Arthur & Storm, Rachel (2005), *The ultimate encyclopedia of Mythologey (An A-Z quide to the Myths and Legends of the ancient word)*, London, Hermes House.

Rafanelli, Lisa M (2023), *Michelangelo's Vatican pietà and it's Afterlives*, New York, Rotledge.

Zaczek, Iain (2018), *Chronology of Art, A Timeline of Western Culture from Prehistory to the Peresent*. London, Thames & Hudson.

Emptyeasel,Guernica by Pablo Picasso (1983), https://www.emptyeasel.com/guernica-famous-cubist-painting-by-pablo-picasso/

https://www.carpetmaster.ir/product/jesus-christ-1983/

EPPH,Arts masterpieces explaned, Titian's Pieta (1575). https://www.everypainterpaintshimself.com/article/titians_pieta_c.1575

Katouzian, Morteza, (1983-84), For the Martyrs, https://www.flickr.com/photos/brambeus/11363777013/in/photostream/

IN.CI.TUR, (19 Aprill 2022), The "Pieta" by Michelangelo Bounarroti, https://www.incitur.com/the-pieta-by-michelangelo-buonarroti/

Analysis of the art of renaissance Italy, (2023), Michelangelo's Pieta https://www.italianrenaissance.org/michelangelos-pieta/

Kathe Kollwitz Museum koln, Woman whit dead child (1903), https://www.kollwitz.de/en/woman-with-dead-child-kn-81

The Metropolitan Museum of Art, (2000-2024), Pieta German, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471921

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (1992), Guernica, https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]