مطالعه تطبیقی نشانه‌های زیبایی شناختی و فرهنگی در آینه کاری ایرانی و نقاشی نوین

رضا پورزرین

چکیده

هنر آینه‌کاری از هنرهای سنتی ایران است که عمدتاً در تزیینات داخلی بناهای تاریخی به ویژه اماکن مذهبی کاربرد دارد. این هنر گونه‌ای دیوارنگاری به شمار می‌آید ولی به اعتبار ویژگی‌های بینشی مضمونی و ساختاری و نیز در ارتباط با خصوصیت‌های فرهنگی، ذوقی و فردی با انواع دیگر دیوارنگاری در جهان متفاوت است. آینه کار ایرانی هندسه سنتی تصویر را به الگویی درکاربست یک فرمول رنگی تبدیل می‌کند که در آن فضا و نور از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. همین امر به عناصر زیبایی شناختی در این هنر، بعدی معنوی و روحانی می‌دهد. این نحوه از نمایش فضا به ایجاد یک فضای تجسمی گسترده کمک می‌کند، تا جایی که دستاوردهای هنر نوین به ویژه نقاشی امپرسیونیسم در زمینه نور و رنگ با این هنر قابل مقایسه هستند. مقاله حاضر تلاشی است برای یافتن جایگاه هنر آینه کاری ایرانی به عنوان یکی از مهمترین گونه‌های تصویری معاصر؛ سوأل اصلی این است که آیا تشابهی میان نشانه های فرهنگی و زیبایی شناختی در آینه کاری ایرانی و نقاشی امپرسیونیسم وجود دارد؟ از این رو با بهره جستن از روش توصیفی-تحلیلی و با فنون جمع آوری اطلاعات میدانی و کتابخانه‌ای به مطالعه پاره‌ای از وجوه اشتراک نمونه‌های مورد نظر می پردازیم.

کلید واژگان: آینه کاری ایرانی، نقاشی امپرسیونیسم، رنگ و نور، فرهنگ ایرانی و اسلامی

مقدمه

مجموعه هنرهای ایرانی گنجینه عظیمی از معانی عمیق عرفانی و حکمت الهی است؛ این هنرگاه با خلق صورت‌های جدید وگاه با بهره گیری از تصاویر و فرم‌های گذشته و با نگرش و معنا بخشی مجدد به آن‌ها به پی ریزی فرهنگی بس غنی و شکوفا در تمدن اسلامی پرداخته است؛ درجوامع سنتی تمام هنرها برخواسته از دین است؛ و تنها درجه دوری و نزدیکی هنرها از منشاء الهی، یعنی وحی ملاک و شاخص سلسله مراتب آنهاست. با توجه به دوری و نزدیکی از منبع وحی است که می توان هنر سنتی را به هنر دینی و هنر قدسی تقسیم کرد. خصوصیتی که از آن تعبیر به هنر سنتی می شود متعلق به همه جلوه های یک تمدن سنتی است که اصول معنوی آن تمدن را هم به صورت مستقیم و هم به صورت غیر مستقیم منعکس می سازد.

اما صفت قدسی به معنایی که در هنر بکار می رود باید به آن جلوه های سنتی اختصاص داده شود که با اصول معنوی مورد بحث و بنابراین با آیین‌ها و اعمال دینی، سلوکی ارتباط مستقیم دارند؛ منظور همان آیین‌ها و اعمال دینی و سلوکی است که از یک موضوع قدسی، و نیز رمزپردازی دارای ماهیت معنوی برخوردارند. (رحمتی، ۱۳۹۰، ۱۵۱) ازدیدگاه سنت گرایان متعالی ترین وجه ظهور هنر سنتی، هنر قدسی یا هنرمقدس است؛ هنر قدسی همچون پلی ساحت قدسی و قلمرو انسانی را به یکدیگر پیوند می دهد. به طورکلی در هنر قدسی، که هنر اسلامی هم زیر مجموعه‌ای ازآن محسوب می‌شود، نقوش و تصاویر حالتی از تفکر و اشراق را می‌نمایانند و در پی تطابق ظاهری تصاویر با واقعیت موجود نیستند. ازعناصر مهمی که در معماری بناهای اسلامی مشاهده می گردد؛ عنصرآینه وآینه کاری است. هنرآینه کاری از هنرهای سنتی ایران است که عمدتاً در تزیینات داخلی بناهای تاریخی به ویژه اماکن مذهبی کاربرد دارد.

آینه کاری گونه‌ای دیوار نگاری به شمار می‌آید، ولی به اعتبار ویژگی‌های بینشی، مضمونی و ساختاری، و نیز در ارتباط با خصوصیتهای فرهنگی، ذوقی و فردی سفارش دهندگان با انواع دیگر دیوار نگاری در جهان متفاوت است. در این رشته هنری، آینه کار، با استفاده از آینه و برش آن به اشکال متنوع، ساختاری از نقوش بهم تنیده هندسی ایجاد می کند، این نقوش از طریق محاسبه و برحسب روابط و تناسبات ریاضی سازمان یافته رنگ در آینه

کاری ایرانی دارای وضوح و درخشندگی بالایی است؛ درحقیقت آینه‌های رنگی نور را درون خود دارند و نور از درون آن‌ها متبلور می‌شود.

در آینه کاری رنگهای پرمایه و درخشنده برای سطح‌های کوچک و نقشهای ریز بکار می‌رود؛ ولی علاوه بر انتخاب و جاگذاری رنگهای هماهنگ، هنرمند آینه کار به عامل ریتم نیز در رنگبندی خود اهمیتی اساسی می‌دهد. ریتم رنگها بر ریتم خطوط و نقوش اثر می‌گذارد و آن را تعدیل یا تقویت می‌کند. بدین سان قطعات رنگی سرد و گرم، تیره و روشن در شبکه موزون خطی به هم بافته می‌شوند و درکل چون منظومه‌ای زیبا و شادی انگیز جلوه می‌نماید. (پاکباز، ۱۳۸۵، ۶۰۰) این طرح افکنی هوشیارانه سبب بوجود آمدن شیوه نوینی از اجرا می‌گردد که معادل تصویری آن را می‌توان در نقاشی امپرسیونیسم مشاهده کرد؛ مقاله حاضر تلاشی است برای یافتن جایگاه هنر آینه کاری ایرانی به عنوان یکی از مهمترین گونه های دیوار نگاری معاصر؛ که ارتباط مستقیمی با فرنگ اصیل ایرانی و اسلامی دارد، در حقیقت این هنر بر پایه اعتقادات مذهبی و تفکرات عرفانی شکل گرفته است؛ سؤال اصلی این است که آیا نشانه های زیبایی شناختی (رنگ و نور) در آینه کاری و نقاشی امپرسیونیسم هم طراز و هم شأن هستند؟ به این منظور نگارنده برای دستیابی به هدف تحقیق نشانه‌های بصری مشترک در آینه کاری ایرانی و نقاشی امپرسیونیسم را به سه نشانه بصری (استحاله فرم به رنگ، استحاله واقعیت عینی به فرم، تباین همزمان) تقسیم کرده است؛ در بخش اول، نشانه های بصری تعریف شده در آینه کاری ایرانی و نقاشی امپرسیونیسم بررسی و مصادیق تصویری آن جستجو می‌گردد و در بخش دوم با طرح جدولی به تجزیه و تحلیل نشانه‌های یاد شده در نمونه‌های مورد نظر می‌پردازیم. در تجزیه و تحلیل آثار به منظور تأکید بر جنبه‌های مورد نظر در این مقاله اجرای تصاویر مبدل به نوعی فرایند فرمی از اصل اثر شده است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با فنون جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای و میدانی صورت گرفته است. در روش میدانی با بررسی و مشاهده مستقیم نمونه آینه کاری‌های موجود در بناهای تاریخی و مذهبی شیراز اطلاعات لازم جمع‌آوری شده است.

پیشینه تحقیق

فقدان مطالعات نظری درباره آینه کاری ایرانی سبب شده است که تحقیق علمی و نظام‌مند درباره آن امری دشوار گردد؛ بر اساس مطالعات نگارنده این جستار در منابع و مراجع فارسی اثر قابل توجهی در خصوص آینه کاری به چشم نمی خورد و هیچ تحقیق مستقلی نیز تا کنون در این زمینه انجام نگرفته است؛ به طور کلی مطالبی که در این خصوص نگاشته شده عموماً به معرفی تاریخچه آینه کاری می پردازد؛ از جمله محمدحسن سمسار و یحیی ذکاء، درکتاب دایره المعارف بزرگ اسلامی(۱۳۸۱ه. ش)، آرتور اپهام پوپ درکتاب سیری در صنایع دستی ایران(۱۳۵۵ه. ش)، لطف الله هنرفر درکتاب گنجینه آثار تاریخی اصفهان(۱۳۴۴ه. ش)، محمد یوسف کیانی درکتاب تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی(۱۳۷۶ه. ش)، پژوهش های حسین بلخاری قهی درکتاب مبانی عرفانی و معماری اسلامی(۱۳۸۴ه. ش) و به مجموعه آثار منیره فرمان فرمانیان اشاره کرد که به آینه کاری در غالب زبان تجسمی معاصر توجه کرده است. مهمترین کتابی که در زمینه نقاشی امپرسیونیسم نگاشته شده است، کتاب تاریخ امپرسیونیسم از جان ریوالد است که تاکنون به اکثر زبانهای مهم جهان (فرانسه، ایتالیایی، اسپانیایی) ترجمه شده است. این کتاب مجلد دیگری نیز دارد که شامل تاریخ امپرسیونیسم متأخر است.

۱-تاریخچه آینه کاری

مدارک تاریخی نشان می‌دهد که تزیین بنا با آینه برای نخستین بار در شهر قزوین پایتخت شاه طهماسب اول و در بنای دیوان خانه او به کار رفته است. با آگاهی از اینکه ساختمان دیوان خانهٔ قزوین در(۹۵۱ه. ق/۱۵۲۴م) آغاز گشته و در (۹۶۵ه. ق/۱۵۵۸م) پایان یافته است، می‌توان نتیجه گرفت که پیشینهٔ کاربرد آینه دربنا حداقل به نیمهٔ سدهٔ (۱۰ه. ق/۱۶م) می‌رسد. پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان (۱۰۰۷ه. ق/۱۵۹۸م) در این شهر و شهرهای دیگر ایران استفاده از آینه گسترش یافت و در تزیین بسیاری از کاخ های دوره صفوی بکار برده شد. از میان بناهای دوره صفویه «آینه خانه» از همه مشهورتر است. این کاخ در زمان سلطنت شاه صفی(۱۰۳۸-۱۰۵۲ه. ق/ ۱۶۲۹-۱۲۴۲م) کنارزاینده رود ساخته شد.

((امارت خانه مشتمل بر تالاری شگرف و عالی در ساحل جنوبی زاینده رود قرار داشته است و هجده ستون مزین آینه کاری، طاق مجلل آینه آن را نگه می‌داشته است. تالار، ایوان و دیوارهای این کاخ با آینه‌های یک پارچه به درازای یک و نیم تا دو متر و پهنای کمتر از یک متر آرایش شده بود که از بازتاب تصویر زاینده رود و درختان ساحل شمالی آن در آینه مناظر زیبا و جالب پدیدار می‌گشت))(هنرفر، ۱۳۵۰، ۵۷۸-۵۷۶) در ساختمان چهل ستون نیز که از بناهای دورهٔ شاه عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۸ه. ق/۱۶۴۲-۱۶۶۷م) است از آینه کاری به عنوان تزیین بنا استفادهٔ گسترده شده. در این کاخ آینه‌های قدی یا بدن نما و قطعات کوچک آینه و شیشه‌های رنگین برای آراستن سقف و بدنه ایوان و تالار بکار رفته است. تا پایان سدهٔ (۱۲۰۰ه. ق/۱۸۰۰م) بجز بنای دیوانخانه کریمخان زند بنای آینه کاری شدهٔ دیگری نمی‌شناسیم.

((درآغاز سده ۱۴ه. ق هنرمندان دو شاهکار کم نظیر پدید آوردند که عبارتند از: ساختمان دارالسیاده از مجموعه آستان قدس رضوی و دیگری ایوان آینه، صحن جدید آستان حضرت معصومه(س) در قم))(مؤتمن، ۱۳۴۸، ۱۱۸) از نمونه‌های دیگر آینه کاری، تالار آینه در شمس العماره، کاخ گلستان و کاخ سبز در مجموعه سعد آباد، کاخ مرمر تهران، نارنجستان قوام شیراز، ایوان و آستانه حضرت عبدالعظیم (ع) در شهر ری، حسینیه امینی‌ها و بنای متبرک امام زاده حسین و شاهچراغ شیراز است که درخشش بسیاری دارد. (تصاویر ۱-۱، ۲-۱، ۳-۱، ۴-۱)((گسترش کار برد آینه کاری تحول دیگری است که در این سده پدید آمد. از این پس آینه کاری از محدوده امکان مذهبی و کاخهای سلطنتی خارج شد و به صورتی گسترده در اماکن همگانی چون هتلها، رستورانها، تأترها، فروشگاه ها و حتی خانه‌ها به کار رفت. این گسترش در شیوه سنتی آینه کاری بی‌اثر نبود و با نوآوریهای تازه همراه شد))(کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۱)

۲-۱ سیر تحول آینه کاری

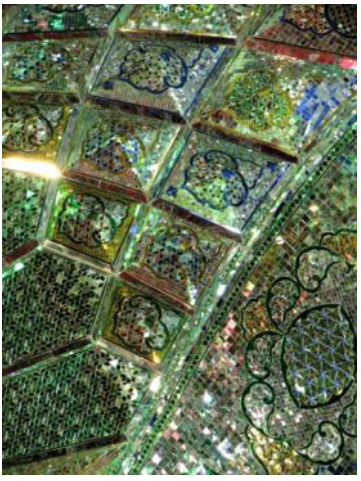
آینه کاری در آغاز به صورت نصب شیشه‌های یک پارچه بر روی دیوار بنا رایج بود، چنانکه درکاخ چهلستون اصفهان بر دیوار سرحوض، آینه بزرگ و شفاف نصب کرده بودند که به آینه (چهلستون نما) یا (جهان نما) مشهور است. سپس قطعات آینه به تدریج

کوچکتر و ریزتر شد؛ و به اشکال مثلث، لوزی، شش گوش و... درآمد و هنرمندان آن‌ها را به صورت الماس تراش به کار بردند. (پوپ، ۱۳۵۵، ۴۰۱) روش هندسی تنظیم عناصر ساختاری در هنر ایرانی سابقه دارد؛ لیکن آینه کار آن را با صراحت و وضوح مورد استفاده قرار می دهد. ((این طرح هندسی با تقسیم دایره به اجزای مساوی آغاز می‌شود، بسته به اینکه دایره در ابتدا به سه، چهار یا پنج قسمت تقسیم شده باشد، پایه موزون [یاریتمیک] این شبکه، مثلث متساوی الاضلاع، مربع یا پنج ضلعی(ستاره پنج پر) و همچنین مضرب این اشکال یعنی شش ضلعی یا دو مثلث درهم (ستاره شش پر) هشت ضلعی (ستاره هشت پر) و غیره خواهد بود)) (رحمتی، ۱۳۹۰، ۲۰۴)

((رایج‌ترین طرح‌ها در آینه کاری طرح مشهور«گره» و شیوه«گره سازی» بود که از نظر تنوع اشکال و کاربرد آن در رشته‌های گوناگون هنر ایران در نوع خود بی‌نظیر است. طرحهای دیگر چون «قابسازی» یا «قاب بندی»(تصاویر۱-۲) شمسه، ترنج، لچک(تصاویر۲-۲) و مقرنس‌هایی که با آینه کاری پوشانده می‌شود و در سقف نیم گنبدی ایوانها یا زیرگنبدها، سکنجها و برکاربندی‌ها بکار می‌رود. (تصاویر۳-۲) در نیمه دوم سده چهاردهم هجری آینه کاری همراه با گچ بری رواج یافت و در آینه کاری نوآوری‌های تازه‌ای پدید آمد. کار برد شیشه‌های رنگی در سطح وسیع تر، ایجاد نقوش و طرحهای تازه چون گل و بوته و نقوش اسلیمی و کاربرد شیشه‌های کاو (محدب) که به صورت آینه در می‌آید از ویژگی‌های این دوره است. (تصاویر۴-۲)در این روش تازه قطعات آینه و شیشه بر خلاف روش سنتی که تمامی قطعات به شکل هندسی و گوشه‌دار بریده می‌شد به اشکال مدور و منحنی برید شده و شکلهای غیر هندسی را می‌سازند. در این شیوه قطعات آینه گاهی بر شیشه چسبانده می‌شود؛ این شیوه جدید آینه کاری به (یاقوتی) مشهور است))(کیانی، ۱۳۷۶: ۲۴۳)

تصویر۱-۲ نقش شمسه، ترنج و لچک، ۱۳۰۰ه. ق، قسمتی از بنای

تصویر۲-۲ نقش قاب بندی، ۱۳۰۰ه. ق، قسمتی از نارنجستان قوام قوام، شیراز (عکاس: نگارنده، ۱۳۹۱ه. ش)بنای نارنجستان قوام، شیراز (عکاس نگارنده، ۱۳۹۱ه. ش)



تصویر۴-۲ نقش گل و بوته و اسلیمی، ۱۳۰۵ه. ق،

تصویر۳-۲ نقش مقرنس، ۱۳۰۵ه. ق، قسمتی از بنای قسمتی از بنای شاهچراغ، شیراز (عکاس: نگارنده، ۱۳۹۱ه. ش) شاهچراغ، شیراز (عکاس: نگارنده، ۱۳۹۱ه. ش)

۳-۱مواد و مصالح

مصالح و مواد مورد استفاده در هنر آینه کاری عبارت‌اند از: آینه، سریش وگچ نرم. ابزارهایی که در هنر آینه کاری استفاده می‌شوند عبارت‌اند از: الماس آینه بر (نرم بر)، گونیا، خط کش، قلم طراحی، خط کش چوبی برای خط اندازی روی شیشه، میز زیر دست، الگوی مقوایی، دم بر، بوم خوار و کاردک برای نصب. ضخامت مطلوب آینه برای آینه کاری یک میلی متر است، اما تا ضخامت دو میلی متر یا بیشتر نیز به کار برده شده است. هرچه قطر آینه کم‌تر باشد آسان‌تر بریده می‌شود و جفت کردن آن نیز دقیق‌تر صورت می‌پذیرد.

۴-۱شیوه اجرا

((مراحل مختلف آینه کاری بدین گونه است که نخست طرح کار بوسیله رسام که گاهی معمار بنا و یا خود آینه کار است تهیه می شود. در طرحهای پیچیده کاغذ طرح را سوزنی می کنند و بوسیله آن سطح کار را گرده می زنند و سپس آینه کاری را برابر گرده اجرا می کنند. در مواردی که آینه کاری دارای سطح برجسته باشد زمینه طرح را قبلاً گچبری کرده برابر طرح آماده می سازند سپس آینه بر قطعات آینه را در اشکال و اندازه های مورد نیاز با الگو های مقوایی بریده و آماده می کند. (تصویر۱-۴) آنگاه آینه کار با خمیری که آمیزهای از گچ و سریش است، قطعات آینه‌ها را برابر طرح بر سطح کار می چسباند و نقوش دلخواه را پدید می آورد؛ (تصویر۲-۴) در پایان آینه پاک کن کار را پاکیزه کرده و جلا می دهد)) (کیانی، ۱۳۷۶: ۲۴۴)

تصویر۱-۴ برش قطعات آینه (مأخذ: سایت اینترنتی شماره۲)

تصویر۲-۴ نصب قطعات آینه(مأخذ: سایت اینترنتی شماره۲)

۲-تبارشناسی امپرسیونیسم

امپرسیونیسم مکتبی با برنامه و اصول معین نبود؛ بلکه تشکل آزادانه هنرمندانی بود که به سبب برخی نظرات مشترک و به منظور عرضه مستقل آثارشان درکنار هم قرار می‌گرفتند. اینان نظام آموزشی متداول و هنرآکادمیک را مردود می‌شمردند. هسته اولیه این جنبش را منه، رنوار، سیسلی و بازی شکل دادند. اینان بزودی باپیسارو، سزان، مریزو، گیومن آشنا شدند.

این نقاشان جوان در کافه‌های من مارتر و کارگاههای مشترک بازی و رنوار گرد آمدند و به بحث در باره مسایل هنری می‌پرداختند. بعداً دگا و مونه نیز به گروه پیوستند. آنان پس از تشکیل ((انجمن بی‌نام هنرمندان نقاش، پیکره ساز وچاپگر))آثارشان را در عکاسخانه نادار به معرض دید عموم گذاشتند۱۸۷۴م در همین نمایشگاه عنوان یکی از نقاشی‌های منه ((امپرسیون)) طلوع آفتاب بهانه‌ای شد تا لویی لورا-روزنامه نگار نشریه شاری واری- آنان را به مسخره ((امپرسیونیست)) بخواند(پاکباز، ۱۳۸۵، ۴۶) البته باید دانست که این جنبش هنری قبل از آنکه یک نوع عکس العمل در برابر قوانین خشک و یکنواخت آکادمیک باشد، یک موفقیت بزرگ علمی درباره رؤیت پدیده‌ها و اشیاء است.

اینان که معمولاً در هوای آزاد مشغول نقاشی و رنگ‌آمیزی تابلوهای خود بودند به این نکته واقف شدند که مثلاً برای بدست آوردن یک رنگمایه سبز، می‌توانند از مجاورت رنگ آبی و زرد بهره ببرند. در نتیجه لکه‌های رنگی که توسط نقاش بر روی تابلو قرار می‌گیرد، فضا و جلوه‌ای رنگی ایجاد می‌کند که با واقعیت بیشتر برابری می‌کند نقاشان امپرسیونیست دریافتند که از روشنی و تیرگی هر رنگی، به یاری رنگی دیگر کاسته یا بر آن افزوده می‌شود، رنگ دوم را مکمل رنگ دوم خواندند، و از اینجا نظریه رنگهای مکمل پدید آمد؛ از این قرار روشنی و تیرگی هر رنگی، به یاری رنگی دیگر کاسته یا مکمل پدید آمد؛ از این قرار رزشنی و تیرگی هر یک از سه رنگ اصلی (قرمز، آبی و زرد) برحسب رنگ مکمل آن شدت یا ضعف می‌یابد نقاشان امپرسیونیست موضوعاتی را از طبیعت انتخاب می‌کردند که بتواند شرایط رنگی را به نحوی فراهم سازد تا خاصیت رنگهای مکمل و تأثیر و تأثر رنگها را در یکدیگر نشان دهد. مناظر آفتابی، سبزه‌ها، درختان و مناظر شهری و روستایی را که در اطراف خود می‌دیدند، بهترین موضوع برای نقاشی می‌یافتند که تنها

رنگها درآن بازیگر بودند. (حلیمی، ۱۳۸۳، ۶۰)

۳-کیفیت نشانه‌های بصری در آینه کاری ایرانی و نقاشی امپرسیونیسم (استحاله فرم به رنگ، استحاله واقعیت عینی به فرم، تباین همزمان)

آنچه در این بخش سعی در ارائه آن می‌شود، نگاهی است به شباهتهای بصری در آینه کاری ایرانی و نقاشی امپرسیونیسم؛ فرآیند بررسی براساس تجزیه و تحلیل ساختار بصری آینه کاری ایرانی و نقاشی امپرسیونیسم صورت گرفته است. در انتخاب گزاره‌های مورد بررسی سعی شده تا موارد مذکور بیانگر شیوه رایج دوره یا نشانگر پیشرفت درعرصه کاربرد نشانه‌های رنگی و نوری در نمونه‌های مورد نظر باشد.

۳-۱ استحاله فرم به رنگ

در آینه کاری ایرانی سطح دیوار متشکل است از بیشمار قطعه‌های کوچک و بزرگ آینه است که برحسب تغییر شکل نور و سایه نظم یافته‌اند؛ نوری که از قطعات خرد شده آینه منعکس می‌شود تحت تأثیر رنگ‌های مجاور تغییر می‌یابد که نتیجه آن دور شدن از ساختار محکم شیء است؛ بنابراین خطوط، سایه رنگ و برجسته نمایی در ساختمان رنگی تصویر حل می شوند؛ در عین حال سطح و عمق کاملاً درهم گره می خورند و گستره رنگ شده دیوار به مدد سطوح هندسی استوار به یکدیگر متصل می شود. به همین دلیل سطح دیوار از فاصله نزدیک نامفهوم به نظر می‌رسد و شکلها و اشیاء فقط زمانی ظاهر می‌شوند که چشم بیننده قطعات آینه را از فاصله معینی درهم ادغام کند. (گاردنر، ۱۳۷۴، ۵۹۵) (عکس۱-۲) اگر کل فضا را بازتاب آنی نور در نظر بگیریم جز با سطح‌های پراکنده رنگ‌های درخشان مواجه نیستیم؛ لیکن اگر آن‌ها را به منزله آرایش انتزاعی بدانیم، پیوند درونیشان آشکار می‌شود. (پاکباز، ۱۳۸۱، ۳۲۸) ضمن اینکه تطابق چشم تماشاگر برحسب تغییرات نور همواره تغییر می کند و چنین می نماید که رنگها قابلیت باروری دارند. (پاکباز، ۱۳۸۱، ۳۷۲) (عکس۱-۲) اکنون فضا-زمان درجهت افزایش نیروی رنگ، روشنایی رنگ و یا در جهت گذر نمودن یک رنگ مکمل به رنگ مکمل دیگر پدیدار می‌شود. این گونه گذر کردن‌ها از کیفیتی به کیفیت دیگر موجب پیدایش جنبندگی در

ترکیب بندی رنگها می‌گردد. (هافتمان، ۱۳۸۵، ۱۶۲)

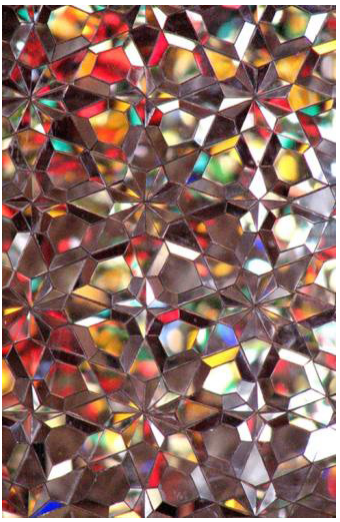
از تأثیر متقابل نورهای رنگین بر یکدیگر است که مفهوم همبودی۱ استنتاج می‌شود و این همان راهکاری است که امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم۲ به دنبال آن بودند. پذیرش چنین روش علمی مستلزم آن است که تصویر تحت نظارت هنرمند درآید؛ نه فقط رنگها و سایه رنگها بلکه همچنین ساختار هندسی اثر به طریقی منضبط سامان می یابد و دیوار بافتی فشرده از لکه رنگها می گردد که در آن جنبه های برگرفته از کثرت به وحدت می رسند؛

در آینه کاری هرچه بیشتر به موضوع نگریسته می شود، چیزهای دیدنی افزایش می یابد و هرچه بیشتر به رنگها دقت شود، کمیت و کیفیتشان بیشترآشکار می گردد؛ آینه کار می کوشد اشیاء را براساس تجزیه نور به رنگهای خالص تعریف کند؛ این کاری دشوار است. وی تکه های کوچک رنگی را از یکدیگر جدا می کند؛ در نتیجه شکلها چون سطحهای ساده هندسی بنظر می آیند؛ «شکلهایی که روشن‌اند و شکلهایی که تاریکند، سطهایی که نزدیکند و سطحهایی که دورند، مناطق پر و مناطق خالی» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۳۲۱) و از این طریق تصویر را همچون سازمانی از شکلهای رنگین می‌سازد. (عکس۳-۲) ((امپرسیونیست‌ها نیز به منظور آنکه نور رنگین را، نوری که از اشیاء رنگارنگ دنیای پیرامون باز می‌تابد نقاشی کنند.

سطح بوم را با هزارن تکه ـ رنگ درهم می‌شکنند و مرز شکل‌ها را ناروشن می‌نمایند.

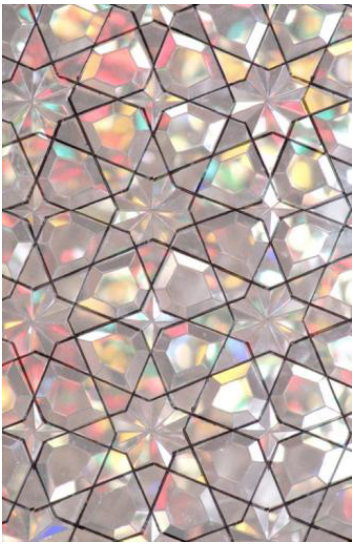
این نوآوریها مستلزم چشم پوشی از استواری شکل‌ها است. وقتی کل تصویر به عرصه هماهنگی رنگ و جلوه‌های خاص نور بدل شود، از ساختار محکم و قالب خطی شکل‌ها چیزی برجای نمی‌ماند.))(همان)(عکس ۲-۲) بنابراین شکل‌ها به واسطه رنگ‌ها بیان می‌شوند و این گامی در جهت استحاله واقعیت عینی و نفی اعتبار موضوع است. (عکس ۲-۴)

۱مفهوم پیوستگی فضا (مکان) و زمان (جابجایی) در نقاشی نوین.(پاکباز،۱۳۸۵،٦٤٩)
۲Post-Impressionism



عکس۱-۲ قسمتی از آینه کاری شاهچراغ شیراز، روی بوم (سایت اینترنتی، شماره ۱) استاد زین العابدین، ۱۳۰۵ ه. ش، گره (عکاس: نگارنده، ۱۳۹۰ ه. ش)

عکس۲-۲کلود مونه، پل ژاپنی، ۱۹۱۸، رنگ و روغن



عکس۳-۲ تجزیه ساختار رنگی عکس۱-۲

عکس۴-۲ تجزیه ساختار رنگی قسمتی از عکس۲-۲

۳-استحاله واقعیت عینی به فرم

در آینه کاری ایرانی به منظور دستیابی به استحکام سه بعدی فرم و فضا، هرسطح با تباینهای مربوطش تصویر می گردد؛ در نتیجه هر بخش کوچک از یک شکل، یک گام کامل سایه رنگهای خاص خود را داراست و دیوار درنهایت شبیه به یک سطح موزاییک کاری شده از کار در می‌اید.

نوعی سازمان بندی دو بعدی فضا بوسیله شکل های تخت و رنگهای تابناک بدون سایه صورت می پذیرد، که با مفهوم ناب نقاشی سده بیستم قرابت دارد. (پاکباز، ۱۳۸۱، ۳۱۶) تکه های بریده شده آینه، جزییات شکل را مرز بندی می کنند و شبیه امواج آب از مرکز هر شکل به اطراف گسترش می یابند تا به بخشهای دیگر دیوار برسند؛ به این ترتیب آینه کار یک سلسله عناصر افقی، عمودی و مورب را روی دیوار سامان می‌دهد که موجب توسعه فضا می‌گردد.

محتوای شکلی این عناصر را فرمهای کوچک هندسی، سه گوش‌های منظم و فرمهای ساده شده طبیعی تشکیل داده‌اند و عناصر شکل ساز در چنان ارتباط متناسبی بهم پیوند یافته‌اند که انگار با علم اعداد ساخته شده‌اند؛ این رشد شفاف در سراسر نگاره گسترش یافته و شبکه ظریفی از خطها از چپ به راست و از بالا به پایین کشیده شده و به این ترتیب چهار چوبه پنهانی پدید آمده است که در تشکیلات ممتازش فرمها در نظم از پیش تعیین شده‌ای جا گرفته‌اند. (هافتمان، ۱۳۸۵، ۲۵۱) بنابراین گونه‌ای نمای رنگین ساخته می‌شود که به چندین سطح کاملاً مجزا تقسیم شده است؛ و جلوه‌های متغیر شرایط نوری در آن، جای خود را به تجربه متمرکزتر فضاهای روشنی گرفته بزرگ داده‌اند؛ این فضاها ادامه می‌یابند و از سطح دیوار نیز فراتر می‌روند. بر فراز این پرسپکتیو جابجا شونده و عقب رونده، تصویر اشیاء و تأثیرش بر بیننده در اثر خطوط هندسی منظم در پیش زمینه و پس زمینه (در اثر بازتاب) چنان است که در آن واحد هم دور است و هم نزدیک، این به تجربه کسی شباهت دارد که شکلهای یک منظره را یکی یکی درک می‌کند و ابعاد نسبی اشیاء به جای آنکه تا ابد بوسیله یک پرسپکتیو تک نقطه‌ای یا دو نقطه‌ای مانند آنچه معمولاً در یک عکس می‌بینیم تثبیت شده باشد تغییر پیدا می‌کند؛ (گاردنر، ۱۳۷۴، ۶۰۰)

این خطوط مکانیکی که مرز شکلها را نیز مشخص می‌کند در زیر غشای رنگهایی که مرز مشخصی ندارند ساختاری از مثلث ها-و در مجموع ضرب آهنگ ملایم و آرامی ایجاد نموده‌اند شبکه‌ای موزون، آرام و بی‌حرکت؛ سه گوشی در کنار سه گوش دیگر این شبکه جنبش آرامی را در سراسر دیوار گسترش داده است (هافتمان، ۱۳۸۵، ۱۸۹) این دید نو، یکسر از دید سنتی جدا شده است، چرا که هنرمند دیگر برآن نیست که طبیعت را آینه‌وار منعکس کند؛ اکنون از عینیت راهی به سوی ذهنیت گشوده است. وی بازنمایی واقعیت

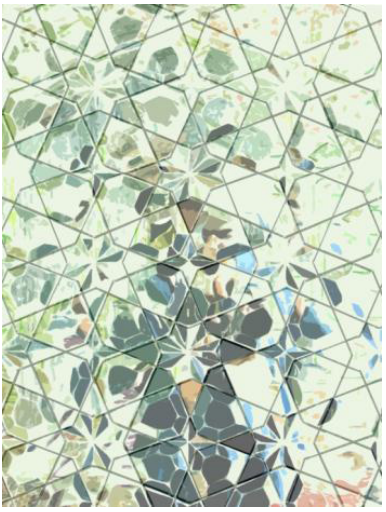
بصری را گزارشی بسیار محدود و نارسا درباره واقعیت می شمارد، او عرصه ای بسیار وسیعتر را در نظر دارد که جهان جاودانی را شامل می شود. نقاشان معاصر بسیاری، با الهام از این نوع نگاه دست به تحول درآثار نقاشی خود زده‌اند. (عکس۳-۳)((براساس نظریه سزان، هنرمند باید مفهوم تصویری را براساس مطالعه مستقیم طبیعت، بسط دهد و سپس این مفهوم را درطبیعت به کار بندد))(پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۷۶)[۳] منظور او تبدیل نظم حسی مکشوف در طبیعت به فرم و تحکیم و تجسد آن در نقاشی است. فرم از گفتگوی میان ذهن خواستار نظم، و شئ حاصل می‌شود و یا به سخن دیگر فرم محصول تجزیه و تحلیل شئ است. ((هنر استحاله طبیعت، توسط ذهن سازنده است به مدد شکل‌های رنگین سازمان یافته، جهان مرئی به دنیایی دیگر که در ذهن آدمی واقعیت می‌یابد بدل می‌شود، این به معنای بازآفرینی جهان برونی در مجازی از شکل‌های رنگین است که خصلت نمادینش در عین حال می‌تواند در جهان درونی انسان، کلیت خود و جهان را بازتابد))(همان، ۳۴۲) (عکس ۲-۳)

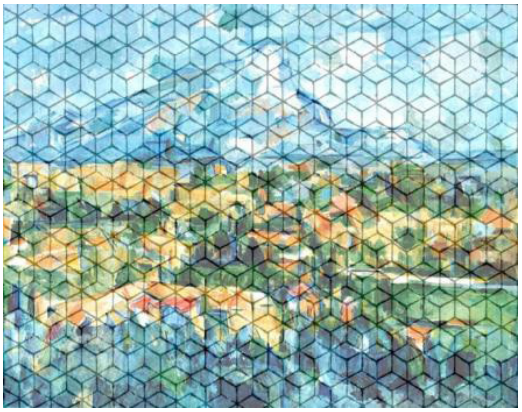
عکس۲-۲ پل سزان، کوهستان سن ویکتوریا، ۱۸۳۹م،

عکس۱-۲ قسمتی از آینه کاری شاهچراغ شیراز، رنگ و روغن روی بوم (محمد حسین، حلیمی، ۱۳۸۳، ۸۲) زین العابدین، ۱۳۰۵ ه. ش، گره (عکاس: نگارنده، ۱۳۹۰)

---

۳ او سخن مشهور خود را بر همین اصل اظهار داشت. طبیعت را باید به شکل های هندسی، کره، مخروط و استوانه دید.





عکس۴-۲ تجزیه ساختار رنگی و فرمی عکس۳-۲

عکس۳-۲ تجزیه ساختار رنگی و فرمی عکس۲-۲

۴-تباین همزمان

آینه کاری ایرانی هندسه سنتی تصویر را به الگویی در کاربست یک فرمول رنگی تبدیل می‌کند که درآن فضا و نور از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ از تأثیر متقابل نور و فضا بر یکدیگر است که پلان‌های رنگی شکل می‌گیرند و با نقشه‌ای معین بر زمینه‌ای از قطعات تراش خورده آینه می‌نشینند؛ این همان راهکاری است که درخشندگی، شدت رنگی و هماهنگی را تضمین می‌کند. مثلث های کوچک رنگی که عموماً از رنگهای مکمل، قرمز، زرد، آبی، سبز و سفید ترکیب شده‌اند و بوسیله نواحی گسترده ای از سایه روشن‌ها، که هر یک با هزاران نقطه رنگ های مکمل کنار هم چیده شده‌اند به وجود آمده است و چشم را از پیش زمینه به پس زمینه ای که به طرز زیبایی از کار درآمده است می کشاند. این موزائیک کاری پیچیده با همه ژرفای سحرانگیزش به تجربه رنگ آمیزی بعدی دیگر می دهد. (آرناسون، ۱۳۸۵، ۳۶) تأثیر حاصله از بکار گرفتن»نقطه رنگها» این است که نه رنگ زمینه و نه رنگ نقطه‌ها هیچ یک به طور جداگانه خودنمایی نمی‌کنند بلکه هر دو با هم

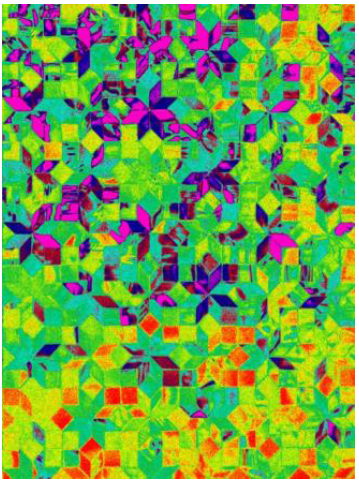
موجب پیدایش روشنایی رنگین می‌شوند. (هافتمان، ۱۳۸۵، ۲۸۵) نتیجه یک پرسپکتیو عمقی است که با استفاده از روشنی‌ها و تاریکی‌های محاسبه شده یک فضای تصویری ژرف را از دل دیوار در می‌آورد. تجمع و تفرق عناصر رنگی، نوعی حرکت بصری را در این فضای غیر طبیعی پدید می‌آورد؛ ولی درهم نمی‌شکند تا به صورت تکه‌های ناپایدار رنگ درآید. رنگ و نور با طرحی هندسی تثبیت شده‌اند، نقطه رنگها و درجات رنگی نیز نه روی دیوار، بلکه در چشم بیننده ترکیب می شوند؛ سطوح تخت رنگ، طرح پیچیده هندسی را بهم می ریزند و درجه بندی مرکب آن‌ها نورهای رنگینی می آفرینند. تأثیر همزمانی رنگها [۴] و تغییر فاصله فامهای رنگی، نوعی ارتعاش فضایی را درگستره دیوار ایجاد می کند. نوری پویا ازگستره دیوار پرتو می افشاند و حالتی خیالی و جاودانی بدان می‌بخشد. (گاردنر، ۱۳۷۴، ۵۹۸) و این پویایی اجزا در نهایت به ایستایی متعادل درکل فضا می‌انجامد. از کنارهم قراردادن نقطه های آبی خالص و زرد، برحسب آنکه کدامیک برتری دارند، جلوه بصری تمامی درجات از سبز-آبی تا زرد-آبی ایجاد می شود؛ و به همین سان از قرمزها و زرد های خالص به نارنجی و از آبی‌ها و قرمزهای خالص به بنفش و از هرسه فام اصلی به انواع قهوه ای‌ها و اخرایی‌ها دست می یابد. (عکس۱-۴) این فضای رنگین درخشنده، تأثیری کاملاً جدید بر محتوای اثر می گذارد و نور جادویی آن، تصویرهای طبیعت مرئی را فرا واقعی می سازد و حالتی افسانه ای به آن می بخشد. چنین کیفیتی نه فقط از تدابیرانتظام سطحها و رنگها بلکه همچنین به مدد روشهای هندسی ساختمان تصویر و قواعد ترکیبندی مدور و مارپیچی حاصل می‌شود. (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۰۶) (عکس ۳-۴) پست امپرسیونیست‌ها نیز همواره برآن بودند که رنگماده روی بوم را مشابه نور رنگین در فضای طبیعت بنمایانند. بنابراین ((حرکت آزاد و روان رنگ در برخورد با قواعد از پیش تعیین شده‌ای که نقاش پذیرفته و تحمیل کرده است، منضبط می‌شود و ترتیبی محاسبه شده پیدا می‌کند)) (گاردنر، ۱۳۷۴، ۵۹۸)(عکس ۲-۴) آن‌ها نقطه رنگ های خالص را نزدیک هم روی بوم می‌گذاردند و اختلاط آن‌ها اگر از فاصله‌ای معین دیده می‌شد، در شبکیه چشم بیننده حاصل می‌آمد. بدینسان، رنگ و روشنایی رنگی در چشم بیننده به وحدت می‌رسیدند. (عکس۴-۴)

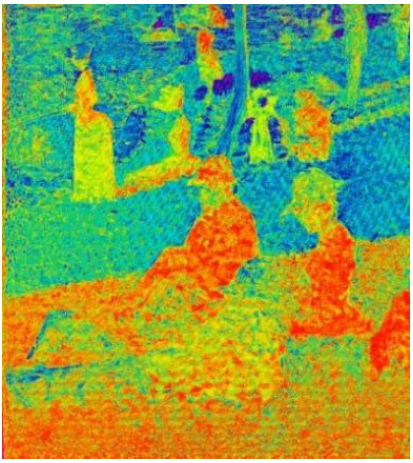
---

[۴] کنتراست همزمان ناشی از تأثیر عمومی رنگها به روی احساس بینایی است و از رابطه میان رنگهای مکمل ایجاد می شود، بدین صورت که وقتی ما یک رنگ را می بینیم به طور همزمان و در همان لحظه رنگ مکمل آن را از نظر بصری طلب می کنیم وچنانچه ان رنگ وجود نداشته باشد، چشم و ذهن ما آن را به طور همزمان پدید می آورد.(عبد المجید، حسینی راد، ۱۳۸٤، ۱٤۷)

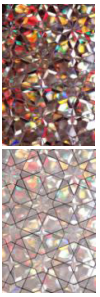
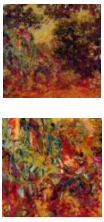
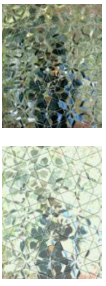
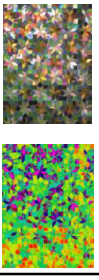
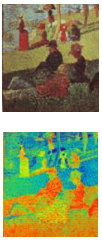
عکس۲-۳ ژرژ سورا، بعدازظهر یکشنبه در جزیره

عکس۱-۳ قسمتی از آینه کاری شاهچراغ شیراز، گراندژات، ۱۸۸۳-۱۸۸۶م، رنگ و روغن روی بوم زین العابدین، ۱۳۰۵ ه. ش، گره (عکاس: نگارنده، ۱۳۹۰ ه. ش) (بخشی از اثر) (پاکباز، ۱۳۸۱، ۳۰۶)





عکس۴-۳ تجزیه ساختار رنگی عکس۳-۳ بر اساس عکس۳-۳ تجزیه ساختار رنگی عکس۲-۳بر اساس رنگهای مکمل رنگهای مکمل

جدول ۱) تجزیه و تحلیل نشانه‌های بصری در آینه کاری ایرانی و نقاشی امپرسیونیسم									
تکنیک	سال خلق اثر	مکان	هنرمند	آثارتجزیه و تحلیل بصری	شاخصها	آثار تجزیه و تحلیل بصری	هنرمند	عنوان اثر	سال خلق اثر	تکنیک
گره	۱۳۰۵ ه. ش	شاهچراغ شیراز	زین العابدین		استحاله واقعیت عینی به رنگ		کلود مونه	پل ژاپنی	۱۹۱۸	رنگ و روغن روی بوم
*	*	*	*		استحاله واقعیت عینی به فرم		پل سزان	کوهستان سن ویکتوریا	۱۸۳۹	رنگ و روغن روی بوم
*	*	*	*		تباین همزمان		ژرژ سورا	بعدازظهر یکشنبه در جزیره گراندژات	۱۸۸۳-۱۸۸۶م	رنگ و روغن روی بوم

جدول۲)مقایسه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه کاری ایرانی و نقاشی امپرسیونیسم			
شاخصها	مورد مقایسه	آینه کاری ایرانی	نقاشی امپرسیونیسم
استحاله واقعیت عینی به رنگ	تجزیه نور به رنگهای خالص		✓
	حذف جزییات	✓	✓
	حذف رنگ سیاه	✓	✓
استحاله واقعیت عینی به فرم	اشکال هندسی	✓	✓
	خطوط هندسی	✓	✓
	کیفیت مکعبی	✓	✓
تباین همزمان	کنتراست تیرگی روشنی	✓	✓
	کنتراست رنگهای مکمل	✓	✓
	استفاده از نقطه رنگ	✓	✓

تیجه گیری

گاه می شود که واژه‌ها کل هویت فرهنگی و تاریخی یک ملت را هدف می گیرند و گاه نیز زمینه ساز مفاهیم عمیق انسانی می گردند. اما اینکه واژه ای بر اساس یک تفکر نا آگاه در مسیر تبدیل شدن به کلیشه حرکت کند و یا اینکه بر اساس عقل جمعی و در جهت گسترش سرمایه های فرهنگی یک کشور قدم بر دارد امری متفاوت است. از مشکلات حوزه هنری، واژه های وارداتی است که نه بر اساس واکاوی فرهنگی، تاریخی و مذهبی که بر مبنای سلیقه شخصی شکل می گیرند و در طول زمان تبدیل به کلیشه می شوند. به عنوان مثال برخی پژوهشگران درحوزه هنر اسلامی و تاریخ هنر همچون «گرابار» نقش‌های انتزاعی را تهی از هرگونه مفهوم فرهنگی پنداشته و آن‌ها را تنها به عنوان عناصری صرفاً تزئینی مطرح کرده‌اند و یا آراءآلویس ریگل درکتاب «کیفیت سبک»که هنر و معماری اسلامی را کاملاً تزیینی دانسته وآن را فاقد جنبه های نمادین و معنوی می داند. استعمال این واژه که در زبان غربی مترادف با دکوراتیو است، سبب شده که این آثار دیده نشوند و چون دیده نمی شوند فهمیده نمی گردند و ما از مسؤلیت آن‌ها شانه خالی می کنیم. از نمونه های قابل توجه آینه کاری ایرانی است. آنجا که هنرمند با دستیابی به بیان ویژه خود، تمام قالب‌ها را می شکند و مخاطب را در مواجه با اثر خود به چالش می کشاند و از این رهگذر شکل نوینی از اجرا برانگیخته می‌شود که یکی از پیشروترین ابعاد ارتباط با مخاطب در هنر معاصر است. با در نظرگرفتن مواد اولیه، شیوه اجرا، خصوصیات ساختاری و فکری، نحوه بروز نشانه‌های بصری در آینه کاری ایرانی و نقاشی نوین متفاوت است ولی در ادراکات دیداری که در ناظران ایجاد می‌کند کاملاً یکسان می‌باشد و کیفیت مشابهی دارد؛ حاصل تطبیق و نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که ۱-آینه کاری ایرانی سازمانی دقیقاً محاسبه شده از سطحهای تصویری و نظامی از روابط فضایی را کشف کرده است و آن را به طرزی منطقی به وسیله قطعات آینه عرضه می دارد. ۲-نشانه‌های بصری بکار رفته در آینه کاری ایرانی و نقاشی امپرسیونیسم فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی به صورت مشابه بکار رفته است. ۳- نشانه های بصری همچون، استحاله فرم به رنگ، استحاله واقعیت عینی به فرم، تباین همزمان قبل از اینکه در نظام زیبایی شناسی نقاشی نوین پدیدار گردد، در هنر آینه کاری ایرانی متجلی گردیده است.

منابع و مآخذ

آرناسون، یورواردور هاروارد(۱۳۸۳)؛ تاریخ هنر مدرن، نقاشی، پیکره‌سازی و معماری در قرن بیستم، مترجم: مصطفی اسلامیه. تهران: نشرآگه.

----------(۱۳۶۷)؛ تاریخ هنر مدرن(نقاشی، پیکره‌سازی و معماری)، مترجم: محمد تقی فرامرزی. تهران: نشر زرین/نگاه.

-ایتن، یوهانس(۱۳۶۵)؛ کتاب رنگ، مترجم: دکتر محمد حسین حلیمی. تهران: ناشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

-بکولا، ساندرو(۱۳۸۴)؛ هنر مدرنیسم، مترجم: رویین پاکباز. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

-بلخاری قهی، حسین(۱۳۸۴)؛ مبانی عرفانی و معماری اسلامی، دفتر دوم. تهران: نشر سوره مهر.

-پاکباز، رویین، نقاشی ایرانی، نشر زرین و سیمین. تهران، ۱۳۸۴.

----------(۱۳۶۹)؛ درجستوجوی زبان نو، تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید. تهران: نشر نگاه.

-پوپ، آرتور اپهام(۱۳۵۵)؛ مراحل برجسته درآرایش معماری امروز ایران، سیری در صنایع دستی ایران. تهران (-)

-چیتیک، ویلیام(۱۳۸۴)؛ عوالم خیال، ابن عربی ومسئله اختلاف ادیان، ترجمه قاسم کاکایی. تهران: نشر هرمس.

-حسینی راد، عبد المجید(۱۳۸۴)؛ مبانی هنرهای تجسمی. تهران: نشر مدرسه.
-حلیمی، محمد حسین(۱۳۸۳)؛ نگرشی بر شیوه‌های نقاشی(رنسانس تا هنر معاصر). تهران: شرکت انتشارات احیاء کتاب.

-داندیس، ا. دونیس(۱۳۸۵)؛ مبادی سواد بصری، ترجمه مسعود سپهر. تهران: نشرسروش.

-رحمتی، انشاءالله(۱۳۹۰)؛ هنر و معنویت. تهران: فرهنگستان هنر.

-فرید، امیر(۱۳۸۸)»رنگ در بی‌رنگی»، کتاب ماه هنر، دی ماه ۱۳۸۸، صفحات: ۶۲-۵۸

-گاردنر، هلن(۱۳۷۸)؛ هنر درگذر زمان، مترجم: محمد تقی فرامرزی. تهران: نشر آگاه.
-لینتن، نوربرت(۱۳۸۲)؛ هنر مدرن، مترجم: علی رامین. تهران: نشر نی.

-لوی-اسمیت، ادوارد(۱۳۸۰)؛ مفاهیم، رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. مترجم: علیرضا سمیع آذر، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی. چاپ و نشر نظر.

-مؤتمن، علی(۱۳۴۸)؛ راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی. تهران: (-).

-هافتمان، ورنر(۱۳۸۵)؛ اندیشه و کار پل کلی، مترجم: محسن وزیری مقدم. تهران: انتشارات سروش.

-هنرفر، لطف‌الله(۱۳۴۴)؛ گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان. اصفهان (-).

-هولستر، ارنست(۱۳۸۲)؛ هزار جلوه زندگی، پژوهشگر پریسا دمندان. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور(پژوهشگاه)مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی.

Herbert، Thomas. (1972). Travels in Persia. New York: (-).

سایت ها

1(تاریخ دسترسیwww. ibiblio. org15/2/92)

A comparative Study of the Visual signs of Persian Mirror work and the impressionism Painting (color and light)