صفحات ۸۱ - ۹۲

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۳

مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و هنر فتوکلاژ*

(مورد مطالعاتی فتوکلاژهای دیوید هاکنی)

رضا پورزرین**[۱]، اصغر جوانی[۲]

۱ عضو هیأت علمی گروه هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.

۲ استادیار دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱/۳۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۴/۸)

چکیده

آینه کاری ایرانی گونه‌ای دیوارنگاری به شمار می‌آید ولی به اعتبار ویژگی‌های بینشی، مضمونی و ساختاری، با انواع دیگر دیوارنگاری در جهان متفاوت است: در حقیقت ما در آینه‌کاری شاهد زبان تصویری ویژه‌ای هستیم که از تعامل میان قطعات خرد شده آینه با نقوش هندسی شکل گرفته است: محتوای شکلی این عناصر را فرم‌های کوچک هندسی، سه گوش‌های منظم و فرم‌های ساده شده طبیعی تشکیل داده‌اند: از جهت ظرافت دید، این روش نتایج درخشانی دربرداشته و سبب بوجودآمدن شیوه نوینی از اجرا گردیده که معادل تصویری آن را می‌توان در اشکال گوناگون هنر نوین بویژه هنر فتوکلاژ مشاهده کرد: این مقاله تلاشی است برای پاسخگویی به این مسئله که آیا تشابهی میان نشانه‌های زیبایی‌شناختی در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی وجود دارد؟ از این رو با بهره جستن از روش توصیفی- تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی، به مطالعه پاره‌ای از وجوه اشتراک نمونه‌های موردنظر می‌پردازیم. حاصل تطبیق و نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که نشانه‌های بصری بکار رفته در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی به صورت مشابه بکار رفته است.

واژه‌های کلیدی

آینه کاری ایرانی، هنر نوین، فتوکلاژ، دیوید هاکنی.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده اول تحت عنوان: "مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری آینه کاری ایرانی با نقاشی نوین (امپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم، آپ آرت)" در دانشگاه هنر اصفهان است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۷۳۳۹۶۲۴۸، تمابر: ۰۷۱۱-۲۲۹۷۷۷۲، E-mail: rpoorzarrin@gmail.com

مقدمه

هنر آینه‌کاری عمدتاً در تزیینات داخلی بناهای تاریخی به ویژه اماکن مذهبی کاربرد دارد؛ بنابراین آینه‌کار می‌کوشد خلاقیت تصویری‌اش را با آراستگی و پرداخت پروسواس درآمیزد؛ به سبب مرارتی زاهدانه که آینه‌کار ایرانی برای تسلط بر وسیله بیان خویش تحمل می‌کند، کارش بعدی معنوی می‌یابد، انضباطی دقیق، سطح‌ها و نقش‌ها را روی دیوار نظم می‌دهد و حساس‌ترین عامل این معماری پیچیده یعنی هندسه تصویر، خصلتی بیانگر به خود می‌گیرد. هندسه در اینجا معنای مجموعه ساده شده‌ای از اشکال مثلث، مربع، دایره و...که به انتزاعی‌ترین وجه ممکن خودنمایی می‌کنند و در هر شرایطی حضور خود را تثبیت می‌کنند. مهم‌ترین اصل در آینه‌کاری،«اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است که آن را می‌توان فضای چندساحتی نامید؛ زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا، فضای سه بعدی کاذب نیست؛ یعنی از قواعد پرسپکتیو و دید تک‌نقطه‌ای پیروی نمی‌کند و مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهد، بلکه ساختاری است متشکل از پلان‌های پیوسته یا ناپیوسته که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند؛ نموداری است از مجموعه نماهایی که همزمان از روبرو، از بالا و از اطراف دیده شده‌اند»(پاکباز، ۱۳۸۵، ۶۰۰). در این روش، هنرمند ساختار ترکیب خود را از مکان‌های مختلف به طور موازی و به طور همزمان شکل می‌دهد و در عین حال سعی می‌کند با نمایش همزمان رویدادها در مکان‌های مختلف، تلفیقی از فضاهای داخلی و بیرونی بوجود آورد. این نحو از نمایش فضا سبب بوجودآمدن شیوه نوینی از اجرا گردیده است که معادل تصویری آن را می‌توان در اشکال گوناگون هنر نوین بویژه هنر فتوکلاژ مشاهده کرد؛ مقاله حاضر تلاشی است برای یافتن جایگاه هنر آینه کاری ایرانی به عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های دیوارنگاری معاصر؛ سؤال اصلی این است که آیا تشابهی میان نشانه‌های زیبایی‌شناختی در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی وجود دارد؟ به این منظور نگارنده برای دستیابی به هدف تحقیق، نشانه‌های بصری مشترک در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی را به سه نشانه بصری (تجزیه فرم، همزمانی بصری و دینامیسم حرکت) تقسیم کرده است؛ در بخش اول، نشانه‌های بصری تعریف شده در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی بررسی و مصادیق تصویری آن جستجو می‌گردد و در بخش دوم با طرح جدولی، به تجزیه و تحلیل نشانه‌های یادشده در نمونه‌های موردنظر می‌پردازیم. در تجزیه و تحلیل آثار به منظور تأکید بر جنبه‌های موردنظر در این مقاله، اجرای تصاویر مبدل به نوعی فرایند فرمی از اصل اثر شده است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با فنون جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی صورت گرفته است. در روش میدانی با بررسی و مشاهده مستقیم نمونه آینه‌کاری‌های موجود در بناهای تاریخی و مذهبی شیراز اطلاعات لازم جمع‌آوری شده است.

پیشینه تحقیق

فقدان مطالعات نظری درباره آینه‌کاری ایرانی سبب شده است که تحقیق علمی و نظام‌مند درباره آن امری دشوار گردد؛ براساس مطالعات نگارندگان این جستار در منابع و مراجع فارسی، اثر قابل توجهی در خصوص آینه‌کاری به چشم نمی‌خورد و هیچ تحقیق مستقلی نیز تاکنون در این زمینه انجام نگرفته است؛ به طور کلی مطالبی که در این خصوص نگاشته‌شده، عموماً به معرفی تاریخچه آینه‌کاری می‌پردازد؛ از جمله محمد حسن سمسار و یحیی ذکاء، درکتاب *دایره‌المعارف بزرگ اسلامی*(۱۳۸۱ه.ش)، آرتور اپهام پوپ در کتاب *سیری در صنایع دستی ایران*(۱۳۵۵ه.ش)، لطف‌الله هنرفر درکتاب *گنجینه آثار تاریخی اصفهان*(۱۳۵۰ه.ش)، محمد یوسف کیانی درکتاب *تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی*(۱۳۷۶ه.ش)، پژوهش‌های حسن بلخاری قهی درکتاب *مبانی عرفانی و معماری اسلامی*(۱۳۸۴ه.ش) و مجموعه آثار منیره فرمان‌فرمانیان که به آینه‌کاری در غالب زبان تجسمی معاصر توجه کرده است. مهم‌ترین آثاری که درباره فتوکلاژهای دیوید هاکنی نگاشته شده‌است عبارتند از: دیوید هاکنی، عکس‌ها، نشر پترزبرگ ۱۹۸۲، دیوید هاکنی، *آثار عکاسی شده*، متن نوشته شده بوسیله *لورنس وچسلر تامز* هدسن ۱۹۸۲، عکاسی دیوید هاکنی، *انجمن صنفی گالری آندر امریچ* ۱۹۸۳، *عکس‌های گرفته‌شده توسط* دیوید هاکنی، بنیاد *نمایشگاه‌های بین‌المللی واشنگتن* ۱۹۸۶، *عکاسی* دیوید هاکنی، *گفتگوها با پل جویس جاناتان کیپ* ۱۹۸۸، *عکس‌های* دیوید هاکنی، *استودیو دیوید هاکنی*، *لس آنجلس 1996*، دیوید هاکنی، *نقاشی‌ها و عکس نقاشی‌ها*، موزه بویمن، *وان بونینگن کردیت بانک*، *هلند2000*.

آینه‌کاری ایرانی

تزیین بنا با آینه برای نخستین‌بار 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 در بنا حداقل به نیمهٔ سدهٔ (۱۰ه.ق/۱۶م) می‌رسد.

پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان (۱۰۰۷ه.ق/۱۵۹۸م)، در این شـهر و شهرهای دیگر ایران اسـتفاده از آینه گسترش یافت و در تزیین بسـیاری از کاخ‌های دوره صفوی بکار برده شـد. از میان بناهای دوره صفویه، «آینه خانه» از همه مشـهورتر است. تا پایان سدهٔ (۱۲۰۰ه.ق/۱۸۰۰م) بجز بنای دیوانخانه کریمخان زند، بنای آینه‌کاری شدهٔ دیگری نمی‌شناسیم. «درآغاز سده ۱۴ه.ق هنرمندان دو شاهکار کم نظیر پدید آوردند که عبارتند از: ساختمان دارالسیاده از مجموعه آسـتان قدس رضوی و دیگری ایوان آینه، صحن جدید آستان حضرت معصومه(س) در قم است» (مؤتمن، ۱۳۴۸، ۱۱۸). از نمونه‌های دیگر آینه‌کاری، تالار آینه در شمس‌العماره، کاخ گلستان و کاخ سبز در مجموعه سعدآباد، کاخ مرمر تهران، نارنجستان قوام شیراز، ایوان و آستانه حضرت عبدالعظیم (ع) در شهرری، حسینیه امینی‌ها و بنای متبرک امامزاده حسـین و شاهچراغ شیراز است. «گسـترش کاربرد آینه‌کاری تحول دیگری اسـت که در این سده پدید آمد. از این پس آینه‌کاری از محدوده اماکن مذهبی و کاخ‌های سلطنتی خارج شـد و به صورتی گسترده در اماکن همگانی چون هتل‌ها، رسـتوران‌ها، تأترها، فروشگاه‌ها و حتی خانه‌ها به کار رفت. این گسترش در شیوه سنتی آینه‌کاری بی‌اثر نبود و با نوآوری‌های تازه همراه شد» (کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۱). آینه‌کاری در آغاز به صورت نصب شیشه‌های یکپارچه بر روی دیوار بنا رایج بود، چنانکه در کاخ چهلسـتون اصفهان بر دیوار سـرحوض، آینه بزرگ و شفاف نصب کرده بودند که به آینه (چهلستون نما) یا (جهان نما) مشهور است. سـپس قطعات آینه به تدریج کوچک‌تر و ریزتر شـد؛ و به اشکال مثلث، لوزی، شـش گوش و...درآمـد و هنرمندان آنها را به صورت الماس تراش به کار بردند. «رایج‌تریـن طرح‌ها در آینه‌کاری طرح مشـهور «گره» و شیوه «گره‌سـازی» 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» شمسه، ترنج، لچک و مقرنس‌هایی که با آینه پوشـانده می‌شود و در سقف نیم‌گنبدی ایوان‌ها یا زیرگنبدها، سکنج‌ها و برکاربندی‌ها بکار می‌رود. در نیمه دوم سده چهاردهم هجری، آینه‌کاری همراه با گچ‌بری رواج یافت و در آینه‌کاری نوآوری‌های تازه‌ای پدید آمد. کاربرد شیشه‌های رنگی در سـطح وسیع‌تر، ایجاد نقوش و طرح‌های تازه چون گل و بوته و نقوش اسلیمی و کاربرد شیشه‌های کاو (محدب) که به صورت آینه درمی‌آید، از ویژگی‌های این دوره اسـت. در این روش تازه قطعات آینه و شیشـه بر خلاف روش سـنتی که تمامی قطعات به شکل هندسی و گوشه‌دار بریده می‌شـد، به اشکال مدور و منحنی برید شـده و شکل‌های غیرهندسی را می‌سـازند. در این شیوه، قطعات آینه گاهی بر شیشه چسبانده می‌شود؛ این شیوه جدید آینه‌کاری به (یاقوتی) مشهور است» (همان، ۲۴۳).

مواد و مصالح و شیوه اجرا

مصالح و مواد مورد اسـتفاده در هنر آینه‌کاری عبارتند از: آینه، سـریش وگچ نرم. ابزارهایی که در هنر آینه‌کاری استفاده می‌شوند عبارتنـد از: الماس آینه‌بر (نرم‌بر)، گونیـا، خط‌کش، قلم طراحی، خط‌کش چوبی برای خط‌اندازی روی شیشه، میز زیردست، الگوی مقوایی، دم‌بر، بوم‌خوار و کاردک برای نصب. ضخامت مطلوب آینه برای آینه‌کاری یک میلی‌متر اسـت، اما تا ضخامت دو میلی‌متر یا بیشتر نیز به کار برده شده است. «مراحل مختلف آینه‌کاری بدین گونه است که نخست طرح کار بوسیله رسام که گاهی معمار بنا و یا خود آینه‌کار است، تهیه می‌شود. در طرح‌های پیچیده، کاغذ طرح را سوزنی می‌کنند و بوسیله آن سطح کار را گرده می‌زنند و سپس آینه‌کاری را برابر گرده اجرا می‌کنند. در مواردی که آینه‌کاری دارای سطح برجسته باشد، زمینه طرح را قبلاً گچ‌بری کرده برابر طرح آماده می‌سازند سپس آینه بُر، قطعات آینه را در اشکال و اندازه‌های مورد نیاز با الگوهای مقوایی بریده و آماده می‌کند. آنگاه آینه کار با خمیری که آمیزه‌ای از گچ و سـریش اسـت، قطعات آینه‌ها را برابر طرح بر سطح کار می‌چسباند و نقوش دلخواه را پدید می‌آورد؛ در پایان آینه پاک‌کـن، کار را پاکیزه کرده و جلا می‌دهد»(کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۴).

دیوید هاکنی

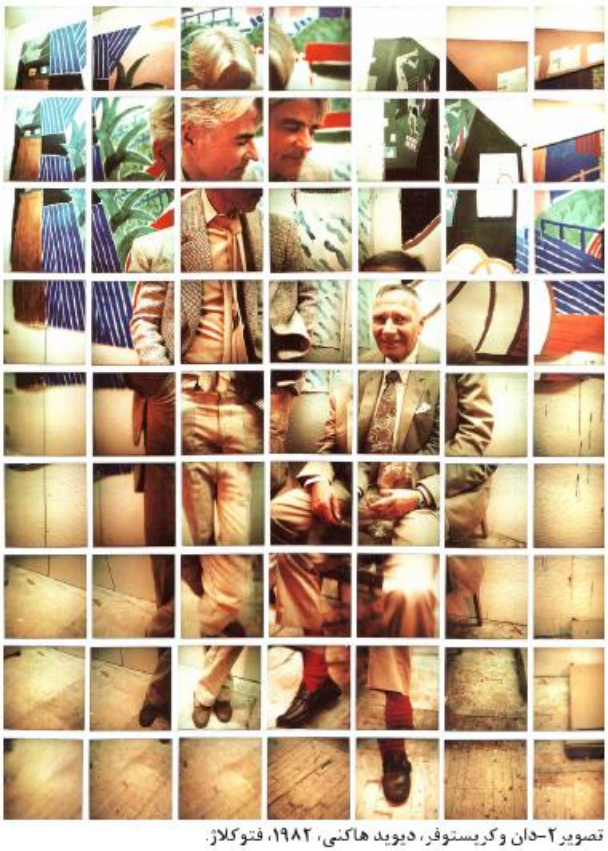
دیوید هاکنی به سـبب خلاقیت و تنوع آثار یکی از هنرمندان نامدار در دهه‌های اخیر به شـمار می‌آید. «وی درکالج سلطنتی لندن آموزش دید (۱۹۵۹-۱۹۶۲) و در آنجا با کیتاج[1] آشـنا شد، تحت تأثیر او به نقاشـی پیکرنما و بهره‌گیری از منابع ادبی روی آورد؛ در زمانـی که هنوز هنرآموز بود بـه چاپگری پرداخت و با یک سلسـله باسمه شـانزده‌تایی تحت عنوان ترقی آدم هرزه که در آن کار روایی هوگارث[2] به همین نام را با تجربیات شـخصیش از نیویورک آمیخته بود چون هنرمندی با اسـتعداد معرفی شـد. سـپس در نمایشگاه معاصران جوان شـرکت کرد۱۹۶۲؛ و چهار نقاشـی به شـیوه‌های مختلف را با عنوان کلی تظاهرات تنوع به نمایش گذاشـت بعداً چند سالی درکالیفرنیا اقامت گزید(۱۹۶۳-۱۹۶۷) و موضوعـات زندگـی بورژواها را نقاشـی کرد؛ در خلال سـال‌های بعد چند پرده دو پیکری با اسـلوب واقع‌نمایی کشید؛ (مثلاً آقا و خانم کلارک و پرسی؛ ۱۹۷۰-۱۹۷۱)(تصویر۱)، دفتری

تصویر۱- آقا و خانم کلارک و پرسی، دیوید هاکنی، ۱۹۷۰-۱۹۷۱، آکریلیک روی بوم.
ماخذ: (Livingstone & Hemmer, 2003, 126)

از طراحی‌هایش را با عنوان سفرهایی با قلم، مداد و مرکب به چاپ رسانید؛ طی سال‌های بعد در زمینه طراحی صحنه فعال بود؛ مثلاً نی سحرآمیز موتسارت-۱۹۷۸. او که گه‌گاه عکاسی می‌کرد از اوایل دهه ۱۹۸۰دست به تجربه‌هایی در زمینه فتوکلاژ زده است که تصویرهای همزمان در نقاشی کوبیست[۳] را به یاد می‌آورند»(پاکباز، ۱۳۸۵، ۶۳۸). فتوکلاژهایی که دیوید هاکنی خلق کرده است به مکاشفاتی شباهت دارند که با نزدیک شدن به دید ما بر محدودیت‌های سنتی تصویر واحد و ثابت در زمان و مکان غلبه می‌کنند؛ بدین معنا که هنرمند اشیاء را در آن واحد از زوایای مختلفی می‌بیند، بنابراین هنرمند دیگر در بند یک نقطه دید واحد نیست و می‌تواند هر شیئی را نه به عنوان یک تصویر ثابت بلکه به صورت مجموعه‌ای از خطوط، سطوح و رنگ‌ها ببیند (تصویر۲). «هاکنی نوآوری‌های کوبیسم را در جهت اعتراض به پرسپکتیو سنتی در عکس عرضه کرده است»(حکمی، ۱۳۷۷، ۱۰۹).

کیفیت نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای هاکنی (تجزیه فرم، همزمانی بصری، دینامیسم حرکت)

آنچه در این بخش سعی در ارائه آن می‌شود، نگاهی است به شباهت‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و هنر فتوکلاژ. فرآیند بررسی براساس تجزیه و تحلیل ساختار بصری آینه‌کاری ایرانی و



تصویر۲-دان وکریستوفر، دیوید هاکنی، ۱۹۸۲، فتوکلاژ.
ماخذ: (Livingstone & Hemmer, 2003, 160)

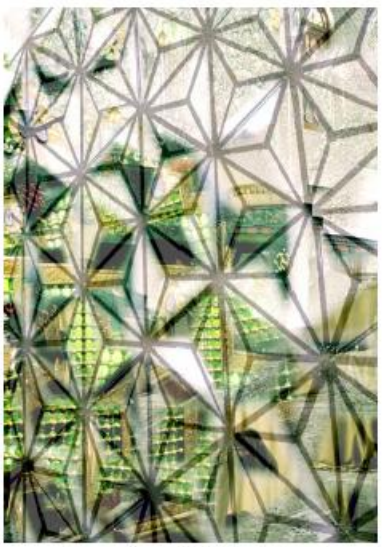
فتوکلاژهای هاکنی صورت گرفته است. در انتخاب گزاره‌های مورد بررسی سعی شده تا موارد مذکور بیانگر شیوه رایج دوره یا نشانگر پیشرفت در عرصه کاربرد نشانه‌های بصری در نمونه‌های موردنظر باشدکه عبارتند از: تجزیه فرم، همزمانی بصری، دینامیسم حرکت.

تجزیه فرم

تصاویر در آینه‌کاری ایرانی انعکاس اشکال پیرامون در قطعات هندسی آینه است که هرکدام شکل ساده شده‌ای از یک جنبه موضوع را بر سطح گسترده دیوار نشان می‌دهند و در آن نفوذ می‌کنند؛ این تصاویر آشنا برای بیننده به ترکیب‌های ساده‌ای تقلیل می‌یابند و با ایجاد تراش‌خوردگی‌های هندسی از هم جدا می‌شوند. هر قطعه هندسی آینه به یک حرکت مشخص چشم شباهت دارد که یک واحد اطلاعاتی بصری در آن است و باید در حافظه ما ذخیره گردد و توسط مغز ترکیب شود؛ درست همان سان که ما اطلاعات ضروری را پردازش می‌کنیم، بنابراین هر قطعه آینه به تنهایی تصویری صریح و دارای وضوح را ثبت می‌کند و همه چیز در تصویر پیش‌زمینه و پس‌زمینه به صورت یکسان در یک پلان سطحی دیده می‌شود و به وسیله زاویه دید بیننده تعریف می‌گردد. هدف نظمی جمعی است؛ «موجودیت هر عنصری به طور کامل دوبعدی است؛ و تنها وقتی می‌تواند بر قرار باشد که همه عناصر در مناسبات کامل و تعادل متقابل باشند به این ترتیب سطح تصویر شبیه غشای شکننده‌ای می‌شود؛ رنگ‌ها، نقش‌ها و خط‌ها، با گسترش در فضا، به طرف بالا و پایین، پهلوها، بیرون و درون و به ژرفا، رابطه دقیقی را معین می‌کنند که طبق آن خصلت‌های فضایی متضاد و متحرک به طور اتفاقی و با دقتی تقریباً ریاضی‌وار توازن می‌یابند» (کپس، ۱۳۹۲، ۱۰۷). آینه‌کار با محدودکردن شیء درون یک چیدمان دقیق هندسی، بر فرم اشیاء تأکید می‌کند و از طریق تجزیه هماهنگ فرم و فضا به قطعات خرد شده آینه، گام به گام وجوه متکثر شیء را مورد جستجو قرار می‌دهد. «به هم بافتگی شکل‌های هندسی تراش‌خورده با جو جامد و یکپارچه، نوعی فضای تصویری مستقل بوجود می‌آورد؛ تصویر خودشمول است و دیگر بازنمایی پاره‌ای از طبیعت نیست بلکه فرمولی معماری‌گونه است که نظمی هندسی را بیان می‌کند» (پاکباز،۱۳۸۱، ۴۸۰). در آینه‌کاری سطح‌های مختلف واقعیت، درونی و بیرونی، دور و نزدیک، دیدنی‌ها و حس کردنی‌ها درهم نفوذ می‌کنند و به طور هم‌زمان بازنمایی می‌شوند یا به سخن دیگر پهلو به پهلوی هم در روی دیوار قرار می‌گیرند(تصویر۳)؛ با این‌حال، اینها حاوی واقعیت فیزیکی و سه بُعدی چیزها نیستند؛ آنچنان که می‌توان از اسلوب‌های دیگری برای شکل‌پردازی استفاده کرد؛ «می‌توان از بالا یا پایین به اشیاء نگریست، می‌توان اشیاء را آنقدر در پس‌زمینه جلو آورد که فقط بخشی از آن دیده شود، می‌توان پویایی درونی تصویر را با عناصر مورب قوی شدت بخشید، می‌توان اشیاء را به حالت شناور در فضا نشان داد و بر ناپایداری حالت‌ها و حرکت‌ها تأکید کرد» (پاکباز،۱۳۸۱، ۳۱۶)، و ترکیبی از شکل‌های تخت در فضایی بی‌مکان و بی‌زمان خلق کرد که نه بر واقعیت عینی بلکه بر دنیایی فراسوی تجربه‌گرایی

روزمره استوار است. اکنون تصویر اشیاء چندوجهی و مبهم شده و ابعاد جدید به خود گرفته است؛ فضا می‌پیچد، می‌شکند و تا می‌خورد و نوعی هندسه غریب ایجاد می‌کند و ترتیب رمزآمیز اشیاء را به طرزی مرموز دربرمی‌گیرد(تصویر۴). این تصاویر خاطراتی را برمی‌انگیزند که از طریق آنها شیء نقل شده در قطعات آینه در ذهن بیننده بازآفرینی می‌شود؛ این طرز تلقی می‌تواند به حذف موضوع بیانجامد؛ یعنی همان اصلی که هنرمندان انتزاع‌گرای سده بیستم به دنبال آن بودند. تجدیدنظر در فضای تصویری سنتی ذهن بسیاری از هنرمندان مدرن را مشغول داشته بود؛ از دیدگاه پیکاسو[۴] «برای شناخت کیفیت چیزها نمی‌توانیم به ظاهرشان، یعنی آن طور که از زاویه‌ای معین دیده می‌شوند، بسنده کنیم. نه فقط باید چیزها را همه جانبه دید، بلکه باید پوسته ظاهر را شکافت و به درون نگریست» (همان، ۴۸۰). هاکنی نیز یک سلسله از تقسیم‌های جداگانه صوری را روی یک بوم با هم ترکیب کرد و هدفش بدست آوردن چنین وحدت زیبایی‌شناسانه مدرنی بود؛ در فتوکلاژهای وی، هر عکس شامل جزیی از کل است؛ «بعضی از این ترکیب‌بندی‌ها از بیش از ۱۵۰ نما ساخته شده‌اند بعضی به درستی قرار گرفته‌اند؛ بنابراین خطوط ترکیب‌بندی جریان دارند و بقیه فقط به اندازه‌ای که بخشی از سوژه را کشیده یا تکرارکنند، جابجا شده‌اند. بنابراین یک صورت گاهی ممکن است به صورت طبیعی دیده شود یا گاهی دو دماغ داشته باشد و یا به صورت خارج از هنجار کشیده شده باشد. در ترکیب‌بندی‌های دیگر، او در اطراف سوژه‌اش حرکت می‌کند و به آن شکل و سیلان می‌دهد»(حکمی،۱۳۷۷، ۱۰۹) (تصویر۵). سطوح قائم اشیای مکعبی در چشم بیننده به هم نزدیک می‌شوند نه در بی‌نهایت؛ حرکت باعث جورشدن تصویرهای سینمایی می‌شود؛ با فوکوس‌های متعدد و تداوم در روایت چون طومارهای چینی و نقاشی‌های قرون وسطایی که شکل‌ها در یک چشم انداز گسترده تکرار می‌شوند؛ مونتاژ برش‌های انتقالی و سکانس‌ها مانند حرکت‌های پانورامایی و نماهای گردونه‌ای ایجاد شده‌اند. در فتوکلاژهای هاکنی«چشم می‌تواند از چپ به راست و جلو به عقب و یا بر عکس حرکت کند و شخص داستان و تأثیرات پیش‌رونده شخصیت و فضا را دنبال می‌کند» (همان،۱۱۵) (تصویر۶).

تصویر۳- قسمتی از آینه‌کاری شاهچراغ شیراز، زین‌العابدین، ۱۳۰۵ ه.ش، گره.



تصویر۴- تجزیه ساختار هندسی تصویر۳.

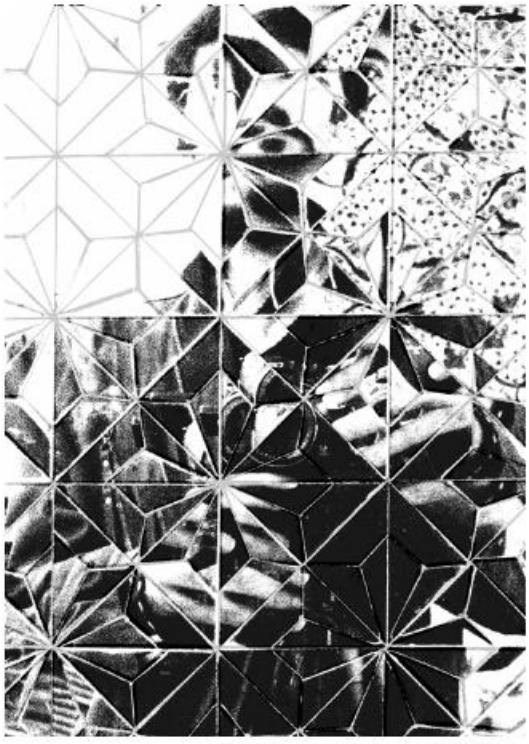
تصویر۵- ایان درحال طراحی از آن، دیوید هاکنی، ۱۹۸۳، فتوکلاژ.
ماخذ: (Livingstone & Hemmer, 2003, 160)

تصویر۶- تجزیه ساختار هندسی تصویر۵.

همزمانی بصری

آینه‌کاری ایرانی، سازمانی دقیقاً محاسبه‌شده از سطح‌های تصویری و نظامی از روابط فضایی را کشـــف کرده و آن را به طرزی منطقی که ناظر به قطعات خردشـــده آینه است و با بهره‌گیری از تضادهای نور و سایه عرضه می‌دارد. بیننده در آینه‌کاری با تغییر جای اصلی صفحه تصویر روبروست که با حرکت نگاه وی، زمینه تغییر کیفیت بصری شیء حاصل می‌شود. چشم بیننده جنبه‌های چند گانه شیء را می‌کاود که از هم متلاشی شده و دوباره به هم پیوسته است. پس بیننده و شـــیء تا ابد در یک تعامل تصویری بسر می‌برند. «از نظر واقعیت فضای ذهنی (آن واقعیتی که در ذهن ما شکل می‌گیرد)، یک شکل می‌تواند به اشکال مختلف و بالطبع در مکان‌های مختلف وجود داشته باشـــد» (پاکباز،۱۳۸۱، ۴۷۱). آینه‌کار بر آن است که بیننده موضوع را از زوایای دید مختلف ببیند. بنابراین یک طرح هندســـی از خطوط عمودی، افقی و مورب را روی دیوار ســـامان می‌دهد که موجب توسعه فضا می‌شود. وی با نشان دادن وجوه مختلف شیء از زوایای متفاوت، اعتبار همزمانی دیدگاه‌های مختلف را تأکید می‌کند. به قول پل کله[۵] «جهانی از شکل، از بطن عناصر صرفاً انتزاعی اشیاء زاده خواهد شد که از قواره‌بندی عناصر، به عنوان اشیاء، موجودات یا چیزهای انتزاعی مانند حروف و اعداد کاملاً مستقل خواهد بود» (گاردنر،۱۳۷۴، ۶۱۵)(تصویر۷). در آینه‌کاری، وحدت موضع بیننده، نقطه گریز و خط افق به چالش کشـــیده می‌شود. کیفیت دیداری بیننده موقوف به انعکاس بی‌نهایت شیء متحرک در قطعات بی‌شمار آینه است، اشـــیاء نه آنچنان که در لحظه‌ای معین دیده می‌شوند، بلکه در توالی مکانی‌شان مشاهده می‌گردند و واقعیت عینی و جامع شکل‌ها، در فضا نمایش داده می‌شود؛ بنابراین بیننده تمام وجوه یک شیء را در یک آن می‌بیند که در فضا جابجا می‌شود (همان، ۶۲۲). «در اثر تحقیقات جدید درباره ادراک حسی، ثابت شده است که این همان طرز دیدن ما است اما نه با یک نگاه ثابت و همه جا بین، بلکه با تعدادی بی‌نهایت، از نگاه‌های ضبط شده آنی، که در ذهن تماشاگر فرمول‌بندی می‌شود و به صورت رمز درمی‌آید؛» (آرناسون،۱۳۶۷، ۱۱۶-۱۱۷). بیننده قطعاتی از یافته‌های بصری اشـــیاء را به منزله عناصر شـــکل‌پردازی شده ذهن خویش بکار می‌بندد؛ در این روش شکل‌های مادی شیء تا آن حدکژنما می‌گردند که فقط به مدد یک تحلیل معکوس دقیق امکان بازسازی دارند و روند انتزاعی‌کردن فرم و فضا تا آنجا پیش می‌رود که وابســـتگی اشیاء به حداقل می‌رسد. نوعی پرسپکتیو مرکب حاصل از دیدگاه‌های متعدد فضا را به حرکت درمی‌آورد و ابعادش را تغییر می‌دهد. به سخن دیگر «وجوه مختلف شـــئ بازنمایی و کنار هم نهاده می‌شود به گونه‌ای که منظر جزئی، به مدد یافته‌های واقعیت، منظر کلی شئ را به ذهن تماشاگر متبادر می‌کند؛ گویی هنرمند به دور شـــئ می‌چرخد و از مهم‌ترین وجوه صوری و ســـاختاری آن، نمودار نگاشت‌ها یا دیاگرام‌هایی برمی‌دارد و اینهـــا را به طور ذهنی برهـــم می‌نهد تا یک تصویر کلی را عرضه بدارد» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۸۰). این بدان معنی است که مفهوم زمان در فضای ایستای تصویر داخل شـــده است. بدین ترتیب تماشاگر تمام ســـطوح یک شـــیء را در یک آن می‌تواند ببیند، که در همه جا هســـت و در فضا جابجا می‌شود؛ پس ابدیت در همه جا موجود اســـت حتی در درون تماشاگر(تصویر۸). آینه‌کار، بازنمایی واقعیت

تصویر۷- قسمتی از آینه‌کاری شاهچراغ شیراز، زین‌العابدین، ۱۳۰۵ه.ش، گره.



تصویر۸- تجزیه ساختار هندسی تصویر۷.

بصری را گزارشی بسیار محدود و نارسا درباره واقعیت می‌شمارد. او عرصه‌ای بسیار وسیع‌تر را در نظر دارد که جهان جاودانی را شامل می‌شود. دیوید هاکنی در این باره می‌گوید: ما غربیان فضا را به یک نقطه دید محدود کرده‌ایم، گویی از میان دری باز به آن می‌نگریم. آنان(ایرانیان) فضای نامحدود را وارد هنرشان کردند، گویی از آن در خارج شده و فضای پشت آن را در هر جهت، مورد مطالعه و تماشا قرار داده‌اند و در نقاشی خود آورده‌اند. به علاوه شرق و غرب، طبیعت را با دو دیدگاه می‌نگرند. یکی سعی در توضیح و تصرف آن از راه علم دارد و دیگری سعی در زنده نگه‌داشتن راز جاودانی آن که همیشه حرفی برای گفتن دارد... هاکنی تصویرش را با چند نما که لب به لب چیده شده و برش خورده‌اند، می‌سازد. تصویرهای خرد شده از نماهای به هم پیوسته متعدد حامل اطلاعات بصری و با شباهت ظاهری به تجزیه در نقاشی‌های کوبیست ساخته شده‌اند. «فاصله کانونی دوربین که همه چیز را با روشنی غنی‌تر از آنچه چشم می‌تواند ببیند در یک تصویر مرکب در وضوح نگه می‌دارد؛ فاصله بین دوربین و سطح اشیایی که عکاسی شده‌اند. با نگاه اجمالی به ترکیب‌بندی بیننده تصور می‌کند که هنرمند در اطراف اتاق حرکت کرده به موضوع‌های مورد علاقه‌اش نگاه کرده و هر جزء از ترکیب را طوری به درستی جا داده که انگار آنها را در آغوش گرفته است» (حکمی،۱۳۷۷، ۱۰۸) (تصویر۹). بدین ترتیب وی آگاهانه فضای کارش را گسترش می‌دهد و از بکار بردن پرسپکتیو متداول چشم می‌پوشد و استفاده از زاویه دید واحد را ترک می‌گوید. همچنین نگاه بیننده را روی اشیاء از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر حرکت داده و زوایای دیدش را عوض می‌کند. «هاکنی مشتاق است که دریافت خود را از زمان از طریق بازنمایی حرکت‌های واقعی و بصری بیان کند، این موقعیت به وسیله مطالعات او درباره هنری برگسون[۶] و مارسل پروست[۷] از رمان‌نویس‌های مهم اوایل قرن بیستم حمایت می‌شود. به نظر برگسون ماده همیشه در حرکت است شرایطی که انسان با درک شهودی از گذر زمان و با تجربه ذهنی از اعمال فیزیکی خودش حس می‌کند این زمان قراردادی نیست که به وسیله ساعت قابل اندازه‌گیری باشد بلکه زمان غیرقابل تقسیم یا استمرار است» (همان، ۱۱۵). «رضایت‌بخش‌ترین فتوکلاژهای هاکنی زمان را درون داستانشان شرح می‌دهد و آن را در ساختار خود آنها کوتاه و فشرده می‌کند. هاکنی امیدوار است که آنها زمان زنده حال را بررسی کنند؛ چون زمان گذشته با حرکت در درون فضا به سادگی بررسی می‌شود»(همان،۱۱۶)(تصویر ۱۰).

نمایش حرکت

در آینه‌کاری، اشیاء درون یک چارچوب فضایی مرکب از مثلث‌های کوچک ترکیب یافته‌اند؛ به نحوی که موضوع در آن مستحیل شده است. این قطعات زمانی که کنار هم قرار می‌گیرند، استحکام مادی اشیاء را از بین برده و براساس قانون شکست نور، تصویر را تکه‌تکه نشان می‌دهند و از کنار هم قرارگرفتن تصاویر، حس حرکت را القا می‌کنند؛ اشیاء درحال حرکت و ارتعاش درهم نفوذ می‌کنند و تصاویر جدیدی را می‌سازند؛ تصاویر تازه احساس تند حرکت و وفور عمل را نشان می‌دهند و به سرعت دگرگون می‌شوند و این پویایی عام مخاطب

تصویر۹- هنری مور، دیوید هاکنی، ۱۹۸۲، فتوکلاژ.
ماخذ: (Livingstone & Hemmer, 2003, 150)

تصویر۱۰- تجزیه ساختار هندسی تصویر۹.

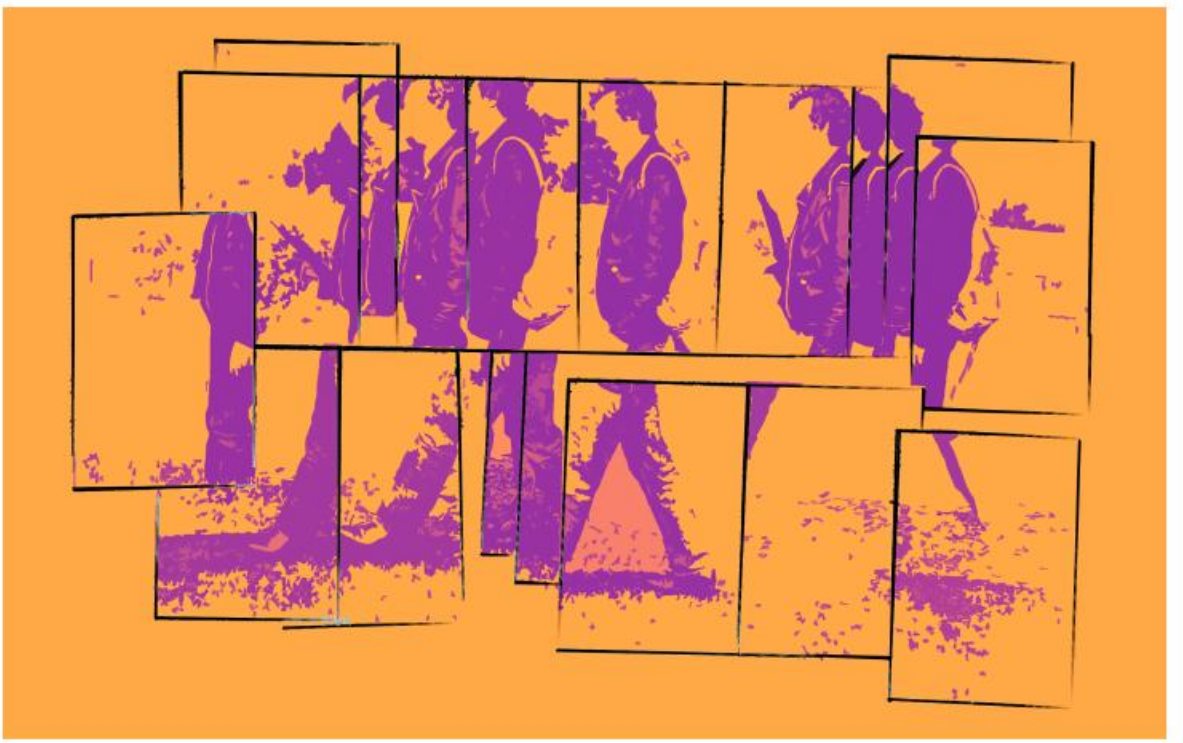
را دربرمی‌گیرد(پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۹۰). آینه‌کار« اشیاء متحرک را به صورت نمودار نگاشت یا دیاگرام بازنمایی می‌کند؛ و شئ که بدین‌گونه بازنمایی می‌شود، از لحاظ بصری با محیطش می‌پیوندد و کل پیچیده‌ای را به وجود می‌آورد. دخول و نفوذ محیط در اشیاء، موجب تحریف و نیز تکمیل آنها می‌شود»(همان، ۴۹۰). بنابراین یک سلسله شکل‌های موازی در سراسر سطح دیوار به گونه‌ای پخش شده که گویی به هم بافته شده‌اند؛ در این شیوه، آنچه بیش از عمق یا نقش و نگار سطح اهمیت دارد، جنبش سحرآمیزی است که از درون تکه‌های خرد شده آینه بوجود آمده است. دو قطعه هندسی آینه درکنار هم نوعی میدان انرژی می‌آفرینند که فضای میان آنها آکنده از انرژی‌هایی است که اشیاء مزبور آزاد می‌کنند (همان،۴۹۱) (تصویر۱۱). این گونه دگردیسی پیکره‌ها و اشیاء به صورت نقش و نگارهای متحرک از رنگ و سطح در تعامل با حرکت بیننده، شکل پیچیده‌تری به خود می‌گیرد. بیننده خود موضوع حرکت است و تغییر زاویه دید و حرکت ناشی از فعالیت جسمانی وی واکنش تصویری اثر را تغییر می‌دهد. بنابراین نشانه‌های زیبایی‌شناختی در آینه‌کاری پی در پی درحال تغییر است؛ تجمع و تفرق عناصر، نوعی حرکت بصری را در این فضای غیرطبیعی پدید می‌آورد؛ «ولی پویایی اجزا در نهایت به ایستایی متعادل درکل فضا می‌انجامد. چنین کیفیتی نه فقط از تدابیر انتظام سطح‌ها و رنگ‌ها بلکه همچنین به مدد روش‌های هندسی ساختمان تصاویر و قواعد ترکیب‌بندی مدور و مارپیچی حاصل می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۵، ۶۰۰). آینه‌کار سعی دارد، واقعیت را در تمامیت آن نمایش دهد و این کار را به وسیله خطوط مورب نیرومند و پویایی که از امکانات جنبندگی نهفته در شیء بیرون می‌کشد، بیان می‌کند. «از آنجا که محور مورب در تناقض با سمت‌گیری بنیادی فضا قرار دارد، هر نقش در موقعیت مورب، گرایش به جهت‌گیری در راستای خط‌های اصلی سازماندهی بصری دارد- محور افقی- عمودی- و به این ترتیب درجه تنش پویا را بالا می برد»(کپس،۱۳۹۲، ۹۸). بدین ترتیب تقطیع شیء افزایش می‌یابد و سطوح، شکل هندسی تندتری پیدا کرده‌اند و حرکت شتاب می‌گیرد. در این زمان ساختمان تصویر فرو پاشیده و در محیط انسجام می‌یابد. جنبش عناصر تصویر از مرکز و گسترش پی در پی آن در فضا نموداری است که حرکت شیء را نه بازنمایی بلکه القا می‌کند(تصویر۱۲). بیننده احساس می‌کند که باید ساختار نگاره را به حرکت درآورد تا حرکت تک تک فرم‌ها در جنبش عظیم‌تر و سراسری سطح دیوار ادغام گردد. «نقاشان و مجسمه‌سازان بسیاری نیز مبادرت به تقسیم جلوه‌های پویای حرکت در یک رسانه ایستا می‌کنند. نوآوری‌های متعدد فوتوریست‌ها[۸] یک راه از نگاه کردن به حرکت را باز می‌نماید و عکاسی مبادرت به نشان دادن بقیه می‌کند؛ مثل مجموع کارهای منجمد شده قدم به قدم ادوارد مایبریج[۹] که از یک تصویر به تصویر دیگر و سرانجام به تیرگی‌ها که کلیشه‌های معاصر برای حرکت شده‌اند و تغییرات دقیقه را نشان می‌دهد» (حکمی،۱۳۷۷، ۱۱۰). در فتوکلاژهای هاکنی«بعضی از نماها طوری قرارگرفته که تأثیر پاناروميک دارد بقیه حرکت کرده یا تکرار شده‌اند و یا در درجات متعدد بزرگ‌نمایی گرفته شده‌اند تا تصویر اصلی را هوشمندانه تحریف یا آن را در یک پلان متفاوت بازسازی کنند؛ توجه به طبیعت ذهنی تصویر با مرکز ساختگی آن و بینش محیطی تحریف شده آن به وسیله عکاس دیده

تصویر۱۱-قسمتی از آینه کاری شاهچراغ شیراز، زین‌العابدین، ۱۳۰۵ه.ش، گره.

تصویر۱۲-تجزیه ساختار هندسی تصویر۱۱.

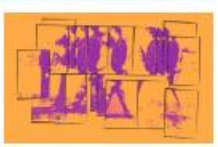
می‌شود» (همان) (تصویر۱۳). «کلاژ حرکت‌های انفرادی زودگذر صورت، دست‌ها و بدن را مستند می‌کند و سپس امکان یک سنتز را از میان انتخاب‌ها و کنار هم چیدن چاپ‌های متحصر بفرد فراهم می‌کند؛ به این ترتیب بیننده می‌تواند تأثیر متقابل بین سوژه و هنرمند و در پرتره‌های گروهی یا دو نفره در میان خود سوژه‌ها را بازسازی کند»(همان، ۱۱۳)(تصویر۱۴).

تصویر ۱۳- گریگوری در حال پیاده روی، دیوید هاکنی، ۱۹۸۳، فتوکلاژ.
ماخذ: (Livingstone & Hemmer, 2003, 163)



تصویر۱۴-تجزیه ساختار هندسی تصویر۱۳.

جدول۱- تجزیه و تحلیل نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی.

تکنیک	سال خلق اثر	عنوان	هنرمند	آثار / تجزیه و تحلیل بصری	شاخص‌ها	آثار / تجزیه و تحلیل بصری	هنرمند	مکان	سال خلق اثر	تکنیک
فتوکلاژ	۱۹۸۳	ایان درحال طراحی از آن	دیوید هاکنی		تجزیه فرم		زین‌العابدین	شاهچراغ شیراز	۱۹۸۳	گره
*	۱۹۸۲	هنری مور	*		همزمانی		*	*	۱۹۸۲	*
*	۱۹۸۳	گریگوری در حال پیاده‌روی	*		دینامیسم حرکت		*	*	۱۹۸۳	*

جدول۲- مقایسه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی.

شاخص‌ها	مورد مقایسه	آینه‌کاری ایرانی	فتوکلاژهای دیوید هاکنی
تجزیه فرم	عناصر هندسی	•	•
	تجزیه فرم و فضا	•	•
	تماهای گردوته ای	•	•
همزمانی بصری	زوایای دید مختلف	•	•
	فضاسازی چندساحتی	•	•
	همزمانی و هممکانی	•	•
دینامیسم حرکت	نمودارنگاری	•	•
	تجمع و تفرق عناصر	•	•
	همزمانی حرکت، فرم و تور	•	•

نتیجه

آنچه در این مقاله بیشتر مدنظر قرار داشت، مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای هاکنی بود که مواردی مانند تجزیه فرم، همزمانی بصری و دینامیسم حرکت را شامل می‌شد؛ و بررسی ریشه‌ای و خاستگاه و چگونگی تأثیرات متقابل احتمالی در رده‌های بعدی قرار گرفت که خود مطالعات فکری و علمی بیشتری را می‌طلبد. با در نظرگرفتن مواد اولیه، شیوه اجرا، خصوصیات ساختاری و فکری، نحوه بروز نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای هاکنی متفاوت است ولی در ادراکات دیداری که در ناظران ایجاد می‌کند، کاملاً یکسان است و کیفیت مشابهی دارد؛ حاصل تطبیق و نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که ۱-آینه‌کاری 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 می‌دارد.۲- نشانه‌های بصری بکاررفته در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای هاکنی فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی به صورت مشابه بکار رفته است.۳-نشانه‌های بصری همچون تجزیه فرم، همزمانی بصری و دینامیسم حرکت، قبل از اینکه در نظام زیبایی شناسی هنر نوین پدیدار گردد، در هنر آینه کاری ایرانی متجلی گردیده است.

پی‌نوشت‌ها

۱ Ronald brooks kitaj (نقاش وچاپگر امریکایی، ۱۹۳۲ ۲۰۰۷).
۲ William Hogarth(نقاش، چاپگرو طنزنگار انگلیسی،۱۶۹۷ ۱۷۴۶).
۳ Cubism (۱۹۰۷ ۱۹۱۴).
۴ Pablo R. Picasso (نقاش، پیکره ساز، طراح و چاپگر اسپانیایی،۱۸۸۱ ۱۹۷۳).
۵ Paul klee (نقاش، طراح، مدرس و نویسنده سویسی، ۱۸۷۹ ۱۹۴۰).
۶ Henri Bergson (فیلسوف مشهور فرانسوی، ۱۸۵۹ ۱۹۴۱).
۷ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (نویسنده معاصر فرانسوی، ۱۸۷۱ ۱۹۲۲).
۸ Futurism (۱۹۰۹ ۱۹۱۶).
۹Eadweard Muybridge (عکاس انگلیسی، ۱۸۳۰ ۱۹۰۴).

فهرست‌منابع

آرناسون، یوروارددور هاروارد (۱۳۶۷)، *تاریخ هنر نوین(نقاشی، پیکره تراشی و معماری)*، ترجمه محمد تقی فرامرزی، نشر زرین‌انگاه، تهران.
برگر، جان (۱۳۶۴)، شکست و پیروزی پیکاسو، ترجمه محمد رمضانی، نشر شباهنگ، تهران.
بکولا، ساندرو (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز، نشر فرهنگ معاصر، تهران.
بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴)، مبانی عرفانی و معماری اسلامی، دفتر دوم، نشر سوره مهر، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *دایرة المعارف هنر*، نشر فرهنگ معاصر، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، درجستجوی زبان نو، *تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید*، نشر نگاه، تهران.

جئورگی، کپس (۱۳۹۲)، *زبان تصویر*، نشر سروش، تهران.
حکمی، شیرین (۱۳۷۷)، دیوید هاکنی و عکاسی شهودی، *فصلنامه هنر*، شماره۳۶، صص ۱۰۴ ۱۱۹.
رحمتی، انشاءالله (۱۳۹۰)، *هنر و معنویت*، فرهنگستان هنر، تهران.
کیانی، محمد یوسف (۱۳۷۶)، *تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی*، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
گاردنر،هلن(۱۳۷۸)،*هنردرگذرزمان*،ترجمه‌محمدتقی‌فرامرزی،نشرآگاه،تهران.
لینتن، نوربرت (۱۳۸۲)، *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین، نشر نی، تهران.
لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، *مفاهیم، رویکردها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم*، ترجمه علیرضا سمیع آذر، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
مؤتمن، علی (۱۳۴۸)، *راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی*، نشر آستان قدس، تهران.

Livingstone, Marco & Kay Hemmer(2003), *Hackneys portraits and people*, Thames & Hudson, London.