آی‌تک جراحی طلب
کارشناس ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر تهران

بررسی و تحلیل قالی‌های رسام عرب‌زاده از منظر ساختارگرایی

چکیده

آثار رسام عرب‌زاده، بافته‌هایی متفاوت و در چشم ما نامأنوسند. قالی‌هایی که ساختارشکنانه طراحی و آفریده شده‌اند. تفاوت و منحصربه‌فرد بودن این قالی‌ها، باعث نقد و بررسی‌هایی شده‌است. آثار منحصربه‌فرد و نقشه‌های متفاوت رسام عرب‌زاده، تاکنون بحث‌های بسیاری را برانگیخته و موزه‌ای نیز از آثار ایشان برپا شده است. در این مقاله، بررسی شش اثر مطرح از این مجموع آثار از راه نقد ساختارگرایانه مورد بررسی قرار گرفته است. نخست با نگاه صورتگرایانه فرمالیست‌های روسی به چگونگی بیان هنرمند و وجه ناآشنا و شعرگونه آن‌ها پرداخته شده و سپس با رویکرد ساختارگرایانه مکتب پراگ، رمزگان به‌کاررفته در این آثار، نظام و ساختار عملکردی عرب‌زاده بررسی شده است. در نهایت، آنچه به برجسته‌سازی آثار عرب‌زاده منجر می‌شود و جهت‌گیری این آثار را از نظر گذرانده‌ایم.

کلید واژه‌ها: ساختارگرایی، صورت‌گرایی روسی، مکتب پراگ، رسام عرب‌زاده، قالی ایران.

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۳/۱۰

E-mail: aitack@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

قالی ایرانی پیوسته به‌عنوان یکی از اصیل‌ترین هنرها مورد توجه بوده و طیف وسیعی از طرح‌ها و نقوش زیبا را در برداشته‌است. به شهادت تاریخ، اوج هنر فرش‌بافی ایران را باید در دوران حکومت سلسله صفویان جستجو کرد. در واقع، برخی از عالی‌ترین قالی‌های ایران که تنها نمونه‌های باقیمانده از دوران عظمت این هنر است، متعلق به دوران حکومت پادشاهان صفوی است. پس از حمله افغان‌ها کشور دچار هرج و مرج و آشفتگی شد. از وضع قالیبافی در دوره مذکور اطلاع دقیقی در دست نیست. در زمان نادر به رغم بسیاری از ناآرامی‌های ناشی از نبردها و لشکرکشی‌های او، براساس آثار باقیمانده می‌توان بر تداوم سنت قالیبافی در برخی مناطق تأکید بیش‌تر داشت. کرمان از جمله این مناطق است که در آن تا اواسط قرن دوازدهم، به روال دوره صفوی، قالی‌های بزرگ و مرغوب بافته می‌شد. زندگی پر شور و تجمل دربار قاجار بار دیگر در پرده‌های رنگارنگ بزرگ بازتاب یافت و در نقوش قالی‌ها به تصویر درآمد. در این دوره، قالی‌های خراسان توجه بسیاری را به خود جلب کردند.

در پایان سده سیزدهم، افزایش ناگهانی تقاضای اروپاییان برای قالی‌های ایران، آن هم به مقدار زیاد، باعث شد تا فرش ایران احیا و در همه جا مقدمات تولید انبوه و در پی آن، توجه دولتمردان به آن فراهم شود. در واقع، از آن هنگام که صادرات فرش ایران بنا به تقاضای غرب برای اولین بار از تبریز آغاز شد، فرش ایران به مرحله دیگری قدم نهاد که اهمیت آن در تجارت و درآمد ارزی امروز ایران انکارناپذیر است.

در نگاهی کلی به دوره‌های متفاوت فرش ایران، یکی از بحث‌برانگیزترین و مطرح‌ترین آثار، قالی‌های رسام عرب‌زاده و خوانش جدید وی از فرشبافی است. این آثار در نوع خود منحصربه‌فرد هستند و اگرچه در بافت تاریخی موجود، تولید و خلق شده‌اند، با نمونه‌های مشابه، تمایز بسیار دارند. بنابراین، نگاه خاص، ساختارشکن و متفاوت وی، نیازمند بررسی‌های بیش‌تر است.

در این بررسی، ابتدا نحوه نگرش ساختارگرایان را به اجمال از نظر گذرانده، بر همان اساس، به آنچه آثار رسام عرب‌زاده را متمایز ساخته است و به تفاوت‌ها، نقوش و کارکردهای این تمایزات می‌پردازیم.

رویکرد نظری

ساختارگرایی از رویکردهای رایج در علوم انسانی است. تحلیلگران زبان، فرهنگ، فلسفه ریاضی و جامعه، این روش را در سطحی وسیع در نیمه دوم سده بیستم به کار می‌بردند. اندیشه‌های فردینان دو سوسور در زمینه زبان‌شناسی را می‌توان نقطه شروع این مکتب دانست، هرچند پس از وی ساختارگرایی تنها به زبان‌شناسی محدود نشد و در راه‌های گوناگونی به کار گرفته شده و مانند دیگر جنبش‌های فرهنگی، اثرگذاری و بالندگی بسیار یافته‌است.

ساختارگرایی می‌تواند به پژوهش در ساختارهای نشانه‌مندی مانند هنر، بازی‌ها، نوشتارهای ادبی و غیرادبی، رسانه‌ها و هر چه در آن معنایی از درون به دست آید، بپردازد و ساختار آن را بررسی کند.

سؤال مهمی که ساختارگرایان مطرح کردند و به تدوین نظریه آنان منجر شد، چنین بود: چه چیزی باعث می‌شود متن ادبی از متون دیگر مثلاً گزارش‌های دولتی یا مقالات روزنامه‌ای متفاوت باشد؟

در کوشش برای پاسخگویی به این سؤال، توجه خود را به جنبه‌های صوری و روبنایی ادبیات، بر شکل‌های خاص آن و نوع زبانی که به کار می‌گیرد، معطوف کردند.

[در وهله نخست، گروهی که به اصطلاح «صورت‌گرایان روسی» نامیده شدند، معتقد بودند که ادبیات از زبان غیر ادبی متمایز است؛ به این دلیل که از طیف گسترده‌ای از «صناعات» بهره می‌گیرد که تأثیر آشنایی‌زدایی دارند. سپس آنان این اصل را بسط دادند و اظهار داشتند که اصل آشنایی‌زدایی، نیروی

Archive of SID
www.SID.ir

محرک تاریخ ادبیات است: در ادبیات به‌عنوان حوزه‌ای هنری، هرگاه شکل‌های جاری بسیار آشنا بشوند و نوعی خودکارشدگی اتفاق افتاده باشد، این شکل‌ها با آشنایی‌زدایی از خود، خود را امروزی می‌کنند. چندی نگذشت که صورت‌گرایان بر کارکرد و نقش صناعات تأکید کردند و تمایز، عامل اصلی چنین نقش و کارکردی شد] (برتنز، ۱۳۸۲: ٥٦-٤٩).

ساختارگرایان مکتب پراگ که بعد از صورت‌گرایان پا به عرصه وجود گذاشتند، اندیشه خود را در باب ادبیات بر همین مفهوم تمایز بنا کردند و به متن ادبی، همانند ساختاری از تفاوت‌ها نگریستند (همان: ۷۲).

طرح این مسأله، یعنی تمایزها و تفاوت‌ها در بررسی و مطالعه متون، شامل تمایز بین زبان و گفتار، تمایز دال و مدلول و نیز بررسی محور جانشینی و همنشینی است؛ بدین معنا که ممکن است با جانشین شدن یک عنصر به جای عنصری دیگر در یک ساختار، معنای متفاوتی حاصل شود (امامی، ۱۳۸۲: ٢٦-٢٤).

در مرحله بعد، این بحث مطرح می‌شود که بافتی که یک عنصر آشنایی‌زدا برای واقعاً برجسته‌شدن به آن نیاز دارد، همان‌قدر مهم است که خود این عنصر اهمیت دارد. برجسته‌سازی به واسطه وجود یک پس‌زمینه ممکن می‌شود. عنصر برجسته شده و پس‌زمینه موجود، هر دو با هم در درون یک ساختار واحد عمل می‌کنند و همراه با هم تأثیر شاعرانه را می‌آفرینند. سرانجام متن ادبی از دیگر متون متمایز می‌شود؛ به این دلیل که ما آن را در حکم پیامی می‌بینیم که اساساً به سمت خود جهت‌گیری کرده‌است، نه به سمت دنیای بیرون یا خوانندگان بالقوه؛ اگرچه متن ادبی ممکن است معمولاً جهت‌گیری‌های دیگری هم داشته باشد، این جهت‌گیری به سوی خود، یعنی نقش شعری‌اش، وجه غالب آن را تشکیل می‌دهد (برتنز، ۱۳۸۲: ٦٨-٦٦).

بر این اساس، نظریه‌های ساختارگرایانه، می‌توانند بنیان بررسی آثار هنری- به‌عنوان متن- قرار گیرند. آثار هنری که بر این اساس خوانده شوند، متونی هستند که در ابتدا به واسطه نوعی تمایز، از متون دیگر یا آثار غیر هنری، جدا شده و متمایز گشته‌اند؛ اما این‌که این تمایز چیست، کارکرد آن کدام است و چه نقشی در متن ایفا می‌کند، قدم بعدی صورت‌گرایان برای خواندن آن متن یا اثر هنری است. در ادامه باید دید اثر هنری در چه بافتی تولید شده و در پس‌زمینه موجود چه نقشی داشته‌است، زیرا این پس‌زمینه و پیش‌زمینه خلق شده (یعنی خود اثر) در درون یک ساختارِ واحد عمل می‌کنند و همراه با هم به بیان متفاوتی دست می‌یابند. در نهایت، اثر هنری با جهت‌گیری‌هایی به سمت خود و نقش و کارکرد متمایز و شاعرانه‌اش بررسی می‌گردد.

اشلوفسکی، صورت‌گرای روسی، معتقد است: «به واسطه هنر می‌توان حس زندگی را بازیافت ... هدف هنر آن است که حس چیزها را آن‌گونه که دریافت می‌شوند، منتقل کند، نه آن‌گونه که شناخته شده‌اند» (برنتز، ۱۳۸۲: ٤٩). همان‌طور که از این جمله برمی‌آید، از نظر ساختارگرایان، هنر، امکان دوباره دیدن دنیا را برای ما فراهم می‌سازد، زیرا می‌تواند آنچه را به دیده ما آشنا و معمول است، غیرمعمول و غریب بنمایاند و توجه را به چگونگی بیان آنچه بیان می‌شود جلب کند. یعنی در حقیقت، آنچه را که به دلیل تکرار، عادی و آشنا شده‌است، ناآشنا و غریب نمایش دهد.

ما عموماً در حافظه و ناخودآگاه خویش، چیزها را ثبت و حفظ کرده‌ایم و به همین دلیل به آن‌ها دوباره و با دقت نمی‌نگریم، زیرا می‌پنداریم آن‌ها را می‌شناسیم. ذکر مثالی از تولستوی که اشلوفسکی در مقاله خود می‌آورد به‌خوبی نمایانگر این ثبت و ضبط ناخودآگاه است:

«داشتم اتاقی را گردگیری می کردم و این طرف و آن طرف می‌گشتم که به نیمکت رسیدم و نتوانستم به یادآورم که آن را گردگیری کرده بودم یا نه. چون این حرکت‌ها از روی عادت و ناخودآگاه است نمی‌توانستم به یادآورم... یعنی چون ناخودآگاه عمل کرده بودم، مثل این بود که

Archive of SID
www.SID.ir

عمل نکرده بودم. اگر فرد هوشیاری تماشا کرده بود آن وقت می‌شد واقعیت را مشخص کرد؛ اما اگر کسی نگاه نکند یا ناخودآگاه نگاه نکند، اگر کل زندگی‌های پیچیده بسیاری از مردم ناخودآگاه پیش رود، آن‌وقت چنین زندگی‌هایی چنان است که گویی هیچ‌گاه نبوده‌است.

«و بنابراین، زندگی چیزی به حساب نمی‌آید. عادت‌سازی کارها، لباس‌ها، اثاثیه، همسر فرد و ترس از جنگ را در خود می‌بلعد. اگر کل زندگی‌های پیچیده بسیاری از مردم ناخودآگاه پیش رود، آن وقت چنین زندگی‌هایی چنان است که گویی هیچ‌گاه نبوده‌است و هنر وجود دارد تا کسی چیزها را احساس کند. هدف هنر، انتقال حس چیزها است آن‌طور که درک می‌شوند، نه آن‌طور که شناخته می‌شوند» (اشلوفسکی، ۱۳۸۰: ۵۹).

در حقیقت، هنر با غریب‌نماییِ چیزها، ما را وامی‌دارد تا آن‌ها را با همه زشتی‌ها یا زیبایی‌هاشان دوباره ببینیم. هنر، چیزها را دوباره و غریب به ما می‌نمایاند و این، یعنی فرایند آشنایی‌زدایی. اما این فرایند چگونه کار می‌کند؟

از نظر ساختارگرایان، جنبه‌های صوری آثار در فرایند آشنایی‌زدایی بسیار مؤثر است. آنان توجه خود را به این مسأله معطوف کردند که راز جلب توجه به اشکال تصویر شده از طریق هنر چیست و چگونه هنرمند می‌تواند به آشنایی‌زدایی از آنچه برای ما آشنا است، دست بزند. نتیجه این‌که اشکال تصویر شده، توجه بیننده را فقط به سمت خود جلب می‌کنند؛ بدین ترتیب که هنرمند با استفاده از امکانات موجود در هنر که بسته به نوع هنر متفاوت است (و می‌تواند از صناعات ادبی تا فنون هنرهای تجسمی یا موسیقی نوسان داشته باشد)، تصویر مورد نظر خود را خلق کرده، به آن امکانات می‌آراید. او توجه را به «چگونگی» بیان آنچه تصویر کرده است جلب می‌کند، یعنی به «چگونه گفتن». در این‌جا، شکل به بخشی از بیان او تبدیل می‌شود، یعنی بخشی از محتوا. بنابراین، اشکال دوباره تصویر شده، به ما امکان نگریستن به خود را به شیوه‌ای تازه و آشنازدا می‌دهند.

بررسی ساختارگرایانه قالی‌های رسام‌عرب‌زاده

آثار هنری رسام عرب‌زاده با دید ساخت‌گرایانه‌ای که شرح آن گذشت، به‌خوبی قابل بررسی و خوانده‌شدن هستند. قالی‌های رسام، به لحاظ شکلی و صوری، بافته‌هایی متفاوت و در مقایسه با دیگر آثار مشابه، یعنی قالی‌های سنتی، غیرآشنا و غریبند. وی این آثار را طراحی، اجرا و در حقیقت آفریده است. در این مقاله، شش نقش از مجموعه طرح‌های ایشان مورد بررسی ساختارگرایانه قرار می‌گیرد. ابتدا باید متذکر شد اطلاق نام «قالی» به این آثار، به دلیل وجود نشانه‌هایی است که انتظار «فرش بودن» از آن‌ها برآورده می‌شود. بدین‌ترتیب که محصول، از لحاظ بافت و مواد اولیه، مشخصات کامل قالی سنتی را دارد و بیننده در نظر اول قالی بودن آن را ادراک می‌کند؛ اما این آثار برخی از انتظارات ما از یک فرش را گاه نیمه‌تمام پاسخ می‌دهند و گاه حتی پاسخ نمی‌دهند. این انتظارات پاسخ داده‌نشده در صورت و شکل نقوش ظاهر می‌شوند؛ یعنی رسام از شکل‌ها و نقوشی بهره می‌گیرد که در نظر اول کاملاً غریب، ناآشنا و غیررایجند و در آثار مشابه وجود ندارند.

آثاری که ما به‌عنوان قالی می‌شناسیم، با نقوشی زینت شده‌اند که هزاران سال است در چشم ما مأنوس و آشنا هستند، ولی رسام در حقیقت از آن طرح‌های آشنا شده، آشنایی‌زدایی می‌کند و همان‌طور که در توضیح فرایند آشنایی‌زادیی گفته شد، همان نقوش را دوباره، به شکلی دیگر و غریب به ما می‌نمایاند. از نقوشی آشنا بهره می‌گیرد و ترکیب‌بندی‌هایی متفاوت می‌آفریند. او طراحی‌ها و نقشه‌های رایج را چنان به هم می‌ریزد که از آن‌ها طرح‌هایی جدید آفریده می‌شود که کاملاً برای بیننده ایرانی غریب و آشنازدا است. برای مثال، نقش حاشیه در برخی آثار به درون متن کشیده می‌شود، درحالی‌که محل معمول آن در اطراف (حاشیه) فرش است (تصویر شماره۱)؛ حواشی و نقوش با یکدیگر ترکیب و تداخلی غیر متعارف دارند (تصویر شماره ۲)؛ نقش حاشیه و متن

Archive of SID
www.SID.ir

ناتمام رها می‌شود (تصویر شماره ۲)؛ دو نقش متنی(دو طرح مختلف) باهم ترکیب می‌گردد و سبب طرح‌هایی غیر یکنواخت ایجاد می‌شود(تصویر شماره ۳)؛ در نقوش متنی به صورت نامنظم و برخلاف سنت رایج از نوشته استفاده می‌شود (تصویر شماره ٤). همه این موارد چنان‌که در نظر اول نیز به چشم می‌آیند، با انتظارات متداول از یک قالی تفاوت بارز دارند.

در حقیقت در فرش رسام، پیش از نمود مفاهیم و محتوای نقوش، «چگونگی بیان» و «چگونگی به‌کارگیری» این نقوش توجه را به خود جلب می‌کند.

در حقیقت، این‌که نقش، چه چیز را منتقل می‌کند در درجه دوم اهمیت قرار دارد؛ زیرا ما را وامی‌دارد در ابتدا به «خود نقش» و تفاوت آن با آثار موجود و رایج توجه کنیم. در این‌جا به تعبیر ساختارگرایان، شکل و فرم به بخشی از محتوا بدل می‌شود؛ یعنی نقوشی که رسام به کار می‌گیرد، جزئی از بیان او است.

او شیوه‌ای متفاوت از تولید قالی را به کار می‌برد که مشخصه آن جهت‌گیری به سوی «خود اشکال و نقوش» است و به ما امکان دوباره نگریستن به نقوشی را می‌دهد که همواره در قالی ایرانی به کار گرفته می‌شده و در چشم ما ایرانی‌ها از فرط دیده‌شدن و آشناشدگی، عادی و نادیده انگاشته می‌شده‌اند؛ نقوشی که به دلیل این تکرار و تداوم به اصطلاح خودکار شده‌اند و به صورت عادی و روزمره درآمده‌اند.

عرب‌زاده با این نقوش چنان بازی می‌کند و چنان ترفندهای ترکیب‌بندی و ایجاد تصنع را در طرح‌های خود به کار می‌گیرد که همان نقوش آشنا و خودکارشده قالی ایران، غریب و ناآشنا به چشم می‌آیند و خود را به گونه‌ای متفاوت نمایش می‌دهند (تصویر شماره ۵). اگرچه ممکن است هنرمند بخواهد از این طریق پیامی نیز به بیننده خود منتقل کند، همان‌طور که گفته شد جهت‌گیری غالب در این آثار، بیش‌تر به سمت خود اشکال، آشنایی زادیی و دگرگونی آن‌ها است.

وجه شعرگونه و خصوصاً غیر کاربردی این نقوش، چنان به چشم می‌آید که بر دیگر وجوه آن غالب می‌شود. این اشکال خود را چنان نشان می‌دهند که پیوسته بر تفاوت موجود بین آن‌ها و طرح‌های رایج تأکید می‌شود؛ تأکیدی که مخاطب را به شعرگونگی و غیر کاربردی بودن آثار رسام در مقایسه با دیگر آثار موجود در نظام فرشبافی سنتی (کاربردی) متوجه می‌سازد. همین بهره‌گیری از ترفندها و بازی‌های تصویری رسام و فرایند آشنایی‌زدایانه وی، قالی او را در میان دیگر قالی‌های موجود برجسته می‌کند.

او حتی برای قالی‌های خود به مثابه یک تابلو یا هر اثر هنری دیگری «نام» می‌گذارد و آن‌ها را کاملاً از یک فرش معمولی و کاربردی متمایز می‌سازد. این عمل، خود سبب برجستگی بیش‌تر آثار او شده‌است. او ابتدا از آثار خودکارشده قالی ایران، آشنایی‌زدایی کرده، آثار خود را در میان دیگر قالی‌ها برجسته می‌سازد و سپس آن را به‌واسطه نام‌گذاری، به اثری خاص، نادیده و منحصر به فرد مبدل می‌کند.

وی به قالی خود، همچون اثر هنری منفردی، «نام» اطلاق می‌کند تا آن را به واسطه عنوانی بشناساند و این فرایند آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی را تکامل بخشد. همین جهت‌گیری‌ها سبب به‌وجودآمدن «کاربردی جدید» برای محصول می‌شود که می‌تواند عدم استفاده کاربردی و روزمره از آن باشد و در نهایت، آن را به اثری موزه‌ای مبدل می‌کند. به نظر می‌رسد رسام عرب‌زاده با این کار، علاوه بر برجسته ساختن نام و آثار خود، به هدفی دیگرکه شاید احیای قالی‌بافی ایرانی از طریق دوباره نگریستن بدان بوده‌است نیز دست یافته باشد.

از دیدگاه ساختارگرایانه، اثری هنری است که کانون توجه آن «خود پیام» باشد، نه فرستنده، مخاطب یا هر هدف دیگر. یک متن، چنانچه به سوی رمزگانی که به کار می‌گیرد متمرکز باشد، به اثری متفاوت تبدیل خواهد شد. رمزگان مورد استفاده در این هنر، طرح‌ها و نقوش قالی

Archive of SID
www.SID.ir

است؛ نقوشی که در بستر طراحی سنتی قالی ایرانی وجود داشته و دارد، ولی عرب‌زاده از این رمزگان بهره می‌گیرد، آن‌ها را به چالش می‌طلبد و در همان بستر، اثری جدید تولید می‌کند. این تولید جدید، اثری برجسته در رمزگان پیشین است و در نتیجه، آن را مبدل به اثری هنری می‌کند که به سمت خود آن رمزگان جهتگیری دارد.

همان‌طور که گفته شد این نوع برجسته‌سازی، بدون وجود و بهره‌گیری از پس‌زمینه‌ای آشنا (در این‌جا تاریخ فرشبافی سنتی) که همان رمزگان پیشین است، امکان‌پذیر نیست. رسام عرب‌زاده به نظام‌های آشنای گذشته متصل است. طراحی‌های دقیق و بافت ماهرانه این قالی‌ها از پیوند محکمی با نظام‌ها و ساختار آشنای تاریخی قالی ایران سخن می‌گوید. در عین حال، وی با برقراری یک رابطه دیالکتیک و دوطرفه پویا بین عناصر «برجسته‌شده» (یعنی ترکیب‌بندی‌های تازه و نقشه‌های جدید) و «رانده‌شده» (یعنی طراحی سنتی قالی‌های رایج موجود) قالی خود را می‌آفریند. او حتی همان‌طور که گفته شد با نامدارکردن اثر خود، از رمزگان پیشین که بی‌نام‌بودن قالی‌های سنتی است، فاصله می‌گیرد و آن رمزگان را در این زمینه نیز به چالش می‌طلبد و به خوانشی جدید از متن موجود که تعدد قالی‌های مشابه است، دست می‌یابد.

در نتیجه، پایه و ساختار این بافته‌ها را رابطه دوطرفه بین این دو نظام به وجود می‌آورند: «قالی‌های متداول و اصطلاحاً خودکارشده سنتی» به‌عنوان متن موجود و «قالی‌های منحصربه‌فرد و تازه رسام» به‌عنوان خوانشی جدید که برروی‌هم یک کل هنری تفکیک‌ناپذیر را تشکیل می‌دهند. البته هریک از این دو جزء، ارزش خود را از رابطه‌ای که با آن کلیت دارد، به دست می‌آورد و هر یک، نقش مختص به خود را در متن یا اثر ایفا می‌کند.

نقش هریک از این دو جزء را جهت‌گیری آن‌ها مشخص می‌کند. نقش «طراحی‌های منحصربه‌فرد و خاص رسام» که جهت‌گیری آن به سمت خود اشکال است در نظام موجود اثر می‌کند؛ نظامی که در آن، طراحی قالی از موتیف‌های رایج آشنا بهره می‌برد. چنین است که پدیداری «نوع تازه»ای از هنر فرشبافی رخ می‌دهد و این نوع تازه در بهره‌جویی از نظام موجود اثر می‌کند. اما این فرایند می‌تواند محرک تحولاتی در صنایع فرشبافی باشد؛ هنر- صنعتی که برای نو شدن لزوماً باید خود را به اشکال جدید درآورد.

بی‌تردید فرایندهای آشنایی‌زدایی و آشناشدگی به‌طور مداوم در تداومند، زیرا عناصر آشنازدا در متن به صورت یک کل، اثری کوتاه‌مدت دارند و با گذشت زمان، برجستگی و چشمگیری خود را از دست می‌دهند. برای مثال از این دیدگاه (ساختارگرایی) تکرار نوع طراحی رسام عرب‌زاده در زمان حاضر کاری آشنا، غیرهنری و غیرممتاز شمرده می‌شود و البته همین مسأله، یعنی آشناشدگی یک عنصر آشنازدا، خود سبب تحریک یک نظام (در این‌جا هنر فرش) و سوق آن به سمت نوشدگی خواهد شد و از این پس نیز می‌تواند سبب ایجاد انواع دیگری از آن شود.

در مورد نظام فرشبافی نیز می‌توان گفت با سیر تاریخی و تحولات اجتماعی، به‌وجودآمدن انواع دیگر آن اجتناب‌ناپذیر است. البته این در صورتی است که این هنر بخواهد از دنیایی که در آن می‌زید منفک و مستقل نباشد و تحولات اجتماعی بر فرایند تاریخی آن اثر بگذارد که این امر کاملاً بستگی به طراح یا هنرمند این هنر- صنعت دارد، هنرمندی که بخواهد با شناخت و پیوند با پیش‌زمینه (نظام) و رمزگان موجود و نیز درک تحولات دنیای فعلی و به‌کارگیری ترفندهای خودخواسته، اثر هنری خویش را بیافریند و چون رسام عرب‌زاده، جهت‌گیری خاص خود را داشته باشد.

نقش و کارکرد فرش، جهت‌گیری آن را مشخص می‌کند. فرشی که چون آثار عرب‌زاده دارای نام است و همان‌طور که بیان شد، اکنون به مثابه یک اثر هنری با کارکرد موزه‌ای شناخته می‌شود، نسبت به قالی‌های در حال تولیدی که برای کاربرد و استفاده روزمره بافته می‌شوند،

Archive of SID
www.SID.ir

جهت‌گیری متفاوتی دارد. البته همان‌طور که گفته شد این هر دو، در رابطه با هم و در یک پیوند مشترک عمل می‌کنند و هریک ارزش خود را نسبت به همان نظام کلی به دست می‌آورد. هریک از این قالی‌ها، خواه نقش آشنایی‌زدا داشته باشد خواه نه، در تقابل با یکدیگر قرار دارند و به هم وابسته‌اند. بنابراین، نوع استفاده و کاربرد نهایی یک قالی می‌تواند تعیین‌کننده هدفش و جهتی بر تولید آن باشد. بدین ترتیب، هر هنرمند بر این پایه جهت‌گیری خود را تعیین می‌کند.

هنرمند می‌تواند براساس رابطه‌ای پویا و دوسویه که میان نقش اثر خود در متن و نیز خودِ متنی که در آن اثرش را تولید می‌کند، هنرآفرینی کند. اگر هر دو نکته به کار گرفته شود برجسته‌سازی رخ خواهد داد و شاید فرشبافی سنتی را از خودکارشدگی و نادیده‌انگاری نجات دهد.

حال اگر بخواهیم فرش رسام را از دیدگاه زیبایی‌شناسی علمی‌ای که ساختارگرایان پراگ در دهه ۱۹۵۰ مطرح کردند، بررسی کنیم باید به این گفته یاکوبسن (Jacobson) استناد کنیم که: «نقش شعری- که همان ادبیات شعری است- اصل هم‌ارزی (تشابه) را از محور انتخاب (جانشینی) بر محور ترکیب (هم‌نشینی) فرا می‌افکند» (برتنز، ۱۳۸۲: ٦٧). محورهای جانشینی[1] و همنشینی[2] که در گفته یاکوبسن مطرح است بدین صورت قابل توضیح است: محور جانشینی عبارت است از عناصر تشکیل دهنده یک مقوله خاص که هریک مفهومی متفاوت دارد و بر حسب نقش ویژه‌اش در آن مقوله یا نظام قرار دارد. محور همنشینی نیز عبارت است از زنجیره‌ای از عناصر که به گونه‌ای منطقی با هم ترکیب شده باشند و ماهیتی خطی دارند (محمد ضیمران،۱۳۸۲: ۸۱).

برای مثال در یک قالی به طور کل، نقش متن، نقش حاشیه اول، نقش حاشیه دوم و غیره در محور همنشینی قرار دارند، و طرح‌ها و نقش‌مایه‌های اسلیمی، ختایی، هندسی، عشایری و غیره در محور جانشینی. مثلاً در یک قالی با نقشه هندسی، جانشین کردن یک طرح غیرهندسی در محور همنشینی، یعنی در کنار دیگر نقش‌ها، مثلاً در حاشیه- جدا از بحث زیبایی شناسانه آن- می‌تواند پیام یا منظور دیگری را جایگزین پیام طرح قبلی کند.

با نگاهی دوباره به جمله ابتدای بحث، عبارت بالا را می‌توان چنین تعبیر کرد که انتخاب نقوش در متن یک فرش یک بار بر اساس اصول متداول و رایج طراحی فرش (همنشینی) و یک بار بر اساس انتخاب معنا و مفهومی است که می‌خواهد برساند (جانشینی). در حقیقت، انتخاب‌های صورت‌گرفته بر اساس محور جایگزینی، در محور هم‌نشینی و بر اساس مشابهت با یکدیگر عمل می‌کنند؛ ضمن این‌که همین امر، یعنی انتخاب و جایگزینی نقش‌ها در متن، خود سبب تمایز اثر هنری از دیگر محصولات مشابه شده، آن را برجسته‌تر می‌سازد.

به نظر می‌رسد علاوه بر انتخاب بر اساس معنای مورد نظر و انتخاب بر اساس نظام متعارف طراحی، چنانچه به اصل دیگری چون مشابهت عناصر انتخاب شده دقت گردد و به راه‌هایی برای ایجاد هم‌ارزی پرداخته شود، اثر منسجم‌تر و شاید شاعرانه‌تر خواهد شد و بیش‌ترین تأثیر را نسبت به یک اثر متداول تولید شده در بازار خواهد داشت.

نتیجه‌گیری

بر اساس مطالب ذکر شده، کار رسام دارای دو جنبه قابل بحث است: نخست، فرایند آشناشدگی در خود یک اثر نیز عمل می‌کند، یعنی در یک اثر منفرد، تکرار زیاد عناصر آشنایی‌زدا ممکن است سبب نادیده انگاشته شدن آن‌ها شود، به‌طوری‌که در اثری مملو از اغراق در به‌کارگیری ترفندها و افراط در بازی‌های تصویری، وجود یک ترفند

[1] paradigmatic
[2] syntagmatic

Archive of SID
www.SID.ir

یا بازی دیگر به چشم نمی‌آید. همان‌طور که گفته شد تخطی از متن و نظام رایج، به خودی خود کارکرد آشنایی‌زدا دارد، ولی پیوسته بر تمایز با متن خود استوار است؛ اما چنانچه به‌واسطه افراط در میزان این عرف‌شکنی‌ها و تعدد و اغراق در آن‌ها، تمایز در متن به چشم نیاید، ترفندهای موجود، مبدل به عناصری آشنا شده، خصوصیت اصلی، یعنی آشنایی‌زدایی و در نتیجه، برجستگی خود را از دست می‌دهند و به امری عادی در آن متن مبدل می‌شوند. این خصیصه گاه در آثار رسام به چشم می‌آید.

به‌علاوه، این اتفاق، یعنی نادیده گرفته‌شدن عنصر آشنازدا، در جامعه فرشبافی به‌طورکل نیز اثر می‌کند؛ بدین معنا که چند قالی شبیه هم، با همین ترفندهای مشابه، سبب عدم برجستگی یک قالی مشابه دیگر خواهند شد، چیزی که ممکن است در مورد تعدد کارهای مشابه رسام اتفاق افتد.

دوم، از نظر کیفیت «هم‌ارزی» یا «مشابهت» مورد توجه است که از دید زیبایی‌شناسی ساختارگرایانه مطرح شد. چنان‌که به نظر می‌رسد، ایجاد هم‌ارزی و تشابه بین عناصر انتخاب و جایگزین شده در کارهای عرب‌زاده بدین‌گونه عمل می‌کند که مثلاً طرح‌های ارگانیک عشایری و غیرارگانیک شهری (تصویر شماره ۳)، یا رنگ‌های نامتعارف را کنار هم می‌نشاند و فضایی کاملاً ناآشنا می آفریند. او درحقیقت به جای جانشین کردن این نقش‌مایه‌ها طبق جریان متداول طراحی قالی، آن‌ها را بر یک محور همنشینی در کنار یکدیگر و برخلاف اصول رایج چیده است. به طور مثال در تصویر شماره ٦ که خودش نام «انقلاب هنر» بر آن گذارده، بارزترین اتفاق و نشانه تصویری، همنشینی نقش‌مایه‌های هندسی و نقش‌مایه‌های ختایی(که غیر هندسی هستند) در کنار هم و بدون به‌کارگیری سنت‌های معمول است. در حقیقت او با این انتخاب آگاهانه، به خلق تضادها و نیز فضاهایی متمایز از آثار موجود و بافت و زمینه سنتی پیشین دست می‌یابد.

این آثار، متمایز، برجسته و هنرمندانه خوانده می‌شوند، زیرا براساس نظریه‌های ساختارگرایان، ما آن‌ها را در حکم پیامی می‌بینیم که اساساً به سمت خود، جهت‌گیری کرده‌است، نه به سمت مخاطب یا دنیای بیرون. اگرچه این آثار ممکن است خواستار رساندن پیام‌های دیگری نیز باشند، ولی نقش هنری، شعرگونه و آشنایی‌زدای‌شان، وجه غالب این آثار است. رسام با نامگذاری خود (مثلاً انقلاب هنر) بر این گفته صحه می‌گذارد که تحولی در هنرِ مکرر دیده شده فرش ایرانی ایجاد کرده و نقوش همیشه آشنای آن را به سمت «احیا» و «دوباره دیده شدن» سوق می‌دهد.

در نهایت، آنچه می‌تواند سبب تحولاتی در هنر سنتی (شیوه آفرینش هنری در تقابل با هنر امروز) شود و در نتیجه، انواع متفاوت دیگری از این هنر را بیافریند، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی و ایجاد مفاهیم و کارکردهای جدید است که بتواند به آفرینش مضامین تازه و کیفیات دیداری دور از ذهن، اما پرجاذبه بپردازد و دیدها را دوباره متوجه هنر غنی دیروز کند؛ راهی که رسام عرب‌زاده در تاریخ فرشبافی ما آغاز کرده‌است.

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر شماره ۱: طرح شکارگاه

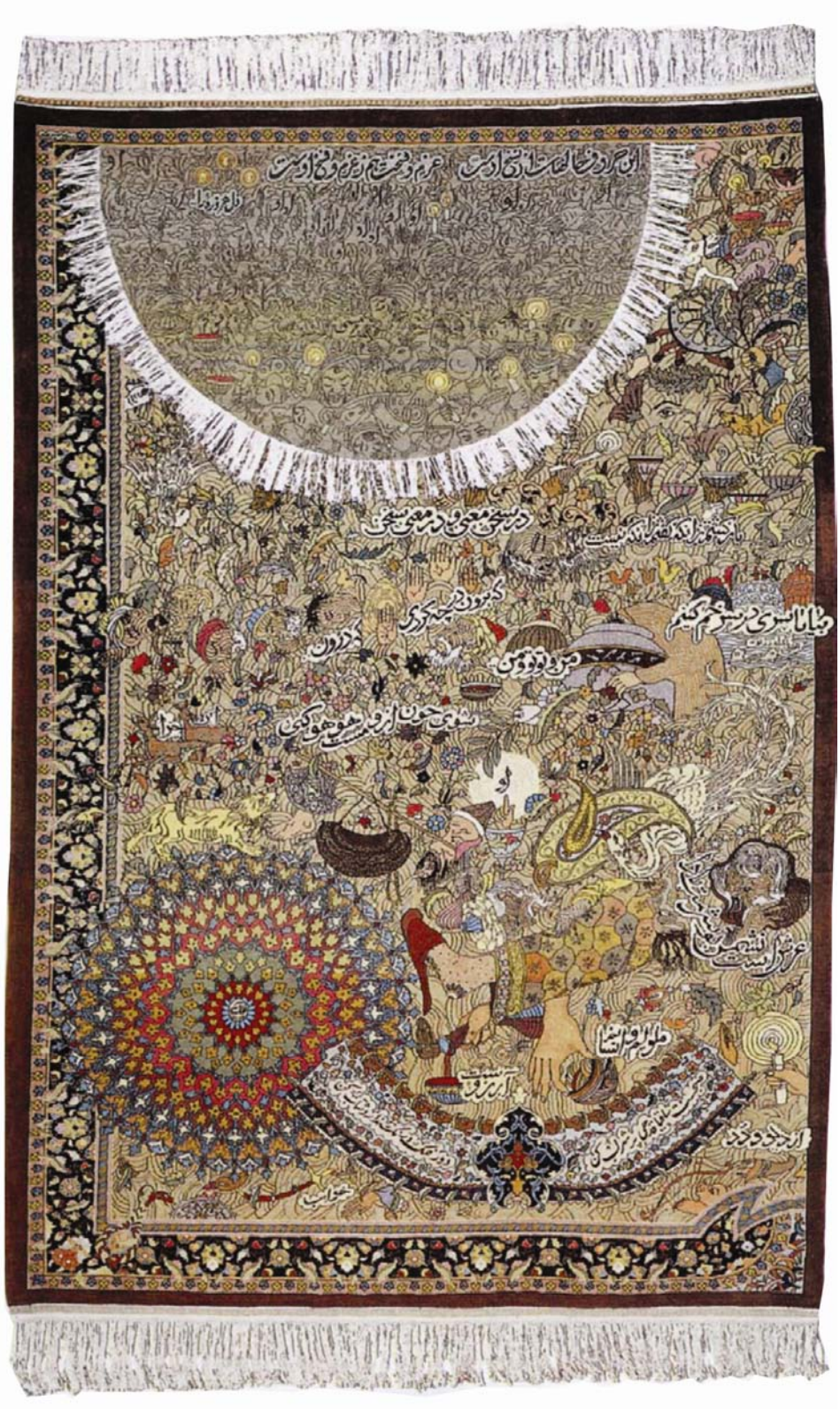
www.SID.ir

تصویر شماره ۲: رامشگری با دف

www.SID.ir

تصویر شماره ۳ : سازگاری

www.SID.ir



تصویر شماره ٤: گردونه روزگار

www.SID.ir

تصویر شماره ۵: کشکول

www.SID.ir

تصویر شماره ٦: انقلاب در هنر

www.SID.ir

فهرست منابع

- استاد بابامقدم؛ شفیق، مسعود و تبراییان، محمدحسن (۱۳۷۱)، گره عشق- برگزیده‌ای از آثار رسام، عرب‌زاده. تهران، انتشارات رسام عرب‌زاده.
- امامی، نصرالله (۱۳۸۲)، ساخت گرایی و نقد ساختاری، اهواز، نشر رسش.
- اشلوفسکی و دیگران (۱۳۸۰)، ساخت‌گرایی پساساختگرایی و مطالعات ادبی، گروه مترجمان به کوشش فرزان، سجودی. تهران، انتشارات حوزه هنری.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۲)، درآمدی بر نشانه شناسی هنر، تهران، نشر قصه.
- برنتز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲)، نظریه ادبی، برگردان فرزان، سجودی. تهران، مؤسسه انتشاراتی آهنگ دیگر.
- هارلند، ریچار (۱۳۸۰)، ابرساخت‌گرایی، برگردان فرزان سجودی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

Archive of SID
www.SID.ir