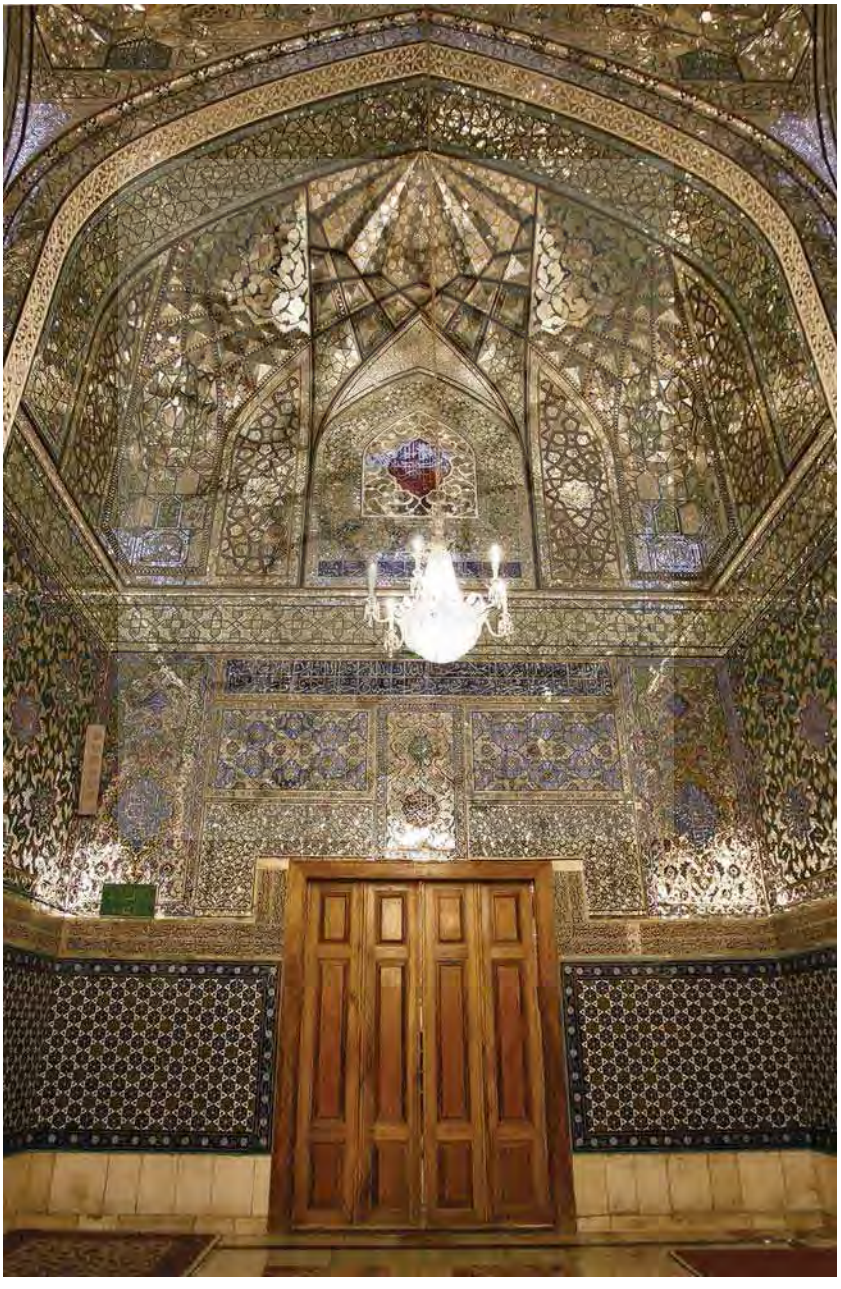


ایوان دارالسیاده، حرم رضوی،
۱۳۰۰ق، مأخذ:
www.photo.aqr.ir

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

مطالعهٔ تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی با نقاشی آپ‌آرت

رضا پورزرین*

تاریخ دریافت مقاله : ۹۲/۱/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۲/٤/۱۸

چکیده

هنر آینه کاری از هنرهای سنتی ایران است که عمدتاً در تزیینات داخلی بناهای تاریخی به ویژه اماکن مذهبی کاربرد دارد؛ بهره گیری از این هنر همواره در راستای تحقق بخشیدن به کیفیت معنوی بنا و تجسم عالم مثال دراندیشهٔ عرفا و هنرمندان ایرانی صورت گرفته است و همچون پلی ساحت قدسی و قلمرو انسانی را به یکدیگر پیوند می دهد؛ در این رشتهٔ هنری، آینه کار با استفاده از آینه و برش آن به اشکال متنوع، ساختاری از نقوش به‌هم‌تنیده هندسی ایجاد می کند. این نقوش از طریق محاسبه و برحسب روابط و تناسبات ریاضی سازمان یافته و نوعی فضای تصویری مستقل به‌وجود می آورند. این نحوه از نمایش فضا به ایجاد یک فضای تجسمی گسترده کمک می‌کند. تا جایی که رخدادها و سبک های هنر نوین به ویژه نقاشی آپ آرت، به لحاظ بصری با این هنر قابل مقایسه هستند. این مقاله تلاشی است برای پاسخ‌گویی به این مسئله که آیا نشانه های زیبایی شناختی در آینه کاری ایرانی و نقاشی آپ آرت هم طراز و هم شأن هستند؟ از این رو با بهره جستن از روش توصیفی- تحلیلی و با فنون جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای و میدانی به مطالعهٔ پاره ای از وجوه اشتراک نمونه‌های مورد نظر می پردازیم. حاصل تطبیق و نتیجهٔ بررسی ها نشان می دهد که ۱. آینه کاری ایرانی سازمانی دقیقاً محاسبه‌شده از سطح‌های تصویری و نظامی از روابط فضایی را کشف کرده است و آن را به طرزی منطقی به وسیلهٔ قطعات آینه عرضه می دارد. ۲. نشانه های بصری به‌کاررفته در آینه کاری ایرانی و نقاشی آپ آرت فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی به صورت مشابه به‌کار رفته است. ۳. نشانه های بصری همچون، توهم بصری، کیفیت دیداری، تضاد رنگی قبل از اینکه در نظام زیبایی شناسی نقاشی نوین پدیدار شود در هنر آینه کاری ایرانی متجلی شده است.

واژگان کلیدی

آینه‌کاری ایرانی، نقاشی نوین، نقاشی آپ‌آرت.

* کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان
Email: rpoorzarrin@gmail.com

مقدمه

آینه‌کاری ایرانی گونه ای دیوارنگاری به شمار می آید، ولی به اعتبار ویژگی‌های بینشی، مضمونی و ساختاری، با انواع دیگر دیوارنگاری در جهان متفاوت است. هنر آینه‌کاری عمدتاً در تزیینات داخلی بناهای تاریخی به ویژه اماکن مذهبی کاربرد دارد؛ بنابراین آینه کار می‌کوشد خلاقیت تصویری اش را با آراستگی و پرداخت پر وسواس درآمیزد، عرصه عمل وی چندان وسیع نیست ولی در همین محدوده نیز می‌تواند قدرت تخیل و چیره دستی خویش را درحد کمال به نمایش گذارد؛ به سبب مرارتی زاهدانه که آینه کار ایرانی برای تسلط بر وسیله بیان خویش تحمل می‌کند؛ کارش بعدی معنوی می‌یابد.

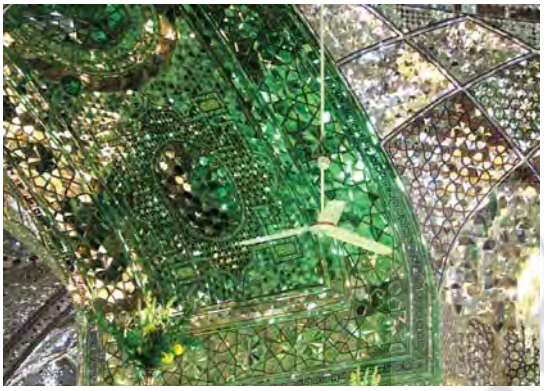
انظباطی دقیق، سطح‌ها و نقش‌ها را روی دیوار نظم می‌دهد و حساس‌ترین عامل این معماری پیچیده، یعنی هندسه تصویر، خصلتی بیانگر به خود می‌گیرد. این طرح‌افکنی هوشیارانه سبب به‌وجود آمدن شیوهٔ نوینی از اجرا می‌گردد که معادل تصویری آن را می‌توان در نقاشی آپ آرت مشاهده کرد. مقاله حاضر تلاشی است برای یافتن جایگاه هنر آینه‌کاری ایرانی به عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های دیوارنگاری معاصر. سؤال اصلی این است که آیا نشانه های زیبایی شناختی در آینه کاری و نقاشی آپ‌آرت هم طراز و هم شأن هستند؟ به این منظور نگارنده برای دستیابی به هدف تحقیق نشانه های بصری مشترک در آینه‌کاری ایرانی و نقاشی آپ آرت را به سه نشانهٔ بصری (توهم بصری،کیفیت دیداری، تضاد رنگی) تقسیم کرده است. در بخش اول، نشانه‌های بصری تعریف شده در آینه کاری ایرانی و نقاشی آپ آرت 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 جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه ای و میدانی صورت گرفته است. در روش میدانی با بررسی و مشاهده مستقیم نمونهٔ آینه‌کاری‌های موجود در بناهای تاریخی و مذهبی شیراز اطلاعات لازم جمع آوری شده است.

پیشینهٔ تحقیق

فقدان مطالعات نظری دربارهٔ آینه کاری ایرانی سبب شده است که تحقیق علمی و نظام‌مند دربارهٔ آن امری دشوار گردد. بر اساس مطالعات نگارنده این جستار در منابع و مراجع فارسی اثر قابل توجهی در خصوص آینه کاری به چشم نمی‌خورد 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 تاریخچهٔ آینه‌کاری می‌پردازد. از جمله

تصویر۱. کاخ آینه‌خانه، ۱۰۷۶ق، اصفهان، مأخذ: هولستر: ۱۳۸۲



تصویر۲. قسمتی از بنای شاهچراغ، شیراز، زین العابدین، ۱۳۰۵، گره، مأخذ: نگارنده

تصویر۳. ایوان دارالسیاده، حرم رضوی، ۱۳۰۰ق، مأخذ: www.photo.aqr.ir

تصویر۴.نارنجستان قوام،شیراز،۱۳۰۰ق،قاب‌بندی(مأخذ:نگارنده،۱۳۹۰)

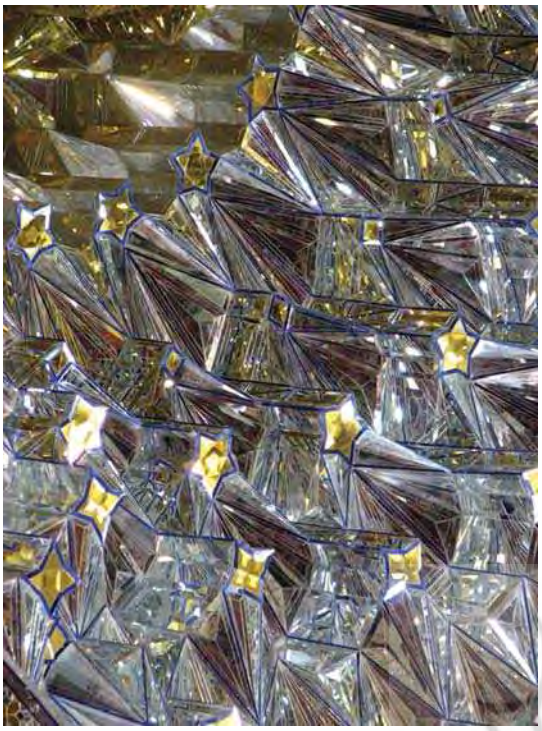
تصویر۵.نقش قاب‌بندی، ۱۳۰۰ق، قسمتی از بنای نارنجستان قوام، شیراز، مأخذ: نگارنده،۱۳۹۱

می‌توان به پژوهش‌های محمد حسن سمسار و یحیی ذکاء، در *دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی*(۱۳۸۱)، آرتور اپهام پوپ درکتاب سیری در صنایع دستی ایران(۱۳۵۵)، لطف الله هنرفر درکتاب گنجینه *آثار تاریخی اصفهان*(۱۳۵۰)، محمد یوسف کیانی درکتاب *تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی*(۱۳۷٦)، پژوهش‌های حسین بلخاری قهی درکتاب مبانی عرفانی و معماری اسلامی(۱۳۸٤) و به مجموعه آثار منیره فرمان فرمانیان اشاره کرد که به آینه کاری در غالب زبان تجسمی معاصر توجه کرده است. مهم‌ترین کتابی نیز که دربارهٔ هنر آپ و سینه تیک نگاشته شده، کتاب فرانک پوپر است که تحت عنوان اوریژن و *توسعه هنر سینه تیک* در انگلستان انتشار یافته است. این کتاب در سال ۱۹٦۰م به زبان فرانسه ترجمه شده و هم اکنون نیز از اعتبار اولیهٔ خود بر خوردار است.

۱. تاریخچهٔ آینه کاری

مدارک تاریخی نشان می‌دهد که تزیین بنا با آینه برای نخستین بار در شهر قزوین پایتخت شاه طهماسب اول و در بنای دیوان‌خانهٔ او به کار رفته است. با آگاهی از اینکه ساختمان دیوان‌خانهٔ قزوین در(۹۵۱ه.ق/۱۵۲٤م) آغاز گشته و در (۹٦۵ه.ق/۱۵۵۸م) پایان یافته است، می‌توان نتیجه گرفت که پیشینهٔ کاربرد آینه دربنا حداقل به نیمهٔ سدهٔ

تصویر۶. نقش شمسه، ترنج و لچک، ۱۳۰۰ق، قسمتی از بنای نارنجستان قوام، شیراز، مأخذ: همان



تصویر۷. نقش مقرنس، ۱۳۰۵ق، قسمتی از بنای شاهچراغ، شیراز، مأخذ: همان

(۱۰ه.ق/۱٦م) 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 دورهٔ صفوی به‌کار برده شد. از میان بناهای دورهٔ صفویه «آینه خانه» از همه مشهورتر است. این کاخ در زمان سلطنت شاه صفی(۱۰۳۸-۱۰۵۲ه.ق/ ۱٦۲۹-۱۲٤۲م) کنارزاینده رود ساخته شد. «امارت خانه مشتمل بر تالاری شگرف و عالی در ساحل جنوبی زاینده رود قرار داشته است و هجده ستون مزین آینه‌کاری، 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: ۵۷۸-۵۷٦).

در ساختمان چهل‌ستون نیز که از بناهای دورهٔ شاه‌عباس‌دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۸ه.ق/۱٦٤۲-۱٦٦۷م) است از آینه کاری به عنوان تزیین بنا استفادهٔ گسترده شده. در این کاخ آینه های قدی یا بدن نما و قطعات کوچک آینه و شیشه های رنگین برای آراستن سقف و بدنه ایوان و تالار به‌کار رفته است. تا پایان سدهٔ (۱۲۰۰ه.ق/۱۸۰۰م) به‌جز بنای دیوان‌خانهٔ کریم‌خان زند بنای آینه کاری شدهٔ دیگری نمی‌شناسیم.

«درآغاز سده ۱٤ه.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، ۱۳٤۸: ۱۱۸) از نمونه های دیگر آینه‌کاری، تالار آینه در شمس‌العماره، 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 امینی ها و بنای متبرک امام زاده حسین و شاهچراغ شیراز است که درخشش بسیاری دارد (تصاویر۱تا٤).

«گسترش کار برد آینه‌کاری تحول دیگری است که در این سده پدید آمد. از این پس آینه‌کاری از محدودهٔ امکان مذهبی و کاخ‌های سلطنتی خارج شد و به صورتی گسترده در اماکن همگانی چون هتل‌ها، رستوران‌ها، تأترها، فروشگاه‌ها و حتی خانه ها به کار رفت. این گسترش در شیوه سنتی آینه‌کاری بی اثر نبود و با نوآوری‌های تازه همراه شد»(کیانی، ۱۳۷٦: ۲٤۱).

۲-۱ سیر تحول آینه کاری

آینه‌کاری در آغاز به صورت نصب شیشه های یک پارچه بر روی دیوار بنا رایج بود، چنان‌که در کاخ چهلستون اصفهان بر دیوار سرحوض، آینهٔ بزرگ و شفاف نصب کرده بودند که به آینهٔ 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. ٤۰۱).

تصویر۸. نقش گل و بوته و اسلیمی، ۱۳۰۵ق، شاهچراغ، شیراز، مأخذ: همان

تصویر۹. برش قطعات آینه (مأخذ: www.Shbestan.ir)

تصویر۱۰. نصب قطعات آینه، مأخذ: www.Shbestan.ir

روش هندسی تنظیم عناصر ساختاری در هنر ایرانی سابقه دارد؛ لیکن آینه کار آن را با صراحت و وضوح مورد استفاده قرار می‌دهد.«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 (ستارهٔ هشت پر) و غیره خواهد بود» (رحمتی:۱۳۹۰، ۲۰٤).

رایج ترین طرح ها در آینه‌کاری طرح مشهور«گره» و شیوه«گره سازی» بود که از نظر تنوع اشکال و کاربرد آن در رشته های گوناگون هنر ایران در نوع خود بی نظیر است. طرح‌های دیگر چون «قابسازی» یا «قاب بندی»(تصویر۵) شمسه، ترنج، لچک(تصویر٦) و مقرنس هایی که با آینه‌کاری پوشانده می‌شود و در سقف نیم گنبدی ایوان‌ها یا زیرگنبدها، سکنج‌ها و برکاربندی ها به کار می‌رود. (تصویر۷)

در نیمهٔ دوم سدهٔ چهاردهم هجری آینه‌کاری همراه با گچ‌بری رواج یافت و در آینه‌کاری نوآوری های تازه ای پدید آمد. کار برد شیشه های رنگی در سطح وسیع تر، ایجاد نقوش و طرح‌های تازه چون گل و بوته و نقوش اسلیمی و کاربرد شیشه های کاو (محدب) که به صورت آینه در می آید از ویژگی های این دوره است (تصویر۸).در این روش تازه قطعات آینه و شیشه بر خلاف روش سنتی که تمامی قطعات به شکل هندسی و گوشه دار 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 آینه‌کاری به (یاقوتی) مشهور است(کیانی، ۱۳۷٦: ۲٤۳).

۳-۱ مواد و مصالح

مصالح و مواد مورد استفاده در هنر آینه‌کاری عبارت اند از: آینه، سریش وگچ نرم. ابزارهایی که در هنر آینه‌کاری استفاده می‌شوند عبارت اند 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 آینه‌کاری یک میلی متر است، اما تا ضخامت دو میلی متر یا بیشتر نیز به کار برده شده است. هرچه قطر آینه کم تر باشد آسان‌تر بریده می‌شود و جفت کردن آن نیز دقیق تر صورت می‌پذیرد.

۴-۱ شیوه 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 می‌کنند و به‌وسیلهٔ آن سطح کار را گرده می‌زنند و سپس آینه‌کاری را برابر گرده اجرا می‌کنند. در مواردی که آینه کاری دارای سطح برجسته باشد زمینه طرح را قبلاً گچ‌بری کرده برابر طرح آماده می‌سازند؛ سپس آینه بر قطعات آینه را

در اشکال و اندازه های مورد نیاز با الگو های مقوایی بریده و آماده می کند(تصویر۹). آنگاه آینه کار با خمیری که آمیزه‌ای از گچ و سریش است، قطعات آینه را برابر طرح بر سطح کار می چسباند و نقوش دلخواه را پدید می آورد(تصویر ۱۰). در پایان آینه پاک کن کار را پاکیزه کرده و جلا می دهد» (کیانی، ۱۳۷٦: ۲٤٤).

۲- آپ آرت

آپ آرت یا هنر بصری نوعی انتزاع گرایی مبتنی بر سامان‌دهی اشکال دو بعدی و سه بعدی است که بر تأثیرات دیداری توجه دارد. آنچه بیننده در مواجه با این آثار دریافت می‌کند متکی بر واکنش های روان‌شناسانه در حرکت نگاه و فرایند دیدن است.«فرانک پوپر[1] در کتاب *اوریژن و توسعه هنر سینه تیک* هنر آپ و سینه تیک را به انواع متفاوتی تقسیم می‌کند. اولین قسمت که دارای شاخص عینی هنر آبستره است، شامل آثاری می‌شود که از نظر پسیکو فیزیولوژیکی[2] برای بیننده عکس العملی به وجود می آورند؛ یعنی طرح‌هایی که در هم می‌چرخند و در چشم بیننده به حالت مواج به نظر می‌آیند. این نوع کارها دقیقا اپتیک (بصری) نامیده می‌شوند(تصویر۱۱). نوع دوم شامل آثاری است که برای بیننده حالت دو وجهی دارند و به دو صورت به نظر می‌آیند این گونه آثار از حالت فعال و متحرکی برخوردار می‌باشند(تصویر۱۲).

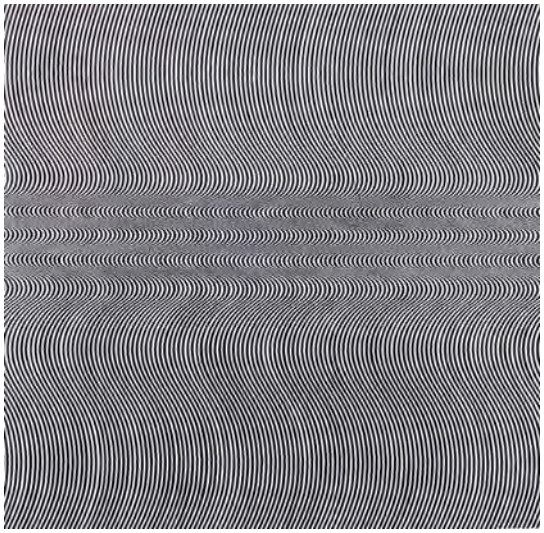
در نوع دیگر که مسأله ماشین و حرکت مورد نظر است، آثار هنری است که بخشی یا همه قسمت‌های آن به حرکت در می‌آیند، بدون آنکه نیروی یک ماشین آن را به حرکت در آورده باشد» (تصویر۱۳ حلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱۰). از برجسته‌ترین هنرمندان آپ آرت می‌توان از ویکتور وازارلی[3]، جوزف آلبرس،[4] یا کوف آگام[5] و بریجیت رایلی[6] نام برد. در این بین «ویکتور وازارلی به عنوان مبتکر و پایه گذار نهضت نقاشی آپ آرت نامیده می‌شود؛ در آثار او نشانه‌های واضحی از هنر اسلامی دیده می‌شود چنانکه خودش نیز به آن اقرار نموده است؛»(همان:۲۱٦).

۳-کیفیت نشانه های بصری در آینه کاری ایرانی و نقاشی آپ آرت (توهم بصری، کیفیت دیداری، تضاد رنگی)

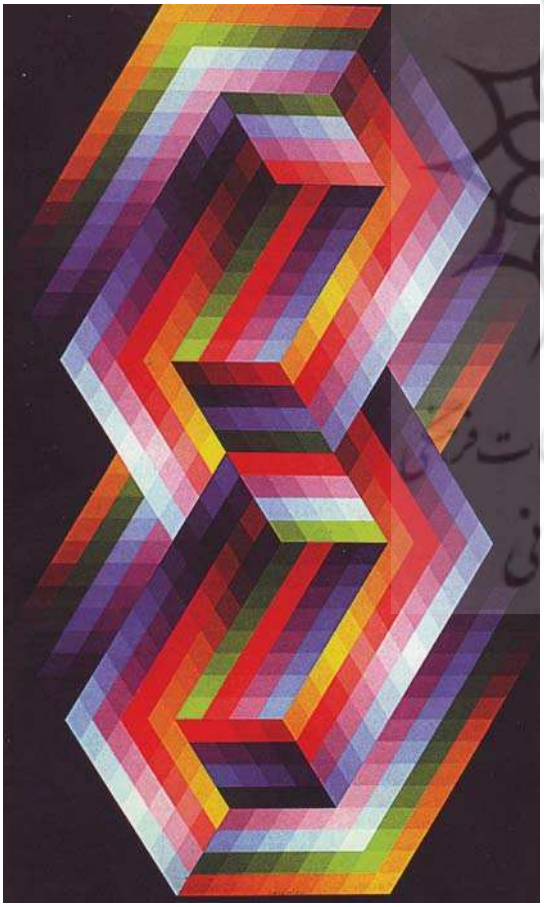
آنچه در این بخش سعی در ارائه آن می‌شود، نگاهی است به شباهت‌های بصری درآینه‌کاری ایرانی و نقاشی آپ آرت؛ فرایند بررسی براساس تجزیه و تحلیل ساختار بصری آینه‌کاری ایرانی و نقاشی آپ آرت صورت گرفته است. درانتخاب گزاره های مورد بررسی سعی شده تا موارد مذکور بیانگر شیوه رایج دوره یا نشانگر پیشرفت درعرصهٔ کاربرد نشانه های دیداری در نمونه های مورد نظر باشدکه عبارت‌اند از: توهم بصری،کیفیت دیداری، تضاد رنگی.

۱-۳ توهم بصری

در آینه کاری ایرانی یک فضای بزرگ متکثر و خارج از مرکز به چشم می‌خورد و همین تصور، سطح پیوسته ای را در ذهنمان ایجاد می‌کند. روند کار از شکل‌های هندسی آغاز

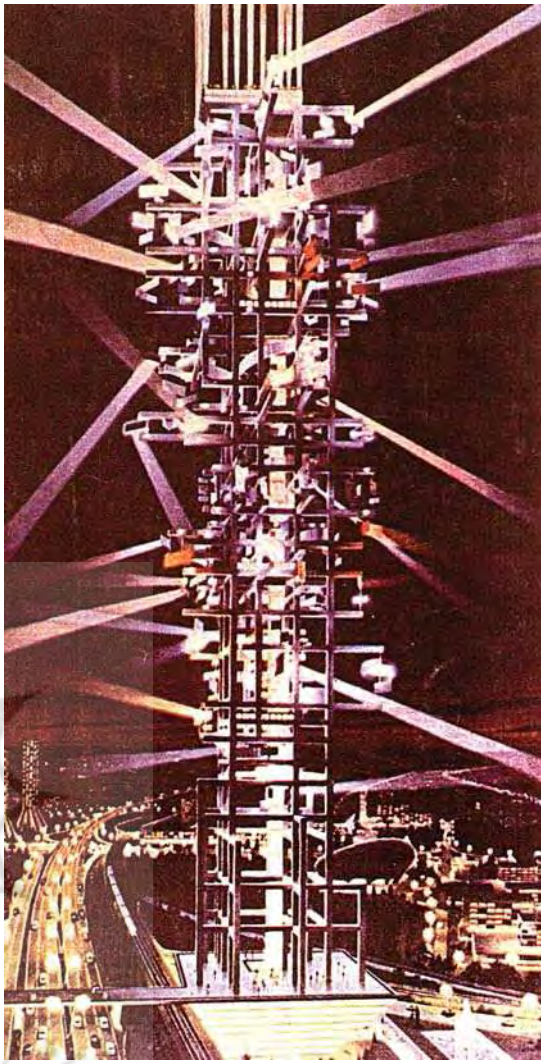


تصویر ۱۱. جریان، بریژیت رایلی،۱۹٦٤، رنگ ترکیبی-رزینی روی تخته‌نقاشی(گاردنر،۱۳۷۸:٦٦۱)

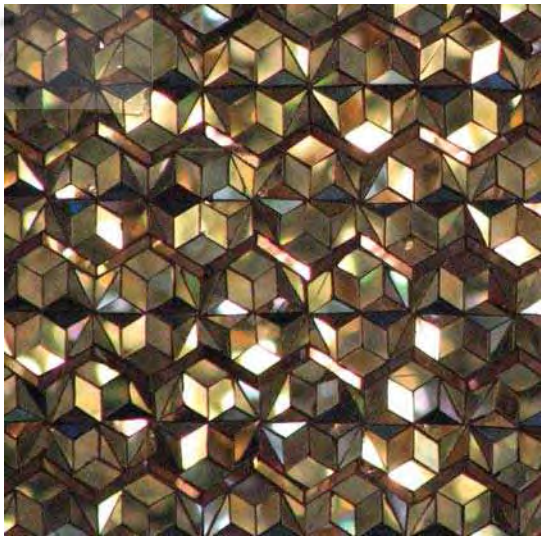


تصویر ۱۲.کمپوزیسیون،ویکتور وازارلی،۱۹٦۹،آکریلیک روی بوم، مأخذ:حلیمی،۱۳۸۳:۲۱۵.

1.Frank Poper
پژوهشگرهنر
2.Psychophysiolojique
حالات رواني و جسماني
3. Victor Vasarely
نقاش، مجسمه ساز و طراح متولد مجارستان1997-1908
4.1888-1976 . Josef Albers
نقاش، طراح و مدرس، متولد آلمان
5-Yaacov Agam
مجسمه‌سازونقاش‌متولدفلسطین،
6.Bridget Rily
نقاش،متولدانگلستان، 1931

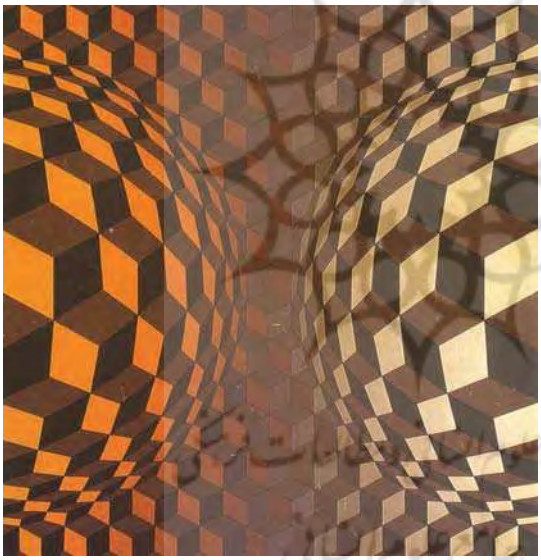


تصویر ۱۳. برج سیبرنتیک، نیکلا شوفر، ۱۹۶۱، بلندی ۵۲متر، مأخذ: همان: ۲۱۱

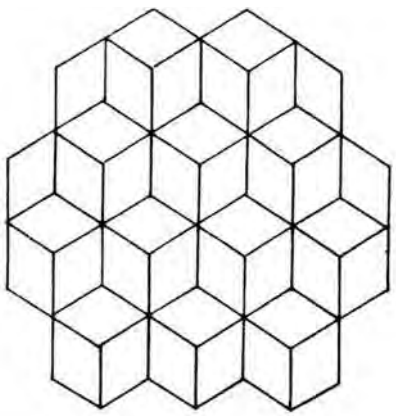


تصویر ۱۴.قسمتی از آینه‌کاری شاهچراغ،شیراز،زین‌العابدین،۱۳۰۵، گره، مأخذ:نگارنده.

تصویر۱۵. تجزیه ساختار هندسی تصویر۱٤،مأخذ:همان

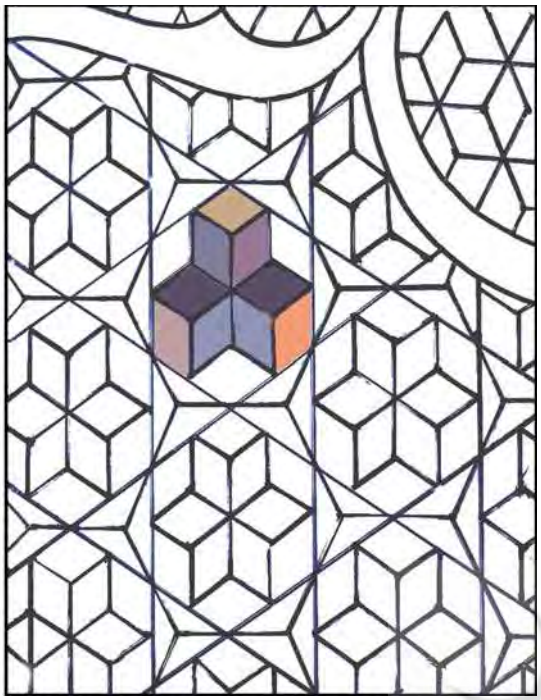


تصویر۱٦.کمپوزیسیون، ویکتور وازارلی، ۱۹٦۹ آکریلیک روی بوم مأخذ:حلیمی،۱۳۸۳:۲۰۹

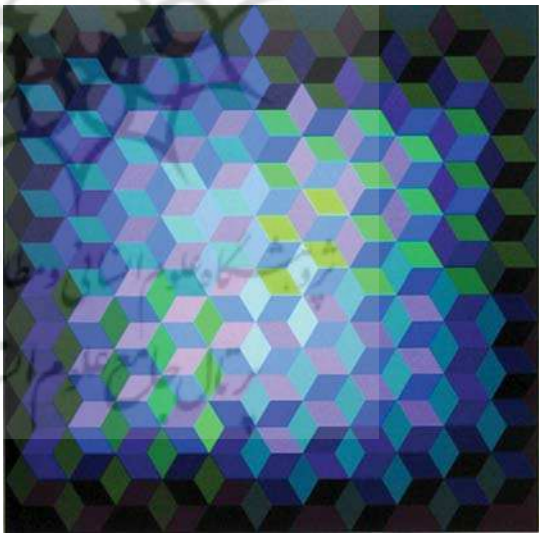


تصویر۱۷.تجزیهٔ ساختار هندسیِ تصویر۱٦،مأخذ:نگارنده.

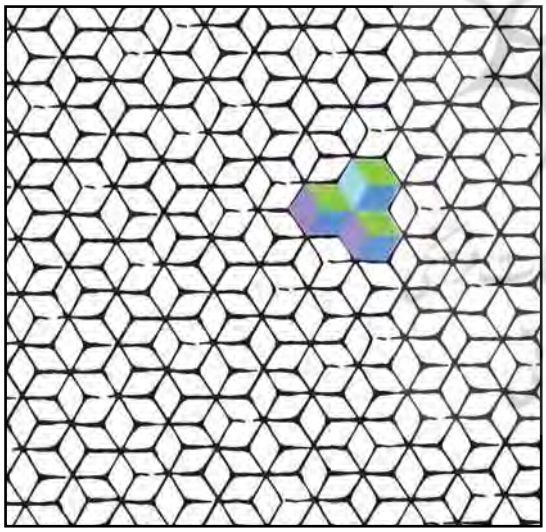
تصویر۱۸.قسمتی از آینه‌کاری شاهچراغ،شیراز،زین‌العابدین،۱۳۰۵، گره، مأخذ: همان.



تصویر۱۹. تجزیه کیفیت دیداری تصویر ۱۸، مأخذ:همان.



تصویر۲۰. کمپوزیسیون، ویکتور وازارلی، ۱۹۶۹، چاپ، موزهٔ هنر مدرن نیویورک، مأخذ: www.moma.org

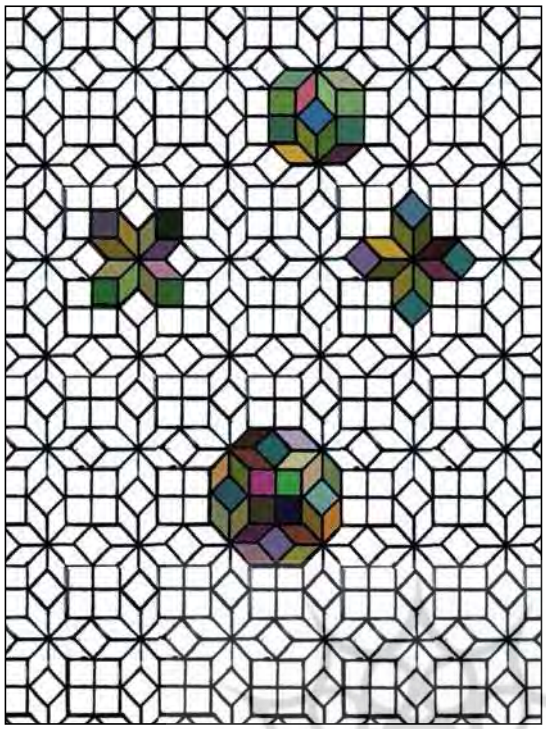


تصویر۲۱ تجزیه کیفیت دیداری تصویر ۲۰، مأخذ:نگارنده.

می‌شود. این شکل‌ها از طریق محاسبه و برحسب روابط و تناسبات ریاضی سازمان می‌یابند. بازتاب شکل‌های هندسی حاصل از تحلیل فرم و فضا به گونه ای است که احساس فرورفتگی و برآمدگی را توأمان ایجاد می‌کند. اگر در مقابل دیوار آینه کاری شده بایستیم احساس خواهیم کرد که درون آن کشیده شده ایم.

محتوای شکلی این دیوار نگاره را «فرم‌های کوچک هندسی و فرم‌های ساده شدهٔ طبیعی تشکیل داده اند و عناصر شکل‌ساز درچنان ارتباط متناسبی به‌هم پیوند یافته اند که انگار با علم اعداد ساخته شده اند. این رشد شفاف در سراسر نگاره گسترش یافته شبکهٔ 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 شده ای جا گرفته اند»(هافتمان، ۱۳۸۵: ۲۵۱).

تصویر۲۲.قسمتی از آینه‌کاری شاهچراغ،شیراز،گره،مأخذ:نگارنده.



تصویر۲۳.تجزیه تضاد رنگی تصویر۲۲، مأخذ:نگارنده.

بنابراین به نظر می‌رسد که در آینه کاری به دامنهٔ دید، یعنی آنچه که ما در یک لحظه می‌توانیم ببینیم، توجه شده است. این طرح افکنی هوشمندانه، از مشاهده دقیق سرچشمه می‌گیرد(تصویر۱٤).

آینه کار به منظور خلق جهان جاودانی خویش، اشیاء را از محیط معمولشان به محیط درون آینه ها انتقال می‌دهد تا تکان ناشی از حضور غیر معمولشان در محیط جدید ایجاد ابهام کند. وی طرحی هندسی از خطوط عمودی، افقی و مورب را روی دیوار سامان می‌دهد که هر لحظه در پی حرکت نگاه بیننده، موج جدیدی از کنش بصری را به‌وجود می‌آورد و تجربهٔ جدیدی از مشاهده اثر را باعث می‌شود.«این به تجربهٔ کسی شباهت دارد که شکل‌های یک منظره را یکی یکی درک می‌کند و ابعاد نسبی اشیاء به جای آنکه تا ابد به‌وسیلهٔ یک پرسپکتیو تک نقطه ای یا دو نقطه ای مانند آنچه معمولاً در یک عکس می‌بینیم تثبیت شده باشد تغییر پیدا می‌کند»(گاردنر، ۱۳۷۸: ٦۰۰). بنابراین عمق نمایی تصویر به ایجاد ژرفا می‌انجامد و لایه های سطوح دورشونده و پیش‌آینده، یک فضای سه بعدی را تداعی می‌کنند و ساختمان تصویر می‌تواند یک مفهوم مکعبی به دست آورد، بدون آنکه نظام هندسی خود را از دست دهد (تصویر۱۵). جهان بیرونی برای آینه کار به شکل اشیایی در متن فضا جلوه می‌کند. فضا دیگر خاصیت در برگیرندگی اشیاء را از دست داده و نوعی قدرت تحول و پویایی بیان بدست آورده است و از درون دارای رشد و آفرینندگی است و به این سو و آن سو توسعه می‌یابد. نتیجه این روند تجسم فضایی خیالی، معلق، متحرک و پویاست.

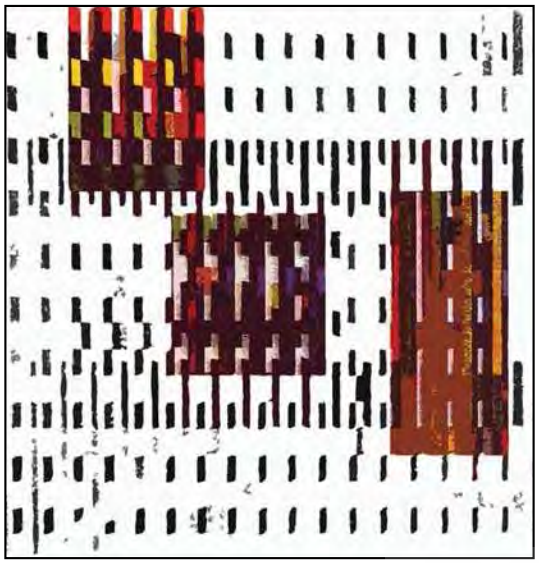
در نقاشی آپ آرت نیز «شکل‌های هندسی-مربع، دایره، مثلث، مستطیل، و چند وجهی براساس قواعد ریاضی به گونه ای سازمان می‌یابند که تصوری از جنبش، پیشایندگی و پسروندگی را به تماشاگر القا کند» (پاکباز، ۱۳۸۵: ٦۱٤)(تصویر۱٦)،«بدین ترتیب که اثر مورد نظر نمی‌تواند در یک صورت دیده شود بلکه با توجه به نحوه نگاه بیننده، حالت‌های مختلف و متغیری را ایجاد می کند و به شکل تصاویر مضاعف دیده می‌شود. به عنوان مثال در سطحی شطرنجی که با دو رنگ سیاه و سفید رنگین شده برای بیننده یک نوع ایهام بصری حاصل می‌شود در چنین سطحی نمی‌توان تشخیص داد کدام یک از مربع ها منفی و کدام یک مثبت است. در نمونه های دیگر هم می‌توان ایهام بصری را مشاهده کرد از جمله در شکلی که از مکعب‌های متعددی تشکیل شده بخشی از هر مکعب با مکعب دیگر مشترک است و به صورتی دیگر ایهام تصویری را می‌توان مشاهده کرد» (حلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱٦)(تصویر۱۷).

۲-۳ کیفیت دیداری

آنچه بیننده در مواجهه با آینه کاری ایرانی دریافت می‌کند متکی بر واکنش‌های حسی در حرکت نگاه و فرایند دیدن است، نوعی انتزاع گرایی مبتنی بر سامان دهی اشکال دو بعدی و سه بعدی که بر حرکت نگاه در پهنه دیوار توجه دارد. در اینجا

1.Paul klee
نقاش، طراح، مدرس و نویسنده سویسی، ۱۸۷۹-۱۹٤۰م

تصویر۲٤. یک قسمت از مجموعهٔ پنج قسمتی، یاکوف آگام۱۹٦۸م، رنگ و روغن روی آلمینیوم، مأخذ: کلکسیون خصوصی، مأخذ: حلیمی،۱۳۸۳:۲۱۵



تصویر۲۵. تجزیهٔ تضاد رنگیِ تصویر؛ مأخذ: نگارنده.

سطح های دوبعدی تیره و روشن به‌دقت درکنار هم چیده شده اند و ساختاری مستحکم پدید آورده اند که همین امر، نوعی ارتعاش فضایی را درگستره دیوار ایجاد می‌کند. به قول پل کله[۱] «جهانی از شکل، از بطن عناصر صرفاً انتزاعی اشیاء زاده خواهد شد که از قواره بندی عناصر، به عنوان اشیاء، موجودات یا چیزهای انتزاعی مانند حروف و اعداد کاملاً مستقل خواهد بود» (گاردنر،۱۳۷۸: ٦۱۵)(تصویر۱۸). در آینه‌کاری قسمتی از کیفیت بصری تصاویر دیدنی نیست، مگر آنکه بیننده بتواند فراسوی سطح آن را مشاهده کند، زیرا اگر به سطح ظاهری اشیاء اکتفا کنیم فقط وجوح بیرونی آن شیء را خواهیم دید، ولی در آینه‌کاری آن چیزهایی که از افق دید ما پنهانند اجازه می‌یابند که راه خودشان را بر روی سطح دیوار بیابند. لایه‌های سطوح دورشونده و پیش‌آینده یک فضای سه بعدی را تداعی می‌کنند. عناصر بصری پنهان فقط در صورتی دیده خواهند شد که تصویر ازکیفیت دیداری ویژه ای برخوردار باشد. هنگامی که بیننده نسبت به شئ واکنش نشان دهد و درباره آن بیندیشد فرم اصلی از درون آن متولد خواهد شد. بنابراین آینه کار«با به حداکثر رساندن جلوه های برجسته نمایی و پرسپکتیو بیننده را وا می‌دارد که به سطح دیوار بنگرد و یک بار دیگر آن را همچون سطحی سه بعدی و پوشیده از رنگ و طرح باز شناسد و بوسیله تنظیم دقیق مناطق نور و سایه می‌کوشد، تلفیقی میان کیفیت دو بعدی و نمای سه بعدی تصویر ایجادکند»(گاردنر،۱۳۷۸: ٥۹٤). وی بر آن است که بیننده تصویر را از زوایای دید مختلف ببیند. به همین جهت نگاه وی را روی اشیاء از نقطه ای به نقطه ای دیگر حرکت داده و زوایای دیدش را عوض می‌کند.

بیننده خود موضوع حرکت است و تغییر زاویهٔ دید و حرکت ناشی از فعالیت جسمانی وی واکنش تصویری اثر را تغییر می‌دهد(تصویر۱۹و۲۱). بنابراین نشانه های زیبایی‌شناسی در آینه‌کاری پی در پی درحال تغییر است. این نوع نگاه اثر را در مسیر انتزاع و تأکید برحساسیت‌های بصری به پیش می‌برد. تأثیر اشیاء بر بیننده در اثر خطوط کناره نمای پس‌زمینه و پیش‌زمینه (دراثر بازتاب) چنان است که در آن واحد هم دور است و هم نزدیک. نوعی پرسپکتیو مرکب حاصل از دیدگاه‌های متعدد فضا را به حرکت در می‌آورد و ابعادش را تغییر می‌دهد، به صورتی که سطح دیوار فضایی متحرک به نظر می‌رسد و مسئلهٔ حرکت در فضا دنبال می‌گردد.

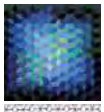
در نقاشی آپ آرت نیز «بیننده صرفاً در برابر پدیده‌ای عینی، بی نشان و دیداری قرار می‌گیرد که یا جالب است یا غافلگیر کنند. آپ آرت به ارزش ذاتی چنین پدیده‌هایی علاقه مند است، و به کاویدن و آزمودن امکانات مختلف آن‌ها قناعت می‌کند هدف اصلی تجزیه و تحلیل کمابیش علمی محرک های دیداری ممکن است»(بکولا،۱۳۸۷: ٤۳۷) (تصویر ۲۰). وازارلی می گوید:«نقاشی و پیکره سازی تبدیل به اصطلاحات خارج از منطق زمانی شده اند.

درست تر این است که از یک هنر شکل پذیر دو، سه و چند وجهی سخن بگوییم ما دیگر دارای ظاهر مشخص یک حساسیت خلاق نیستیم، بلکه دارای پیشرفت و پرورش یک حساسیت شکل‌پذیر در فضاهای مختلف هستیم»(آرناسون، ۱۳۸۳: ٥٦۹).

۳-۳.تضاد رنگی

تضاد رنگی در آینه کاری محمل نوعی کنش بصری در

جدول ۱.تجزیه و تحلیل نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و نقاشی آپ‌آرت

تکنیک	سال خلق اثر	مکان	هنرمند	آثار / تجزیه و تحلیل بصری	شاخص‌ها	آثار / تجزیه و تحلیل بصری	هنرمند	عنوان اثر	سال خلق اثر	تکنیک
گره	۱۳۰۵	شاهچراغ شیراز	زین العابدین		توهم بصری		ویکتور وازارلی	ترکیب بندی	۱۹۶۹	آکریلک روی بوم
×	×	×	×		کیفیت دیداری		×	×	۱۹۶۹	چاپ
×	×	×	×		تضاد رنگی		یاکوف آگام	×	۱۹۶۹	رنگ و روغن روی آلمینیوم

جدول۲. مقایسهٔ تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و نقاشی آپ‌آرت

شاخص‌ها	مورد مقایسه	آینه‌کاری ایرانی	نقاشی آپ‌آرت
توهم بصری	عناصر هندسی	×	×
	فضای مثبت و منفی	×	×
	فضای مکعبی	×	×
کیفیت دیداری	حرکت	×	×
	خطوط مواج	×	×
	حالت دووجهی	×	×
تضاد رنگی	کنتراست تیرگی روشنی	×	×
	کنتراست رنگ‌های گرم و سرد	×	×
	کنتراست رنگ‌های مکمل	×	×

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سطح دیوار است که با تغییر زاویهٔ دید تماشاگر توهم حرکت را پدید می‌آورد و مبتنی برکارکرد نور و نیز پدیده‌های فیزیکی شناخته شده، مانند خطای باصره هنگام مواجهه با تضاد خیره کننده تیره-روشنی، و نیز مجاورت رنگمایه‌های خاص درکنار یکدیگر است که نه تنها بر روی دیوار بلکه به طور اساسی در ورای چشم و ذهن بیننده نیز پایدار می‌ماند. «هنرمند آینه کار از دو سایه رنگ می‌آغازد و در دو سوی یک محور فرضی عناصر خود را در تضاد با یکدیگر قرار می‌دهد و آن‌ها را متعادل می‌سازد، تا تضاد جدید به نقش مایه ای جدید منتهی شود؛ بنابراین با پیش رفتن از یک تضاد به دیگری، گستره دیوار سرانجام پوشیده خواهد شد»(پاکباز،۱۳۸۱:۳۵۵)(تصویر۲۲).

تضادهای تیره و روشن، تضادهای رنگ‌های مکمل و تضاد خط‌ها نه فقط در ساختار بصری، بلکه در ساختار زیبایی شناسانه محقق می‌شوند. 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 می‌یابد.

تأثیر حاصل از به‌کار گرفتن عناصر رنگی متضاد این است که نه رنگ زمینه و نه رنگ قطعات آینه هیچ یک به طور جداگانه خودنمایی نمی‌کنند، چراکه هریک از ارزش‌های رنگین را می‌توان به یک سطح معلق در فضا تبدیل نموده، سپس با نهادن لایه ای روی لایه‌ای دیگر آن‌ها را به نظم درآورد،«اکنون فضا-زمان در جهت حرکات رنگ پدیدار می‌شود درجهت افزایش نیروی رنگ و یا در جهت افزوده‌شدن روشنایی رنگ و یا درجهت گذر نمودن یک رنگ مکمل به رنگ مکمل دیگر یا در مسیری که رنگ‌های سرد به سوی رنگ گرم‌تر طی می‌کنند و یا در جهت حرکت رنگ گرم به سوی رنگ‌های سردتر. این گونه گذر کردن ها از کیفیتی به کیفیت دیگر موجب پیدایش جنبندگی در ترکیب بندی رنگ‌ها می‌گردد»(هافتمان، ۱۳۸۵: ۱۶۲). قطعات خردشدهٔ آینه‌های رنگی وقتی کنار هم روی دیوار می‌نشینند، اختلاف رنگی و اندازه شان آن‌ها را به یکدیگر نزدیک می‌سازد و جلوه بصری مستقلی به‌وجود می‌آورد. نتیجه یک پرسپکتیو عمقی است که با استفاده از روشنی‌ها و تیرگی های محاسبه شده فضای تصویری ژرفی را از دل دیوار بیرون می کشد (تصویر۲۳).

«نقاشان مدرن به‌ویژه فوتوریست ها برای تشدید فعل و انفعالات تجسمی از عنصر رنگ به خوبی بهره گرفتند تا دستگاه بینایی را تحت تأثیر شرایط ابداعی فضای تجسمی پدید آمده از رنگ و فرم قرار دهند؛ در نقاشی آپ آرت با ترکیب شکل‌های هندسی و رنگ آمیزی با رنگ‌های متضاد و مقابلهٔ فرم ها و رنگ‌ها جلوه های دیداری رنگ و فرم به وجود می‌آید»(حلیمی،۱۳۸٤:۲۱۵)(تصویر ۲٤) و «بااستفاده از زوج رنگ های مکمل که تباین همزمان ایجاد می کنند و یا کاربست رنگ هایی با اختلاف بسیار ناچیز که تمرکز چشم را عملاً نا ممکن می سازند می توان تأثیر گیج‌کنندهٔ این نقوش را افزایش داد»(بکولا،۱۳۸۷: ٤۳٦)(تصویر۲۵)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نتیجه

آنچه در این مقاله بیشتر مدنظر قرار داشت مطالعهٔ تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و نقاشی آپ‌آرت بود که مواردی مانند توهم بصری، کیفیت دیداری و تضاد رنگی 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 درنظرگرفتن مواد اولیه، شیوهٔ اجرا، خصوصیات ساختاری و فکری، نحوهٔ بروز نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و نقاشی آپ‌آرت متفاوت است، ولی در ادراکات دیداری که در ناظران ایجاد می‌کند کاملاً یکسان است و کیفیت مشابهی دارد. حاصل تطبیق و نتیجهٔ بررسی‌ها نشان می‌دهد که:

۱-آینه‌کاری ایرانی سازمانی دقیقاً محاسبه‌شده از سطح‌های تصویری و نظامی از روابط فضایی را کشف کرده است و آن را به طرزی منطقی به وسیلهٔ قطعات آینه عرضه می‌دارد.

۲-نشانه‌های بصری به‌کاررفته در آینه‌کاری ایرانی و نقاشی آپ‌آرت فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی به صورت مشابه به کار رفته است.

۳-نشانه‌های بصری همچون توهم بصری، کیفیت دیداری، تضاد رنگی قبل از اینکه در نظام زیبایی‌شناسی نقاشی نوین پدیدار شود در هنر آینه‌کاری ایرانی متجلی شده است.

منابع و مآخذ

آرناسون، یورواردور هاروارد. ۱۳۸۳. *تاریخ هنر مدرن، نقاشی، پیکره‌سازی و معماری در قرن بیستم*. ترجمهٔ مصطفی اسلامیه. تهران: آگه.

بکولا، ساندرو. ۱۳۸۷. *هنر مدرنیسم*. ترجمهٔ رویین پاکباز. تهران: فرهنگ معاصر.

بلخاری قهی، حسین. ۱۳۸٤. *مبانی عرفانی و معماری اسلامی (دفتر دوم)*. تهران: سورهٔ مهر.

پاکباز، رویین. ۱۳۸۱. *در جستجوی زبان نو*. تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید. تهران: نگاه.

پاکباز، رویین. ۱۳۸۵. *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

پوپ، آرتور اپهام. ۱۳۵۵. *سیری در صنایع دستی ایران*. تهران: بانک ملی ایران.

حلیمی، محمدحسین. ۱۳۸۳. *نگرشی بر شیوه‌های نقاشی رنسانس تا هنر معاصر*. تهران: شرکت انتشارات احیاء کتاب.

رحمتی، انشاءالله. ۱۳۹۰. *هنر و معنویت*. تهران: فرهنگستان هنر.

کیانی، محمدیوسف. ۱۳۷٦. *تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

گاردنر، هلن. ۱۳۷۸. *هنر درگذر زمان*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: آگاه.

لینتن، نوربرت. ۱۳۸۲. هنر مدرن. ترجمهٔ علی رامین. تهران: نی.

لوسیاسمیت، ادو ارد. ۱۳۸۰. *مفاهیم، رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*. ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر. تهران: چاپ و نشر نظر.

مؤتمن، علي. ۱۳٤۸. *راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی*. تهران: آستان قدس.

هافتمان، ورنر. ۱۳۸۵. *اندیشه و کار پل کلی*. ترجمهٔ محسن وزیری مقدم. تهران: سروش.

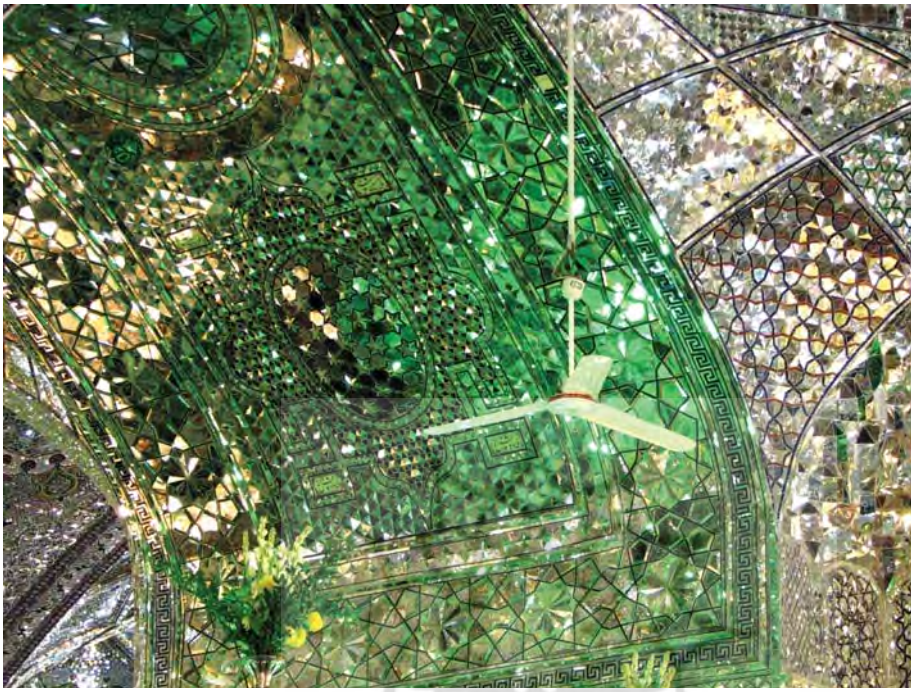
هنرفر، لطف‌الله. ۱۳۵۰. *گنجینهٔ آثار تاریخي اصفهان*. اصفهان: کتابفروشی ثقفی.

هولستر، ارنست. ۱۳۸۲. *هزار جلوهٔ زندگی*. پژوهش از پریسا دمندان. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Comparative Study of the Visual Signs of Persian Mirror work and the OP [Optical] Art Painting

Reza pourzarrin, M.A, Painting Faculty of art,Isfahan University, Isfahan, Iran .
Recieved: 2012/4/16 Accepted: 2013/7/9



The mirror work is a Persian traditional art that has beenmainly used in indoor decorations of historical buildings, particularly religious ones. This art has always been exercised to realize the spiritual quality of building and portray the world of ideas in the thought of the mystics and Persian artists. It has also bridged the sacred and human zones. In this field of art, the mirror worker creates a structureof interlocking geometricaldesigns by cutting the mirrors into various shapes. Theseshapes are formed through calculation and mathematical relations and create an independent visual space.This way of envisaging space, helps to create avast visual space, so that the changes and styles of modern art, particularly OP Art painting, are comparable visually to this art. This article seeks to answer whether the aesthetic signs in Persian mirror work and Op Art painting are of equal position?Therefore we will studysome of the common aspects of these genres through the use of the analytic-descriptive method, drawing on published material and field research. The results indicate that: 1-The Persianmirror work hasdiscovered a well calculatedorganization of visual layers and arrangement of spatial relations which is presented logically via pieces of mirror. 2-The visual signs in Persian mirror work and OP Art painting,apart from the circumstances of time and place,have been applied similarly. 3-The visual signslike visual illusion, optical quality, color contrast, have been manifested in the art of Persian mirror work prior to their appearance in the modern painting aesthetic system.

Key words: Persian Mirror work, Modern Painting, OPArt painting .