DOI: 10.22034/JACO.2022.353935.1257

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
An Analysis and Review of Erol Akyavaş ‘s Calligraphic Works in the Cultural Context of Modern Turkey
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالۀ پژوهشی

تحلیل و بررسی آثار خوشنویسانه ارول آکیاواش در بستر فرهنگی ترکیۀ مدرن

رئوفه حجازی[۱*]، حجت امانی[۲]

۱. کارشناسی ارشد تصویرسازی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
۲. دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۱/۰۵/۰۷ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۰۶/۱۹ تاریخ انتشار : ۱۴۰۱/۰۷/۰۹

چکیده

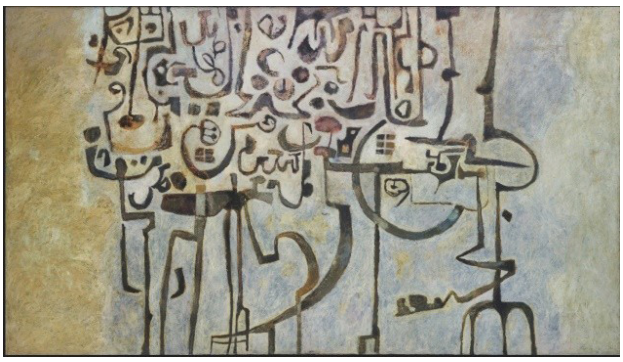
قرن ۱۹ میلادی، شاهد فشار شدید آکادمی‌ها و سلطۀ آن‌ها بر نقاشی بوده است؛ از یک‌سو با آغاز نقاشی مدرن در جوامع غربی، امپرسیونیست‌ها تولید آثار هنری علیه آکادمی‌ها را آغاز کردند و از سوی دیگر به دنبال پیشرفت تکنولوژی – اختراع دوربین عکاسی و تأثیر سینما– ظهور جنبش‌ها و سبک‌های هنری یکی پس از دیگری، هنرمندان را به بررسی هنرهای سنتی و محلی سوق داد. علاوه بر این نفی آکادمیسم و توجه هنرمندان پیشرو غربی به میراث هنری اسلامی و شرقی به ویژه در زمینۀ خوشنویسی، هنرمندان مدرن ترکی را نیز بدین سمت هدایت می‌کرد. ارول آکیاواش در زمرۀ این هنرمندان است که درکنار تجربۀ آموزه‌های غربی، از خطوط اسلامی در آثار خود بهرۀ فراوان برده است با توجه به شرایط فرهنگی ترکیه چگونگی به‌کارگیری خوشنویسی در نقاشی ترکی از ویژگی‌های مهم آثار اوست که در این پژوهش به آن پرداخته شده است. هدف این تحقیق تبیین و بررسی آثار خوشنویسانۀ ارول آکیاواش در بستر فرهنگی ترکیۀ مدرن است و با استفاده از روش تاریخی–توصیفی و تحلیلی با رجوع به آثار، زندگی هنرمند و نظریات هنرمندان و منتقدان هنری ترک به دنبال درک ارتباط آثار خوشنویسانۀ ارول آکیاواش با بستر فرهنگی ترکیه مدرن است. نمونه‌های مورد مطالعه آثار خوشنویسانۀ منتشرشده در کتاب ها و کاتالوگ هاست که به شیوۀ هدفمند انتخاب شده‌اند. شیوۀ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی است. پس از واکاوی آثار مشخص شد با توجه به شرایط فرهنگی ترکیۀ مدرن و توجه به مؤلفه‌های فرهنگی و مذهبی، آکیاواش با بهره‌گیری از خوشنویسی به تدریج در دوره‌های آثارش، بیان اعتقادی و عرفانی را در قالب آثار خوشنویسانه به شکل کاملاً آشکار، نمایان ساخته است.

واژگان کلیدی: *خوشنویسی اسلامی، نقاشی ترکیه، ارول آکیاواش، ترکیۀ مدرن.*

مقدمه

ارول آکیاواش (۱۹۹۹-۱۹۳۲ م.) در استانبول به دنیا آمد و از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۲ م. دانشجوی مهمان در استودیو بدری رحمی ایوب اوغلو از پیشگامان جنبش هنری D در آکادمی هنرهای زیبای استانبول بود. سپس به فلورانس و پاریس سفر کرد و از اساتیدی همچون فرناند لژر و آندره لوته بهره برد. در ادامه، تحصیلات خود را در زمینۀ معماری در آمریکا دنبال کرد. در سال ۱۹۵۴ تحت تأثیر رنگ‌آمیزی اکسپرسیونیسم انتزاعی آثاری را به وجود آورد و از اواسط دهۀ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ صفحات رنگی در بوم‌های آکیاواش به انبوهی از حروف و نمادها تبدیل می‌شوند که به طور مبهمی یادآور خوشنویسی به خط عربی است. اثر «شکوه پادشاهان» (تصویر ۱) حاصل این دوره،

*نویسنده مسئول: ۰۹۱۵۵۷۲۰۷۴۹ ، r_h_59@yahoo.com



تصویر ۱. پیروزی سلاطین، ارول آکیاواش، ۱۹۵۹ م.، ۱۲۱ * ۲۱۴ سانتی‌متر، رنگ روغن روی بوم. مأخذ: https://www.moma.org

به موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک راه می‌یابد. آکیاواش در نیویورک به تصوف گرایش می‌یابد و با فلسفه و عرفان شرق ارتباط برقرار می‌کند و از خوشنویسی با حروف عربی که بیان هنری نوشتار در شرق محسوب می‌شود، استفاده می‌کند. در سیر آثارخوشنویسانهٔ آکیاواش، اشکال و نمادهای سنتی معنای عمیقی دارند و رابطهٔ شکل و محتوا در یک الگوی معنایی، شامل عرفان می‌شوند. از این رو بررسی آثار او بر اساس دوره‌های تاریخی و اندیشه‌های حاکم بر آثارش در بستر فرهنگی ترکیه موجب شناخت عمیق‌تر و رمزگشایی آثار نمادین او می‌شود.

بیان مسئله

ارول آکیاواش با توجه به فعالیت‌های معمارانه و نقاشانه، از خوشنویسی به شکل‌های متنوعی در آثار خود بهره برده است. این پژوهش به دنبال تطور و نحوهٔ به‌کارگیری و فرم‌های خوشنویسانه با توجه به تغییراتِ به‌وجودآمده در بستر ترکیه مدرن است. به دلیل شباهت‌های نزدیک مذهبی، هنری و فرهنگی ایران و ترکیه شناخت عوامل سیاسی و اجتماعی که باعث پیدایش و گوناگونی آثار خوشنویسانه آکیاواش شده است، امری لازم و ضروری به نظر می‌رسد.

هدف پژوهش

این پژوهش با هدف مطالعه و بررسی آثار خوشنویسانهٔ ارول آکیاواش نسبت این‌گونه آثار را در بستر فرهنگی ترکیهٔ مدرن تبیین کند.

روش پژوهش

روش مورد استفاده در این پژوهش توصیفی- تحلیلی است. اطلاعات این پژوهش از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی طبقه‌بندی شده است. همچنین با رجوع به آثار، زندگی هنرمند و نظریات منتقدان به تجزیه و تحلیل آثار هنرمند در بستر تاریخی ترکیهٔ مدرن پرداخته شده است. شیوهٔ طبقه‌بندی تحلیل و بررسی آثار آکیاواش بر اساس دهه‌های تاریخی است بدین صورت که فقط آثاری که کاربست خوشنویسی در آن‌ها مشهود است به عنوان نمونه انتخاب شده است.

چهارچوب نظری

این پژوهش، با استفاده از شیوهٔ کلی بررسی ساختاری از نظر فرم و عناصر دیداری خوشنویسانه به دوره‌های کاری مختلف هنرمند پرداخته است. سپس به توصیف ویژگی‌ها و عناصر به‌کاررفته در آثار و تجزیه و تحلیل آن‌ها در بستر تاریخ فرهنگی ترکیهٔ مدرن به عنوان زمینه‌ساز و معنابخش آثار هنرمندان و نیز تطبیق با یکدیگر به جمع‌بندی و نتیجه‌گیری رسیده است.

تعریف واژگان کلیدی

خوشنویسانه: مراد آکیاواش تکرار خوشنویسی سنتی نبود، بلکه به‌عنوان دستمایه و در برخی موارد معنابخشی به خلق آثار پناه آورده بود. از آنجا که پایه و اساس این آثار بر اساس استفاده از الفبای فارسی و عربی است. واژه‌ای که بیشتر پژوهشگران عرب و غربی به کار برده‌اند با عنوان «مکتب حروفیه» و «حروفی» است که با جنبش صوفیانهٔ حروفیه (حروفی) در میانهٔ قرن هشتم ه. ق. ممکن است خلط شود. از این رو نویسندگان از واژهٔ خوشنویسانه به مفهوم صورت خوشنویسی اسلامی در این پژوهش بهره برده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ آثار ارول آکیاواش، به دلیل ارزش و جایگاه آکیاواش در نقاشی سنتی و مدرن ترکیه پژوهش‌هایی در قالب مقاله و کتاب صورت گرفته است که از نمونهٔ مقالات به زبان ترکی «تأثیر عرفان و خوشنویسی اسلامی بر نقاشی ارول آکیاواش» نوشتهٔ راسیم سویلو و مصطفی دیلر (Digler & Soylo, 2020) است که در انجام شده است. در این تحقیق نقاشی‌هایی که ارول آکیاواش با علاقهٔ خود به تصوف و گرایش خوشنویسانهٔ اسلامی تولید کرده، مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین پایان‌نامه‌ای به نام «تحلیل تطبیقی ترکیب‌بندی در نقاشی‌های ارول آکیاواش: تجسم با سنت» به زبان ترکی توسط یتگین (Yetgin, 2013) انجام شده که در آن به بررسی عواملی که هنرمند تحت تأثیر آن‌ها، ترکیبی منحصر به فرد و جدید خلق می‌کند، می‌پردازد. مقالهٔ دیگری به نام «سیر تحولات خوشنویسی اسلامی در ترکیهٔ معاصر» نوشتهٔ امانی و فرحمند درو (۱۴۰۰) انجام گرفته که به اهمیت هنر خوشنویسی در جوامع اسلامی و برجستگی این هنر در کشور ترکیه و روند

تغییرات آن در سال‌های اخیر می‌پردازد. همچنین رویارویی هنر غرب با ارزش‌های سنتی خوشنویسی ترکیه و هنرمندانی همچون ارول آکیاواش را که از این تحول در آثار خود بهره برده‌اند مورد پژوهش قرار می‌دهند. مقالهٔ «باززایی نگارگری با زبان نو در ترکیهٔ دوران معاصر» نوشتهٔ فرحمند درو و امانی (۱۴۰۰) نیز به چگونگی احیای فرهنگ ملی و دستیابی به هویت و زبانی نو در هنر نگارگری سنتی ترکیه که در خدمت بیان رویدادهای درباری و تصویرسازی متون ادبی و تاریخی است، می‌پردازد تا باززایی این هنر را در آثار هنرمندان معاصر مانند آکیاواش در زمینهٔ نگارگری ترکیه شناسایی کند. اما این تحقیق به تحلیل و بررسی آثار خوشنویسانهٔ ارول آکیاواش در بستر فرهنگی ترکیهٔ مدرن می پردازد که تاکنون از این جنبه به تحلیل آثار این هنرمند پرداخته نشده است. شایان ذکر است که دلیل انتخاب این هنرمند به علت شهرت او در نگاه جدید به خوشنویسی و کاربرد آن در آثار نقاشی است.

آکیاواش و روند غرب‌گرایی در نقاشی ترکیه

در قرن نوزدهم، امپراطوری عثمانی صحنهٔ مبارزه و کشاکش قدرت‌های استعماری شد و مسلمانان و اندیشمندان به دنبال جواب این سؤال بودند که چرا ملل اروپایی که سالیان متمادی در حسرت تمدن جهان اسلام می‌زیستند، امروز در این جنگ‌ها بر مسلمانان فایق آمده‌اند (ذبیح‌زاده، ۱۳۸۰، ۷۴). با ایجاد اصلاحات، جریان رویکرد به غرب و غربگرایی و جداسازی دین از دولت در امپراطوری عثمانی آغاز شد و با روی کار آمدن ترک‌های جوان[1]، دوران غربزدگی شدت یافت (همان، ۷۶). آغاز دههٔ بیست میلادی ناسیونالیسم ترک اصرار داشت که نه فقط فرآورده‌های صنعتی بلکه روح و نظام و ارزش‌های غرب نیز می‌بایست به طور کامل اقتباس شود و ملیت ترک و پان‌ترکیسم و اساطیر و افسانه‌های باستانی قوم ترک احیا گردد (همان، ۷۸). با روی کار آمدن آتاتورک (کمالیسم) در سال ۱۹۲۲ م. این روند به اوج خود رسید. ترک‌های جوان و آتاتورک برای تکمیل پروژهٔ اصلاحات خود اقدام به تأسیس احزاب شناسنامه‌دار در جامعهٔ ترکیه نمودند (همان، ۷۷) و پان‌ترکیسم مقدمهٔ فروپاشی امپراطوری گردید (همان، ۷۶). دورهٔ جمهوری که با ریاست جمهوری آتاتورک آغاز شد، دستور داد هر چیزی که مربوط به تاریخ گذشتهٔ ترک‌ها و امپراطوری عثمانی یا دربارهٔ اسلام است حذف شود و خط ترکی از عربی به لاتین تغییر داده شد تا پیوند مسلمانان ترکیه از جهان اسلام گسسته و به اروپا متصل شود (همان، ۷۸). با توجه به تحولات سیاسی و اجتماعی ترکیه، گروه هنری D، چهارمین گروه هنری بود که در سال ۱۹۳۳م. در ترکیه آغاز به کار کرد. این گروه رویکرد زیبایی‌شناختی متمایزی به سبک‌های مدرن داشت و این سبک‌ها را در قالب موضوعات ترکی به نمایش می‌گذاشت. یکی از نقاشان مطرح این گروه تورگوت زعیم[2] نام داشت. کار او مقدمه‌ای بود بر نسل‌های بعدی نقاشان ترک که می‌خواستند هنری را خلق کنند که دارای ویژگی متمایز ترکی باشد، یا به عبارت بهتر، هنری که به درستی عناصر زیبایی شرقی و غربی را به شیوه‌های ابتکاری درهم آمیزد. به منظور درک بهتر رویکرد گروه‌های شکل‌گرفته در اوایل دوران جمهوری که در روند غربگرایی نقاشی ترکیه نقش بسزایی داشتند، روند غربگرایی در نقاشی ترکیه و فعالیت گروه‌های مختلف در این زمینه در جدول ۱ آورده شده است. این روند جنگ جهانی دوم ادامه یافت اما در طول جنگ جهانی دوم علی‌رغم اعلام بی‌طرفی ترکیه ارتباط هنرمندان این کشور با مراکز هنری غرب به ویژه فرانسه قطع شد. بسیاری از نقاشان مستقر در فرانسه به افریقا یا ایالات متحده مهاجرت کردند یا به ارتش اعزام شدند، اما زندگی هنری در جمهوری تازه‌تأسیس ترکیه دچار فروپاشی نشد و مؤسسات هنری سخت‌کوشانه به فعالیت‌های خود ادامه دادند. هنر این دورهٔ ترکیه ترکیبی از کوبیسم، فوویسم و امپرسیونیسم بود که کمتر به مسائل ساختاری و بیشتر به دغدغه‌های اجتماعی می‌پرداخت (فرحمند درو و امانی، ۱۴۰۰، ۸۰). آکیاواش نیز وابسته به این جریان بود و در اواخر شکل‌گیری گروه D، به آن‌ها پیوست. آکیاواش گرچه بیشتر عمر خود را در آمریکا گذراند، اما در ترکیب مدرنیسم و سنت بسیار موفق عمل کرد و به عمق اندیشه‌های عرفانی دست یافت (همان، ۷۴). از دههٔ ۱۹۶۰ در آثار خود از نمادهای مذهبی استفاده کرد و در زمینه‌های مختلف همچون خطاطی، معماری، مینیاتور و داستان‌های مذهبی فعالیت داشت. در نقاشی‌هایی که او در دههٔ ۱۹۷۰ ساخت، معماری به صورت فرم هایی نمادین ظاهر می‌شود. اینها معمولاً نقشه‌های شهری یا داخلی هستند که از دید پرنده ترسیم شده‌اند (Yetgin, 2013, 53). دردههٔ ۱۹۸۰ مطالعاتی در زمینهٔ صوفی‌گری انجام داد. علاقه‌مندی او به هنر مینیاتور از همین زمان آغاز شد. در همین دهه بود که او بر ارزش‌های هنر اسلامی تمرکز کرد و این ارزش‌ها خط سیر آثار او را مشخص کردند. ارتباط او با صوفی‌گری از خانواده‌اش نشأت می‌گرفت. پدربزرگ او شیخ بود و از دیگر اقوامش گلپینارلی[3] به خاطر آثارش در زمینهٔ تاریخ و ادبیات تصوف شهرت داشت. این دانش عرفانی که به او به ارث رسید در زمان حضورش در غرب راهنمای هنر و شخصیت او شد (امانی و فرحمند درو، ۱۴۰۰، ۷۵). با تأثیرپذیری از میس وان دروهه[4] معمار بزرگی که عضو مکتب

جدول ۱ .گروهD در نقاشی ترکیه و افراد تأثیرگذار. مأخذ: فرحمند درو و امانی، ۱۴۰۰، ۸۱.

نام گروه	سال تأسیس (میلادی)	اعضای مطرح	اهداف	سبک‌های هنری غالب
گروه D	۱۹۳۳	نورالله برک، لیف ناچی، عبیدین دینو، زکی فیک ایزر، کمال تولو اسرف اورن، تورگوت زعیم بدری رحیم اوغلو و مجسمه‌ساز زهوت میریدوغلو	رد امپرسیونیسم، ارائهٔ مضامین ترکی در قالب‌های مدرن برای دستیابی به سبکی ملی. توانایی اعضای این گروه در ادغام عناصر سنتی نقاشی، خوشنویسی و نگارگری با گرایش‌های معاصر، راه جدایی نقاشی ترکیه از هنر آکادمیک را که سال‌ها بر آن تسلط داشت فراهم کرد.	رویکرد زیبایی‌شناختی متمایز به نقاشی که گرایش‌های غربی مانند کوبیسم، ساختگرایی و اکسپرسیونیسم را با موضوعات خاص ترکی تلفیق می‌کردند. عدم انسجام در این گروه در سبک‌های هنری به چشم می‌خورد.

باهاوس بود و جذب دیدگاه‌های او در خصوص تزئینات و کارکردگرایی در هنر، نقش‌برجسته‌های انتزاعی خلق کرد که اولین گام‌های او در رابطه با خوشنویسی بودند. اثر او با عنوان «آبی» (تصویر ۲) متشکل از قطعات هندسی آبی رنگی است که به شکلی انتزاعی روی هم شده‌اند. به مرور آثار او ساده‌تر و به نقاشی‌هایی با دامنه‌های رنگی محدود تبدیل شدند. پس از این نقاشی‌ها، آکیاواش به خوشنویسی روی آورد و از اینجا بود که خوشنویسی به عنصری تعیین‌کننده در هنرش تبدیل شد. او که به نظریات سوررئالیسم آمریکا علاقه‌مند بود، با کنارگذاشتن نگرش منطقی به نقاشی، به خودانگیختگی روی آورد. مسئله‌ای که اهمیت نقوش و خطوط را در آثار او بیشتر کرد. در واقع ریشهٔ این هنر در گذشتهٔ فرهنگی‌اش بود، چیزی که در حافظه و ناخودآگاهش ثبت شده بود (همان، ۷۴).

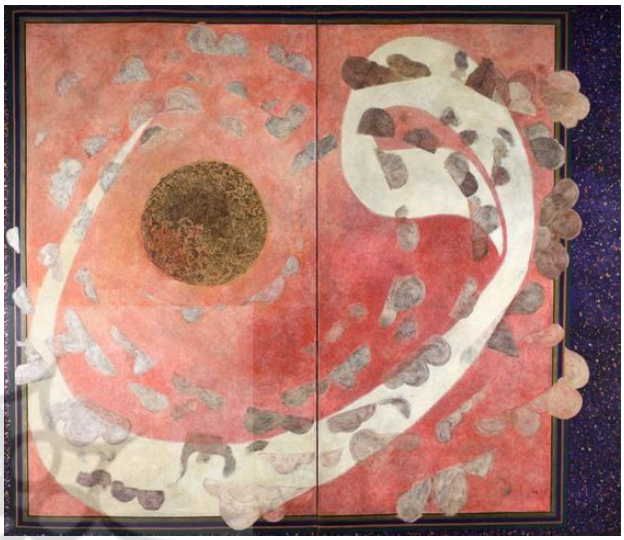
ارول آکیاواش و خوشنویسی در روند غرب‌گرایی و هنر مدرن

با تأثیرپذیری هنر ترکیه از هنر مدرن و شیوه‌های هنری غربی، برخی خوشنویسان نیز از این تأثیرات جدا نماندند. در میان هنرمندان ترکیه که به شیوه‌های مدرن به هنر خوشنویسی پرداخته‌اند، رویکردهای متفاوتی دیده می‌شوند؛ آثاری که در آنها خط با حفظ اصول و قواعد خوشنویسی در کنار نقاشی به کار رفته است، آثاری که در ساختار سنتی خط دخل و تصرف شده و در نهایت آثاری که خط در نقاشی استحاله یافته و مستتر شده است. اما استفاده از خط به مفهوم خوشنویسی نه به نیت کتابت و آن‌گونه که در گذشته رواج داشته، فصل مشترک این آثار به شمار می‌رود (همان، ۷۴). آکیاواش از جمله هنرمندانی است که در نقاشی‌های خود از خوشنویسی اسلامی الهام گرفت. حساسیت او به هنر اسلامی، با توسعهٔ شکل‌گیری نهادهای سیاسی مذهبی در ترکیه به طور موازی پدید آمد. با بررسی آثار آکیاواش در به‌کارگیری عناصر سنتی مانند خوشنویسی، این نتیجه حاصل می‌شود که او در طول دورهٔ کاری خود به دو طریق به هنر سنتی نزدیک شده است. در ابتدا آنچه دارای اهمیت بوده فرم اشکال سنتی است، اما به تدریج و در آثار بعدی او، اشکال و نمادهای سنتی معنای عمیق‌تری یافته‌اند. علاقهٔ آکیاواش به تصوف سبب شد تا به تدریج تصاویر عرفانی در نقاشی‌هایش ظاهر شوند. برخی از وقایع و افراد مهم در تاریخ تصوف و همچنین حروف و جملاتی که در این فرقه دارای معانی نمادین هستند به عنصر لاینفک آثار او تبدیل شدند. یکی از مهم‌ترین این آثار منصور حلاج[۵] (تصویر ۳) نام دارد که آن را در سال ۱۹۸۷م. خلق کرد. این اثر نشان‌دهندهٔ جهت‌گیری‌های اسلامی او و ایدهٔ وحدت وجود در اندیشهٔ صوفیانهٔ ایرانی است. در این نقاشی، حرف «واو»[۶] به شیوه‌های مدرن نگارش شده است. حرف واو در اندیشهٔ تصوف نماد رابطه بین خالق و مخلوق است. آکیاواش با این سبک از خوشنویسی در ابعاد بزرگ، درواقع بر ارزش و معنای نمادین آن حرف تأکید ورزیده است. او از این طریق به دنبال کشف زیبایی در پس امر قابل مشاهده بود، یعنی مفهومی که در اندیشهٔ اسلامی وجود داشت. در این نقاشی‌ها، عنصر خط خواناست و به صورت نمادین در نقاشی به کار رفته است ولی اصراری در درست‌نویسی به آن صورت که در خوشنویسی سنتی است، دیده نمی‌شود و از خوشنویسی به سبکی انتزاعی و نمادین استفاده شده است (همان، ۷۵). او با آمیختن شکل‌پذیری و دریافت انتزاعی از حروف عربی با آثار خود پیشگام درکی بوده است که در آن خوشنویسی در قالب حروف، کلمات یا جملات با حفظ خوانایی خود ساخته می‌شود (Alakuş, 2011, 38).

درک هنری آکیاواش در آثار نقاشی

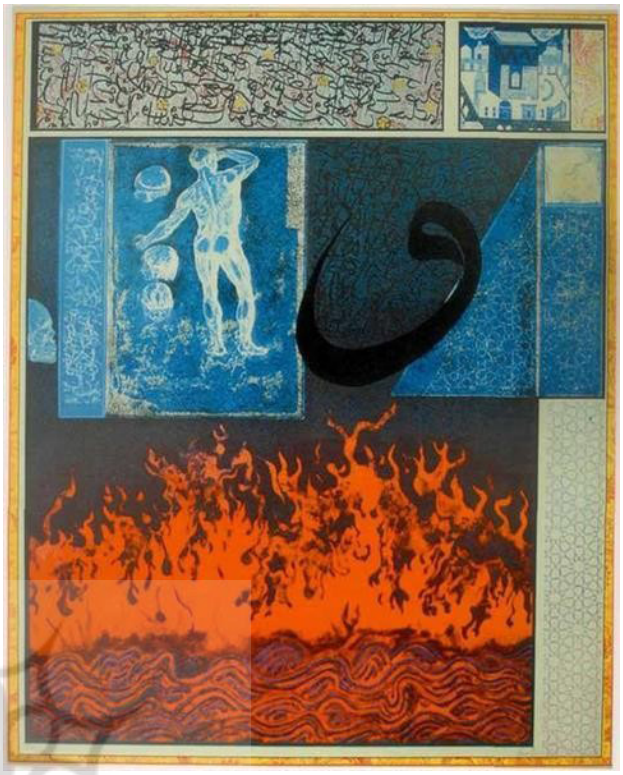
آکیاواش در آمریکا کشف می‌کند که منبع نور، جهان شرق است نزدیکی او با اندیشهٔ تصوف را می‌توان با بررسی دقیق

تصویر ۲. آبی، آکیاواش، ۱۹۵۵م، رنگ و روغن روی چوب. مأخذ: https://www.star.com.tr

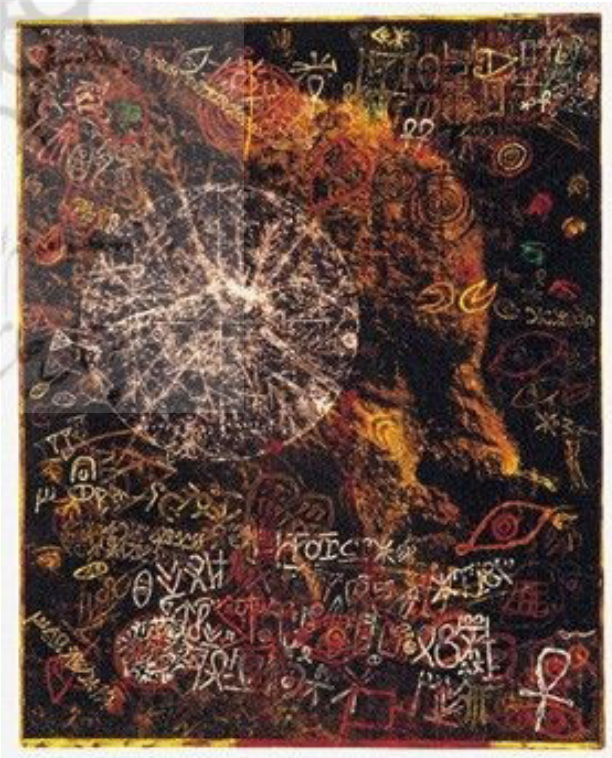


تصویر ۳. منصور حلاج، آکیاواش، اکرلیک، ۳۰۰ * ۳۵۰ سانتی‌متر، ۱۹۸۷م. مأخذ: امانی و فرحمند درو، ۱۴۰۰، ۷۴.

آثار که به ترتیب زمانی در کنار هم قرار داده‌اند، مشاهده کرد. به‌ویژه مجموعه‌ای از آثار مانند کیمیای سعادت[۷]، کربلا[۸]، منصور حلاج و معراج‌نامه[۹] (تصویر ۴) موفق به گرفتن روح از سنت شده‌اند. تابلو Iconoclasts[۱۰] (تصویر ۵) یک اثر هنری بدیع است که با خرد ترکیب شده است. توجه را به نمادهایی جلب می‌کند که با تصاویر سکه‌های باستانی ثبت شده‌اند و به ماتریالیسم بت‌های مدرن عصر ما اشاره می‌کند. به این ترتیب، تفسیر جدیدی از گفتمان ممنوعیت تصویرسازی به ارمغان می‌آورد. ساختار هنری آثار او شامل دنیای شرق و غرب، مدرنیسم و پست مدرنیسم، سنتی و معاصر می‌شود. قراردادن این هنرمند در یک روند و سبک خاص، قضاوت اشتباهی خواهد بود. از منظر پانوفسکی[۱۱] «محتوای یک نقاشی، به عبارت دیگر معنای اصلی آن، با تعیین اصول اولیه‌ای که بیانگر رفتار اساسی یک ملت، یک دوره، یک طبقه، یک مذهب یا فلسفه با شخصیت هنرمند و متمرکز در کار است» (Digler & Soylu, 2020, 104). آکیاواش در درک خود از هنر دین اسلام، جوهره و زیبایی‌شناسی فرهنگ و فلسفهٔ اسلامی را به آثارش وارد کرد. او تجارب و دریافت‌های نقاشی غرب و هم ردپای فرهنگ، فلسفهٔ شرق و فرهنگ‌های دینی را با هم ترکیب می‌کند، حتی فرهنگ‌های گذشته را با هنر خود پذیرفته و زبان هنری و جستجوی خود را با یادآوری آن‌ها ایجاد کرده است. آکیاواش، به عنوان یکی از نمایندگان نقاشی مدرن، پیوند خود را با اسلام و تصوف در هنر قطع نکرده است. خوشنویسی و عرفان او افق جدیدی را در نقاشی مدرن ترکیه گشود. او اصالت فردی خود را در سرزمین مادری و در فرهنگ و خاستگاه خود در برابر درک غربی از هنر و نقاشی می‌یابد. با بازگشت به ذات خود از جستجوی جدی هویت در آمریکا می‌گریزد. بنابراین او فرهنگ عامیانهٔ آناتولی را دنبال می‌کند که دارای ثروت‌های بسیاری است، نه سنتز شرق-غرب. در نقاشی‌های آکیاواش، فضاها، جاده‌ها، دیوارها مانند هنر مینیاتوردیده شده است و ردپای یک سنت ریشه‌دار همراه با نشانه‌های عرفانی مشاهده می‌شود. سزر تانسوگ[۱۲] می‌گوید که آکیاواش «قصد دارد یک احساس غم‌انگیز را به نمایش بگذارد و آن را با مخاطب به اشتراک بگذارد». او هنرمندی است که به سمت هدفی در هزارتو حرکت می‌کند، کلیدهای عرفانی و شاخص‌های ذهنی را ارائه می‌دهد و انسان را قادر می‌سازد تا مسیرهای درست را در هزارتوی زندگی ببیند و حس کند. وقتی از آکیاواش یاد می‌شود، فقط خط به ذهن نمی‌رسد او در یک قالب جای نمی‌گیرد، همه‌فن‌حریف است، استعدادهای متفاوتی دارد و این ارزیابی‌ها را از هر جنبه در مراحل خاصی از زندگی خود به اثبات رسانده است. آکیاواش در سال ۱۹۷۹م. با خوشنویسی انتزاعی و رویکرد ترکیب‌بندی با کمک معماری در نقاشی‌های اولیهٔ خود به هنرهای اسلامی روی آورد و با مینیاتور و انتزاع به هنرمندی نزدیک شد که تحت تأثیر سوررئالیسم بود. به عنوان یک معمار به نقشه‌های ساختمانی، اشکال هندسی و انتقال سطحی این فرم‌ها عادت داشت. سونمز[۱۳] در بیانیهٔ خویش دربارهٔ آکیاواش می‌گوید: «از آنجا که حرفهٔ اصلی او معماری است، توانست به نقاشی‌هایش طرح‌های فضایی خارق‌العاده بدهد و به تدریج به مناظر مینیاتوری روی آورد و این پیشرفت او را به جایی رساند که مضامین دینی اسلام را تفسیر کرد و تصاویر مدرنی ازکعبه را خلق کرد». اشکال هندسی انتزاعی در آثار اولیهٔ آکیاواش غالب است. تکنیک او در آثارش اکریلیک و ترکیب رسانه‌های متنوع است. همچنین از گواش، رنگ پودری و تذهیب نیز استفاده می‌کند. در آثار آکیاواش که هنر خوشنویسی را با هنر نقاشی مرتبط می‌کند، رنگ قرمز غالب است. نزدیکی او به تصوف در آثارش نمایان است. او از اشکال هندسی مانند مربع و مکعب متعلق به تمدن‌های باستانی به عنوان بیان نمادین استفاده می‌کند (همان، ۱۰۵). در نقاشی‌های او، خوشنویسی به تنهایی نمودی سنتی ندارد، پلان‌های



تصویر ۴. معراج‌نامه، اروِل آکیاواش ۶۵ * ۵۵، ۱۹۸۷م. مأخذ: https://galerinev.art



تصویر ۵. Iconoclasts، آکیاواش، ۱۹۹۳م. مأخذ: https://www.galerinevistanbul.com

معماری، دیوارهای شهر، قلعه‌ها و مکان‌های مقدس که آثار هنر مینیاتوری را در خود دارند نیز گنجانده شده است، تصاویر سنتی در نقاشی‌های آکیاواش با یکدیگر رابطه‌ای زنجیره‌ای دارند. به نقل از علی آرتون «هنر آکیاواش قطعاً در مکانی میان الهیات و زیبایی‌شناسی معنا می‌یابد. با شروع معراج‌نامه، شمایل‌نگاری غنی را به دست آورد که بیننده را به وحدتی «مقدس» و «زیبا» در گذشته می‌برد و تاریخ پیچیدهٔ این اتحاد را که ذهن خود را نیز احاطه کرده است، به روی تحقیق می‌گشاید». در ارزیابی دیگری از علی آرتون «مدرنیتهٔ آکیاواش به صورت برچیدن، بازسازی، بیان و رمزگذاری روایت‌ها و تصاویر اصلی در زمینه‌های متضاد برای اعتراض به مدرنیته خود را نشان نمی‌دهد. پیوند او با شمایل‌نگاری، عرفان و سنت اسلامی بر خلاف علاقهٔ مدرنیسم به ذن یا علاقهٔ پست‌مدرنیسم به قومیت است. این پیوند در چارچوب حساب‌رسی یا مذاکره با گذشته ایجاد نمی‌شود. آکیاواش مانند هر جبهه‌ای که در آن مدرنیته زیر سؤال می‌رود، از نظم بازنمایی که مشروط به دیدن/دانستن مردم برای یک عصر است، فاصله می‌گیرد. علاوه بر این «عقل و تخیل» این نظم را در مورد شرق دچار مشکل می‌کند. اما نه با بررسی حقیقت منطق در آنجا با استفاده از نیروی اراده در تعقیب حقیقتی دیگر یا زیبایی‌شناختی دیگر. فراتر از دیدن و خلق‌کردن، زیبایی‌شناسی دیگری است، زیبایی‌شناسی عشق. این یک زندگی در قالب معنویت است» (همان، ۱۰۶).

اظهارات خود آکیاواش در مورد هنرش به شرح زیر است: «من به عنوان فردی از یک محیط خاص، خود را صاحب ارزش‌های انباشته‌شده در آن محیط می‌دانم... به جنبهٔ داخلی نقاشی بسیار علاقه‌مند هستم. «محتوای درونی». اجازه دهید سعی کنم آن را این‌گونه توضیح دهم: مجسمهٔ عیسی که از صلیب پایین می‌آید فقط برای یک غیر مسیحی، یک تائوئیست، «ارزش پلاستیکی» دارد. می‌توان گفت که این مهم و درست است، «ارزش پلاستیک». اما همان مجسمهٔ مسیح، برای مثال، علاوه بر «ارزش پلاستیکی» آن برای پاپ، «طعم ذاتی» نیز دارد که یک تائوئیست نمی‌تواند از آن لذت ببرد. من هم از «عناصر محلی» در نقاشی‌هایم برای رسیدن به این «طعم ذاتی» استفاده می‌کنم». به نقل از برکمن[۱۴]، آکیاواش می‌گوید: «من از دیرباز به تصوف و عرفان علاقه‌مند بوده‌ام، مدت‌هاست که کنجکاو هستم و به آن عشق دارم. بسیار طبیعی است که این عشق و علاقه در کار من منعکس شود... اسلام‌گرایی نامیدن آن به معنای ساده‌سازی موضوع به دور از واقعیت و اشتباه است. حتی ساده‌تر است که تفاسیر سیاسی فعلی را به آن اضافه کنیم و آن را به عنوان شیوهٔ رایج دههٔ ۸۰ محدود کنیم. پیونددادن مفهوم خدا به هوس هر سیاستمداری وحشتناک است. تقلیل مفهوم ابدی که درک آن دشوار است و از ازل تا ابد و همهٔ زمان‌ها را در بر می‌گیرد

تا سیاست کنونی، گناه و شرم و زشتی بزرگی است». آکیاواش می‌گوید که از دو جهت به هنر سنتی نزدیک می‌شود. او در ابتدا کار خود را به عنوان یک رویکرد رسمی ارزیابی می‌کند. به عبارت دیگر نمادهای سنتی را فقط به عنوان فرم در نظر می‌گیرد. اما در آثار متأخر او، اشکال و نمادهای سنتی معنای عمیقی دارند. رابطهٔ شکل و محتوا در یک الگوی معنایی است که شامل عرفان و تصوف می‌شود (همان، ۱۰۷).

بحث و تحلیل یافته‌ها

• بررسی سیر تاریخی آثار خوشنویسانهٔ آکیاواش در بستر فرهنگی ترکیه مدرن

- دههٔ ۱۹۵۰

پس از جنگ دوم جهانی، با گسترش نظام چندحزبی و سرازیرشدن ارزش‌ها و دیدگاه‌های غربی، احساس نیاز به نهاد اسلامی در نخبگان ترک کاهش پیدا کرد. حزب دموکراتیک هم در این دهه به قدرت رسید (طاهایی، ۱۳۸۰، ۱۳۷). آن‌ها در مرز تعیین‌شده بین سکولاریسم و لائیسیسم قرار داشتند (همان، ۱۳۸). این فضا برای فعالیت نورسی[۱۵] مؤسس جنبش نور مهیا می‌شود. نورسی که از گروه ترک‌های جوان بود، قرآن را به عنوان راهنما و مرشد خود قرار داد تا جایی که صوفیسم به قدرتمندترین بُعد در تکوین ایده‌ها و شخصیت او تبدیل شد (فلاحت پیشه و ولدبیگی، ۱۳۹۲، ۹۴). او به این نتیجه رسید که نوشدن آگاهی اسلامی می‌بایست نه در سطح دولت بلکه در سطوح فردی انجام شود (همان، ۹۵). در این فضای سیاسی و اجتماعی ترکیه آکیاواش با تأثیر از فرناند لژر و آندره لوته در فرانسه به تولید آثاری با شخصیت‌های انتزاعی هندسی پساکوبیستی و رنگ‌آمیزی اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌پردازد. هر دو جنبش با اهمیتی که به ضمیر ناخودآگاه می‌دهند، در دوره‌های بعدی هنری او دنبال می‌شوند (En-el Hak, n.d.)در سال ۱۹۵۱ م. مجموعه‌ای از چاپ سنگی مربوط به اشعار یونس امره[۱۶]را ساخت. این مجموعه کاربردهای خوشنویسی بود که در سال‌های بعد در آثارش ظاهر می‌شود (Erol Akyavaş - Retrospektif, n.d.). شیفتگی او به فضای ساخته‌شده را می‌توان به این زمان نسبت داد. در مرحلهٔ دوم که از اواسط دههٔ ۱۹۵۰شروع می‌شود و در حدود دههٔ ۱۹۶۰ به پایان می‌رسد، صفحات رنگی در بوم‌های آکیاواش به انبوهی از حروف و نمادها تبدیل می‌شوند که به طور مبهمی یادآور خوشنویسی اسلامی است (Artist Erol Akyavas, n.d.). اگرچه جهانی و به شکل ظریف تصویری هستند. گردآوری خوشنویسی غیر خاص شرقی و ترکیب با زبان بین‌المللی هنر معاصر، برای آکیاواش اهمیت ویژه‌ای دارد (Bisar, Dostoglu & Haldun, 2007). آکیاواش در دورهٔ اول این دهه، از ویژگی‌های تجسمی انتزاعی خوشنویسی بهره برد تا درک انتزاعی را در آثارش آشکار سازد. در نتیجهٔ تلاش این هنرمند در سال ۱۹۵۹ در نیویورک ، اثر شکوه پادشاهان در اختیار مجموعهٔ MOMA قرار می‌گیرد که نقطه‌عطف و تحولی برای او محسوب شود(Erol Akyavaş: Aşkın Yolu Üzerinde Bir Eşsiz Sır, n.d.). هنینگ[۱۷] تغییر ناپیوسته در نقاشی آکیاواش را این‌گونه توضیح داد: «پیروزی سلاطین» آغاز رابطهٔ او با هنر خوشنویسی بود. آکیاواش که همیشه به حرفی که نماد تبدیل کلمه به شکل است علاقه‌مند بوده است، در این زمینه نیز از نزدیک به «حروفیسم»[۱۸] علاقه داشته است. مقادیر عددی حروف الفبا و معانی منسوب به آن‌ها، اساس حروفیسم است و از دیگر ویژگی‌های این اعتقاد، باطنی‌بودن آن است. آکیاواش معتقد است که رفتار باطنی تأثیرات عمیقی بر اندیشهٔ اسلامی دارد (Yetgin, 2013, 54). آکیاواش به عنوان یک معمار به سراسر جهان سفر می‌کند و فرهنگ‌های مختلف را شناسایی می‌کند (Erol Akyavaş: Aşkın Yolu Üzerinde Bir Eşsiz Sır, n.d.). دلبستگی او به ایدهٔ فضایی کوبیسمی غربی، از طریق لایه‌بندی اشکال و نمادهای او باقی می‌ماند که بر اساس اندازه متمایز می‌شوند. به طوری که به نظر می‌رسد لایه‌ها روی هم قرار گرفته‌اند، در عین حال آگاهی از تصویر به عنوان یک سطح که باید آراسته شود، مانند آثار پل کلی وجود دارد (Artist Erol Akyavas, n.d.). در سال‌های ۱۹۵۹-۱۹۵۸ م. به بررسی تأثیر نقاشی‌های دورهٔ سنگی و نوسنگی و تمایلات جنسی درآثارش می‌پردازد و از سال ۱۹۵۹ م. تصاویر شرقی در آثار خود بیشتر به کار می‌برد. در این دوره آنچه دارای اهمیت است، کاربرد فرم اشکال سنتی است (Bisar, Dostoglu & Haldun, 2007).کارهای اولیهٔ او کاوش‌های غنایی هستند که در آن خوشنویسی به عنوان یک عنصر نمادین با درک تاشیستی از رنگ مرتبط است (Erol Akyavaş retrospec-tive opens at Istanbul Modern, n.d.). نقاشی‌هایی که او در این دوره خلق کرد با سنت‌های غربی هماهنگ است (Süreyya, 2013). او به دنبال زبانی منحصربه‌فرد در تنوع چکیده‌های ارگانیک است. او در جست‌وجوی ترکیبی است که برخاسته از علاقه‌اش به سنت اسلامی، تصوف و هنرهای شرقی و همچنین نقاشی‌های کوچکی است که در سبک پساکوبیستی با الگوی آکادمیک در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ به کار برد (Erol Akyavaş - Retrospektif, n.d.).

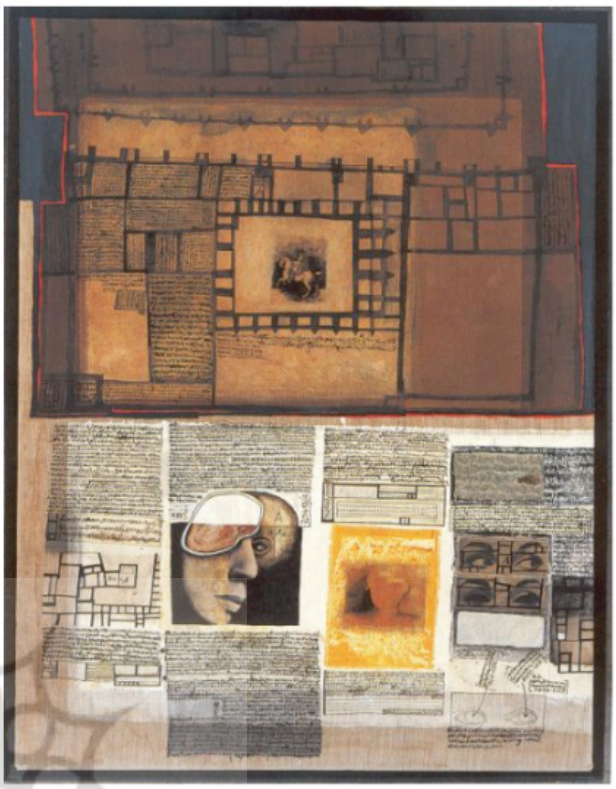
- دههٔ ۱۹۶۰

در دههٔ ۱۹۶۰جنبش‌ها و احزاب مختلف سیاسی از جمله جنبش‌های اسلام‌گرا در جامعهٔ ترکیه پدید آمدند (فلاح، ۱۳۹۱، ۱۱۸). جنبش اسلام‌گرای فتح‌الله گولن[۱۹]هم یکی

از مهم‌ترین نمونه‌های تفکر اسلام‌گرای لیبرال در خاورمیانه بود به طورکلی می‌توان خط فکری و رفتار عملی گولن (جنبش هیزمت) را در چهار مؤلفه جمع‌بندی کرد: ۱- حفظ و ابقای اسلام در جهان جدید؛ ۲- تلفیق اسلام و ناسیونالیسم ترکی؛ ۳- تقدم اخلاق و آموزش بر سیاست و ۴- پراگماتیسم اسلامی‌شده (اختیاری میاب و هاشمی، ۱۳۹۶، ۱۷۵). آکیاواش با آگاهی از این فضای اجتماعی و زندگی در نیویورک ترکیب‌های تصادفی، شهودی و بدون رنگ را در آثارش پدید آورد. این نقاشی‌ها نه کاملاً انتزاعی و نه فیگوراتیو هستند، بلکه سنتزی هستند که هنرمند در آن زبان خود را خلق می‌کند (En-el Hak, n.d.). این تعامل در نقاشی‌های او مضامین حافظهٔ اجتماعی و انباشت فرهنگی را در کنار هم قرار می دهد (İslam estetiğinin görkemli dili, n.d). در نیمهٔ اول دههٔ ۶۰ از بدن زن به عنوان عنصر زیباشناختی استفاده کرد همچنین به سمت سکه‌های هنر شرق گرایش پیدا کرد. دراوایل دههٔ ۱۹۶۰، با معمار و طراح، ایرو سارینن[۲۰] در ایالات متحدهٔ آمریکا، نیویورک به عنوان معمار شروع به کار کرد. اما در همان سال‌ها معماری را رها و زندگی خود را به عنوان یک نقاش تکمیل کرد. «زنان، اتاق‌ها، فاحشه‌خانه‌ها» آثار دههٔ ۱۹۶۰، تلاش‌های خشن او برای بیان فیگوراتیو هستند (Erol Akyavas, n.d.). در این دهه عناصر انتزاعی و فیگوراتیو شروع به برجسته‌شدن کردند. او در نقاشی‌هایش، مضامین تعامل حافظه اجتماعی و میراث فرهنگی را در کنار هم قرار داده است. نقاشی‌هایش متأثر از فلسفهٔ وجودی بوده و از مذهب و تمایلات جنسی نه به‌عنوان عناصر متضاد، بلکه به‌عنوان استعاره استفاده می‌کند (Erol Akyavaş retrospective opens at Istanbul Modern, n.d). در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۶۰، آکیاواش آثاری ساخت که تصاویر مختلفی را در مجموعه‌ای از کلاژهای حاوی تصاویر فیگوراتیو گرد هم آورد. این آثار در مجموعهٔ آکیاواش با نام «خاطرات»[۲۱] (تصویر ۶) گنجانده شده است و آنچه در حافظه و ناخودآگاه او باقی مانده به تصویر در آمده است (Süreyya, 2013). در این مجموعه، استخوان‌های حیوانات و صدف‌های دریایی را به عناصر خود اضافه کرد. هر دو ماده با میدان‌های رنگی خود به یک سر انسان انتزاعی یا بدن انسان تبدیل می‌شوند. آکیاواش با آثارش به ضمیر ناخودآگاه اشاره دارد و به سوررئالیسم اشاره می‌کند. خاطرات علاقهٔ او را به جنبهٔ مرموز و نادیدهٔ زندگی برجسته می‌کند (Erol Akyavaş - Retrospektif, n.d). در مجموعهٔ جمع‌آوری‌شده از آثار خوشنویسانهٔ آکیاواش، نگارنده اثری متعلق به این دهه را ثبت نکرده است ولی از تجارب او در این دوره در آثار خوشنویسانهٔ دوره‌های بعد به‌صورت متناوب بهره برده است(Alakuş, 2011).

- دههٔ ۱۹۷۰

نقطهٔ آغاز جنبش هیزمت (خدمت) را ناآرامی‌های سال ۱۹۷۰ م. می‌دانند (اختیاری میاب و هاشمی، ۱۳۹۶، ۱۷۸). از نظر توماس میشل، رئیس سابق گروه دپارتمان (روابط اسلام و مسیحیت واتیکان)، کوشش گولن درراستای آشتی سنت و مدرنیته و نیز بازآفرینی ارتباطی میان دولت و دین و تأکید بر دموکراسی، در اندیشه‌های تصوف ریشه دارد که در بستر تاریخی ترکیه (و البته بخشی عظیم از جهان اسلام) جاری بوده است (همان، ۱۸۲). پیوند واقعی آکیاواش با تصوف هم از این دهه آغاز شد. او با تأثیر از دانش معماری خود روی نقاشی‌های هندسی کار کرد که در آن‌ها از فیگور و معماری استفاده شده بود و چشم‌اندازهای معماری خارق‌العاده‌ای در آن‌ها دیده می‌شود. نقاشی قلعه‌هایی با دید پرنده، فیگور، مناظر هرمی، فضاهای داخلی از آجر و کاشی، سری دیوارها، بخش‌هایی از نقاشی‌های این دوره است (En-el Hak, n.d.). در فضاهای درونی قلعه‌ها که توسط آجر یا کاشی ساخته شده، هنرمند اشکال هندسی مانند اهرام، مخروط‌ها و مکعب‌ها را در کنار اشیایی مانند میز و صندلی قرار داده است که همهٔ آن‌ها در منظری عجیب هستند (Erol Akyavas, n.d). درمجموعهٔ اتاق‌هایش پرسپکتیو را اغراق‌آمیز و بوم‌ها را به مناطق هندسی تقسیم و دیوارهای آجری، مکعب ها، اهرام و اشیاء دیگر را معرفی کرد. نمای هوایی بر روی قلعه‌های هندسی‌شده یادآور هنر عثمانی به ویژه قرن شانزدهم است (Bisar, Dostoglu & Haldun, 2007). آکیاواش تعدادی از آثار خود را بر اساس مینیاتورهایی منسوب به ماتراکچی ناسوه[۲۲]در قرن شانزدهم بنا نهاد. آکیاواش با استفاده از زبان هندسی مدرن، رئالیسم تلطیف‌شدهٔ مینیاتورهای عثمانی را بازسازی می‌کند و با استفاده از دیدگاه‌های مختلف، ساخت‌های شهری را به هزارتو تبدیل می‌کند و با بینش تازه و اصیل ، مینیاتورهای نصوح را دوباره تفسیر می‌کند (A Selection from the Collection, n.d.). قوس پس‌زمینهٔ معماری او را قادر ساخت تا بر جنبه‌های رابطه‌ای فضا مسلط شود و فضای تصویری را در فضایی سوررئال بسازد (Erol Akyavas, n.d). قلعه‌ها که توسط دیوارهایی محصور شده‌اند، نمادی از انتقال بین جزء و کل، روح و جهان خارج هستند. واحدها و اجزای آن‌ها با معنای عمیق و درونی وجود منطبق است Erol Akyavaş: Aşkın Yolu Üzerinde Bir Eşsiz) (Sır, n.d). برای نشان‌دادن یک ساختار از منظره‌های مختلف به طور همزمان، هندسهٔ فضایی مطلوبی ایجاد می‌کند که از دایره‌ای به دایرهٔ دیگر گسترش می‌یابد (Digler & Soylu, 2020, 101). اتحاد هر مرحله، دغدغهٔ او به اصل امور است. به



تصویر ۶. خاطرات، آکیاواش، ۱۹۶۶ م. اکریلیک روی بوم، ۲۰*۹۰ سانتی‌متر.
مأخذ: ALAKUŞ, 2011, 414

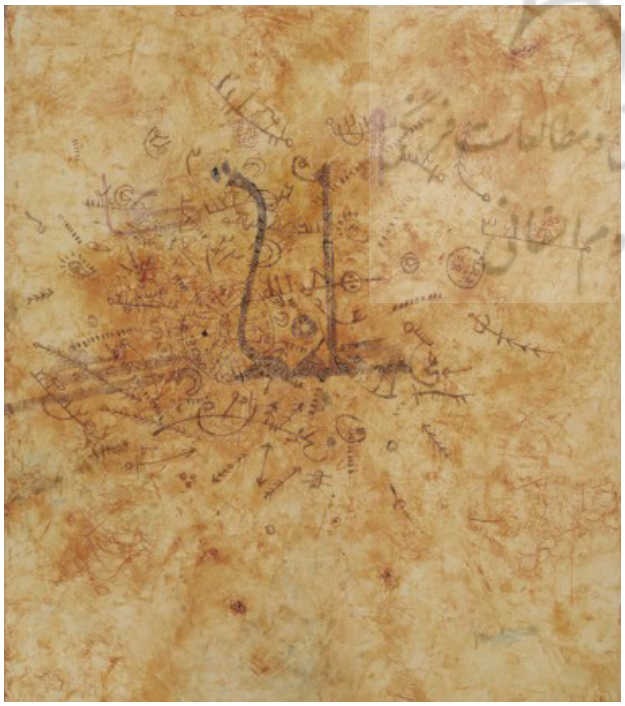
همین دلیل است که عناصر در نقاشی‌های او به عنوان نماد (افلاطونی و نه توصیفی) ظاهر می‌شوند. این نمادها یا نقوش اغلب از هنر عثمانی، به ویژه خوشنویسی و مینیاتورهای عثمانی اقتباس شده است. در سال ۱۹۷۹ م. خوشنویسی انتزاعی را با کمک معماری در نقاشی‌هایش به کار برد، علاقه به تاریخ اسلام در آثارش به صورت تجریدی پدیدار شد (Bisar, et al., 2007, 12). آکیاواش در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید: من معتقدم راه جهانی‌شدن از طریق محلی‌بودن است. هیچ درختی بدون ریشه وجود ندارد. برای پیشرفت باید از کلیشه‌هایی که به نتیجه نمی‌رسند پرهیز کرد. هنرمند نباید بین الگوهای فرمالیستی گیر کند، من با خلق‌کردن مشکلی ندارم (Durgun, 225). دو تابلوی «صندلی عقل»[۲۳] و «زندان ذهن»[۲۴] که حاوی نمادها و کتیبه‌هایی است که در سال‌های ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۴ م. ساخته است، ادامهٔ یافته‌های ناخودآگاه او و رابطه‌اش با سوررئالیسم است. همچنین می‌توان گفت که علاقهٔ آکیاواش به هنر مینیاتور از این نقاشی‌ها آغاز شد(Süreyya, 2013). در پایان دههٔ ۱۹۷۰ م.، سطوح هندسی با ارجاعات متافیزیکی در نقاشی‌های او ظاهر می‌شود که شبیه به هزارتوست. هزارتو، هم به عنوان فرم و هم به عنوان مفهوم، در آثار او جا افتاده و در طول زمان متنوع شده است. هزارتوهای اوایل دههٔ ۱۹۷۰ م. خطوط معماری متمایل به درون هستند. در سال‌های ۱۹۷۹ و ۱۹۸۰ م. او سرهای بریده‌شده، در برخی موارد روبه‌روی هم تولید کرد که اغلب به‌تنهایی از سمت راست یا چپ بوم بیرون زده بودند. این سرها که در آن‌ها استخوان و دندان با پوست جایگزین می‌شود، فضای عجیب و غریبی را ایجاد می‌کند (Erol Akyavaş - Retrospektif, n.d.). «قلعهٔ چشم پرنده» که ساخت آن را آکیاواش در دههٔ ۷۰ آغاز کرد، به نوعی آغاز بازگشت وی به ریشه‌هایش است. در این مجموعه شخصیت معماری با دیوارنگاره‌های قرن شانزدهم آمیخته می‌شود. قلعه‌ها پس از دههٔ ۱۹۸۰ م. به شکل بسیار متفاوتی دوباره ظاهر خواهند شد (Inankur, 2007). در این دهه نیز در مجموعهٔ جمع‌آوری‌شدهٔ نگارنده از آثار خوشنویسانه آکیاووش، اثری خوشنویسی ثبت نشده و همانند دوره‌های پیشین هنرمند از تجارب بصری این دهه در آثار خوشنویسانه به صورت دوره‌ای استفاده کرده است.

- دههٔ ۱۹۸۰

از دیگر احزاب سیاسی ترکیه که از دل جنبش ملی پدید آمد حزب رفاه بود که بین سال‌های ۱۹۹۶-۱۹۸۳ م. تشکیل شد. این حزب که قصد داشت پایگاه اجتماعی خود را به فراسوی توده‌های اسلامی بسط دهد، تصمیم گرفت از ایدئولوژی سکولاریسم با تفسیری متفاوت از کمالیسم حمایت کند (فلاح، ۱۳۹۱، ۱۱۸). در این شرایط اجتماعی و سیاسی، آکیاواش در دههٔ ۱۹۸۰ م. به داستان‌های افسانه‌ای که تا آن روز در نقاشی ترکیه دیده نشده بود روی آورد و تاریخ اسلام را موضوع اصلی نقاشی خود قرار داد. داستان‌های تاریخی که آکیاواش در این دهه روی بوم‌های نقاشی بزرگ تجسم کرد، شکلی انتزاعی پیدا می‌کنند که نیازمند به استفاده از زبانی گسترده و جهانی در پشت این آثار است. با دیدن داستان‌های تاریخی و افسانه‌ای مشارکت فردی و فرهنگی آغاز می‌شود، با رهایی از واقعیت‌ها میل به دستیابی به معانی عمیق، احساسات و باورها و وحدت جهانی وجود دارد. در این زمینه، دیگر دیوار قلعه، اعضای بدن، ابزار وحشت و قدرت را نمی‌بینیم، بلکه کلمات، صداها و نشانه‌ها را درک می‌کنیم. چند خراش، رد، گره‌خوردگی، چین‌خوردگی در فضایی از ابدیت که با یک حرف یا چند رنگ در فضایی رنگارنگ بیان می‌شود که زمان جهانی را تعیین می‌کند و آن را بسیار انتزاعی و ساده ساخته است (Erol Akyavaş: Aşkın Yolu Üzerinde Bir Eşsiz Sır, n.d.). از نمادها، نشانه‌ها و نوشته‌های متعلق به ادیانی همچون اسلام، مسیحیت و یهودیت در طرح‌های اواخر دههٔ ۱۹۸۰ با تأکید بر علم و اعتقاد بهره می‌برد که از نظر تکنیک و هم از نظر فهم، کاملاً

جسورانه است (En-el Hak, n.d.). نقاشی‌های او قبل از دهۀ ۱۹۸۰ م. وجه اشتراکی با فرانسیس بیکن دارند، البته با درک بسیار متفاوتی از فرم و چیدمان فضایی. فضا در آثار فرانسیس بیکن، به نوعی میل و وحشت بدن را در تنش خود آشکار می‌کند. به همین ترتیب، در آثار آکیاواش، فضا و بدن مکان‌هایی هستند که جریان تاریخ در آنها رمزگذاری می‌شود. حتی اگر فضا خالی باشد، با حرکات بدن، خواسته‌ها و ترس‌ها در ادراک ما شکل می‌گیرد. برخی از آثار در این دهه بر روی کاغذهای مرمر و دست‌ساز نقش می‌گیرد. نمادهای دین مبین اسلام در آثار «معراج‌نامه»[۲۵]، «منصور حلاج»، «واو»، «لام و الف»[۲۶] (تصویر ۷) و «کعبه»[۲۷] تفسیر و ترسیم شده و حتی ترکیبات خود را بر روی این نمادها می‌سازند (Erol Akyavaş: Aşkın Yolu Üzerinde Bir Eşsiz Sır, n.d)

در این دهه، آکیاواش از اجرای هندسه سخت جدا شد تا همان ساختار را از منظرهای مختلف و به طور همزمان سیال بودن فضا-زمان را نشان دهد. زمینۀ اغلب با عناصر توپوگرافی[۲۸] بناها و شهرها، عناصر معماری، ریزه‌های انگشتان، اثر دست، استخوان‌های شکسته پر شده است (Digler & Soylu, 2020, 104). در این دهه اصراری بر درست‌نویسی به آن صورت که در خوشنویسی سنتی به کار می‌رفت، دیده نمی‌شود و خوشنویسی به سبکی انتزاعی و نمادین در کنار خطوط قدیمی تبدیل شده است. قطره‌ها و لکه‌های رنگی که ادامه‌دهندۀ سبک اکسپرسیونسم انتزاعی است در فضاهای برخی آثار جای می‌گیرد. نقوش هندسی اسلامی و الگوواره‌های معماری ایرانی-اسلامی نیز علاوه بر حفظ کاربرد تزئیناتی خود، به عنوان بافت در بخشی از زمینه قرار می‌گیرد. آکیاواش تفسیر مذهبی منحصربه‌فرد خود را با تکنیک رنگ‌آمیزی و بافت نقاشی مدرن با ترکیبی متفاوت به کار می‌برد که می‌توانیم آن را هم اکسپرسیونیستی و هم تاشیستی بنامیم (Erol Akyavaş: Aşkın Yolu Üzerinde Bir Eşsiz Sır, n.d). گرایش کامل آکیاواش به ارزش‌های اسلامی و عرفانی و استقبال او از هنرها که میراث سنت است، خط توسعۀ نقاشی‌های او را به ویژه پس از سال ۱۹۸۰ م. تعیین کرد. با این حال رابطۀ آکیاواش با هنرهای اسلامی از ابتدای زندگی هنری او وجود داشته است. انگیزۀ اصلی که پیوند آکیاواش را با هنرهای اسلامی تقویت کرده و توسعه می‌دهد و استفاده او از این هنرها را جهت می‌دهد، رابطۀ ریشه‌دار او با عرفان است (Süreyya, 2013). آکیاواش در اواخر دهۀ ۸۰ م. به شکل تعیین‌کننده‌تری حساسیت مسلمانان را آشکار می‌کند و خود را در مرکز اصلی هویت و سنت در رابطه با نقاشی ترکی قرار می‌دهد (Izleri, 2000). مجموعۀ منصور حلاج که در سال ۱۹۸۷ م. آغاز شد، جالب‌ترین مجموعۀ آکیاواش است. اعدام تراژیک حلاج در سال ۹۱۲ ه. ق. موضوع اصلی این مجموعه است. در این مجموعه، سطوح سه‌بعدی مانند منشورهای پیش از دهۀ ۱۹۸۰ م. به سطوح سادۀ دوبعدی تبدیل شده و از شکل دایره که در کارهای قبلی خود استفاده می‌کرد، بیشتر بهره می‌برد. می‌توان گفت که نقاط و دایره‌های استفاده‌شده توسط هنرمند در این مجموعه با توضیحات حلاج جلوۀ پلاستیکی خود را پیدا کرده است. به گفتۀ حلاج: بدانید که تمام حروف کلمه در کلمه است. حروف در کلمه، حروف در الف و الف در نقطه است. نقطه بالاتر از همۀ اینهاست. نقطه به‌خودی‌خود وجود دارد، حروف همه علوم است و همۀ بر اساس آن است. این تعریف از نقطه اطلاعاتی در مورد منحصربه‌فردبودن و قدرت نقطه به ما می‌دهد او دایره را منبع دانش ناب تعبیر می‌کند (Yetgin, 2013, 67). در این مجموعه اشکال و نشانه‌های خوشنویسی برگرفته از کتب دینی، بافت جدیدی از شکل و معنا ایجاد می‌کند. در مرکز آثار این مجموعه که هم بر روی بوم و هم روی کاغذ اجرا شده‌اند، حرف «واو» قرار دارد که نشان خداوند است. خطوط قدیمی و نمادهای مذهبی با توده‌های رنگی همراه شده است که از دهۀ ۱۹۷۰ م. در نقاشی‌های آکیاواش ظاهر شده است. آنها اشکال هندسی مانند دایره، مربع و مستطیل به خود می‌گیرند (Erol Akyavaş - Retrospek-tif, n.d). خورشید، گرما، خون، خطوط مارپیچ و نشانه‌های



تصویر ۷. لام الف، آکیاوش، اکریلیک روی بوم، ۱۵۲*۱۲۷ سانتی متر، ۱۹۹۲ م. مأخذ: Yetgin, 2013, 100.

ناخوانا، ترس و ابدیت، داستان زندگی حلاج و روایت ایمان او را دنبال می‌کنند. حرف واو در عرفان اسلامی نماد رابطهٔ بین خالق و مخلوق است. در داستان حلاج، وحدت و کثرت زیر سؤال می‌رود. مفاهیم درون- بیرون، هستی- نیستی و در نتیجه نمادهای دنیای صوفیانه‌ای که هنرمند در آن زندگی می‌کند، در این مجموعه انعکاس می‌یابد. آکیاواش با سریال «کعبه[۲۹]» که اولین نمونه‌های آن را در سال ۱۹۸۹ م. ارائه کرد، دوباره به انتزاع روی آورد. او در مجموعهٔ «فرمان»، تصاویری از مینیاتورها و کتب مذهبی را گرد هم آورده است. او علائم مختلفی را روی این آثار حک می‌کند و کنار هم قرار می‌دهد. از دههٔ ۱۹۹۰ م. تکنیک حکاکی، بر روی سطح بسیاری از آثار این هنرمند ظاهر می‌شود. آکیاواش در سال ۱۹۸۷ م. در کارگاه میشل کاسه[۳۰] در پاریس، مجموعه‌ای از لیتوگرافی دربارهٔ رویداد معراج[۳۱] ساخت که به عروج پیامبر به آسمان‌ها تعبیر می‌شود (A Selection from the Collection, n.d). از نظر موضوع، این مجموعه پس از سری کربلا پرمعناترین اثر است. برای او، معراج یک رویداد فوق‌العاده است و می‌تواند برای یک عمر انجام شود. در مجموع هشت اثر در این مجموعه وجود دارد. شش تای آنها حاوی تصاویر فیگوراتیو است، در حالی که دو مورد دیگر حاوی موضوعات و نمادهایی هستند که عاری از فیگور هستند و احساس پوچی را در بیننده ایجاد می‌کنند. آثار این مجموعه ساختاری التقاطی دارند که نمادها و کلاژهای بسیاری را که از هنر مینیاتور منتقل شده است، مطابق با وقایعی که در معراج پیامبر رخ داده است، گرد هم می آورد (تصویر ۷)؛ (Yetgin, 2013, 70). آکیاواش در اثر«فیه ما فیه» که در سال ۱۹۸۹ م. به عنوان‌بخشی از دومین دوسالانهٔ استانبول با عنوان هنر معاصر در محیطی سنتی که به تاریخ ایا ایرنه[۳۲] اشاره دارد، نمادهایی بر روی صفحات پلکسی حک کرده است که نشان‌دهندهٔ سه دین توحیدی است. آکیاواش با کنار هم قرار دادن این نمادها در یک مکان واحد، به وحدت و یکپارچگی مذهبی و فرهنگی اشاره می‌کند. لوح چهارم که روبه‌روی این سه لوح قرار دارد و نوشته‌های الله بر آن نوشته شده است، انسان را به این فکر وامی‌دارد که با ذوب‌شدن در پیشگاه خداوند، طبق عقیدهٔ صوفیه، به ذات رسیده و با عشق به خدا به حقیقت الهی می‌رسیم. این اثر نام خود را از «فیه ما فیه» مولانا جلال‌الدین رومی گرفته است، او ضمن اشاره به مسئلهٔ وصول به ذات، به عبارت «آنچه در درون است» نور و سطح می‌بخشد (Erol Akyavaş - Retrospektif, n.d.).

حروف در این آثار به دنبال جلب توجه و اشاره به ارزش‌ها و معانی نمادین هستند تا توجه صرفاً فیزیکی به شکل عناصر موجود باشد.

- دههٔ ۱۹۹۰

در این دهه جنبش گولن جایگاه ویژه‌ای در اوضاع حاکم بر ترکیه به دست آورده است، هدف و موضع این جنبش پیوستن به جهان مدرن از طریق آشتی‌دادن ارزش‌های مدرن و سنتی است که معتقدند نظام سیاسی ترکیه بیش از حد بر سکولاریسم و مدرن‌شدن به سبک غربی تأکید می‌کند نه مدرن‌شدن بر اساس الگوی اسلام مدرن (نواختی مقدم، ۱۳۹۶). نقاشی‌های آکیاواش در این دوره از محتوای بازنمودی باز ماندند و به سمت نور و رنگ رفتند (En-el Hak, n.d.). او مفهوم «هستی» را در نقاشی‌هایش زیر سؤال برده و تفسیر می‌کند. هستی و یگانگی اکنون برای او خوشنویسی است. تصاویری همچون خدایان هند، نشانه‌های جادویی حک‌شدهٔ بومیان پرو بر روی صخره‌ها، نمادهای کابالیستی[۳۳] یهودیان، آثاری ازکاخ الحمرای اسپانیا که نمایانگر هنر اسلامی-موری[۳۴] است و هزارتوی کلیسای جامع آمیان فرانسه در آثارش به تصویر در آمده است (Erol Akyavaş: Aşkın Yolu Üzerinde Bir Eşsiz Sır, n.d.). نمادگرایی در نقاشی‌های این دهه، موقعیت و منحصربه‌فرد بودن فرد را در بستر فضا با بیانی غنایی آشکار می‌کند و با تصاویری که بدون مکان و زمان به معنویتی انتزاعی تبدیل شده است، مشکل هستی را بیان می‌کند (تصویر ۹)؛ (Erol Akyavaş - Retrospektif, n.d.).

آکیاواش هر تصویر و نشانه‌ای را که به سطح نقاشی آورده، گرد هم می‌آورد و دوباره تفسیر می‌کند، سطح نقاشی را به قسمت‌هایی تقسیم می‌کند، نقاشی‌های مینیاتوری و تصاویر جمع‌آوری‌شده از کتاب‌های مذهبی را در زیر رنگی که روی بوم گچ‌کاری شده مدفون می‌کند. توده‌های رنگی خالصی که او در آثارش به کار می‌برد، یادآور آثاری است که در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ انجام داد. استفادهٔ ساده از تصاویر، الگوها و رنگ‌ها وجود دارد (Erol Akyavaş - Retrospektif, n.d.). تصاویر در نقاشی‌های آکیاواش در سال‌های آخر عمرش بسیار ساده‌تر و تک‌رنگ‌تر است، نوشته‌ها کاهش یافته و شکل‌های هزارتویی و دایره‌ای پدید آمده‌اند. به نظر می‌رسد این نقاشی‌ها آخرین نقاط ماجراجویی درونی او هستند، با کامل‌ترین حالت. با این حال، نمی‌توان ارتباط بین اولین آثار آکیاواش و آخرین آثار او را مشاهده نکرد. همان‌طور که خودش گفته از همان ابتدا تفاوت زیادی در نگرش اصلی او در زندگی هنری‌اش وجود نداشته است. دوره‌های مشخصی در هنر او وجود دارد، زمانی که یک دغدغهٔ جدید، یک مشکل جدید شروع می‌شود. اینها ممکن است در شکل با یکدیگر متفاوت باشند، اما محتوا و منابع آن‌ها تفاوتی ندارد. همهٔ این نقاشی‌ها به حوزه‌ای تبدیل شدند که دنیای درونی او در آن شکل بگیرد، جایی که او به

تصویر ۸. فیه ما فیه، آکیاواش، بلوک‌های شفاف روشن روی پایهٔ آهنی، طلا و پلکسی‌گلاس، ۱۳۰*۱۰۰*۶۰ سانتی‌متر، ۱۹۸۶م. مأخذ: Yetgin, 2013, 71.

تصویر ۹. بدون عنوان، آکیاواش، آکریلیک روی بوم، ۱۹۹۶ م.۹۱*۱۲۱ سانتی‌متر. مأخذ: https://www.galerinevistanbul.com/

تجزیه و تحلیل و پاسخ به سؤالاتی که در طول زندگی از خود می‌پرداخت، تبدیل شد که منشأ آنها سنت، هنر و فرهنگ اسلامی خودش است(Inankur, 2007). آکیاواش بین سال‌های ۱۹۹۰تا ۱۹۹۲ م. مجموعه‌ای از نقاشی‌ها را ساخت که مستقیماً با نوشتن مرتبط بودند. مانند لام الف (تصویر ۷). گرایش آکیاواش به خوشنویسی با هنرمندان همزمان با او ژرژ ماتیو، کلیفورد استیل ، مارک توبی و سای-تومبلی اشتراکات زیادی دارد. حروف درهم‌تنیده در این مجموعه نمادین‌ترین بیان میل را در نقاشی نشان می‌دهد. حروفی که بر روی توده‌های خود خم می‌شوند، یکدیگر را تکمیل می‌کنند و با این یکپارچگی آثار معناداری در سطح به جای می‌گذارند، هرچند که چیزی نمی‌گویند ولی به‌شدت حرکت عشق را منعکس می‌کنند (Yetgin, 2013, 99). ترکیبات متفاوتی از خط کوفی پیرآموز و ثلث در دانگ درشت در داخل فضاهای متفاوت هندسی بر روی کاغذهای دست‌ساز و یا مرمر به همراه خطوط کتابت شده در دانگ ریز همچون نستعلیق، ثلث، نسخ و خوشنویسی به سبکی انتزاعی و نمادین در آثار این دهه به چشم می‌خورد. خطوطی که در دانگ ریز در جهت‌های مختلف حتی به صورت معکوس و آیینه‌ای کتابت شده است.

نتیجه‌گیری

آکیاواش به عنوان هنرمند کشوری که شرق و غرب در آن در یک جغرافیا زندگی می‌کنند، چشم‌انداز ارزشمند ۴۰ ساله‌ای در آثارش ارائه می‌دهد. از انباشت‌های فرهنگی گسترده، از خوشنویسی گرفته تا هنرهای مختلف مذهبی بهره می‌برد تا به ترکیب‌بندی‌های متفاوتی برسد. آثار او نشان می‌دهند گرچه تحت تأثیر هنر مدرن غرب شکل گرفته اما از فرهنگ و سنت‌های بومی، اوضاع اجتماعی و سیاسی غالب بر ترکیه نیز بهره‌مند شده است و تجربهٔ همزمان شرق و غرب را با تفسیر عناصر تصویری با تنوع گسترده، بدون تلاش برای ترکیب آن انجام داده است. نتیجهٔ اندیشهٔ سکولار و افزایش دیدگاه‌های غربی دههٔ ۱۹۵۰ م. ترکیه در آثار آکیاواش به‌صورت نماد و حروف جهانی به تصویر در می‌آید. آن‌گونه که خوشنویسی غیر خاص شرقی با زبان بین‌المللی با هم در می‌آمیزند و هنر و مفاهیم غربی و شرقی را با عناصر منحصربه‌فرد خیالی خود ترکیب می‌کند و هنر انتزاعی را به هنر ترکیه وارد می‌کند. در دههٔ ۱۹۶۰ م. بیان پیکره‌گرای زنان در آثارش ثبت می‌شود و این ایده که بدن زن منشأ زندگی است به عنوان یک استعارهٔ تغییرناپذیر در نقاشی آکیاواش ادامه می‌یابد. دههٔ ۱۹۷۰، قلعه‌هایی با دید چشم پرنده، پیکره‌ها، مناظر هرمی و فضاهای داخلی از آجر و کاشی و سری دیوارها فضای آثارش را پر می‌کند. درک دریافت‌های غربی و عبور از هنر گذشتگان در آثار این دههٔ آکیاواش به چشم می‌آید. جنبش اجتماعی که ترکیه در این دهه از آن متأثر است، بازآفرینی ارتباط میان دولت و دین و تأکید بر دموکراسی و اندیشه‌های تصوف است که در بستر تاریخی ترکیه به عنوان بخش عظیمی از جهان اسلام جاری است. گرایش به نور و رنگ به همراه تنوعی از خطوط عربی در دانگ‌ها و جهت‌های مختلف در کنار تصاویری همچون خدایان هند، نشانه‌های جادویی حک‌شدهٔ بومیان پرو بر روی صخره‌ها و هزارتوی کلیسای آمیان فرانسه و دیگر عناصر بصری دهه‌های مختلف در تجربه‌های هنری آکیاواش در دههٔ ۱۹۹۰ م. به تصویر در می‌آید. آکیاواش اگرچه تحت تأثیر اشکال خوشنویسی قرار داشت، اما بیشتر به معانی منسوب به حروف، کلمات و مقادیر عددی حروف تشکیل‌دهندهٔ این کلمات علاقه داشت و از آن برای تأکید بر جنبهٔ باطنی نقاشی خود استفاده می‌کرد. در به‌کارگیری

حروف در نقاشی چندان به اصول درست‌نویسی مقید نبود، اما عنصر خط همچنان در آثارش واضح و خواناست و تناسبات در آن رعایت شده است و از پس ظاهر مدرن، مفاهیم عرفانی که از توجه هنرمند به تصوف نشئت می‌گیرد، قابل بازیابی است. آنچه که آکیاواش را منحصربه‌فرد می‌کند، فلسفهٔ عمیق آثار اوست آن‌گونه که در نقاشی‌های خوشنویسانهٔ او نه‌تنها هنر اسلامی، بلکه اندیشهٔ او نیز احساس می‌شود. با توجه به تحولات اجتماعی و سیاسی ترکیه و همزمانی او با گولن می‌توان اندیشهٔ او را متأثر از جنبش هیزمت دانست، آن‌گونه که در راستای آشتی سنت و مدرنیته و نیز بازآفرینی ارتباط میان غرب و اسلام و اندیشهٔ تصوف قرار دارد، آنچه کـه در بستر تاریخی ترکیه جاری بوده است. جنبشی که در دههٔ ۱۹۸۰ م. با آن روبرو هستیم تنها آشتی سنت، مدرنیته، گفتگوی میان ادیان، تصوف و نگاه به «دیگری» نیست، اندیشهٔ غربی و مواجههٔ ترکیه با غرب از زمان امپراتوری عثمانی، موجب نفوذ این اندیشه‌ها شده است. آکیاواش در این دهه شروع به تولید نقاشی‌های تأثیرگذار صوفیانه کرده و به اسلام و به ویژه فلسفهٔ تصوف اشاره می‌کند. او از این دوره تصاویر و نمادهای عرفان را با هنر معاصر تطبیق می‌دهد و وقایع تاریخ اسلام و مفاهیم اسلامی را به صورت انتزاعی در نقاشی‌های خود به کار می‌برد. نقاشی آکیاواش می‌خواهد با استفاده از نمادهای تصوف بر آنچه در پسِ مرئیات است تأکید کند. با نگاهی به مجموعه آثار آکیاواشَ می توان گفت آثار هر دورهٔ هنرمند بازتابی از فرهنگ حاکم بر جامعهٔ مدرن ترکیه است.

تقدیر و تشکر

با توجه به علاقهٔ نویسندهٔ اول به نقاشی خط، آکیاواش جهت بررسی و تحلیل آثار توسط دکتر حجت امانی به او معرفی شد تا با نگاهی جدید و متفاوت از آثار نقاشی خط رایج در ایران به خلق آثار نقاشی خط بپردازد. لذا بر خود لازم می‌دانم به خاطر راه یافتن به اندیشه‌های اروِل آکیاواش و دستیابی به ایده‌های جدید از کمک‌های بی‌دریغ او و در این امر کمال تشکر را به جا آورم.

پی‌نوشت‌ها

۱. عنوانی که عموماً بر هر نهضت و جریان سیاسی ضداستبداد عثمانی در قرن ۱۹م. و به‌خصوص بر نهضت مخالفان سلطان عبدالحمید دوم در درون و برون قلمرو امپراتوری عثمانی اطلاق می‌شد. این جریان روشن‌فکرانه با شعار و هدف اصلاح ساختار اداری، دفاع از آزادی و برابری و برچیده شدن استبداد، بیش از نیم قرن (۱۸۶۰-۱۹۱۹م.) با فرازوفرودهایی حیات سیاسی - اجتماعی و فرهنگی دولت عثمـانی را تحت تـأثیر قـرار داده و در تحولات آن (از مثبت و منفی) نقش مهم داشته است.

۲. Zaim Turgut

۳. Golpinarli

۴. Ludwig Mies van der Rohe

۵. Mansur ı-Hallac

۶. Vav

۷. Kimya-i Saadet

۸. Kerbela

۹. Mirajname

۱۰. شمایل شکنان

۱۱. Erwin Panofsky

۱۲. Sezer Tansuğ

۱۳. sönmez demet

۱۴. Berkman

۱۵. Said Nursî (زادهٔ ۱۸۷۶ - درگذشته ۱۹۶۰) از پیشگامان اندیشهٔ نوین اسلامی است.

۱۶. Yunus Emre (؟- ۸۴۸) از مردم بولی و از عرفا و از اهل الله در آناتولی به شمار می‌رفت. یونس زبان ترکی ساده مردم را به کار می‌برد، با اینکه بی‌سواد بود مناجات‌های صوفیانه و الهیات عارفانه دارد.

۱۷. Edward B.Henning

۱۸. Hurifilik

۱۹. Fethullah Gülen: سخنران، نویسنده و مدرس علوم اخلاقی و الهیات اهل ترکیه است.

۲۰. Eero Saarinen

۲۱. Anılar

۲۲. نصوح مطراقچی Nasuh Matrakçı، در روزگار سلطنت سلطان سلیم و سلطان سلیمان است. او را ریاضی‌دان، مورخ و نویسنده‌ای دانسته‌اند که در خطاطی و نقاشی هم ید طولایی داشته است. نصوح افندی (مطراقچی)، از همراهان سلطان سلیمان در سفر به بخش غربی ایران (آذربایجان و عراق عجم) و عراق عرب در قرن شانزدهم بود. او ضمن ارائهٔ گزارشی از این لشکرکشی اغلب منزل‌های مسیر حرکت اردوی عثمانی را به تصویر کشیده است. حاصل کار او بیان منازل سفر عراقین سلطان سلیمان‌خان است که مطراقچی آن را در قالب بخشی از کتاب خود با عنوان سلیمان‌نامه، کتابی دربارهٔ رویدادهای روزگار سلیمان قانونی، عرضه کرده است.

۲۳. Aklın Sandalyesi

۲۴. Aklın Hapsi

۲۵. Mirajname

۲۶. Lamelif

۲۷. Kabe

۲۸. Topography

۲۹. Kabe

۳۰. Michel Cassé

۳۱. Mirac

۳۲. Aya İrini'ni

۳۳. Kabbalah

۳۴. Moors مورها یا موروها به اسپانیایی Moro به مسلمانان اسپانیا گفته می‌شد که نژادی عربی-اسپانیایی-بربری داشتند و امروزه عمدتاً در شمال غرب آفریقا زندگی می‌کنند.

فهرست منابع

• اختیاری میاب، مهدی و هاشمی، سید عباس. (۱۳۹۶). علل و دلایل شکل‌گیری، تداوم و گسترش جنبش گولن. *جامعه شناسی سیاسی جهان اسلام*، (۱۲)۶، ۲۰۳-۱۶۳.

• امانی، حجت و فرحمند درو، سارا. (۱۴۰۰). سیر تحولات خوشنویسی اسلامی در ترکیه معاصر. *هنر و تمدن شرق*، ۹(۳۲)، ۶۷-۸۰.

• ذبیح زاده، علی‌نقی. (۱۳۸۰). ترکیه لائیک، پیامد اصلاحات در دولت عثمانی. *فصلنامهٔ معرفت*، ۷۹، ۴۳-۶۶.

• طاهایی، جواد. (۱۳۸۰). اسلام گرایی و دولت مدرن در ترکیه.

راهبرد، (۱۹)، ۱۲۷-۱۵۴.
• فرحمند درو، سارا و امانی، حجت. (۱۴۰۰). باززایی نگارگری با زبان نو در ترکیه دوران معاصر (از ۱۹۰۰ تا کنون). *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۳)، ۸۸-۷۵.
• فلاح، رحمت الله. (۱۳۹۱). مبانی گفتمانی و رفتاری اسلام گرایان ترکیهٔ در حوزهٔ سیاست ورزی. *مطالعات راهبردی جهان اسلام*، (۵۱)، ۱۰۷-۱۲۸.
• فلاحت پیشه، حشمت اله و ولدبیگی، صفر. (۱۳۹۲). آثار فکری گولنیسم و جنبش نور در سیاست و حکومت ترکیه. *پژوهش‌های راهبردی سیاست*، ۶(۳۶)، ۹۰-۱۱۵.
• نواختی مقدم، امین. (۱۳۹۶). *الگوهای توسعهٔ اسلام مدرن در ترکیه از نگاه «فتح‌الله گولن»*. تاریخ مراجعه: ۱۴۰۱/۳/۱۰. قابل دسترس در: https://www.farsnews.ir/۱۳۹۶۰۳۲۳۰۰۱۴۲۴/news

• *A Selection from the Collection*. (n.d.). Retrieved May 28, 2022, From https://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=3&id=1009
• ALAKUŞ, A. O. (2011). KÜLTÜREL ETKİLEŞİM BAĞLAMINDA ÜRK DÜNYASINDAN SANATSAL BİR BATI ETÜDÜ. *ANKARA: Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi,* 35-39.
• *Artist Erol Akyavas.* (n.d.). Retrieved May 28, 2022 Form https://artfacts.net/artist/erol-akyavas/115972
• Bisar, H., Dostoglu, H. & Haldun, M. (eds.). (2007). *Erol Akyavas On the Way to Karbala* Retrieved May 28, 2022, From https://www.christies.com/en/lot/lot-5132403
• Digler, M. & Soylu, R. (2020). Erol Akyasin Resimeride Tasavvuf ve Islam Kalirafisi Etkileri. *The Journal of Social Sciences,* 7(48).
• Durgun, O. (2000). Gonul gözüyle bir omur EROL AKYAVAS A Life through the Eyes of the Heart. *SkyLife Aralik*, 221-225
• *En-el Hak*. (n.d.). Retrieved May 28, 2022, From https://artam.com/muzayede/271-cagdas-sanat-eserleri/erol-akyavas-1932-1999-en-el-hak
• *Erol Akyavaş - Retrospektif.* (n.d.) Retrieved May 28, 2022, From https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/erol-akyavas-retrospektif_1186.html
• *Erol Akyavaş retrospective opens at Istanbul Modern.* (2013). Retrieved May 28, 2022 Form https://www.hurriyetdailynews.com/erol-akyavas-retrospective-opens-at-istanbul-modern-47831
• *Erol Akyavas.* (n.d.). Retrieved May 28, 2022, From https://www.detayart.com/erol-akyavas/
• *Erol Akyavaş: Aşkın Yolu Üzerinde Bir Eşsiz Sır.* (n.d). Retrieved May 28, 2022, From http://www.antikalar.com/
• Inankur, Z. (2007). *Erol Akyava.* Retrieved May 28, 2022, From https://erolakyavas.org/?page_id=15
• *İslam estetiğinin görkemli dili.* (n.d.). Retrieved May 28, 2022, From https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/islam-estetiginin-gorkemli-dili-528680
• Izleri, D. (2000). *Erol Akyavas: The Mark of the East*. Retrieved May 28, 2022, From https://www.lightmillennium.org/fall/lmtv_akyavas.html
• Süreyya, S. (2013). *Erol Akyavaş: Tuvalde zikreden derviş*. Retreived May 28, 2022, From https://www.star.com.tr/acik-gorus/erolakyavas-tuvalde-zikreden-dervis-haber-764753/
• Yetgin, A. (2013). *EROL AKYAVAŞ"IN GELENEKLE SOMUTLAŞAN RESİMLERİNDE KARŞILAŞTIRMALI KOMPOZİSYON ÖZÜMLEMELERİ (Dalı Yüksek Lisans Tezi).* AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ, GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ, Antalya, Türkiye.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
حجازی، رئوفه و امانی، حجت. (۱۴۰۱). تحلیل و بررسی آثار خوشنویسانه ارول آکیاواش در بستر فرهنگی ترکیهٔ مدرن. *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۰(۳۷)، ۵-۱۸.

DOI:10.22034/JACO.2022.353935.1257
URL: http://www.jaco-sj.com/article_158776.html