پیکره

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز

فرم و معنا در داستان «مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی» اثر مولانا در مقایسه با اثر «آینهٔ آسمان» آنیش کاپور

دوره یازدهم، شماره۲۹، پاییز ۱۴۰۱ شماره صفحات ۵۹ تا ۷۰

۵۹

محمد سمیعی[۱] محمدرضا حسنی[۲] مرضیه رضایی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۲،۲۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱،۸،۲ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱،۸،۲۵

DOI: 10.22055/PYK.2022.17886 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1401.11.29.5.3
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_17886.html

ارجاع به این مقاله: رضایی، مرضیه و سمیعی، محمد. (۱۴۰۱). فرم و معنا در داستان «مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی» اثر مولانا در مقایسه با اثر «آینهٔ آسمان» آنیش کاپور. پیکره، ۱۱(۲۹)، صص. ۵۹-۷۰.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Form and Meaning in the Story of "the Romans and Chinese Argument in Painting Science" by Rumi, Compared to Anish Kapoor's "Mirror of the Sky"

مقاله پژوهشی

فرم و معنا در داستان «مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی» اثر مولانا در مقایسه با اثر «آینهٔ آسمان» آنیش کاپور*

چکیده

بیان مسئله: مبحث فرم و معنا همیشه در روند شکل‌گیری اثر هنری جزو لاینفک مبانی هنر بوده است. همانطور مولانا در داستان «رومیان و چینیان» به ارتباط ظریف میان فرم و معنا از نظرگاهی عارفانه پرداخته است. از دیگر سو، اثر «آینهٔ آسمان» آنیش کاپور که به‌عنوان اثری حجمی در هنر معاصر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، در مقایسه با دیدگاه مولانا دارای نقاط مشترکی است و پژوهش حاضر درصدد است تا به آن‌ها بپردازد و این مهم را بررسی کند که چگونه و با چه زبان مشترکی، فرم و معنا در این آثار که در تقابل تاریخی بسیار زیادی هستند، مورد مطالعه قرار می‌گیرد؟

هدف: مولانا به مقولهٔ معنا نگاهی بسیار فراتر از زمان خویش داشته است؛ همین ویژگی باعث شده است که به زبان هنر معاصر بسیار نزدیک باشد. لذا پژوهش حاضر درصدد است که با مقایسهٔ ارزش معنا در داستان « مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی » مولانا و «آینهٔ آسمان» آنیش کاپور به مفهومی جدید دست یابد، به نوعی که با زبان هنر معاصر نیز در ارتباط باشد.

روش پژوهش: پژوهش حاضر به‌صورت توصیفی-تحلیلی مورد مطالعه قرار گرفته است و با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای، مفاهیم فرم و معنا در هنر معاصر و جایگاه و رابطه آن‌ها را در اندیشهٔ و عرفان اسلامی بیان کرده است.

یافته‌ها: یافته‌ها نشان داد داستان « مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی » و اثر «آینهٔ آسمان» در اهمیت نقش معنا تا آن اندازه کوشیده‌اند که حتی منجر به حذف فرم نیز گردیده است. این دو اثر تا حد بسیار زیادی از لحاظ فرم به یکدیگر نزدیک‌اند، اما زبان معنایی آن‌ها با توجه به بستر زمانی که در آن قرار گرفته‌اند نسبت به یکدیگر متفاوت است.

کلیدواژه

معنا، عرفان، آنیش کاپور، نقاشی، مولانا

۱. کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرومعماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
Email: m.r.hassani@arts.usb.ac.ir
۳. مربی گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول در رشته نقاشی، با عنوان «بررسی نسبت فرم و محتوا در داستان مثنوی: مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی با اثر آینه آسمان آنیش کاپور» با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه سیستان بلوچستان است.

مقدمه

در داستان « مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی»، خواننده، آشکارا، با دو مقولهٔ فرم و معنا مواجه می‌شود. فرم در این روایت رویکردی ناتورالیستی دارد و به معنای تقلید صرف از طبیعت تعبیر گردیده، در حالی که معنا به مثابهٔ نقدی بر طبیعت‌گرایی یا فعل تقلید دلالت دارد. آنچه نیز در نقاشی رومیان مورد ستایش قرار گرفت، نفی تقلید از طبیعت به‌واسطهٔ مهارت بود، اما سرانجام همان طبیعت را بازنمایی کردند، با این تفاوت که معنا بر فرم کاملاً غالب شده بود. به‌واقع، در هنر ایرانی بعد از اسلام، به‌دلیل حذف شمایل‌نگاری، نقاشی رئالیستی و ناتورالیستی به‌سمت انتزاع میل کرد که بیانگر دوری جستن از صورت ظاهری اشیاست. این مسأله به‌درستی در داستان مولانا اشاره گردیده است که غایت هنر چیزی فراتر از رویکرد رئالیستی یا ناتورالیستی است. آنیش کاپور نیز با اثر «آینهٔ آسمان» گامی فراتر از رویکرد ناتورالیستی برداشته است.او نیز در برابر طبیعت آینه‌ای قرار می‌دهد تا در نهایت همان طبیعت را بازنمایی کند. هنرمند به‌عنوان شخصی که بر فعل تقلید از طبیعت نقد دارد، دست به آفرینش اثر می‌زند. با توجه به نقاط مشترک دو اثر با یک‌دیگر نویسندگان تلاش دارند تا توجه مخاطب معاصر را به رویکردی جلب نماید که در چند صد سال گذشته از فرهنگ شرقی سر برآورده و اکنون در دنیای معاصر مورد اهمیت واقع شده است. آیا صرفاً این مهم را باید به‌عنوان یک آیین و مسلک در نزد عرفای گذشته دانست؟ آیا نمی‌توان از زاویهٔ دیگری به آن نگاه کرد و آن را با مبانی هنر معاصر همخوان دانست؟ که در این صورت باب تازه‌ای در جهت بازخوانی بسیاری از روایات سمبلیک شرقی باز خواهد شد. لذا تلاش نویسندگان پژوهش حاضر آن بوده، تا با وجود آگاهی از ویژگی‌های هنر معاصر، مخاطب با این سؤال اساسی که -چگونه اثر «آینهٔ آسمان» با ویژگی‌های مذکور در زمان معاصر مقبول مخاطبان واقع می‌شود، در حالی که اثر مولانا نیز با همان ویژگی‌ها در زمانهٔ خود (چند قرن قبل)، به رأی عرفا، از اهمیت بالایی برخوردار بوده است؟- آیا این بدان معناست که در عرفان تا به این اندازه بر اهمیت معنا و ایده که از ویژگی‌های هنر معاصراند تأکید گردیده، در صورتی که غرب بعدها این ایده را مطرح کرده است. بنابراین فرض نویسندگان بر این مهم استوار است که اگر مجدداً مبانی عرفانی ایرانی را با هنر معاصر مورد مطالعه قرار دهیم، در ارتباط با بسیاری از آثار و رویکردهای معاصر هنر جایگاه و ارزش بنیادی‌ای را دارا می‌باشد. سرانجام باید به این نکته اشاره کرد که با توجه به گستردگی ابعاد مفاهیم هنر عرفانی و هنر معاصر هیچگاه نمی‌توان این دو مقوله را به‌طور قطع در یک میزان با یکدیگر مقایسه نمود. به این ترتیب، این شکل از قیاس می‌تواند تفسیر متن را به لایه‌هایی عمیق‌تر، در جهت تغییر نگاه سنتی به نگاه معاصر، به آیین‌ها و سمبل‌ها میسر گرداند. تعدد نظرات متفاوتی در باب نسبت فرم و معنا در آرای متفکران و نظریه‌پردازان غرب و شرق دیده می‌شود. مولانا نیز نظریات عارفانهٔ خود را به نوعی در داستان «مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی» به‌گونه‌ای نمادپردازانه در باب آفرینش اثر نقاشی بیان کرده است که در آن رومیان و چینیان هر کدام مثالی از معناگرایان و صورت‌گرایان‌اند. در ادامه، به اثر «آینهٔ آسمان» از هنرمند مجسمه‌ساز معاصر هندی‌تبار، آنیش کاپور، اشاره گردیده است که برای نویسندگان در مقام مقایسه با اثر مولانا بسیار حائز اهمیت است؛ چرا که در این اثر و یا مجموعه‌ای از آثار آنیش کاپور که با آینه خلق شده‌اند، نوعی روایت‌گری مشاهده می‌شود که با اثر رومیان بسیار شباهت دارد؛ یعنی وجه معنایی اثر بر وجه فرمی آن غالب شده و ابژه از شئ‌شدگی رهایی یافته است. در واقع چیزی که ابژه می‌نامیم، دنیای پیرامون اثر است که در آینه متجلی گردیده و به‌واسطهٔ محیط اطرافش، و نه به مجرد صورت مادی خود، تعریف شده است. نوشتار حاضر با توجه به اهمیت این دو نگاه که از دو بازهٔ زمانی با فاصلهٔ بسیار از یکدیگر شکل گرفته است، به پرسش‌های زیر می‌پردازد: که چه ارتباطی می‌تواند

میان نگاه مولانا به طبیعت در اثر رومیان و نگاه آنیش کاپور در اثر آینهٔ آسمان وجود داشته باشد؟ و تقابل فرم و معنا را در هر کدام از این آثار، با توجه به بستر زمانی‌ای که در آن قرار گرفته‌اند، چگونه می‌توان مورد بازخوانی قرار داد؟

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر به‌صورت توصیفی-تحلیلی است و اطلاعات مورد نیاز آن به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوردی شده است و سپس داده‌های حاصل از آن، که مشتمل بر طیف گوناگونی از نظریات اندیشمندان و منتقدان هنری است، به روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

در تحلیل و بررسی آثار نوشته شده در راستای پژوهش حاضر، می‌توان از موارد زیر نام برد: «غزالی» در «احیاء العلوم» (۱۳۵۲) به داستان رومیان و چینیان بسیار پیش‌تر از مولانا اشاره کرده است، با این تفاوت که در اثر وی، رومیان به تقلید دست می‌زنند و چینیان دیوار را صاف می‌گردانند. «جعفری» در «شرحی بر مثنوی معنوی» (۱۳۷۰) به تشریح کامل داستان رومیان و چینیان در علم نقاشی، از لحاظ ابعاد عرفانی و معنوی آن، پرداخته است. «پازوکی» در «حکمت هنر و زیبایی در اسلام» (۱۳۹۲) به شرح مفصلی از داستان رومیان و چینیان پرداخته که در آن دیدگاه عرفا و نیز زیبایی‌شناسی در داستان را مورد مطالعه قرار داده است. «بابا» در مقالهٔ «ابژه‌های فرار»(۱۳۹۱)، ترجمهٔ احسان نوروزی، به تحلیل جامعی در مورد آثار آنیش کاپور و جایگاه آن در هنر معاصر پرداخته است. «بلخاری قهی» در «فلسفهٔ هنر اسلامی» به عوالم معنوی داستان رومیان و چینیان اشاره کرده و آن را نیز در داستان غزالی مورد مطالعه قرار داده است. با توجه به مطالب گفته شده، تا کنون، تحقیقات جامعی نسبت به قیاس رویکرد داستان مولانا با اثری معاصر در قالب فرم و معنا یافت نگردیده و یا کمتر به این مقوله پرداخته شده است.

داستان «مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی»

در «مثنوی معنوی» مولانا به این داستان اشاره می‌شود که مردم چین و روم بر سر مهارت و چیرگی خود در هنر نقاشی با یکدیگر بحث‌ها می‌کردند. هر یک از این دو گروه مهارت و استادی خود را می‌ستود. پادشاه خواست که به این مباحثه‌ها و رجزخوانی‌ها پایان دهد و هنر آنان را در عمل به بوتهٔ آزمایش درآورد. نقاشان چینی از شاه خانه‌ای خواستند که هنر خود را در معرض دید قرار دهند. شاه خانه‌ای به چینیان و خانه‌ای نیز به رومیان داد تا مهارت و استادی خود را نشان دهند. وی همهٔ امکانات لازم را برای نقاشان چینی فراهم آورد؛ اما رومی‌ها هیچ چیز از شاه نگرفتند، بلکه درهای خانه را بستند و فقط به صیقل زدن در و دیوار خانه پرداختند. چینی‌ها انواع گوناگون رنگ را با استادی تمام به‌کار گرفتند و ترکیبات بدیع و دلنشینی از آن ساختند و بر دیوار خانه نقش کردند. وقتی از کار خود فارغ شدند، از شادی و شور، دهل‌ها زدند و کرناها نواختند. شاه به تماشای کار نقاشان چینی رفت و از دیدن آن نقش‌های دلفریب بسیار خرسند و شادمان شد، سپس به‌سوی کارگاه رومیان رفت همین که به آنجا رسید، رومیان پرده‌ها را پس زدند و ناگهان، پادشاه صحنهٔ رویایی حیرت‌انگیزی را مشاهده کرد. همهٔ

نقش‌ها و تصاویر رنگین و زیبای چینیان بر دیوار اتاق‌های رومیان به‌گونه‌ای شکوهمند و افسانه‌ای منعکس شده بود. شاه از دیدن این صحنه شوری خاص پیدا کرد و دید که معرفت رومیان سبب شده است که کاری خلاق و بدیع‌تر به‌وجود آید. پس مجذوب کار رومیان شد. لذا چینیان آنچه کردند، چیزی فراتر از محاکات و تقلید از طبیعت نبود، با وجود آنکه صنعت و فن نقاشی را به کمال به‌کار بردند؛ این اثر رومیان بود که، بدون هیچ یک از فنون نقاشی، نقش طبیعت را در کمال خویش، روایت می‌کند و در نظرگاه همه برتری می‌یابد. «افلاطون در مشهورترین فقرهٔ کتاب «جمهوری» شرایط ما را نظیر زندانیان یک غار توصیف می‌کند که به سبب در بند بودن صرفاً قادرند که به یک جهت خیره شوند، آتشی در پشت آن‌ها قرار دارد و دیواری در مقابلشان. مابین آن‌ها و دیوار چیزی قرار ندارد، همهٔ آنچه که می‌توانند ببینند، سایه‌های خودشان و اشیای پشت‌سرشان است که به‌سبب تابش نور آتش بر دیوار نقش می‌بندند. متأسفانه، آن‌ها این سایه‌ها را واقعیت تصور می‌کنند و هیچ تصوری از واقعیتی که عیناً در پشت آن‌ها قرار دارد و از ماهیت و سرشت خودشان ندارند. این نگرش بر متفکران شرقی بسیار تأثیرگذار بوده است» (هرست هاوس، ۱۳۸۸، ص. ۲۹). رومیان، با قرار دادن آینه در مقابل نقاشی چینیان، به نوعی به‌همان نظریهٔ عالم مثل افلاطون نیز اشاره کرده‌اند و به تعبیری، همان عمل چینیان را بازتاب داده‌اند. لذا چینیان نیز همچون تعبیر افلاطون از نقاشی به تقلید از طبیعت پرداخته‌اند. «از نظر افلاطون این امر با نگهداشتن آینه در برابر واقعیت مقایسه می‌شود، اهمیت این مقایسه در این است که هر انسان سبک مغزی نیز می‌تواند یک آینه را به‌دست بگیرد» (هرست هاوس، ۱۳۸۸، ص. ۳۰). می‌توان اینگونه تعبیر کرد که رومیان با صیقلی کردن دیوار همان عمل چینیان را انجام داده‌اند با این تفاوت که آنان به هیچگونه مهارتی برای روایت نقش طبیعت نیاز نداشته‌اند. رومیان با این عمل به بیهودگی تکنیک و مهارت چینیان در روایت از طبیعت اشاره نموده و به حقیقتی دیگر اشاره می‌کنند.«اولیاء الله به منزلهٔ آن رومیان هستند که درون خود را صیقلی می‌کنند تا عکس و رنگ علوم را درون خویش بنمایانند. اینان احتیاج به کتاب و درس و اکتساب معمولی هنر ندارند.» (جعفری، ۱۳۷۰، ص. ۶۳۲).

اثر چینیان به مثابهٔ تقلید از طبیعت: مولانا به این مسألهٔ مهم اشاره می‌کند که نقاشی چینیان در واقع تقلیدی از عالم طبیعت است. رومیان هم همان را نشان دادند، اما چیزی نکشیده بودند. «افلاطون نیز به‌همین مسأله اشاره می‌کند و می‌گوید که اگر هنرمند بتواند متوجه خود اشیا، یعنی ایدهٔ آن‌ها بشود، باید تعظیم و تجلیلش کرد، اما هنری که عاری از معرفت نسبت به ایده‌هاست هنر نیست، و هنر در زمانهٔ او چنین بود. از لحاظ معرفت هنری، مولانا به نکتهٔ دیگری هم اشاره می‌کند و آن اینکه اساساً صورت حقیقی آن صورتی نیست که نقاش به تقلید از طبیعت نقاشی می‌کند. مسألهٔ تقلید همان است که یونانیان به آن «میمسیس[1]» می‌گفتند. البته، ترجمه‌های بهتر و دقیق‌تر این لفظ، «محاکات و تخیل» و از همه بهتر «تشبیه» است که «ابن رشد» به عنوان معادل ممسیس آورده است. افلاطون و ارسطو معتقد بودند که، اصولاً، هنر میمسیس و تقلید از طبیعت است (پازوکی، ۱۳۹۲، ص. ۶۴). لذا رومیان با این عمل بیهودگی کار چینیان را، آن هم بدون هیچگونه مهارت یا کسب تکنیکی، به نمایش گذاشتند و به این واسطه ذهن را معطوف به اصل واقعیت، که همان خود ابژه است، گرداندند. به‌خوبی دریافته می‌شود که مراد از نشان دادن تصویر حقیقی، بدون آنکه با رنگ و ابزار جسمانی بیان گردد، در اثر رومیان چه چیزی است. در بیت «رومیان چون صوفیانند ای پدر/ بی زتکرار و کتاب و بی‌هنر» به کلمهٔ «بی هنر» توجه شود. اساس نقاشی، شعر و اصولاً اساس هنرمندی بی‌هنر شدن است. این بی‌هنر شدن اساس همهٔ هنرها در فلسفهٔ هنر شرقی، از جمله هنر اسلامی است. بی‌هنر شدن به یک معنا یعنی از حیله و تدبیر، آن جنبهٔ

مهارت، فن و صنعت، پرهیز کردن که اگر هنرمند به فن و صنعت خود اکتفا کند، هیچ هنری نخواهد آموخت. در اینجا حکمت عرفانی بی‌هنر شدن معلوم می‌شود. آنجایی که مولانا به شعر از منظر صنعت‌گری، حرفه‌ای و آرتیستی می‌نگرد، از آن نفرت می‌ورزد و پرهیز می‌کند، زیرا این نوع نگاه، اصرار در جهت هنری بودن آن است. به‌همین دلیل می‌گوید: «من از کجا شعر از کجا، واله که من از شعر بیزارم»؛ اما مولانا زمانی شاعر می‌شود که بی‌هنر شده است، در آنجاست که می‌گوید: « تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم/ تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم» در اینجا مولانا بی‌هنر است که شاعر می‌شود. وقتی شاعر حرفه‌ای است، شاعر نیست؛ وقتی شاعر نیست، شاعر می‌گردد. وی آنجا که به شعر از جهت عروض و قافیه می‌اندیشد، برایش کسالت‌بار می‌شود و می‌نویسد: « قافیه اندیشم و دل‌دار من/ گویدم مندیش جز دیدار من» (پازوکی، ۱۳۹۲، ص. ۶۲،۶۳). کاری که رومیان کردند، این بود که بی‌هنر شدند و کاری که چینیان انجام دادند، این بود که هنرمندی کردند؛ از این روی، کار رومیان درخشش بیشتری یافت. لذا می‌توان از اثر چینیان به محاکات و تقلید تعبیر کرد و در این راستا به شرح تقلید از دیدگاه «کانت[۲]» نیز پرداخت. کانت که آرای او در شکل‌گیری زیبایی‌شناسی و نقد هنری بسیار حائز اهمیت بود، در این رابطه عقیده دارد که: «نبوغ یکی از ارکان مهم خلق اثر است که با مفهوم تقلید کاملاً در تضاد می‌باشد. یک نابغه نمی‌تواند مقلد از طبیعت باشد. نسخهٔ تقلیدی نتیجهٔ تفحّص و کار قاعده‌مند است و همچنین نتیجهٔ فعالیتی است که منطقاً جدای از عمل کردن مطابق با حاکمیت طبیعت اصیل فرد است. در این حال، شخص فقط می‌تواند الگویی از کاری را دنبال کند که نابغه انجام می‌دهد. به‌نظر کانت، هنگامی که هنرمند خلاقی موادی را از طبیعت به عاریت گرفته و چنان می‌پروراند تا (به چیزی که از طبیعت فراتر می‌رود) بدل شود، قوهٔ مخیلهٔ او (ایده‌های زیباشناختی)ای را در عالم طبیعت ندارند. این ایده‌ها مفاهیم مرکب پردامنه‌ای، چون صلح، عدالت، ددمنشی، پرهیزگاری و غیره را شامل می‌شوند، اما می‌توانند به نحوی زیباشناسانه در تصاویر مرکب محسوس جزیی بازنمود یافته و امکان ظهور در عالم واقع را پیدا کنند» (کالینسون، ۱۳۸۸، ص. ۸۶-۸۷). بر طبق این تعریف از کانت، اثر چینیان عاری از نبوغ بوده و هیچ چیز جز روایت آنچه که وجود داشته است را مطرح نمی‌کند. حتی فرم‌گرایانی همچون «بل[۳]» نیز منکر این دیدگاه سنتی هستند که بر اساس آن نقاشی اصولاً تقلید از طبیعت است و عملی است که به‌واسطهٔ الزام در واقع‌نمایی تعریف می‌شود: الزام به خلق تصاویر آشنای افراد، اماکن، افعال و حوادث. البته بل منکر این نیست که بسیاری از نقاشی‌ها بازنمایی‌اند، اما به عقیدهٔ او هرگاه که نقاشی شأن هنر یابد، این شأن به علت دارا بودن خصوصیتی غیر از محتوای بازنمودی به آن اعطا می‌شود. در واقع این فرم دلالت‌گر است که چنین شأنی به نقاشی می‌بخشد. «به نظر بل، اهمیت فرم معنادار که می‌تواند عواطف زیباشناختی استوار بر آزمون اثر هنری به‌صورت ذهنی را برانگیزد، بسیار گسترده است» (آدامز، ۱۳۸۸، ص. ۴۵). «مواردی که بل آن‌ها را ازحیث هنری برتر می‌داند، با فرم‌گرایی او همخوانی دارند. او کلاً از آنچه که مانند هنرهای نوزایی آغاز سدهٔ نوزدهم، بیش از همه طبیعت‌گرایانه بودند، بیزار بود» (آدامز، ۱۳۸۸، ص. ۴۶). گرچه مسألهٔ تقلید در تفکرات متعددی گنجانده و به آن پرداخته شده است، لذا این مهم دارای وجوه مختلفی است که با توجه به نمونه‌های مثالی که اشاره گردیده، می‌توان درک صحیح‌تری از آن داشت.

اثر رومیان به مثابهٔ عالم مثل: «افلاطون» معتقد بود نقاشان صرفاً متوجه بازنمایی نمودها هستند و کارشان همچون نگهداری یک آینه در مقابل واقعیت است که از نظر او این کار عبث و سخیف محسوب می‌شد. از نظر وی نقاش باید معرفت داشته باشد، معرفت به صِرف پدیدارها. افلاطون دربارهٔ نقاشی معتقد بود کار نقاش سه مرحله دور از واقعیت است، زیرا، بر اساس نظریهٔ عالم مُثل، واقعیت اول در دنیای دیگری قرار دارد و چیزی که ما

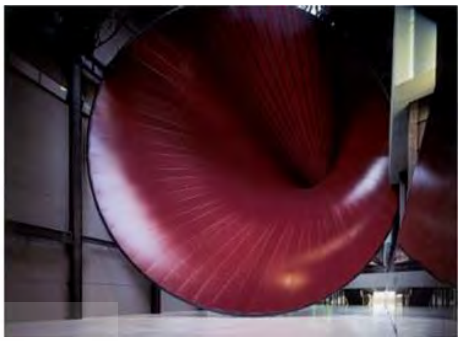
می‌بینیم، خود، تقلید آن واقعیت است و چیزی را که نقاش می‌کشد تقلیدِ تقلیدِ واقعیت محسوب می‌گردد؛ یعنی سه مرحله دور از واقعیت. ضمن آنکه تقلید عالم مُثل که خود شئ محسوب می‌شود، دارای سودمندی نیز هست که نقاشی آن سودمندی را نیز ندارد. وقتی که به تحقیق دربارهٔ این فرض افلاطون می‌پردازیم که نقاش برای نقب زدن به درون پدیدارهای ظاهری تلاش نمی‌کند، نظریهٔ مُثل به‌خوبی خود را در این مدعا آشکار می‌سازد که هدف نقاش نمی‌بایست بازنمایی اشیای این عالم باشد، بلکه باید بازنمایی (زیبایی واقعی) باشد، یعنی بازنمایی مِثال زیبایی باشد که از رو نوشت‌های ناقص خود در این جهان منتزع است (هاوس، ۱۳۸۸، ص. ۵۵). «اهل معرفت باطنی و قدسی حقیقت هنر را متعالی از صورت‌گری و خیال‌پردازی و بازی صوری و خیالی می‌داند و به ماورای صورت و ظاهر نظر می‌کند» (مددپور، ۱۳۸۷، ص. ۱۳۱). به هر تقدیر، جلوه‌گاه حقیقت در هنر، همچون تفکر اسلامی، «عالم غیب و تجلیات حق» است؛ به عبارت دیگر، حقیقت از عالم غیب برای هنرمند متجلی است و به‌همین جهت، هنر اسلامی را عاری از خاصیت مادی طبیعت می‌کند. «او در نقوش قالی، کاشی، تذهیب و حتی نقاشی که به نحوی مانع حضور و قرب به جهت جاذبهٔ خاص زیبایی‌شناسانه است، نمایش عالم ملکوت و مثال را که عاری از خصوصیات زمان و مکان و فضای طبیعی است، می‌بینند. در این نمایش، کوششی برای تجسم بعد سوم و پرسپکتیو دید انسانی نیست. تکرار مضامین و صورت‌ها همان رفتن به اصل است. هنرمند در این مضامین از الگویی ازلی نه از صور محسوس بهره می‌جوید، به نحوی که گویا صور خیالی او به صور مثالی عالم ملکوت می‌پیوندد» (مددپور، ۱۳۸۷، ص. ۳۸۸). «از دیدگاه عارفان، آفرینش همه آیینهٔ خداوند است، مرآت حق است و ایزدنماست. به‌خصوص آدمی «کون جامع» خداوند است؛ یعنی آیینه‌ای است که سراپا ایزدنماست و اسمای حسنی و صفات علیای پروردگار را بازتاب و جلوه‌گر می‌کند و دیگر موجودات نیز هر کدام به‌قدر مراتب خویش و به‌قدر استعدادشان و قدر قابلیت و گنجایی هستی و وجود خویش خدا را نشان می‌دهند و بدین‌سان هستی «آینهٔ خدانما» است و خدا در این آینه تجلی کرده است» (همتی، ۱۳۸۷، ص. ۳۶). از این نظرگاه، رومیان نیز در نمایش تجلی حسن الهی سعی کرده‌اند، آن هم بدون هیچگونه واسطه‌ای.

اثر «آینهٔ آسمان» آنیش کاپور

«آنیش کاپور[۴]»در ۱۹۵۴ میلادی در شهر بمبئی هند به دنیا آمد. پدرش هندو و مادرش از یهودیان مهاجرِ بغداد بود. کاپور در ۱۹۷۰ به اسرائیل رفت و در یک مزرعهٔ اشتراکی مشغول به کار شد. پس از مدتی در رشتهٔ مهندسی در دانشگاه نام‌نویسی کرد، اما در کمتر از ۶ ماه منصرف شد. به مزرعه بازگشت و به نقاشی روی آورد. در ۱۹۷۳ به انگلستان رفت و ابتدا در کالج هنری «هورنسی» و سپس در مدرسهٔ هنر و طراحی چلسی آموزش دید. از دورهٔ کالج، شروع به ساخت مجسمه کرد و چنانکه خود می‌گوید، برای همیشه در آن گیر افتاد. کاپور آموزه‌ها را به سرعت جذب کرد و شیفتهٔ «آوانگاردانیسم[۵]»بود. آثار کسانی چون «یوزف بویز[۶]»، «دانلد جاد[۷]»، «سول له ویت[۸]»، «پل تک[۹]»، «والتر دماریا[۱۰]» و جنبش «فلوکسوس[۱۱]» راه‌های کلیدی در دنیای هنر را به او نشان داد. او به‌خصوص از اجراهای مفهومی و رازآلود «پل نیگو[۱۲]» که تعریف تازه‌ای از جسمیت به‌دست می‌داد، تأثیر بسیار گرفت. در دوران تحصیلش در چلسی شیفتهٔ «مارسل دوشان[۱۳]» شد. آنچنان که خودش می‌گوید: «من سخت کار کردم تا از شر دست خلاص شوم، من همیشه احساس می‌کردم به دست هنرمند بیش از حد اهمیت داده شده است» (اربابی، ۱۳۹۱، ص. ۶۱-۶۳). بعد از حجم‌های خالی و گرداب‌گونه‌ها که اغلب به رنگ‌های تیره، مثل آبی و مشکی و قرمز بودند (تصویر ۱)، کاپور مجموعهٔ تیرگی سفید را به‌وجود آورد. سطح بعضی از کارهای این دوره از جنس

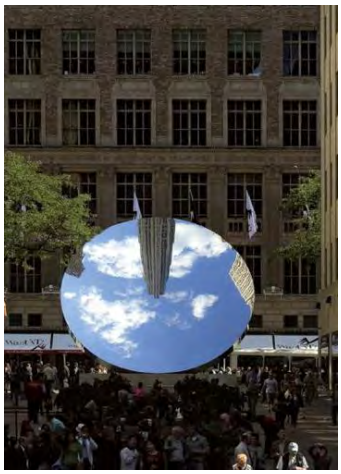
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
فرم و معنا در داستان «مراء کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی» اثر مولانا در مقایسه با اثر «آینهٔ آسمان» آنیش کاپور
دوره یازدهم، شماره۲۹، پاییز ۱۴۰۱ شماره صفحات ۵۹ تا ۷۰

سنگ آهک به‌شدت صیقلی شده بود و این سطوح صاف و صیقلی آغازی بود برای فصل جدیدی از مجسمه‌های آیینه‌ای. این آثار بسته به محیط بیرونی تغییر می‌کردند و با محیط اطرافشان ارتباطی فعال داشتند و این تغییرات لحظه‌ای عنصر زمان را به مجسمه‌ها وارد می‌کرد (تصاویر ۱ و ۲).



تصویر ۱. مارسیاس، آنیش کاپور (۲۰۰۶). منبع: بابا، ۱۳۹۱، ص. ۷۸.

تصویر ۲. آینهٔ چشم‌انداز خاکستری، آنیش کاپور (۲۰۰۷م). منبع: ارابی، ۱۳۹۱، ص. ۶۴.



تصویر ۳. آیینهٔ آسمان نیویورک، آنیش کاپور (۲۰۰۶). منبع: بابا، ۱۳۹۱، ص. ۷۲.

«منتقدان این جنس جیوه‌ای را هم از جهت نسبت تاریخی آن با جادوگری و هم ارتباط آن با خدای مرکوری «هرمس[۱۴]» که به‌طور سنتی با مرزها در ارتباط است، صفت برازنده‌ای برای مادهٔ اولیهٔ کاپور می‌دانستند. آیینه‌ها گاهی در سالن‌های گالری کار گذاشته می‌شد و بازتاب دنیای بیرون را سر و ته و چپ و راست و خرد و تکه‌تکه می‌کرد و گاهی در فضای باز و در ابعاد غول‌آسا تکه‌ای از آسمان را به زمین و میان عابران خیابان‌های نیویورک می‌آورد» (تصویر ۳) (ارابی، ۱۳۹۱، ص. ۶۳). «آنیش کاپور» می‌گوید: «به‌نظرم، من نقاشی هستم که مجسمه‌سازی می‌کند. از دید من مجسمه دربارهٔ حضور در جهان است ... در حالی که چیزی که من درگیر آن هستم -و فکر می‌کنم بیشتر نقاشانه باشد- داد و ستد با یک حضور وهمی در جهان است: چیزی که لزوماً اینجا نیست ... من اشیایی فیزیکی می‌سازم که همه دربارهٔ جای دیگری است. وی همچنین معتقد است:«به‌نظر من، ابهام یکی از مشخصه‌های تأثیرگذاری است که در هنر معاصر دست کم گرفته شده است» (ارابی، ۱۳۹۱، ص. ۶۶-۶۵). به‌واقع آثار کاپور اغلب به‌عنوان نیاکان‌گرایی انتقادی‌ای در نظر گرفته شده که ابداعات او را در چارچوب متافیزیک از پیش معین استعلا یا برون‌ماندگاری‌ای قرار می‌دهد که مانع از طرح شدن اصالت ابداعات او می‌گردد. همچنین خلأهایی با اعماق چالش‌برانگیز، آینه‌هایی تاریک کاو، اشیای رویاگون رنگین که همچون چشم‌اندازهایی دوردست سر هم شده‌اند: این‌ها مهر تمایز مجموعه آثار کاپور است که به سادگی می‌توانند جذب مجموعه لغات مستهلک امر مقدس «شرقی» یا امر والای «غربی» شوند. (بابا، ۱۳۹۱، ص. ۷۴). دربارهٔ کاپور، این کیش و عقیده معمولاً به بودیسم، هندوئیسم یا شکل باطنی‌ای از «رمانتیسم[۱۵]» متأخر ربط داده می‌شود و رمزگان تحمیلی هم معمولاً از جنس «هرمنوتیک[۱۶]» است. اضطراب انتساب به دو طریق عمل می‌کند. مسألهٔ معنا که معمولاً در رابطه با شکل‌های انتزاعی و ابژه‌های مفهومی نامتعین بروز می‌کند، اهمیت و دلالتی شبه‌مقدس پیدا می‌کند، با این استدلال: همانطور که راه و روش‌های پروردگار سخت‌فهم هستند و تمامی درک نمی‌شوند، شیوه‌های روحانی هنر معاصر هم سخت‌فهم و درک‌ناشدنی است (بابا، ۱۳۹۱ص. ۷۵). این عدم قطعیت‌ها در آثار کاپور پیشی می‌گیرند.

آیا «آینهٔ آسمان» جهان بیرونی را منعکس می‌کند، یا در جهت تعریف ساختار و تعریف دوباره‌ای برای آن تلاش می‌کند؟ مفهوم سری یا مجموعه به‌شکلی عام‌تر با افکار کاپور، دربارهٔ رابطهٔ فرم و مصالح، در درون هر اثر هنری ارتباط دارد. آیا مرکز بصری اثر «آینهٔ آسمان» را باید در نقطهٔ هجوم انعکاس معماری شهری پیرامونش به داخل قاب جست که مرکزی مجازی را شکل می‌دهد یا اینکه بهترین نقطهٔ خواندن این اثر پیرامونش است که در آن آینه به‌شکلی نامحسوس در دل پس‌زمینهٔ شهری محو می‌شود؟ آیا هالهٔ جذب شده در دل اثر زرد –حضوری سایه‌وار– منشأ تشعشع معناست، یا که برجستگی مرکزی همان جایی است که چشم‌مان در تلاش برای رمزگشایی از ابژهٔ نوعی بدان معطوف می‌شود؟ این نسبت ابژهٔ پیکرتراشانه، از طریق ایجاد اتصالی نزدیک با دیگر آثار مجموعه، باعث مشروط و مقید شدن ابژه می‌شود. معنای اثر جایی در میان جزء و کل بیان می‌یابد، جایی میان گذشته و حاضر، میان تسلسل و تک‌بودگی، جایی میان استعاره و مجاز. اثر هنری خودآیینی‌اش را از دست می‌دهد (خبری از «ابژه برای ابژه» نیست)، ولی با دست شستن از خود آیینی یا استقلال، نیروی تجزیه و ترجمه‌ای می‌یابد که باعث تولید مجموعه‌ای از مفاهیم مهم می‌شود که به ماندگارترین مجموعهٔ لغات کاری کاپور تبدیل شده‌اند. «بابا[۱۷]» در این مقاله، دربارهٔ مؤلفیت آنیش کاپور در برابر سنت‌گرایی آثار او، عقیده دارد که اگر اصالت‌گرایی بر روی حفاظت از خودآیینی فرم و سنت متمرکز است، در عوض اقتدار مؤلف، عملاً، از طریق تقسیم مؤثر ابژهٔ هنر به «گره‌های» تکرار شونده تأثیراتی که شبکه‌های جدیدی از دلالت و نیز امکان‌های فرمی جدیدی در تأویل ایجاد می‌کنند بنیان گذاشته می‌شوند. اصالت دل‌مشغول انتقال سنت است، اقتدار مؤلف در پی ترجمهٔ سنت. همانطور که خود «کاپور» نوشته است: «هیچ سلسله مراتبی از فرم وجود ندارد، ولی فرم گرایشی ذاتی به معنا دارد و معنا ترجمهٔ هنر است». آنیش کاپور به‌عنوان هنرمندی آرشیوی به ذهن نمی‌آید. در واقع، حوصله‌اش سر رفته است از دست منتقدانی که آثارش را با توجه به میراث فرهنگی کاویده‌اند و مانع از این شده‌اند که آثار او از توانایی‌شان به‌عنوان ساخته‌هایی جهان‌شهری برای تصرف دنیا بهره بگیرند و نگذاشته‌اند که این آثار آزادانه نشان دهند چه می‌خواهند. هنرمند هرگز نباید به‌دست تاریخ از کارش باز بماند، و با این حال، هیچ انسانی نیست که بتواند بدون سایه‌اش زندگی کند (بابا، ۱۳۹۱ص. ۷۵).

مقایسهٔ داستان مولانا با اثر «آینهٔ آسمان» آنیش کاپور

با توجه به داستان مولانا، که در بخش‌های پیشین به آن پرداخته شد، نگاه رومیان که معطوف به عدم‌بازنماییِ طبیعت به‌واسطهٔ مهارت و فن است، در مقابل نگاه چینیان، قرار می‌گیرد. در واقع رومیان همان بازنمایی طبیعت را انجام داده‌اند و طبیعت را بدون هیچ دخل و تصرفی در آینه‌ای متجلی ساخته که انعکاس همان تصویر اولیه است. رومیان در این میان به مرحلهٔ دیدار نایل آمده‌اند، دیدار، در اصطلاح عرفا، به معنی صورت است و این صورت، به معنی خاص، همان عکس در آینه است که در آغاز به خیال تعبیر شد، اما خیال خود جلوهٔ نازل عکس در آینه و تعین ثانی این عکس است. «در اینجا صورت به معنی صورت منعکس در آینه (ایماژ[۱۸]، به فرانسه ایماگو[۱۹]، به لاتین ایکون[۲۰]، به یونانی ایقونه به عربی جدید) است که در زبان فارسی از آن به (تصویر) و (صورت خیالی) تعبیر شده است. به سخن شبستری، دیدار همان (عکس تابش حق) است که هنر اصیل سر و کارش با آن است(مددپور، ۱۳۸۷، ص. ۶۷-۶۶). «جلال‌الدین دوانی در لمعهٔ هشتم لامع اول لوامع الاشراق، (لمعه ترتیب اکتساب فضایل) دربارهٔ صناعت و طبیعت تأمل و تحقیق کرده است. از دیدگاه او، چنانچه مبادی حرکات منجر به

کمالات شود، حصول آن یا به طبیعت است یا به صناعت. طبیعت یعنی حصول به کمال، بی‌مداخلت ارادت انسان، همچون حرکت چوب که با آلات خاص به مرتبهٔ کمال برسد، مانند یک تخت. وی در ادامه طبیعت را بر صناعت مقدم دانسته و دلیل این تقدم را استناد طبیعت به مبادی عالیه بی‌مداخلت ارادت انسان می‌داند و به‌همین دلیل معتقد است کمال صناعت در تشبه آن به طبیعت است» (بلخاری قهی، ۱۳۹۰، ص. ۲۹). نیت هنرمند در اینجا گزارش چیزی است که وجود دارد، بی آنکه بخواهد آن را حتی به‌همان شکلی که هست روایت کند. لذا کمترین تلاش او در جهت تحقق این نیت آنست که اشاره را مستقیماً به‌همان چیزی جلب کند که حقیقی‌ترین صورت واقعیت است؛ اما آن چیزی که رومیان را برتر از چینیان کرده، نگاهی است که رومیان به طبیعت داشته‌اند. آنان با این کار در واقع هدف خویش را از بازنمایی به چیزی بسط می‌دهند که عمل بازنمایی را به پرسش می‌کشد. در واقع آنان به این واسطه، عمل چینیان را زیر سؤال برده و غایت را چیزی فراتر از فرم، که همان معناست، می‌دانند. مولانا به‌درستی با اشاره به رومیان به مثابهٔ صوفیان به این مهم اشاره می‌کند که هنر واقعی چیزی است که ورای صورت شکل می‌گیرد. «هنرمند بدون آنکه در وجود خویش انقلاب و تحولی را حس کند، نمی‌تواند به‌واسطهٔ تکنیک و مهارت اثر برتری را خلق کند. در واقع آنچه که هنر خطاب می‌گردد، بی‌هنریست و فارغ از تعلقات مهارتی قابل تکثیر؛ بلکه غایت رسیدن به جوهر وجودی و کشف لایهٔ پنهانی است. در واقع این مسأله که عارف و صوفی در پی چه چیز است مطرح خواهد گردید: عارف می‌داند که زیبایی یعنی «قرار گرفتن هر کس و هر چیزی به‌جای بایستهٔ خودش زیبایی یعنی: داد، عدل، تناسب، نظم، هنجار ... . عارف کسی است که می‌داند: هنر برتر از گوهر آید پدید. هنر (هو+ نئیری= نیرو، توان)، یعنی بهترین توان و نیرو. به معنی راستی و بالاترین نیروی معنوی ...» (بختیاری، ۱۳۷۸، ص. ۳۱-۳۲). اما با وجود نمونهٔ مثالی اثر «آینهٔ آسمان» آنیش کاپور در دوران معاصر، به‌واسطهٔ مقایسه با داستان رومیان، در واقع به اهمیت محتوا بیش از پیش اشاره خواهد شد. آنیش کاپور در اثر خویش که به‌واسطهٔ منظرهٔ بیرونی خویش تغییر شکل می‌دهند و با محیط اطرافشان ارتباطی فعال داشته‌اند، همانگونه که در اثر رومیان دیده می‌شود، ارتباطی فعال با محیط اطرافشان دارد. در واقع در اثر آینه‌های آنیش کاپور مخاطب با توجه به تغییر موقعیت خویش تصویر جدیدتری در آینه مشاهده می‌کند و این امر پویایی و ارتباط فعال مخاطب با اثر را در پی دارد. آنیش کاپور نه تنها هدفش بازتاب عین به عین طبیعت است، بلکه در جایی با توجه به تغییر شکل آینه‌ها بازتاب طبیعت را دچار اعوجاج نموده و تعریفی دوباره به آن می‌بخشد که بر اساس قرارگیری موقعیت مخاطب تعریف می‌شود. به نوعی درگیری و نقش فعال مخاطب در اثر است که تکمیل‌کنندهٔ اثر می‌گردد، زیرا مخاطب با ابژه‌ای روبه‌روست که از پیش تعیین نشده است و حتی در قالب یک بازی خنده‌دار برای بازدید کننده ابژه‌هایی را به‌وجود می‌آورد که فرار هستند. او نه تنها در جهت ثبت واقعیت تلاشی نمی‌کند، بلکه تعریفی در خدمت تحریف واقعیت به‌وجود می‌آورد که گاه جنبهٔ طنز، گاه عظمت‌نمایی و گاه تغییر در شکل طراحی محیط شهری دارد. لذا اثر «آینهٔ آسمان» که فارغ از بازتاب نقش مخاطب است، مورد مثالی این نگارش قرار گرفته است؛ زیرا با توجه به تغییر موقعیت مخاطب تغییر شکل نمی‌دهد، بلکه غایت، بازنمایی صرف طبیعت (آسمان) است. به‌گونه‌ای که در جایی به این واسطه آسمان را بر پهنهٔ دریا انتقال داده و یا بر کف خیابان‌های نیویورک تعریف می‌شود. به هر صورت، این اثر در موقعیت‌های گوناگون و قرارگیری مخاطب یک بازتعریف بیشتر ندارد و آن نمایش حرکت طبیعی ابرها و تغییر رنگ و بازنمایی آسمان خواهد بود. در اینجا هنرمند بدون آنکه مخاطب را وارد بازی و یا حضور فعال در اثر بکند، نگاه او را معطوف به چیزی می‌کند که همیشه حضور داشته، بدون آنکه حضور آن را خارج از موقعیت طبیعی خودش در مکان دیگری به این شکل حس

کند. فارغ از سؤالاتی که در ذهن مخاطب پیش می‌آید و ارتباطی که با اثر می‌گیرد، اینگونه روایت‌گری از محیط اطراف به شکلی که وجود حقیقی آن را تغییر ندهد و بازنمایی واقعیت محسوب گردد، ذهن ما را به چیزی سوق می‌دهد که در داستان رومیان مشاهده شد. در واقع مکان‌مندی در این اثر مورد مطالعه قرار می‌گیرد، به نوعی که با بازتعریف مجدد آسمان بر پهنهٔ دریا و یا سطح خیابان‌های شهر، به نوعی شاعرانگی تأکید می‌شود که بر حسب تغییر مکان واقعی ابژه در موقعیت خاص و انتقال آن به موقعیت خاص دیگری صورت می‌گیرد. مخاطب در اثر «آینهٔ آسمان» با نوعی اثر حجمی مواجه می‌شود که با وجود ویژگی‌های مشترکی که با اثر رومیان دارد، کار رومیان به‌عنوان اثر نقاشی محسوب شده، در صورتی که «آینهٔ آسمان» نوعی از مجسمه است که ابژهٔ حجم را به‌واسطهٔ بازتاب آسمان از میان برداشته و خود حجم بودن را حذف نموده است. ولی در اثر رومیان ابژه‌ای در ابتدا وجود نداشته که هدف حذف ابژه باشد، بلکه در اینجا هدف حذف صورت غیرطبیعی شئ است. به‌نوعی وجه مشترک اثر رومیان و آینهٔ آسمان معطوف کردن ذهن مخاطب به اصل طبیعت است. مولانا در اثر رومیان به‌وضوح به نیت خالق اثر اشاره می‌کند که آنچه هدف بوده رسیدن به معنویت و اشاره به زدودن اضافات در نتیجهٔ تزکیهٔ درون است. در جایی به این مهم اشاره گردید که آنیش کاپور به‌شدت از اینکه اثرش به فلسفهٔ شرق و یا آیین‌های هندوئیسم متصل گردد، دوری می‌جوید؛ زیرا معتقد است که اثر بدون هیچ مرز و دارای زبانی جهانی است. به نوعی به‌دنبال ارتباط پویایی بین اثر و مخاطب و محیط می‌گردد که در آن روایت بر اساس دیدگاه مخاطب صورت‌پذیر است و نه دیدگاه خالق اثر. از این روی، تفاوت دیدگاه مولانا در اثر رومیان با دیدگاه آنیش کاپور در اثر آیینهٔ آسمان در آن است که مولانا هدف از ایجاد اثر را هدفی والا و مشخص می‌داند، اما آنیش کاپور برای آن غایتی مشخص نمی‌کند و نتیجه را به مخاطب وامی‌گذار که البته این دیدگاه از ویژگی‌های مورد اهمیت هنر معاصر نیز محسوب می‌شود. مطلب دیگری که در مورد اثر رومیان حائز اهمیت است، این است که آنان دیوار را بدون هیچ ابزار و مهارتی از نقوش و اضافات پاک کرده تا تمام نقش‌ها در آن پدیدار شود، لذا به‌واسطهٔ این عمل به این مطلب اشاره می‌کنند که برای دیده شدن تمام نقش‌ها باید نقش‌های گذرا و آنی از میان برداشته شود تا سطح دیوار به‌اندازهٔ تمامی نقوش ظرفیتی برای آن ایجاد کند و این جز به ریاضت حاصل نمی‌گردد. مخاطب در اثر آینهٔ آسمان نیز با سطحی روبه‌رو می‌شود که از ابتدا در روند شکل‌گیری با پیشرفته‌ترین ابزارها و تجهیزات و با مهارت خاص به نیت ایجاد سطحی صاف و براق، جهت انعکاس تصویر محیط اطراف در ابعادی وسیع خلق شده است. اکنون مشاهده می‌شود که در اثر رومیان نیت حذف ابزار و مهارت بوده، ولی در اثر آینهٔ آسمان، این عمل بدون ابزار و مهارت قابل انجام نیست. البته آنیش کاپور به این مطلب اشاره می‌کند که تمام عمر تلاش کرده است تا نقش دست را در خلق اثر هنری حذف کند و اثر بدون واسطهٔ دست صورت پذیرد. در اینجا دست به نوعی همان تکنیک و مهارت تلقی می‌گردد و در اینجاست که با اثر رومیان نقطهٔ اشتراک پیدا می‌کند؛ یعنی همان وجه بی‌هنر بودن رومیان، که پیش‌تر به آن اشاره شد. آنچه در اینجا مشهود است آنست که در هر دو اثر، مخاطب با تأکید بر سوژه و محتوا و یا همان معنا روبه‌روست و این در نتیجهٔ تلاش حذف ابژه است که به‌وجود می‌آید.

نتیجه

پس از بررسی اثر رومیان و تأکید مولانا در برتری معنی بر صورت (که البته نظر مولانا بخش اعظمی از شاکلهٔ هنرهای سنتی بعد از اسلام نیز هست که به‌واسطهٔ نگاهی که عرفا به هنر داشته‌اند، شکل گرفته است.) به این نکته اشاره گردید که فرم و صورت مادی و دنیوی در نزد هنرمند واقعی ارزشی ندارد و آن چیزی دارای اعتبار

است که به ورای صورت که حقیقت واقعی است اشاره کند. در ادامه نیز، اثر آینهٔ آسمان آنیش کاپور تحلیل و بررسی شده است که با همان ویژگی‌های اساسی اثر رومیان تا حد زیادی همسوست. لذا با وجود این، اثر رومیان به نوعی به‌عنوان داستانی سمبلیک مطرح می‌شود، ولی آینهٔ آسمان در حیطهٔ هنر «پست مدرن» و «هنر معاصر» قرار می‌گیرد. ارتباط نگاه مولانا در داستان رومیان و نگاه آنیش کاپور در آینهٔ آسمان به طبیعت، با وجود بستر زمانی و فرهنگی متفاوتی که دارند، شامل دو مؤلفهٔ اساسی است. اول اینکه در نگاه مولانا بی‌هنر بودن وجه اساسی هنر رومیان است؛ در واقع هنر به مثابهٔ صنعت تلقی می‌شود و بی‌هنر بودن به معنای دوری جستن از صنعت است. همچنین اثر آینهٔ آسمان نیز همین رویکرد را دارد، زیرا آنیش کاپور صرفاً ایده را خلق می‌کند و آن قسمت که به صنعت، تکنیک و مهارت مربوط است توسط صنعت‌گران اجرا می‌شوند. دوم اینکه تجلی معنا در اثر رومیان به آفرینش مجدد ناتورالیستی طبیعت منجر می‌شود که نقدی بر خود هنر (صنعت) است؛ در واقع رومیان نگاه را به‌خود طبیعت، بدون واسطهٔ دست معطوف می‌کنند. این امر در اثر آینهٔ آسمان نیز به‌همین شکل است. با این تفاوت که نیت مؤلف در خلق اثر با مراتب عرفانی متفاوت است. هنرمند در اینجا نگاه مخاطب را مجدداً به طبیعتی معطوف می‌کند که فضای شهری جای آن را گرفته است. لذا این بازآفرینی نیز بدون واسطهٔ دست صورت می‌گیرد و مخاطب در نهایت همان تصویر آسمان را در روبه‌روی خود مشاهده می‌کند. همچنین ارتباط فرم و معنا در هر دو اثر بدین واسطه به یکدیگر نزدیک شده‌اند که فرم در دید مخاطب چیزی است که وجود داشته است. این همان خصلت آینه می‌باشد. در واقع هر چیز که در مقابل آن قرار می‌گیرد فرم آینه محسوب می‌شود و خود فاقد فرم است. لذا معنا در هر کدام از آثار، با توجه به بستر زمانی متفاوتی که دارند، بر اساس فرم بازخوانی می‌شوند. به این واسطه، می‌توان به‌طور کلی بازنمایی طبیعت بدون واسطه را وجه مشترک معنایی هر دو اثر دانست، با وجود اینکه در بستر زمانی دیگری و یا با فرهنگ و تفکر متفاوتی خلق گردیده باشند. اکنون باید به این مهم اشاره کرد که توجه به معنا به مثابهٔ حذف فرم که از ویژگی‌های هنر معاصر است، در فرهنگ و بستر زمانی متفاوت، در تاریخ و تمدن‌های گذشتگان نیز وجود داشته است که می‌تواند موجب آن شود که آثار معاصر را با نگاه به آنچه در گذشته وجود داشته مورد بازخوانی قرار داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1. Mimesis
2. Immanuel kant
3. Clive bell
4. Anish Kapoor
5. Avantgardanism
6. Goseph beuys
7. Donald judd
8. Sol lewitt
9. Paul tak
10. Walter demaria
11. Fluxus
12. Paul neugo
13. Marcel Duchamp
14. Hermec
15. Romantisme
16. Hermeneutics
17. Hormusji bhabha
18. Image

19. Imago
20. Icon

منابع

- آدامز، لوری. (۱۳۸۸). *روش شناسی هنر* (ترجمهٔ علی معصومی). تهران: نشر نظر.
- اربابی، هدا. (۱۳۹۱). اعجاب هنر یا هنر اعجاب. *نشریهٔ حرفهٔ هنرمند*، (۴۳)، صص. ۶۰-۷۰.
- بابا، هومی. (۱۳۹۱). ابژه‌های فرار (ترجمهٔ احسان نوروزی). نشریه *حرفهٔ هنرمند*، (۴۳)، صص. ۷۲-۸۰.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۰). *فلسفهٔ هنر اسلامی*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- بختیاری، محمود. (۱۳۷۸). *عارفان راز*. تهران: نشر رهیاب.
- پازوکی، شهرام. (۱۳۹۲). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- جعفری، محمدتقی. (۱۳۷۰). *تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی جلال الدین محمد بلخی*. تهران: نشر اسلامی.
- غزالی، محمد. (۱۳۵۲). *احیاء علوم الدین* (ترجمه حسین خدیوجم). تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- کالینسون، دایانه. (۱۳۸۸). *تجربهٔ زیباشناختی* (ترجمهٔ فریده فرنودفر). تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- مددپور، محمد. (۱۳۸۷). *حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی*. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
- هرست هاوس، رزالین. (۱۳۸۸). *بازنمایی و صدق* (ترجمهٔ امیر نصری). تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- همتی، همایون. (۱۳۸۷). *فهم هنر و هنر فهم*. تهران: نشر پرسش.

© 2022 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی