دکتر فاطمه هنری مهر*
دکتر ابوالقاسم دادور**
دکتر مهرانگیز مظاهری***

صورت زن
در نگارگری معاصر(نوین)

چکیده:

زن به مثابه عضوی از جامعه، موضوعی است که در ادبیات و هنر همیشه مورد توجه و اهمیت خاص بوده است. این موضوع در هنرهای تجسمی ایران از دیرباز تا امروز مورد توجه هنرمندان دوره‌های مختلف از جمله دوره‌ی معاصر قرار گرفته است.

زن در این مقاله موضوع اصلی است که می‌توان آن را به صورت‌های گوناگون در آثار نگارگری معاصر مشاهده کرد. آن‌گاه با نگاهی به تاریخچه، جایگاه، ساختار و خصوصیات برخی از آثار نگارگران معاصر (نوین) و تحلیل اثر زن در تابلوی نقاشی به فضای بنیادی که او متشکل از آن است، پرداخته می‌شود. بنابراین برای قابل رؤیت نمودن صورت زن از خصوصیات ظاهری و باطنی او از تصاویر بصری استفاده می‌شود، تا نما و فرآیند وی دریافت گردد.

به منظور سامان‌دهی به این مقاله از محتوای توصیفی، جلوه‌های جمال، قوت و توان هنرمند نقاش برای اثبات وجودی زن، که مبنای اصلی این مقاله است، بهره گرفته می‌شود.

هدف این پژوهش بررسی اثرگذاری سبک نگارگری و نگاه نقاشان به ترسیم صورت زن است و با توجه به وجود آثار فراوان در این مورد به طور تصادفی تعدادی از آثار نگارگری برگزیده شده است.

واژه‌های کلیدی: صورت، زن، نگاه، ساده‌نگاری، سنت، نوگرایی، ذهنیت، خطوط سیال، تزیین

مقدمه:

نقاشان سنت‌گرا همیشه پیوند میان خود و هنرمندان متقدم را پایه‌ی اساسی کارهای خویش قرار داده و می‌دهند. تابلوی نگارگر سنتی نوین با صورت مثالی و اصالت معنوی همراه با هویت ملی، فرهنگی و سنتی با اضافه کردن زبان نوین در مبنای هنرهای سنتی به یک جهان‌بینی که مملو از نازک‌بینی خیال و جنبه‌های عاطفی و ابعاد روحی است، تبدیل می‌شود.

موضوع به صورت محتوای توصیفی بیان شده و معنای اساسی یا ارزش زیبایی‌شناختی موجود در سازمان‌بندی هر یک از آثار هنری توصیفی است که هنرمند در قالب هنری، بر آن تأکید کرده است.

برای ارائه‌ی وجودی زن در پرده‌ی نقاشان، نقاش نقشی عمده دارد. هیچ کس منکر ارتباط متقابل هنرمند و جامعه نیست. هنرمند بر جامعه متکی است و لحن آهنگ و قوت احساسش را از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند می‌گیرد؛ لیکن جنبه‌ی فردی اثر هنرمند به عواملی فراتر بستگی دارد و آن چیزی نیست جز اراده‌ی معطوف به صورت نیرویی که در درون شخصیت هنرمند است و هنرمند با این تفسیر و بدون درک

* عضو هیأت علمی دانشکده‌ی هنر دانشگاه الزهرا؛ ** عضو هیأت علمی دانشکده‌ی هنر دانشگاه الزهرا؛ *** عضو هیأت علمی دانشکده‌ی هنر دانشگاه الزهرا

شهودی از صورت متناسب، هیچ چیز مهمی نمی‌تواند به وجود بیاورد.

اساطیر و افسانه‌ها نیز در مقوله‌ی هنر، نقش ارزنده‌ای ایفا کرده‌اند. برای مثال داستان‌های تخیلی و عشقی، شاید از واقعیت به دور باشند، ولی وقتی جنبه‌ی حماسی پیدا می‌کنند یا هنگامی که مقوله‌ی عشق و عقل با هم پیوند می‌خورند یک اسطوره از آنها زاده می‌شود که بیان‌کننده‌ی سرشت و فطرت زیبای آدمی است. در شعر و ادب فارسی نیز غزل زمانی به اوج خود می‌رسد که با اساطیر همراه باشد.

اغلب باستان‌شناسان و اسطوره‌شناسان بر این عقیده‌اند که در این جوامع و برای سالیان متمادی، زنان نمادی از آفرینش، زایش و برکت بوده‌اند، به همین دلیل، هم در صورت نمادین و هم به صورت واقعی مورد احترام جوامع بشری قرار گرفته‌اند.

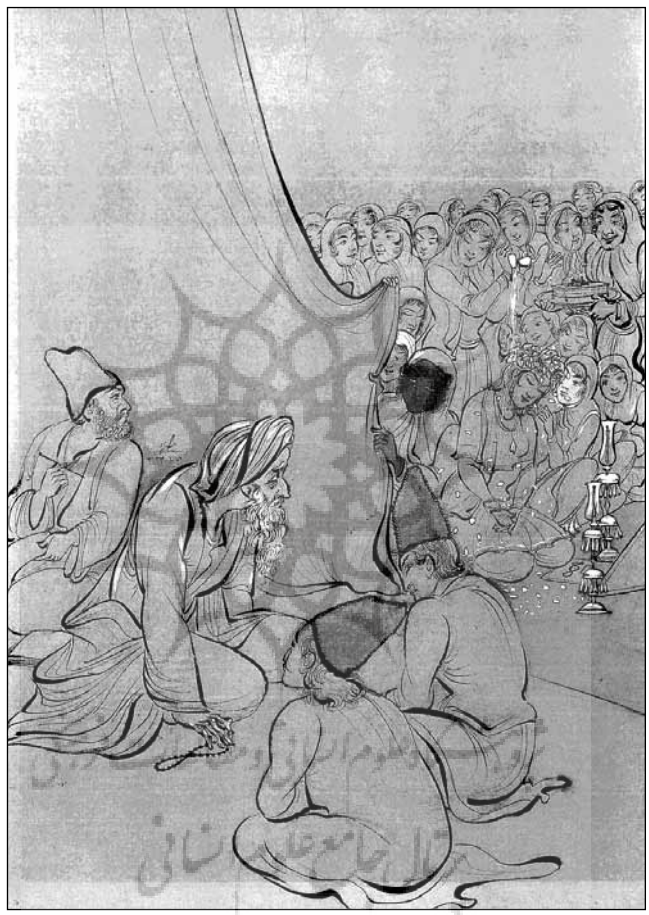
در این مقاله، برای شناخت روح و صورت زن در تابلوی هنرمندان نقاش، تاریخچه‌ی این هنر، ساختار، جایگاه آن و در انتها ویژگی‌های خاص نقاشان بررسی می‌شود تا بتوان به صورت زن در پرده پرداخت. اما نخست به ویژگی‌های ساختاری اشاره و سپس به تعبیر و تفسیر آثار می‌پردازیم.

نگاه به صورت زن به شکل نظری کمتر انجام شده و نیاز به پرداختی گسترده است. در اینجا شمه‌ای از این هویت بازگو می‌شود؛ تا انگیزه‌ای باشد برای بررسی عمیق‌تر در این باره.

تاریخچه‌ی نگارگری معاصر (نوین)

پس از پیروزی انقلاب اسلامی، از آنجا که رویکرد به هویت ملی و فرهنگ و هنر سنتی و قومی از شعارهای درخور توجه در زمینه‌ی فرهنگ و هنر بود، توجه نقاشان جوان به استفاده از هنرهای سنتی ایران جلب و گاه حتی به صورت «مُد» ظهور کرد. در این میان، بعضی از نقاشان، مستقیماً و تا حدودی شتابزده به بازسازی فضاهای نقاشی سنتی و عامیانه‌ی ایرانی، نظیر نقاشی دوره‌ی قاجار و نقاشی قهوه‌خانه‌ای و با رنگ و روغن و گاه سه بعدی ساختن تصویر، پرداختند. عده‌ای نیز با استفاده از عناصر موجود در نقاشی قدیم ایرانی و هنرهای سنتی، به منظور هویت‌بخشی تازه به آنها، آثاری به وجود آوردند. برخی نیز سعی کردند با رجوع به مبانی هنرهای سنتی، خود را با گذشته‌ی این سرزمین پیوند دهند. یافتن زبان نوین در هنرهای تجسمی و بازگشت به مبانی هنرهای سنتی، سرلوحه‌ی کار این گروه از هنرمندان است.

به اعتقاد آنان، نقاشی سنتی ایرانی حاصل جهان‌بینی خاص ایرانی است و با این جهان‌بینی، هنرمند مقید به نمایاندن دنیای عینی و طبیعی نیست. در واقع، هدف او تصویر جهانی است، حقیقی و خیالی که از طریق به کارگیری رنگ‌های تخت، زنده، متنوع، سمبلیک، کنار نهادن پرسپکتیو (مناظر و مرایا) و سایه روشن، تصویر خطوط کُند و تند و ساده کردن فرم‌ها صورت می‌گیرد. این گروه از نقاشان عقیده دارند که اگر با این نحوه‌ی دید، با برخی از دستاوردهای هنر مدرن غرب در زمینه‌ی قالب، رنگ، خط و بافت از یک سو و نقاشی شرق دور در زمینه‌ی ترکیب‌بندی آشنا شوند، فرآیند آن نقاشی به گونه‌ای خواهد بود که از یک سو دیدگاه کلی آن برگرفته از فرهنگ ایرانی است و از دیگر سو با زبان نوین هنرهای تجسمی امروز جهان پیوند دارد و از آن کمک می‌گیرد. این دید و دریافت که در شکل‌های متفاوت در آثار بعضی از نقاشان جوان ظهور کرده است، آن قدر گسترده و مؤثر آمده که حتی در آثار برخی از هنرمندان که در زمینه‌های گوناگون هنر مدرن صاحب تجربه‌اند و سال‌ها در کار هنر مدرن فعالیت کرده‌اند، تمایلات قابل ملاحظه‌ای به پاره‌ای از ویژگی‌های نقاشی ایرانی پدید آمده است. (احمدی، ۱۳۶۸، ۴۴ ـ ۴۲)



تصویر ۱. حسین بهزاد، عقدکنان
محمد ناصری‌پور. زندگی و آثار حسین بهزاد، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۷

جایگاه و ساختار نگارگری معاصر (نوگرا)

با تأسیس هنرستان اصفهان، نگارگران چیره‌دستی چون جواد رستم شیرازی، محمود فرشچیان و هوشنگ جزی‌زاده پرورش یافتند. بعداً، هنرستان هنرهای زیبا (تهران) با شعبه‌ی اختصاصی هنرهای سنتی به وجود آمد، و شماری از نامبردگان در آنجا به تدریس مشغول شدند. سرپرستی این هنرستان بر عهده‌ی حسین طاهرزاده بهزاد بود که قبلاً

در موزه‌ی توپ قاپو (استانبول) آثار قدیم ایرانی را مرمت می‌کرد. تحت نظارت بهادری این استادان هر یک به سهم خود در تجدید حیات هنرهای تصویری سنتی کوشیدند و جریانی را پدید آوردند که به موازات مکتب کمال‌الملک تا به امروز ادامه دارد. (پاکباز، ۱۳۸۰، ۱۹۱)

ساختار نگارگری بر سه اصل استوار است:

سنت

سنت را می‌توان مجموعه‌ی اعتقادات، نظرها و رفتارهای تکرارپذیر دانست که در بستر زمان ایجاد می‌شوند و به عنوان ارزش‌های اجتماعی و ملی مورد حمایت و اهتمام مردم و نیز پاسداری اجباری اجتماعی قرار می‌گیرد. این امر در نگرش شرقی، خود را پررنگ‌تر نشان می‌دهد و در زبان مدرن، کهنه خوانده می‌شود.

هنرهای سنتی مفاهیم و آمیزه‌ای از باورهای ایرانی، از دوران باستان تا دوران اسلامی را دربر می‌گیرد. مهم‌ترین اصل در این زمینه سلسله مراتب حقیقت است که اصول بنیادی بر مبنای آن رقم می‌خورد، به نحوی که طبیعت به مثابه جلوه‌ی محسوس تجلی حقیقت هستی، جایگاهی ویژه می‌یابد. این نظام به تعریف ریاضی که به آن حرکت حلزونی می‌گویند، باور به عالمی را به وجود می‌آورد که در آن، از وحدت به کثرت و کثرت به وحدت را می‌توان رکن بنیادین شکل‌گیری هنرهای ایران دانست. (فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴، ۱)

بازگشت به سنت به معنای بازگشت به شخصیت خویش، به معنای دمیدن آن روح سازنده و فعال پیشرو است که در گذشته‌ی فرهنگ ما بوده و با آن می‌توان استقلال انسانی داشت. (شریعتی، ۱۳۶۶، ۳۲)

تصویر ۲. علی مطیع، بشنوید ای ساکنان
علی مطیع. مینیاتورهای استاد علی مطیع، انتشارات فرهنگ سارا، بی‌تا

نوگرایی

نوگرایی عبارت است از اهتمام در جست و جوی مفاهیم، اشیاء و پدیده‌های جدید، و جایگزین کردن آنها به جای عناصر کهنه و قدیمی و مندرس و نامطلوب یا تکمیل و بهبود بخشیدن آنچه موجد است. نکته‌ی مهم این است که بدانیم هر فرهنگ و تفکری چه چیزهایی را «نو»گرایی می‌داند. در این راستا آشنایی نسبت به پاسخ برخی سؤالات ضرورت دارد، از جمله اینکه چه زمینه‌هایی مشمول «نو» شدن و دگرگونی هستند و ناگفته پیداست که غالب فرهنگ‌ها و جهان‌بینی‌ها و به ویژه ادیان الهی، به هر حال محدوده‌ای برای «نو» گرایی قائلند و اشاعه هر «نو»ی را مجاز نمی‌شمارند و این در حالی است که خود، مشوق نوگرایی بوده‌اند. از جمله اینکه در تفکر اسلامی نوگرایی و نوجویی در قالب تشویق کشف مجهولات جهان و ترغیب انسان به شناخت ویژگی‌های جهان آفرینش، جایگاه ویژه‌ای دارد. آیا جز این است که تشویق و ترغیب به شناخت و تدبر و تفکر در عالم وجود چیزی جز نوگرایی و نوجویی (شناخت مجهولات و حل معضلات) است. بنابراین، آن نوگرایی و نوجویی‌ای مورد عنایت است که پایه‌ای عقلانی و عملی و منطقی داشته باشد و در جهت کمال به انسان، کمک کند و نه اینکه تنها به صورت تئوری و نظریه‌ای غیرقابل اعتماد و استناد مطرح شود یا اینکه صرفاً ابزاری برای تهییج مشتهیات مادی انسان باشد. «اگر ایمان و علاقه‌ی شما نتواند محصول عالی و تازه‌جوی روح شما بوده باشد، هوا و هوس‌ها و جوش و خروش‌های حیوانی، آسیاب متحرک روح شما را اشغال خواهد کرد. (تقی‌زاده ۱۳۷۸، ۱۷ ـ ۱۵)

هنر نو در مقام سازنده‌ی ارزش‌های جدید، با مسائلی روبه‌رو شد که حل آنها مستلزم سرپیچی از میثاق‌های سنت بود. رفته‌رفته پایه‌های استوار سنت به سستی گرایید و سرانجام هنر نوین با اصول زیباشناسی متفاوت بر فراز سنت سربرآورد. (پاکباز، ۱۳۶۹، ۱۵)

نسبت و رابطه‌ی «سنت» و «نوگرایی»

رشته‌هایی که نسلی را به نسل دیگر و عصری را به عصر دیگر و هنری را به هنر ماقبل خود مرتبط می‌سازند، شامل تاروپودی می‌شوند که مجموع آنها در واقع همان «سنت» نامیده می‌شود. بدون سنت و آنچه از گذشته دریافته‌ایم، «نوآوری» معنا و مفهومی نمی‌یابد؛ به تعبیر دیگر، سنت، همچون سکوی مطمئنی است که هنرمند، برای نخستین جهش نیروی تخیل خود، از آن استفاده می‌کند و نقطه‌ی فرود آمدن وی، تاری

بر شبکه‌ی سنت می‌افزاید. به این ترتیب، جهش‌های بعدی نیز نقطه‌ی اتکای جدیدی می‌یابند.

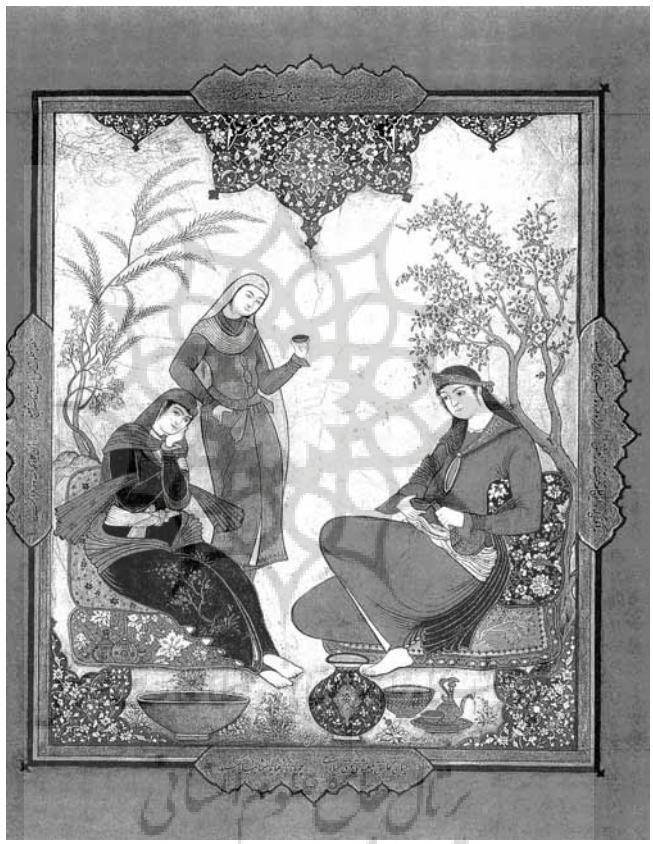
هنرمند برای حرکت در جهت هنر خلاقه، اغلب ابتدا به سنت رجوع می‌کند و تقریباً چاره‌ای ندارد جز اینکه از این مرحله گذر نماید. برای چنین رویکردی، هر هنرمند تازه‌کاری، اغلب، ابتدا از مرحله‌ی صنعتگری و با تقلید از روی آثار دیگر هنرمندان برای دریافت و فراگیری تجربیات آنان، شروع به پیشرفت می‌کند. بدین ترتیب، هنرمند، به تدریج سنت هنری عصر و محیط خود را جذب و با آن رابطه‌ای خاص برقرار می‌کند تا اینکه پایگاهی مستحکم در آن بیابد. اما، تنها هنرمندانی که حقیقتاً از ذوق و استعداد درونی فطری برخوردار هستند، می‌توانند این مرحله‌ی صنعتگری مبتنی بر سنت را پشت سر بگذارند و خود به خلاقیتی درخور دست یابند. (گودرزی، ۱۳۸۱، ۱۰ ـ ۹)

به منظور تأکید بر تشخص بومی و ملی، عناصر شاخص هنرهای سنتی و جلوه‌های مختلف جدید، تلفیق صوری کهنه و نو را در هنر معاصر به وجود آورد. (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۱۰)

خصوصیات نگارگران برجسته‌ی معاصر (نوگرا)

نگارگری جدید، ماهیتاً نگاه به گذشته دارد؛ اما هنرمندان متعلق به این جریان به طرق مختلف کوشیده‌اند که کارشان را با سلیقه‌ی زمان سازگار سازند. در نتیجه، برخی ویژگی‌های متمایز به مرور در نگارگری جدید بروز کرده است. یکی از ویژگی‌های نگارگری کنونی توجه خاصی است که به طور مثال به نمایش چهره‌های بسیار زیباتر و متنوع‌تر از آنچه در آثار قدما دیده می‌شد، ابراز می‌گردد و صورت‌ها بیشتر از آثار گذشتگان، خصوصیات نژاد ایرانی را بازگو می‌کند. هم‌چنین، در پاره‌ای از نقاشی‌های اخیر، قانون مناظر و مرایا به وجهی تازه و خاص خودنمایی می‌کند که درخور مطالعه است. امروزه با آنکه بسیاری از این‌گونه نقاشی‌ها به صورت قطعه‌ی مستقل پرداخته می‌گردد، باز غالب آنها مانند آثار کهن‌تر از اشعار گویندگان گذشته چون فردوسی، نظامی، سعدی، حافظ، خیام و غیره هستند.

کوشش عده‌ای از هنرمندان هم که سعی کردند رنگ و محیط و عوامل دنیای کنونی را در نگارگری وارد نمایند، به جایی نرسید و هنرمندان نگارگر راضی نشدند اندام‌های موزون و نقاشی‌های خود را لباس امروزی بپوشانند و کوچه‌ها و خیابان‌ها و خودروهای موجود در آنها را سرمشق خود قرار دهند. همان‌طور که هنرمندان عصر رنسانس، اندام‌های نقاشی‌های خود را با لباس‌های چین‌دار یونان و روم می‌پوشانند، هنرمند نگارگر هم علاقه‌مند است پیکرهای اثر خود را با جامه‌های خوش‌حالت و شال‌های مواج و دامن‌های پرچین با پیچ و تاب‌های موزون بیاراید و از این راه تناسبی برقرار سازد. به طور عموم، جامه‌ی ترسیم شده بر اندام بیشتر افراد در نگارگری عصر ما تن‌پوشی خیالی، ابتکاری و مجموعه‌ای از لباس‌های گوناگون دوران‌های مختلف است که با زبان خاصی بازگو شده است. (پاکباز، ۱۳۸۰، ۱۹۸ ـ ۱۹۷)



تصویر ۳. علی اسفرجانی، مجلس انس
محمود، افتخاری. ترجمه: محمد قائد، تهران: نشر داروگ نو، ص ۷۵، ۱۳۸۰

تجمع و تفرق عناصر، نوعی حرکت بصری را در این فضای (غیرطبیعی) پدید می‌آورد. ولی پویایی اجرا، در نهایت به ایستایی متعادل در کل فضا می‌انجامد. چنین کیفیتی نه فقط از تدابیر انتظام خط‌ها و رنگ‌ها، بلکه هم‌چنین به مدد روش‌های هندسی ساختمان تصویر و قواعد ترکیب‌بندی مدور و مارپیچی حاصل می‌شود. (پاکباز، ۱۳۷۸، ۱۰۰)

در تاریخ نگارگری جدید، حسین بهزاد به عنوان یکی از پیشگامان برجسته شناخته شده است. در شیوه‌ی کار بهزاد، که براساس مکتب اصفهان بنا شده، اهمیت طراحی و محدویت رنگ بارز است. توجه به حالات و سکنات اشخاص، سایه‌پردازی، کاهش ریزه‌کاری‌ها، انتخاب مضامین جدید و گاه موضوع‌های معاصر، از موارد عدول از سنت نگارگری پیشین محسوب می‌شود. (اعتمادی، بی‌تا، ۳۲)

ـ بهزاد، نگاره‌ها را از اندازه‌های بسیار کوچک به بزرگ تبدیل و تابلوهایی در حد تابلوی نقاشی به وجود آورد.

ـ با توجه به اینکه از زمان رضا عباسی، نگارگری با خطوط روشن و قوس‌های درشت به نقش می‌آمد. اما شکل تصاویر و چهره‌ها همان چهره‌های معمولی زمان تیموری بود، بهزاد به نگاره شکل ایرانی داد و حالت‌هایی ملموس و دلپسند به آن بخشید.

ـ در نقاشی‌های کهن، ریزه‌کاری‌های بسیار به کار گرفته می‌شد، لیکن بهزاد از ریزه‌کاری‌ها کم کرد و به صورتی ساده‌تر اما زیباتر و گویاتر، نگاره را عرضه داشت.

ـ با توجه به اینکه پرسپکتیو در نقاشی ایرانی وجود نداشت، استاد، پرسپکتیو ساده را در نگاره‌های خود به کار گرفت و نقش را به واقعیتی هنرمندانه نزدیک نمود.

ـ گاهی که او به شیوه‌ی کهن روی می‌آورد، دوری و نزدیکی اشیاء را با خطوط پهن یا نازک نشان می‌دهد. بنابراین، انسان حالتی خاص را، در آثار بهزاد از نظر فاصله احساس می‌کند. (سرمدی، ۱۳۸۰، ۱۲۵ـ۱۲۴)

کارهای او در روح بیننده دارای هماهنگی، موزونی وحالت آرامش و انبساط است. منحنی‌های ظریف و ممتدی که بیشتر خیال‌انگیز هستند، با یک قلم و با یک حرکت دست صورت گرفته است. این خطوط منحنی، که از خصایص نگارگری ایران است، به کارهای بهزاد عمق و معنا می‌دهد از قبیل همان تخیلاتی که از موسیقی یا فکر در ابعاد نامتناهی به شخص دست می‌دهد. (ناصرپور، بی‌تا، ۴۰)

بهزاد عقیده داشت که تبعیت از اسلوب و قواعد خاص، نوعی قید و بند بر دست و پای هنر می‌بندد. او می‌گفت مینیاتور شعر نقاشی است و وظیفه‌ی مینیاتوریست، تجسم و ترسیم زیبایی‌ها و شیرینی‌های زندگی است. بهزاد با ساده‌تر کردن خطوط تا حد اعجاز توانست شیوه‌ای قاطع و ارگانیک بیافریند. رنگ‌های او بسیار ملایم و تلخ است. در واقع تخصص بهزاد در ترکیب رنگ‌های هارمونیکی بود که در یک خانواده قرار دارد و فضایی یکپارچه به وجود می‌آورد، امری که در نقاشی مینیاتور تازگی داشت. راز توفیق بهزاد در زمینه‌ی نگارگری، حساسیت شدید او در مقابل خوبی و زیبایی است. او مانند یک شاعر حس می‌کند و متأثر می‌شود و صورت‌هایی که رسم می‌کند انعکاس هیجان روحی است. (نریمانی و ورق، ۱۳۷۸، ۲ـ۱)

در تابلوی انتخاب شده از بهزاد، خطوط شیرین منحنی‌های تند و کند و ممتد با یک قلم و یک دست تصاویر بدیعی ایجاد می‌کند که در تابلویی که مورد بحث قرار می‌گیرد نگاه نقاش زن را با همان سنت دیرینه تصویر نموده است. زنان پشت پرده‌ی مراسم عقد و عروسی را چنان کشیده که در یک نگاه متوجه‌ی همه‌ی زنان می‌شویم؛ مثل صورت کسی که قند می‌ساید، پیرزنی که منقل اسپند در دست گرفته و با هیجان در حال رفتن به سمت عروس است. زنان در حالت صحبت کردن‌اند و نقاش حالات خاصی را در هر کدام از چهره‌ها ایجاد نموده است. چهره‌ی عروس با خجالتی خاص و سری به سمت پایین نگاهی به آینده دارد. با اینکه عاقد، با دفتر و قلمش و داماد در قسمت جلو و در اندازه‌ی بزرگ کشیده شده، ولی تأکید نقاش به سمت اتاق عقد در اینجا در شعاع دید قرار گرفته است. شاید نگاه کسانی که در جلو نشسته‌اند باعث شده مخاطب را به اتاق عقد بکشاند.

تصویر ٤. محمود فرشچیان، نقش بر پرده هستی
محمود، فرشچیان. ۱۰ اثر از جدیدترین آثار نقاشی استاد محمود فرشچیان، تهران: انتشارات نگار، چاپ اول، ص ۳، پاییز ۱۳۷۳

موضوع اصلی در یک سوم تابلو معطوف به نشستن عروس، شمعدانی و انعکاس بیشتر پرده‌ای است و نگاه پیرمرد که در یک سوم تابلو از سمت چپ به این منظره نگاه می‌کند، خطوط مایل از چپ و راست به صورت خطوط متقاطع ایجاد تعادل نموده است. در اینجا رنگ مطرح نیست، زیرا ته‌رنگی از اُکر در زمینه ایجاد شده و تنها با طراحی سیاه قلم و در بعضی قسمت‌ها با تلاش سفید و خاکستری نوعی کُنتراست تیرگی و روشنایی به وجود آمده است.

بهزاد به انسان از جنبه‌های مختلف جامعه می‌نگریست و سعی در واقعی کردن نقاشی با بیانی زیبا و عاطفی داشت، همین امر تابلو را به نوعی به نقد آرمانی نزدیک کرد. (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴، ۹۸) (تصویر ۱)

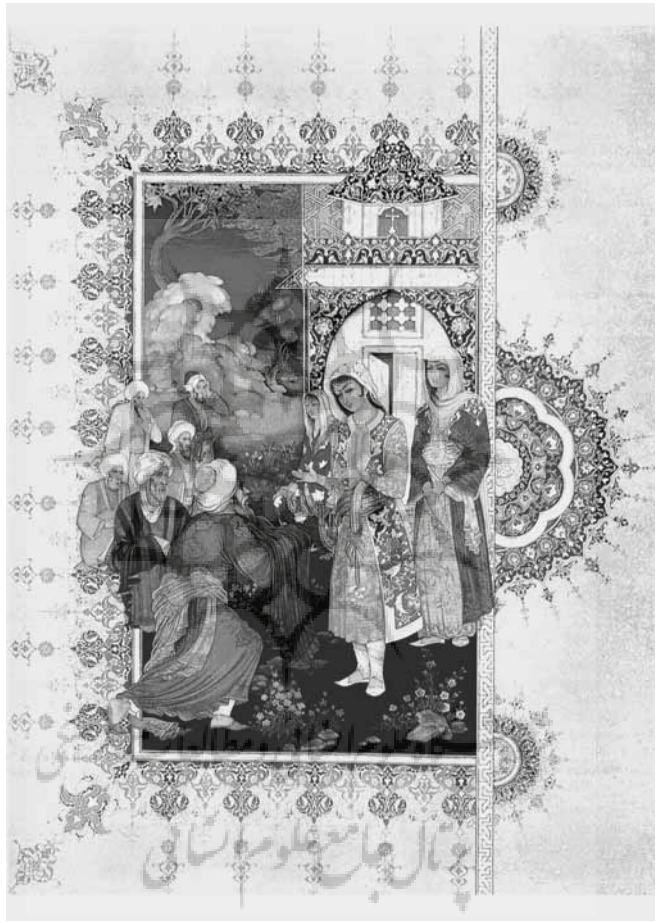
استاد علی مطیع در بین مکاتب مختلف نقاشی بیشتر با مکتب هرات انس و الفت داشته است. آثار وی با مایه‌هایی از این مکتب و حفظ اصالت ویژگی‌های خاص آن بسیار زیبا و دلنشین می‌نماید. به نظر او نگارگری، آن حقیقتی بود که هنرمندان قدیم ما به دنبال آن بودند. آنها اگر طبیعت را تصویر می‌کردند به این دلیل نبود که فقط آن طبیعت را که به چشم

می‌آید و در پرسپکتیو دیده می‌شود به تصویر بکشند؛ آنها دنبال این بودند که روح و جان اشیا را نشان دهند.

در آثار استاد مطیع، نوعی تیپ‌سازی می‌بینیم که مربوط به تحولات زمان است؛ یعنی مردان و زنان و افرادی ساخته شده و چهره‌های پرداخته شده از ویژگی خاصی برخوردارند. ما در این آثار شخصیت‌پردازی نمی‌بینیم یا اگر هست، بسیار به ندرت اتفاق می‌افتد. (فرهنگستان هنر، بی‌تا، ۲۶ ـ ۲۵)

در کار استاد مطیع، چهره‌های زنان و مردان در مجالس و نزهتگاه‌های پرگل و شکوفه بسیار طبیعی است و به راحتی فضایی رؤیایی را که همواره مدنظر شعرای طراز اولی همچون حافظ بوده است در ذهن متبادر می‌سازد. اکثر این مجالس که با الهام از اشعار حافظ شیرین سخن، صورت پذیرفته، دربرگیرنده‌ی قطعاتی دلنشین از این شاعر گرانمایه است و توانسته است رابطه‌ای بسیار صمیمانه با بیننده ایجاد کند. (مطیع، بی‌تا، ۱)

او می‌گوید: درباره‌ی حجم معتقدم که بایستی از مینیاتورهای رضا عباسی و آقا رضا کاشی بهره گرفت؛ یعنی از همان خطوط ظریف و زیبای تند و کند که قلم‌گیری نام دارد. برای انتخاب محتوا و موضوعات آثارم از دریای ادبیات فارسی که جنبه‌های حماسی، اساطیری، تاریخی، فلسفی و عرفانی دارد، بهره‌مند می‌گردم و به طور مثال از اشعار ارزشمند فردوسی، حافظ و خیام الهام گرفته‌ام. (کاشفی، ۱۳۶۵، ۱۱۸ ـ ۱۱۷)



تصویر ۵. محمدباقر آقامیری، شیخ صنعان و دختر ترسا
نگاره، گزیده‌ای از آثار هنرمندان معاصر، ص ۲۲۵

در پرده‌ی انتخاب شده از استاد مطیع دختری با پیکری بلندقامت و چهره‌ای ایرانی با چشمان درشت و برداشتی از زن ایرانی دیده می‌شود که هر کس را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در اینجا نزهتگاه‌های پُرگل و شکوفه فضایی رؤیایی را که مدنظر شعرایی همچون حافظ است، در ذهن نمایان می‌کند.

در اینجا هنرمند زن را در جامه‌ای که از لعل پوشیده با نیم تاجی از حباب به همگان نشان می‌دهد. زیبایی او همه را به حیرت واداشته و داستانش به همه‌جا رسیده، نقوش طبیعت پس زمینه را گلگون کرده و در نقوش لباس هم حیوانات در تقلا، هیجان و حرکتند.

هنرمندان سنتی ما، در مراحلی که نگارگری ایران در اوج خود بود، همواره فضایی را تصویر کرده‌اند که دارای حرکت بوده، یعنی هنرمند برای القای فضای مورد نظر، در ذهن پرتوان و خلاقش، پیوسته از فراز به فرود، از برون به درون، از چپ به راست و از فضای ایستا به فضای پویا در حرکت و نوسان است و مطابق با نیاز تصویری، عوامل متعددی را با یکدیگر تنظیم و هماهنگ کرده و به دنیای خاص خود عینیت بخشیده است. (حسینی، ۱۳۷۸، ۴۸)

ترکیب بر مثلثی هموار است؛ مثلث، همچون بسیاری از فرم‌هایی که نقش اساسی در ساختمان تصویر دارد، بیان‌کننده‌ی الوهیت، هماهنگی و تناسب است. خط عمودی در فیگور، خصوصیات مطلوبی را به وجود آورده که برای بیان خلوص و پاکی بسیار می‌توان از آن استفاده کرد. خطوط مایل در قسمت پایین و نیز در قسمت‌های بالا در میان شاخه‌ها و برگ‌ها ایجاد نوعی تعادل نموده است در اینجا فیگور، در مقایسه با خطوط دیگر که گفته شد، به نوعی مفاهیم را متعالی می‌سازد.

در این تصویر، مثلث چون بر خط افقی استوار شده، آرام و زنانه است. مثلث بسیار گرم است و «شعله» را به سوی فضا «متصاعد می‌کند». (آیت‌اللهی، ۱۳۸۲، ۱۷۱ ـ ۱۷۰) (تصویر ۲)

در تابلوی مجلس اُنس علی اسفرجانی جهان‌بینی هنرمند متخصص به جهان عینی و طبیعی نیست؛ او تصویر جهان را از طریق رنگ‌های تخت و زنده به حقیقت و خیال نزدیک می‌کند. هنرمند در اینجا حس همزیستی، وحدت و همکفری را بین عده‌ای از زنان استوار گردانیده و حالات درونی آنها را با تغییرات خاص دست‌ها و فیگورها نشان داده است.

هنرمند، نقوش سنتی تذهیب را در اطراف فیگورهای زنان افزوده و تزیین را چاشنی این مهر و محبت کرده است. موضوع اصلی تابلو به زنِ سمت راست معطوف شده است. هنرمند در لباس‌ها سادگی بیشتری به

کار برده، خصوصیات چشم و ابرو و ایرانی بودن را نشان می‌دهد.

ترکیب مربع در وسط و دایره در داخل آن، نوعی وحدت را نشان می‌دهد. حلقه یا دایره در آیین میتراییسم، نمادی از چرخ است. دایره، مقدس و نشانه‌ی پیمان ناگسستنی اتحاد و وابستگی است. از سوی دیگر، حلقه که نشان ویژه‌ی میترا بود بی‌گمان بایستی از هاله‌ی نور خورشید گرفته شده باشد، دایره‌ای از نور ایزد مهر را محافظ می‌ساخت، زیرا وی ایزد نور و روشنایی بود. حلقه هم‌چنین نشان معرفت، حکمت، مهربانی و عطوفت است. (تصویر ۳)

صورت زن در تابلوی پرده‌ی هستی، استاد محمود فرشچیان صاحب سبک خاصی است که در عین توجه به اصالت مبانی سنتی این هنر، با ابداع شیوه‌های نو، قابلیت و کارایی نقاشی ایرانی را برای بیان اندیشه‌ها و انگیزه‌ها افزایش داده است. نقاشی‌های استاد، آمیزه‌ی دلپذیری است از اصالت و نوآوری؛ در حالی که وی با خطوط روان و مواج، رنگ‌های تابناک و ترکیب‌بندی‌های ظریف و مدور خود ادامه‌دهنده‌ی سنت نقاشی ایرانی است، در همان حال با نوآوری در گزینش موضوع و پرداخت اثر به گستره‌ای فراتر از قالب‌های مرسوم می‌رسد. (فرشچیان، ۱۳۷۳، ۱)

برخی معتقدند به‌کارگیری آناتومی، حجم‌پردازی ویژه در شخصیت‌ها و طبیعت، پرسپکتیو و عمق نمایی از یک سو، با به‌کارگیری خطوط سیال و ظریف، نقوش پیچیده و رنگ‌های متنوع و زنده و اصیل از سوی دیگر، آثار وی را به عنوان تلفیقی هوشمندانه، مبتکرانه و اصیل از نقاشی غرب و نقاشی سنتی ایران درآورده است که غالباً بار ادبی، فلسفی، تاریخی و دینی به همراه دارند. برخی نیز آثار فرشچیان را اساساً خارج از قلمرو واقعی مینیاتور به مفهوم نسبتاً سنتی آن بررسی کرده و آن را نقاشی‌هایی می‌دانند که بیشتر از نقاشی سنتی ایران الهام گرفته؛ از این رو آثار او را از جمله نقاشی‌های شرقی می‌دانند. فرشچیان، خود، این قضیه را به نوعی دیگر بیان می‌کند: «من خود را نقاش می‌دانم نه مینیاتوریست. مینیاتور، همان‌گونه که از اسمش پیداست، همان نقاشی‌های ظریف و ریزی بود که همه می‌شناسیم. روزگاری من هم مینیاتوریست بودم ولی امروز سعی می‌کنم نقاشی باشم با احساس و روح ایرانی» (اعتمادی، بی‌تا، ۴۰ـ۳۹)

او در این تابلو و در طراحی آن با شناخت کافی و استفاده از رنگ‌ها، مافوق قدرت و توانمندی رسیده است و این قوای درونی او و قلم اوست که باعث استواری و صلابت در استفاده از خطوط شده است و محتوای اثر او با تداعی از ادبیات عارفانه و باورهای مذهبی سرچشمه می‌گیرد. بنیان این طراحی و نقش و رنگ بر پایه‌ی اصول ایرانی گذاشته شده است. او نوآوری و رقص رنگ و طرح چشم را در تمام تابلو به حرکت درمی‌آورد. (فرشچیان، بی‌تا، ۲ـ۱)

در نقشی در پرده‌ی هستی از محمود فرشچیان در واقع، زایش از پیوستن زن و مرد به یکدیگر حاصل می‌شود. این پیوند می‌تواند نماد و رمز باروری و برکت باشد. از این رو الهه و نمادهای رنگارنگ وی با زوج خویش به مثابه رمزی از زایش و فراوانی، در سطوح گوناگون حیات، متجلی می‌شوند. تصوراتی که پیرامون چنین پیوندی پدید می‌آید، قابلیت آن را دارد که در یکی از فرهنگ‌های بشر، برخلاف آنچه در جوامع آشنای ما دیده می‌شود، مدار و محور برای پرستش قرار گیرد.

از آنجا که زایندگی با جسم زن ارتباط روشن دارد، ارزش دادن به زایش، مایه‌ی پیدایش این تصور است که خصائص و اندام زنانه، واجد اعتبار و اعتلایی بسیار است. پس به خوبی باید انتظار داشت که چون الهه‌ی زایش مرکز توجه و قداست است، اعضای زاینده‌ی پیکر وی با اشتیاق نقش گردد و خصائص بدنی و روانی زن بر مرد رجحان پیدا کند.

در این ترکیب یک سوم تابلو به آسمان، یک سوم به کوه و دشت و یک سوم بقیه به فیگور مربوط می‌شود؛ فضای فیگورها با فضای دشت و آسمان مخلوط شده و هنرمند یک فضای بهشتی را قلم زده، که فیگور در میان آسمان پر از پرندگان بهشتی گم شده‌اند؛ البته با خطوط و سطوحی تیره فیگورها از بقیه‌ی عناصر تشخیص داده می‌شود.

به این ترتیب در ترکیب‌بندی آنها استقامت خطوط عمودی و انواع خطوط مایل، گرایش چشم را به نقطه‌ی اصلی، که نگاه زن و مرد است، می‌کشاند.

در بالای تابلو دایره (خمیده‌ی بسته)ای است که به گرداگرد یک «نقطه موهوم» به نام مرکز که پُرتره‌ی زن در آن قرار دارد و از خود دایره جداست، می‌چرخد و کشش این نقطه نسبت به تمام نقاط پیرامون دایره یکی است. دایره‌ی این تصویر (دورانی) با القای اندیشه‌ی چرخش، بیننده را به درون خود می‌کشد و جذب می‌کند، تا آنجا که «مخاطب» را از خود بی‌خود می‌سازد. دایره نمودار حرکت دورانی ثابت، نشانه‌ای آغازین از «آسمان» مسلط بر جهان و نماد (تکامل فردی انسان است.) (آیت‌اللهی، ۱۳۸۲، ۸۳) (تصویر ۴)

تابلوی شیخ صنعان و دختر ترسا که به وسیله‌ی محمدباقر آقامیری ترسیم شده، از روایتی شیرین برآورده شده. این تابلو، که براساس یک واقعیت عینی کشیده شده، نمودار ماهیتی تخیلی و ذهنی است که از جنبه‌ی فلسفی قضیه به حقیقت نگاه شده است. نقاش از خورشیدی که در متن آمده به عنوان شمسه که در نگارگری ایرانی به مثابه یک سنت متداول بوده، بهره برده است. شمسه با تزیینات بسیار زیاد در تذهیب این تابلو مورد استفاده قرار گرفته، چنان‌که به تمام اطراف گسترش پیدا کرده است.

پیکره‌ی زن، گویای آن است که می‌خواهد در مسیری واحد قرار گیرد و ذهن و نگاه بیننده را به همان جهت سوق دهد. خط راست به دلیل تک‌ساختاری که دارد خیلی سریع انسان را به نظم‌دادن اثر می‌کشاند و نوعی احساس بی‌انتهایی را به بیننده منتقل و نیز براساس خصوصیاتی که دارد عظمت و آرامش را در ذهن تداعی می‌کند. خط عمودی در این تابلو ثبات و تعادل را بیشتر تداعی می‌کند. (ژیوار، ۱۳۷۶، ۴۲)

ترکیب‌بندی این تابلو، مربع‌های تودرتوست که مفهوم و معنای آن در ضرب‌المثل چینی نشسته است. (مربع یکی از اشکال هندسی است که بیش از هر شکل دیگر به عنوان جهانی‌ترین صورت در زبان نمادها به کار گرفته شده است. مربع دارای خصوصیات پر راز و رمز است که همراه با مستطیل ثبات‌بخش خوبی برای ترکیب به حساب می‌آید.) (هوهنه گر، ۱۳۶۹، ۴۴)

استواریِ خطوط در تمام قسمت‌های تابلو تقسیم شده و همه چیز

دارای ثبات و تعادل است. خطوطی که سکون بیشتری را به دنبال خود در این پرده می‌آورند همانند خانه‌هایی هستند که بر زمین میخکوب شده‌اند. در ترکیب‌بندی کلی، خطوط عمودی، افقی و مایل نوعی تعادل و توازن را برقرار کرده‌اند. جهت فلش به سمت مایل نشان‌دهنده‌ی حرکت زن به عروج است.

خط مایل را خط فضایی نیز ممکن است به حساب آورند و اگر قرار باشد این خط سقوط نکند ناگزیر باید روی صفحه‌ای قرار گرفته باشد که به سوی عمق تصویر در حرکت است. از خطوط مایل به منظور ترکیب نقوشِ تصویر با فضا نیز بسیار استفاده می‌شود. (تبزر، ۱۳۷۰، ۱۰۳)

خطوط متقاطع در این تصویر باعث تعادل یکدیگر می‌شوند. اگر چه آنها با یکدیگر در تضاد هستند، ولی روی صفحه تصویر اعتدال به وجود می‌آورند. (همان، ۱۰۵)

رنگ قرمز دارای خصوصیات گرم و همین‌طور رنگ طلایی، که انرژی بسیار زیادی دارد، در وهله‌ی اول چشم مخاطب را به این دو رنگ می‌کشاند. فضا با رنگ‌های سرد برای برجسته شدن رنگ طلایی و قرمز نقش اثرگذاری دارد. اینجا در کار هنرمندان داستانی نهفته است که شرح آن جزء به جزء بیننده به شرح داستان آگاهی پیدا کند و جزئیات آن را مو به مو دنبال نماید تا اثر هنری لذتی را ایجاد کند و شیوه‌ای را به وجود آورد که به نقد توصیفی نزدیک شده است. (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴، ۷۳) (تصویر ۵)

نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

به اعتقاد نقاشان نگارگر نوین ایرانی، نقاشی سنتی، حاصل جهان‌بینی خاص ایرانی است. نقاش برای نمایش نقاشی خود، مقید به دنیای عینی و طبیعی نیست. او با به‌کارگیری رنگ‌های تخت، متنوع و سمبلیک و نیز کنار گذاشتن سایه روشن، دنیای نقاشی را به حقیقت و خیال نزدیک کرده است.

نقاش در ساختار خویش از سنت، نوگرایی و تداخل این دو برای معیارهای اصولی و ارزش‌های جهان‌بینی و فرهنگ حاکم بر جامعه استفاده کرده و با عنایت به سنت‌گرایی و نوگرایی، مفهومی نو به آثارش بخشیده است و برای احقاق این هدف بسیار تلاش می‌کند. از خصوصیات و انرژی رنگ‌ها مثل طلایی، قرمز، آبی و غیره... نقاشان نگارگر به خوبی بهره گرفته‌اند و در ضمن نگارگری از اندازه‌های کوچک به بزرگ گرایش پیدا کرده، چهره و فیگور ایرانی شده و پرسپکتیو برای دوری و نزدیکی اشیا مورد استفاده قرار گرفته است. نقش زن در هر مرحله‌ای از کار نقاشان هنرمند، صورت خاصی از اجتماع را نشان می‌دهد.

نگارگر در هر صورت به دنبال حقیقت است؛ او به دنبال پرسپکتیو محض نیست، بلکه روح و روان اشیا حائز اهمیت است. عنصر خط، اساس نقاشی سنتی به شمار می‌آید در واقع همه‌ی فرم‌ها و ساخته‌ها الهام از طبیعت دارند که متحول شده‌اند.

منابع

ـ احمدی، حسین. نقاشی ایران و نمایشگاه‌های جمعی، مجله‌ی سوره، دوره‌ی اول، شماره‌ی ۱۲، اسفند ۱۳۸۶

ـ اعتمادی، احسان. نقاشی سنتی ایران معاصر، مجله‌ی هنرهای تجسمی، شماره‌ی چهارم، بی‌تا

ـ افتخاری، سیدمحمود. نگارگری ایران، تهران: زرین و سیمین، ۱۳۸۱

ـ آیت‌اللهی، حبیب‌الله. برداشتی از شیوه‌های مختلف نقد هنری، تهران: سوره‌ی مهر، ۱۳۸۴

ـ آیت‌اللهی، حبیب‌الله. برداشتی از مبانی نظری هنرهای تجسمی، تهران: سمت. چاپ سوم، ۱۳۸۲

ـ بزری، اصغر. عطار نیشابوری، شرح منطق‌الطیر، تهران: اعظم ثبات، چاپ دوم، مهر ۱۳۷۴

ـ پاکباز، رویین. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین، چاپ دوم، ۱۳۸۰

پاکباز، رویین. دایرةالمعارف هنر، تهران، فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، ۱۳۷۸

ـ پاکباز، رویین. در جستجوی زبان نو، تهران: نگاه، ۱۳۶۹

ـ حسینی، مهدی. نگارگری سنتی ایران؛ دیروز و امروز... فصلنامه‌ی هنر دانشگاه هنر، سال دوم، شماره‌ی ۳، تابستان ۱۳۷۸

ژیوار، روبر. هنر و شیوه‌ی طراحی، ترجمه‌ی قاسم روبین، نشر چکامه، چاپ دوم، ۱۳۷۶

ـ سرمدی، عباس. دانشنامه هنرمندان ایران و جهان اسلام، تهران: هیرمند، چاپ اول، ۱۳۸۰

ـ شریعتی، علی. هنر، تهران: انتشارات چاپخش، ۱۳۶۶

ـ عبداللهیان، بهناز. مفاهیم نمادهای مهر و ماه در سفالینه‌های پیش از تاریخ. فصلنامه‌ی هنر دانشگاه هنر، سال اول، شماره‌ی ۲، ۱۳۷۸

ـ فرشچیان، محمود. ۱۰ اثر از جدیدترین آثار نقاشی استاد محمود فرشچیان، تهران: نگار، پاییز ۱۳۷۳

ـ کاشفی، جلال‌الدین. روند سبک‌های نو در نگارگری ایران، فصلنامه‌ی هنر، شماره‌ی سیزده، زمستان ۱۳۶۵ و بهار ۱۳۶۶

ـ گزارش جلسه‌ی بررسی آثار استاد مطیع، فرهنگستان هنر، شماره‌ی ۲۷ ـ ۲۵

ـ گودرزی، مرتضی. روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی، تهران: عطایی، چاپ اول، ۱۳۸۱

ـ مطیع، علی. پوستر آشنایی با آثار هنرمندان ایرانی، بی‌تا

ـ میزگردی در حاشیه‌ی برپایی نمایشگاه هنرهای سنتی. مفهوم سنت و جایگاه بهشت در هنرهای سنتی، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴/۱۱/۱۵

ـ ناصری‌پور، محمد. زندگی و آثار استاد حسین بهزاد مینیاتور، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول، بی‌تا

ـ نریمانی، اشرف. بنفشه ورق. بهزاد، برگ زرین نگارگری ایران (تأملی بر زندگی و آثار استاد بهزاد، نگارگر برجسته‌ی ایران، نشریه‌ی جوان، شماره‌ی نمایه ۹۴، بازیابی ۴۰۵۱، ۷۸/۵/۲۱

ـ نقی‌زاده، محمد. سنت و رابطه‌ی سنت، نوگرایی و مدرنیسم در مباحث هنری و فرهنگی، فصلنامه‌ی هنر، دوره‌ی جدید، بی‌تا