

# مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و هنر فتوکلاژ\*

## (مورد مطالعاتی فتوکلاژهای دیوید هاکنی)

رضا پورزرین<sup>۱\*</sup>، اصغر جوانی<sup>۲</sup>

۱ عضو هیأت علمی گروه هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.  
 ۲ استادیار دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.  
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱/۳۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۴/۸)

### چکیده

آینه کاری ایرانی گونه‌ای دیوارنگاری به شمار می‌آید ولی به اعتبار ویژگی‌های بینشی، مضمونی و ساختاری، با انواع دیگر دیوارنگاری در جهان متفاوت است؛ در حقیقت ما در آینه‌کاری شاهد زبان تصویری ویژه‌ای هستیم که از تعامل میان قطعات خرد شده آینه با نقوش هندسی شکل گرفته است؛ محتوای شکلی این عناصر را فرم‌های کوچک هندسی، سه گوش‌های منظم و فرم‌های ساده شده طبیعی تشکیل داده‌اند؛ از جهت ظرافت دید، این روش نتایج درخشانی دربرداشته و سبب بوجود آمدن شیوه نوینی از اجرا گردیده که معادل تصویری آن را می‌توان در اشکال گوناگون هنر نوین بویژه هنر فتوکلاژ مشاهده کرد؛ این مقاله تلاشی است برای پاسخگویی به این مسئله که آیا تشابهی میان نشانه‌های زیبایی‌شناختی در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی وجود دارد؟ از این رو با بهره جستن از روش توصیفی-تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی، به مطالعه پاره‌ای از وجوه اشتراک نمونه‌های موردنظر می‌پردازیم. حاصل تطبیق و نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که نشانه‌های بصری بکار رفته در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی به صورت مشابه بکار رفته است.

### واژه‌های کلیدی

آینه کاری ایرانی، هنر نوین، فتوکلاژ، دیوید هاکنی.

\* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده اول تحت عنوان: "مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری آینه کاری ایرانی با نقاشی نوین (امپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم، آپ آرت)" در دانشگاه هنر اصفهان است.

\*\* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۰۹۱۷۳۳۹۶۲۴۸، شماره: ۰۰۷۱۱-۲۲۹۷۷۷۲، E-mail: rpoorzarin@gmail.com

## مقدمه

همزمان رویدادها در مکان‌های مختلف، تلفیقی از فضاهای داخلی و بیرونی بوجود آورد. این نحو از نمایش فضا سبب بوجود آمدن شیوه نوینی از اجرا گردیده است که معادل تصویری آن را می‌توان در اشکال گوناگون هنر نوین بویژه هنر فتوکلاژ مشاهده کرد؛ مقاله حاضر تلاشی است برای یافتن جایگاه هنر آینه کاری ایرانی به عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های دیوارنگاری معاصر؛ سؤال اصلی این است که آیا تشابهی میان نشانه‌های زیبایی‌شناختی در آینه کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی وجود دارد؟ به این منظور نگارنده برای دستیابی به هدف تحقیق، نشانه‌های بصری مشترک در آینه کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی را به سه نشانه بصری (تجزیه فرم، همزمانی بصری و دینامیسم حرکت) تقسیم کرده است؛ در بخش اول، نشانه‌های بصری تعریف شده در آینه کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی بررسی و مصادیق تصویری آن جستجو می‌گردد و در بخش دوم با طرح جدولی، به تجزیه و تحلیل نشانه‌های یادشده در نمونه‌های موردنظر می‌پردازیم. در تجزیه و تحلیل آثار به منظور تأکید بر جنبه‌های موردنظر در این مقاله، اجرای تصاویر مبدل به نوعی فرایند فرمی از اصل اثر شده است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با فنون جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی صورت گرفته است. در روش میدانی با بررسی و مشاهده مستقیم نمونه آینه کاری‌های موجود در بناهای تاریخی و مذهبی شیراز اطلاعات لازم جمع‌آوری شده است.

هنر آینه کاری عمدتاً در تزیینات داخلی بناهای تاریخی به ویژه اماکن مذهبی کاربرد دارد؛ بنابراین آینه کار می‌کوشد خلاقیت تصویری‌اش را با آراستگی و پرداخت پروسواس درآمیزد؛ به سبب مرارتی زاهدانه که آینه کار ایرانی برای تسلط بر وسیله بیان خویش تحمل می‌کند، کارش بعدی معنوی می‌یابد، انضباطی دقیق، سطح‌ها و نقش‌ها را روی دیوار نظم می‌دهد و حساس‌ترین عامل این معماری پیچیده یعنی هندسه تصویر، خصلتی بیانگر به خود می‌گیرد. هندسه در اینجا معنای مجموعه ساده شده‌ای از اشکال مثلث، مربع، دایره و... که به انتزاعی‌ترین وجه ممکن خودنمایی می‌کنند و در هر شرایطی حضور خود را تثبیت می‌کنند. مهم‌ترین اصل در آینه کاری، «اصل فضا سازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است که آن را می‌توان فضای چندساحتی نامید؛ زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا، فضای سه بعدی کاذب نیست؛ یعنی از قواعد پرسپکتیو و دید تک‌نقطه‌ای پیروی نمی‌کند و مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهد، بلکه ساختاری است متشکل از پلان‌های پیوسته یا ناپیوسته که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند؛ نموداری است از مجموعه نماهایی که همزمان از روبرو، از بالا و از اطراف دیده شده‌اند» (پاکباز، ۱۳۸۵، ۶۰۰). در این روش، هنرمند ساختار ترکیب خود را از مکان‌های مختلف به طور موازی و به طور همزمان شکل می‌دهد و در عین حال سعی می‌کند با نمایش

## پیشینه تحقیق

۱۹۸۲، دیوید هاکنی، آثار عکاسی شده، متن نوشته شده بوسیله لورنس وچسلسر تامز هدسن ۱۹۸۲، عکاسی دیوید هاکنی، انجمن صنفی گالری آندر امریچ ۱۹۸۳، عکس‌های گرفته شده توسط دیوید هاکنی، بنیاد نمایشگاه‌های بین‌المللی واشنگتن ۱۹۸۶، عکاسی دیوید هاکنی، گفتگوها با پل جویس جاناتان کیپ ۱۹۸۸، عکس‌های دیوید هاکنی، استودیو دیوید هاکنی، لس آنجلس 1996، دیوید هاکنی، نقاشی‌ها و عکس نقاشی‌ها، موزه بومین، وان بونینگن کردیت بانک، هلند 2000.

## آینه کاری ایرانی

تزیین بنا با آینه برای نخستین بار در شهر قزوین پایتخت شاه طهماسب اول و در بنای دیوان خانه او به کار رفته است. با آگاهی از اینکه ساختمان دیوان خانه قزوین در (۹۵۱/ق/۱۵۲۴م) آغاز گشته و در (۹۶۵/ق/۱۵۵۸م) پایان یافته است، می‌توان نتیجه گرفت که پیشینه کاربرد آینه در بنا حداقل به نیمه سده (۱۰/ق/۱۶م) می‌رسد.

فقدان مطالعات نظری درباره آینه کاری ایرانی سبب شده است که تحقیق علمی و نظاممند درباره آن امری دشوار گردد؛ براساس مطالعات نگارندگان این جستار در منابع و مراجع فارسی، اثر قابل توجهی در خصوص آینه کاری به چشم نمی‌خورد و هیچ تحقیق مستقلی نیز تاکنون در این زمینه انجام نگرفته است؛ به طور کلی مطالبی که در این خصوص نگاشته شده، عموماً به معرفی تاریخچه آینه کاری می‌پردازد؛ از جمله محمد حسن سمسار و یحیی ذکاء، در کتاب *دایره المعارف بزرگ اسلامی* (۱۳۸۱ ه.ش)، آرتور اپهام پوپ در کتاب *سیری در صنایع دستی ایران* (۱۳۵۵ ه.ش)، لطف‌الله هنرفر در کتاب *گنجینه آثار تاریخی اصفهان* (۱۳۵۰ ه.ش)، محمد یوسف کیانی در کتاب *تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی* (۱۳۷۶ ه.ش)، پژوهش‌های حسن بلخاری قه‌بی در کتاب *میانی عرفانی و معماری اسلامی* (۱۳۸۴ ه.ش) و مجموعه آثار منیره فرمان‌فرمانیان که به آینه کاری در غالب زبان تجسمی معاصر توجه کرده است. مهم‌ترین آثاری که درباره فتوکلاژهای دیوید هاکنی نگاشته شده است عبارتند از: دیوید هاکنی، عکس‌ها، نشر پترزبرگ

عبارتند از: الماس آینه‌بر (نرم‌بر)، گونیا، خط‌کش، قلم طراحی، خط‌کش چوبی برای خط‌اندازی روی شیشه، میز زبردست، الگوی مقوایی، دم‌پر، بوم‌خوار و کاردک برای نصب. ضخامت مطلوب آینه برای آینه کاری یک میلی‌متر است، اما تا ضخامت دو میلی‌متر یا بیشتر نیز به کار برده شده است. «مراحل مختلف آینه کاری بدین گونه است که نخست طرح کار بوسیله رسام که گاهی معمار بنا و یا خود آینه کار است، تهیه می‌شود. در طرح‌های پیچیده، کاغذ طرح را سوزنی می‌کنند و بوسیله آن سطح کار را گرد می‌زنند و سپس آینه کاری را برابر گرده اجرا می‌کنند. در مواردی که آینه کاری دارای سطح برجسته باشد، زمینه طرح را قبلاً گچ‌بری کرده برابر طرح آماده می‌سازند سپس آینه بُر، قطعات آینه را در اشکال و اندازه‌های مورد نیاز با الگوهای مقوایی بریده و آماده می‌کند. آنگاه آینه کار با خمیری که آمیزه‌ای از گچ و سریش است، قطعات آینه‌ها را برابر طرح بر سطح کار می‌چسباند و نقوش دلخواه را پدید می‌آورد؛ در پایان آینه پاک‌کن، کار را پاکیزه کرده و جلا می‌دهد» (کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۴).

## دیوید هاکنی

دیوید هاکنی به سبب خلاقیت و تنوع آثار یکی از هنرمندان نامدار در دهه‌های اخیر به شمار می‌آید. «وی در کالج سلطنتی لندن آموزش دید (۱۹۵۹-۱۹۶۲) و در آنجا با کیتاج آشنا شد، تحت تأثیر او به نقاشی پیکرنا و بهره‌گیری از منابع ادبی روی آورد؛ در زمانی که هنوز هنرآموز بود به چاپگری پرداخت و با یک سلسله باسمه شانزده‌تایی تحت عنوان ترقی آدم هرزه که در آن کار روایی هوگارت آبه همین نام را با تجربیات شخصیش از نیویورک آمیخته بود چون هنرمندی با استعداد معرفی شد. سپس در نمایشگاه معاصران جوان شرکت کرد ۱۹۶۲؛ و چهار نقاشی به شیوه‌های مختلف را با عنوان کلی تظاهرات تنوع به نمایش گذاشت بعداً چند سالی در کالیفرنیا اقامت گزید (۱۹۶۳-۱۹۶۷) و موضوعات زندگی بورژواها را نقاشی کرد؛ در خلال سال‌های بعد چند پرده دو پیکری با اسلوب واقع‌نمایی کشید؛ (مثلاً آقا و خانم کلارک و پرسی؛ ۱۹۷۰-۱۹۷۱) (تصویر ۱)، دفتری



تصویر ۱- آقا و خانم کلارک و پرسی، دیوید هاکنی، ۱۹۷۰-۱۹۷۱، آکرلیک روی بوم، ماخذ: (Livingstone & Hemmer, 2003, 126)

پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان (۱۵۹۸/ق. ۱۰۰۷ م)، در این شهر و شهرهای دیگر ایران استفاده از آینه گسترش یافت و در تزئین بسیاری از کاخ‌های دوره صفوی بکار برده شد. از میان بناهای دوره صفویه، «آینه خانه» از همه مشهورتر است. تا پایان سده (۱۲۰۰/ق. ۱۸۰۰ م) بجز بنای دیوانخانه کریمخان زند، بنای آینه کاری شده دیگری نمی‌شناسیم. «در آغاز سده ۱۴ ق. هنرمندان دو شاهکار کم نظیر پدید آوردند که عبارتند از: ساختمان دارالسیاده از مجموعه آستان قدس رضوی و دیگری ایوان آینه، صحن جدید آستان حضرت معصومه (س) در قم است» (مؤتمن، ۱۳۴۸، ۱۱۸). از نمونه‌های دیگر آینه کاری، تالار آینه در شمس‌العماره، کاخ گلستان و کاخ سبز در مجموعه سعدآباد، کاخ مرمر تهران، نارنجستان قوام شیراز، ایوان و آستانه حضرت عبدالعظیم (ع) در شهرری، حسینیه امینی‌ها و بنای متبرک امامزاده حسین و شاهچراغ شیراز است. «گسترش کاربرد آینه کاری تحول دیگری است که در این سده پدید آمد. از این پس آینه کاری از محدوده اماکن مذهبی و کاخ‌های سلطنتی خارج شد و به صورتی گسترده در اماکن همگانی چون هتل‌ها، رستوران‌ها، تأثیرها، فروشگاه‌ها و حتی خانه‌ها به کار رفت. این گسترش در شیوه سنتی آینه کاری بی‌اثر نبود و با نوآوری‌های تازه همراه شد» (کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۱). آینه کاری در آغاز به صورت نصب شیشه‌های یکپارچه بر روی دیوار بنا رایج بود، چنانکه در کاخ چهلستون اصفهان بر دیوار سرحوض، آینه بزرگ و شفاف نصب کرده بودند که به آینه (چهلستون نما) یا (جهان نما) مشهور است. سپس قطعات آینه به تدریج کوچک‌تر و ریزتر شد؛ و به اشکال مثلث، لوزی، شش گوش و... درآمد و هنرمندان آنها را به صورت الماس تراش به کار بردند. «رایج‌ترین طرح‌ها در آینه کاری طرح مشهور «گره» و شیوه «گره‌سازی» بود که از نظر تنوع اشکال کاربرد آن در رشته‌های گوناگون هنر ایران در نوع خود بی‌نظیر است. طرح‌های دیگر چون «قاب‌سازی» یا «قاب بندی» شمشه، ترنج، لچک و مقرنس‌هایی که با آینه پوشانده می‌شود و در سقف نیم‌گنبدی ایوان‌ها یا زیرگنبدها، سکنج‌ها و بر کاربندی‌ها بکار می‌رود. در نیمه دوم سده چهاردهم هجری، آینه کاری همراه با گچ‌بری رواج یافت و در آینه کاری نوآوری‌های تازه‌ای پدید آمد. کاربرد شیشه‌های رنگی در سطح وسیع‌تر، ایجاد نقوش و طرح‌های تازه چون گل و بوته و نقوش اسلیمی و کاربرد شیشه‌های کاو (محدب) که به صورت آینه درمی‌آید، از ویژگی‌های این دوره است. در این روش تازه قطعات آینه و شیشه بر خلاف روش سنتی که تمامی قطعات به شکل هندسی و گوشه‌دار بریده می‌شد، به اشکال مدور و منحنی برید شده و شکل‌های غیرهندسی را می‌سازند. در این شیوه، قطعات آینه گاهی بر شیشه چسبانده می‌شود؛ این شیوه جدید آینه کاری به (یاقوتی) مشهور است» (همان، ۲۴۳).

## مواد و مصالح و شیوه اجرا

مصالح و مواد مورد استفاده در هنر آینه کاری عبارتند از: آینه، سریش و گچ نرم. ابزارهایی که در هنر آینه کاری استفاده می‌شوند

فتوکلآژهای هاکنی صورت گرفته است. در انتخاب گزاره‌های مورد بررسی سعی شده تا موارد مذکور بیانگر شیوه رایج دوره یا نشانگر پیشرفت در عرصه کاربرد نشانه‌های بصری در نمونه‌های موردنظر باشد که عبارتند از: تجزیه فرم، همزمانی بصری، دینامیسم حرکت.

### تجزیه فرم

تصاویر در آینه کاری ایرانی انعکاس اشکال پیرامون در قطعات هندسی آینه است که هر کدام شکل ساده شده‌ای از یک جنبه موضوع را بر سطح گسترده دیوار نشان می‌دهند و در آن نفوذ می‌کنند؛ این تصاویر آشنا برای بیننده به ترکیب‌های ساده‌ای تقلیل می‌یابند و با ایجاد تراش خوردگی‌های هندسی از هم جدا می‌شوند. هر قطعه هندسی آینه به یک حرکت مشخص چشم شباهت دارد که یک واحد اطلاعاتی بصری در آن است و باید در حافظه ما ذخیره گردد و توسط مغز ترکیب شود؛ درست همان سان که ما اطلاعات ضروری را پردازش می‌کنیم، بنابراین هر قطعه آینه به تنهایی تصویری صریح و دارای وضوح را ثبت می‌کند و همه چیز در تصویر پیش‌زمینه و پس‌زمینه به صورت یکسان در یک پلان سطحی دیده می‌شود و به وسیله زاویه دید بیننده تعریف می‌گردد. هدف نظمی جمعی است؛ «موجودیت هر عنصری به طور کامل دوبعدی است؛ و تنها وقتی می‌تواند بر قرار باشد که همه عناصر در مناسبات کامل و تعادل متقابل باشند به این ترتیب سطح تصویر شبیه غشای شکننده‌ای می‌شود؛ رنگ‌ها، نقش‌ها و خط‌ها، با گسترش در فضا، به طرف بالا و پایین، پهلوها، بیرون و درون و به ژرفا، رابطه دقیقی را معین می‌کنند که طبق آن خصلت‌های فضایی متضاد و متحرک به طور اتفاقی و با دقتی تقریباً ریاضی وار توازن می‌یابند» (کپس، ۱۳۹۲، ۱۰۷). آینه کار با محدود کردن شیء درون یک چیدمان دقیق هندسی، بر فرم اشیاء تأکید می‌کند و از طریق تجزیه هماهنگ فرم و فضا به قطعات خرد شده آینه، گام به گام وجوه منکثر شیء را مورد جستجو قرار می‌دهد. «به هم بافتگی شکل‌های هندسی تراش خورده با جو جامد و یکپارچه، نوعی فضای تصویری مستقل بوجود می‌آورد؛ تصویر خودشمول است و دیگر بازنمایی پاره‌ای از طبیعت نیست بلکه فرمولی معماری گونه‌است که نظمی هندسی را بیان می‌کند» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۸۰). در آینه کاری سطح‌های مختلف واقعیت، درونی و بیرونی، دور و نزدیک، دیدنی‌ها و حس کردنی‌ها در هم نفوذ می‌کنند و به طور هم‌زمان بازنمایی می‌شوند یا به سخن دیگر پهلو به پهلو هم در روی دیوار قرار می‌گیرند (تصویر ۳)؛ با این حال، اینها حاوی واقعیت فیزیکی و سه بُعدی چیزها نیستند؛ آنچنان که می‌توان از اسلوب‌های دیگری برای شکل‌پردازی استفاده کرد؛ «می‌توان از بالا یا پایین به اشیاء نگریست، می‌توان اشیاء را آنقدر در پس‌زمینه جلو آورد که فقط بخشی از آن دیده شود، می‌توان پویایی درونی تصویر را با عناصر مورب قوی شدت بخشید، می‌توان اشیاء را به حالت شناور در فضا نشان داد و بر ناپایداری حالت‌ها و حرکت‌ها تأکید کرد» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۳۱۶)، و ترکیبی از شکل‌های تخت در فضایی بی‌مکان و بی‌زمان خلق کرد که نه بر واقعیت عینی بلکه بر دنیایی فراسوی تجربه‌گرایی

از طراحی‌هایش را با عنوان سفرهایی با قلم، مداد و مرکب به چاپ رسانید؛ طی سال‌های بعد در زمینه طراحی صحنه فعال بود؛ مثلاً نی سحرآمیز موتسارت-۱۹۷۸. او که گه‌گاه عکاسی می‌کرد از اوایل دهه ۱۹۸۰ دست به تجربه‌هایی در زمینه فتوکلآژ زده است که تصویرهای هم‌زمان در نقاشی کوبیست<sup>۳</sup> را به یاد می‌آورند» (پاکباز، ۱۳۸۵، ۶۳۸). فتوکلآژهایی که دیوید هاکنی خلق کرده است به مکاشفاتی شباهت دارند که با نزدیک شدن به دید ما بر محدودیت‌های سنتی تصویر واحد و ثابت در زمان و مکان غلبه می‌کنند؛ بدین معنا که هنرمند اشیاء را در آن واحد از زوایای مختلفی می‌بیند، بنابراین هنرمند دیگر در بند یک نقطه دید واحد نیست و می‌تواند هر شیئی را نه به عنوان یک تصویر ثابت بلکه به صورت مجموعه‌ای از خطوط، سطوح و رنگ‌ها ببیند (تصویر ۲). «هاکنی نوآوری‌های کوبیسم را در جهت اعتراض به پرسپکتیو سنتی در عکس عرضه کرده است» (حکمی، ۱۳۷۷، ۱۰۹).

### کیفیت نشانه‌های بصری در آینه کاری ایرانی و فتوکلآژهای هاکنی (تجزیه فرم، همزمانی بصری، دینامیسم حرکت)

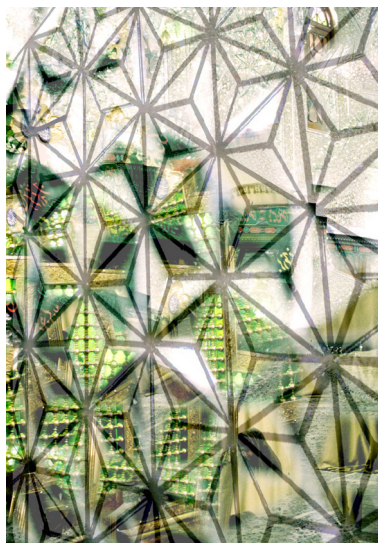
آنچه در این بخش سعی در ارائه آن می‌شود، نگاهی است به شباهت‌های بصری در آینه کاری ایرانی و هنر فتوکلآژ. فرآیند بررسی براساس تجزیه و تحلیل ساختار بصری آینه کاری ایرانی و



تصویر ۲- دان و کریستوفر، دیوید هاکنی، ۱۹۸۲، فتوکلآژ.

ماخذ: (Livingstone & Hemmer, 2003, 160)

از بیش از ۱۵۰ نما ساخته شده‌اند بعضی به درستی قرار گرفته‌اند؛ بنابراین خطوط ترکیب‌بندی جریان دارند و بقیه فقط به اندازه‌ای که بخشی از سوژه را کشیده یا تکرار کنند، جابجا شده‌اند. بنابراین یک صورت گاهی ممکن است به صورت طبیعی دیده شود یا گاهی دو دماغ داشته باشد و یا به صورت خارج از هنجار کشیده شده باشد. در ترکیب‌بندی‌های دیگر، او در اطراف سوژه‌اش حرکت می‌کند و به آن شکل و سیلان می‌دهد» (حکمی، ۱۳۷۷، ۱۰۹) (تصویر ۵). سطوح قائم اشیای مکعبی در چشم بیننده به هم نزدیک می‌شوند نه در بی‌نهایت؛ حرکت باعث جورشدن تصویرهای سینمایی می‌شود؛ با فوکوس‌های متعدد و تداوم در روایت چون طومارهای چینی و نقاشی‌های قرون وسطایی که شکل‌ها در یک چشم اندازه گسترده تکرار می‌شوند؛ مونتاژ برش‌های انتقالی و سکانس‌ها مانند حرکت‌های پانورامایی و نماهای گردونه‌ای ایجاد شده‌اند. در فتوکلاژهای هاکنی «چشم می‌تواند از چپ به راست و جلو به عقب و یا بر عکس حرکت کند و شخص داستان و تأثیرات پیش‌رونده شخصیت و فضا را دنبال می‌کند» (همان، ۱۱۵) (تصویر ۶).



تصویر ۴- تجزیه ساختار هندسی تصویر ۳.

روزمره استوار است. اکنون تصویر اشیاء چندوجهی و مبهم شده و ابعاد جدید به خود گرفته است؛ فضا می‌پیچد، می‌شکند و تا می‌خورد و نوعی هندسه غریب ایجاد می‌کند و ترتیب رمزآمیز اشیاء را به طرزی مرموز دربرمی‌گیرد (تصویر ۴). این تصاویر خاطراتی را برمی‌انگیزند که از طریق آنها شیء نقل شده در قطعات آینه در ذهن بیننده بازآفرینی می‌شود؛ این طرز تلقی می‌تواند به حذف موضوع بیانجامد؛ یعنی همان اصلی که هنرمندان انتزاع‌گرای سده بیستم به دنبال آن بودند. تجدیدنظر در فضای تصویری سنتی ذهن بسیاری از هنرمندان مدرن را مشغول داشته بود؛ از دیدگاه پیکاسو «برای شناخت کیفیت چیزها نمی‌توانیم به ظاهرشان، یعنی آن طور که از زاویه‌ای معین دیده می‌شوند، بسنده کنیم. نه فقط باید چیزها را همه جانبه دید، بلکه باید پوسته ظاهر را شکافت و به درون نگریم» (همان، ۴۸۰). هاکنی نیز یک سلسله از تقسیم‌های جداگانه صوری را روی یک بوم با هم ترکیب کرد و هدفش بدست آوردن چنین وحدت زیبایی‌شناسانه مدرنی بود؛ در فتوکلاژهای وی، هر عکس شامل جزیی از کل است؛ «بعضی از این ترکیب‌بندی‌ها



تصویر ۲- قسمتی از آینه‌کاری شاهچراغ شیراز، زین‌العابدین، ۱۳۰۵ ه. ش، گره.



تصویر ۶- تجزیه ساختار هندسی تصویر ۵.



تصویر ۵- ایان در حال طراحی از آن، دیوید هاکنی، ۱۹۸۳، فتوکلاژ. ماخذ: (Livingstone &amp; Hemmer, 2003, 160)

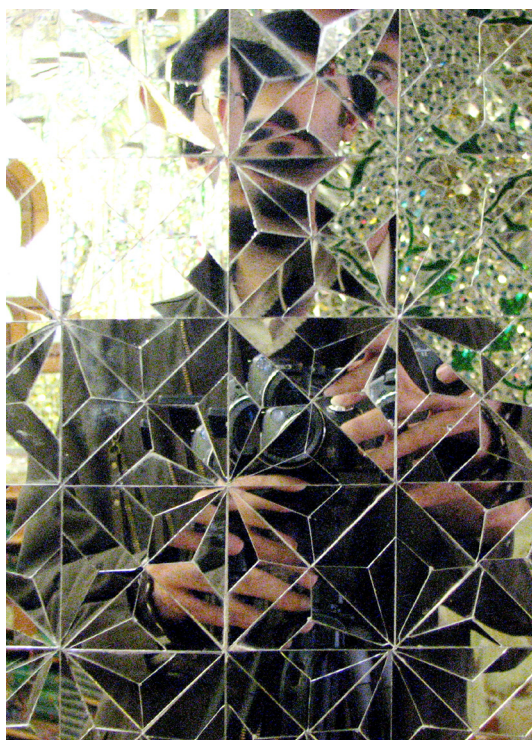
## همزمانی بصری

بلکه در توالی مکانی شان مشاهده می گردند و واقعیت عینی و جامع شکل ها، در فضا نمایش داده می شود؛ بنابراین بیننده تمام وجوه یک شیء را در یک آن می بیند که در فضا جابجا می شود (همان، ۶۲۲). «در اثر تحقیقات جدید درباره ادراک حسی، ثابت شده است که این همان طرز دیدن ما است اما نه با یک نگاه ثابت و همه جا بین، بلکه با تعدادی بی نهایت، از نگاه های ضبط شده آنی، که در ذهن تماشاگر فرمول بندی می شود و به صورت رمز درمی آید؛» (آرناسون، ۱۳۶۷، ۱۱۶-۱۱۷). بیننده قطعاتی از یافته های بصری اشیاء را به منزله عناصر شکل پردازی شده ذهن خویش بکار می بندد؛ در این روش شکل های مادی شیء تا آن حد کژنما می گردند که فقط به مدد یک تحلیل معکوس دقیق امکان بازسازی دارند و روند انتزاعی کردن فرم و فضا تا آنجا پیش می رود که وابستگی اشیاء به حداقل می رسد. نوعی پرسپکتیو مرکب حاصل از دیدگاه های متعدد فضا را به حرکت درمی آورد و ابعادش را تغییر می دهد. به سخن دیگر «وجوه مختلف شیء بازنمایی و کنار هم نهاده می شود به گونه ای که منظر جزئی، به مدد یافته های واقعیت، منظر کلی شیء را به ذهن تماشاگر متبادر می کند؛ گویی هنرمند به دور شیء می چرخد و از مهم ترین وجوه صوری و ساختاری آن، نمودار نگاشت ها یا دیاگرام هایی برمی دارد و اینها را به طور ذهنی برهم می نهد تا یک تصویر کلی را عرضه بدارد» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۸۰). این بدان معنی است که مفهوم زمان در فضای ایستای تصویر داخل شده است. بدین ترتیب تماشاگر تمام سطوح یک شیء را در یک آن می تواند ببیند، که در همه جا هست و در فضا جابجا می شود؛ پس ابدیت در همه جا موجود است حتی در درون تماشاگر (تصویر ۸). آینه کار، بازنمایی واقعیت

آینه کاری ایرانی، سازمانی دقیقاً محاسبه شده از سطح های تصویری و نظامی از روابط فضایی را کشف کرده و آن را به طرز منطقی که ناظر به قطعات خرد شده آینه است و با بهره گیری از تضادهای نور و سایه عرضه می دارد. بیننده در آینه کاری با تغییر جای اصلی صفحه تصویر روبروست که با حرکت نگاه وی، زمینه تغییر کیفیت بصری شیء حاصل می شود. چشم بیننده جنبه های چند گانه شیء را می کاود که از هم متلاشی شده و دوباره به هم پیوسته است. پس بیننده و شیء تا ابد در یک تعامل تصویری بسر می برند. «از نظر واقعیت فضای ذهنی (آن واقعیتی که در ذهن ما شکل می گیرد)، یک شکل می تواند به اشکال مختلف و بالطبع در مکان های مختلف وجود داشته باشد» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۷۱). آینه کار بر آن است که بیننده موضوع را از زوایای دید مختلف ببیند. بنابراین یک طرح هندسی از خطوط عمودی، افقی و مورب را روی دیوار سامان می دهد که موجب توسعه فضا می شود. وی با نشان دادن وجوه مختلف شیء از زوایای متفاوت، اعتبار همزمانی دیدگاه های مختلف را تأکید می کند. به قول پل کله<sup>۵</sup> «جهانی از شکل، از بطن عناصر صرفاً انتزاعی اشیاء زاده خواهد شد که از قواره بندی عناصر، به عنوان اشیاء، موجودات یا چیزهای انتزاعی مانند حروف و اعداد کاملاً مستقل خواهد بود» (گاردنر، ۱۳۷۴، ۶۱۵) (تصویر ۷). در آینه کاری، وحدت موضع بیننده، نقطه گریز و خط افق به چالش کشیده می شود. کیفیت دیداری بیننده موقوف به انعکاس بی نهایت شیء متحرک در قطعات بی شمار آینه است، اشیاء نه آنچنان که در لحظه ای معین دیده می شوند،



تصویر ۸ - تجزیه ساختار هندسی تصویر ۷.



تصویر ۷ - قسمتی از آینه کاری شاهچراغ شیراز، زین العابدین، ۱۲۰۵ ه. ش. گره.

خود را از زمان از طریق بازنمایی حرکت‌های واقعی و بصری بیان کند، این موقعیت به وسیله مطالعات او درباره هنری برگسون<sup>۶</sup> و مارسل پروست<sup>۷</sup> از رمان‌نویس‌های مهم اوایل قرن بیستم حمایت می‌شود. به نظر برگسون ماده همیشه در حرکت است شرایطی که انسان با درک شهودی از گذر زمان و با تجربه ذهنی از اعمال فیزیکی خودش حس می‌کند این زمان قراردادی نیست که به وسیله ساعت قابل اندازه‌گیری باشد بلکه زمان غیرقابل تقسیم یا استمرار است» (همان، ۱۱۵). «رضایت‌بخش‌ترین فتوکلاژهای هاکنی زمان را درون داستان‌شان شرح می‌دهد و آن را در ساختار خود آنها کوتاه و فشرده می‌کند. هاکنی امیدوار است که آنها زمان زنده حال را بررسی کنند؛ چون زمان گذشته با حرکت در درون فضا به سادگی بررسی می‌شود» (همان، ۱۱۶) (تصویر ۱۰).

### نمایش حرکت

در آینه‌کاری، اشیاء درون یک چارچوب فضایی مرکب از مثلث‌های کوچک ترکیب یافته‌اند؛ به نحوی که موضوع در آن مستحیل شده است. این قطعات زمانی که کنار هم قرار می‌گیرند، استحکام مادی اشیاء را از بین برده و براساس قانون شکست نور، تصویر را تکه‌تکه نشان می‌دهند و از کنار هم قرارگرفتن تصاویر، حس حرکت را القا می‌کنند؛ اشیاء در حال حرکت و ارتعاش درهم نفوذ می‌کنند و تصاویر جدیدی را می‌سازند؛ تصاویر تازه احساس تند حرکت و وفور عمل را نشان می‌دهند و به سرعت دگرگون می‌شوند و این پویایی عام مخاطب

بصری را گزارشی بسیار محدود و نارسا درباره واقعیت می‌شمارد. او عرصه‌ای بسیار وسیع‌تر را در نظر دارد که جهان جاودانی را شامل می‌شود. دیوید هاکنی در این باره می‌گوید: ما غربیان فضا را به یک نقطه دید محدود کرده‌ایم، گویی از میان دری باز به آن می‌نگریم. آنان (ایرانیان) فضای نامحدود را وارد هنرشان کردند، گویی از آن در خارج شده و فضای پشت آن را در هر جهت، مورد مطالعه و تماشا قرار داده‌اند و در نقاشی خود آورده‌اند. به علاوه شرق و غرب، طبیعت را با دو دیدگاه می‌نگرند. یکی سعی در توضیح و تصرف آن از راه علم دارد و دیگری سعی در زنده نگه‌داشتن راز جاودانی آن که همیشه حرفی برای گفتن دارد... هاکنی تصویرش را با چند نما که لب به لب چیده شده و برش خورده‌اند، می‌سازد. تصویرهای خرد شده از نماهای به هم پیوسته متعدد حامل اطلاعات بصری و با شباهت ظاهری به تجزیه در نقاشی‌های کوبیست ساخته شده‌اند. «فاصله کانونی دوربین که همه چیز را با روشی غنی‌تر از آنچه چشم می‌تواند ببیند در یک تصویر مرکب در وضوح نگه می‌دارد؛ فاصله بین دوربین و سطح اشیایی که عکاسی شده‌اند. با نگاه اجمالی به ترکیب‌بندی بیننده تصور می‌کند که هنرمند در اطراف اتاق حرکت کرده به موضوع‌های مورد علاقه‌اش نگاه کرده و هر جزء از ترکیب را طوری به درستی جا داده که انگار آنها را در آغوش گرفته است» (حکمی، ۱۳۷۷، ۱۰۸) (تصویر ۹). بدین ترتیب وی آگاهانه فضای کارش را گسترش می‌دهد و از بکار بردن پرسپکتیو متداول چشم می‌پوشد و استفاده از زاویه دید واحد را ترک می‌گوید. همچنین نگاه بیننده را روی اشیاء از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر حرکت داده و زوایای دیدش را عوض می‌کند. «هاکنی مشتاق است که دریافت



تصویر ۱۰- تجزیه ساختار هندسی تصویر ۹.

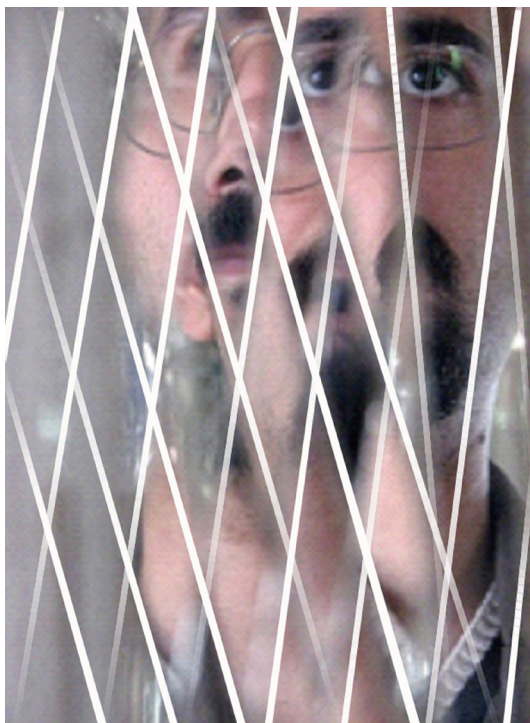


تصویر ۹- هنری مور، دیوید هاکنی، ۱۹۸۲، فتوکلاژ.

ماخذ: (Livingstone & Hemmer, 2003, 150)

نهفته در شیء بیرون می‌کشد، بیان می‌کند. «از آنجا که محور مورب در تناقض با سمت‌گیری بنیادی فضا قرار دارد، هر نقش در موقعیت مورب، گرایش به جهت‌گیری در راستای خط‌های اصلی سازماندهی بصری دارد - محور افقی - عمودی - و به این ترتیب درجه تنش پویا را بالا می‌برد» (کپس، ۱۳۹۲، ۹۸). بدین ترتیب تقطیع شیء افزایش می‌یابد و سطوح، شکل هندسی تندتری پیدا کرده‌اند و حرکت شتاب می‌گیرد. در این زمان ساختمان تصویر فرو پاشیده و در محیط انسجام می‌یابد. جنبش عناصر تصویر از مرکز و گسترش پی در پی آن در فضا نموداری است که حرکت شیء را نه بازنمایی بلکه القا می‌کند (تصویر ۱۲). بیننده احساس می‌کند که باید ساختار نگاره را به حرکت درآورد تا حرکت تک تک فرم‌ها در جنبش عظیم‌تر و سراسری سطح دیوار ادغام گردد. «نقاشان و مجسمه‌سازان بسیاری نیز مبادرت به تقسیم جلوه‌های پویای حرکت در یک رسانه ایستا می‌کنند. نوآوری‌های متعدد فوتوریست‌ها<sup>۱</sup> یک راه از نگاه کردن به حرکت را باز می‌نماید و عکاسی مبادرت به نشان دادن بقیه می‌کند؛ مثل مجموع کارهای منجمد شده قدم به قدم ادوارد مایبریج<sup>۲</sup> که از یک تصویر به تصویر دیگر و سرانجام به تیرگی‌ها که کلیشه‌های معاصر برای حرکت شده‌اند و تغییرات دقیقه را نشان می‌دهد» (حکمی، ۱۳۷۷، ۱۱۰). در فتوکلاژهای هاکنی «بعضی از نماها طوری قرار گرفته که تأثیر پانارومیک دارد بقیه حرکت کرده یا تکرار شده‌اند و یا در درجات متعدد بزرگ‌نمایی گرفته شده‌اند تا تصویر اصلی را هوشمندانه تحریف یا آن را در یک پلان متفاوت بازسازی کنند؛ توجه به طبیعت ذهنی تصویر با مرکز ساختگی آن و بینش محیطی تحریف شده آن به وسیله عکاس دیده

را در برمی‌گیرد (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۹۰). آینه‌کار «اشیاء متحرک را به صورت نمودار نگاشت یا دیاگرام بازنمایی می‌کند؛ و شیء که بدین گونه بازنمایی می‌شود، از لحاظ بصری با محیطش می‌پیوندد و کل پیچیده‌ای را به وجود می‌آورد. دخول و نفوذ محیط در اشیاء، موجب تحریف و نیز تکمیل آنها می‌شود» (همان، ۴۹۰). بنابراین یک سلسله شکل‌های موازی در سراسر سطح دیوار به گونه‌ای پخش شده که گویی به هم بافته شده‌اند؛ در این شیوه، آنچه بیش از عمق یا نقش و نگار سطح اهمیت دارد، جنبش سحرآمیزی است که از درون تکه‌های خرد شده آینه بوجود آمده است. دو قطعه هندسی آینه در کنار هم نوعی میدان انرژی می‌آفرینند که فضای میان آنها آکنده از انرژی‌هایی است که اشیاء مزبور آزاد می‌کنند (همان، ۴۹۱) (تصویر ۱۱). این گونه دگردیسی پیکره‌ها و اشیاء به صورت نقش و نگارهای متحرک از رنگ و سطح در تعامل با حرکت بیننده، شکل پیچیده‌تری به خود می‌گیرد. بیننده خود موضوع حرکت است و تغییر زاویه دید و حرکت ناشی از فعالیت جسمانی وی واکنش تصویری اثر را تغییر می‌دهد. بنابراین نشانه‌های زیبایی‌شناختی در آینه‌کاری پی در پی در حال تغییر است؛ تجمع و تفرق عناصر، نوعی حرکت بصری را در این فضای غیرطبیعی پدید می‌آورد؛ «ولی پویایی اجزا در نهایت به ایستایی متعادل در کل فضا می‌انجامد. چنین کیفیتی نه فقط از تدابیر انتظام سطح‌ها و رنگ‌ها بلکه همچنین به مدد روش‌های هندسی ساختمان تصاویر و قواعد ترکیب‌بندی مدور و مارپیچی حاصل می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۵، ۶۰۰). آینه‌کار سعی دارد، واقعیت را در تمامیت آن نمایش دهد و این کار را به وسیله خطوط مورب نیرومند و پویایی که از امکانات جنبندگی



تصویر ۱۲ - تجزیه ساختار هندسی تصویر ۱۱.



تصویر ۱۱ - قسمتی از آینه‌کاری شاهچراغ شیراز، زین العابدین، ۱۳۰۵ ه. ش، گره.

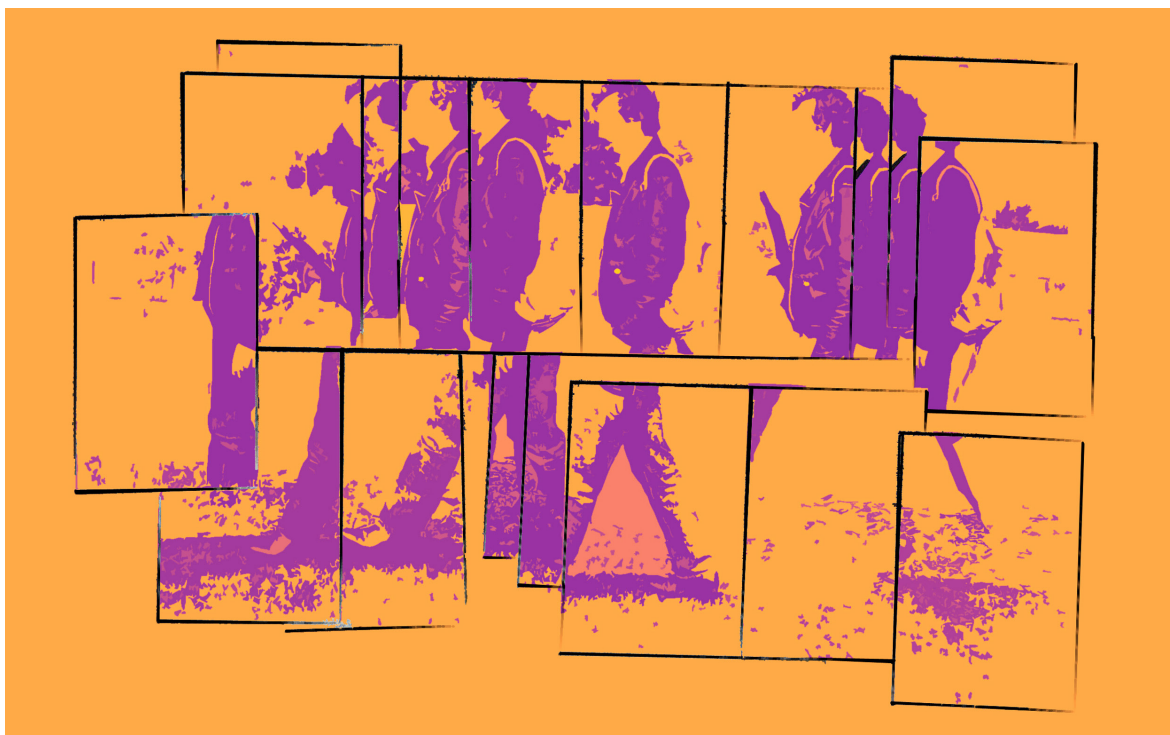


بفرد فراهم می‌کند؛ به این ترتیب بیننده می‌تواند تأثیر متقابل بین سوژه و هنرمند و در پرتوهای گروهی یا دو نفره در میان خود سوژه‌ها را بازسازی کند» (همان، ۱۳۳) (تصویر ۱۴).

می‌شود» (همان) (تصویر ۱۳). «کلاژ حرکت‌های انفرادی زودگذر صورت، دست‌ها و بدن را مستند می‌کند و سپس امکان یک سنتر را از میان انتخاب‌ها و کنار هم چیدن چاپ‌های منحصر

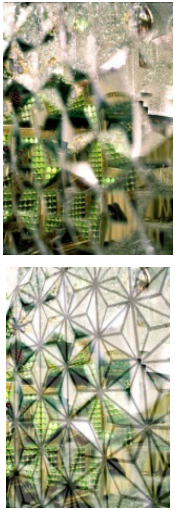
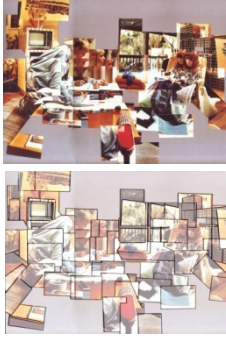
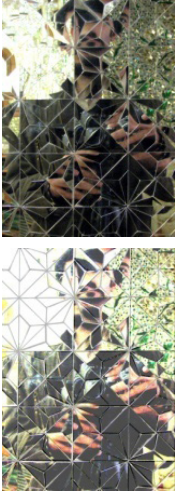

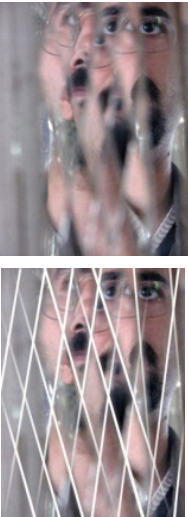



تصویر ۱۳- گریگوری در حال پیاده روی، دیوید هاکنی، ۱۹۸۳، فتوکلاژ.  
ماخذ: (Livingstone & Hemmer, 2003, 163)



تصویر ۱۴- تجزیه ساختار هندسی تصویر ۱۳.

جدول ۱- تجزیه و تحلیل نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی.

تکنیک	سال خلق اثر	مکان	هنرمند	آثار تجزیه و تحلیل بصری	شاخص‌ها	آثار تجزیه و تحلیل بصری	هنرمند	عنوان	سال خلق اثر	تکنیک
گره	۱۹۸۳	شاهچراغ شیراز	زین العابدین		تجزیه فرم		دیوید هاکنی	ایان درحال طراحی از آن	۱۹۸۳	فتوکلاژ
*	۱۹۸۲	*	*		همزمانی		*	هنری مور	۱۹۸۲	*
*	۱۹۸۳	*	*		دینامیسم حرکت		*	گریگوری در حال پیاده‌روی	۱۹۸۳	*

جدول ۲- مقایسه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه کاری ایرانی و فتوکلاژهای دیوید هاکنی.

شاخص‌ها	مورد مقایسه	آینه کاری ایرانی	فتوکلاژهای دیوید هاکنی
تجزیه فرم	عناصر هندسی	•	•
	تجزیه فرم و فضا	•	•
	نماهای گردونه ای	•	•
همزمانی بصری	زوایای دید مختلف	•	•
	فضاسازی چندساحتی	•	•
	همزمانی و هممکانی	•	•
دینامیسم حرکت	نمودارنگاری	•	•
	تجمع و تفرق عناصر	•	•
	همزمانی حرکت، فرم و نور	•	•

## نتیجه

است و کیفیت مشابهی دارد؛ حاصل تطبیق و نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که ۱- آینه کاری ایرانی سازمانی دقیقاً محاسبه شده از سطح‌های تصویری و نظامی از روابط فضایی را کشف کرده است و آن را به طرز منطقی به وسیله قطعات آینه عرضه می‌دارد. ۲- نشانه‌های بصری بکاررفته در آینه کاری ایرانی و فتوکلاژهای هاکنی فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی به صورت مشابه بکار رفته است. ۳- نشانه‌های بصری همچون تجزیه فرم، همزمانی بصری و دینامیسم حرکت، قبل از اینکه در نظام زیبایی شناسی هنر نوین پدیدار گردد، در هنر آینه کاری ایرانی متجلی گردیده است.

آنچه در این مقاله بیشتر مدنظر قرار داشت، مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه کاری ایرانی و فتوکلاژهای هاکنی بود که مواردی مانند تجزیه فرم، همزمانی بصری و دینامیسم حرکت را شامل می‌شد؛ و بررسی ریشه‌ای و خاستگاه و چگونگی تأثیرات متقابل احتمالی در رده‌های بعدی قرار گرفت که خود مطالعات فکری و علمی بیشتری را می‌طلبد. با در نظر گرفتن مواد اولیه، شیوه اجرا، خصوصیات ساختاری و فکری، نحوه بروز نشانه‌های بصری در آینه کاری ایرانی و فتوکلاژهای هاکنی متفاوت است ولی در ادراکات دیداری که در ناظران ایجاد می‌کند، کاملاً یکسان

## فهرست منابع

آرناسون، یورواردور هاروارد (۱۳۶۷)، تاریخ هنر نوین (نقاشی، پیکره تراشی و معماری)، ترجمه محمد تقی فرامرزی، نشر زرین/نگاه، تهران.  
برگر، جان (۱۳۶۴)، شکست و پیروزی پیکاسو، ترجمه محمد رضانی، نشر شبانگ، تهران.  
بکولا، ساندر (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز، نشر فرهنگ معاصر، تهران.  
بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴)، مبانی عرفانی و معماری اسلامی، دفتر دوم، نشر سوره مهر، تهران.  
پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، دایره المعارف هنر، نشر فرهنگ معاصر، تهران.  
پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، در جستجوی زبان نو، تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید، نشر نگاه، تهران.

## پی‌نوشت‌ها

۱ Ronald brooks kitaj (نقاش و چاپگر امریکایی، ۱۹۳۲-۲۰۰۷).  
۲ William Hogarth (نقاش، چاپگر و طنزنگار انگلیسی، ۱۶۹۷-۱۷۴۶).  
۳ Cubism (۱۹۰۷-۱۹۱۴).  
۴ Pablo R. Picasso (نقاش، پیکره ساز، طراح و چاپگر اسپانیایی، ۱۸۸۱-۱۹۷۳).  
۵ Paul klee (نقاش، طراح، مدرس و نویسنده سوئیسی، ۱۸۷۹-۱۹۴۰).  
۶ Henri Bergson (فیلسوف مشهور فرانسوی، ۱۸۵۹-۱۹۴۱).  
۷ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (نویسنده معاصر فرانسوی، ۱۸۷۱-۱۹۲۲).  
۸ Futurism (۱۹۰۹-۱۹۱۶).  
۹ Eadweard Muybridge (عکاس انگلیسی، ۱۸۳۰-۱۹۰۴).

لوسی-اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، *مفاهیم*، رویکردها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم، ترجمه علیرضا سمیع آذر، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.  
مؤتمن، علی (۱۳۴۸)، *راهنما یا تاریخ آستان قدس رضوی*، نشر آستان قدس، تهران.

Livingstone, Marco & Kay Hemmer (2003), *Hackneys portraits and people*, Thames & Hudson, London.

جئورگی، کپس (۱۳۹۲)، *زبان تصویر*، نشر سروش، تهران.  
حکمی، شیرین (۱۳۷۷)، *دیوید هاکنی و عکاسی شهودی*، فصلنامه هنر، شماره ۳۶، صص ۱۰۴-۱۱۹.  
رحمتی، انشاءالله (۱۳۹۰)، *هنر و معنویت*، فرهنگستان هنر، تهران.  
کیانی، محمد یوسف (۱۳۷۶)، *تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی*، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.  
گاردنر، هلن (۱۳۷۸)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، نشر آگاه، تهران.  
لینتن، نوربرت (۱۳۸۲)، *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین، نشر نی، تهران.