

مطالعه تطبیقی مفاهیم بصری انکسار و تکرار در آینه کاری ایرانی و مکتب کوبیسم

چکیده:

آینه کاری را می توان واپسین ابتکار هنرمندان ایرانی در گروه هنرهای زیبا دانست که ایرانیان در معماری داخلی و تزئین درون بنا به کار گرفته اند. در واقع به اجرای طرح های منظم و نقش های متنوع به وسیله قطعات کوچک و بزرگ آینه برای تزئین سطوح داخلی بنا هنر آینه کاری می گویند. هنرمند آینه کار با ایجاد اشکال و طرح های تزئینی منظم و بیشتر هندسی از قطعات آینه در سطوح داخلی بنا، فضایی درخشان و پرتلاؤ پدید می آورد که حاصل آن بازتاب پی در پی نور در قطعات بی شمار آینه و ایجاد فضایی پرنور، دل انگیز و رویایی است. این روش نتایج درخشانی در برداشته و سبب به وجود آمدن شیوه نوینی از اجرا و تلفیق فرم گردیده که معادل تصویری آن را می توان در اشکال گوناگون هنرنوین (به طور مثال هنر کوبیسم) مشاهده کرد. این مقاله تلاشی است برای پاسخ گویی به این پرسش که آیا تشابهی میان تصاویر چند وجهی در آینه کاری ایرانی و نقاشی کوبیسم وجود دارد؟ بدین ترتیب نگارندگان برای دستیابی به هدف تحقیق، نشانه های بصری مشترک در آینه کاری ایرانی و هنر کوبیسم را به سه نشانه بصری (۱. تجزیه سطوح هندسی، ۲. هم زمانی بصری، ۳. بازنمایی واقعیت) تقسیم کرده اند. از این رو با بهره جستن از روش توصیفی، تحلیلی و با جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای و میدانی، به مطالعه پاره ای از وجوه اشتراک نمونه های مورد نظر می پردازیم. حاصل تطبیق و نتیجه بررسی ها نشان می دهد که بین انکسار و چند وجهی شدن تصاویر در آینه کاری ایرانی و کوبیسم فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی مشابهت هایی وجود دارد.

واژه های کلیدی: آینه کاری ایرانی، کوبیسم، هنر نوین، انکسار تصویری.

مینا محمدی وکیل

استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء،
تهران، ایران، نویسنده مسئول

Email: m.vakil@alzahra.ac.ir

پریسا بهبودی شوریجه

دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر،
دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

Email: parisa.behboodi65@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۴

1-DOI: 10.22051/pgr.2019.23587.1020

مقدمه

کویبسم در مفهوم انکسار و تکثر می‌توان به چه وجه اشتراک و افتراقی نائل آمد؟ به این منظور، برای دستیابی به هدف تحقیق، نشانه‌های بصری مشترک در آینه‌کاری ایرانی و هنر کویبسم را به سه نشانه بصری (۱/ تجزیه سطوح هندسی، ۲/ هم‌زمانی بصری، ۳/ بازنمایی واقعیت) تقسیم شده است. علاوه بر این، در مطالعه تطبیقی میان هنر ایرانی و هنر غربی، ماهیت و فلسفه وجودی متفاوت این دو هنر به خوبی نمایان می‌شود، لذا این تحقیق با هدف درک وجه افتراق و اشتراک نشانه‌های صوری و معنایی در دو هنر آینه‌کاری ایرانی و نقاشی کویبستی به مطالعه تطبیقی آن دو پرداخته است تا ضمن شناخت عمیق‌تر ماهیت هنری و عناصر شکل‌دهنده هر یک، به ضرورت بازشناخت هنر گذشته، جهت درک بهتر هنر معاصر که بعضاً در کشاکش میان دو قطب سنت ایرانی و نوگرایی غربی قرار دارد، شاهد و دلیلی تازه ارائه نماید.

پیشینه پژوهش

فقدان مطالعات نظری درباره آینه‌کاری سبب شده است که تحقیق علمی و نظام‌مند درباره آن امری دشوار گردد. براساس مطالعات انجام شده، اثر قابل توجهی به صورت مستقل در خصوص آینه‌کاری به چشم نمی‌خورد اما در برخی کتب اشارات و تأملاتی در این باره صورت پذیرفته است؛ از جمله آرتور ایهام پوپ در کتاب سیری در صنایع دستی ایران (۱۳۵۵)، محمدیوسف کیانی در کتاب تزئینات وابسته به معماری دوران اسلامی (۱۳۷۶)، حسن بلخاری قه‌ی در کتاب مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی (۱۳۸۴)، محمدحسن سمسار و یحیی ذکاء در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی (۱۳۸۱)؛ و اما درباره سبک کویبسم منابع بسیار است از جمله دوگلاس کوپر در کتاب تاریخ کویبسم (۱۳۶۶)، ساندر و بکولا در کتاب هنر مدرنیسم (۱۹۳۱)، مرتضی گودرزی در کتاب بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان (۱۳۸۱)، لوردانا پارمزانو در کتاب شورشیان هنر قرن بیستم، نوربرت لینتن در کتاب هنر مدرن و بسیاری منابع دیگر در این باره سخن گفته‌اند. از جمله مقالات تألیف شده در این باره، «بازشناسی الگوهای آینه‌کاری در بناهای قاجاری شیراز» اثر محمد علی آبادی و سمیه جمالیان و «مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و هنر فتوکلاژ، مورد مطالعاتی فتوکلاژهای دیوید هاکنی» نوشته رضا پورزرین و اصغر جوانی را می‌توان

آینه‌کاری گونه‌ای از دیوارنگاری است که به سبب ویژگی‌های ساختاری، مضمونی و به اعتبار ویژگی‌های بینشی و مفهومی، که در بازتاب و معنای نور دارد، از سایر انواع دیوارنگاری متمایز می‌شود. همین ویژگی‌های منحصربه‌فرد باعث شده است که آینه‌کاری در طول تاریخ به عنوان یکی از کاربردهای خاص در بیان بُعد معنوی معماری و مشخصاً در انبیه مذهبی جلوه نماید. نمایش نور در فضایی چندساحتی و ویژگی اساسی این نوع دیوارآرایی است که نمودی از فضای عالم مثال را به تصویر می‌کشد. هنر آینه‌کاری عمدتاً در تزئینات داخلی بناهای تاریخی به ویژه اماکن مذهبی کاربرد دارد، بنابراین هنرمند آینه‌کار می‌کوشد خلاقیت تصویری اش را با آراستگی و پرداخت پروسواس درآمیزد. به سبب مرارتی زاهدانه که آینه‌کار ایرانی برای تسلط بر وسیله بیان خویش تحمل می‌کند، کارش بُعدی 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... است که به انتزاعی‌ترین وجه ممکن خودنمایی می‌کنند و در هر شرایطی حضور خود را تثبیت می‌کنند. مهم‌ترین اصل در آینه‌کاری، «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 تک نقطه‌ای پیروی نمی‌کند و مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت سرهم را از عقب به جلو 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 روبه‌رو، از بالا و از اطراف دیده شده‌اند» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۶۰۰). در این روش هنرمند ساختار ترکیب خود را از مکان‌های مختلف به‌طور موازی و هم‌زمان شکل می‌دهد و در عین حال سعی می‌کند تصویری چندوجهی به وجود آورد. این نحوه از نمایش فضا سبب به وجود آمدن شیوه نوینی از اجرا گردیده است که معادل تصویری آن را می‌توان در آثار هنرمندان مکتب کویبسم نیز مشاهده کرد. سؤال اصلی پژوهش این است که از انطباق ویژگی‌های بصری میان آینه‌کاری ایرانی و مکتب نقاشی

داخلی بنا است. حاصل هنرآینه‌کاری ایجاد فضایی درخشان و پرتلاؤ است که از بازتاب پی‌درپی نور در قطعات بی‌شمار آینه پدید می‌آید. پیشینه این هنر که یکی از رشته‌های هنر تزئینی ایران در داخل ابنیه و از ابتکارهای ویژه هنرمندان ایرانی به شمار می‌آید، به سبب کمبود مدارک و شواهد، چه به شکل نمونه‌های بازمانده و چه به صورت اسناد و مدارک مکتوب، چندان روشن نیست. بنابر مدارک موجود، گویا برای نخستین بار آینه در تزئین بنای دیوانخانه شاه طهماسب صفوی (۹۳۰-۹۸۴ ق. / ۱۵۲۴-۱۵۷۶ م.) در قزوین به کار گرفته شده است. (شاطریان، ۱۳۹۰: ۳۰۳)

تزئین بنا با آینه برای نخستین بار در شهر قزوین پایتخت شاه طهماسب اول و در بنای دیوانخانه او به کار رفته است. با آگاهی از اینکه ساختمان دیوانخانه قزوین در (۹۵۱ ه. ق. / ۱۵۲۴ م.) آغاز گشته و در (۹۶۵ ه. ق. / ۱۵۵۸ م.) پایان یافته است، می‌توان نتیجه گرفت که پیشینه کاربرد آینه در بنا حداقل به نیمه سده (۱۰ ه. ق. / ۱۶ م.) می‌رسد. پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان (۱۰۰۷ ه. ق. / ۱۵۹۸ م.)، در این شهر و شهرهای دیگر ایران استفاده از آینه گسترش یافت و در تزئین بسیاری از کاخ‌های دوره صفوی به کار برده شد. از میان بناهای دوره صفویه، «آینه‌خانه» از همه مشهورتر است. تا پایان سده (۱۲۰۰ ه. ق. / ۱۸۰۰ م.) به جز بنای دیوانخانه کریمخان زند، بنای آینه‌کاری شده دیگری نمی‌شناسیم. «در آغاز سده ۱۴ ه. ق. هنرمندان دو شاهکار کم‌نظیر پدید آوردند که عبارت‌اند از ساختمان دارالسیاده از مجموعه آستان قدس رضوی و دیگری ایوان آینه، صحن جدید آستان حضرت معصومه (س) در قم است.» (مؤتمن، ۱۳۴۸: ۱۱۸)

خواجه زین‌العابدین علی‌عبدی بیک نویدی شیرازی (۹۸۸-۹۲۱ ق. / ۱۵۸۰-۱۵۱۵ م.) در وصف دیوانخانه قزوین بیت زیر را سروده و در آن به نصب آینه در ایوان بنا اشاره کرده است.

به هرایوان که آید در مقابل شود آینه بختش مقابل

(رحیم‌آبادی، ۱۳۹۱: ۳۸)

این نکته قابل ذکر می‌باشد که هنرآینه‌کاری منحصر به ایران اختصاص داشته و در دوران قاجاریه به اوج شکوفایی خود رسیده است. از جمله بناهای آینه‌کاری شده در دوره قاجار تالار آینه می‌باشد. در معماری اسلامی با استفاده از قوانین انعکاس نور، با آینه‌کاری راهروها و سقف‌ها سعی می‌شده تا نور بیشتری را به داخل بنا راهنمایی کنند (همان: ۳۰۴).

نام برد. گرچه دو وجه مورد مطالعه در پژوهش حاضر یعنی آینه‌کاری و نقاشی کوبیستی دارای منابع تحقیقی قابل تأملی هستند اما بررسی تطبیقی نشانه‌های بصری با تکیه بر ویژگی‌های بصری و تحول در بازنمایی واقعیت مشخصاً و به صورت تحلیلی برای نخستین بار در نوشتار حاضر مورد بحث قرار گرفته است. البته نزدیک‌ترین منبع به موضوع مقاله حاضر پژوهش رضا پوررزین است که در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود در رشته نقاشی با عنوان «مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی با نقاشی نوین» به راهنمایی اصغر جوانی در سال ۱۳۹۱ در دانشگاه هنر اصفهان ارائه گردیده است. نویسنده در موضوع آینه‌کاری و نقاشی کوبیسم این امر را از منظری دیگر و به صورت مختصر در ۴ صفحه (۴۶ تا ۴۹) بیان کرده است که از لحاظ نوع تحلیل و نقد نمونه‌های تصویری رویکردی متفاوت از مقاله پیش‌رو را تعقیب می‌کند. از همین نویسنده دو مقاله دیگر تحت عناوین «مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و انتزاع پس‌انقاشانه (مورد مطالعاتی رنگ و فرم هندسی)» در همایش جایگاه نقوش تزئینی در کیفیت بصری آثار هنر اسلامی و «مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی با نقاشی آپ‌آرت» در نشریه نگره درج و انتشار یافته است. در هر دو مقاله مذکور کیفیات بصری در هنر آینه‌کاری با یکی از مصادیق هنر نوین به غیر از مکتب کوبیسم مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. بدین سبب می‌توان ادعا نمود که مقاله حاضر با رویکردی تازه به قیاس عنصر کیفی تصویری در آینه‌کاری و تحلیل ویژگی‌های آنکسار و تکثر فرمی در این هنر با مکتب کوبیسم، که شکست سطوح تصویری در ساختار هندسی و تکثر و تعدد صفحات تصویری را تعقیب می‌کند، پرداخته و آن را برای نخستین بار مورد مطالعه و بررسی قرار داده است.

روش پژوهش: پژوهش حاضر از نوع تحقیق کیفی است و به صورت توصیفی-تحلیلی انجام شده است. نحوه جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و میدانی و تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش استقرائی صورت پذیرفته است.

آینه‌کاری ایرانی

آینه‌کاری هنر ایجاد اشکال منظم در طرح‌ها و نقش‌های متنوع، با قطعات کوچک و بزرگ آینه، به منظور تزئین سطوح

اسپانیایی، در فاصله سال‌های ۱۹۰۶ و ۱۹۰۸ در پاریس زاده شد. در عرض چهار سال، روش‌های تصویری و ابداعات فنی این دونقاش جوان در فرانسه، آلمان، هلند، ایتالیا، چکسلواکی، روسیه، آمریکا و به میزانی کمتر، در انگلستان، هنرمندان دیگر را به جانب خود کشید، و این هنرمندان یا از اصول آن پیروی کردند و یا کوشیدند به مدد آنها و با تلاش‌های ذهنی خود به انواع جدیدی از بیان هنری دست یابند. شناخت روش‌ها و امکانات کوبیسم به سرعت گسترش یافت. بدین ترتیب کوبیسم بر تجربه‌های فنی و ابداعات سبک شناختی سال‌های ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۴، یعنی بر تمام پیشرفت‌های «آوانگارد» هنر غربی، به نحوی از انحاء تأثیر گذاشت. اما این پایان داستان نبود. نفوذ کوبیسم اگرچه بعد از سال ۱۹۵۲ فوق‌العاده کاهش یافت، اما بی‌گمان آن قدر ادامه داشت که تا حوالی ۱۹۴۰، یعنی تا زمانی که جای خود را به مفاهیم هنری نظمی کاملاً متفاوت داد، بر روش‌های تصویری اکثر هنرمندان بزرگ تأثیر گذاشت. در مجموع کوبیسم نشان داد که در هنر قرن بیستم قوی‌ترین عامل محرکه بوده و برداشت‌های ما غربی‌ها را از هدف و امکانات نمایش تصویری تغییر داده است (کوپر، ۱۳۶۶: ۱۴).

هرگونه بحثی درباره نقاشی کوبیست را باید با تفکیک دقیق کوبیسم «راستین» آغاز کرد، یعنی باید آثار براک و پیکاسو، این دو آفرینشگر، همچنین آثار گریس را که بعداً به آنها پیوست، از مشتقات کوبیسم، که به وسیله هواخواهان پارسی و خارجی کوبیسم ارائه شده است، متمایز نبود. زیرا پیکاسو، براک و گریس تنها سه هنرمندی هستند که می‌توان گفت این زبان را به طرز ناب و غیرسیستماتیک به کار بردند. دیگر پیروان باقی مانده نیز به سه گروه تقسیم می‌شدند:

الف) آنهایی که به صورت تقلیدی فرم‌های خود را «کوب» می‌کردند.

ب) معدودی که می‌کوشیدند از کوبیسم روش علمی بیرون بکشند.

ج) گروه بزرگ‌تری که از کوبیسم استفاده می‌کردند و آن را تغییر می‌دادند تا به نتایج تصویری (نه همیشه قابل تطبیق) دیگری برسند (همان، ۱۴).

کار آنها با تحلیل نقاشی‌های سزان آغاز شد. سزان رنگ‌بندی امپرسیونیسم را به نمایش حجم عینی و جسمیت شیء بدل کرد.

از نمونه‌های دیگر آینه‌کاری، تالار آینه در شمس‌العماره، کاخ گلستان و کاخ سبزه از مجموعه سعدآباد، کاخ مرمر تهران، نارنجستان قوام شیراز، ایوان و آستان حضرت عبدالعظیم (ع) در شهرری، حسینیه امینی‌ها و بنای متبرک امامزاده حسین و شاهچراغ شیراز است. «گسترش کاربرد آینه‌کاری تحول دیگری است که در این سده پدید آمد. از این پس آینه‌کاری از محدوده اماکن مذهبی و کاخ‌های سلطنتی خارج شد و به صورتی گسترده در اماکن همگانی چون هتل‌ها، رستوران‌ها، تئاترها و فروشگاه‌ها و حتی خانه‌ها به کار رفت. این گسترش در شیوه سنتی آینه‌کاری بی‌اثر نبود و با نوآوری‌های تازه همراه شد» (کیانی، ۱۳۷۶: ۲۴۱).

آینه‌کاری در آغاز به صورت نصب شیشه‌های یکپارچه بر روی دیوار بنا رایج بود، چنان‌که در کاخ چهلستون اصفهان بر دیوار سر حوض، 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 شده و به اشکال مثلث، لوزی، شش‌گوش و... درآمد و هنرمندان آنها را به صورت الماس تراش به کار بردند «رایج‌ترین طرح‌ها در آینه‌کاری طرح مشهور «گره» و شیوه «گره‌سازی» بود که از نظر تنوع اشکال و کاربرد آن در رشته‌های گوناگون هنر ایران در نوع خود بی‌نظیر است. طرح‌های دیگر چون «قاب‌سازی» یا «قاب‌بندی» شمشه، ترنج، لچک و مقرنس‌هایی که با آینه پوشانده می‌شود و در سقف نیم‌گنبدی ایوان‌ها یا زیر گنبدها، سکنج‌ها و بر کاربندی‌ها به کار می‌رود، در نیمه دوم سده چهاردهم هجری، آینه‌کاری همراه با گچ‌بری رواج یافت و در آینه‌کاری 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 درمی‌آید، از ویژگی‌های این دوره است. در این روش تازه، قطعات آینه و شیشه برخلاف روش سنتی که تمامی قطعات به شکل هندسی و گوشه‌دار بریده می‌شد، به اشکال مدور و منحنی بریده شده و شکل‌های غیر هندسی را می‌سازند. در این شیوه، قطعات آینه گاهی بر شیشه چسبانده می‌شود، این شیوه جدید آینه‌کاری به (یا قوتی) مشهور است» (همان، ۲۴۳).

هنر کوبیسم

کوبیسم این آفریده براک و پیکاسو، یک پارسی و یک

شده بود (کوپر، ۱۳۶۶: ۱۶).

مقایسه انکسار و چندوجه شدن تصاویر در آینه کاری ایرانی و سبک کوبیسم

۱/ تجزیه سطوح هندسی

تصاویر در آینه کاری ایرانی انعکاس اشکال پیرامون در قطعات هندسی آینه است که هر کدام شکل ساده شده ای از یک جنبه موضوع را بر سطح گسترده دیوار نشان می دهند و در آن نفوذ می کنند. این تصاویر آشنا برای بیننده به ترکیب های ساده ای تقلیل می یابند و با ایجاد تراش خوردگی های هندسی از هم جدا می شوند. 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 می کنیم. بنابراین هر قطعه آینه به تنهایی تصویری صریح و دارای وضوح ثابت می کند و همه چیز در پیش زمینه و پس زمینه به صورت یکسان در یک پلان سطحی دیده می شود و به وسیله زاویه دید بیننده تعریف می گردد. هدف نظمی جمعی است. «موجودیت هر عنصری به طور کامل دوجانبه است و تنها وقتی می تواند برقرار باشد که همه عناصر در مناسبات کامل و تعادل متقابل باشند. به این ترتیب سطح تصویر شبیه غشای شکننده ای می شود، رنگ ها، نقش ها، خط ها، با گسترش در فضا به طرف بالا و پایین، پهلوها، بیرون و درون و به ژرفا، رابطه دقیقی را معین می کنند که طبق آن خصلت های فضایی متضاد و متحرک به طور اتفاقی و با دقتی تقریباً ریاضی وار توازن می یابند» (کپس، ۱۳۹۲: ۱۰۷).

آینه کار با محدود کردن شیء درون یک چیدمان دقیق هندسی، بر فرم اشیا تأکید می کند و از طریق تجزیه هماهنگ فرم و فضا به قطعات خرد شده آینه، گام به گام وجود متکثر شیء را مورد جستجو قرار می دهد. «به هم بافتگی شکل های هندسی تراش خورده با جو جامد و یکپارچه نوعی فضای تصویری مستقل به وجود می آورد. تصویر خودشمول است و دیگر بازنمایی پاره ای از طبیعت نیست بلکه فرمولی معماری گونه است که نظمی هندسی را بیان می کند» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۴۸۰).

در آینه کاری سطوح های مختلف واقعیت، درونی و بیرونی، دور و نزدیک، دیدنی ها و حس کردنی ها در هم نفوذ می کنند

این دو هنرمند از زمانی که مطالعه روی مجسمه های سیاهان آفریقایی را آغاز کردند، پرسپکتیو دوران رنسانس را زیر سؤال بردند تا بتوانند در یک ساختار تجسمی و فضایی، روی یک سطح تصویری واحد، شیء از زوایای مختلف نشان دهند. به این ترتیب می توان هم زمان چهره ای را از روبه رو، نیم رخ، بالا و پایین مشاهده کرد (پارمزانی، ۱۳۹۰: ۲۰).

تکامل کوبیسم تحت تأثیر دو مرحله بنیادین بود: ۱/ کوبیسم تحلیلی، که در آن موضوع اثر تجزیه و تحلیل می شد و سپس دوباره روی بوم به صورت چندین سطح تصویری تجسمی و دارای پرسپکتیو بازسازی می شد تا موضوع اثر در تمامیت آن ارائه گردد. ۲/ کوبیسم ترکیبی، که باید از کوشش های گریس در پدید آمدن آن نام برد. در این نوع از کوبیسم، نظم فرمی و ترکیب بندی منطقی و هندسی وجود داشت و سطح نقاشی مانند یک معماری تصویری در نظر گرفته می شد. (همان، ۲۰) در مرحله نخست تحول کوبیسم، موسوم به «تحلیلی»، براك و پیکاسو رهیافت ساختاری سزان را فارغ از شیوه رنگ پردازی اش در برمی گیرند و با محدود کردن خویش به رنگ سایه قهوه ای و اخرایمی و سبز و خاکستری بیشتر به فرم کارشان تأکید می ورزند. آنان از طریق تجزیه موزون جسم و فضا به تراشه های کوبیستی گام به گام شکل چیزها را ساخت گشایی می کنند و نوعی ساختار بلورآسای مستقل از شیء می آفرینند، چنان که نقاشی هایشان خوانایی تصویری مرسوم را از دست می دهند و به شکل بندی های صوری خود سامان تبدیل می شوند. (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۶۹)

بدین ترتیب مرحله «پسین» کوبیسم با پیشرفت های پیروزمندانه سه هنرمند بزرگ مورد بحث قرار می گیرد. کار آنان در این سال ها نه تنها ادامه منطقی، حتی جمع بندی تمام مراحل پیشین بود، بلکه این مسئولیت را نیز به عهده داشت که روح کوبیسم را به صورت یک نیروی فعال، سالیان دراز زنده نگه دارد. از ۱۹۱۵ به بعد پیکاسو به تجربه جنبی دیگری دست زد و پس از ۱۹۱۹ فعالانه «واقعیت» تصویری به دست آمده از کوبیسم را در مقابل واقعیت شیوه طبیعت گرایانه قرار داد.

بنابراین بیراه نیست که شاهکار پیکاسو، سه نوازنده، را که در تابستان ۱۹۲۱ ترسیم شده، و در آن کوبیسم ترکیبی و تمایلات طبیعت گرایانه توأمأ ظاهر می شوند، به عنوان شاخص پایان «دوره کوبیست» در نظر بگیریم؛ دوره ای که با آن تابلوی انقلابی که امروز به نام دوشیزگان آوینیون می شناسیم آغاز



تصویر ۲- قسمتی از آینه‌کاری خانه زینت‌الملوک شیراز، علی محمد خان قوام‌الملک دوم، ۱۲۹۰ ه. ق، مأخذ: نگارندگان.

بیانجامد، یعنی همان اصلی که هنرمندان انتزاع‌گرای سده بیستم به دنبال آن بودند. در کوبیسم تحلیلی نیز موضوع اثر تجزیه و تحلیل، و سپس دوباره روی بوم به صورت چندین سطح تصویری تجسمی و دارای پرسپکتیو بازسازی می‌شد تا موضوع اثر در تمامیت آن ارائه گردد. از ۱۹۰۹ به مدد شبکه‌های بازی با نور، براق و پیکاسو این دو هنرمند پیشگام کوبیسم طرح‌های تجسمی و حجم‌ها را شکسته و آنها را تجزیه کردند. سطح اثر به عناصر ظریف هندسی تجزیه شد که ویژگی آنها داشتن رنگ سایه‌های کم و بیش تند نور بود. با وجود این، نقاط تلاقی روشن طرح‌ها که تشکیل دهنده تار و پودهای پیوسته بودند و عمق را از بین می‌بردند، تجزیه و تحلیل فرم‌ها را بیش از پیش سخت و پیچیده می‌کردند (پارمزان، ۱۳۹۰: ۲۳). تجدید نظر 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



تصویر ۱- قسمتی از آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ (ع)، شیراز مأخذ: نگارندگان.

و به طور هم‌زمان بازنمایی می‌شوند یا به سخن دیگر، پهلو به پهلو هم در روی دیوار قرار می‌گیرند. با این حال این‌ها حاوی واقعیت فیزیکی و سه بعدی چیزها نیستند، آن چنان که می‌توان از اسلوب‌های دیگری برای شکل‌پردازی استفاده کرد؛ «می‌توان از بالا به پایین به اشیاء نگریست می‌توان اشیاء را آن قدر در پس زمینه به 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» (همان: ۳۱۶). (تصویر ۱) و ترکیبی از شکل‌های تخت در فضایی بی‌مکان و بی‌زمان خلق کرد که نه برواقعیت عینی بلکه بر دنیایی فراسوی تجزیه‌گرایی 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 طریقی مرموز در برمی‌گیرد. 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

حرکت در فضا (همان: ۴۶).

براک و پیکاسو با تجزیه اشیاء به عناصر هندسی و حجم گونه، فرم را خود سامان کرده و به آن تحرک می بخشیدند. در مرحله نخست تحول کوبیسم، موسوم به «تحلیلی»، براک و پیکاسو رهیافت ساختاری سزان را فارغ از شیوه رنگ پردازی اش برمی گیرند و با محدود کردن خویش به رنگ سایه قهوه ای و اخراپی و سبز و خاکستری بیشتر بر فرم کارشان تأکید می ورزند. آنان از طریق تجزیه موزون جسم و فضا به تراشه های کوبیستی گام به گام شکل چیزها را ساخت گشایی می کنند و نوعی ساختار بلور آسای مستقل از شیء می آفرینند، چنان که نقاشی هایشان خوانایی تصویری مرسوم را از دست می دهند و به شکل بندی های صوری خود سامان تبدیل می شوند (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۶۹).

پیکاسو امیدوار بود که میان واقعیت کوبیستی، واقعیت بصری و واقعیت تصویری پذیرفته شده ای که به وسیله روش های چشم فریب طبیعت گرایانه به وجود می آورد، در کار خود تناسب عملی از ارزش ها ایجاد نماید (کوپر، ۱۳۶۶: ۲۴۰). (تصویر ۳).

۲/ هم زمانی بصری

آینه کاری ایرانی، سازمانی دقیقاً محاسبه شده از سطح های تصویری و نظامی از روابط فضایی را کشف کرده و آن را به طریزی منطقی، که ناظر به قطعات خرد شده آینه است، با بهره گیری از تضاد های نور و سایه عرضه می دارد. در آینه کاری با تغییر جای اصلی صفحه تصویر روبرو و با حرکت نگاه بیننده، زمینه تغییر کیفیت بصری شیء حاصل می شود. چشم بیننده جنبه های چندگانه 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 به سر 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



تصویر ۳ - پابلو پیکاسو، زنی با حلقه، ۱۹۱۹، مأخذ: گاردنر.

چیزها را همه جانبه دید، بلکه باید پوسته ظاهر را شکافت و به درون نگریست» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۴۸۰). (تصویر ۲).

براک و پیکاسو ظاهر اشیاء را تجزیه و پاره پاره می کردند و به مجموعه ای از فرم های رسیدند که عناصر صوری یک ترکیب بندی را در اختیارشان می گذاشت (کوپر، ۱۳۶۶: ۲۰۹).

در اینجا براک به پیکاسو نزدیک شده و در تجزیه و تحلیل فرم ها شهادت بیشتری از خود نشان داده است، به نحوی که تراش بندی های او استادانه تر شده و او تداوم خطوط محیطی را از میان برده و حجم را از طریق مجموعه ای از مکعب های درهم بافته شده ارائه کرده است، با این حال اشیاء ارائه شده خوانا و روشن باقی مانده اند. اهمیت این پاره پاره کردن را براک بعدها روشن کرد و گفت این کار وسیله ای است برای نزدیک تر شدن به اشیاء «در محدوده ای که نقاشی اجازه می دهد» و همچنین وسیله ای است برای ارائه فضا و



تصویر ۵- قسمتی از آینه‌کاری خانه زینت الملوک شیراز، علی محمدخان قوام الملک دوم، ۱۲۹۰ ه.ق. مأخذ: نگارندگان.



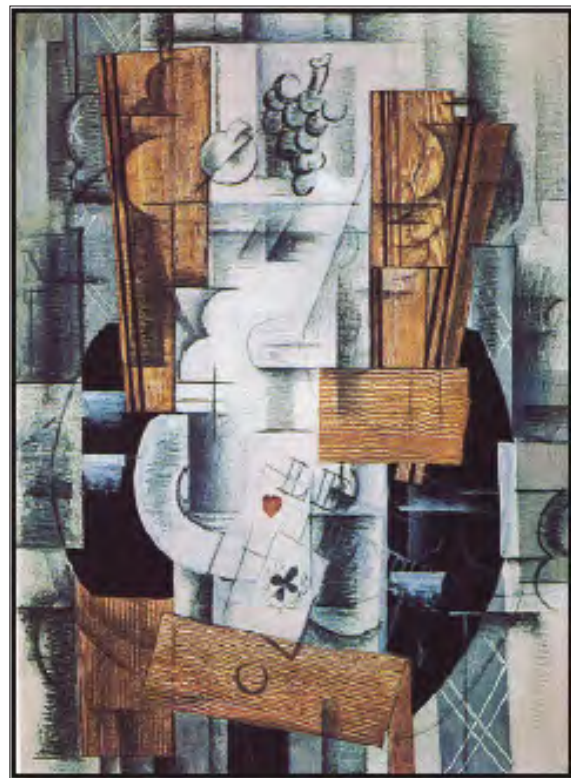
تصویر ۴- قسمتی از آینه‌کاری خانه زینت الملوک شیراز، علی محمدخان قوام الملک دوم، ۱۲۹۰ ه.ق. مأخذ: نگارندگان.

آنی، که در ذهن تماشاگر فرمول بندی می‌شود و به صورت رمز درمی‌آید» (آرناسون، ۱۳۶۷: ۱۱۶-۱۱۷).
 بیننده قطعاتی از یافته‌های بصری اشیاء را به منزله عناصر شکل‌پردازی شده ذهن خویش به کار می‌بندد. در این روش شکل‌های مادی شیء تا آن حد کژنما می‌گردند که فقط به مدد یک تحلیل معکوس دقیق امکان بازسازی دارند و روند انتزاعی کردن فرم و فضا تا آنجا پیش می‌رود که وابستگی اشیاء به حداقل می‌رسد. نوعی پرسپکتیو مرکب حاصل از دیدگاه‌های متعدد فضا را به حرکت درمی‌آورد و ابعادش را تغییر می‌دهد. به سخن دیگر «وجه مختلف شیء بازنمایی و کنار هم نهاده می‌شود به گونه‌ای که منظر جزئی، به مدد یافته‌های واقعیت منظر کلی شیء را به ذهن تماشاگر متبادر می‌کند. گویی هنرمند به دور شیء می‌چرخد و از مهم‌ترین وجه صوری و ساختاری آن، نمودار نگاشت‌ها یا دیاگرام‌هایی برمی‌دارد و اینها را به طور ذهنی برهم می‌نهد تا یک تصویر کلی را عرضه بدارد» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۴۸۰).

متفاوت، اعتبار هم‌زمانی دیدگاه‌های مختلف را تأکید می‌کند. به قول پل کله «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 ۴).
 در آینه‌کاری، وحدت موضع بیننده، نقطه‌گریز و خط افق به چالش کشیده می‌شود. کیفیت دیداری بیننده موقوف به انعکاس بی‌نهایت شیء متحرک در قطعات بی‌شمار آینه است، اشیاء نه آن‌چنان که در لحظه‌ای معین دیده می‌شوند، بلکه در توالی مکانی‌شان مشاهده می‌گردند و واقعیت عینی و جامع شکل‌ها، در فضا نمایش داده می‌شود. بنابراین بیننده تمام وجود یک شیء را در یک آن می‌بیند که در فضا جا به جا می‌شود. (همان: ۶۲۲)
 «در اثر تحقیقات جدید درباره ادراک حسی، ثابت شده است که این همان طرز دیدن ما است اما نه بایک نگاه ثابت و همه‌جانبین، بلکه با تعدادی بی‌نهایت از نگاه‌های ضبط شده



تصویر ۸- طبیعت بی جان، ظرف میوه و کارت‌ها، جرج براک، ۱۹۱۳ م.، موزه ژورژ پومپیدو، پاریس. کوئیسیم ترکیبی، مأخذ: گاردنر، ۱۳۸۰.



تصویر ۶- طبیعت بی جان، ظرف میوه و کارت‌ها، جرج براک، ۱۹۱۳ م.، موزه ژورژ پومپیدو، پاریس. کوئیسیم ترکیبی، مأخذ: گاردنر، ۱۳۸۰.

است؛ پلان یا طرحی که نظری و در عین حال عینی باشد. با پایه و اساس معینی که نقطه نظرهای بی شماری را دربرداشته و دارای نماهای نامحدودی باشد که در یک مجموعه تصویری واحد دوباره ترکیب شوند تا در نهایت، شکل‌گیری ارتباطی کامل بین فرم و فضا ممکن گردد. این دو هنرمند در طرح تصویری، به زاویه دیدهای بی شماری دست یافتند و به کمک پرسپکتیوهای متعدد، تمایل به کشف حقیقت شیء داشتند. بدین ترتیب دیگر شیء از یک زاویه دید واحد بازنمایی نمی‌شد، بلکه اثر بازنمایی یک شیء واقعی و عینی بود که تمام بخش‌ها و زوایای دید آن تحلیل می‌شد و در آن ارتباط نامحدود شیء و شیء و شیء و فضا پیوسته در حال گسترش بود (پارمزانی، ۱۳۹۰: ۲۲).

تجزیه و تحلیل آنها از فرم عبارت بود از ترکیب وجوه مختلف یک شیء؛ به طوری که چشم بتواند حجم کلی آنها را دریابد، (اما ذکر این نکته هم اهمیت دارد که نه در کار براک و نه در کار پیکاسو، در فرایند تجزیه و تحلیل کوئیسیم هیچ‌گونه محاسبه ریاضی قبلی در کار نبود). این واقعیت برخی از نویسندگان را به اشتباه انداخته است و آنها این تجزیه و تحلیل را متضمن اشاره‌ای به بُعد چهارم یا بُعد زمان دانسته‌اند. غرض آنها این بود که تراش‌های مختلف یک فرم، هم‌زمان، به صورت عناصری دیده شوند و موجودیت بیابند که در روی یک سطح

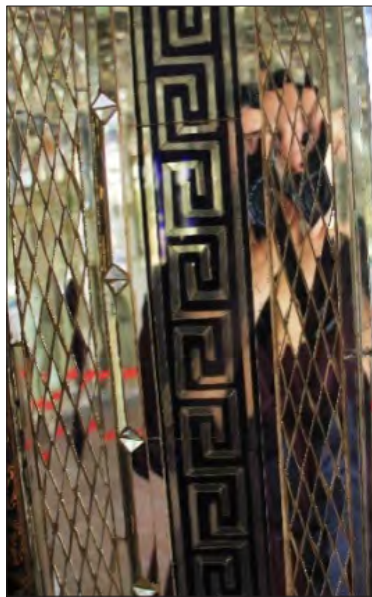
این بدان معنی است که مفهوم زمان در فضای ایستای تصویر داخل شده است. بدین ترتیب تماشاگر تمام سطوح یک شیء را در یک آن می‌تواند ببیند که در همه جا هست و در فضا جابه‌جا می‌شود. پس ابدیت در همه جا موجود است حتی در درون تماشاگر (تصویر ۴)، آینه‌کار، بازنمایی واقعیت بصری را گزارشی بسیار محدود و نارسا درباره واقعیت می‌شمارد. او عرصه‌ای بسیار وسیع را در نظر دارد که جهان جاودانی را شامل می‌شود.

نقاشان کوئیسیم با روی هم قرار دادن تصاویر مختلف جسم، از زاویه‌های متفاوت، آن مجموعه را در زمان واحد به تصویر کشیدند. آنها اشیاء را قطعه قطعه می‌کردند و قطعات را طوری روی هم قرار می‌دادند که در اصل هم‌زمان از نقطه‌های دید متعددی قابل دیدن باشد. دیگر تجسم اجسام صرفاً از یک نقطه دید کافی به نظر نمی‌رسید، بلکه در یک تصویر نماهای مختلف و از نقاط متعدد به طور هم‌زمان نشان داده می‌شد (گیدئون، ۱۳۵۰: ۳۶۲).

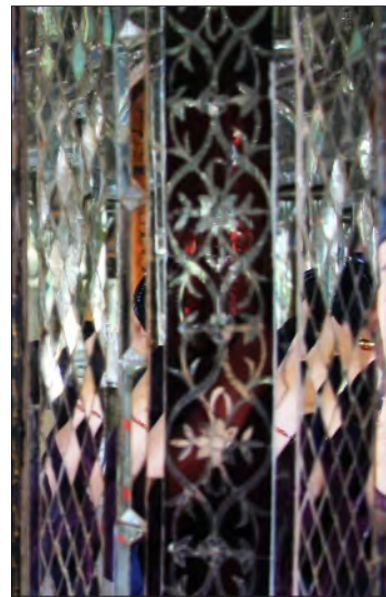
در کوئیسیم هنرمند یک تصویر ترکیبی را از وجوه متعدد بیرون می‌کشد و به آن شکل می‌بخشد. به لحاظ تاریخی برای این دو هنرمند (براک و پیکاسو)، مسئله تصویر به پلان نقاشی مربوط



تصویر ۱۰- چرخ برآک، طبیعت بی‌جان با کلارنیت، ۱۹۱۱، مأخذ: www.georgesbraque.org



تصویر ۹- سمستی از آینه‌کاری خانه زینت الملوک شیراز، علی محمد خان قوام‌الملک دوم، ۱۲۹۰ ه. ق.، مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۸- قسمتی از آینه‌کاری خانه زینت الملوک شیراز، علی محمد خان قوام‌الملک دوم، ۱۲۹۰ ه. ق.، مأخذ: نگارندگان.

بگوید. آنچه باید باشد حقیقت مطلوب و آرمانی است و هنر باید حقیقت را بیان کند. این نوع آرمان‌گرایی از منظر هنر (در برابر واقع‌گرایی) به معنی توجه به آرمان‌هاست و معماری ای است آرمان محور که امر متعالی در خشت خشت هر بنای آن هویدا است. توجه به امر متعالی موجب شده که هنر اسلامی و به تبع آن معماری خصلت نمادگرا و سمبولیک بیابد. هگل عقیده دارد که هنر سمبولیک در جست‌وجوی کمال مطلوب است و نامتناهی را تجسم می‌کند» (مجتهدی، ۱۳۵۳: ۱۵۹).

آینه در اصطلاح عرفان تمثیل باطن عارف کامل است که جام جهان‌نماست و ترجمان اسرار. در تمثیلی که شیخ اکبر، محی‌الدین ابن عربی در فصوص الحکم برای وحدت وجود آورده است، عالم را آینه‌ای برای اسماء و صفات الهی تصویر می‌کند و آدم را آینه دیگری که صورت‌ها و نقوش عالم در آن نمودار می‌گردد، می‌داند و در اینجا دو آینه هست و در دنباله این تعبیر است که ابن عربی عالم و آدم را قرینه یکدیگر می‌داند. هرچه در عالم هست در آدم نیز هست و هرچه در آدم هست در عالم نیز هست. بدین لحاظ آدم را می‌توان نمودار جهان دانست و او را در برابر جهان که عالم کبیر است عالم صغیر نامید. هرچه در عالم کبیر وجود دارد قرینه آن در عالم صغیر نیز وجود دارد.» (ابن عربی، ۱۳۸۵: ۱۴۴). (تصویر ۷).

هر پاره دل چمنی از نگاه اوست

هموار قرار گرفته‌اند؛ سطحی که نمی‌خواهد هیچ‌گونه توهمی از فضا ارائه نماید، با این حال نوعی نمایش فضا در آن است (کوپر، ۱۳۶۶: ۴۴).

بارها این نظر ابراز شده است که برآک و پیکاسو در نقاشی‌های خود با نشان دادن یک شیء از زوایای متفاوت، قصد داشتند اعتبار هم‌زمان دیدگاه‌های مختلف را اثبات کنند (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۶) (تصویر ۶).

۳/ بازنمایی واقعیت

در هنر آنگاه این سؤال مطرح می‌شود که «هنر بازتاب آنچه هست باید باشد یا بازتاب آنچه باید باشد، رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها (طبیعت‌گرایان) دیدگاه اول را دارند و ایده‌آلیست‌ها می‌گویند هنرمند باید از آنچه باید باشد سخن

جدول ۱- بررسی افتراقات معنایی میان نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و نقاشی‌های کوبیسم برآک و پیکاسو، مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۷

مورد مقایسه	آینه‌کاری ایرانی	آثار برآک و پیکاسو
۱- اشاره به عالم مثال	✓	✗
۲- بعد معنویت (اشاره به دین و سنت)	✓	✗
۳- حس وحدت و یگانگی خداوند	✓	✗
۴- تأثیرپذیری از آیه‌های قرآن	✓	✗
۵- مفهوم غیرمادی نور (اصل تجلی)	✓	✗

جدول ۲- بررسی اشتراکات صوری در نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و نقاشی‌های کوبیسم براک و پیکاسو، مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۷

شاخص‌ها	مورد مقایسه	آیین‌کاری ایرانی	آثار براک و پیکاسو
تجزیه فرم	۱- تصاویر خلاصه شده	✓	✓
	۲- مفاهیم مهم	✓	✓
	۳- عدم خوانایی تصویر	✓	✓
	۴- شکل بندی صوری خودسامان	✓	✓
	۵- تجزیه سطح اثر به عناصر ظریف هندسی	✓	✓
	۶- تراش بندی	✓	✓
	۷- از بین رفتن تداوم خطوط محیطی	✓	✓
	۸- تجزیه فرم و فضا	✓	✓
هم‌زمانی	۱- تصاویر چندوجهی	✓	✓
	۲- فضای مسطح	✓	✓
	۳- زوایای دید متفاوت	✓	✓
	۴- عدم استفاده از پرسپکتیو علمی	✓	✓
	۵- تضاد اندازه‌ها	✓	✓
	۶- پلان بندی (تفکیک پلان‌ها)	✓	✓
	۷- نماهای نامحدود	✓	✓
	۸- مجموعه تصویری واحد	✓	✓
	۹- فضا سازی چند ساحتی	✓	✓
	۱۰- هم‌زمانی و هم مکانی	✓	✓
بازنمایی واقعیت	۱- ایجاد حجم کلی	✓	✓
	۲- عدم توهمی از فضا	✓	✓
	۳- ارتباط نامحدود بین شیء با شیء و شیء و فضا	✓	✓
	۴- از بین بردن عمق	✓	✓

آیین‌ها چون شکسته شد آیین‌خانه است

کشمیری (از شعرای سده ۱۱ ق. / ۱۷۰ م.)



در آینه شکسته کسی نمی‌تواند صورت و اندام خود را کما هو رؤیت کند و آن را به صورت استحاله یافته و خرد شده می‌یابد. از این رو هنرمندان با عنایت به این امر آینه‌های شکسته جهت باز نمودن شکست نفس اماره لوازمه که بدفرما و بدکار است و نمودن عجز، انکسار، نیستی، افتادگی و پستی انسان در مقابل حق تعالی و اشاره به فقر وجودی انسان به مصداق آیه «يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ» (۳۵/۱۵) بهره گرفتند (تصویر ۸).

کوبیسم متضمن بازگشتی به اصل ادراکی پیشین بود، تا بدانجا که هنرمند این وظیفه را برعهده گرفت که ضعف‌های

دید انسانی را بیوشاند و تصاویری بسازد که واقعیت آنها مستقل از شبهه‌های بصری واقعیت، اما همان قدر معتبر باشد (کوپر، ۱۳۶۶: ۱۴).

من رفته رفته دریافتم که کوبیسم پذیرای تبعات منطقی یافته‌های خودش نیست و انتزاع را تا هدف غایی، که همان بیان واقعیت ناب است، بسط نمی‌دهد. باورم این بود که این واقعیت از طریق انگاره ناب محقق می‌شود. انگاره ناب در بیان ذاتی اش مقید به احساس و تصور نیست. نمود صور طبیعی تغییر می‌کند، حال آن‌که واقعیت ثابت می‌ماند. ایجاد واقعیت ناب بدین طریق مستلزم فرو کاستن صور طبیعی به اجزای ثابت فرم و تبدیل رنگ طبیعی به رنگ اولیه است (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۷۶).

جدول ۳- تجزیه و تحلیل نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و نقاشی‌های کوبیسم براک و پیکاسو، مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۷

تکنیک	سال خلق اثر	مکان	هنرمند	آثار	شاخص	آثار	هنرمند	عنوان	سال خلق اثر	تکنیک
گره	۱۲۹۰ ه.ق	خانه زینت الملوک شیراز	علی محمد خان قوام الملک دوم		تجزیه فرم		پابلو پیکاسو	زنی با حلقه	۱۹۱۹	رنگ روغن
گره	۱۲۹۰ ه.ق	خانه زینت الملوک شیراز	علی محمد خان قوام الملک دوم		هم‌زمانی		جرج براک	ظرف میوه و کارت‌ها	۱۹۱۱	رنگ روغن
اسلیمی و گره	۱۲۹۰ ه.ق	خانه زینت الملوک شیراز	علی محمد خان قوام الملک دوم		بازنمایی واقعیت		جرج براک	طبیعت بی جان با کلاریت	۱۹۱۳	رنگ روغن

پارارتعاش ترو و ملموس ترمی کردند (تصویر ۱۰) (کوپر، ۱۳۶۶: ۵۶).

نتیجه‌گیری

به‌طور کلی فرهنگ و هنر ایرانی به مثابه یک ساختار و جهان بینی در متحول ساختن بخشی از ذهنیت جدید که منتهی به آفرینش هنری در هنرمردن شد، نقشی تعیین‌کننده و انکارناپذیر داشت. برای هنرمندان پیشروی سده بیستم، تجربه هنر شرق، تجربه یک‌رهایی بود؛ رهایی‌ای که نسل

آثار مرحله‌ای که به سربسته مشهور است، خطوط و سطوح، جنبه‌ها و بخش‌های مختلفی از بدن را نشان می‌دهند و از زوایایی می‌گذرند که گرچه گاه با واقعیت‌های طبیعی مطابقت دارند، اساساً از ملاحظات فضایی و ضروری تبعیت می‌کنند. و ما می‌توانیم میزان تمایل به حفظ رابطه با واقعیت را، که محرک این دو هنرمند کوبیست بود با استفاده از ضربه‌های مقطع قلم‌موئی که نوعی ضربان و تپش نوری ایجاد می‌کردند سطوح را از یکدیگر متمایز می‌نمایانند و سطح تابلو را

دارند و در کل نشانه‌های بصری ذکر شده قبل از اینکه در زیبایی‌شناسی هنر نوین پدیدار گردد در هنر آینه‌کاری ایرانی متجلی شده بوده است. طبق جداول ارائه شده، می‌توان اجمالاً به این نتیجه دست یافت که اشتراکات صوری در این دو هنر در سه ویژگی کلی یعنی تجزیه فرم، هم‌زمانی تصویر و مسئله بازنمایی واقعیت، قابل تجمیع است. اما ماهیت این دو هنر و بنیاد معناشناختی آن دو کاملاً با یکدیگر تفاوت دارند. در آینه‌کاری ایرانی اصل بر انتقال مفاهیم عرفانی، اصل تجلی، ماهیت غیرمادی نور و بیان نظریه وحدت در کثرت اسلامی است که به‌طور کلی از نص قرآن و سنت اسلامی ملهم شده است؛ حال آن‌که مکتب کوبیسم در پی برهم زدن قواعد پرسپکتیو و اصول ترفندهای تصویری در بازنمایی مناظر و مریاست که در یک ساختار صرفاً بصری قابل تعریف است و معنایی خارج از تصویر را تعقیب نمی‌کند.

نوین اروپا شدیداً به آن نیاز داشت و با توجه به آن، ایسم‌های قرن بیستم دچار تحولی چشمگیر شد و راه را برای جریان سیال ذهن فراهم ساخت. در این مقاله مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در هنر آینه‌کاری ایرانی و سبک کوبیسم مدنظر بود. با توجه به خصوصیات ساختاری، نحوه بروز نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و سبک کوبیسم متفاوت است ولی در دریافت بصری توسط مخاطبان مشابهت‌هایی دارد. با توجه به یافته‌های تحقیق: ۱. آینه‌کاری ایرانی ساختاری دقیق از سطوح تصویری و روابط پیچیده فضایی است و عناصر بصری را به طرز منطقی به وسیله قطعات آینه نشان می‌دهد. ۲. با توجه به اینکه هنر آینه‌کاری ایرانی و سبک کوبیسم از نظر زمانی و مکانی کاملاً متفاوت و جدا از هم اند اما در کاربرد نشانه‌های بصری مانند تجزیه فرم و ایجاد هم‌زمانی بصری و بازنمایی واقعیت مشابهت‌های بسیاری

منابع

- آبادی، محمدعلی و سمیه جمالیان (۱۳۹۱). «بازشناسی الگوهای آینه‌کاری در بناهای قاجاری شیراز». فصلنامه علمی پژوهشی نگره. شماره ۲۲.
- ابن عربی، محی‌الدین (۱۳۸۶). فصوص الحکم. برگردان محمدعلی موحد و صمد موحد. تهران: کارنامه. چاپ دوم.
- آرناسون، یورارد و رهاوارد (۱۳۶۷). تاریخ هنر نوین. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: زرین / نگاه.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷). هنر مدرنیسم. ترجمه رویین پاکباز. تهران: فرهنگ معاصر.
- پارمائی، لوردانا (۱۳۹۰). شورشیان هنر قرن بیستم. ترجمه مریم چهرگان. تهران: نشر نظر. چاپ دوم.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱). در جست‌وجوی زبان نو. تهران: نگاه
- — (۱۳۸۵). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- پورزرین، رضا (۱۳۹۲). «مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی با نقاشی آپ‌آرت» در نشریه نگره، شماره ۲۷: ۷۵، ۸۷.
- — (۱۳۹۶). «مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و انتزاع پسانقاشانه (مورد مطالعاتی رنگ و فرم هندسی)» در همایش جایگاه نقوش تزئینی در کیفیت بصری آثار هنر اسلامی. تهران: مرکز تحقیقات هنر اسلامی نگاره.
- پورزرین، رضا و اصغر جوانی (۱۳۹۳). «مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و هنر فتوکلاژ (مورد مطالعاتی فتوکلاژهای دیویدهاکنی)». نشریه هنرهای زیبا. هنرهای تجسمی، دوره نوزدهم: ۴.
- رحیم‌آبادی، منصوره (۱۳۹۱). «آزاینه-کاری دیروز تا طراحی داخلی امروز». رشد آموزش هنر. دوره دهم: ۲.
- شاطریان، رضا (۱۳۹۰). تحلیل معماری مساجد ایرانی. تهران: نورپردازان.
- کپس، جنورگی (۱۳۹۲). زبان تصویر. تهران: رویش.
- کوپر، دوگلاس (۱۳۶۶). تاریخ کوبیسم. ترجمه محسن کرامتی. تهران: نوبهار. چاپ اول.
- کیانی، محمد یوسف (۱۳۷۶). تزئینات وابسته به معماری دوران اسلامی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- گاردنر، هلن (۱۳۷۸). هنر در گذر زمان. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: آگاه.
- گیدئون، زیگفرید (۱۳۵۰). فضا، زمان، معماری. ترجمه منوچهر مزبانی. جلد ۲. تهران: نگاه.
- مجتهدی، کریم (۱۳۵۴). مجله فرهنگ و زندگی. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- مؤتمن، علی (۱۳۸۴). راهنمای تاریخ آستان قدس رضوی. تهران: آستان قدس.

■ Aliabadi, M. and Jamalian, S (2012), Recognition of Mirror Work Patterns in Qajar Monuments at Shiraz, Negareh Journal, No. 22.

■ Arnason, H (1988), A History of Modern Art, Translated by Faramarzi, M. T. Tehran: Zarrin/ Negah.

- Bocola, S (2008), *The Art of Modernism*, Translated by Pakbaz R. Tehran: Farhang-e-Moaser
- Cooper, D (1987), *The Cubist Epoch*, Translated by Keramati, M., Tehran: Nobahar (1st ed)
- Gardner, H (1999), *Art Through the Ages*, Translated by Faramarzi, M. T., Tehran: Agah
- Gideon, Z (1971), *Space, Time and Architecture*, Translated by Mazini, M, Tehran: Negah, Vol. 2.
- Ibn Arabi, M (2007), *Fusus-al-Hikam (The Bezels of Wisdom)*, Translated by Movahed, M. A. and Movahed, S. Tehran: Karnameh, (2nd ed)
- Kepes, G (2013), *The Language of Vision*. Tehran: Rooyesh.
- Kiani, M. Y (1997), *Decorations related to Islamic Era Architecture*, Tehran: Iran Cultural Heritage Organization.
- Mojtahedi, K (1975), *Farhang-o-Zendegi Magazine*. Tehran: Ministry of Art and Culture.
- Pakbaz, R (2002), *In Search of a New Language*. Tehran: Negah.
- Pakbaz, R (2006), *Encyclopedia of Art*. Tehran: Farhang-e-Moaser.
- Parmesani, L (2011), *Art of the Twentieth Century: Movements translated by Chehregan, M*. Tehran: Nazar. (2nd ed)
- Pourzarrin, R (2013), *A Comparative Study of Visual Signs in Persian Mirror Work and Op Art Painting*. Negareh Journal No. 27: 75-87.
- Pourzarrin, R (2017), *A Comparative Study of Visual Signs in Persian Mirror Work and Post-Painterly Abstraction (subject of study: Geometric color and form) in the Conference of Status of Decorative Patterns in the Visual Quality of Islamic Artworks*. Tehran: Negareh Research Center for Islamic Art.
- Pourzarrin, R. and Javani, A (2014), *A Comparative Study of Visual Signs in Persian Mirror Work and Photo-Collage Art (Subject of study: Photo-Collages of David Hockney)*. *Fine Arts Journal, Plastic Arts*, Vol. 19:4.
- Rahim Abadi, M (2012), *From Mirror Work of Yesterday to Modern Interior Design*. *Growth of Art Education*, Vol.10: 2.
- Shaterian, R (2011), *Analysis of Iranian Mosques Architecture*. Tehran: Noor Pardazan
- Motamen, A (2005), *Guide and History of Astan Quds Razavi*. Tehran: Astan Quds.

Comparison of the Refraction and Multi Surfaccification of the Iranian Mirror's Art and Cubism.

Abstract

The mirror's art is one of the Iranian traditional art. It is mainly used for interior decoration of monuments. The mirror can be considered the latest initiative of Iranian artists in the fine arts. Iranians have used it for interior design and decoration. As a matter of fact implementation of designs with small and large mirrors are used to decorate the interior surfaces of the buildings, which creates a brilliant and sparkling space. The result is a consistent reflection of light from the countless parts of the mirror and creating a pleasant and dreamy atmosphere. The equivalent of this brilliant atmosphere can be seen in various forms of modern art, for instance, cubism. This article is an attempt to answer the question whether there is a similarity between multidimensional images in Iranian mirror's art and cubism. Thus in order to achieve the purpose of the research, the author has divided the common visual signs between the Iranian mirror and the art of cubism into their visual signs. Hence using a descriptive analytical method, visual concurrency and collecting library and field information we will study some aspects of the sample. The result of the matching and the studies show; there are similarities between refraction and multidimensional images in the Iranian mirror and cubism regardless of the time and space conditions.

Keywords: Iranian Mirror's Art, Cubism, Multi Surfaccification, Modern Art.



Mina Mohamadi Vakil

Assistant prof. of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
(Corresponding Author)

Email: m.manavirad@alzahra.ac.ir

Parisa Behboodi Shorijeh

M.A. of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

Email: fa.morsali@yahoo.com

.....
Date Received: 2018/12/15

Date Received: 2019/02/13

.....
DOI: 10.22051/pgr.2019.23587.1020