پیکره
فصل‌نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
نمایش عالم مثال و عالم واقع متأثر از نگارگری در نقاشی معاصر ایران (مطالعه موردی آثار محمود فرشچیان، ایران دورودی و مهدی حسینی)
دوره نهم، شماره۲۲، زمستان۹۹
٤٦

مهرسا تقی‌زاده مومن*
اصغر کفشچیان مقدم**

تاریخ دریافت: ۹۹،۱۲،۱۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰،۱،۱۷ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰،۱،۲۸
DOI: 10.22055/PYK.2021.16740 URL: paykareh.scu.ac.ir/article_16740.html

نمایش عالم مثال و عالم واقع متأثر از نگارگری در نقاشی معاصر ایران (مطالعه موردی آثار محمود فرشچیان، ایران دورودی و مهدی حسینی)

چکیده

بیان مسئله: نگارگری ایرانی سراسر نمایانگر عالم مثال است. دلیل آن شوق نگارگران گذشته برای کشف و نمایش این عالم ملکوتی از طریق قوه خیال با دستمایه‌هایی مانند داستان‌ها و روایت‌هاست. نمایش عالم مثال تنها محدود به دوران گذشته نبوده و در عصر معاصر نیز هنرمندان همچون گذشته در پی نمایش آن در آثار خود هستند و زمینه مناسبی برای خلاقیت هنرمندان بوده است. مسئله پژوهش حاضر چگونگی خلق عالم مثال در آثار گذشته و معاصر و نیز تفاوت بازنمایی آن در آثار هنرمندان معاصر چون فرشچیان، درودی و حسینی در قیاس با گذشته نگارگری ایرانی است.

هدف: هدف این پژوهش، بررسی و تحلیل چگونگی نمایش عالم مثال در نگارگری گذشته و شناخت چگونگی بروز آن در آثار برخی از نقاشان معاصر ایرانی است.

روش پژوهش: یافته‌های این تحقیق کیفی است و به شیوه توصیفی-تحلیلی ارائه می‌شود. اطلاعات آن از طریق منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است.

یافته‌ها: نتایج حاصل از این پژوهش نشان داد که در گذشته هنرمندان برای ترسیم عالم مثال به قوه خیال توجه داشتند و هنرمندان معاصر نیز از آن بهره برده‌اند. با این تفاوت که امروزه هر هنرمند از شیوهٔ بیانی خود برای بیان قوه خیال بهره می‌گیرد، در حالی که در گذشته به طور معمول هنرمندان از شیوه و سبک مشخصی پیروی می‌کردند. به طور مثال فرشچیان با حذف واقعیت و توجه به قصه و روایات، درودی با به هم ریختن واقعیت و خیال و ایجاد فضاهای ناشناخته و در آخر حسینی با نمایش واقعیت اما به شکلی که هنرمند آن را تصور می‌کند، قوه خیال خود را نمایش داده‌اند.

کلیدواژه:
نگارگری، نقاشی معاصر، عالم مثال، محمود فرشچیان، ایران دوردی، مهدی حسینی

نویسنده مسئول، دانشجوی کارشناسی ارشد گروه نقاشی ایرانی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران*
taghimomen@gmail.com
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران**
kafshchi@ut.ac.ir

مقدمه

آثار نگارگری ایرانی به‌طور معمول از لحاظ تاریخی و عناصر بصری آن بررسی شده است. اما هیچ‌گاه به جنبه‌های درونی آن پرداخته نشده است؛ زیرا با کمی دقت در این آثار می‌توان به معانی و فلسفه نهفته در آن‌ها که گویی بازتاب تصورات هنرمندان از عالمی غیر از عالم مادی و این جهانی است، پی برد و کم لطفی است اگر فقط جنبه‌های ظاهری و تاریخی آن‌ها را در نظر بگیریم. عالمی که از آن سخن به میان آمد، در فلسفه سهروردی با نام وجودشناسی عالم مثال یا خیال معرفی شده است و «وی اولین کسی که به آن اشاره کرده است» (کربن، ۱۳۷۳، ۳۰۰). با این‌حال «این اشاره به‌طور مستقیم مقوله هنر را در برنمی‌گرفت اما می‌توان براساس مباحثی که در مورد مابعدالطبیعی ارائه کرده است، به بررسی هنر سنتی ایران پرداخت» (حکیمی، افشار و شعبانی، ۱۳۹۴، ۳). نگارگران گذشته از طریق ریاضت و دوری از نفسانیات موفق به مشاهده عالم مثال (خیال) می‌شدند و مشاهدات خود را از طریق زبان رمز در آثار خود بیان می‌کردند. اما مشاهده عالم مثال (خیال) تنها مختص به هنرمندان گذشته نبوده و امروزه هنرمندان نیز به مانند گذشته سعی در نمایش مشاهدات خود از عالم مثال را دارند. حال با توجه به مطالب گفته شده در این مقاله سعی شده است به بررسی عالم مثال یا خیال در نگارگری ایرانی و تأثیر آن در نقاشی معاصر ایران پرداخته شود. این پژوهش در پی پاسخ به این سوالات می‌باشد: ۱. عالم مثال در آثار گذشته و معاصر چگونه خلق شده است؟ ۲. تفاوت بازنگری عالم مثال در آثار هنرمندانی چون فرشچیان، درودی و حسینی در عصر حاضر با آثار نگارگری در گذشته چیست؟

روش پژوهش

این تحقیق به شیوه توصیفی- تحلیلی می‌باشد و اطلاعات آن از طریق منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. بدین ترتیب که ابتدا به شرح مختصری از عالم مثال پرداخته سپس به توصیف و تحلیل چگونگی نمایش عالم مثال در آثار هنرمندان عصر گذشته و عصر معاصر به همراه ذکر چند نمونه از آثار هنرمندان منتخب در این پژوهش پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

با توجه به اطلاعات جمع‌آوری شده توسط نگارنده در خصوص عالم مثال و دیدگاه شیخ سهروردی در این زمینه، مقالات و کتبی به چاپ رسیده است که در ادامه به چند مورد اشاره خواهد شد.از جمله مقالات به چاپ رسیده در مورد عالم مثال می‌توان به «نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال (با تأکید بر آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی درباره عالم خیال(مثال))» نوشته اسکندرپور خرمی و شفیعی (۱۳۹۰) اشاره کرد. همچنین می‌توان به مقالاتی از قبیل «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی» نوشته نصر(۱۳۷۳)، «بینش فلسفی ایرانیان درباره نور و تجسم آن در هنر نگارگری» (۱۳۹۱) نوشته ابراهیمی‌پور اشاره کرد. در مورد هنرمندان مورد مطالعه در این مقاله می‌توان به کتاب و مقاله‌های زیر اشاره کرد: مقاله «بررسی سبک و آثار محمود فرشچیان: مبانی نظری و عملی» نوشته رضائی نبرد (۱۳۹۵) که در این مقاله مبانی نظری و عملی سبک فرشچیان مورد بررسی قرار گرفته است. ضرغام و معظمی پژوهشی با عنوان «تحولات زیباشناختی در نقاشی دهه ۶۰ ایران» را نوشتند. در مورد آثار مهدی حسینی مقالات محدودی به چاپ رسیده است که از جمله آن‌ها «زن و گیاه در آثار مهدی حسینی» نوشته

معرک‌نژاد (۱۳۸۴) می‌باشد. کفشچیان و عموئیان (۱۳۹۷) مقاله‌ای با عنوان «هنرهای تجسمی شهری با مخاطب: مطالعه موردی: سالانه هنرهای شهری بهارستان تهران سال ۱۳۹۵» با هدف بررسی مؤلفه های مهم در ایجاد بین هنر شهری و مخاطبان عام جوامع شهری به چرایی و چگونگی نقش آثار هنری ارائه شده در مناسبت های ملی، مذهبی یا شرایط روزمره با توجه به درک مخاطب نوشته‌اند. با این حال تا کنون پژوهشی در خصوص تأثیرات عالم مثال و نگارگری گذشته بر روی نقاشی معاصر ایران به طور اختصاصی صورت نگرفته است.

تعریف عالم مثال (خیال)

«عالم مثال (خیال) عالمی بین عالم نوری محض و مادی محض است: بدین معنی که نه نور محض است نه مادی محض. دارای صور معلقه ظلمانی و مستنیر است. هر موجودی از موجودات عالم نور و ماده، دارای مثال و صورتی در این عالم متوسط است که قائم به ذات است و فاقد محل، مثل صور در آینه که آینه مظهر آن‌هاست اما محل آن‌ها محسوب نمی‌شود. به خاطر همین خصوصیتش، توانسته است با عالم مادی مرتبط شود و مظهری چون قوه خیال برای صور موجود در خود داشته باشد» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲۰، ۲۱۱-۲۱۲). همچنین «خیال در لغت به معنای عکس و شبح است و همچنین به معنای صورتی است که در خواب دیده می‌شود و یا از دور نمودار می‌گردد و نیز عکسی است که در چشم، آیینه و یا شیشه می‌افتد. به همین جهت معانی پندار، وهم و گمان را نیز از آن استفاده کرده‌اند» (ریخته‌گران، ۱۳۸۶، ۱۰). عالم خیال در نظر فیلسوفان اشراقی زاده قوه خیال نیست بلکه قوه خیال مسافر آن عالم است و مشاهدات خود در آنجا را باز می‌گوید و البته اگر از شواغل این جهان آزاد شود، می‌تواند بعضی از صور عالم خیال را ایجاد کند (داوری اردکانی، ۱۳۹۱، ۱۴۶). پس از این رو می‌توان گفت که حکایت‌های تمثیلی و حکمت‌های عارفانه و شعر و هنر از عالم مثال سرچشمه می‌گیرند.

هنر نگارگری و عالم مثال

«از میان هنرهای گوناگون، هنر(نگارگری) می‌تواند نزدیک‌ترین پیوند را میان جهان معقول و عالم محسوس برقرار سازد، زیرا این هنر نه چون موسیقی به یکباره از توسل به نمودهای عینی و مادی برکنار و نه چون پیکرسازی کاملاً در بند شکل‌ها و قالب‌های جهان محسوس است. نگارگری از آغاز، هنری ذهنی و معنوی بوده و گرایش به سوی انتزاع داشته است» (مهاجر، ۱۳۹۱، ۱۳-۱۴).

«نگارگر با استفاده از مفهوم عالم خیال توانست سطح دوبعدی نگارگری را به عالمی غیر از عالم مادی و دنیایی با زمان و مکان خاص و با حوادثی که رخ دادن آن‌ها در جهان مادی غیرممکن است، را برای ببیننده به ارمغان آورد» (نصر، ۱۳۷۳، ۸۲). حال باید دید نگارگران گذشته بخصوص هنرمندانی که خیال نقش اساسی در آثار آنان ایفا می‌کرد، چگونه و متأثر از چه عواملی، عالم خیال را به تصویر می‌کشیدند.

عوامل تأثیرگذار در نگرش هنرمند برای ترسیم عالم مثال (خیال)

۱. ظهور اسلام و فلسفه نور و رنگ

« فلسفه نور و حضور آن در ادیان و آثار به جا مانده از دوران قبل از اسلام و استمرار این موضوع در سال‌های بعد از اسلام نشان‌دهنده وجود وجوه اشتراک میان دوران قبل و بعد از اسلام در خصوص اهمیت و اصالت بخشیدن

به فلسفه نور می‌باشد. وجود این اشتراکات باعث شد تا حضور نور به صورت پایدار در اندیشه و هنر ایران باقی بماند» (ابراهیمی‌پور، ۱۳۹۱، ۱۲).

در همین راستا آرای سهروردی که فیلسوف بنام جهان اسلام می‌باشد «بیش از هر چیزی مبتنی بر تقسیم هستی به نور و غیر نور، و باور به وجود سلسله مراتب نوری در عالم است...نورالانوار را نور محیط، نور مقدس، نور اعظم اعلی و نور قاهر می‌خواند» (لاجوردی، ۱۳۸۳، ۱۳۵). و نگارگران دوره‌های گذشته که نیز عرفان و فلسفه و ادبیات را سرمشق خود قرار داده بودند، به واسطه آن‌ها به آفرینش آثار خود پرداختند. « نگارگر ایرانی برای نشان دادن عالم نورانی ملکوت، از رنگ استفاده می‌کند. زیرا رنگ و نور در نگارگری ایرانی دارای مفهومی مشترک هستند. هنرمند از رنگ‌هایی مانند طلایی و نقره‌ای که دارای تلالو و درخشش هستند، استفاده نمود و توانست نور را وارد آثار خود کند و فضایی غیر از فضای جسمانی را نمایان کند» (حکیمی، افشار و شعبانی، ۱۳۹۴، ۱۲-۱۳).

«رنگ‌آمیزی در نگاره‌های ایرانی چنان مسحور کننده و خیال‌انگیز است که ناظر در نظر اول با کلیتی واحد از یک روایت روبرو می‌شود تا تصویر واقعیتی از واقعیت‌های مکرر و بی‌شمار عالم برون. روایتی که در ابعاد زمان و مکان جریان ندارد؛ به عبارتی، رنگ‌ها و نورها در نگارگری ایرانی مثالی و واقعیت‌گریزند و به تعبیری نه جز اثر، که تمامی اثرند» (ابراهیمی‌پور، ۱۳۹۱، ۱۲).

۲. داستان‌ها و روایات و تأثیر ادبیات

«انواع هنرهای اسلامی در طول تاریخ در ارتباط با یکدیگر بوده و زمینه رشد و نمو یکدیگر را فراهم کرده‌اند. یکی از این هنرها، نگارگری می‌باشد که همواره در ارتباط با ادبیات و خوشنویسی بوده و این ارتباطات تأثیرات عمیقی را برجای گذاشته است» (عصمتی، ۱۳۸۸، ۱۰۷). «وظیفه نگارگر ترسیم و تجسم نگاشته‌های کاتب بود. اما از آن جایی که کلام ادیبان عموماً آمیخته به انواع استعارات و صورت‌های خیالی و انتزاعی بود، انتقال این عقاید در قالبی تجسمی دشوار می‌نمود. با این همه، نگارگران توانستند با زبان خط و رنگ، صورت ذهنی را به صور عینی تبدیل کنند» (ماه‌وان و یاحقی، ۱۳۹۸، ۱۶۳). با توجه به مطالب گفته شده این سؤال پیش روی ما قرار می‌گیرد که، احتمال دارد فاصله زمانی زیادی بین نگارگر و کاتب وجود داشته باشد، پس نگارگر چگونه می‌تواند بدون دسترسی به کاتب، تصورات ذهنی وی را به صور عینی تبدیل کند؟ رویین پاکباز در کتاب خود «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز» پاسخ این سوال را چنین می‌دهد: «در واقع، ادبیات و هنرهای ایران در روند بهره‌گیری از کهن الگوها {آرکتیپ‌ها} به هم پیوسته‌اند. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازند که صورت کلی آن را از نیاکانشان به میراث برده‌اند. این جهانی است فراسوی زمان و مکان که موجودات آن طبق یک الگوی کلی و ازلی هستی یافته‌اند» (پاکباز، ۱۳۹۲، ۹).

۳. نشانه

«از عوامل دیگری که هنرمندان، چه در گذشته و چه در عصر معاصر در آفرینش آثار خود از آن بهره می‌برند، نشانه است. نشانه بر اساس نظریه پیرس بر سه قسم است: شمایل[۱]، نمایه[۲] و نماد[۳] « نشانه، پدیده‌ای ملموس و قابل مشاهده است که به واسطه رابطه‌ای با یک پدیده غایب دارد، جانشین آن می‌شود و بر آن دلالت می‌کند و ضرورتاً باید نمود مادی داشته باشد تا بتواند به وسیله یکی از حواس انسان دریافت شود» (احمدی، ۱۳۸۸، ۵۷).

حال نگارگران آثار خود را بایدگونه‌ای به نمایش درآورند که نشانی از عالم جسمانی و مادی در آن نباشد و پاکباز در کتاب خود «نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز» چنین می‌گوید: «جز در دوره‌های اثرپذیری از سنت‌های غربی، نشانی از طبیعت‌گرایی در نقاشی ایران نمی‌توان یافت. در عوض، چکیده‌نگاری (استیلیزاسیون)، نمادپردازی و آذین‌گری از کهن‌ترین روزگار در هنر تصویری این سرزمین معمول بود. مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی بر اساس این ادراک انتزاعی از جهان شکل گرفت و تکامل یافت» (پاکباز، ۱۳۹۲، ۸-۹).

در این زمینه نیز ابراهیم مهاجر در کتاب خود «عالم خیال در نگارگری ایرانی» چنین می‌نویسد: «نگارگر برای نشان دادن عالم مثال به زبان رمز و تمثیل متوسل می‌شود زیرا نمی‌توان با صورت‌های این جهانی، فضایی غیر از فضای عالم ماده را نشان داد. در مقابل برای درک این مضامین رمزی، اعتقادات قلبی و درونی نسبت به مسائل عالم مثال لازم است که در غیر این صورت تجزیه و تحلیل این مطالب دشوار خواهد بود» (مهاجر، ۱۳۹۱، ۷۵ -۷۶).

۴. زمان و مکان

علاوه‌بر بحث نشانه در نگارگری، بحث دیگری به نام «زمان و مکان» در نگارگری مطرح می‌شود. « در اکثر آثار نگارگری بعد زمان و مکان مورد توجه نمی‌باشد. مشخص نیست که هنرمند روز را ترسیم کرده است و یا شب را، هرچند اگر نشانه‌هایی مانند ماه و خورشید در آسمان باشد زیرا عناصر به همان شکلی که در روز تصویر می‌شوند، در شب نیز به همان شکل به نمایش درمی‌آیند. همچنین مکان‌هایی که در این آثار متصور شده‌اند مکان‌هایی ناشناخته و غریب با عمارت‌هایی غیرزمینی می‌باشند. هنرمند توانسته به کمک این موضوع آثارش را در لازمانی و لامکانی داخل کند» (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۷، ۴۲).

۵. تشکیل کارگاه‌های سلطنتی

پاکباز در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز در مورد برپایی کارگاه‌های سلطنتی چنین می‌گوید:«پس از حمله مغول به ایران در سده هفتم هجری هنر نقاشی دستخوش تغییراتی گشت. در این زمان بود که که کارگاه‌های سلطنتی برای مصور سازی کتب (اولین کارگاه‌های سلطنتی به دستور خواجه‌رشیدالدین فضل‌اللهی تأسیس شد) برپا شدند و هنر نگارگری رشد چشمگیری را تجربه کرد. این هنر به هنری درباری تبدیل شد و کارکرد اجتماعی خود را تا حدودی از دست داد. با این حال به دلیل پیوند این هنر با شعر فارسی مضامین و بیان هنری وسعت بیشتری یافت و این تا سده دهم هجری ادامه یافت» (پاکباز، ۱۳۹۲، ۹). با این حال می‌توان گفت نگارگری که زیر نظر کارگاه‌های سلطنتی به مصورسازی کتب مشغول بوده است، تا حدودی تحت تأثیر این کارگاه‌ها بودند. زیرا در این کارگاه‌ها افرادی به نام نقاش‌باشی وظیفه نظارت بر هنرمندان این کارگاه‌ها را بر عهده داشتند و نگارگران زیر نظر نقاش‌باشی‌ها به نگارگری مشغول بودند. هنرمندان عارف مسلکی چون سلطان محمد به دلیل خلوص نفس، مشاهده صور عالم مثال برای ایشان امری ممکن بود. از همین رو این هنرمند نامی سعی می‌کرد مشاهدات خود از عالم مثال را در آثار خود ارائه دهد. در اینجا به عنوان نمونه به تصویر «معراج حضرت رسول اکرم (ص)» اثر سلطان محمد اشاره می‌کنیم. (تصویر ۱)

تصویر۱.
معراج پیامبر (ص)، اثر سلطان محمد
منبع: www.wikipedia.org

بر اساس مطالب گفته شده چنین به نظر می‌رسد که تصویر ۱ فضایی غیر زمینی را نشان می‌دهد و هنرمند برای نشان دادن این صحنه از روایتی که در قرآن آمده است بهره برده و تمام اجزا این اثر بر اساس توصیفاتی است که در روایت این داستان آمده است. همچنین هنرمند با استفاده از سطح توانسته است که فضایی دو بعدی را به

تصویر کشد و از فضای سه بعدی این جهانی فاصله بگیرد. مورد بعدی نمادگرایی در خلق اینگونه آثار می‌باشد. هنرمندانی که خیال، نقش مهمی در آفرینش آن‌ها دارد عامدانه بخاطر اینکه موضوع اثر قابلیت نمایش عینی ندارد الزاماً و اجباراً سمت نمایش‌های نمادین می‌روند و راهی جز نمادگزینی ندارند اگرچه بینشی آرمان‌گرا و دینی داشته باشند.

آغاز نوگرایی در نقاشی ایران

پاکباز در کتاب خود «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز» درباره نوگرایی در نقاشی عصر معاصر به طور خلاصه چنین می‌گوید: نوگرایی که امروزه در نقاشی عصر حاضر در حال رشد است، مدیون جنبش‌های تجددخواهی است که از عصر قاجار و به خصوص از زمان کمال‌الملک آغاز و نقاشی ایرانی را نیز تحت تأثیر قرار داده بود. در این جنبش شاید بتوان گفت هنرمندان بدنبال راهی برای دگرگونی، چه از لحاظ شیوه اجرا و چه از لحاظ مضامین آثارشان بودند. اما این تغییر و تحول که تحت تأثیر هنر غرب بوده است راه طولانی در پیش داشت که با تاسیس مدرسه مستظرفه بدست کمال‌الملک آغاز و با هنرکده هنرهای زیبا و سال‌ها بعد با تبدیل آن به هنرکده هنرهای تزیینی ادامه یافت. با این حال امروزه چهار جریان موازی در نقاشی معاصر ایران را می‌توان نام برد: نقاشی آکادمیک، نگارگری جدی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی نوگرا (پاکباز، ۱۳۹۲، ۱۸۵). عوامل و رویدادهای متعددی باعث رونق هنر نوگرا در عصر معاصر شدند که از آن‌ها به عنوان پایگاه‌های نقاشی نوگرا در ایران یاد می‌شود. این پایگاه‌ها عبارتند از: هنرکده دانشکدهٔ هنرهای زیبا، نمایشگاه‌ها و بی‌ینال‌ها، بی‌ینال‌های تهران، انجمن‌های هنری و مجله خروس جنگی و گالری‌ها (مقبلی و گلچین، ۱۳۹۳، ۴۵-۴۸).

دراینجا آثار ۳ هنرمند معاصر ایران (محمود فرشچیان، ایران درودی و مهدی حسینی) را هر کدام شیوه‌های متفاوتی دارند را از جهت چگونگی نمایش عالم مثال در آثار آن‌ها، بررسی و تحلیل می‌کنیم.

محمود فرشچیان

« موضوع خیال در آثار فرشچیان به شکلی بدیع به نمایش درآمده است به‌طوری که بعضی از عناصر در آثار وی در ظاهر دارای صورت‌های این جهانی هستند با این حال فاقد ماده می‌باشند و بالعکس عناصر خیالی را می‌بینیم که برای درک بهتر به شکلی این جهانی طراحی شده‌اند» (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۵، ۲۷). فرشچیان در عالم نقاشی ایرانی، هرگز آزادی خیال خود را مقید و محدود نساخته است بدین معنی که «این دسته از هنرمندان حتی با اینکه به هنرهای سنتی اقلیم خود پایبند بوده‌اند تفکرات و سلایق خود را نیز در نظر می‌گیرند» (کوامارا‌سوامی، ۱۳۸۹، ۶۵). قبل از اثبات این مطلب با نگاهی به نگاره‌های سده‌های پیش در میابیم که بسیاری از نگارگران با وجود تصویرسازی‌های با شکوه‌شان بازهم در بند سخن گرفتار شده‌اند.در آغاز، نگارگر کاملاً در اختیار ذهن شاعر و حتی خوشنویس قرار داشت و عین داستان و مضمون را روایت می‌کرد؛ مانند نگاره‌های «شیرین و فرهاد»، «معراج پیامبر (ص)». «اما فرشچیان در کنار توجه به شعر و ادبیات و عواطف ایرانی، خود را از مضامین کلیشه‌ای رهانیده و به عوالم درونی خویش نیز توجه نموده است» (وزل، ۱۳۵۶، ۱۰ و روزنامه کیهان، ۱۳۵۶، ۱۱).

تفاوت آثار فرشچیان با آثار نگارگران قدیم: «رنگ‌پردازی و رنگ‌گذاری چندلایه فرشچیان برخلاف سطوح رنگی تخت قدیمی-ایجاد بافت، طیف و القای حجم، نسبت به آثار پیشینیان-وفاداری بیشتر به طبیعت و کالبدشناسی

در آثار فرشچیان- نورپردازی موضعی در برابر نور منتشر نگارگری سنتی. آثار فرشچیان به دلیل انفکاک از متون ادبی، ساختار نوین و کارکرد متفاوت، چه در فرم و چه در محتوا، دارای وحدت هستند و راوی جهان انفسی هنرمند هستند تا جهان آفاقی. به طور خلاصه فرشچیان سبک و اسلوب شخصی‌اش را به طور کلی و نسبی بر پایه مبانی اصیل نگارگری سنتی ایرانی نهاده است ولیکن در همه مولفه‌های نگارگری سنتی دارای ابداع و نوآوری بوده است» (رضائی نبرد، ۱۳۹۵، ۲۹-۳۴). تصویر ۲نمونه‌ای از آثار محمود فرشچیان به نام «تزکیه» است که ویژگی‌های صوری آن را بیان می‌کنیم. یکی از آثار با شکوه و زیبای فرشچیان که در سال ۱۳۶۸ به تصویر درآمده است. داستان اثر کاملاً تخیلی و برخاسته از ذهن و قوه خیال پرداز هنرمند است. استفاده از حیوانات درنده خو، شمشیر و دو بال پرنده برای پیکره به عنوان نماد و نشان دادن فضایی غیر زمینی، استفاده از خطوط قوی و حجم پردازی‌ها. اثر مورد نظر یکی از آثار فلسفی محمود فرشچیان می‌باشد. «در این طیف از آثار به‌طور کلی ادبیات فلسفی بر فرم و محتوای اثر غالب است و موضوع و محور اصلی این دسته از آثار نیز وجود و ماهیت (هستی و چیستی)، روابط علی و معلولی و مسئله مرگ و زندگی (آفرینش و نابودی)، به طور کلی و فلسفی آن است» (رضائی‌نبرد، ۱۳۹۴، ۷۲).

تصویر۲.
تزکیه، اثر محمو فرشچیان منبع: www.sadmu.ir

تصویر۳.
واپسین گذرگاه، اثر ایران درودی منبع: www.gramho.com

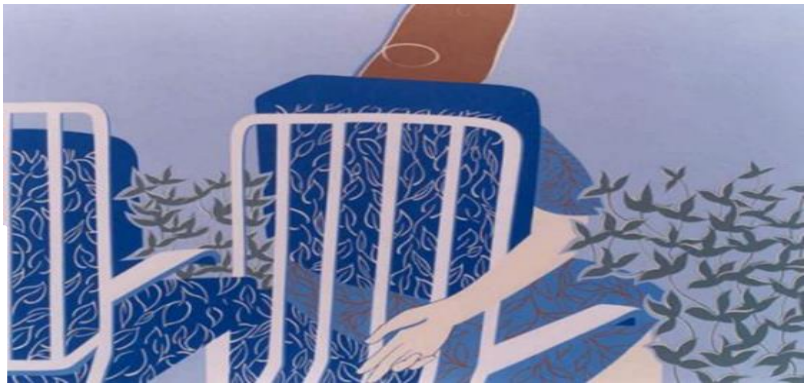
ایران درودی

گروهی دیگر از هنرمندان نوگرای معاصر، سعی بر آن داشتند به طور کامل از قیود سنتی نقاشی ایرانی رها شوند و یکی از دلایل آن هنرآموزی در کشورهای اروپایی می‌باشد. «آنتیونیو رودریگز یکی از بزرگان نقاشی، درودی را یکی از چند نقاش بزرگ جهان خوانده است. منتقدان، سبک‌های مختلفی را برای آثار درودی اطلاق می‌دهند اما در حقیقت وی دنباله‌روی سبک خاصی نیست و علاوه‌بر ترسیم جهان ذهنی خود، دورنماهای نورانی و مفاهیم برخواسته از فرهنگ خود را نیز بیان می‌دارد» [۴]. کسی که سالوادور دالی بارها آثار او را مورد ستایش قرار داد و

تحسینش می‌کرد. نور و فلسفهٔ آن یکی از ارکان اصلی در نقاشی ایرانی از گذشته تا به امروز بوده و هنرمندان همواره به آن تاکید داشتند. درودی در گفتگویی با مینو بدیعی برای نشریه آزما درباره‌ی تأثیر نور در آثارش چنین گفته است: «آسمان که مرکز پخش نور است، نقطه‌ی عطفم در نقاشی است، آسمان کارهایم نشان‌دهنده‌ی باور من به نور عرفان و در عین حال احوالات روحی من است» در ادامه این گفتگو درباره چگونگی خلق آثار خود به‌طور خلاصه چنین می‌گوید: «دنیا را از ورای چشمانم و حس‌هایم زندگی می‌کنم وقت نقاشی کردن، حسی نظیر الهام از ناکجا آباد می‌آید. در باور من، به هنگام خلق، هنرمند ناخودآگاه کشف و شهود را تجربه می‌کند» (بدیعی، ۱۳۹۵، ۶۶). جواد مجابی در مقاله خود به نام «رویاهای رنگین نقاش نور و رهایی»، دوره‌های کاری ایران درودی را به چهار دوره تقسیم می‌کند. «دوره اول تجربه‌آموزی در شیوه‌ها و راهکارهای استادان این شیوه است. در این دوره تحت تأثیر آثار هنرمندان بزرگی مانند «کاراواجو» و «ترنر» بوده است. در دوره دوم آثار خود را با نقش‌مایه‌هایی (موتیف‌ها) می‌آراید که انگ شخصی آثار او می‌شوند وبه همین جهت آثار او حال و هوای سوررئالیستی به خود می‌گیرد. در دوره سوم به دلیل روبه‌رو شدن با فاجعه‌های شخصی، رویای سوررئالیستی او به بیداری وحشتناک اکسپرسیونیستی می‌انجامد و آثار او یخ زده و منجمد به نظر می‌رسد و نور از فراسوی آن تبعید می‌شود. در دوره چهارم با گذار از تلاطم‌های زندگی، نور و روشنایی که از بنیادهای اصلی فرهنگ ایران است به آثارش باز می‌گردد» (مجابی، ۱۳۹۵، ۶۷-۶۸). اثر «واپسین گذرگاه» یکی از آثار درودی است که در اینجا به طور مختصر به ویژگی‌های اصلی آن اشاره می‌کنیم (تصویر۳). هم دارای عمق میدان (پرسپکتیو) و هم واجد محیطی نامحدود است. با آنکه تابلو از سوژه‌ای خاصی برخوردار است اما گویی جهان هستی همین است. محل تلاقی آسمان و زمین دو ساحت مادی و غیر مادی و به تعبیری متناهی و لامتناهی را نشان می‌دهد. نور در مرکزیت اثر قرار دارد. نگاه مخاطب بر روی اثر، از کل به جز و از جز به کل در حال حرکت است. رنگ‌ها تلفیقی از سرد و گرم، و دارای همنشینی است مابین مهر و صلابت است.

مهدی حسینی

مهدی حسینی نیز جزو هنرمندان نوگرایی است که سال‌ها بعد از پیشگامانی چون جلیل ضیاءپور و هم نسلانش پا به عرصه هنر گذاشت. «هنرمند نوگرا از تقلید طبیعت فاصله گرفته و به تجربیات ذهنی خود می‌پردازد که گاه انتزاع مطلق، گاه تزیین صرف و گاه دنیایی خیالی و غریب را به نمایش می‌گذارد. همچنین نقاش نوپرداز ایرانی، کمتر به روایتگری و توصیف ادبی می‌پردازد و تمام سعی او در این مسیر چیزی جز بیان تجسمی ناب نیست» (پاکباز، ۱۳۹۲، ۲۰۸ و ۲۰۹). در آثار نوگرای حسینی نیز می‌توان تأثیرات نگارگری ایرانی را مشاهده کرد و در این زمینه او در مصاحبه‌ای با خبرگزاری مهر تأکید کرد که: روزی نیست به شاهنامه بایسنقری نگاه نیندازم. [۵] «وی با حذف برخی از عناصر بصری چون حجم، نور و تونالیته، زمان را در این آثار متوقف کرده است. یا به عبارت بهتر، نقاش کوشیده است تا فضایی بی‌زمان و بی‌مکان را به تصویر کشد» (مهاجر، ۱۳۸۹، ۳۸) که چنین فضاهایی را در نگارگری قدیم نیز می‌توان مشاهده کرد.



تصویر۴.
زن و گیاه، اثر مهدی حسینی
منبع: www.moareknejad.com

نکته دیگری که در آثار مهدی حسینی خودنمایی می‌کند، حضور مؤثر عنصر خط است. «خطوط سیار دقیق منحنی، سطوح تخت، و حتی رفتار نمایشی آدم‌ها که گویی تظاهر به انجام کاری دارند تا اینکه واقعا عملی را انجام دهند، از جمله ویژگی‌هایی است که حسینی از نقاشی ایرانی به وام گرفته است» (موریزی‌نژاد، ۱۳۸۳، ۱۵). «زن و گیاه» از سری آثار مهدی حسینی است که در تصویر ۴ به آن اشاره شده است. حضور پررنگ خط و حجم‌پردازی به وسیله خط، استفاده از رنگ‌های محدود، دارای نور منتشر و بدون سایه و روشن و چکیده‌نگاری یا استیلیزه کردن از ویژگی‌های آن است.

مقایسه آثار از لحاظ تأثیر عالم خیال

در این بخش برای درک بهتر مطالب گفته شده، در جدول (۱) آثار را از منظر تأثیر خیال، نور، فضا و زمان و مکان و نشانه‌های بکار رفته در آن‌ها مورد مقایسه قرار می‌گیرند و در جدول (۲) نوع نگرش هنرمندان و نوع کارکرد آثارشان بررسی خواهد شد.

جدول۱. مقایسه آثار از لحاظ تأثیر عالم خیال. منبع: نگارندگان

نمونه‌های مورد پژوهش / موارد مورد پژوهش	نگارگری (معراج اثر سلطان محمد)	محمود فرشچیان	ایران درودی	مهدی حسینی
خیال	در اینگونه آثار خیال در حد حذف یکسری واقعیات جلو رفته است و خیال نسبت به واقعیت نقش پررنگ‌تری دارد.	خیال نقش اساسی در خلق آثارش دارد	خیال در حد حذف واقعیت می‌باشد	واقعیت همچنان حضور دارد، اما دارای دخل و تصرف‌های ذهنی هنرمند است.
نور	فاقد منبع نور، رنگ‌ها به عنوان منبع نور در آثار نقش دارند	دارای نور موضعی در برابر نور منتشر در نگارگری گذشته	نور به وسیله هنرمند خلق می‌شود	نور به صورت منتشر ظاهر شده است و رنگ‌ها خود دارای نور می‌باشند.
فقدان زمان و مکان	فضای اثر نسبت به موضوع کاملا دارای لازمانی و لامکانی است	دارای فضای لامکانی و لازمانی	کاملا دارای فضای لازمانی و لامکانی	لازمانی و لامکانی برای هنرمند دارای اهمیت است
نشانه‌ها	استفاده از انواع نشانه‌ها	استفاده از انواع نشانه‌ها	اکثرا نمادین	نمادین

در جدول۲ آثار از جهت نوع نگرش و نوع کارکرد آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند

جدول۲: مقایسه از لحاظ نوع نگرش و کارکرد هنرمندان. منبع: نگارندگان.

نوع نگرش و کارکرد	نگارگری گذشته	محمود فرشچیان	ایران درودی	مهدی حسینی
نگرش	آرمانی	نمادین و حسی	حسی	عینی و حسی
کارکرد	تبلیغ و تصویرگری	تصویرگری و بیان فردی از واقعیت نو	زیبایی ناب	زیبایی ناب

نتیجه

نگرش هنرمند یکی از ارکان اصلی تأثیر گذار بر روند خلق یک اثر می‌باشد که این نگرش، خود نیز می‌تواند تحت تأثیر عواملی در دوره‌ها و مکان‌های مختلف متفاوت باشد. همان‌طور که در متن مقاله نیز گفته شد، در نگارگری گذشته علاوه‌بر قوه تخیل نگارگر عواملی بر روی نگرش هنرمند برای نشان دادن عالم مثال (خیال) تأثیرگذار بوده است به عبارتی تنها ذهن هنرمند، بازیگر اصلی در خلق چنین آثاری نبوده است و این امر در تمام مکاتب هنری گذشته صدق می‌کند. اما کم کم با نزدیک شدن به قرن معاصر و فریاد تجددخواهی در جامعه، نقاشی ایرانی نیز تحت تأثیر این تجددخواهی بود و مسیری طولانی را طی کرد تا چند دهه بعد آثاری با عنوان آثار نوگرا پا به عرصه گذاشتند. در این گونه آثار هنرمند و قوه تخیل او نقش اصلی را ایفا می‌کند، هرچند با تحلیل آثار آن‌ها همچنان می‌توان تأثیر هنر اصیل ایرانی را بر روی آثار آن‌ها به نحوی دید. به طور کلی تفاوت اصلی در بیان عالم مثال میان آثار گذشته و آثار عصر معاصر در ذهن و قوه خیال هنرمند است. در گذشته قوه خیال نگارگر تحت تأثیر اصول و قواعد رایج در آن زمان بوده است اما در قرن معاصر هر هنرمندی سعی بر آن دارد، دریافت شخصی خود را از عالم مثال و چگونگی بیان آن را با آثار خود بازگو کند. برای این امر فرشچیان با حذف واقعیت و توجه به قصه و روایات مانند نگارگران گذشته، درودی با به‌هم ریختن واقعیت و خیال و ایجاد فضاهای ناشناخته و حسینی با نمایش واقعیت اما به شکلی که خود آن را تصور می‌کرده است، عالم خیال خود را به نمایش می‌گذاشتند.

پی‌نوشت

۱. در شمایل بین نشانه و مدلولش شباهت وجود دارد. مانند: عکس. در این نوع نشانه، نیازی به تفسیرکننده نداریم.

۲. نمایه نشانه‌ای است که به مصداق وابسته باشد، اگر مصداق یا مدلول وجود نداشته باشد، نمایه نشانه محسوب نمی‌شود. به بیان دیگر رابطه دال و مدلول ضروری است و باید بین آن‌ها یک رابطه علّی و طبیعی پیدا کنیم. مثلاً دلالت دود بر آتش. در این گونه نشانه تفسیرکننده لازم نیست و رابطه دال و مدلول قرار دادی نیست. مثالی که پیرس برای نمایه ارائه داده است، دیواری است که با گلوله سوراخ شده، ولی از خود گلوله در آن اثری نیست. پیرس می‌گوید: اثر گلوله حاکی از شلیک آن است.

۳. نشانه‌ای است که به تفسیرکننده نیاز داشته باشد. در نماد، رابطه دال و مدلول قراردادی و اختیاری است. مثلاً «رمز» چیزی است که بر اساس قرارداد است و برای فهمیدن آن باید بر اساس توافق قبلی آن را تفسیر کرد.

۴. سخنان آنتونیو رودریگرز دربارهٔ نوع دیدگاه ایران درودی به تاریخ ۲۳ می ۱۹۷۶، موجود در بخش نقطه نظرات در وب سایت شخصی ایران دوردی: www.irandarroudi.com

۵. گفتگوی فاطمه حامدی‌خواه از خبرگزاری مهر با مهدی حسینی با عنوان هنری با طعم پاپ، تاریخ انتشار مصاحبه: ۱۲ فروردین ۱۳۹۴. www.mehrnews.com

۶. نگرش آرمانی: توجه به ایده‌الی مافوق تصور انسان دارد، که تمامی انتخاب‌ها و گزینش‌های هنرمند را در ساختارهای بصری (عناصر و روابط کیفی عنصر) هدایت می‌کند. که در سبک‌های عام دست‌بندی می‌گردند.
۷. نگرش نمادین: توجه به مفهومی درونی فرهنگی یا برون فرهنگی دارد که تلاش می‌کند تا متناسب شرایط ساختاری محیط و مفهوم، مضمون یا موضوع اثر آن را در قالب نشانه‌ها، قراردادها یا فضای کیفی نمادین خلق نماید، در این نگاه تمامی انتخاب‌ها و گزینش‌های هنرمند محیط در ساختارهای مفهومی، قابلیت‌های فرهنگی (عناصر و روابط کیفی عناصر) شکل می‌گیرد. که می‌توان در سبک‌های عام وخاص دسته‌بندی نمود.
۸. نگرش حسی: توجه به تاویل‌های مولف دارد. یک اثر درون‌گرا که ساختار بصری و ملموس آن منتج از خواست هنرمند می‌باشد. به نحوی‌که تمامی انتخاب‌ها و گزینش‌های هنرمند در ساختار بصری (عناصر و روابط کیفی عناصر) و مفهومی اثر در واحد زمان شکل می‌گیرد و عنصر «آن» بر اثر و مدلول احاطه می‌یابد. که در سبک‌های خاص و نشانه‌های بصری مشابه آن را در هنر فولکلور می‌توان جست.
۹. نگرش عینی: توجه به ساختار بصری و ملموس دارد، به نحوی‌که تمامی انتخاب‌ها و گزینش‌های هنرمند را در ساختارهای بصری (عناصر و روابط کیفی عناصر) هدایت می‌کند. که در سبک‌های عام و گاهاً خاص می‌توان دید.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۸). از نشانه‌های تصویر تا متن. چاپ نهم، تهران: نشر مرکز
- ابراهیمی‌پور، مریم. (۱۳۹۱). بینش فلسفی ایرانیان درباره نور و تجسم آن در هنر نگارگری. پیکره، ۱ (۲)، ۷-۱۷
- اسکندرپور، پرویز و شفیعی، فاطمه. (۱۳۹۱). نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال (با تاکید بر آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی درباره عالم خیال(مثال)). *هنرهای تجسمی(هنرهای زیبا)*، ۴ (۴۸)، ۱۹-۲۷.
- بدیعی، مینو و درودی، ایران. (۱۳۹۵). و آن سخن که ما نگفتیم؛ گفت‌وگو با ایران درودی. *نشریه آزما*، (۱۱۹)، ۶۳- ۶۶.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۲). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات سیمین و زرین.
- حکیمی، محسن؛ افشار، حمیدرضا و شعبانی، آزاده. (۱۳۹۴). هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی و تأثیرات حکمت نوری ایشان بر نگارگری اسلامی. *همایش ملی فرهنگ گردشگری و هویت شهری*،
- خلج امیرحسینی، مرتضی. (۱۳۸۷). *رموز نهفته در هنر نگارگری*. تهران: انتشارات کتاب آبان.
- داوری اردکانی، رضا. (۱۳۹۱). *فلسفه تطبیقی چیست؟*. تهران: نشر سخن.
- رضائی‌نبرد، امیر. (۱۳۹۴). جایگاه خیال در آثار استاد محمود فرشچیان (با تاکیر بر نگاره برای زیستن). *مجله نگره*، دوره ۱۰ (۳۵)، ۶۰- ۷۷.
- رضائی‌نبرد، امیر. (۱۳۹۵). بررسی سبک و آثار محمود فرشچیان: مبانی نظری و عملی. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۱(۲)، ۲۳-۴۰.
ـ ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۶۸). تأملی در مبانی نظری هنر و زیبایی: حقیقت و نسبت آن با هنر. *فصلنامه هنر*، (۱۸)، ۸- ۱۵.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی بن حبشی. (۱۳۷۵). *مجموعه منصفات*. جلدهای ۱،۲،۳،۴. چاپ دوم، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ضرغام، ادهم، و معظمی، امین. (۱۳۹۸). تحولات زیبایی‌شناختی در نقاشی دهۀ ۶۰ ایران .پیکره، ۸(۱۶)، ۱-۱۳.
- عصمتی، حسین. (۱۳۸۸). تأثیرات ادبیات حماسی فارسی بر نگارگری ایران. *گلستان هنر*. ۵(۱)، ۱۰۷-۱۱۴.
- کربن، هانری. (۱۳۷۳). *تاریخ فلسفه اسلامی* (ترجمه جواد طبابایی). تهران: انتشارات کویر انجمن شاهنشاهی ایران.
- کفشچیان مقدم، اصغر و عموئیان، فروغ. (۱۳۹۷). هنرهای تجسمی شهری با مخاطب: مطالعه موردی: سالانه هنرهای شهری بهارستان تهران سال ۱۳۹۵. پیکره، ۷(۱۳)، ۵۱-۷۲.

- کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۹). *فلسفه هنر مسیحی و شرقی (*ترجمه امیرحسین ذکرگو). تهران: فرهنگستان هنر.
- لاجوردی، فاطمه. (۱۳۸۳). مینو و گیتی و مراتب وجود در فلسفه اشراق. *فصلنامه تخصصی برهان و عرفان*، ۱(۲)، ۱۲۰- ۱۴۹.
- ماه‌وان، فاطمه و یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۹). تأثیر صور خیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز. بوستان ادب، ۲(۴)، ۱۶۲-۱۸۴.
- مجابی، جواد. (۱۳۹۵). رویاها رنگین نقاش نور و رهایی: بخش‌هایی از نوشته‌های دکتر جواد مجابی درباره ایران درودی و آثارش. *نشر آزما*، (۱۱۹)، ۶۷-۶۹.
- معرک‌نژاد، سید رسول. (۱۳۸۴). زن و گیاه در آثار مهئی حسینی. *مجله هنر*، (۶۵)، ۲۴۰- ۲۴۳.
- مقبلی، آناهیتا و گلچین، شیما. (۱۳۹۳). تبیین ریشه‌های جریان نقاشی نوگرای ایران . *مجله چیدمان*، ۳(۶)، ۴۱-۵۰.
- موریزی‌نژاد، حسن. (۱۳۸۳). طراحی: طراحان معاصر ایران (مهدی حسینی). *مجله تندیس*، (۳۴)، ۱۴-۱۵.
- مهاجر، ابراهیم. (۱۳۹۱). *عالم خیال در نگارگری ایرانی*. چاپ اول. شیراز: انتشارات نوید.
- مهاجر، شهروز. (۱۳۸۹). از فروپاشی فرم تا ساخت مضمون نگاهی به آثار مهدی حسینی در خاک و هور. *گلستانه*، (۱۱۱)، ۳۷-۴۱.
- نصر، سید حسین. (۱۳۷۳). عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی. *فصلنامه هنر*، (۲۶)، ۷۹-۸۶.
- وزل، علیرضا. (۱۳۵۶). آشنایی با محمود فرشچیان. *رستاخیز*. ۵۹۶، ۱۱.

© 2021 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0 license) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).