تحلیل نشانه‌های بصری در هنر آینه‌کاری ایرانی در دوره‌های (صفوی و قاجار) تقابل آن با سبک فرمالیسم

دکتر عطیه نتاج مجد [1]
عضو هیئت علمی گروه هنر، مؤسسه آموزش عالی طبری بابل

چکیده

نشانه‌شناسی را علمی برای بررسی و تحلیل انواع نشانه‌ها، شناخت و چگونگی انتقال این مفاهیم برشمرده‌اند و در این میان شناخت نشانه‌های دیداری با اهمیت عنوان شـده؛ چراکه هر تصـویری با توجه به عناصـر دیداری شـکل می‌گیرد. در هنر آینه‌کاری به اجرای طرح‌های منظم و نقش‌های متنوع با قطعات کوچک و بزرگ آینه مورد استفاده قرار می‌گرفته و هنرمند آینه‌کار با ایجاد اشکال و طرح‌های منظم و اغلب هندسه‌وار از قطعات آینه در سطح بنا، فضایی درخشان و پرتلألؤ را به تصویر می‌کشد که حاصل آن برگرفته از انعکاس بی پایان نور در این قطعات پرشمار است. جنبش فرمالیسم یا شکل‌گرایی، بر این عقیده است که شکل، نظم است که برای بیان محتوای اثر هنری به‌کار می‌رود. به تعبیر دیگر، شکل روش ارائهٔ اثر هنری است. استفاده از فرم و نقوش در یک اثر هنری و آنچه بر عینیت خارجی تأکید دارد و معانی در خود عینیت، شخص، ایده، واقع در جهان واقعی گنجانده شده و از لحاظ معنایی درخور همان وجود خارجی به‌شمار می‌آید و در آینه منعکس می‌شوند. در تقابل این سبک با هنر آینه‌کاری ایرانی در هردو زمینه ما شاهد بهره‌گیری از اشکال هندسی ناب‌گرایی، بهره‌گیری نور و رنگ، فرم‌های ساده و منظم و... که در تمامی این موارد به‌خصوص در هنر آینه‌کاری نسبت به نمادگرایی و نشانه‌شناسی این اشکال و نقوش هندسی که در معماری و تزئین بنا بسیار با اهمیت تلقی می‌شود و نیز دربه‌کارگیری از این مفهوم‌گرایی بسیار مورد استفاده قرار گرفت.

کلیدواژه: نشانه‌شناسی[2]، نشانه بصری[3]، آینه‌کاری ایرانی[4]، فرمالیسم[5].

[1] a.natajmajd@gmail.com
[2] Semiotics
[3] Visual cues
[4] Iranian mirror work
[5] Formalism

مقدمه

در تعریف نشانه‌شناسی آمده است که نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی و تحلیل انواع نشانه‌ها و عوامل چگونگی ارتباط با پدیده‌ها، شناخت و انتقال این مفاهیم می‌پردازد و اما در کنار آن نشانه‌های دیداری (تصویری) قرار می‌گیرد که با توجه به عناصر بصری در اثر شکل می‌گیرند و به انتقال پیام می‌پردازد. آن هم از طریق سرعت انتقال آن و نیز قدرت تأثیرگذاری بر بینندهٔ اثر که در پی کشف نشانه‌ها و نوع عملکرد آن در اثر هنری کندوکاو می‌کند. حال نمود این نشانه‌ها را می‌توان در هنر آینه‌کاری بررسی کرد؛ زیرا «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. به همین دلیل است که آینه‌کاری در طول تاریخ به‌عنوان یکی از کاربردهای خاص در بیان بعُد معنوی معماری و مشخصاً در بناهای مذهبی و کاخ‌ها و نیز در خانه‌های مسکونی مورد استفاده قرار می‌گرفته؛ چراکه نمودی از فضای عالم مثال را به تصویر کشیده بود». (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۹۰) مهم‌ترین سؤال پژوهشی این است که چگونه می‌توان نشانه‌های بصری در هنر آینه‌کاری ایرانی را با سبک فرمالیسم بررسی نمود؟ می‌توان این فرضیه را بیان کرد که از آنجایی که این هنر مختص به ایران بوده و نحوهٔ عملکرد آن در دوران صفوی شروع شده است که سطوح آینه‌کاری زمینه کار آن دارای نقوش یا خطوطی برجسته یا فرورفته است که در زمینه کار آن توسط هنرمند گچبری مشابه طرح آینه‌کاری شده آمده و سپس قطعات آینه به‌وسیلهٔ آینه‌کار در اندازه و اشکال مدنظر برش داده می‌شدند. تحلیل نشانه‌های بصری هنر آینه‌کاری (صفوی و قاجار) در تقابل با سبک فرمالیسم و بیان روند تداوم فرم زیبایی‌شناسانهٔ آن دوران صفوی و قاجار و با دوران معاصر (غربی) با توجه به مفاهیم نشانه‌های بصری آن است؛ زیرا در تمامی این سبک‌های هنری ما شاهد استفادهٔ عوامل مشترکی مانند القای حرکت، خطوط، اشکال، فضا، فرم‌های ساده شدهٔ اشکال، رنگ، هندسه و... هستیم. در پژوهش حاضر به زمینه‌های در ارائهٔ مباحث بازنمود، نظم، واقعیت عینی نسبت به فرم، تقارن بصری، واقع‌نمایی، نمایش حرکت مورد مطالعه قرار داد. نحوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی و تجزیه‌وتحلیل داده‌ها صورت پذیرفته است.

بدنه تحقیق

در تعریف نشانه‌شناسی می‌توان بیان داشت، علمی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیر آن‌ها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها پرداخت شده و به چگونگی ارتباط با پدیده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای گوناگون را بررسی می‌کند. نشانه، پدیده‌ای است قابل لمس و قابل رؤیت که به‌وسیلهٔ ارتباطی که با پدیده‌های پنهان دارد، جانشین آن خواهد بود و بر آن دلالت خواهد کرد. «و به دو بخش نشانه و نماد تقسیم می‌شود؛ نشانه محرکی است که تصویر ذهنی آن در ذهن انسان با تصویر ذهنی محرکی دیگر یادآور می‌شود و کار آن، تحریک‌کنندهٔ محرک دوم برای برقراری ارتباط خواهد بود. نشانه معرف تمام آن چیزهایی است که بر پایهٔ قراردادهای اجتماعی و از پیش نهاده، چیزی را به جای چیز دیگری معرفی می‌کند». (سجودی، ۱۳۹۱، ۱۷) اما نماد: با ساده و کوچک شدن نمادها و علایم، زبان تصویر انسان توانایی آن را دارد که با نظامی ساده هر چیزی را توصیف کند. «هریک از تصاویر نمایانگر یک موضوع یا یک ایده بود. نمادها و نشانه‌ها قادرند اطلاعات را انتقال دهند. به عقیدهٔ کارل گوستاو یونگ، واژه و تصویر زمانی به‌عنوان نماد قابل قبول است که متضمن چیزی ورای معنای آشکار و مستقل خود باشد. بدین ترتیب، نماد جنبه‌ای وسیع و گسترده دارد که پس از دیده شدن، ذهن آن را تجزیه‌وتحلیل می‌کند و در ورای آن به ادراک مفهوم می‌رسد. به‌طورکلی، بازنمایی تصویری هر صفت یا وضعیتی به‌واسطهٔ یک نشانه تلاشی برای بیان مفاهیم و معانی مورد نظر است» (همان، ۲۰).

از میان فلاسفه و دانشندانی که در امر نشانه‌شناسی سرآمد بودند؛ دوسوسور و پیرس و رولان بارت را می‌توان نام برد. «فردینان دوسوسور یک الگوی «دوتایی» دال و مدلول را ارائه می‌دهد. به عقیدهٔ وی، نشانه زبانی پیوند میان یک شئ و یک نام نیست؛ بلکه یک مفهوم (مدلول) را به یک تصویر صوتی (دال) پیوند می‌دهد. چالز سندرس پیرس تدوین الگوی خود از نشانه را (نشانه‌شناسی) و به طبقه‌بندی انواع نشانه‌ها پرداخت. برخلاف الگوی سوسوری نشانه که قالب «دوگانه» دارد، پیرس الگویی سه وجهی ارائه می‌دهد؛ ۱) بازنمون ۲) تفسیر ۳) موضوع. پیرس همچنین مضمون نشانه را به سه دسته تقسیم نموده است که مشتمل بر:

۱) نماد (نشانه‌های عام) icon[13]: در نمادها، نشانه همانند موضوع نبوده؛ بلکه برگرفته از رابطه‌ای دلبخواهی، از جمله نشانه‌های نمادین می‌تواند مانند حروف الفبا، واژه‌ها، چراغ‌های راهنمایی و...

۲) شمایل (مشابهت) index[14]: در نشانه‌های شمایلی رابطهٔ نشانه و موضوع آن بر مبنای تشابه است؛ یعنی نشانه از برخی جهات همانند شکل ظاهری، صدا، احساس، عکس، کاریکاتور، استعاره‌ها و...

۳) نمایه (شاخص‌ها) symbol[15]: در نشانه‌های نمایه‌ای دلبخواهی نبوده؛ بلکه به‌صورت واضح به موضوع آن‌ها بسط داده می‌شود، می‌توان مشاهده کرد؛ مانند نشانه‌های طبیعی (دود، رعد، بوهای غیرترکیبی، طعم‌ها یا نشانه‌های پزشکی. نکته‌ای که در مباحث سوسور و پیرس بود بر تفاوت نگاه آن‌ها به مقولهٔ نشانه است؛ یعنی پیرس و سوسور واژهٔ نماد را به دو معنی متفاوت به کار می‌برند. براساس رویکرد پیرسی؛ زبان یک نظام نشانه‌ای نمادین است؛ اما براساس رویکرد سوسور؛ از نماد نامیدن نشانه‌های زبانی اجتناب

[13] icon
[14] index
[15] symbol

کرده؛ زیرا این واژه در کاربرد روزمره‌اش در نمونه‌هایی مانند ترازو که نماد عدالت است به‌کار می‌برد.

رولان بارت بعد از این دو رابطهٔ همنشینی و جانشینی و معنای صریح و ضمنی را بیان کرد؛ روابط همنشینی، شیوه‌های متفاوتی است که عناصر درون یک متن را به هم پیوند می‌دهد. روابط جانشینی مبتنی بر تقابل بین نشانه‌هایی است که به یک مجموعه یا حوزه تعلق دارند. در نشانه‌شناسی، معنای صریح و ضمنی در حقیقت مفاهیمی هستند که با رابطهٔ دال و مدلول سروکار دارد و در نوع مدلول آن به دو بخش تقسیم می‌شوند:

۱) مدلول صریح: با معنای مبتنی بر تعریف معنای تحت الفظی، معنای بدیهی یا معنای مبتنی بر دریافت عام توصیف کرده‌اند.

۲) مدلول ضمنی: معنای ضمنی به تداعی‌های اجتماعی فرهنگی و شخصی (ایدئولوژیکی و عاطفی و...) نشانهٔ اشاره دارد؛ عواملی مانند طبقه، سن، تعلق قومی و نژادی مخاطب و مشابه آن در شکل‌گیری معانی ضمنی دخالت دارند». (سجودی، ۱۳۹۱، ۲۴ـ۲۸).

«محیط اطراف انسان مجموعه‌ای است از نشانه‌ها که هرکدام را با یک دال شناخته می‌شود که هریک مدلولی را در ذهن انسان خلق می‌کند. بنابراین می‌توان گفت همه چیزهایی که با حس بینایی درک می‌شوند (موضوعاتی دیداری) خوانده می‌شوند؛ مانند اتومبیل‌ها، عابران، چراغ راهنمایی و... که در سطح شهر همه‌چیز را مستقیم با چشم خود می‌بینیم و چه بر تابلویی ثبت شده باشند (نشانه‌های دیداری) نام دارد، مجموعه‌ای از این نشانه‌ها را (تنها می‌توان تصویر خواند که در متنی ثبت شده باشند). به بیان دیگر، نشانه‌های تصویری زیرمجموعهٔ نشانه‌های دیداری هستند. عکسی از نمای شهر، نقاشی دیواری، پوستر تبلیغاتی، تصاویر رایانه‌ای و... زمان هرچند به زبان متن تبدیل می‌شود. تصویر به این معنای محدود بخشی از نشانه‌های دیداری است» (همان، ۲۵). پس هر تصویر از نگاه نشانه‌شناسی، از قطعات یا تکه‌هایی تشکیل شده که در یک سطح منتشر و پخش شده‌اند. نشانه‌های تصویری که باتوجّه به عناصر بصری شکل می‌گیرند؛ یکی به‌خاطر سرعت انتقال پیام و دیگری وسعت و قدرت تأثیرگذاری بر مخاطب مورد توجه‌اند؛ یعنی یک شکل تصویری یا بیان ساده و روان موضوع را تجسم می‌بخشد. در بیشتر موارد نشانه‌های تصویری برای بیننده حکم کشف و پی بردن به عملکرد نشانه را دارد.

ظرفیت فرهنگی بالا در مراکزی مانند هرات، سمرقند، تبریز و شیراز و رشد هنر و معماری در این مراکز از جمله عواملی بوده‌اند که صفویان آن را دریافته‌اند و برای گسترش آن تلاش می‌کرده‌اند. این امر همراه برگرفته از تأثیر حوزهٔ اروپا بر فرهنگ و تمدن عصر صفوی، چرخش مذهبی جامعه در این دوران را نیز شامل می‌شود؛ چراکه به سیر تمدن ایران بسیار اثرگذار بوده است و باعث شد تا پایتخت‌های آن دوران مانند اصفهان با بهره‌گیری از فرهنگ ایرانی اسلامی به نقطه کانونی و مرکز فرهنگ و تمدن ایران تبدیل شود؛ زیرا در حوزهٔ فرهنگی این دوران که شامل معماری، نقاشی، شعر و ادبیّات بود. از «مهم‌ترین ویژگی‌های تزیین بنا در دورهٔ صفویه؛ ۱- رعایت قاعده‌های تقارن، انعکاس، تکرار و نظم هندسی اشاره کرد. این تزیینات شامل آجرکاری، کاشی‌کاری، گچبری، آینه‌کاری و... که در دورهٔ صفوی در پی ارتباط ایرانیان و اروپاییان باعث بروز تحول در هنرهای تجسمی دوره‌های بعد از خود شد. ۲ـ تحول در دیدگاه هنرمند به‌شمار می‌آید که در آثار این دوران در مضامین برگرفته از هنر غرب در حوزهٔ فرهنگ‌سازی تأثیر داشته و علی‌رغم آثار مکاتب هنری سنتی ایران، واقع‌گرایی را در تجسم مضامین دنیوی گسترش می‌دهد؛ اما در دورهٔ قاجار در سده‌های ۱۲ و ۱۳ قمری دولت‌های مختلفی بعد از انقراض صفویان با خاتمه دادن به هرج‌ومرج داخلی بدون مرکزیت در ایران شکل می‌گیرد. در این دوره دولت‌های محلی به مرور به قدرت رسیدند که می‌توان به دولت‌های افشاریه و زندیه و قاجاری اشاره کرد. در ابتدای این دوره بیشترین تلاش برای بازپس‌گیری سرزمین‌های اشغالی و کشورگشایی گذشت؛ اما جریان هنری همچنان با تأثیرپذیری از روند فرهنگ‌سازی و حفظ ارزش‌های سنتی در هنر ایران ادامه داشت. دورهٔ قاجار که از دوران نسبتاً طولانی‌تر، تاریخی را به خود اختصاص داده است، در ابتدا نوعی گرایش سنتی همراه با بزرگ‌نمایی ارزش‌های باستانی دیده می‌شود». (رستخیز، ۱۳۹۷، ۹۹). هنر دورهٔ قاجار وامدار سنت‌های دورهٔ صفویه است. این دوره را در عبور از جامعهٔ سنتی به سمت دورهٔ مدرن و نیز تغییرات اساسی در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی، تعصبات ملی و مذهبی بسیار شدید بر جامعهٔ آن روز حاکم بود. مردم به آداب و رسوم و سنت‌های ملی و اشعار مذهبی خود پایبند بودند؛ اما رویارویی با دستاوردهای غرب، تأثیر زیادی در تحولات فکری و فرهنگی جامعه داشت (همان، ۸۷). از اواخر دورهٔ صفویه تا اواسط سلطنت ناصرالدین شاه به علت آشفتگی‌های موجود و جنگ‌های پی‌درپی و عدم ثبات و نبود امنیت هنرهای معماری و تزیینات ساختمانی ایران که در دوران صفویه وسعت و تنوع زیاد پیدا کرده بود. طی این دورهٔ نابسامانی ملی رو به انحطاط رفت؛ اما انواع تزیینات دورهٔ قاجار؛ شامل آجرکاری، گچبری، کاشی‌کاری، آینه‌کاری، نقاشی دیواری، شیشه‌های رنگی و... تزیینات به‌کار رفته در خانه‌ها با موضوعات مختلف را دربرداشته است.

«در ادبیّات کهن ایرانی واژهٔ آینه یا آیینه را بسیار به کار می‌برده‌اند. همه‌جا آینه نمادی از صفا، پاکی، صداقت، روشنایی و... در ادبیّات نیز دل‌های پاک و ضمیر روشن را به آینه تشبیه کرده‌اند. باید این نکته را نیز در نظر داشت که عنصر آب بشر را به شناخت آینه راهنمایی کرد و همواره انسان خواستار داشتن آن بوده است. شاید بتوان گفت که غیر از عنصر انعکاس، چیز دیگری که به آینه اهمیت سمبلیک می‌دهد، زنگارزدایی است. به این صورت که آینه‌های فلزی را برای شفاف شدن نیاز به صیقل می‌دادند و در ادبیّات کهن از آن به آینهٔ دل نام می‌بردند» (بلخاری، ۱۳۸۹، ۶۹).

«در اواخر قرن ۱۲ و اوایل قرن ۱۳، ساخت آینه‌های شیشه‌ای در ونیز ایتالیا رونق داشته. در قرن ۱۶ میلادی آینه‌های ساخت و نیز وارد

ایران شد و از آن دوران به دلیل اینکه آینهٔ شیشه‌ای کالایی لوکس محسوب می‌گردید، هنرمندان ساخت قاب برای این آینه‌ها را شروع کردند. در همین حوالی که آینه‌های شیشه‌ای وارد ایران می‌شد، قطعه‌هایی از آن در راه می‌شکست و هنرمندان خوش ذوق ایرانی از آینه‌های شکسته استفاده کرده و آن را به‌صورت قطعات بزرگ و کوچک در کنار هم قرار داده و هنر آینه‌کاری را پدید آوردند. نخستین بار آینه در تزیین بنای دیوانخانهٔ شاه طهماسب صفوی ۱۵۲۴ـ۲۵۷۶ میلادی در قزوین به‌کار برده شده است. پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان و ساخت کاخ‌های متعدد، این هنر در اصفهان جان تازه‌ای گرفت. کاخ چهلستون (۱۰۲۱ هـ. ش) از بناهایی بود که در آن از آینه به‌خصوص در قطعات بزرگ استفاده شد. همچنین در زمان شاه صفی و در کنار زاینده‌رود و نزدیک پل خواجو کاخ آینه‌خانه که به دلیل استفادهٔ زیاد از آینه به این نام گمارده شده بود ساخته شد. این کاخ در سقف، تالار، ایوان و دیوارهای آن با آینه‌های یکپارچه به درازی ۱/۱۵ تا ۲ و پهنای کمتر از ۱ متر مزین شده بود؛ امّا متأسفانه در دوران قاجار تخریب گشت. از سقوط اصفهان در سال ۱۱۰۱ هـ‌ش تا پایان قرن ۱۲ به جز بنای کاخ وکیل شیراز، بنایی که در آن آینه‌کاری شده باشد نمی‌شناسیم. این بنا نیز در سال ۱۱۷۳ هـ‌ش به دست آقا محمدخان قاجار تخریب گردید و برخی از آثار آن از جمله آینه‌های بزرگ و دو ستون سنگی یکپارچه و درهای خاتم آن برای توسعه و بازسازی دارلأماره تهران که بعدها به ایوان تخت مرمر مشهور شد، به این شهر منتقل گردید آینه را نمی توان منحصر به ایران دانست؛ زیرا نمونه‌هایی نیز در کاخ ورسای فرانسه نیز دیده می‌شود که البته نوع کارکرد آن با هنر آینه‌کاری در ایران بسیار متفاوت بوده؛ چراکه تنها از آینه‌های قطع بزرگ استفاده می‌شده که نمونهٔ آن را در کاخ گلستان دورهٔ صفوی می‌توان دید» (کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۲ ،۲۳۸).

«آینه‌کاری جزء هنرهای تزیینی محسوب می‌شود و منحصراً در ایران (صفوی و قاجار) رواج و گسترش یافته که در تزیینات داخلی بنا به‌کار می‌رود. ازآنجایی‌که اصل توحید مهم‌ترین جایگاه را در هنر و فرهنگ اسلامی دارد و شیوه‌های متفاوتی در به کارگیری ساختاری و یا تزیینات نقوش و طرح‌ها برای بیان آن در روش‌های مختلف از هنر و معماری به‌کار برده شده است، اغلب طرح‌هایی که در هنر آینه‌کاری و سایر هنرهای تزیینی که از نقوش هندسی و گیاهی و... استفاده می‌کنند با تجریدی و رمزی در نقوش هندسی که منشیب از هنر چینی را دارا هستند. در همین راستای متداول‌ترین طرح‌ها در هنر آینه‌کاری طرح مشهور (گره) و شیوهٔ (گره‌سازی) بوده که از نظر تعدد نقوش و کاربرد آن در رشته‌های مختلف در هنر ایران بسیار با اهمیت شمرده می‌شده است» (کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۲). طرح قاب‌بندی یا قاب‌سازی به شیوه‌های گوناگون و یا ترکیب و ادغام شده از آن‌ها (به‌ویژه در آینه‌کاری سقف) به‌کار می‌رفت. «در آینه‌کاری گاهی قاب‌های تشکیل‌دهندهٔ سقف از آینه‌های مستطیل (دورهٔ صفوی) شکل می‌گرفته و بازتاب تصویر دیوارهای آینه‌کاری‌شده و اشیاء داخل تالار و نقش‌های متنوع تالار را در خود نمایانگر می‌کند؛ به‌عنوان مثال سقف تالار آینهٔ کاخ گلستان یکی از بهترین نمونه‌های این نوع آینه‌کاری به‌شمار می‌رود و گاهی در سقف‌ها آینه‌های جام یکپارچه (دورهٔ قاجار) به‌کار می‌رفت که سطح آن را با قطعات شیشه به‌صورت گره‌سازی تقسیم شده و داخل اشکال با رنگ نقاشی می‌شده است. این دست از آینه‌کاری‌های تلفیقی از چند هنر را در خانهٔ زینت‌الملک شیراز می‌توان مشاهده کرد». (پیران، ۱۳۹۳، ۴۵). پس از ظهور اسلام استفاده از طرح‌های انسانی و حیوانی در نقاشی و حجاری جای خود را به استفاده از نقوش گیاهی و طرح‌های هندسی دادند. نگاه هنرمند مسلمان به استفاده از طرح‌های هندسی در هنر اسلامی، نگاهی عرفانی بود. نقوش هندسی در هنر اسلامی به دلیل ارتباط همهٔ اجزا با یکدیگر نشان‌دهندهٔ وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. منظور در یک پایه هندسی نقوش اسلامی باید با دقت تمام حرکت‌های ابتدایی در هندسه که غالباً به سهولت نادیده گرفته می‌شوند، مورد توجه قرار داد» (نادری‌فر، ۱۳۸۹، ۲۳). در این حالت است که هنرمند به دنبال معنی دادن به حیات و توحید زندگی هدف‌دار خود است. در بیان و تجسم توحید، هندسه را که با اعتقادات خود سازگار است، انتخاب کرده و به کمک آن نقش‌هایی زیبایی را خلق می‌نماید.

حال با توجه به تأثیری که از فضای آینه‌کاری و مخاطب یا تماشاچی، همچنین، کارکرد آینه (یعنی: انعکاس تصویر فرد و هر شئ‌ای که در پیش روی آینه در آن محیط قرار داشته باشد) و نقش معماری بنا در انعکاس آن بر پیکرهٔ قطعات آینه استنباط می‌شود، می‌توان شیوه‌هایی از هنر مفهومی را در بیان هنر آینه‌کاری به‌وضوح دید؛ از جمله «چیدمان، بداهه‌گرایی، مینی‌مالیسم، هنر روایتی، هنر بدن، هنر اتفاقی». گرچه ممکن است باتوجّه به تأثیر فرد بر بازنمودی که در آینه ایجاد می‌شود، سایر شیوه‌های هنر مفهومی را به‌نوعی در فضای آینه‌کاری شده مشاهده کرد؛ اما حقیقتاً در فضای آینه‌کاری شده، با توجّه به حضور فرد؛ یعنی Rali هنرمند ثانویه و شئ نور و آینه با توجه به کنش و واکنشی که در تجلی تصویر بسط پیدا می‌کند، بیان مفهومی صورت می‌گیرد؛ زیرا زمانی که فرد (تماشاچی) در مواجهه با قطعات برش داده‌شدهٔ آینه‌کاری، بنا قرار می‌گیرد، درگیر نوعی از هنر مفهومی می‌شود و (مخاطب) در تلاش است تا خود یا هرآنچه در آن منعکس شده را مشاهده نماید. این تلاش که منجر به کشف تصاویر منعکس‌شدهٔ دیگری می‌شود، تبدیل به تجربه‌ای خاص از کشف و شهود می‌گردد که بدون محدودیت زمانی و همواره در مواجهه با آینه‌کاری در حال اجرا است.

سبک فرمالیسم

«گرایش به فرم در زمان‌های مختلف به‌صورت‌های مختلف و با رهیافت‌های متفاوت مورد توجه قرار گرفته است؛ اما در اوایل قرن ۲۰ در روسیه با عنوان (فرمالیسم) در عرصهٔ هنر و ادبیّات شکل گرفت. به‌طورکلی، این جنبش از دو انجمن ادبی زاده شده؛ ۱ـ حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو که به ریاست رومان یاکوبسن بود و اعضای آن یان موکافسکی، پیتر بوگاتیرف و جی. اُ. وینکور بودند، ۲ـ انجمن سن پترزبورگ که از اعضای آن می‌توان ویکتور شکلوفسکی و بوریس ایختن بائوم را نام

برد. به نظر فرمالیست‌ها، به جای کندوکاو در مفهوم اثر باید در پی کشف شگردها بود که (هنر همان شگرد است) برای شناخت این شگرد باید نوعی از شکل؛ مانند آغازگاه مباحث خود یاد می‌کردند و معتقد بودند که مفهوم شکل دیگر همچون یک دربرگیرنده به‌کار نمی‌رود. از این نکته شاید بتوان نتیجه گرفت که به نظر فرمالیست‌ها، شکل نسبت میان اجزاء را نشان می‌دهد» (مقصودلو، ۱۳۹۸، ۲۲۱). موضوع اصلی کار فرمالیست‌ها که بیان می‌کنند؛ «خود متن» و یا به عبارت بهتر «آنچه در متن بازتاب یافته» شناخته و هرگونه چشم‌اندازی را که خارج از متن مطرح شود، در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار می‌دهند و نیز یکی از ویژگی‌های زیباشناختی اثر هنری، ویژگی‌های فرمی، حسی یا ادراکی آن است؛ یعنی تمام ارزش هنری و زیباشناختی به فرم تعلق دارد؛ اما فرمالیست‌ها دارای نظریه‌هایی نیز هستند؛ نظریهٔ فرمالیستی هنر، در مخالفت با تئوری هستی‌نمایی شکل گرفت. از آغاز، شکل واکنشی نسبت به این تئوری داشت و مانند نظریهٔ بیان احساس، شکل‌های گوناگونی به خود گرفت. بی تردید می‌توان گفت که یکی از پدیده‌هایی که به پیدایش این نظریه و گسترش آن کمک کرد، هنر مدرن و نقاشی انتزاعی و شکل‌های غیربازنمایی‌کننده بود. این شکل از نقاشی در قیدوبند نمایش ویژگی‌های ظاهری و ایماژهای آشنا نبود و بیشتر به سامان‌دهی بصری، فرم و ترکیب‌بندی منسجم می‌اندیشید. این بار نقاشان به جای آنکه آینه‌ای در برابر طبیعت یا در برابر درونیات خود بگذارند، آینه را کنار گذاشتند و به (نقاشی برای نقاشی) پرداختند. می‌خواستند از امکاناتی که فرم و رنگ و خط در اختیارشان می‌گذاشت، بهره بگیرند. «از دیدگاه فرمالیستی، هنرمند می‌تواند بازنمایی‌کننده باشد. به بیان دیگر، این عمل شناخت از اصول و قوانین طبیعی را در مواجه با اثر هنری، به تأخیر می‌اندازد و به تأثیرات تکنیکی آن معطوف می‌دارد. در هر حال، فرمالیسم تأکیدش به خودمختاری و استقلال هنر است؛ یعنی هنر برای هنر و شکل انتزاعی را بر جهان فیزیکی و اجتماعی اولویت می‌بخشد، جنبش فرمالیسم یا شکل‌گرایی بر این عقیده است که شکل، نظم است که برای بیان محتوای اثر هنری به کار می‌رود. به تعبیر دیگر، شکل روش ارائهٔ اثر هنری است» (ونگ، ۱۳۸۹، ۱۸). نظم مهم‌ترین رویکرد در فرمالیسم محسوب می‌شود به‌نحوی که در تعریفی از جیمز هال در مورد بازنمایی نظم آمده است؛ «از طریق بازنمایی است که زبان عمل می‌کند» و سه رویکرد را معرفی می‌کند:

۱) بنابر رویکرد بازتابندگی؛ معنا در خود شئ، انسان، ایده با پدیده در جهان واقع خود را نمایان می‌کند و زبان در بازتاب معنای حقیقی؛ مانند جهان واقع وجود دارد که به‌صورت آینه عمل می‌کند.

۲) رویکرد به بازنمایی؛ بر عینیت خارجی تأکید دارد و معانی در خود عینیت، شخص، ایدهٔ واقع در جهان واقعی گنجانده است از لحاظ معنایی درخور همان وجود خارجی به‌شمار می‌آید و در آینه منعکس می‌شوند.

۳) رویکرد برساختارگرایی؛ آنچه از این رویکرد به بازنمایی مورد نظر است. بنابراین زیبایی در هنر امروز تصویری کاملاً حسی و ظاهری به‌حساب می‌آید و از خیروخوبی گسیخته هنرمند نوگرا تنها از روش روی آوردن به فرمالیسم آن را روایت می‌کند. این زیبایی با نحوهٔ کاربرد و نوع و شکل، رنگ، ضرباهنگ، اختلاف، بافت و مواد به‌کارگرفته شده در اثر هنری همراهی دارد.

نشانه‌های بصری در آینه‌کاری و فرمالیسم

خلق اثر هنری در صورت یا فرم (شکل) تحقق یافته از زیبایی، صورت اثر هنری را آشکار می‌کند. نظم باعث می‌شود که بتوانیم بر چیزهای مشابه و یا متفاوت، بر عناصر مرتبط و نامرتبط تمرکز پیدا کنیم. از این طریق می‌توان به ارتباط میان کل و اجزاء آن پی برد و نیز ویژگی‌های ساختاری را باتوجّه به اهمیت و قدرتی که باعث برتری و کم ارزش بودن آن عناصر می‌شود برای ما قابل درک کرد. در ساختاری که دارای نظمی صریح و واضح و نیز دارای سادگی و هماهنگی باشند، نقش اساسی را خواهند داشت. هرچه پیچیدگی تصویر بیشتر باشد، منتهی به کشف بصری بیشتری نسبت به موضوع اثر می‌شود؛ از این رو درک تصاویری که در نگاه اول بسیار مبهم دانسته خواهند شد، بیننده نگاهی گذرا به آن خواهد داشت؛ ولی اگر دارای رابطهٔ معناداری از عناصر بصری ارائه نکند، بیننده را به کندوکاو بیشتری در اثر وامی‌دارد (سمیع آذر، ۱۳۸۸، ۱۲۱). در هنر آینه‌کاری، هنرمند توسط فرم‌های منظمی که آن‌ها را خلق کرده، تلاش می‌کند نوعی زیبایی‌شناسی را که در برابر این فرم‌های احساسی به تصویر درآورد و از روش بازآفرینی آن در هنر به‌وجود آورد. «هرقدر عوامل تجسم‌یافته شباهت بیشتری به هم داشته باشند، وجود ارتباط در میان آن‌ها را تقویت می‌کند و هرقدر عوامل تجسم‌یافته به هم نزدیک‌تر باشند، امکان درک آن‌ها به‌صورت یک گروه بیشتر خواهد بود. بنابراین در آثار فرمالیسم می‌توان دید نظم بخشیدن براساس قانونمندی ریاضی و وجود کثرت فرم‌های شکسته در آثار نوعی تنوع و استواری و تحکیم را با وحدت به نمایش می‌گذارد. نکته‌ای که می‌توان در این زمینه به آن اشاره داشت، این است که در یک ترکیب‌بندی منسجم، تنوع می‌تواند اصل بسیار مهم و ارزشمندی برای تحلیل اثر به‌شمار بیاید».

تصویر ۱- آینه کاری (نقشه) حرم شاه چراغ ، شیراز نگارنده

«در فرمالیسم تعادل بصری مهم‌ترین امر است؛ چراکه تعادل یک فرم ساده به‌خصوص فرم‌های متقارن‌تر نسبت به فرم‌های بعدی، بسته به نوع مفهوم آن مانند مورب، افقی، عمودی را می‌توان احساس کرد که این امر در ترکیب‌بندی فرمالیسم به ماهیت نظم درونی واحدهای

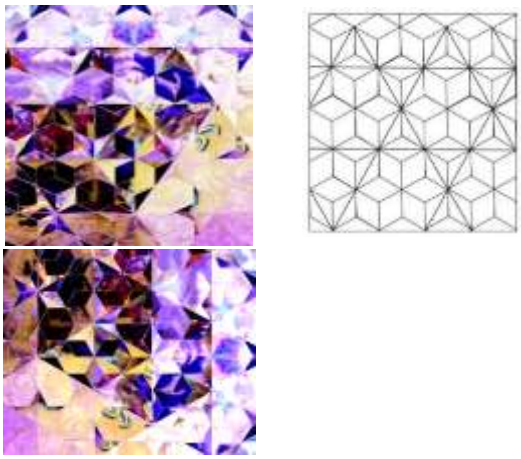
تشکیل‌دهندهٔ یک اثر توجه دارد؛ یعنی تمامی این امور زیرمجموعهٔ فرم به‌حساب آمده که دارای ترکیبی از رابطهٔ آن‌ها با اثر هنری و دارای نظم هستند که توسط ذهن بیننده اثر را درک می‌کند. پس در ساختار اثر هنری سادگی و هماهنگی نقش بسیار ارزشمندی دارد و هرچه پیچیدگی تصویر بیشتر باشد، منتهی به نگرش‌های بسیاری به موضوع خواهد شد» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۶۱). به همین دلیل درک تصاویری که در دید اول در نظر بیننده پیچیده باشد، وی را در تماشای آن محدود خواهد کرد. بر همین اساس، همهٔ تحلیل‌های زیباشناسانه براساس ویژگی‌های عینی شامل اندازه، تناسب، لطافت و سبکی صورت می‌گیرند؛ اما این نکته قابل تأمل است که چرا ذات اشیاء برای ادراک زیبایی باید عملی بیش از ادراک ویژگی‌های عینی و جزئی را به خود اختصاص دهند.

قطعات برش خُرده آینه زمانی که در کنار هم قرار می‌گیرند، تصور واقعی از اشیاء نسبت به هم را از بین برده و براساس قانون شکست نور تصویر را تکه‌تکه نشان می‌دهند که این تکه‌های خردشده با کنار هم قرارگرفتن تصاویر در آن‌ها، حس حرکت را در بیننده القاء می‌کنند. این تصاویر نموداری که اشیاء در حال حرکت و لرزش را نشان می‌دهد که همواره تصاویر جدیدی را ایجاد خواهند نمود. تصاویر جدید احساس تند حرکت و... این عمل را نشان داده و بار دیگر به سرعت تغییر شکل و ماهیت می‌دهند. این پویایی در تصاویر منعکس شده در قطعات آینه‌ها بیننده را مجذوب خود خواهد کرد. این امر از طریق شکل‌های هندسی به جذب حاصل از حرکت، کل فضا را به تکاپو درمی‌آورد و این کار به کمک شکل‌های هندسی آینه متصور خواهد بود.

تصویر ۲ ـ آینه کاری سطح دیوار تالار برلیان ، کاخ گلستان ـ نگارنده

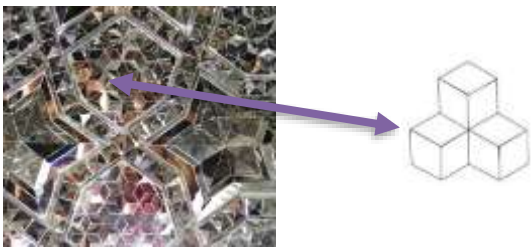
ازآنجایی‌که «مهم‌ترین روش القاء حرکت در زمینه‌ها حالت نقوش هندسی و فرمیک یک اثر هنری از طریق تضاد در اندازه، رنگ، بافت، سایه روشن و تغییر ویژگی و وزن خطوط و تلفیق این عناصر با هم که اثر تأثیرگذار خواهد بود که وابسته به مهم‌ترین تجارب بصری انسان؛ یعنی حرکت در فرمالیسم است صورت می‌پذیرد و یکی از عوامل مهم در خلق یک اثر هنری به‌حساب می‌آید و البته همهٔ این عوامل از زیرمجموعه‌های فرم برشمرده می‌شوند. همچنین تضاد در ظاهر فرم نیز می‌تواند به چگونگی شکل، اندازه و بافت فرم وابسته است که همهٔ این‌ها سبب چرخش چشم در تمامی سطوح اثر و القای حرکت به بیننده خواهد شد و همچنین در فرم‌هایی که روی هم قرار گرفته و دوری و نزدیکی در آن‌ها ایجاد تضاد اندازه یا همان (تضاد در روابط فضایی) را خلق می‌کند که استفاده از سطوح و خطوط ریتمیک در هنر دورهٔ قرن ۲۰ متداول بوده و سبب القاء بُعد در اثر نیز خواهد شد. این عوامل بستگی به تراکم و یا پراکندگی عناصر بصری در ترکیب‌بندی آن دارند، منوط به اینکه فقط یک نوع شکل با هم ترکیب شده باشند. پس روش‌های بسیاری برای القاء این حس حرکت در زمینهٔ یک اثر در حالت نقوش هندسی و فرمیک وجود خواهد داشت» (ونگ، ۱۳۸۹، ۴۸). ازجمله عواملی محسوب می‌شوند که در کار یک هنرمند نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کنند؛ ظاهر فرم شامل شکل، اندازه، رنگ در محل فرم شامل موقعیت، جهت و روابط فضایی و تضادها در مقدار فرم زیرمجموعه‌ای از این بخش‌بندی‌ها است. تمامی این امور در کار هنرمند، ریتم، نگاه از زوایای متفاوت، جابه‌جای عناصر نسبت از فضای اصلی، متغیر بودن در ارزش بصری، کشیدن تصویر و... .

«در آینه‌کاری ایرانی به‌منظور دستیابی به ثبات سه بُعدی فرم و فضا، هر سطح با تبدیل‌هایی که در فرم صورت می‌گیرد، مربوط به تصویر به‌نحوی است که نتیجهٔ آن‌ها در هر بخش کوچک از یک شکل، یک سایه و رنگ‌های خاص خود را دارا بوده و دیوار آینه‌کاری شده درنهایت شبیه به یک سطح موزاییک‌کاری‌شده مشاهده می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۰۶). پس می‌شود این‌گونه بیان کنیم که نوعی سازمان‌بندی دو بُعدی فضا به‌وسیلهٔ شکل‌های تخت و رنگ بدون سایه که مفهوم آن را می‌توان در آثار سدهٔ بیستم نیز مقایسه کرد. بنابراین در هنر آینه‌کاری روند تغییر شئ به فرم و فضای واقعی تصویر یک نمود نویی را به نمایش می‌گذارد و دلیل آن توجه آینه‌کار از یک شئ یا محیط اطراف است که می‌تواند به اشکال هندسی متفاوتی در آینه تبدیل شود و باعث ادغام این سطح‌ها از نقوش هندسی ایجاد کند که بیننده می‌تواند آن‌ها را پیدا کند و آینه‌کار از این روش با استفاده از بازتاب اشیاء با بهره‌گیری از نور موجود در فضا روی هم قرار می‌دهد. تکه‌های بریده‌شدهٔ آینه، جزئیات شکل را بخش‌بندی خواهد کرد و با در کنار هم قراردادن این نقوش هندسی آن را در سطح دیوار می‌گستراند. پس آینه‌کار با انجام و استفاده از عناصر افقی، عمودی و مورب که بر روی دیوار اجرا کند، موجب توجّه و زیبایی‌شناسی فرمیک به فضای آینه‌کاری می‌شود. این نوع عملکرد را در هنر آینه‌کاری ایرانی در اواسط دورهٔ صفوی و قاجار می‌توان مشاهده نمود. همین نگرش را در فرمالیسم می‌توان این‌گونه عنوان کرد که «نوعی سازمان‌بندی دوبُعدی فضا به‌وسیلهٔ شکل‌های تخت و رنگ‌های چشم‌نواز بدون سایه صورت می‌گیرد که مفهوم مربوط به آثار سدهٔ بیستم است می‌توان مقاسیه کرد؛ چراکه دستیابی به انسجام سه بُعدی فرم و فضا در هر سطح که عنوان شد، مربوط به فرم بوده. در این میان، هماهنگی یکسری از ارکان زیبایی‌شناسی که در یک اثر هنری شامل مواد، رنگ‌ها، جنس، طرح ظاهری و... همگی در یک هماهنگی درست با هم هستند. این خصلت‌های عینی که در فرم وجود دارد خواستگاه سازمان‌یافته از تمامی این ترکیبات بوده که در ساختارهای فرم هندسی اثر دارای یک سطح هماهنگ از شکل را به‌وجود خواهند آورد که می‌توان این عناصر را در واقعیت عینی به یک فرم که از پیوستگی ریتـم، رنگ، خط و شکل می‌شود را مشاهده نمود» (همان، ۱۳۸۳، ۲۷۹).



تصویر ۳- آینه‌کاری سطح آینه‌کاری کاخ گلستان، نگارنده

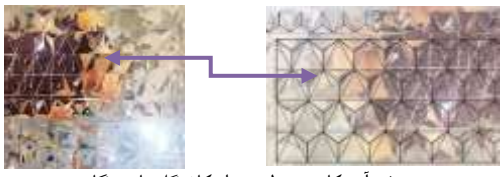
همان‌گونه که در هنر آینه‌کاری ایرانی به تمثیل‌های زیادی از نمادشناسی از نقوش به‌کار رفته در این هنر پرداخته شده است، در این هنر عالم را آینه‌ای برای صفات الهی برمی‌شمرند. پس با استفاده از اشکال، هر شئ در هنر آینه‌کاری درون یک چیدمان دقیق هندسی قرار می‌گیرد که بیشتر به فرم اشیاء تأکید کرده و به تجزیهٔ فرم و فضا در قطعات کوچک آینه با گسترش نامحدود شئ قرار می‌دهد که ساختاری مستقل از شکل خواهد بود. بنابراین این بازنمایی تصویر در ذهن بیننده نه براساس یافتهٔ بصری او از واقعیت اشیاء در قطعات آینه است؛ بلکه برمبنای تصاویر اشیایی که در ذهن بیننده از قبل به سبط رسیده و در آینه بازآفرینی می شود.



تصویر ۴- آینه‌کاری سطح آینه‌کاری ورودی سقف کاخ گلستان نگارنده

همگرایی دیداری

آینه‌کاری ایرانی مستلزم محاسبات دقیق بوده که متشکل از روابط فضای محیط در خود را پرورش می‌دهد و آن را به‌گونه‌ای منطقی که همسو با قطعات خُردشدهٔ آینه باشد برای بهره‌گیری از تضادهای نور و سایه که به نمایش درخواهندآمد؛ چراکه در آینه‌کاری با تغییر جای بیننده تصویر روبه‌رو و با حرکت نگاه بیننده زمینهٔ تغییر و باعث ایجاد همگرایی در دید، از اشیاء خواهد بود را جلوه می‌دهد. پس این تعادل و تعامل تصویر برای همیشه در محیط آینه‌کاری شده همراه با بیننده و شئ ادامه‌دار خواهد بود. بنابراین یک طرح هندسی که از خطوط عمودی، افق و مورب روی دیوار تنظیم می‌شود، باعث توسعه فضای بیشتری خواهد شد و وی با نشان دادن وجوه مختلف شئ از زوایای متفاوت تأکید می‌کند.



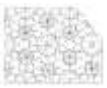
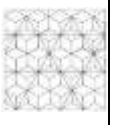
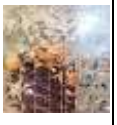
تصویر ۵- آینه‌کاری سطح دیوار کاخ گلستان، نگارنده

پس «زمانی که بیننده قطعاتی را که از یافته‌های دیداری خود (بصری) از یک روند تجریدی و انتزاعی کردن فرم و فضا تا آنجا پیش خواهد رفت که وابستگی اشیاء را به حداقل برساند؛ یعنی نوعی پرسپکتیو مرکب حاصل از دیدگاه‌های متعدد فضا را به حرکت درآورده و ابعادش را تغییر می‌دهد. پس مفهوم زمان در فضا ایستا بوده. به این ترتیب بیننده تمام سطوح یک شئ را در یک آن مشاهده خواهد نمود که در همه‌جا هست و در فضا جابه‌جا خواهد شد. این همگرایی در دیدار بصری از محیط و اشیاء و انعکاس و بازتاب‌دهندهٔ معنای محیط پیرامون آن که به واضح برای بیننده قابل مشاهده است، نیست؛ بلکه باعث ساخت معنای جدید آن در یک محدودهٔ مفهومی به‌شمار می‌آید. پس زیبایی در هنر تصویری کاملاً حسی و ظاهری است و شامل مجموعه شکل‌ها، رنگ، خطها و... است و همین عناصر و ارتباط آن‌ها با هم شکل کلی اثر را نمایش می‌دهد» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۰۹). همگرایی دیداری یا بصری را در فرمالیسم با بهره‌گیری از چند روش در این سبک است که برای القاء تصویر به بیننده توسط اثر مهم بوده همان‌طورکه در یک اثر دیداری (بصری) تعادل و تقارن اهمیت دارد. برای اینکه در یک اثر متقارن محور تقارن درست در وسط یا مرکز ترکیب‌بندی است و عناصر موجود در دو سمت آن عینا یکدیگر را منعکس خواهند کرد که خود این امر بازتاب‌دهندهٔ وجود نظم در یک طرح هندسی است؛ چراکه نظم برگرفته شده در یک اثر باعث به‌وجود آمدن حس حرکت در اثر خواهد بود؛ یعنی نوعی شبیه‌سازی یا استفاده از نقوشی تجریدی و انتزاعی که نشان‌دهندهٔ حرکت بوده باشد، برای اینکه شکل‌های هندسی زمانی که از حالت‌های عادی خود خارج می‌شوند، دارای یک نتیجهٔ تأثیرگذار در حس تحریک‌کننده بر دید بیننده خواهد گذاشت. پس تمامی این عوامل با استفاده یا عدم استفاده از پرسپکتیو بوده است و بستگی به این خواهد داشت که آیا می‌توانیم در طرح از این روش ایجاد یک فضای مصنوعی مشابه محیط بیرون را منتقل می‌کند و نیز مربوط به نوع ترکیب‌بندی در اثر هنری خواهد بود.

بحث و بررسی

در جدول زیر به تجزیه‌وتحلیل نشانه‌های بصری در هنر آینه‌کاری ایرانی و سبک فرمالیسم بر مبنای پنج شاخصه مشترک پرداخت شده؛ زیرا عنصر مشترکی که هردو از آن برخوردار بودند، استفاده از فرم و نقوش هندسی و حالت تکثیرپذیری را شاهد هستیم که برگرفته از نظمی حاصل از نقوش فرمیک است که خود این نظم حاصل از مؤلفه‌های مشترکی مانند اشکال، فرم‌های ساده شدهٔ هندسی، خطوط عمودی، افقی، مورب و... خواهد بود.

علم نشانه‌شناسی روابطی را که از طریق معنی‌دار کردن اشیاء و ارتباط معنایی آن‌ها با جامعهٔ انسانی را به‌وجود آورده است. در اینجا با بررسی نشانه‌های بصری معنادار در هنر آینه‌کاری ایرانی (صفوی و قاجار) به بررسی فرم‌شناسی و زیبایی‌شناسی این آثار نیز پرداخت شده؛ زیرا نقوش بصری و نشانه‌های بصری در آثار نیازمند شناخت معنای نقوش در کنار یکدیگر و نوع به‌کارگیری آن‌ها در مکان‌های مختلف است. هنر آینه‌کاری ایرانی را نوعی دیوارنگاری متشکل از آینه‌های خُردشده می‌توان دانست که مهم‌ترین اصل در آن اصل فضاسازی معنوی برای تصور عالم مثالی است که آن را می‌توان فضای چندساحتی نامید؛ زیرا هر بخشِ آن حاوی رویدادی خاص و مستقل است. در پاسخ به سؤال اینکه چگونه می‌توان نشانه‌های بصری در هنر آینه‌کاری را با سبک فرمالیسم بررسی نمود، می‌توان عنوان داشت که در آینه‌کاری و سبک فرمالیسم موضع ثابت بیننده و ساختاربندی موضوع، بازنمایی می‌شود و یکسان بودن صفحهٔ تصویر که در قلمرو هنرهای تجسمی امری تثبیت شده خواهد بود و در ادراک تصویر برهم می‌خورد و موقعیت مسلط بیننده نسبت به موضع درهم شکسته می‌شود و موضوع از زمان و مکان مشخص خارج شده و واقعیت عینی و جامع آن مخدوش می‌گردد. این بُعد هم زمانی میان تصویر از طریق ارائهٔ جنبه‌های چندگانه از شکل و فضاست. این امر در آینه‌کاری نمودی است که با به چالش کشیدن هردوی این معناها، باعث حرکت و تکثیر فرم و صورت، ابعاد تازه‌ای در فضا درست می‌کند که مبین تجربه‌های دیداری در کاربرد فرم هندسی مشابه در فرمالیسم را می‌توان مشاهده کرد. در هنر آینه‌کاری ایرانی ما شاهد روابط فرم و نقوش هستیم؛ چراکه مفهوم فرم و ماده مستقیماً مربوط به مفهوم تصویر است. در بسیاری مواقع، نظم و تضاد رنگ‌ها می‌تواند از لحاظ ارزش هنری، بالاتر از اثری که با محاسبهٔ بسیار ساخته شده یا دارای یک موضوع مهم یا روایت جذاب است قرار می‌گیرد.

شاخصه	مورد مقایسه		تصویر (آینه‌کاری)		تصویر (فرمالیسم)
نظم	ـ تکثیر و زایش اشکال هندسی ـ ترکیب‌بندی منسجم فرم‌ها ـ نظم درونی و بیرونی خطوط و فرم‌ها ـ هماهنگی نقوش ـ بهره‌گیری از نور و رنگ در نقوش و فرم	✓ ✓ ✓ ✓		✓ ✓ ✓ ✓	
حرکت براساس تکرار بصری	ـ به‌کارگیری نور و فرم در القای حرکت ـ حس حرکت و القای حرکت براساس خطوط ـ القای حرکت براساس نقوش هندسی و فرمیک ـ تجمیع عناصر	✓ ✓ ✓ ✓		✓ ✓ ✓ ✓	
واقعیت عینی نسبت به فرم	ـ فضای مکعبی (سه بُعدی) ـ سامان‌دهی تصاویر نسبت به فرم ـ سازمان‌بندی فضای (دو بُعدی) ـ عملکرد خطوط (مورب، افقی، عمودی) ـ پیوستگی ریتم و حرکت براساس فرم هندسی	✓ ✓ ✓ ✓		✓ ✓ ✓ ✓	
بازنمود بصری	ـ عدم توهم از فضا (تجزیهٔ فرم و فضا) ـ ار بین بردن عمق ـ ارتباط نامحدود بین شئ با فضا در فرم‌ها ـ تجزیهٔ فرم‌ها و تکثیر شئ ـ فضای مکعبی (سه بُعدی)	✓ ✓ ✓ ✓ ✓		✓ ✓ ✓ ✓ ✓	
همگرایی دیداری	ـ زوایای دید مختلف و فضاسازی ـ تصاویر چند وجهی ـ تضاد اندازه‌ها ـ عدم استفاده از پرسپکتیو ـ پلان‌بندی ـ تعادل و تقارن	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓		✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	

منبع و مأخذ: نگارنده

نتیجه‌گیری

منابع:

کتاب:

سمیع آذر، علیرضا. (۱۳۸۸)، *اوج و افول مدرنیسم*، تهران: نظر.

وُنگ، وسیوس. (۱۳۸۹)، *اصول فرم و طرح*؛ ترجمهٔ آزاده بیداربخت، تهران: نی.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۳)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چاپ دوم، تهران: قصه.

پیران، حسن. (۱۳۹۵)، *آینه‌کاری مقدماتی و پیشرفته*، چاپ اول، تهران: سخنوران.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۱)، *در جست‌وجوی زبان نو*، تهران: نگاه.

مقالات:

مقصودلو، مریم. (۱۳۹۸)، *سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب باهاوس آلمان*، شماره سوم، نشریهٔ پژوهشنامه گرافیک و نقاشی.

پایان‌نامه

رستخیز، سارا. (۱۳۹۷)، پژوهشی بر نشانه‌شناسی فرهنگی آثار شیشه‌ای دورهٔ قاجار تا دورهٔ معاصر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، رساله دکتری.

فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ چهارم، شمارهٔ۱۲، تابستان ۱۴۰۳

Analysis of visual signs in the art of Iranian mirror work in the Safavid and Qajar periods. Its contrast with the formalism style

Abstract

Semiotics is considered as a science for examining and analyzing all kinds of signs, recognizing and how to convey these concepts, and in the meantime, the recognition of visual signs is considered important because every image is formed according to visual elements. In the art of mirror work, it is used to implement regular designs and various roles with small and large mirror pieces, and the mirror artist creates a bright and vibrant atmosphere by creating regular and often geometric shapes and designs from mirror pieces on the surface of the building. Depicts, which is the result of the endless reflection of light in these numerous pieces that are taken. The formalism movement, or formalism, believes that form is the order used to express the content of a work of art. In other words, the form is the way of presentation of the artwork. The use of form and motifs in a work of art and that which emphasizes external objectivity and meanings are included in the objectivity itself, person, idea, located in the real world, and in terms of meaning, it is considered worthy of the same external existence and is reflected in the mirror. In the contrast of this style with the art of Iranian mirror work in both fields, we see the use of pure geometrical forms, the use of light and color, simple and orderly forms and… in all these cases, especially in art Mirror work is considered to be very important in the architecture and decoration of the building, and it was also used a lot in the application of this conceptualism.

Keywords: Semiotics, visual cues, Iranian mirror work, formalism