مجله دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی
سال سوم، شماره ۲۷، مرداد ۱۳۹۹
ISSN: ۰۵۸۸-٦٧٦٧
www. jonahs.ir

جستاری در صورت و معنایِ هنر آینه‌کاری با تاکید بر هنر مفهومی و معماری اسلامی

علی دل‌زنده‌روی [۱]، غلامرضا طوسیان‌شاندیز [۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور تهران شرق، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] استادیار دانشگاه پیام نور تهران شرق، تهران، ایران
Alidzr.com@gmail.com

چکیده

آینه‌کاری، هنری غنی و بهره‌مند از شگفتی‌آفرینی هنرمندان آینه‌کار ایرانی است. این هنر گرچه در بستر عرفان اسلامی خلق شده است، اما نگرش و ظرافت هنر بومی ایران که در ابنیه تاریخی و مذهبی تجلی یافته را در پیکره خود دارد. هنرمند آینه‌کار، براساس مکان قرارگیری آینه و طبق نقوش مورد نظر، دست به برش و تراش آینه می‌زند. قطعات برش داده شده اغلب به شکل‌های مختلف هندسی هستند که با حفظ تقارن، در زوایای مختلف و هماهنگ به‌صورت برجسته یا فرو رفته در فضای دیوار، سقف، گنبد و... قرار گرفته‌اند. این قطعات موزون هر آنچه در پیش روی آن‌ها قرار بگیرد را به مثابه نوازندگان یک ارکستر موسیقی که با هارمونی یک قطعه را می نوازند، بازنمود می‌کنند. فضای آینه‌کاری شده، نه تنها از منظر زیباشناختی یک اثر هنری مجرد تلقی می‌شود، بلکه به دلیل ارتباطی که فرد با قطعات آینه در این فضا برقرار می‌کند، شباهت با نوعی از هنر مفهومی نیز دارد. همچنین این‌طور به نظر می‌رسد که فضای آینه‌کاری شده، تمثیلی از عالم مُثُل است. سوالات در این پژوهش عبارتند از «هنر آینه‌کاری چیست و بیان‌گر چه مفهومی است و همچنین صورت و معنا در هنر آینه‌کاری به چه صورتی تجلی یافته است؟» و همچنین ضمن بررسی خاستگاه ظهور آینه‌کاری، به ارتباط آن با هنر اسلامی در بستر معماری اسلامی پرداخته می‌شود و در خصوص صورت و معنای نهفته در این هنر و ارتباط آن با هنر مفهومی، مباحثی تشریح می‌گردد. روش تحقیق در این مقاله توصیفی - تحلیلی و روش جمع‌آوری اطلاعات نیز کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی: هنر، آینه‌کاری، هنر اسلامی، هنر مفهومی، معماری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- مقدمه

آینه از دیرباز در فرهنگ و معماری ایران و هنر اسلامی جلوه‌گر بوده، چرا که نه تنها بازنمودی از چهره و پیکره‌ی مخاطب پیش رو است؛ بلکه ساختار و سازه‌ی معماری مکانی که آینه‌کاری در آن قرار گرفته و نصب شده است را باز نمایش می‌دهد. آب و آینه نیز همیشه در ذهن ایرانیان نمادی از پاکی، صداقت و پاکدامنی بوده چرا که در سرشت و نفس این موارد، نور و روشنایی تجلی می‌یابد. آینه‌کاری به عنوان یکی از هنرهای زیبا در معماری ایرانی در دوره‌ی اسلامی، به جلوه‌ای از زیبایی دست پیدا می کند که تاثیر شگرف ترکیب فرم، رنگ در ساختار معماری داخلی با اشکال مختلف و تزئینی آینه در آن نمود پیدا می‌کند. این نمود، معنای رمزگونه‌ی مفاهیم و عرفان اسلامی است. بنابراین با توجه به قدمت و ویژگی این هنر، بازنمود و تشریح و همین‌طور بررسی تحلیلی آینه‌کاری برای حفظ و گسترش آن بسیار حائز اهمیت است. از سوی دیگر فضایی که هنر آینه‌کاری در آن اجرا شده است، دارای خاصیتی معناگراست که مخاطب بواسطه‌ی نور، سایه و انعکاسی که صورت می‌پذیرد، با تجربه‌ای شاید متفاوت از دنیای بیرون از آن محیط روبرو می‌گردد. در این پژوهش با تعریف صورت و معنا در هنر اسلامی، در خصوص ویژگی‌های معماری اسلامی بحث خواهد شد. سپس با معرفی هنر آینه‌کاری، به تاریخچه آن نظر افکنده و درباره نقوش آینه‌کاری نیز مباحثی مطرح خواهد شد.

۱-۲ پرسش های پژوهش:

- هنر آینه‌کاری چیست و بیان‌گر چه مفهومی است؟
- به واقع صورت و معنا در هنر آینه‌کاری به چه صورتی تجلی یافته است؟

۱-۳ روش تحقیق:

روش تحقیق در این مقاله توصیفی - تحلیلی و روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است و تلاش شده با رجوع به منابع اصلی در خصوص بحث نظری و همچنین با استناد به تصاویری که پژوهشگران از مقابر، معابد و اماکن مرتبط با این پژوهش تهیه کرده‌اند، تحقیق شکل بگیرد.

۱-۴ پیشینه تحقیق

درباره‌ی پیدایش آینه‌کاری و معماری اسلامی می‌توان به پژوهش‌هایی که در دایره المعارف بزرگ اسلامی (۱۳۸۱) توسط محمدحسن سمسار و یحیی ذکاء (۱۳۸۱) انجام شده، اشاره نمود. لازم به ذکر است که محمدحسن سمسار در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «آیینه و سرگذشت آن» که در ماهنامه هنر و مردم (۱۳۴۲) منتشر شده است، ارجاعات و توضیحاتی پیرو تاریخچه‌ی استفاده از آینه و ریشه‌ی واژه‌ی آن مطرح کرده است. همچنین محمدیوسف کیانی در بخشی از کتاب «تزئینات وابسته به معماری ایران» (۱۳۷۶)، آرتور اپهام پوپ در کتاب «سیری در صنایع دستی ایران» (۱۳۵۵)، لطف الله هنرفر در کتاب «گنجینه آثار تاریخی اصفهان» (۱۳۵۰) به معرفی تاریخی خاستگاه این هنر پرداخته‌اند. لازم به ذکر است در پژوهشی با عنوان «تاریخچه‌ی آینه و آینه‌کاری در ایران (با نگاهی ویژه به اصفهان دوره صفوی)» (۱۳۸۶) که توسط مسلم میش‌مست‌نهی و عباس عابداصفهانی انجام شده، هنر آینه‌کاری از نظر تاریخی بررسی شده و روش‌های آینه‌کاری از منظر شیوه‌های اجرایی نیز تشریح شده است. طاهره مقیم پور بیژنی هم در پژوهشی دیگر با عنوان «آیینه‌کاری در معماری دوره

قاجار (با نگاهی مختصر بر پیشینه‌ی آیینه و کاربرد آن در تاریخ هنر ایران)» (۱۳۸۷)، ضمن اشاره به ریشه‌های آینه‌کاری و ساخت آینه‌های سیمین و برنزی دست‌ساز، در خصوص هنر آینه‌کاری در ابنیه دوره قاجار و اماکن مذهبی ایران و تکنیک‌های آینه‌کاری ارجاعات و تحقیقاتی انجام داده است. محمد علی‌آبادی و سمیه جمالیان نیز در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «الگوهای آینه‌کاری در بناهای قاجاری شیراز» (۱۳۹۱) ضمن بازبینی خاستگاه این هنر، در باب نقوش به‌کار رفته در هنر آینه‌کاری پژوهشی انجام داده‌اند و بعضی نقوش به‌کار رفته در این هنر را تشریح کرده‌اند.

۲- مبانی نظری (مفهوم و تعاریف)

آینه‌کاری در دوره‌ی اسلامی به لحاظ ساختار بصری و همچنین مفهومی که عناصر هندسی و رنگ‌بندی آن فارغ از زیباشناسی به مخاطب القاء می‌کند، روایتی مفهومی و همچنین عرفانی و منطبق بر هنر اسلامی دارد؛ از این‌رو برای شناخت بهتر فلسفه این هنرِ غنی ضروری است مفاهیم و تعاریف مرتبط با آن تشریح گردد.

۲-۱ هنر اسلامی

از منظر دین اسلام، زیبایی ذاتاً تجلی حقیقت کلی و جهانی است (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۴). هنر از دیدگاه اسلامی عبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعت‌شان، که خود حاوی زیبایی بالقوه است «بر این اساس وظیفه هنرمند مسلمان فقط این است که زیبایی را که جوهر هنر است، برآفتاب اندازد و شرافت ماده را که از ذات حق بهره می‌گیرد، عیان سازد» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۳۴). این هنر برای اهل تفکر پشتوانه فوق‌العاده ارزشمند حیات معنوی و فرصتی گران‌بها برای یادآوری حقایق الهی است (نصر، ۱۳۷۵: ۱۹۰). سیدحسین نصر اعتقاد دارد هنر اسلامی نتیجه‌ی تجلی وحدت در ساحت کثرت بوده و توازن و هماهنگی ناشی از آن، جلوه‌ای رهایی بخش دارد که انسان را از بند کثرت رها کرده و به او این امکان را می‌دهد تا وجود و نشاط بی‌حد و حصر تقریب به خدای یگانه را تجربه نماید (همان: ۱۹۴). به عبارت دیگر هنر اسلامی یعنی هنری که در تمام مظاهر زندگی انسان ظاهر شده به طوری که شمول هنر از فلسفه و عرفان نیز در زندگی یک مسلمان بیشتر است (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۴۲).

با توجه به تاکید دین اسلام بر توحید و یگانه‌پرستی و استمرار آن، یکی از عمده‌ترین تأثیرات تفکر توحیدی بر هنر اسلامی، همسانی و مداومت این هنر است. مضمون اساسی اسلام، وحدتی است که همواره در همه سطوح (اثر هنری) وجود داشته و کار هنرمند تنها شناختن و نمایان ساختن آن است. در هنر اسلامی، وحدت هرگز پیامد پیوستگی عوام تشکیل دهنده نیست، بلکه ذاتی است و همه اشکال فردی از آن حاصل می شود (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۸۶ -۸۷). نصر، هنر قدسی اسلام را از منظر صورت و معنا با کلام الهی و وحی قرآنی منطبق دانسته و می‌نویسد، «قوانین سنت و روح سنت بین هنرها، به هنرهای سنتی، صبغه ای قدسی می‌بخشد. رسالت هنر در بینش‌اسلامی، شرافت بخشیدن به ماده است» (نصر، ۱۳۷۵: ۷۵-۷۷). البهنسی نیز در خصوص مبداء صورت ماده و با اشاره به این موضوع که زیبایی الهی در خیال هنرمند مسلمان نقش می‌بندد، می نویسد: «این نقش، در واقع امری است متعلق به خداوند و ارزش مطلق یا مُثُل اعلی. نقش در واقع چیزی نیست، جز یک‌روش زیبا برای عبادت و وحدانیت خداوند و از نظر عارف، نوعی وجود با خداوند است و این نوعی عبادت تجریدی است که محلی برای عَرَض آن وجود ندارد» (البهنسی. ۱۳۸۵ : ۱۲۲-۱۲۳). در واقع هنر اسلامی به ماده، شرافتی روحانی می بخشد و هدف آن عیان نمودن جوهر هنر، یعنی زیبایی است و همواره با روح اسلام که همانا توحید است سازگاری دارد. هنر اسلامی پشتیبان وحی و قرآن است و سرچشمه آن همانا قرآن و سنت محمدی(ص) است و از روحانیت و خلوت درون سنت اسلامی مایه می‌گیرد

(نصر، ۱۳۸۰: ۴۳۹). بنابراین هنر با بینش اسلامی که صورتی از معنای رمزگونه‌ی مفاهیم و عرفان اسلامی است، صورتی از عشق ابدی است که مخاطب را به سوی «احد» هدایت می‌کند. لازم به ذکر است که هنر اسلامی زبان صَمت (سکوت) است. زیرا زیبایی نیاز به توصیف ندارد بلکه «زیبا» خود را در اثر هنری می‌نمایاند (نوروزی طلب، ۱۳۸۸: ۱۰).

۲-۲ معماری اسلامی

با توجه به این‌که معماری اسلامی از نظر مکانی و زمانی همواره دستخوش تغییر بوده و دارای لایه‌های مختلفی است؛ برای شناخت آن می‌بایست خاستگاه تبلوراش را مورد بررسی قرار داد. معماری اسلامی اولیه تحت تاثیر معماری رومی، بیزانسی، ایرانی، بین‌النهرینی و تمام سرزمین‌های دیگری قرار گرفته که مسلمانان در قرن هفتم و هشتم هجری فتح کردند (Krautheimer, ۱۹٦٥: ٥٨٥).

معماری ایران یکی از غنی‌ترین نمونه‌های معماری بومی با دستاوردهای فرمی و نیارشی قابل ذکر در جهان است که در گذر دوران اسلامی به یکی از نمونه‌های موفق معماری مفهومی، معناگرا و عرفانی بدل شده است. در عین حال تاثیر کالبد و فرم معماری نیز به عنوان ظرف مکانی که تاثیر گرفته از فرهنگ جامعه است، در بازنمایی این مفاهیم تاثیر بسزایی دارد (نظیف، ۱۳۹۲: ۵۷-۶۸). از ویژگی‌های مهم معماری اسلامی نیز تزئینات آن است؛ اما نقوش تزئینی به کار گرفته شده در معماری اسلامی بیشتر حالت انتزاعی دارد؛ به بیان دیگر به صورت رمزپردازی با مخاطبین به صحبت می‌نشیند. از ویژگی‌های بارز معماری اسلامی آن است که توحید را در خود می‌پروراند، چراکه در حکمت اسلامی همه هستی به یک مبدا واحد که همان حقیقت است بر می‌گردد. در دوره‌های گذشته‌ی تاریخ، به‌خصوص دوره‌ی صفویه که تفکر شیعی در جامعه حضوری پر رنگ یافته بود، جمع زیادی از گونه‌های هنر ایرانی تحت تاثیر و پیروی از اندیشه‌ی اشراقی و بینش عرفانی قرار گرفتند. به‌خصوص معماری این دوره که با تفکر مذهب شیعه شکل گرفته است. هنر و معماری اسلامی دوره‌ی صفویه، جلوه‌های نمادینی از حرکت کثرت جهان بیرون به وحدت در حضور خداوند خود را به نمایش می‌گذارد که در نظریات ملاصدرا نیز قابل پیگیری است (خاتمی، ۱۳۹۰: ۱۹۸).

یکی از بارزترین عرصه‌های ظهور و رشد عرفان و معونیت در هنر اسلامی مربوط به معماری مساجد، امامزاده‌ها، اماکن، بناهای مذهبی و مقابر است. مساجد و مقابر بیشترین و مهم‌ترین حجم بناهای بازمانده از معماری اسلامی در ایران را به خود اختصاص داده‌اند. مقابر مشایخ و بزرگان صوفیه، گونه‌ای از معماری دوران اسلامی است که معمولاً به وسیله مریدان در داخل خانقاه شیخ و با خصوصیات ویژه خود ساخته می‌شده‌اند (سیاه کوهیان، ۱۳۹۱: ۵). در معماری سنتی ایران هر تک بنای معماری، یک کل یا مجموعه‌ی یکپارچه را تشکیل می‌دهد و همه‌ی اجزای آن وحدت دارد (طاهباز، ۱۳۸۳: ۱۰۴). یکی از مهمترین ویژگی‌های معماری اسلامی، که آن را با انسان و جهان طبیعت خویشاوند می‌سازد و به آن رنگ و بوی قداست می‌بخشد، وحدت و یکپارچگی است.

۲-۳ هنر مفهومی[۱]

هنر مفهومی اساساً گونه‌ای از هنرهای تجسمی است و در آن مفهوم یا ایده موجود در اثر، بر زیبایی‌شناسی معمول و مواد به‌کار رفته برای خلق آن اولویت دارد. چرا که در هنر مفهومی، «ایده‌ی با مفهوم» مهم‌ترین جنبه‌ی کار است. به عبارت دیگر در بیان هنری، مفهوم است که نقش اصلی را ایفا می‌کند. نخستین تظاهراتی که منجر به شکل گیری (جنبش) هنر مفهومی شد، به سال ۱۹۶۰م. باز می گردد که در غرب اتفاق افتاد و بر این اساس استوار بود که مفهوم اثر هنری دارای اهمیت است و شکل اجرایی به هر صورتی در خدمت آن مفهوم قرار می‌گیرد و مرز خاصی در آن مشخص نیست چرا که از همه تجارت و تظاهرات زندگی هنرمند در این اثر استفاده می شود (حسینی راد، ۱۳۸۰: ۱۲). اساساً هنر مفهومی دارای شیوه‌های مختلفی است که عبارتند از: «چیدمان[۲] (بداهه‌گرایی با توجه به شرایط حاکم بر محیط)، مینی‌مالیسم[۳](خلاصه‌گرایی در فرم با تاکید بر محتوا)، هنر اجرایی[۴](بیان محتوا و ارائه‌ی یک مفهوم با اجرای مراسم)، هنر روایتی[۵] (روایتگری در محیط با نشان دادن تاثیر یک اتفاق)، هنر زمینی[۶] (بیان یک مفهوم از طریق خلق اثر در فضای باز و طبیعت)، هنر و زبان[۷] (ارائه‌ی یک مفهوم با کلمات)، هنر ویدئو[۸] (ارائه‌ی یک مفهوم با تصاویر متحرک و صدا)، هنر بدن[۹] (ارائه‌ی یک مفهوم با به‌کارگیری اندام بدن انسان)، هنر اتفاقی[۱۰] (ایجاد مفهوم به‌وسیله‌ی یک اتفاق در محیط و نتایج آن)، هنر فرآیندی[۱۱] (ارائه‌ی یک مفهوم با استفاده از مواد ناپایدار و ثبت آن با استفاده از فن عکاسی)» (وود، ۱۳۸۳: ۹۰). در واقع هنر مفهومی عموما به مجموعه آثاری اشاره دارد که در آن‌ها انتقال ایده یا مفهوم به مخاطب، محتاج خلق و نمایش شیء سنتی هنری نیست (وود، ۱۳۸۳: مقدمه)؛ از این‌رو اندیشه‌ای که مبتنی بر تصور ذهنی یا هنر مفهومی نام گرفته است، برگرفته از پیوستگی، کنش و واکنش اشیاء نسبت به یکدیگر و نیز نسبت به تماشاگر بوده است و این‌طور به نظر می‌رسد که این همان اتفاقی است که آینه در فضای آینه‌کاری و در مواجهه با تماشاگر ایجاد می‌کند (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۰: ۱۸۱؛ تصویر ۱).

تصویر ۱. آثار Jeppe Hein در نمایشگاه ALL WE NEED IS INSIDE، امریکا، قطعات استیل فوق العاده پرداخت شده (آینه قوی). منبع: www.jeppehein.net

---

۱- Conceptual art

۲- Installation

۳- Minimalism

۴- Performance Art

۵- Narrative Art

۶- Land Art

۷- Art And Language

۸- Video Art

۹- Body Art

۱۰- Happening Art

۱۱- Process Art

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مخاطب با توجه به شرایط و موقعیتی که در جایگاه هنر مفهومی شکل می‌گیرد، گمان می‌کند این اثر برای او خلق شده است. هنر مفهومی بدون حضور بیننده و تفکر و نگرش او در محتوای اثر، فرآیندی ناقص است. درباره ی آثار با حجم عظیم، گاه لازم است مخاطب از اثر فاصله گرفته و از دور نظاره گر ماهیت و مفهوم اثر باشد. مخاطب بر خلاف هنر کلاسیک و اندیشه هنر برای هنر، اگر چه برای اثر هنری قائم به ذات بودن را می پذیرد؛ ولی در اندیشه ی این هنر (مفهوم گرایی) با اثر هنری ارتباط و درگیری شخصی پیدا کرده و خود را در اثر یافته و معنای شخصی‌اش را از آن پیدا می‌کند که با تمام داشته‌های روحی، ذهنی و شخصی او همسو است. به عبارت دیگر، مخاطب با خالق اثر ارتباط بر قرار نمی‌کند؛ بلکه با خودِ اثر مرتبط شده و خود را در آن می‌یابد. گویی مخاطب جزئی از اثر بوده و اثر بدون حضور وی ناقص است؛ چرا که بنا بر اندیشه‌ی معاصر هنر، هنری که درک نگردد و ارتباط برقرار نکند، کامل نیست. همانطور که بیان شد هر اثر هنری باید حاوی یک مفهوم باشد؛ ولی نام‌گذاری هنر مفهومی به دلیل ارجعیت معنا بر تصویر اثر و گاهی موضوع بر اثر و در مواردی فقط ارائه اندیشه خارج از هر فرم و ساختاری است (فاطمی و مرسلی توحیدی، ۱۳۹۴: ۶۷و۶۸). با توجه به تعاریف ذکر شده در خصوص هنر مفهومی ذکر این مهم ضروری است که «اثر هنری صرفاً زاییده تفکر هنرمند نیست و اندیشه های مخاطب نیز می‌تواند آن را به گونه‌های متنوعی معنا بخشد. این نوع از هنر بیانگر آن است که معنا صرفاً محصول همانندسازی نبوده و می‌تواند نوعی ارائه مبتنی بر اندیشه و استنباط با استفاده از هرگونه وسیله زبانی باشد» (سمیع آذر، ۱۳۹۲: ۲۷).

۲-۴ ریشه‌ی واژه آینه

در ادبیات کهن‌ما واژه آینه (آیینه) بسیار به‌کار برده شده است. همه جا آینه نماینده صفا، پاکی، بی‌ریایی، راستی و راستگویی است؛ دل‌های پاک و ضمیرهای روشن به آینه تشبیه شده‌اند. به عکس هرگاه خواسته‌اند از دل‌های پرکینه و مغزهای نادرست و کج فکر سخن به میان آورند، آن‌ها را به آینه زنگ خورده تشبیه کرده‌اند. سعدی، سخت دلتنگ از کم ارجی خود نزد یار می‌نالد و می‌گوید: «بخت آیینه ندارم که در او می‌نگری*خاک بازار نیرزم که بر او می گذری» (سمسار، ۱۳۴۲: ۲۳). بدون شک از زمانی که بشر پا به عرصه وجود گذاشت، احتیاج به آینه را حس کرد. این احتیاج روز به روز افزایش یافت و برای رفع این نیاز نیز بشر اولیه از آینه‌ای که طبیعت در اختیار او گذاشته بود یعنی آب استفاده کرد. بایستی در نظر داشت که این عنصر حیاتی یعنی «آب»، بشر را به شناختن آینه راهنمایی کرد و انسان را به داشتن آن حریص ساخت. اگر در نظر بگیریم انسان‌های اولیه برای نوشیدن آب ناچار بودند به داخل نهر یا حوضچه‌های طبیعی خم شوند، در می‌یابیم که از کجا بشر به خاصیت انعکاس تصویر پی‌برد و به داشتن وسیله‌ای که بتواند صورت خود را به راحتی در آن ببیند علاقه‌مند شد (همان: ۲۳). در طی قرون، بازتاب نور بر روی عناصر شفاف به ویژه آینه، واژه‌هایی از قبیل تالار آینه، بوستان آینه، آینه‌خانه و... را شکل و معنا داده است. سرچشمه و شکل‌گیری این واژه‌ها اولین بار هنگامی در ذهنیت آدمی نقش بست که انسان انعکاس و وضوح واقعیت اجسام، از جمله تصویر خود را در آینه‌ی دیرینه‌ی طبیعت، یعنی آب مشاهده کرد و در صدد تعمیم و خلق آن برآمد. تالار زیبا و با شکوه کاخ تچر از دوره‌ی هخامنشی نمونه‌ی بارز این پدیده‌ی تاریخی است (کفیلی. ۱۳۸۰: ۱۵۲). شاید بتوان گفت که غیر از عنصر انعکاس، چیز دیگری که به آینه اهمیت سمبولیک می‌دهد، مسئله‌ی «زنگار زدایی» است. آینه‌های فلزی برای شفاف شدن نیاز به صیقل دارند. شاعران عرفانی مراحل دشوار طریقت را به زنگار زدایی «ای آینه‌ی دل» تشبیه می‌کنند. آینه‌ی دل که به ذات پتانسیل انعکاس بار مفهومی می‌بخشد. پس از صیقل به فعل، منعکس کننده می‌شود و حقیقت را به عارف می نمایاند (مرادی و شیخی، ۱۳۹۵: ۵).

۳- هنر آینه‌کاری

آینه‌کاری هنر ایجاد اشکال منظم در طرح‌ها و نقش‌های متنوع با قطعات کوچک و بزرگ آینه به منظور تزیین سطوح داخلی بنا تعریف شده است. حاصل این هنر، ایجاد فضایی درخشان و پر تلالؤ است که از بازتاب پی‌درپی نور در قطعات بی‌شمار آینه پدید می‌آید. آینه‌کاری را باید واپسین ابتکار هنرمندان ایرانی در گروه هنرهای زیبا دانست که ایرانیان در معماری داخلی و تزیین درون بنا به کار گرفته‌اند. اجرا کنندگان این هنر از زمان پیدایش هنر آینه‌کاری تا هم اکنون، همواره هنرمندان ایرانی بوده‌اند (علی‌آبادی و جمالیان، ۱۳۹۱: ۱۸) آینه‌کاری، از هنرهای تزیینی وابسته به معماری نیز قلمداد می‌شود که در آذین‌بندی قسمتی از دیوار و سقف با تکه‌های برش خورده آینه به‌صورت ساده یا رنگی برای ایجاد طرح‌های هندسی و آرایه‌هایی در سطوح داخلی بنا به‌کار می‌رود (مقیم پور بیژنی، ۱۳۸۷: ۷۲ ؛ تصویر۲).

تصویر ۲. «تالار آینه»باغ نارنجستان قوام،شیراز، ۱۳۸۷.مآخذ: www.flickr.com - عکاس: Julia Maudlin

۳-۱ تاریخچه آینه‌کاری

در مستندات تاریخی درباره‌ی این‌که چه عواملی در ظهور این هنر برای استفاده در ابنیه موثر بوده مطلب کاملی در دست نیست اما از آنجایی‌که آب و آینه همواره نزد ایرانیان دو نماد پاکی، روشنایی، بخت، راستگویی و صفا شمرده شده است؛ شاید به کار گرفتن آینه در نقش یکی از آرایه‌های بنا با این موضوع بی ارتباط نباشد (ریاضی، ۱۳۷۵: ۱۲)؛ چرا که بهره‌گیری از آینه چه از باب استفاده‌ی کاربردی در زندگی روزمره و چه از دید زیباشناختی و استفاده از آن در معماری، حاصل کیفیتی معنایی است. به عبارت دیگر استفاده از آینه چه به صورت آینه‌های دستی و چه نقش بسته بر روی پیکره‌ی یک تابلو، دیوار عمارت و غیره، همان‌طور که پیشتر هم ذکر شد، نشان از علاقه به پاکی، جلوه، نور و شکوه در ذهن و تفکر انسان است که در ابتدا آرزویی نقش بسته در انعکاس تصویر آب بود. «آرزوی بشر برای دست‌یابی به آینه، زمانی که فلزات کشف شدند جامه عمل پوشید. کشف فلزات به خصوص مس سبب شد که اولین آینه همراه با سایر ابزار فلزی به دست بشر ساخته شود. بنابراین باید گفت که بشر عصر مس، مخترع آینه بوده است. در ایران قدیمی‌ترین آینه از حفرات تپه سیلیک (نزدیک کاشان) به‌دست آمده است (سمسار، ۱۳۴۲: ۲۳). اما لازم است در اینجا که سخن از آینه و سوابق آن است از کاخ تچرای (کاخ زمستانی) داریوش نام برده شود. این بنا که از کاخ‌های زیبای تخت جمشید است و قسمتی از آن مانند درگاه‌های، طاقچه‌ها و قسمتی از دیوارها تقریباً سالم مانده، از سنگ‌های کاملاً صیقلی ساخته شده است. شفافیت سنگ‌های این کاخ به ویژه قسمت داخلی پنجره‌های تالار مرکزی به میزانی است که تصویر چهره به خوبی در آن منعکس می‌شود. به همین سبب این تالار را «تالار آیینه» نامیده‌اند (همان: ۲۳). شاید این موضوع نشان از پیشینه غنی هنر آینه‌کاری یا کار با آینه در ایران باشد. همچنین با کشف اشیای شیشه‌ای متعلق به زمان پارت‌ها و ساسانیان، می‌توان چنین پنداشت که صنعت شیشه‌سازی در ایران تقریبا در همان زمان شایع بوده است (علی آبادی و جمالیان . ۱۳۹۱: ۱۸).

بهره‌گیری از قطعات آینه و هنر آینه‌کاری به صورت کنونی، گذشته از هماهنگی با باورهای یاد شده، ریشه‌ای اقتصادی نیز دارد (کیانی، ۱۳۷۶: ۲۴۲). چرا که آینه‌های شیشه‌ای که از سده‌ی دهم هجری (شانزدهم میلادی) از اروپا به ویژه ونیز، به ایران وارد می‌شد؛ هنگام حمل و نقل در راه می شکست و هنرمندان ایرانی برای بهره‌گیری از این قطعه‌های شکسته، راهی ابتکاری یافتند و از آن‌ها به صورت آینه‌کاری در ابنیه استفاده کردند (سمسار و ذکاء، ۱۳۷۴). بیت زیر نیز از بینش کشمیری[۱۲] از

[۱۲]. محمدطاهر غنی کشمیری (؟ - ۱۶۶۸م) شاعر فارسی‌سرای هندی در سده هفدهم میلادی/یازدهم هجری بود.

شعرای سده‌ی یازدهم گویای این حقیقت است: «هر پاره دلم چمنی از نگاه اوست*آیینه چون شکسته شد آیینه خانه است». اما با توجه به ارزش هنری همچنین تجلی عرفانی‌ای که در آثار خلق شده توسط این هنر به چشم می‌خورد، شاید عاملی دیگر و حتی ارزشمندتر برای تولد این هنر وجود داشته باشد. چرا که نزدیکی جستن به این عامل در تبیین علل ظهور هنری چنین ظریف و حیرت آور به ویژه با استناد به نقش نمادین و تمثیلی بسیار وسیع آینه در عرصه‌ی حکمت، عرفان و ادب اسلامی - ایرانی، بسیار فرودستانه است. شاید بتوان هندسه روح حاکم بر همه‌ی هنرها و معماری اسلامی در قالب‌های مختلفی چون مقرنس، هنر گچ‌کاری، همچون نقوش تزیینی«محراب الجایتو» در اصفهان، گره‌بندی‌ها و نیز عناصری معنوی چون نور و آب در کنار فرم‌های تزئینی را شاهدی بر این موضوع دانست. در خصوص استفاده از آینه نیز باید در تداوم ظهور شگفت معنای دینی و سنتی در قالب تزئینات و عناصری این‌چنین باشکوه، تحقیق و تامل بیشتری شود (بلخاری، ۱۳۹۲: ۷ و۸). لازم به ذکر است که روش استفاده از آینه برای تزئین اماکن تاریخی و مذهبی ایران در ابتدا با قطعات بزرگ آینه و مشابه روش‌های اروپایی که به آینه قدی یا بدن نما شناخته مشهور بوده و بزرگ بودن ابعاد آینه نیز به عنوان ارزشی ویژه محسوب شده است (دایره المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۱: ۲۷۳).

استفاده از آینه به عنوان آرایه‌ی معماری در هنر اسلامی، به استفاده از آینه‌های شیشه‌ای مربوط می‌شود که البته منحصر به ایران نیست و چه بسا که زادگاه آن همچون خود آینه‌ی شیشه‌ای، اروپا یا سایر نقاط باشد. البته نوع این استفاده از آینه در تزئینات معماری تفاوت شاخصی با آینه‌کاری ایرانی دارد؛ در ورسای آینه‌ها به صورت قطعات بزرگ و عموماً مستطیل شکل کنار یکدیگر چیده شده و تصویر کاملی از فضای روبرویی را باز می‌تاباند. به علاوه هنرمند اروپایی در تزئین بناها با آینه، توجه زیادی به ساخت قاب آینه برنزی یا چوبی برای آینه‌ها مبذول داشته، یا استفاده از آینه را با گچبری الهام گرفته از مجسمه‌سازی تلفیق کرده است. اما هنر آینه‌کاری در ایران با رویکرد به معماری اسلامی با ورود آینه‌های نازک و شناخت نسل‌های دوم و سوم هنرمندان آینه‌کار ایرانی از خصوصیت برش‌پذیری این آینه‌ها آغاز شده است که پس از تلفیق با هنر گره‌چینی جلوه‌گر می‌شود. چرا که هویتی منحصر به فرد و ایرانی برای آینه‌کاری پدید آمد و کاملا با هویت اروپایی متفاوت بود. بنابراین شکل اولیه استفاده از آینه‌آرایی در معماری ایران مشابه اشکال اروپایی آن است که از معدود نمونه‌های باقی مانده‌ی آن می‌توان به ایوان آینه‌کاری شده «چهل‌ستون[۱۳]» اشاره کرد. (میش مست نهی، عابد اصفهانی. ۱۳۸۶).

پژوهش‌های صورت گرفته بر روی مدارک تاریخی نشان می‌دهد که تزیین بنا با آینه (البته به سبک معماری اسلامی)، برای نخستین بار (در ایران) در شهر قزوین، پایتخت شاه طهماسب اول و در دیوان خانه‌ای آغاز شده که او در سال (۹۵۱ق/۱۵۴۴م) آغاز و در سال (۹۶۵ق/۱۵۵۸م) به پایان رسانیده است. پس از انتقال پایتخت به اصفهان در سال (۱۰۰۷ق/۱۵۹۹م) آینه‌کاری در کاخ‌های تازه‌ساز این شهر و اشرف (بهشهر) گسترش یافت. در کاخ چهل‌ستون که بین سال‌های (۱۰۵۲ق/۱۶۴۲م) تا (۱۰۷۸ق/۱۶۶۸م) در دوره شاه عباس دوم بنا شد، از آینه با گستردگی استفاده کرده‌اند. گویا در کاخ چهل‌ستون افزون بر آینه‌های قدی یا بدن نما، شیشه‌های لوزی شکل رنگارنگ و قطعه‌های کوچک آینه نیز برای آراستن سقف و بدنه‌ی ایوان و تالار به کار رفته و حتی ستون‌های هجده‌گانه‌ی ایوان نیز از آینه و شیشه‌های رنگی پوشیده بوده است (کیانی، ۱۳۷۶: ۲۴۰).

هنر آینه کاری در سده‌ی سیزدهم گسترش یافت تا اینکه در دوره ی قاجاریه به ویژه در زمان ناصرالدین شاه به اوج زیبایی رسید و از رونق خاصی برخوردار شد و به عنوان یکی از تزیینات وابسته به معماری در بسیاری از بناهای مذهبی و حکومتی معمول گشت (مقیم‌پور بیژنی، ۱۳۸۷: ۷۲). آرتور آپهم پوپ نیز با اشاره به همین موضوع می‌نویسد: «در دوره‌ی قاجار شیوه‌ای جدید در معماری ایجاد شد که معماران این دوره، دنباله‌رو معماران صفوی بودند. اما علارقم ضعیف بودن معماری این دوره

[۱۳]. کاخ چهل‌ستون اصفهان از بناهای تاریخی اصفهان است. کاخ چهل ستون که بالغ بر ۶۷۰۰۰ متر م
آن آغاز شد و در وسط آن عمارتی ساخته شده بود. شاه عباس اول، کوشکی درمیان باغ بنا نهاد که ای
میانی کاخ چهل ستون و غرفه‌های چهار گوشه آن را در بر می‌گرفت (هنرفر، ۱۳۵۰).

تصویر ۳. کاخ گلستان، تهران ۱۳۹۵. مآخذ www.wikimedia.org، عکاس: Diego Delso.

نسبت به دوره‌ی صفویه، تنها در زمان حکومت طولانی ناصرالدین شاه قاجار، به سبب نفوذ هنر باختری، هنر معماری و صنایع ظریف مانند گچبری، آینه‌کاری و کاشی‌کاری رونق یافت. در این دوره، برای تزئینات بناهای سلطنتی و همچنین زیارتگاه‌ها از آینه‌کاری به فراوانی استفاده شد و به همین علت این هنر در دوران قاجار روز به روز رونق یافت و آثار شگرفی از متن‌بندی‌ها، رسمی‌بندی‌ها، آونگ‌های آویز (مقرنس ها) و انواع کارهای گره و اسلیمی‌سازی و همچنین نقاشی و خطاطی بر پشت آینه به وجود آمد. در همین دوره بود که آثار زیبایی مانند تالار آینه کاخ گلستان و تالارها، اتاق‌های شمس‌العماره پدید آمد. در آغاز سده چهاردهم هجری (پایان سده نوزدهم میلادی)، هنرمندان آینه کار دو اثر کم‌نظیر پدید آوردند که یکی آینه‌کاری دارالسیاده آستان قدس رضوی و دیگری ایوان آیینه صحن جدید حضرت معصومه(ع) در قم و حرم شاهچراغ در شیراز بود» (پوپ. ۱۳۵۵:۴۰۱؛ تصویر۳).

۴- طرح ها و نقوش در آینه‌کاری

طرح های اسلیمی از تزیین‌های متداول در هنر اسلامی است و عبارتند از اشکال به هم بافته و در هم پیچیده‌ی غنچه، شاخ، برگ، گل و گیاهانی که در قرآن از آن‌ها نام برده شده است و به گیاهان بهشتی شهرت دارند. در این نقش گیاهانی چون خرما، انگلور و انار به صورت تجریدی و انتزاعی به کار رفته‌اند. گاه نیز اشکال حیوان‌هایی همچون ماهی، عقاب، خرگوش، اردک، خرس و روباه به شکل اصلی یا تجریدی در لابه لای پیچ‌های موزون اسلیمی و با حال و هوای گوناگون گنجانده شده است (فولادوند، ۱۳۸۴: ۹۰۱-۹۰۲). رایج‌ترین طرح‌ها در آینه‌کاری، طرح مشهور به «گره» است که از نظر گوناگونی اشکال و تنوع کاربرد آن در رشته‌های مختلف هنر ایران، در نوع خود مانند ندارد (پوپ. ۱۳۵۵: ۳۹۷). طرح های دیگر چون قاب‌بندی و شیوه های متنوع و یا ترکیب و تلفیقی از آن‌ها (به ویژه در آینه‌کاری سقف) شمسه، ترنج، لچک، قطارسازی، اسلیمی، مقرنس و تیم کره‌های گود که به کاسه مشهور هستند نیز متداول بوده و اکنون نیز معمول است (صادقپور فیروزآباد و بارانی، ۱۳۹۷: ۱۸۲؛ تصویر۶).

از آنجایی که هنر آینه‌کاری، هنری اسلامی محسوب می‌شود، شیوه‌ی آرابسک نیز در این هنر تجلی یافته و شاید بتوان در نقوش آینه‌کاری شباهت‌هایی را با این شیوه یافت. طرح‌های پرکاربرد در شیوه‌ی آرابسک عبارتند از تزئیینی، موطوماری، طرح‌های تزئیینی موطوماری، اشکال طوماری مجرد، اشکال توریقی ، طرح توریقی رسمی، اشکال ترویقی و طوماری، و اسلیمی، برای این مفهوم به‌کار برده شده است (عالم‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۷۳-۲۷۶).

در نقش‌های آرابسک، همواره دو اصل کلی رعایت می‌شود: «تکرار موزون اجزای طرح اصلی و پُرکردن همه‌ی سطح تصویر با همان اجزا که به عبارتی فضای‌های پرشده و جاهای خالی، طرح و زمینه، ارزشی دقیقا برابر دارند و به یکدیگر تعادل و توازن می‌بخشند. خط‌های پیوسته نیز با یکدیگر در ارتباط بوده و این‌طور به نظر می‌رسد که روی هم می‌غلتند. به‌طوری که چشمان بیننده هیچ‌گاه در نقطه‌ای معین از نقش تزیینی متوقف نمی‌شود. پیوستگی پیچ‌های به هم در آویخته، نگاه را به دنبال خود می‌کشد و هماهنگی و نظم هندسی سراسر نقش به آن‌ها رضایتی معنوی می‌بخشد» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۷۳)، (کونل، ۱۳۴۷: ۹) و (دیماند، ۱۳۳۶: ۹۳). در واقع آرابسک بیش از آنکه نقش تقلیدی طبیعت باشد، مظهری از آفرینش درونی، خیال‌پردازی و قرینه سازی است. نقوش و اشکال برآمده از این شیوه با توجه به مفهوم «خیال‌پردازی و قرینه‌سازی» بسیار به معنای نهفته در صورت هنر آینه‌کاری و همچنین اشکال قرینه‌ی قرار گرفته در طرح آینه‌کاری و بیش از همه چیز به «گره‌کاری»، شباهت دارد. به عبارتی ممکن است گره‌های موجود در هنر آینه‌کاری برگرفته از شیوه‌ی آرابسک در هنر اسلامی نیز باشد، چرا که بسیار با طبیعت نقوش و اشکال هندسی در آینه‌کاری شباهت دارد؛ با این تفاوت که رعایت اصل هندسه و همچنین استفاده از اشکال زاویه‌دار مانند شمسه، مثلث و ... در هنر آینه‌کاری بیشتر استفاده شده است. اما همان طور که جان طبیعت از مجموعه

عناصری که هر یک برای هدفی خاص خلق شده، تشکیل شده است؛ در معماری سنتی نیز فضاها هریک، برای هدفی مشخص و ساختاری خاص تعریف شده‌اند. به عبارت دیگر برای تشکیل یک کلِ یکپارچه طراحی می شوند (عمادیان رضوی و فخرالدین تفتی. ۱۳۹۱: ۱۲). لازم به ذکر است که در معماری سنتی ایران، بروز سلسله مراتب در معماری شامل حریم عرضی با هندسه، خطوط مستقیم، منحنی و با اشکال دوبعی و احجام سه‌بعدی و در سلسله طولی با فضاهای تهی بی‌شکل که میان فضاهای هندسی شکل می‌گیرند و به خیال فرصت تعالی می دهند، رخ می دهد (همان، ۲۰۵). با استناد به این موضوع ممکن است تاثیر پذیرفتن نقوش آینه‌کاری از این اشکال و هندسه، دلیلی بر حفظ اصالت هنر بومی باشد. بنابراین شاید بتوان گفت که چون هنر اسلامی و به‌خصوص معماری اسلامی مبتنی بر رمزپردازی است؛ از این‌رو هندسه و طرح کلی آینه‌کاری با روح و معرفت نهفته در هنر اسلامی منطبق بوده و شاید به همین علت باشد که آینه‌کاری به هنری اسلامی اما تماماً ایرانی تبدیل شده باشد.

۵- صورت و معنا در هنر آینه‌کاری

در جهان باستان و پس از ظهور مذاهب، عقاید مذهبی مایه‌ی اصلی و عنصر اساسی هنرها به شمار می‌رفت. در آن دوران، هنر در خدمت مذهب بود و همواره برای بیان مفاهیم مجرد و توضیح امور معنوی و مذهبی از هنرهای گوناگون و از رموز و اشارات و نمادهای مختلف استعانت گرفته و برای بیان نمادین به شدت، وسعت و قدرت فراوان برای نمایش صورت و همچنین ذات معنوی بهره می‌جستند (موسوی و آیت اللهی، ۱۳۹۰: ۴۸). با توجه به این نگرش که از گذشته‌ی یک قوم و فرهنگ برآمده است، با ظهور اسلام در ایران و همچنین بهره جستن از مفاهیم معنوی و عرفانِ اسلامی که در سرشت و ذهن هنرمند تجلی یافته است، آینه‌کاری با رویکرد هنر اسلامی بسیار بر نقوش و تصویر کلی آثار آینه‌کاری تاثیر گذاشته است که ریشه در معنای آینه دارد. این‌طور به نظر می‌رسد که معماری اسلامی به گونه ای نمادین اشاره به خلقت و جهان هستی دارد که خود سرشار از دگرگونی است. نقوش هندسی پیچ در پیچ مرکب از یک دایره که در درون خود پذیرای تمامی اشکال دیگر است، اسلیمی‌ها و گل بوته‌هایی که از باغ همیشه بهار بهشت است، تماماً نشان از خلاقیت مسلمانان در ایجاد طرح‌های نو دارند (علی آبادی و جمالیان، ۱۳۹۱: ۲۲).

اما مهمترین اصل در آینه‌کاری، «اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است که آن را می‌توان فضای چند ساحتی نامید؛ زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا، فضای سه‌بعدی کاذب نیست. یعنی از قواعد پرسپکتیو و دید تک نقطه‌ای پیروی نمی‌کند و مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت سر هم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهد، بلکه ساختاری است متشکل از پلان‌های پیوسته یا ناپیوسته که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند؛ به عبارت دیگر، نموداری است از مجموعه نماهایی که همزمان از روبرو، از بالا و از اطراف دیده می‌شوند» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۶۰۰).

در فرهنگ اسلامی، آن‌چه در آسمان‌ها، زمین و میان آن‌ها است از نور خداوند آفریده شده و این یکی از مفاهیم آیه‌ی »الله نور المساوات و الارض» است. بر اساس سخن حکیم نظامی، همه‌ی آفرینش از نقطه، خط، سطح یا گستره و حجم آفریده شده است. با تطبیق این سخن با محتوای آیه‌ی نور این‌طور به نظر می‌رسد که «در هنر اسلامی، به مفهوم واقعی آن، همه‌ی عناصر آفرینش‌گر اثر هنری نور هستند و از فروغ خداوندی‌اند». بنابراین، می‌توانیم چنین بیان کنیم که: «آغاز آفرینش از «نقطه» است و نقطه‌ی آغازین «نور» است و همه چیز از آن «نقطه نور» به وجود آمده است» (آیت اللهی، ۱۳۸۳: ۸). در واقع با توجه به ساختار بصری و ترکیب کلی نقوش به کار رفته در هنر آینه‌کاری، این خاصیت کیفی که در فرم‌های هندسی و با رمزپردازی به آن تاکید شده، کاملاً مشهود است.

۶- تجزیه و تحلیل

باتوجه به مباحثی که در خصوص معنای نهفته در هنر آینه‌کاری و تاثیر آن بر ایجاد فضای چندساحتی ذکر شد؛ به دو یافته در خصوص این هنرِ معناگرا بر می‌خوریم:

الف- ارتباط بین هنر آینه‌کاری با شیوه‌ی «هنر مفهومی»

ب- تشابه عالم مثالی (مُثُل) با فضایی که هنر آینه‌کاری در آن به کار رفته است.

الف- هنر آینه کاری به مثابه هنر مفهومی

در فضایی که هنر آینه‌کاری در آن قرار دارد، ابزار و شیء خاصی برای بیان هنری وجود ندارد؛ به عبارت دیگر، تنها نور و انعکاس است که توسط آینه، تصاویر را متکسر کرده و باز نمایش می‌دهد؛ و این تصاویر، مفهومی بصری از آن‌چیزی است که در مقابل آینه قرار گرفته یا در مواجهه با اشکال مختلف آینه بروز می‌کند. از آنجایی که در هنر مفهومی که با وجود تلقی آن به عنوان یک هنر نو، انتقال مفهوم به مخاطب نیازمند شیء هنری صرف نیست، می‌توان این‌طور برداشت کرد که در واقع فضای آینه‌کاری شده و عنصر اصلی آن یعنی آینه (که بواسطه‌ی نور، سایه و انعکاس، تجلی دهنده‌ی تصویری نو البته با بیانی نو است)، نوعی هنر مفهومی تلقی می‌شود. چرا که در هنر مفهومی، ایده و مفهوم تبدیل به اثر هنری می‌شود که این مفهوم توسط مخاطب در هنر آینه‌کاری، مدام در حال شکل‌گیری و تحول است و به عبارت دیگر، این محتوا است که مرکز توجه و تاکید است.

حال با توجه به تاثیری که از فضای آینه‌کاری و مخاطب یا تماشاچی، همچنین کارکردِ آینه (یعنی انعکاس تصویر فرد و هر شیای که در پیش روی آینه و در آن محیط قرار داشته باشد) و نقش معماری بنا در انعکاس آن بر پیکره‌ی قطعات آینه استنباط می‌شود، می‌توان شیوه‌هایی از هنر مفهومی را در بیان هنری آینه‌کاری به وضوح دید، از جمله «چیدمان، بداهه‌گرایی، مینی‌مالیسم، هنر روایتی، هنر بدن، هنر اتفاقی». گرچه ممکن است با توجه تاثیر فرد بر بازنمودی که در آینه ایجاد می‌شود، سایر شیوه‌های هنر مفهومی را نیز به نوعی در فضای آینه‌کاری شده، مشاهده کرد؛ اما حقیقتاً در فضای آینه‌کاری شده با توجه به حضور فرد یعنی هنرمند ثانویه(!) و شیء، 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 داده شده‌ی آینه‌کاری بنا قرار می‌گیرد، درگیر نوعی از هنر مفهومی می‌شود و (مخاطب) در تلاش است تا خود یا هر آنچه در آن منعکس شده را مشاهده نماید. این تلاش که منجر به کشف تصاویر منعکس شده‌ی 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. به عبارت دیگر، فردی که در مقابل این بیان هنری قرار می‌گیرد، در تلاش است با توجه به روابط هندسی‌ای که قطعات آینه با چهره یا تصویر پیش روی آن صورت می‌پذیرد، به حقیقتی که همانا برگرفته از معنای نهفته در سیرت و صورت خود اوست، دست پیدا کند. قطعاً هر شخص از این بازنمود به بیان متفاوتی خواهد رسید. چه بسا کوچک بودنش را در مقابل این آینه‌ی متکسر که تنها پس از تلاش در قطعه‌ای کوچک چهره‌اش نمود پیدا کرده را برداشت کند که این خود نوعی تلاش و چالشی است که در هنر مفهومی با تاکید بر معنا همواره مشهود است. یا زمانی که مخاطب در مواجهه با اثر آینه‌کاری که پیشتر نقوش و فرم بصری آن توسط هنرمند آینه‌کار بر دیوار نقش بسته است، بازتاب نور را بر صورت و بدن خود می‌یابد، هم دست به واکنش می‌زند تا حالت و نقطه‌ی بازتاب نور را کشف کند و هم اینکه در این جستجو، خود را در شکل کلی آینه کشف می‌کند. همین‌جا بایستی این نکته ذکر شود که شاید این ارتباط بین هنر مفهومی و هنر آینه‌کاری صرفاً به قطعات متکسر آینه ختم نمی‌شود؛ بلکه قطعات بزرگتر و یکپارچه‌ی آینه نیز

هیجان و بازنمودی از فرد را در فضا به مخاطب القاء می‌کند که این خود تجربه‌ای نو برای اشاره به وجود و هستیِ فرد یا تماشاگر در آن فضا تلقی می‌شود.

در مجموع، این‌طور به نظر می‌رسد که ارتباط هنر مفهومی و هنر آینه‌کاری برجسته است و شاید بتوان هنر آینه‌کاری را (نوعی از) هنر مفهومی دانست اما از آنجایی که عمر هنر آینه‌کاری بیشتر از هنر مفهومی است (چرا که هنر مفهومی هنری نو تلقی می‌شود)؛ می‌توان این‌طور برداشت کرد که شیوه‌ای از هنر مفهومی، پیشتر توسط هنرمندان آینه‌کار ایرانی ساخته، پرداخته و ارائه شده است. هرچند شاید عنوان سبکی که ما امروز برای این هنر در نظر می‌گیریم را مورد استفاده قرار نداده باشند. اما نگرش و بینش نهفته در سیرت آن و نشات گرفته از خلق آینه‌کاری، کاملاً با شگرد و روش‌های هنر مفهومی منطبق است.

ب- فضای آینه کاری شده به مثابه عالم مُثُل

همانطور که پیشتر نیز ذکر شد، معماری اسلامی به گونه ای نمادین اشاره به خلقت و جهان هستی دارد که خود سرشار از دگرگونی است. از سوی دیگر در فرهنگ اسلامی این‌طور قلمداد می‌شود که هر آنچه در آسمان‌ها، زمین و میان این دو قرار گرفته از نور خداوند آفریده شده است. بنابراین با در نظر گرفتن این نظر که نور عنصر اصلی آفرینش است و با تاکید بر نقش نور و بازنمایش آن در محیطی که هنر آینه‌کاری در آن اجرا شده است، با توجه به ماهیت و احساسی که به دلیل انعکاس تصاویر، نور و سایه ایجاد می‌کند؛ فضای آینه‌کاری شده، تمثیلی از جهان یا فضایی است که از دنیای بیرون خود جدا شده و به تعبیری دیگر، مجرد از آن است، اما در عین حال نمادی از جهان هستی نیز قلمداد می‌گردد.

این فضا، نیرویی خاص را منعکس می‌کند که فرد هر بار با حضور در آن و پس از گذشت اندک زمانی با احساسی کشف نشده و تجربه‌ای نو روبرو می‌شود. فضایی (بعضاً) معنوی و اجین شده با ذات انسان که همواره اندیشه‌ی فرد را به طینت و خودِ نهفته در سرشت، افکار و احساس او سوق می‌دهد. شاید این فضا، تمثیلی از همان عالمی باشد که افلاطون از آن به نام عالم مثال (مُثُل) نام برده است. اگرچه بین او و ارسطو بر سر حقیقت و مفهوم این عالم اختلاف نظر وجود داشته است، اما با توجه به تعاریفی که از این عالم داشته‌اند، فضای اجین شده با هنر آینه‌کاری به واسطه‌ی احساسی که به فرد القاء می‌کند، بی‌شباهت به آن عالم (مثالی) نیست.

از آنجایی که هنر آینه‌کاری در بستر هنر اسلامی شکل گرفته است، بایستی به عالم مثال و ارتباط آن با اسلام نیز اشاره کرد. «عالم مثال، عالمی است که نخستین بار به وسیله شیخ اشراق به فلسفه اسلامی راه یافته است. این عالم واسطه‌ای است بین عالم ماده و عوالم مجرد از ماده و به همین دلیل نقش یک حلقه اتصال را بازی می‌کند که از خصوصیات عوالم فوقانی و تحتانی بهره‌مند است و به همین دلیل عالم عجایب خوانده می‌شود. این عالم در فلسفه سهروردی نیز کارکردهای متعددی دارد که از جمله آن‌ها می‌توان به توجیه قیامت و رستاخیز و تبیین مساله وحی و توضیح معجزات اولیا نیز اشاره کرد. درباره نحوه تعامل عالم مثال و عالم ماده نیز بایستی گفت بر اساس کلام سهروردی می‌توانیم صور عالم ماده را ظهور صور مثالی بدانیم که در عالم مثال موجودند و در اینجاست که به مفهوم «تمثل» بر می‌خوریم که توضیح آن با کمک عالم مثال آسان می‌نماید» (احمدی، حسینی‌خامنه، ۱۳۸۸: چکیده).

به تعبیر افلاطون، عالم مثال، خارج از غاری است که انسان‌ها در آن به سر می‌برند. شاید بتوان فضایی که هنر آینه‌کاری در آن وجود دارد را یک تجربه یا مثالی از عالم مُثُل در نظر گرفت که ذات، سرشت و سیرت فرد، همه در لحظه‌ای با هم و در آن مکان پیوند می‌خورد. از سوی دیگر با توجه به نظر سهروردی که عالم مثال را واسطه‌ای بین عالم ماده و عوالم مجرد از ماده دانسته و در حقیقت حلقه‌ی اتصال را بازی می‌کند، می‌توان فضای آینه‌کاری شده را بواسطه‌ی انعکاس نور و بازنمود تصویر فرد

و تلاش وی برای کشف خود که در نهایت منجر به نوعی خودشناسی و مواجهه شدن فرد با نفس وی است؛ مثالی از این عالم دانست.

علاوه بر تعابیر ذکر شده، زمانی که به عالم هستی و آنچه بر فراز آسمان‌ها، کهکشان‌ها و نیروهای نادیده‌ای که درون آن قرار دارد، می‌اندیشیم؛ ذهن پروازی برفراز آسمان‌ها می‌کند. وقتی در فضای آینه‌کاری شده قرار می‌گیریم، به واسطه‌ی پوشیده شدن بخش عمده‌ی محیط آن بنا به جز سطح زمین از آینه (منظور سقف، دیوارها و حتی گوشه‌های اسیر در بنا است)، خود را در بستری می‌یابیم که شباهت بسیار زیادی با فضای دنیای بالا و عالم دیگر دارد، گرچه آن را ندیده و تجربه نکرده باشیم و این نور است که یکپارچه تجلی‌گر در این عالم است.

در مجموع نیروی شکل گرفته از قرار گرفتن در این فضا با نفس درونی ما در هم می‌آمیزد و با جستجوی بیشتر به احساسی ناب و خاص دست می‌یابیم؛ و دیگر این‌که به فضایی به مثابه عالم آسمان‌ها بر می‌خوریم. وقتی سر خود را به بالا و اطراف می‌چرخانیم، همه‌جا یکپارچه نور، تلالؤ و شگفتی‌ای از انعکاس را می بینیم. تجربه ای که شاید بتوان آن را تنها در عالم مثال داشت. عالمی که حقیقت دیگری در آن قرار دارد اما خارج از دنیای اطراف ماست و تنها این فضای آینه‌کاری شده است که ذره‌ای کوچک، تداعی‌گر و نمایان کننده آن فضا بواسطه‌ی نور، انعکاس و برداشت ما از معرفت ذاتی ایجاد می‌کند. همین‌جا به این نکته اشاره می‌شود که اشکال هندسی، بعضاً نقوش و شکل‌هایی که قطعات برش داده شده‌ی آینه که هندسه‌ی ناب و رمزپردازی شده‌ی هنر اسلامی را نیز تجلی می‌دهند، تاثیر بسیار زیادی در تجلی این فضا دارند. چرا که هر قطعه‌ی هندسی که با ادقام در سایر قطعات، یک کل و یکپارچه را تشکیل می‌دهد، تلاشی برای باز نمود آن جهان است. چه بساء معماری اسلامی که در هنر آینه‌کاری نقش کلیدی دارد، به نوعی خلقت و جهان هستی را متصور می‌کند.

۷- نتیجه گیری:

آینه‌کاری هنری با قدمت زیاد و غنی از شگفتی‌های بصری است. استفاده از آینه در معماری ایران به ادوار پیش از اسلام باز می‌گردد که بیشتر در ابنیه حکومتی مورد استفاده قرار گرفته است؛ اما از نظر نقوش و اشکال به کار رفته در آن با آینه‌کاری‌های دوره‌ی صفویه و قاجاریه متفاوت است؛ که شاید این تفاوت به دلیل عدم وجود آینه‌های شیشه ای و امکانات فنی برای برش آینه هم باشد.

پس از ظهور اسلام، معماری اسلامی که صورتی از معنای رمزگونه‌ی مفاهیم و عرفان اسلامی را در سرشت خود دارد با کیفیتی قابل تامل، مفهومی و معناگرا در ممالک شرق و غرب اسلامی گسترش یافته است. از ویژگی‌های مهم معماری اسلامی، تزئینات آن است؛ تزئیناتی که حالتی انتزاعی و تجریدی دارد و با زبان استعاره سخن می‌گوید. هنر آینه‌کاری که هنری تزئینی محسوب می‌شود، با رویکردِ عرفان اسلامی در معماری داخلی بناهای مذهبی، حکومتی و تاریخی دوره‌ی قاجاریه به اوج شکوه خود رسیده و نگاه جهانیان را به جلوه‌های بصری‌اش جلب نموده است. لازم به ذکر است که هنر آینه‌کاری که برگرفته از هنر اسلامی است، به دلیل ماهیتی که از انعکاس و نور در سرشت خود دارد، با تاکید بر اشاره به جهان خلقت یا دنیای دیگر، از نظر فضاسازی تداعی کننده‌ی جهان مثال نیز هست. از سوی دیگر معماری اسلامی با وجود غنایی که در خود نهفته دارد، در هر منطقه با هنر بومی تلفیق شده و تاثیراتی را مورد تبادل قرار داده است. در ایران به دلیل قدمت معماری و ریشه‌های قدرتمندی که تفکر معناگرا در هنرهای مختلف از جمله ادبیات، موسیقی، معماری و ... داشته است؛ این تلفیق و ترکیب به گونه‌ای بوده که ضمن حفظ ارزش‌های فرهنگ، هنر باستانی و تاریخی ایران، موجب شده هنرهایی مانند آینه‌کاری، گچبری، مقرنس، کاشی‌سازی و... اوج بگیرد. اما نکته‌ی حائز اهمیت، حفظ خاصیت بومی و باستانی در این هنرها است. چرا که با وجود شباهت‌های نقوش و ارتباط بینامتنی طرح‌های به‌کار رفته در این هنرها با هنرهای مشابه در سایر کشورهای اسلامی، پیکره و سرشت آن‌ها ارتباط بیشتری با هنرهای سنتی ایران دارد. شاهد این موضوع نیز تفاوت محسوس سبک معماری ایران با

کشورهای غرب دنیای اسلام است. بدیهی است که معنای نهفته در صورت هنر آینه‌کاری به دلیل داشتن نقوش هندسی، تجریدی و انتزاعی، بیشتر از هنر اسلامی سهم برده باشد. یکی از دلایل آن نیز می‌تواند ارتباط فرمی و ریخت‌شناسی نقوش، گره‌ها و اشکال به‌کار رفته در آن با شیوه‌ی آرابسک نیز باشد. شیوه‌ای که در بستر هنراسلامی متولد شده، تکامل یافته و در سرتاسر جهان اسلام توسعه یافته است. اما حتی با وجود این نزدیکی که بازهم نشان از ارتباط بینامتنی و تاثیر هنرِ ادوار مختلف بر یکدیگر است، تفاوت‌های قابل توجهی در جزئیات، گره‌ها و اشکال آینه‌کاری ایران با شیوه‌ی آرابسک وجود دارد. تفاوت‌های که این هنر را به یک هنر ایرانی تبدیل کرده و می‌توان با دیدن نقوش آن به راحتی تفاوت‌اش را از هنرهای دیگری که با شیوه‌ی آرابسک در کشورهای غرب و شرق اسلام وجود دارد، تمیز داد. از سوی دیگر، با تکیه بر مفاهیمی که در خصوص اهمیت معنا و محتوا در «هنر مفهومی» ذکر شد، این مهم قابل اشاره است که شاید هنر آینه‌کاری به دلیل شباهت‌هایی که با شیوه‌های هنر مفهومی دارد، نوعی از آن باشد و مخاطبی که در فضای آینه‌کاری شده قرار می‌گیرد، این هنر را نیز تجربه کند.

منابع و مراجع

کتاب:

اعوانی، غلامرضا. ۱۳۷۵. حکمت و هنر معنوی. تهران: گروس.

البهنسی، عفیف. ۱۳۸۵. هنر اسلامی. ترجمه محمود پورآقاسی. تهران: چاپ اول، انتشارات سوره مهر، وابسته به پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۵. اسلام آنسیکلوپدیسی؛ هنر اسلامی. ترجمه مسعود رجب نیا. تهران: سروش.

بورکهات، تیتوس .۱۳۷۰. ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی؛ در کتاب: جاودانگی و هنر، مجموعه مقالات. ترجمه محمد آوینی. تهران: انتشارات برگ.

پاکباز، رویین. ۱۳۸۵. دایره المعارف هنر. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

پوپ، آرتور اپهام. ۱۳۵۵. مراحل برجسته در آرایش معماری امروز ایران؛ در: گلدک، جی.سیری در صنایع دستی ایران. ترجمه حمید عنایت. تهران: بانک ملی ایران.

خاتمی، محمود. ۱۳۹۰. پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی، ویرایش فنی عباس رکنی. تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری متین.

ریاضی، محمدرضا. ۱۳۷۵. فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران. تهران: دانشگاه الزهراء.

زمانیف دیماند، موریس. ۱۳۳۶. راهنمای صنایع اسلامی. ترجمه عبدالله فریار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

سمسار، محمدحسن و ذکاء، یحیی. ۱۳۷۴. آینه‌کاری؛ دایره المعارف بزرگ اسلامی. تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

سمیع آذر، علیرضا. ۱۳۹۲. انقلاب مفهومی. تهران: نشر نظر، چاپ دوم.

عالم‌زاده، هادی. ۱۳۷۴. دایره المعارف بزرگ اسلامی؛ آرابسک. تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

فولادوند، مهناز. ۱۳۸۴. تجلی حقیقت در معماری خانه های خدا. در: ستاد عالی هماهنگی و نظارت بر کانون های فرهنگی - هنری مساجد (گردآورنده). هنر و معماری مساجد. تهران: رسانش.

کونل، ارنست. ۱۳۴۷. هنر اسلامی. ترجمه هوشنگ طاهری. تهران: ابن سینا.

کیانی، محمد یوسف. ۱۳۷۶. تزئینات وابسته به معماری ایران، دوره اسلامی. تهران: میراث فرهنگی.

لوسی اسمیت، ادوارد .۱۳۸۰، آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه علیرضا سمیع آذر. تهران: نظر.

نصر، سیدحسین. ۱۳۷۵. هنر اسلامی . ترجمه مسعود رجب نیا. تهران: سروش.

نصر، سیدحسین . ۱۳۸۰. معرفت و معنویت. ترجمه انشاءالله رحمتی. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

وود، پُل .۱۳۸۳، هنر مفهومی، ترجمه مدیا فرزین. تهران: هنرایران.

هنرفر، لطف الله. ۱۳۵۰. گنجینه آثار تاریخی اصفهان. اصفهان: بی نا.

Krautheimer, Richard. ۱۹٦٥, Early Christian and Byzantine Architecture Yale University Press Pelican History of Art, London: Penguin Books Ltd.

مقاله:

احمدی، سیدحسن و حسینی‌خامنه، سیدمحمدرضا. ۱۳۸۸.«جایگاه عالم مثال در فلسفه سهروردی»، خردنامه صدرا، ش۵۶: ۶۹تا۸۵.

آیت اللهی، حبیب الله. ۱۳۸۳. «هنر اسلامی»، بیناب، حوزه های تخصصی، ش ۷: ۸ تا ۴۸.

بلخاری، حسن. ۱۳۹۲. «تمثیل ظهور حق در مظاهر عددی و هندسی به روایت سیدحیدر آملی و تاثیر احتمالی آن بر هنر آینه کاری ایرانی». صفه. ش۶۱: ۵ تا ۱۸.

حسینی راد، عبدالمجید. ۱۳۸۰. نمایشگاه هنر مفهومی، بحث برانگیزترین واقعه. روزنامه ایران - ۲۲۵۷: ۱۲

سمسار، محمدحسن. ۱۳۴۲. «آیینه و سرگذشت آن»، هنر و مردم، ش۱۴: ۲۳ تا ۳۵.

سیاه کوهیان، هاتف. ۱۳۹۱. «تاثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تاکید بر تزئینات گنبد سلطانیه». عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)، ش ۳۴: ۴۷ تا ۶۴.

صادقپور فیروزآباد، ابوالفضل و بارانی، مهشید . ۱۳۹۷. « بررسی نقوش و مفاهیم طرح‌های آیینه کاری موجود در حرم مطهر احمدبن موسی الکاظم شاه‌چراغ(ع)»، رهیافت فرهنگ دینی، ش ۱: ۱۷۶ تا ۱۹۴.

طاهباز، منصوره. ۱۳۸۳. «ردپای قداست در معماری اسلامی ایران»، صفه، ش۳۹ : ۱۲۴ تا ۱۰۳.

علی‌آبادی، محمد و جمالیان، سمیه .۱۳۹۱.«بازشناسی الگوهای آینه‌کاری در بناهای قاجاری شیراز»، نگره، ش۲۳: ۱۷ تا ۲۹.

عمادیان رضوی، سیده زینب و فخرالدین تفتی، محمد مهدی. ۱۳۹۱. «پژوهشی در طبیعت شناسی اخوان الصفا در نسبت با معماری اسلامی ایران»، صفه، ش ۵۹: ۵ تا ۱۴

فاطمی، فریماه و مرسلی توحیدی، فاطمه. ۱۳۹۴. «کارکردهای هنر مفهومی در مفاهیم هنر مقاومت (مطالعه موردی: باغ موزه ی دفاع مقدس)»، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز. دوره چهارم، شماره ۷: ۶۱ تا ۷۶

کفیلی، حشمت. ۱۳۸۰. « آینه‌کاری حرم امام‌رضا علیه السلام»، مشکوه، ش۷۲ و ۷۳: ۱۴۶ تا ۱۴۸.

مرادی، سعید و شیخی، شکوفه. ۱۳۹۵. «بررسی هنر آینه‌کاری در معماری اسلامی با تاکید بر تفاوت کاربرد آن در اماکن مذهبی»، کنفرانس بین المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، برلین ایران.

مقیم‌پور بیژنی، طاهره . ۱۳۸۷. «آیینه‌کاری در معماری دوره قاجار، نگاهی مختصر بر پیشینه ی آیینه و کاربرد آن در تاریخ هنر ایران»، کتاب ماه‌هنر، ش ۱۱۹: ۷۰-۷۷.

موسوی، بی‌بی‌زهرا و آیت‌اللهی، حبیب‌الله. ۱۳۹۰. «بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی»، نگره، ش ۱۷: ۴۷ تا ۵۸.

میش‌مست‌نهی، مسلم و عابداصفهانی، عباس . ۱۳۸۶. « تاریخچه‌ی آینه و آینه‌کاری در ایران با نگاهی ویژه به اصفهان دوره صفوی»، ویژه نامه مرمت و پژوهش، ش ۲: ۴۳-۵۲.

نظیف، حسن. ۱۳۹۲. «پایداری اندام های ایرانی در گذار از دوران اسلامی». باغ نظر، ش ۲۴: ۵۷ تا ۶۸.

نوروزی طلب، علیرضا. ۱۳۸۸ . «زیبایی و ذات شناسی هنر اسلامی»، کتاب ماه هنر، ش۱۲۹: ۴ تا ۳۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی