صفحات ۱۵- ۲۲
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • شماره ۴۶ • تابستان ۱۳۹۰

جـایگاه "خط منحنـــــی" در نقـوش ایرانـــی

امیر فرید*
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۲/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۴/۵)

چکیده

در نزد مردمانی که ذوق و سلیقه ی آنان در بیان احساسهایشان به شعر می انجامد ، بی‌شک در خامه ی هنرمندانی که از آن فرهنگ نمو یافته اند، به رانش و رقصی پرحس، در طرح و خط هایشان نیز می نشیند. حال اگر قومی بر سر کلمه ای و خواستگاهی در طول قرن ها وفادار بماند ، می تواند پیوندهای نزدیک و علایق مشترکی را در نمود ترسیمی خود با آن احساس ها ، در طول دوره ها دنبال کند، که از یک روح مشترک حاصل آمده باشد. بروز این علاقه نسبت به نوع طرح خطی و چگونگی ترسیم خاص آن در بستر تاریخ است، که، به نماد و مشخصه‌ی قومی می‌رسد تا شناسنامه و پایه کلی و اساسی طرح های ایرانی گردد . در طرح ها و نقش های ایرانی گونه‌ای "رویش" و "حرکت" وجود دارد که به وسیله نوع خاصی از خط به بیننده القا می‌شود، تا نقوش را برای مخاطب "فرازمانی" بنمایاند. انتخاب و بررسی این خط اساسی ، که در بستر قوس و منحنی شکل گرفته است می‌تواند نشان دهنده ی سلیقه خاص قومی و تباری یک سرزمین باشد . این پژوهش خواهان آن است که به پرسش های زیر پاسخ دهد . ۱- آیا خط و طرحی ثابت که مناسب با سلیقه فردی و تباری ایرانیان باشد وجود دارد ؟ ۲- این طرح و فرم خطی از چه اجزایی تشکیل یافته و چه مفهومی را دربر دارد ؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

منحنی، حرکت، نقش های ایرانی، ناخودآگاه قومی.

* تلفن : ۵۴۱۹۹۷۴-۰۴۱۱، نمابر: ۵۴۱۹۷۱۱-۰۴۱۱، E-mail:amir.farid.110@gmail.com.

مقدمه

خط منحنی دارای چنان سیالیت و روانی درونی می باشد که در پهلو گرفتن با هر شکلی (form) می تواند معنای روانی خاصی به آن طرح بدهد. چه بسا در برخورد با منحنی ریگ های روان بیابان ها، موج دریاها، قوس رویایی طاق های مساجد و ابنیه‌های تاریخی ویا تابلویی که برتری آن با انحنا می باشد، حس آرامش و ماورایی به بیننده القا کند. این احساس نسبت به خط منحنی و دوار، گویی در جان آدمیان نهفته است که چنا ن به آن پیوند درونی می‌یابد . کافی است در ستون فقرات آدمی نگریسته شود که هیچ خط صافی وجود ندارد و یا کودکی که به صورت ناخودآگاه هنگام قلم در دست گرفتن منحنی را می گستراند و بسا کوشش بیهوده دیگران است که می خواهند خط صاف کشیدن را بدو بیاموزند.

این حرکت گاهی در نزد قومی بصورت یک جریان ممتد تاریخی می‌شود که در همه قرن ها ادامه دارد. خطی که از صعود و سقوط و از پیچش و انحنا برخوردار است و برای تکامل حرکت خطی خود ، به سوی اوج و تکامل خویش، میل به سمتی می نماید و میزانی مشخص را طی می کند. "عنصر خط در مبانی هنرهای ایرانی ، یکی از مهمترین عناصر بصری و از شاخصه های ماندگار این هنر به شمار می‌آید ، با وجود تحولاتی مختلف در طول تاریخ، عنصر خط همواره در قالب یک روح مشترک ، آثار هنر ایران را به هم پیوند می‌دهد" (خزایی، ۱۳۸۵، ۲۵) .

نکته قابل ذکر آنست که در ما در بررسی خود به یکی از پرکاربردترین گونه های بیانی خط ، در هنرهای بصری ایران یعنی منحنی و شکلی خاص"اشگ گونه" می‌پردازیم. چرا که گونه های بیانی دیگر مانند راست خط‌ها –که شامل نقوش هندسی است –نیز در هنر ایران وجود دارند . اما در این مقاله تنها به نقش منحنی در تزئیناتی که برتری با انحنا باشد پرداخته می شود که چگونه این گونه بیانی در ادوار مختلف هنری این سرزمین، همیشه پایه ی حرکتی نقوش بوده است . این میزان مشخص که بنا به ذات فردی و قومی از یک سو و مسایل فرهنگی و اقلیمی از دیگر سو ، در طول قرن ها پیراسته شده تا در هنر ایران جلوای ویژه و منحصر به فرد بیابد .

نکته دیگر آنکه مقصود از هنر ایرانی– در این مقاله – اشاره به یک فن و هنر خاص نیست بلکه رسیدن به یک کلیت و منحنی آشکاری است که در روح نقش‌ها و طرح‌های (فرم‌های) ایرانی حیات داشته و دارد.

ناخودآگاهی تباری (قومی)

"ناخوداگاهی تباری، ازیک سو، روی دامنه‌ای گسترده‌تر از ناخودگاهی فردی و از سویی تنگ تر از ناخودآگاهی جمعی دارد، آنچه تباری یا گروهی از مردمان که در سرزمینی زیسته‌اند و فرهنگی را ویژه خویش پدید آورده‌اند ، در درازای زندگی خود آزموده‌اند . آنچه تک تک مردم در این تبار از یادمان‌های نیاکان در ژرفای نهادشان اندوخته و نهفته‌اند ، ناخودآگاه تباری آن مردم را پدید می‌آورد... که می‌تواند از کارمایه ها و نگاره ها و نمادهای ویژه برخوردار باشد" (کزازی،۱۳۷۶، ۶۷).

این حرکت تباری و قومی خالی از جنبه های ناخودآگاه فردی نمی باشد ، بلکه در ذات وجود هر فردی –که مسلماً عوامل بیرونی بدان تاثیر می گذارد – می توان علاقه و نسبتی به آن یافت. مشترکات قومی در پیوند با رویاها و دغدغه های فردی است که رنگی منحصر به فرد به خود می‌گیرد و ناخودآگاه شخصی را می سازد ، که "ناخودآگاهی شخصی، بطور عمده عبارت است از این چهره هایی ،که غالبا در رویا پیدا می‌شود" (یونگ،۱۳۷۷، ۸۹) .

این رویای شخصی که مشترکاتش، مشترکات قومی می آفریند، از اعتقادها و رسم و رسوم‌ها، از یک سو، تا همجواری با طبیعتی خاص از دیگر سو – در یک کلام – از روحی که در یک سرزمین حاکم است ، ناشی می‌گردد.

در این میان گویی هنر ایرانی، تجریدی است ناب و خالص از حرکت علم و طبیعت که‌این گونه هدف مند در طول قرن‌ها دراین دیار بکار رفته است. آن را منحصر به فرد نموده که در برابر دیگر سرزمین‌ها تفاوت آن بسیار روشن و مبرهن است . این تفاوت در روح هنر ایرانی موجود است و موجب تشخیص یک اثر ایرانی از هنر دیگر قوم‌ها می باشد.

حتی در بین قوم‌ها و سرزمین هایی که از نظر ریش‌ای با ایران نزدیکند نیز می توان این تفاوت را دید ، مثلاً "دو تصویر نقاشی هند و ایرانی، اگر چه ریشه ایی به هم نزدیکند ، اما سیالیت و روانی و غزل گونه راندن قلم و حرکت آن ، انحنای خطوط در نقاشی ایرانی بسیار زنده‌تر و چشم گیرتر... می باشد" (بینیون،۱۳۸۳، ۱۶۷).

منحنی در ذات آدمیان و در ضمیر ناخودآگاه آنان به انسان حس آرامش و حالتی رویایی را می‌نمایاند. در مقوله هنر و رانش قلم نیز گویی این ناخودآگاه، در جان هنرمندانی که با فرهنگ و احساسی مشترک سر و کار داشته‌اند نیز حادث شده و مشترکات

هنری بسیاری آفریده است ، که بیشک این امری اتفاقی نبوده و از سرچشمه زلال و جاری تفکر و فرهنگی غنی و عرفانی ، جان گرفته است .

در نقوش ایرانی شمه ای از آن تفکر را می توان دید که چون دانه های یک تسبیح که با نخی به هم متصل شده‌اند، فرهنگ و تفکر ایرانی این هنرها را به هم متصل می کند . "قوس چشم‌نواز و موزون قسمت فوقانی اندام آهوی خرامان و در نقش ساق ای در تذهیب و حرفی کشیده در خوشنویسی نستعلیق و قلم گیری اندام ماهرویی در نگارگری و... این همه یاد موسیقی شعر حافظ و نقوش گنبد شیخ لطف الله را در جان ها زنده می‌کند" (افشارمهاجر،۱۳۸۴،۱۴۰).

در این سرزمین (مقصود از سرزمین پهنه گستردای از ایران فرهنگی را می گوییم) نیز روحی مشترک از دورترین اعصار بر فرهنگ آن سایه گسترده بوده که در نمود ترسیمی و خطی آن حالتی مشخص و کلی را بازنموده و موجب حفظ آن در گذر زمان ها و سده ها شده است .

این حرکت مستمر که با روح و فطرت طبیعی سازندگان هنر این سرزمین همگام شده تا تمدن ایرانی را دارای ویژگی مشخص گرداند. یا بقول "رنه گروسه" از ویژگی های بارز کشور ایران این است که در تمامی طول تاریخ همواره به صورت یکی از کهن ترین تمدن های دنیای باستان در اذهان مجسم شده است : تمدنی که طی پنجاه قرن با تداومی شگفت انگیز پیوسته تجدید حیات یافته است " (گروسه، ۱۳۸۱، ۲۷) .

خط و حرکت

هر دمی نو می شود دنیا و ما
بی خبر از نو شدن اندر بقا (مولوی)

در تعریف خط، بیان‌های مشخص بسیار وجود دارد، از جمله اینکه : خط را از تکرار نقاط و جنبش آن از یک سو... ،
هدایت چشم در حد فاصل دو نگاه یا نقطه ... ، و یا ...

و بسیاری از تعریف های دیگر ، که هم می توان از نظر تجسمی به آن پرداخت و هم از نظر مفهومی بدان اشاره کرد. همچنین می توان برای خط های نگاشتاری ، سنجشی ، پویایی و خط محتوایی و... تعاریف جداگانه ارائه نمود. چرا که خط در هر بستری و کنجی تعریف جداگانه ی می یابد . بعبارتی خط سمبلی و نمادی می شود برای فرد که مقصود خود را بنمایاند .

در مسیر رسیدن به هدف این مقاله یکی از مهمترین ویژگی های شکل دهی خط تناسب آن با مفهوم "زمان" است. به عبارتی "خط نمودار زمان در یک اثر هنری است".

این زمان حد گذشته و حال است و هنوز آینده ندارد، زیرا از آغاز حرکت نقطه تا هنگام توقف و ایستاییش، زمانی را در بر می گیرد که گذشته است و تنها هنگامی آینده‌ای را القا می کند که ادامه ی آن و حرکت نقطه‌ی زاینده ی آن دوام داشته باشد، یعنی نگرنده حس کند که خط متوقف نشده و ممکن است تا بی نهایت روان باشد .

تنها خطی می تواند چنین ویژگی را ارائه کند که از محدوده "اثر" فراگذرد و بیننده را در فضا شناور کند.

بنابراین "خطی" که مرز "اثر" را می‌برد و احساس فراگذشتن از آن را ایجاد می کند ، بیانگر اندیشه آینده است .

چنین است که در آثار اسلامی و بویژه در گنبدها و اطراف طاق ها و سردرها ، خط هرگز متوقف نمی‌شود و چنان به کار می‌رود که گویی آغاز و فرجامش در فضا است و بیننده را به تعلیق و شناوری در فضا می کشاند و به سوی حق راهبری می‌کند.– کل فی فلک یسبحون" (آیت اللهی، ۱۳۸۵،۵۰).

حرکت های خطی در هنرهای سنتی ایران که از قوت به ضعف می آیند بسیار مشهود هستند ، بدین معنا که می‌توان ابتدایی برای آنان قایل شد (قوت) و در حرکت (منحنی وار) به ضعف می رسند و آنگاه در انتهای ضعف آنچنان پنهان می‌شوند که در فضا گم می‌گردنند. یعنی مهر خاتمه بدان خطوط نمی رسد و نمی توان انتهای آن را نشان داد، بلکه به زمان می پیوندند.

این تعریف شباهت زیادی با حرکت های قلم گیری در نگارگری ایرانی و یا در خوشنویسی ایرانی دارد. حرکتی که در تک خط ها به "ارسال" منتهی می‌شود و در حرکت دو خط از دو سو به یک نقطه‌ی مشترک و پیکان شکل می رسد که باز همان حس "ارسال" را می نمایاند. لازمه رسیدن به‌این پیکان حرکت دوار است که حتی در هنرهای نوشتاری ایرانی این دورها به چشم می‌آیند.

حتی در مقایسه خطوط اسلامی که بیشتر تحت تاثیر اندیشه ی ایرانی قرار گرفته است، می بینیم که در آنان "دورها" بر "سطح ها" برتری دارند.

هنرمندان ایرانی از منحنی مقدس و ثابتی پیروی می‌کردند که در طول قرن‌ها پیراسته و مجرد شده است. و حال در پرداختن بدین نکته که: در هنر ایرانی چگونه خطی بیشتر استفاده می گردید که اینچنین مورد علاقه هنرمندان ایرانی بوده است؟ وبرای رسیدن بدین مهم ، باید به تعریف دیگری در مقوله "حرکت" توجه کنیم ، چرا که "– خط اغلب به حرکت منتهی می‌شود " (Hosini&Ashki, 2007, 9).

در باب حرکت نیز تعریف های بسیاری ، از گذشته های دور شده، که بعضاً حکما و فلاسفه پیشگامان طرح این مسئله بوده‌اند .

"ملاصدرا می گوید که افلاطون حرکت را اینچنین تعریف کرده است: الحرکه خروج عن المساواه، حرکت یعنی بیرون شدن از برابری و به تعبیر امروز خارج شدن از حرکت یکسان "(البته باید جهت را بدان افزود ورنه از عدم نیز با این تعریف وجود حاصل می شود) که گاهاً این تعریف ها، مختلف و متفاوت نیز می شده است" (مطهری، ۱۳۸۸، ۱۶) .

اما پرسش ما در ابتدا این است که حرکت کجا و چه هنگام بوجود می آید و آیا هر خطی، صرف خط بودن می‌تواند "حرکت" را نیز به همراه داشته باشد؟

در تعریف هایی که از خط شده، خطی را که افقی باشد، با سکون ، آرامش وحتی با مرگ معنا کرده‌اند حال ، صرف عمودی شدن این خط، می‌تواند حرکت را بدان بنمایاند ؟! اگر چه می توان در تعریف خط عمودی کلمه ی "ایستایی" را بدان بیفزاییم، ولی این کلمه مترادف

"حرکت" نمی تواند باشد.

متناسب با فلسفه ایرانی – اسلامی و نظر صریح در کتاب اسفار که "هر حرکت مستقیمی به سکون منتهی می شود" (ملاصدرا، ۱۳۸۸، ۱۶۶). بدین معنی که حرکت اگر به یک منوال به راه خویش رود و از میل به سویی بازماند ، بی شک به سکون منتهی می گردد . این نکته تشابه ظریفی دارد با نظر عرفای ایرانی بویژه شمس که معتقد است، حتی ایمان اگر از پویایی بایستد به کفر منتهی می شود.

پس حرکت با خط مستقیم به وجود نمی آید. حتی حکما معتقد بودند که "محال است یک خط مستقیم باشد و به منحنی تبدیل شود و بلعکس ، هر جا که خط مستقیم به منحنی تبدیل می شود ، به این صورت است که آن خط معدوم می شود و از نو خط منحنی بوجود می آید و بلعکس (مطهری، ۱۳۷۵، ۱۸۴).

در سیر خط و حرکت، آن پویایی با تغییر و "میل" بوجود می آید، یا به عبارتی همان کلمه "جهت" که در تعریف ملاصدرا آمده بود. که جهت با فشار به یک ناحیه از خط بوجود می آید و متوجه به سوی چیزی می شود. اگر یک خط منحنی تا بیشمار عالم ادامه داشته باشد یک خط است، چون لازمه دو خط شدن وجود نقطه بالفعل است. و در هنر ایرانی یک خط کلی وجود دارد که مابقی خط ها از آن منشعب می شود که باز حکم یک خط را دارد.

نقطه بارز این ادعا نقوش و تزئینات هنر ایرانی است . برای مثال اگر به حرکت ختایی و یا اسلیمی کاشیکاری های مساجد بنگریم تمام سطح از یک خط اصلی حاصل می آید و دیگر اجزا از آن خط رویش می یابند.

البته در این میان حرکت دوری نیز راه به جایی نمی برد چون در یک مدار بسته است و باز به همان نقطه ی نخست منتهی می گردد، که جز سرگشتگی هیچ معنایی ندارد و شیئی نمی تواند متوجه به سوی چیزی باشد .

هر حرکت باید به کمال برسد و کمال خط در حرکت آن تعریف می شود ، و حرکت باید به سمتی "میل" بیابد تا چشم را به بیکرانگی محیط و فضا پیوند دهد .

بو علی بنا به نظریه خودش که میل را قبول داشته می گوید "چون هر حرکتی معلول یک میل است، حرکت در دو جهت مختلف محال است که میل واحد داشته باشد... وتا میل نباشد حرکت هم نیست" (مطهری، ۱۳۷۵، ۲۱۲) و "میل عبارت است از علت قریب برای تحرک جسم از حدی به حدی – در مسافت" (ملاصدرا، ۱۳۸۸، ۱۶۲).

این میل و حرکت در هنر ایرانی اسلامی، رو به سوی بالا دارد، تا عرش را و بیکران را نشانه رود، اما نه با اشاره فلش گونه ، بلکه حرکت و میلی که در بطن خط وجود دارد ، در مسیر حرکت خود به قوس و منحنی می نشیند.

این مفهوم (خطی) در نا ودآگاه بیشتر هنرهای ایرانی مشهود است و آنچه تفاوت هنر ایرانی را با دیگر قوم ها می رساند همین فضای خاص هنر ایرانی است که با یاری عناصر تزئینی و خیال انگیز پلی را می سازد که به راحتی " شخصی می تواند از نقش یکی از قالی های بزرگ، چشم برگیرد و به یک نقاشی ایرانی نظر کند ، بی آنکه احساس کند که از خطی مرزی عبور کرده است" (بینیون،۱۳۸۳، ۴).

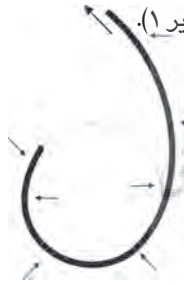
بکارگیری منحنی در طرح بجز حس آرامش در آدمی گونه ای حس فرازمانی و خلسه گونه می بخشد که در برخورد با اثر هنری آدمی را با درون خویشتن مواجه می نماید و بسوی سرزمینی رویایی دعوت می کند. این هدف در اکثر زمان ها یکی از کارکردهای هنر ایرانی بوده است . از برجسته کاری های هخامنشیان گرفته تا روانی قلم گیری در نگارگری، می توان این نکته را ردیابی کرد ، که البته بجز حس مشترک در زمینه خیال، تداوم این احساس ها در طول تاریخ نیز دارای اهمیت است.

چگونگی حرکت خط رو به کمال

گوته می گوید "چشم بویژه طالب کمال است، نیروی درونی پس از هر مرحله ی خارجی برای باز آفرینی تعادل به فعالیت در می آیند" (گیس، ۱۳۸۴، ۲۹).

نه تنها چشم ، که روح نیز طالب کمال است و هنر در فرهنگ ایرانی رساندن آدمی به کمال (نگاه به معنی ه + نره در ایران این مفهوم را می رساند) و زینسان اجزا تشکیل دهنداین هنر نیز باید رو بسوی کمال داشته باشند ، از جمله عنصر خط .

حرکت در خط با منحنی حاصل می شود و از سویی اگر فشار به پیکره ی این خط انقدر یکسان باشد ، بی درنگ فضای بسته ای به دست می آید که مورد پذیرش "حرکت" در هنر ایرانی نیست ، چرا که به دور می انجامد . پس این حرکت دوار باردیگر به سوی منحنی دیگری متمایل می گردد ، یعنی این دایره بسته نمی گردد و به سوی بالا رانش می یابد (تصویر ۱).



تصویر ۱- فشاری از اطراف،که باعث عدم صافی و ایستایی در شکل می گردد و از سویی دیگر میل برای رویش، مانع حرکت دوری بسته می شود.

در این هنگام که حرکت به سوی اوج می رود باز اگر حرکت خط، صاف باشد ، شتاب آن گرفته می شود ، "که خطی به فرض چرخش و نه سکون وایستایی ، می تواند به حرکت منتهی شود ، من باب مثال نجم الدین در مرصاد العباد چنین می پندارد که آدمی هنگام وجد است که قفس قالب تبعیت در اضطراب آرد" (حاکمی ،۱۳۸۴، ۵۱).

حتی اگر این حرکت رو به بالا شبیه فلش باشد اما از منحنی پیروی نکند شتاب و "رویش" لازم را نخواهد داشت، بلکه کمال و رویش، با میل به سویی حادث می گردد. و در قالب مشخص و یکسانی این رویش به تکثیر می انجامد (تصویر ۲).

تصویر ۲-عدم حرکت صاف و مستقیم خط را از ایستایی باز می دارد. در حرکتی حساب شده و درست این پیچش ها در کنار هم رویش و حرکت را به صفحه هدیه می نمایند.

درست مانند رویش گیاهان ، در هنرهای ایرانی نیز از یک منبع خطی دوار حلزونی گونه آغاز می شود و در سطحی مشخص همه ی فضا را پر می کند و ساقه های فرعی ، باز با همان نظم ، گردش را آغاز می کنند. که در مجموع با رویش تجریدی منحنی وار ساقه ها و اسلیمی ها، به کمال و اوج می رسند(تصاویر ۳ و ۴).

تصویر ۳- حرکت جزء که در مسیر همان حرکت کلی می باشدو نه تنها تسلسل خط از میان نمی رود بلکه رویش و زایش در خط صورت می گیرد.

تصویر ۴- طرح بشقاب اشکانی ، که باز همان خطوط کلی در آن دیده می شود. و این حرکت از گذشته‌های دور در هنر ایرانی مورد توجه بوده است.
ماخذ: (تاکستانی، ۱۳۷۶، ۷۱)

"اسلیمی‌ها اصولاً باز آفرینندای زایندهای کیهانی آفریدگار، را از طریق طبیعت اند . همچنان که نواخت (ریتم) بنیاد طبیعت است ، اسلیمی ها نیز معنای نواخت دارند..." (اردلان، ۱۳۸۰، ۴۳).

گویی هنر ایرانی تجریدی است ناب و خالص از حرکت عالم و طبیعت که این گونه هدفمندانه در طول قرن ها در این دیار بکار رفته است . تداوم و عظمت نقوش و طرح ها در زمان ها و طول سالیان دراز علی رغم محدودیت ها و ممنوعیت ها قوم های مهاجم چنان بوده که آنان نیز سر تعظیم بدان فرود آورده اند .

این روح را در هنرهای ایرانی از نقوش برجای مانده بر روی سنگ ها و سفالینه های دور گرفته تا نقاشی و کاشیکاری های اسلامی ، می توان دید که از یک پایه حرکتی پیروی می‌کردند (تصویر ۵ و ۶).

"تداوم به صرف شباهت ظاهری یا وحدت اسم معلوم نمی شود، دلیل واقعی این است که نوعی اصل حاکم بر رشد ، دخالت داشته باشد و این اصل هویت خود را در جریان تحلیلات گوناگون حفظ کند (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۳).

تصویر ۵- نقش ساسانی.
ماخذ: (خزایی، ۱۳۸۱، ۲۱)

تصویر ۶- کاشیکاری مسجد دوره اسلامی.
ماخذ: (خزایی، ۱۳۸۱، ۵۶)

- در تصاویر ۵ و ۶ با آنکه بین اجرای آنها چندین قرن فاصله می باشد اما درخت زندگی گویی باید از طرحی ثابت و والا بهره ببرد، تا در دوره اسلامی به نام درخت طوبی نامیده شود .

می توان نمونه هایی این چنینی را گاهاً در فرهنگ ها و هنرهای دیگر ملل عالم یافت اما در دو نکته، نقوش ایرانی ویژگی خاص می یابند. اول در فلسفه وجودی این حرکت که مناسب با رویش و معنای مفهومی آن است. که در نقوش ایرانی در پی یافتن جهانی دیگر بر می آید، یا شاید آن چیزی که "الکساندر پاپادوپولو" "گریز از خلاء" می نامد.

این حرکت با حرکت یین و یانگ چینی در خاور دور متفاوت است (هرچند شباهت هایی بسیاری میان آنان هست)، چراکه "نشانه قدیمی چینی نمایش روشنی از وحدت اضداد است که از طریق نفوذ هریک از بخش های آن در دیگری بوجود می‌آمده است" (گیس،۱۳۸۴، ۸۹).

اما در حرکت ایرانی این گردش بسته نیست و در خود نمی گردد، بلکه در حرکت خود به "وحدت و کثرت " می‌رسد. این وحدت هم در جزء هم در کل اثر هنری وجود دارد. وحدتی که به اتکا محوری هسته ی پیاپی نمود می‌گیرند. "با تکثیر تکیاخته ها رشد می کنند و در صور مدور و مرکب به باروری می رسند، غرض از این گسترش نیل به توالی بی انتهای عناصر صوری است، حدوث این الگوهای مکرر، بانی تصور بیکرانگی است، همین حس بی زمانی (سرمدی) در حد مکملی بر موجودیت ایستای امور دنیوی در سراسر هنر تزئینی آگاهانه جستجو شده است" (اردلان، ۱۳۸۰، ۴۴).

اما دلیل دوم بر خاص بودن این حرکت استمرار آن در طول تاریخ این سرزمین است . اگر با این تعریف ها، در گلستان طرح های

ایرانی به تفحص بپردازیم و ریشه ی طرح ها را بنگریم ، به وحدت و یکپارچگی کم نظیری بین این طرح ها می رسیم ، که ریشه ی بس دور در این کهن دیار دارند . برای مثال اگر سرو را بنگریم که چه صورت هایی در هنر ایرانی می یابد ، باز همان خطوط کلی را می توان در ترسیم این نقش های بر آمده از سرو دید. اگر چ این طرح ها گاه در لابه لای تزئینات فراوان مستتر باشند و یا به قول پوپ "شکل ها را با تزئینات خیال پردازی لطیف و ریزه کاری شاعرانه و مذهبی عمیق، پی به خصیصه اصلی هنر ایرانی در تمام دوره ها می توان برد" (پوپ، ۱۳۷۵، ۸۱).

قلم راندن در راستای حرکت این شاه کلید هنر ایرانی که هربار در دستان هنرمند به پیچش، منحنی و رسیدن به کمال خطی می انجامد و با صعود و نزول می کوشد تا غزل گونه ترین ترسیمات را بنمایاند. و یک "کل واحد" را شکل دهد."هیچ تمثیل و رمزی در جهان مشهودات برای بیان پیچیدگی درونی وحدت و انتقال از وحدت تقسیم و تکثیر ناپذیر به وحدت در کثرت و یا کثرت در وحدت بهتر از سلسله طرح های هندسی در یک دایره یا کثیرالسطوح ها در یک کره نیست"(بورکهات،۱۳۴۶، ۴).

خطی که در مسیرش با منحنی به نزول می رسد و این قوس نزولی به صعود مجازی می اندیشد و باز برای فرار از دایره بسته با منحنی و قوس دیگری ، قوس صعودی را در فضایی دیگر آغاز می کند ، تا از این تکرار تمام سطح کار را بپوشاند. این واحد جزء در گستره ای بزرگتر تکرار می شود تا فضای این تکرار،تمام سطح فضا را بگیرد .

این طرح و حرکت که تشابه نسبی با حرکت بته جقه – برای رسیدن به یک واحد مشخص (unit) تکرار شونده – می یابد را می توان در اکثر هنرهای ایرانی که نمودش ، تجلی تزئینات است، را به راحتی ردیابی کرد. گویی این حرکت چون بال هایی می مانند که تزئینات ایرانی و مخاطبانش را به دیگرسو می برند(تصویر۷).

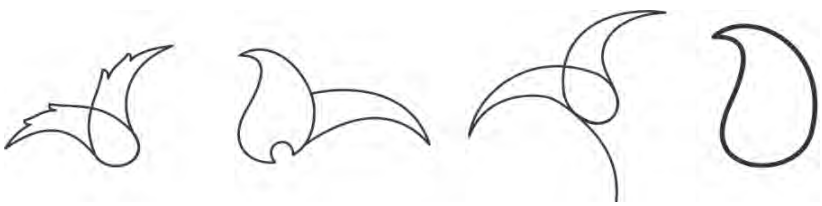
در تاریخ هنرهای ایران آنجا که بیان هنری به تجریدی ناب می رسد در بسیاری از ترسیم ها چه بال پرنده باشد و چه ساقه های ختایی به رانش قلم مشخصی می رسیم که پایه شکلی آن در دیگر طرح ها نیز دیده می شد . به قول شیخ محمود"چو تا نقوش اغیار از لوح دل به آب ذکر و فکر شسته نمیشود، رقم توحید حقیقی در او مرقوم نمی گردد".

نمونه ای از نقوش ایرانی را از دوره گوناگون تاریخی در ذیل مشاهده می کنیم (جدول ۱) که کلید اصلی طرح آنها بر پایه ی حرکتی بته جقه گونه و یا به تعبیری اشک گونه است که همان طرح اولیه ی مورد بررسی مقاله بوده است. به شرط آنکه مدار حرکتی آن منحنی باشد و این طرح ها منهای طرح هایی مانند منبت کاری و... که با راست خط ها همراه است. لازم به ذکر است ما برای مثال از هر دوره تنها به یک نمونه بسنده کرده ایم، ولی پر واضح است که اینگونه نقش ها در سراسر دوره های تاریخی این سرزمین به وفور یافت می شوند .

نقوش بالا که بن مایه و اساس آنها را (همان گونه که نشان داده شده است) از واحد ثابتی شکل می گیرد که غالبی مشخص و شبیه بته جقه در تمام آنها ثابت است و هنرمند متناسب با محیط به کارگیری آن ، نقوش را به حرکت وا می دارد تا این اجزا با نظمی خاص و یک دست در صفحه به ساختاری مشخص برسند. همانگونه که در بخش ناخودآگاه قومی بیان گر دیدگاهی، کلامی، حرکتی، نقشی، چنان در ضمیر ناخودآگاه فرد در بستر محیط تنیده می شود، که بدون آنکه بپندارد و یا بخواهد بدان بیندیشد، در فطرت او وجود داشته و جزو ناخودآگاه فردی او شده است .

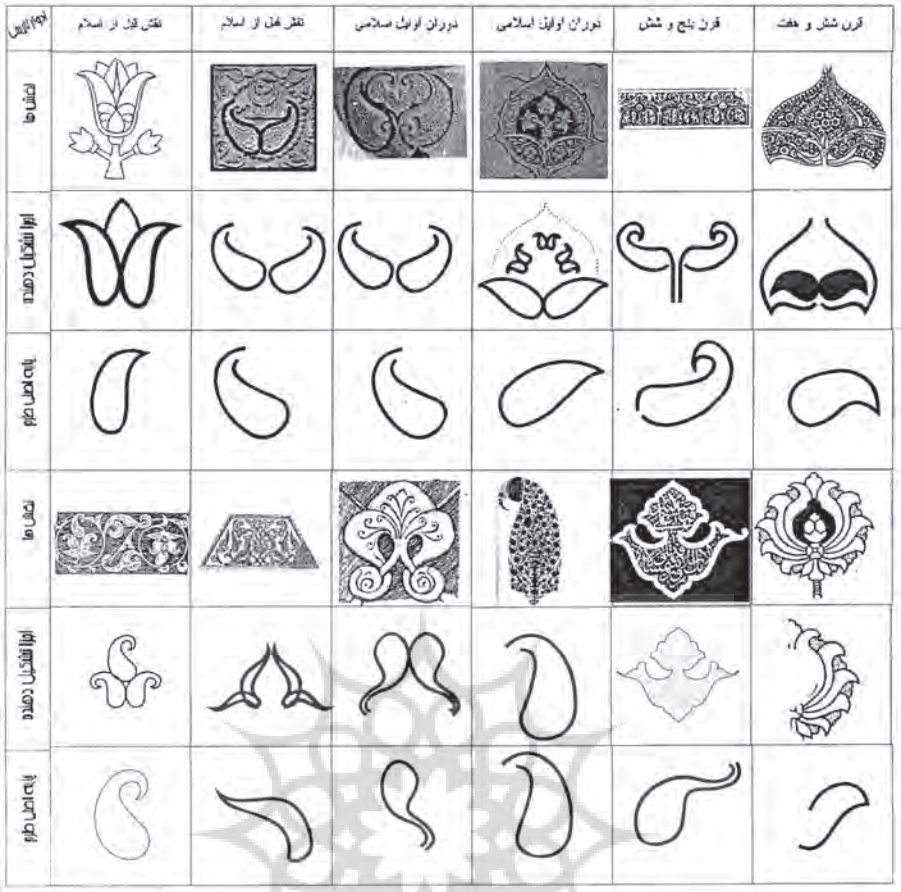
در راستای بیان این مقاله یک تحقیق میدانی نیز صورت گرفته است (جدول ۲) که بنا بر آن چند دسته خط از جمله: راست خط ها، خطوطی با فضای بسته، خط هایی آزاد و رها، مواج، منحنی و... انتخاب گردید و هر دسته از خط ها به صورت بسیار ساده شده درآمد، که تنها بن مایه ی خطی آنها هویدا باشد، در اختیار بیننده – ایرانی – قرار گرفت و از آنان خواسته شد به صورت حسی واز ضمیر ناخودآگاه ، یکی از خطوط را انتخاب کنند ، که این انتخاب ها همراه با پرسش هایی بود که نشان دهنده ی مسایل شخصی واز جمله جهان بینی مخاطب می شده ، گرچه این پرسش ها ظاهراً هیچ رابطه ی مستقیمی با این مقاله ندارد ، چرا که در اینجا قصد بحث فرهنگی و جامعه شناسی در کار نبوده. اما آنچه مقصود این پژوهش بوده درصد علاقه افراد به گونه‌های بیانی خط ها ، که هر کدام معنایی خاص دارد می باشد و جالب اینکه انتخاب هر نوع از خط ها پیوندی مشترک با جهان بینی و سلایق دیگر کسانی که آن گزینه را انتخاب کرده بودند داشت .

این تحقیق بر تعداد صد نفر انجام گردید که نتیجه این آمارگیری نشان از علاقه و حس آشنایی بیشتر مخاطبین با گونه ی از بیان خطی بود که منظور این مقاله می باشد ، یعنی شکلی شبیه "بته جقه، اشک گونه..." که دارای مقبولیت و نزدیکی با حس و درونیات افراد داشته است. این آمارگیری به روش غیراحتمالی و نمونه گیری اتفاقی (Haphazard Sampling) انجام گردید و سعی شده از محیط‌های جغرافیایی متنوع بهره گیری شود. نمونه گیری منطقه‌ای (Area Sampling).



تصویر ۷- در ساختار اصلی تزئینات ایرانی گاهی تکرار همراه با تزئینات و ریزه کاری ها، نقش را به شکلی دیگر تشبیه می کند. با کمی دقت و تجزیه لایه های تزئینات پی به اصل و بن مایه ی مشترک شکل ها خواهیم برد.

جدول ۱- سیر گذرا بر نقش حرکت منحنی در سده های گوناگون هنری در ایران.



پس از پایان آمارگیری مشاهده شد، بیشترین انتخاب ها – درجدول حاضر– خط ردیف سوم بوده است، که همسو با سخنانی است که در این مقاله بیان گردید و حتی در مواردی که می تواند پیوند با فرهنگ ایرانی داشته باشد، مانند ادبیات ایران و موسیقی ایرانی و... بوده ، دارای بیشترین انتخاب بوده است و نشان می داد هنوز این گونه بیانی خط در ضمیر مخاطبین یاد آور حس بهتری از گونه های دیگر بوده و آن دسته از خط هایی که با منحنی همراه می شده ، افراد انتخاب گر آن به مقوله های تمدن و فرهنگ ایرانی دلبستگی بیشتری داشته اند. –لازم به ذکر است به دلیل اینکه خط ها در یک جدول گنجانده شده، تجمع آنها و سمت و سوی هرکدام بر دیگری تاثیر می گذارد، اما در آمارگیری هر کدام در چارچوب مشخص بیان شده و دچار فشردگی حاضر نبوده است–.

پرتال جامع علوم انسانی

نمونه پاره خطهای ارایه شده به مخاطب ها	تعداد انتخاب ها	علایق قومی و فرهنگی	فعالیت هنری	پیوند با ادبیات	علایق مذهبی	علاقمندی به مطالعه	علاقمندی به موسیقی ایرانی	علاقمندی به موسیقی پاپ
	۱۶	۶	۷	۸	۸	۷	۶	۶
	۲	۰	۲	۲	۰	۱	۰	۱
	۳۶	۱۶	۱۹	۱۹	۱۹	۱۹	۱۹	۱۲
	۱۰	۳	۷	٤	۸	۲	٦	٤
	۱۱	۲	۵	۵	۵	٦	۷	۲
	۱	۰	۱	۱	۰	۱	۱	۰
	۵	۰	۱	۳	۲	۲	۰	٤
	۲٦	۳	۱٦	۱۰	۸	۸	۹	۱۳
	٤	۱	۲	۱	۱	۱	۱	۱
	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰

نتیجه

هنگام نگریستن به هنرهای ایرانی و دقت در آنها از نظر فرمی و رانش قلمی ، به یک سری حرکت‌هایی بنیادی و مادر برخورد می کنیم که پایه و اساس آنان ثابت و یکسان است ، این پایه و اساس ثابت که در قرن ها نیز ثابت مانده ، از یک طرح کلی پیروی کرده است که با توجه با کلمه "رویش" و "حرکت" در مناسب ترین و ساده ترین حالت بیانی آن ترسیم گردیده است که خط را به سوی کمال خود می رساند. بررسی ها نشان می دهد که بن مایه و طرحی پایه در بستر تاریخ هنر ایران وجود داشته که بر روی نقوش و طرح‌ای ایرانی سایه افکنده است که ریشه در ناخودآگاه قومی این دیار دارد. این طرح بنیادی و پایه ، شکلی شبیه بته جقه یا اشک گونه می تواند داشته باشد.

در ترسیم این خط و حرکت ، که می توان نمود و تاثیر آن را در اکثر نقوش تزئینی ایرانی دید، فلسفه‌ای وجود دارد که هم با قواعد علمی به نتیجه می رسد و هم با درونیات آدمی مانوس و آشناست. نکته آنکه این حرکت در سیطره زمان ها در فرهنگ ایرانی به حیات خویش ادامه داده است. عنصر خط یک جزء، در هنر ایرانی است که این گونه حساب شده و هماهنگ در خدمت کل اثر قرار گرفته است. آدمی را می تواند (در صورت داشتن استعداد) به عالمی رویایی رهنمون گرداند. شناخت این مبانی حرکتی و کاربردش در بسیاری از طرح ها و نقش های ایرانی می تواند نوعی حساسیت و سلیقه ی قومی را بنمایاند.

این مقاله در پی آن است که بگوید آن حرکت کلی در ضمیر ناخودآگاه این قوم در همه اعصار وجود داشته و از نظر روانی و حسی نسبت به این طرح ها در درون آدمی پاسخی خوشایند دریافت کرده است. تا آینده را این قوم چگونه رقم زند.

گر کسب اعتبارات دوری ز بزم انس است
یک قطره چون گوهر نیست بی آبرو به دریا

فهرست منابع

آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۸۵)، مبانی هنرهای تجسمی، سمت، تهران.
اردلان، بختیار (۱۳۸۱)، حس وحدت، نشر خاک، تهران.
افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۴)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، دانشگاه هنر، تهران.
بینیون،لارنس (۱۳۸۳)، روح انسان در هنر آسیایی، محمد حسین آریا، فرهنگستان هنر.
بورکهات، تیتوس(۱۳۴۶)، روح هنر اسلامی ، ترجمه حسین نصر، هنر و مردم، شماره پنج، صص ۳-۱۰.
پاپادوپولو، آلکساندر (۱۳۶۱)، تصویر سازی عالمی کوچک برای انسان، ترجمه موسوی، فصلنامه هنر، شماره دو، صص ۷۰-۸۱.
پوپ،آرتور (۱۳۸۷)، مقام هنر ایرانی، بکوشش سیروس پرهام، علمی فرهنگی، تهران.
پوپ،آرتور (۱۳۷۵)، سنت و فرهنگ، سازمان چاپ و انتشارات، تهران.
حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۴)، سماع صوفیه، دانشگاه تهران، تهران.
خزایی، محمد (۱۳۸۱)، هزار نقش، مطالعات اسلامی، تهران.
دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳)، رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، نشر مرکز، تهران.
کزازی، میرجلالدین (۱۳۷۶)، رویا حماسه اسطوره، مرکز، تهران.
گروسه، رنه (۱۳۸۱)، روح ایران و خلقیات ایرانی، ترجمه محمود بهفروزی، پند نامک، تهران.
گیس، جئورگی (۱۳۸۴)، زبان تصویر، ترجمه فیروز مهاجر، سروش، تهران.
لاهیجی، محمد بن یحیی (۱۳۸۱)، شرح گلشن راز، علمی و فرهنگی، تهران.
مطهری، مرتضی (۱۳۸۸)، درسهای اسفار(مبحث قوه و فعل)، صدرا، تهران.
مطهری، مرتضی (۱۳۷۵)، درسهای اسفار، حرکت و زمان، حکمت، تهران.
ملاصدرا (۱۳۸۸)، اسفار اربعه، ترجمه محمد خواجوی، مولی، تهران.
مهاجری، علیرضا (۱۳۸۶)، مبانی روش تحقیق، نشر چاپار.
یونگ، کارل گوستاو(۱۳۷۷)، روانشناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه محمد علی امیری، علمی فرهنگی.
Ashki, mehri & hosini(2007), *Visual art*, samt, Tehran.

منابع تصویری

پرهام، سیروس (۱۳۷۰)، *دست بافتهای عشایری*، امیرکبیر، تهران.
تاکستانی، اردشیر(۱۳۷۶)، تذهیب، سروش، تهران.
خزایی، محمد (۱۳۸۱)، هزار نقش، مطالعات اسلامی، تهران.
آرشیو شخصی