فصلنامه علمی ـ پژوهشی شیعه‌شناسی
صفحات ۱۰۳ تا ۱۲۶
سال هفدهم / شماره ۶۸ / زمستان ۱۳۹۸

A Quarterly for Shi'a Studies
Vol. 17 / No. 4
Winter 2019

تأثیرات وجوه بصری و مفهومی آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام بر آثار هنری معاصر (مطالعهٔ موردی آثار منیر فرمانفرماییان)

مینا محمدی وکیل / استادیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا علیهاالسلام/m.vakil@alzahra.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۷/۳۰ / تاریخ تصویب نهایی: ۱۳۹۸/۱۰/۲۲

چکیده

در معماری ایرانی ـ اسلامی، بهره‌گیری از هنر آینه‌کاری به عنوان نوعی دیوارنگاری مبتنی بر جلوه‌های نور، دارای اعتبار ساختاری و معنایی خاصی است که آن را از سایر انواع دیوارنگاری متمایز می‌گرداند. بارگاه حضرت احمدبن‌موسی علیه‌السلام ملقب به شاهچراغ، بنابر قرینهٔ معنایی نام و کنیه‌اش، یکی از بزرگ‌ترین بناهایی است که از آینه‌کاری در انحاء گوناگون بهره برده است. از آن‌جا که شناخت بنیادین مصادیق هنر سنتی می‌تواند خلأ هویتی هنر معاصر را تا اندازه‌ای مرتفع سازد، مطالعات تطبیقی این دو حوزه را می‌توان از ضروریات پژوهش‌های معاصر برشمرد. منیر فرمانفرماییان یکی از شخصیت‌های شاخص هنر معاصر ایران در عرصهٔ بین‌المللی، دارای جایگاهی منحصر به فرد است. مطالعات نشان می‌دهند که هنرمند در آثارش، از ویژگی‌های معنایی و صوری آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام ملهم گردیده است. تحقیق حاضر، به روش توصیفی ـ تحلیلی، جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و میدانی، و تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوهٔ استقرایی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که در زمینهٔ صوری، برخی از نقوش اصلی در آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام مانند گره، مقرنس، قاب‌بندی و نقشینه، در آثار فرمانفرماییان نیز ملحوظ شده است. در زمینهٔ معنایی، ویژگی‌های مشترکی هم‌چون: تجزیهٔ فرم، القای حرکت، هم‌زمانی بصری و بازنمود واقعیت که از بنیادی‌ترین دغدغه‌های هنر مدرن به حساب می‌آید در هر دو ساحت هنری مورد مطالعه، با اهداف صوری و معنایی مشابه ظهور یافته‌اند.

کلیدواژه‌ها: آینه‌کاری اسلامی، حرم شاهچراغ علیه‌السلام، هنر معاصر ایران، منیر فرمانفرماییان.

مقدمه

آینه‌کاری گونه‌ای از دیوارنگاری است که به سبب ویژگی‌های ساختاری، مضمونی و به اعتبار ویژگی‌های مفهومی که در بازتاب و معنای نور دارد، از سایر انواع دیوارنگاری متمایز می‌گردد. همین ویژگی‌های منحصر به فرد، باعث گردیده است که آینه‌کاری در طول تاریخ، به عنوان یکی از تکنیک‌های خاص در بیان بُعد معنوی معماری و مشخصاً در ابنیهٔ مذهبی جلوه نماید. نمایش نور در فضایی چندساحتی، ویژگی اساسی این نوع دیوارآرایی است که نمودی از فضای عالم مثال را شکل می‌بخشد. بدین سان مهم‌ترین اصل در هنر آینه‌کاری، «اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است که آن را می‌توان «فضای چندساحتی» نامید؛ زیرا هر بخش آن، حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا، فضای سه‌بعدی کاذب نیست؛ یعنی از قواعد پرسپکتیو و دید تک‌نقطه‌ای پیروی نمی‌کند و مکان‌های متصل به یک‌دیگر و پشت‌سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهد؛ بلکه ساختاری است متشکل از ترازها [پلان‌ها]ی پیوسته یا ناپیوسته که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند؛ نموداری است از مجموعه نماهایی که هم‌زمان از روبه‌رو و از بالا دیده شده‌اند». (پاکباز، ۱۳۸۱، ص۶۰۰) بدین ترتیب هنر آینه‌کاری، نمایش نوعی هم‌زمانی و هم‌مکانی رویدادهاست که زیباشناسی آن عموماً معطوف به باورهای مذهبی و تجسم عالم معناست. اما از منظر بصری، تجزیهٔ شکل به واسطهٔ شکست در کیفیات نور که به هم‌زمانی بصری و پویایی حرکت می‌انجامد، به عنوان مشخصهٔ اصلی بصری در آینه‌کاری ملحوظ است و آن را اصلی‌ترین ویژگی صوری این هنر می‌توان برشمرد. پیش از تجزیه و تحلیل ساختار صوری نور در هنر آینه‌کاری، لازم است نظری گذرا و کلی بر معنا و جایگاه نور در اندیشهٔ اسلامی داشته باشیم تا با عنایت بر آن، در تحلیل این هنر دقیق‌تر شویم.

نور در زیبایی‌شناسی اسلامی

نور در لغت به معنای ضیاء، سو، روشنایی، شید و فروغ است و در معنا، مقابل ظلمت و تاریکی قرار دارد. نور در فرهنگ و ادیان مختلف، بالاخص در دین اسلام، دارای شأن و جایگاه ویژه‌ای است که عموماً با عالی‌ترین مفاهیم مقدس هم‌چون ذات باری تعالی، مرتبط و گاه مترادف دانسته شده است. نور در ایران باستان، فره کیانی بوده و روح انسانی و نفس ناطقه و عزیزترین کسان را نور خوانده‌اند. لقب مسیح نزد ترسایان و لقب رسول نزد مسلمانان نور است. یکی از ۳۲ نام قرآن را نور خوانند؛ هم‌چنین یکی از اسماء الهی نزد مسلمانان است. با تکیه بر آیهٔ الله نور السموات و الارض، نور را تجلی‌گاه ذات باری تعالی و محل ظهور برترین معناها در دین اسلام می‌توان برشمرد.

نور نزد فلاسفه و حکمای مسلمان هم‌چون: غزالی، ملاصدرا و سهروردی تأملات فراوانی را ایجاد نموده است؛ برای مثال، شیخ اشراق با درآمیختن میراث فکری یونان و حکمت اسلامی، فلسفه‌ای با عنوان «حکمت نوریه» را در قالبی منسجم و نظام‌مند عرضه نمود که بعدها در شناخت جلوه‌های زیباشناختی هنر اسلامی بسیار مؤثر افتاد. مفهوم نور نزد سهروردی، با مفاهیمی مانند حُسن و خَلق (کُن)، مرتبط دانسته شده و به مثابهٔ نماد ازلی هستی، بر عمیق‌ترین مباحث هنر اسلامی و زیبایی‌شناسی دینی مسلمانان سایه افکنده است. تأکید حکما بر جایگاه نور، از موقعیت ویژهٔ آن به عنوان ابزار شناخت و ادراک عالم ماده از یک‌سو و هم‌چنین عامل رمزگشایی شئ بر حسب انعکاس آن در عالم خیال از سوی دیگر، حکایت دارد. این چنین دوگانگی مفهومی نور، تعلق آن را به هر دو ساحت ماده و ایده هم‌زمان تبیین می‌کند. معماری اسلامی به تبع این جهان‌بینی، می‌کوشد نور را به نوعی در ماده مستحیل نماید تا در بنای مسجد نمود تجلی قدسی گردد. بدین ترتیب می‌توان گفت: در حکمت اسلامی، «نور [...] با حضور الهی و شعور کیهانی که درون انسان می‌درخشد و انسان به مدد آن می‌تواند متذکر پروردگار یکتا شود، مرتبط است. فضاهای معماری اسلامی، با استفاده هنرمندانه از نور، با یک‌دیگر ترکیب شده و به وحدتی می‌رسند که از

تجزیه فضای عادی و ناسوتی فراتر می‌روند». (نصر، ۱۳۵۷، ص۵۴) بنابراین ویژگی‌های صوری هنر در قلمرو اسلامی، در قالب تبیین هندسه و نور و درک آن به عنوان مؤلفهٔ اصلی شناخت امر زیبا و جمال هستی در ادراک فلسفی هنر اسلامی دارای اهمیت اساسی است.

علاوه بر این، نور در زیبایی‌شناسی اسلامی بر خلاف تعریف غربی آن، عاملی صرفاً برای رؤیت و ادراک جهان مادی تلقین می‌شود. نور در فهم اسلامی آن، «در واقع به خودی خود، دیدنی نیست و سرشت آن با تقسیمات آن به رنگ‌ها، دگرگونی و با افزایش و کاهش آن، به درجات میان نور و تاریکی، کاستی نمی‌پذیرد». (بورکهارت، ۱۳۶۵، ص۸۷) بنابراین می‌توان گفت: نور در اندیشهٔ اسلامی، با توجه به ویژگی تجریدی و در عین حال مادی آن، عامل ظهور امر قدسی در عالم ماده است.

کاربرد نور در بناهای مذهبی، افاده‌کنندهٔ همین معناست و حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام همان‌طور که از نامش برمی‌آید، به عنوان پادشاه نورها، بیش از هر بنا و اثر هنری دیگری، دربرگیرندهٔ فلسفهٔ نور و ارائهٔ این اندیشه در قالب ماده است. در ادامه، به ویژگی‌های صوری آینه‌کاری در این بنا اشاره خواهد شد.

از سوی دیگر، به موجب نظریهٔ وحدت در کثرت و اهمیت بنیادین آن در اندیشهٔ اسلامی، یکی از معانی ضمنی آینه‌کاری را می‌توان تجلی این امر برشمرد. از آن‌جاکه «برای هنرمند مسلمان، نحوهٔ ظهور وحدت در کثرت و رجوع کثرت به وحدت به معنای توحید مهم‌ترین رمز و راز است». (اعوانی، ۱۳۷۵، ص۳۴۰)، لذا نمایش نمادین آن به اشکال و انحاء مختلف در هنرهای اسلامی نمود یافته است. یکی از مشخص‌ترین نمودهای مفهوم وحدت در کثرت، بهره‌گیری از آینه در معماری اسلامی متأخر است. آینه در متون حکمی و عرفانی اسلامی، در تبیین نسبت میان حق و خلق یا همان ظهور کثرت از وحدت، تمثیلی بسیار مهم تلقی شده است.[۱] اهمیت آینه در این باب تا جایی است که عین‌القضات همدانی،

۱ . در تفصیل این بحث نک: حسن، بلخاری‌قهی، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*.

تنها طریق مشاهده و ادراک جمال و جلال الهی را بهره‌گیری از آینه دانسته است.[۱] سیدحیدر آملی نیز در رسالهٔ *جامع الاسرار و منبع الانوار* خود، با استناد به کارکرد آینه و تعریف نسبت نور و آینه، نسبت وحدت و کثرت را با آوردن ادلهٔ تحلیلی و تأویلی و در بیانی تمثیلی تبیین نموده، که به نوعی آن را مبانی حکمی هنر آینه‌کاری ایرانی می‌توان برشمرد.[۲]

تاریخچهٔ پیدایی آینه‌کاری

طبق مستندات تاریخی، پیدایش هنر آیینه‌کاری به اواسط قرن دهم قمری و برای نخستین بار به شهر قزوین در زمان شاه‌طهماسب صفوی بازمی‌گردد.[۳] این هنر با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان، در بناهای دوره شاه‌عباس صفوی در اصفهان بسیار رایج گردید. طبق گزارش ژان شاردن،[۴] سیاح و ایران‌شناس فرانسوی، افزون بر ۱۳۷ بنا در اصفهان این عصر، دارای تزیینات آینه‌کاری زیبا بوده‌اند. با فروافتادن سلسلهٔ صفوی، پس از یک دوره رکود در خلق آینه‌کاری، از اواخر سدهٔ سیزدهم در سایهٔ حمایت‌های سیاسی و موقعیت‌های جدید اجتماعی، بار دیگر هنرمندان به خلق آثار چشم‌گیری در این حوزه مبادرت ورزیدند. «در آغاز سدهٔ ۱۴ هـ .ق. هنرمندان دو شاهکار کم‌نظیر پدید آوردند که عبارتند از: ساختمان‌های دارالسیاده از مجموعه آستان قدس رضوی و دیگری ایوان آینه، صحن جدید آستان حضرت معصومه علیهاالسلام در قم است». (موتمن، ۱۳۴۸، ص۱۱۸) در قرن سیزدهم هجری (نوزدهم میلادی)، آینه‌کاری رواج و رونق و ظرافت و دقت بیش‌تری یافت. در سدهٔ اخیر، کاربرد هنر آینه‌نگاری به ابنیهٔ غیرمذهبی و عمومی نیز گسترش یافت و به شکلی وسیع‌تر، علاوه بر بناهای مذهبی و کاخ‌های سلطنتی، در اماکن همگانی هم‌چون: هتل‌ها، رستوران‌ها،

---

۱ . نک: تمهیدات، ص۱۰۳ و هم‌چنین نک: بلخاری قهی، «تمثیل ظهور حق...»، ص۸.

۲ . ن.ک. بلخاری قهی، همان، ص۵ ـ ۱۸.

۳ . ن.ک.کیانی، «تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی»، ص۲۴۰.

4. Jean Chardin.

فروشگاه‌های خصوصی، سالن تئاتر و حتی برخی خانه‌ها نیز به کار گرفته شد که این امر به ظهور شیوه‌های نو و خلاقانه در سبک و اجرای آینه‌کاری انجامید. «رایج‌ترین طرح‌ها در آینه‌کاری، طرح "گره" و شیوهٔ "گره‌سازی" بود. این طرح از دیدگاه گوناگونی شکل‌ها و تنوع کاربرد گسترده‌ای در تمام شاخه‌های هنر ایران داشت. طرح‌های دیگر چون «قابسازی» یا «قاب‌بندی» به شیوه‌های گوناگون به ویژه در تزیین سقف‌ها به کار می‌رفت. [...] طرح‌های دیگری چون: شمسه، ترنج و قطارسازی در آینه‌کاری متداول بوده است. این‌گونه طرح‌ها، بر سطح‌های صاف انجام می‌گرفت. کاربرد شکل‌های حجمی نیز در آینه‌کاری در گذشته و حال معمول بوده است. از جملهٔ کاربرد نیم‌کره‌های گوژ یا کاو که به "کاسه"، "جام" یا "گلجام" شهرت دارد و یا مقرنس‌هایی که با آینه‌کاری پوشانده می‌شود و در سقف نیم‌گنبدی ایوان‌ها یا زیرگنبدها و سکنج‌ها و بر کاربندی‌ها به کار می‌رود». (کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۳ ـ ۲۴۲)

شکست‌های شکلی در آینه‌کاری، چه بر سطح صاف و چه به روش برجسته یا گلجام اجرا شوند، بر محدودیت‌های سنتی تصویر به عنوان یک ساختار واحد و ثابت در زمان و مکان غلبه می‌کند؛ بدین معنا که هنرمند، اشیاء را در آن واحد از زوایای مختلفی می‌بیند؛ به همین جهت، ساختار ثابت تصویری از بین رفته، فرم جدیدی جایگزین می‌شود که نمایندهٔ ساحتی نو از تصویر نخست است. در ادامه، در بحث قیاس هنر آینه‌کاری با اصول هنر مدرن، نگاه عمیق‌تری به این مسأله خواهیم افکند.

معماری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام و اهمیت آینه‌کاری در آن

در عصر اتابکان در سدهٔ ششم قمری و مشخصاً در زمان اتابک سعدبن‌زنگی، امیر مقرب‌الدین مسعود بدرالدین (وزیر اتابک)، بقعه و گنبدی بر فراز مقبرهٔ حضرت احمد بن موسی علیه‌السلام، فرزند امام هفتم و برادر حضرت امام رضا علیه‌السلام، در شیراز بنا نمود و اتابک نیز رواقی بر آن افزود و سپس تاج‌خاتون مادر شاه‌اسحاق اینجو در سال‌های ۷۴۵ تا ۷۵۰ هجری، تعمیراتی اساسی در آن انجام داد و بقعه، بارگاه، مدرسه عالی و مدفنی برای خود در

جنوب آن بنا نهاد و سی جزء *قرآن* نفیس و منحصر به فرد با خطوط ثلث طلایی و تذهیب عالی را بر آن وقف نمود. افزودن تزیینات آینه‌کاری در حرم، به اندیشه و همت وی اتفاق افتاد و بعدها در سدهٔ چهاردهم، به میزان گسترده‌ای بر آینه‌کاری‌های بنا افزوده شد. ایدهٔ استفاده از آینه در بنا، مبین ویژگی‌های منحصر به فرد حضرت شاهچراغ علیه‌السلام است؛ زیرا شاهچراغ را در معنا به سلطان انوار و دارندهٔ نورها نیز می‌توان تعبیر کرد و استفاده از آینه در شأن بارگاه او و مناسب‌ترین شکل برای تزیینات حرم اوست. در زمان سلطنت شاه‌اسماعیل اول صفوی، در سال ۹۱۲ قمری، متولی بقعه که نامش میرزاحبیب‌الله شریفی بود نیز تعمیرات اساسی در این بنا انجام داد. اما در سال ۹۹۷ هجری بر اثر زلزله، نیمی از بنا فروریخت و در نتیجه بار دیگر تعمیر گردید. در قرن سیزدهم هجری، بار دیگر بنا آسیب بسیار دید و مجدداً تعمیر و مرمت گردید. فتحعلی‌شاه قاجار در سال ۱۲۴۳ هجری، ضریحی بر آن وقف نمود. به علت شکاف‌های متعددی که در گنبد به وجود آمد، در سال ۱۳۳۷ شمسی آن را برچیدند و به جای آن، با آهن و مصالح، بنایی مناسب با همان طرح و با هزینه مردم شیراز احداث کردند. در سال‌های اخیر و پس از انقلاب اسلامی نیز تغییراتی در بنا صورت گرفته است؛ برای مثال، می‌توان بازارهای اطراف آرامگاه را در خارج از محوطه به صورت دو طبقه نام برد. اگرچه در بخش‌های جدید از مصالح نو استفاده شده، در ساخت آن شیوه سنتی و معماری اصیل ایرانی لحاظ گردیده، تا به کلیت و ماهیت بنا آسیبی وارد نشود. در حال حاضر آرامگاه شاهچراغ در مرکز شیراز و در جوار میدانی به نام احمدی قرار دارد. گنبد نیلوفری شاهچراغ به سبک بسیار زیبایی کاشی‌کاری شده است. درون حرم با آینه‌های ریز رنگین به سبکی هنرمندانه آینه‌کاری شده و انواع خطوط زیبای فارسی و عربی، تزیین‌کننده نمای اطراف آینه‌ها و کاشی‌هاست. ضریح مطهر در شاه‌نشین زیر گنبد قرار دارد و از نقره ساخته شده است.[۱] فضای نورانی حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام را در صورت و محتوای خود، می‌توان مصداق آیهٔ شریفه ۳۵ سورهٔ مبارکهٔ نور دانست:

۱. برای اطلاعات بیش‌تر نک: محمدکریم، خرمایی، «*شیراز یادگار گذشتگان*».

اللّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَي نُورٍ يَهْدِي اللّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ؛ «خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او، چون چراغ‌دانی است که در آن چراغی باشد. آن چراغ‌دان، درون آبگینه‌ای است و آن آبگینه، چون ستاره‌ای درخشنده از روغن درخت پربرکت زیتون که نه خاوری است و نه باختری، افروخته باشد. روغنش روشنی بخشد، هر چند آتش بدان نرسیده باشد. نوری افزون بر نور دیگر؛ خدا هر کس را بخواهد بدان نور راه می‌نماید و برای مردم مثل‌ها می‌آورد؛ زیرا او بر هر چیز آگاه است».

منیر فرمانفرماییان، هنرمند آینه‌کار معاصر

منیر شاهرودی (فرمانفرماییان) در سال ۱۳۰۱ شمسی در شهر قزوین (خاستگاه آینه‌کاری ایران) متولد شد. در هشت‌سالگی به همراه خانواده به تهران مهاجرت نمود. در سال‌های ۱۳۲۱ تا ۱۳۲۳ به تحصیل در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران پرداخت؛ سپس برای ادامه تحصیل در حوزهٔ هنر به پاریس رفت و در سال ۱۳۲۴ با کشتی بخار در جریان جنگ جهانی دوم عازم امریکا شد. در اواسط دههٔ ۱۳۳۰ شمسی، به عنوان تصویرگر مد و هم‌چنین گرافیست تجاری، با شماری از نشریات شناخته‌شدهٔ امریکایی و اروپایی هم‌کاری نمود. در این زمان، با شماری از جریان‌سازترین هنرمندان قرن بیستم هم‌چون اندی وارهول[1] رابطهٔ کاری بسیار نزدیکی برقرار نمود. او در سال ۱۳۳۶ (۱۹۵۷) به ایران بازگشت، و در سال ۱۳۳۷ در اولین بینال تهران با یک نقاشی انتزاعی برندهٔ جایزهٔ طلا شد و در همان سال در دوسالانه ونیز شرکت جست. وی در سال ۱۳۴۱ بار دیگر در بینال تهران و بینال ونیز شرکت نمود. فرمانفرماییان در اواخر دهه ۱۳۴۰ روش ویژهٔ خود را ابداع

1. Andy Warhol.

نمود که ترکیبی تکنیکی از نقاشی پشت شیشه، آینه‌کاری، خاتم‌کاری و هندسهٔ اسلامی و طراحی معمارانه بود، و آن را تا پایان حیات خود (۱۳۹۸) ادامه داد. او در سال ۲۰۱۵ به عنوان اولین هنرمند ایرانی، توانست نمایشگاه انفرادی از آثارش را در موزه گوگنهایم[1] نیویورک به نمایش درآورد. به طور کلی می‌توان آثار وی را ترکیبی از پیوندهای عمیق هنر ایرانی، فلسفهٔ اسلامی و تکنیک های جدید غربی برشمرد.

اگرچه شیفتگی منیر فرمانفرماییان به سنت‌های تصویری عامیانه و هنرهای سنتی نیز هم‌چون بسیاری از هنرمندان نوگرای ایرانی (خصوصاً در مکتب سقاخانه) در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی آغاز شد، او را در کاربست عناصر هنر سنتی ایرانی و تلفیق آن با ویژگی‌های هنری معاصر غربی باید شخصیتی منحصر به فرد دانست؛ زیرا فرمانفرماییان به همان اندازه که در میان موج نوسنت‌گرایی ایرانی فردی مطرح و مهم است، به شکل منحصر به فردی نیز از همه آنان متمایز است. او نیز مشابه هنرمندان شاخص مکتب سقاخانه، شیفته میراث بزرگ هنرهای سنتی و صنایع دستی ایران بود و پیوسته می‌کوشید تا با تلفیق عناصر و نقش‌مایه‌های کهن با ساختار هنر مدرن، به یک مدرنیسم خاص ایرانی دست یابد. آثار او در یک دوره طولانی بیش از نیم قرن، پیوسته در مرز میان اشکال منظم و ریتمیک هنرهای سنتی از یک سو و رویکردهای انتزاعی مدرنیستی از سوی دیگر، در نوسان بوده است و ضمن آن‌که هرگز تماماً از مکتب سقاخانه‌ای پیروی نکرد، بلکه با افول آن مکتب خاص و ایجاد گرایش‌های مختلف و پراکنده در میان اعضا، مسیر هنری‌اش روند تکاملی مستقل خود را در همان حوزه ادامه داد. او که بیش‌تر به سبب آثار آیینه‌کاری‌اش در جهان شناخته شده، از اولین سال‌های فعالیت هنری، نگاهی جدی و دقیق به هنرهای سنتی ایران داشته است و تا روزهای پایانی عمر نیز با گذشت بیش از پنجاه سال و با وجود مشکلات ناشی از کهولت سن هم‌چنان با عزمی راسخ در تکامل و تجربه‌گری در همان مسیر در حرکت بود.

1. Guggenheim Museum.

فرمانفرماییان را تنها هنرمند ایرانی معاصر می‌توان دانست که از آینه‌کاری و از الگوهای هندسی اسلامی در بیانی معاصر و بین‌المللی بهره برده است. او از زیبایی‌شناسی ایرانی ـ اسلامی و منبع فیاض آن به عنوان یک هنرمند ـ صنعت‌گر عمیقاً بهره‌مند شده و آن را با آموزه‌های فرنگی درآمیخته است و با این پیوند، آثاری را خلق نموده که در آن مرز بین شرق و غرب و سنت و مدرنیسم از میان برداشته شده است. امروزه در بزرگ‌ترین و معتبرترین مجموعه‌های هنری جهان آثار او در کنار برجسته‌ترین هنرمندان تاریخ هنر قرار دارد؛ از جملهٔ این مجموعه‌ها می‌توان به موزهٔ گوگنهایم نیویورک، مجموعه موزهٔ ویکتوریا و آلبرت[1] لندن، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، بانک چیس[2] منهتن، مجموعهٔ هنری دانشگاه کلمبیا،[3] مجموعهٔ هنری کاخ نیاوران تهران، موزهٔ سعدآباد تهران، گالری هنری گِری و... نام برد.

خودش در توصیف آثار و مسیرهای شکل‌گیری آثار هنری خویش چنین می‌گوید: «...منبع الهام کارهای من گوناگون است. در قزوین زندگی می‌کردیم، قبل از جنگ جهانی دوم، زمان کودکی‌ام رفتن به بازار، دیدن آن همه زیبایی که زیر انگشتانِ صنعتگر بیرون می‌آمد... با آن دقت نظر در هندسه اجسام و ترکیب رنگ؛ زیارت از امامزاده و مسجد؛ با آن هجوم نور و رنگ و انکسار تصاویر، همه بستر دیداری را فراهم کرد. اما هنوز نمی‌دانستم این دیده‌ها چگونه بر زندگی من تأثیر خواهد گذاشت. باید صبر می‌کردم تا حس زیبایی شناسی‌ام ببالد. به نیویورک بال کشیدم و به تحصیل هنر مشغول شدم که در آن سال‌های دهه ۵۰ میلادی در اوج پویایی بود؛ سرچشمهٔ بسیاری از اتفاقات مهم هنری جهان. با بسیاری از هنرمندان پیشروی آن دوره آشنا شدم. آنها نیز مشغول آزمایش با مواد و اشکال جدید بودند و این شورِ تجربه کردن در کارهای بعدی من قابل شناسایی است.

1. Victoria and Albert Museum
2. Chase Bank
3. Columbia University

هندسهٔ زمان مرا به زادگاهم بازگرداند ـ دایره و مثلث و مربع ـ به مشاهدات کودکی‌ام، تجربه حضور در میان زیبایی برآمده از این مرز و بوم. همه چیز معنای تازه‌ای یافت ـ استوانه و منشور و مکعب». (هوشمندی، ۱۳۸۷، ص۴)

او علاوه بر این‌که به الهام از نقش و هندسه برآمده از سنت دیداری ایرانی در شکل‌گیری ویژگی‌های صوری آثارش اشاره می‌کند، از تأثیرپذیری فلسفهٔ نور و ماهیت انکسارپذیری آن نیز در جهت بیان محتوای آثارش پرده برمی‌دارد:

صنعت آیینه‌کاری، طراحی هندسی نقوش پشت شیشه، و بسیاری از صنایع ملهم از هنرهای کشورهای دیگر جهان، محدود به موزه‌ها و خانه اشراف نیست؛ همه جا می‌شود آن‌ها را یافت. پاره‌ای از تجربه زیستی هنری‌مان به حساب می‌آید و هر یک قدمتی چندین صد ساله دارد. اما آیینه با انسان معاصر نیز به خوبی سخن می‌گوید. بی‌جهت نیست که این پدیده جادویی، هم در اسطوره‌های کهن هم در روان‌شناسی جدید، نمادی از رابطهٔ انسان با خود و جهان پیرامونی است... در فرهنگ ایرانی، آیینه نه‌فقط سطحی برای انعکاس نور که استعاره‌ای از نور است. نور منتشرشده، منکسر و پراکنده، احجام مربوط به اماکن و مراسم مذهبی، از آیینه به وفور بهره می‌گیرد. در حجله‌های سر هر کوی و برزن، در شاهنشین و اتاق پنج‌دری، در شبستان‌ها و تالارهای مساجد، نقاشی پشت شیشه نیز بیان استعاری دیگری است از نور. در برخی از کارهایم از آن استفاده کرده‌ام... بهره‌برداری من از هنرهای ایرانی بر همین مبنا استوار بوده ـ ارائهٔ تعریف و تأویلی نو از عناصر زیبایی‌شناسی دیرینهٔ این سرزمین در کنار یافته‌هایی از سرزمین های دوردست. (همان)

مطالعهٔ تطبیقی آینه‌کاری در بنای حرم شاهچراغ علیه‌السلام و آثار فرمانفرماییان

منیر فرمانفرماییان را می‌توان نخستین هنرمندی دانست که آینه‌کاری را به صورت یک هنر مستقل و مجزا از معماری به کار گرفته است. از لحاظ صوری و محتوایی، وجوه اشتراک و افتراق زیادی در هنر آینه‌کاری سنتی (مشخصاً در بنای حرم حضرت شاهچراغ)

و آثار فرمانفرماییان با بیان معاصرش دیده می‌شود که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. این مقایسه را در دو ساحت تکنیک و معنا می‌توان بررسی نمود.

الف) قیاس تکنیکی

از لحاظ تکنیک ساخت، اساساً شیوه‌ها و الگوهای خاصی در هنر آینه‌کاری معمول است که اصلی‌ترین آن‌ها عبارتند از: گره، مقرنس، قطارسازی، قاب‌بندی، کاسه، گلجام، و ترکیب شیشه رنگی در کنار آینه (نقشینه).

گره یا گره‌سازی، یکی از اصلی‌ترین نقوش در تزیینات اسلامی ـ ایرانی است که علاوه بر آینه‌کاری، در هنرهای دیگری هم‌چون: خاتم‌کاری، کاشی‌کاری، آجرکاری، صنایع وابسته به چوب، و در تزیین دست‌بافته‌ها نیز کاربرد دارد. ترسیم گره در رشته‌های مختلف هنر اسلامی، دارای اصول مشترک و بر پایهٔ رسم دقیق و قاعده‌مند نقوش هندسی به شیوه‌های خاص است و تفاوت آن در هنرها، صرفاً به مصالح و گاه شیوهٔ اجرایی آن منحصر می‌گردد. گره ترکیبی یک‌پارچه از نقوش هندسی متنوع است که در یک چارچوب و قاعدهٔ مشخص به طور هماهنگ و مکمل قرار گرفته‌اند. گره‌ها بسیار متنوع و پردامنه هستند. از اصلی‌ترین ویژگی‌های گره، خاصیت زایندگی و تکرارپذیری آن است. گره‌سازی در هنر آینه‌کاری از یک جهت با گره در سایر هنرها تفاوت دارد. در روش گره‌کاری، گره شامل دو بخش «واگیره» و «زمینه گره» است. واگیره کوچک‌ترین جزء قابل تکرار هر گره است و الزاماً یکی از اجزای اصلی گره باید در آن مشخص شود و زمینهٔ گره، قسمتی از گره است که از تکرار واگیره حاصل می‌شود. در هنرهایی مثل کاشی‌کاری، خاتم‌کاری، آجرکاری و دیگر هنرهای تزیینی، معمولاً با تغییر رنگ و گاه مصالح در زمینهٔ گره و واگیره، به برجسته ساختن نقش اصلی گره و تنوع در ساختار آن دست می‌یابند؛ در حالی‌که در آینه‌کاری، از آن‌جایی که زمینهٔ گره و واگیره معمولاً هر دو از آینه هستند، تنها انکسار نور و شکست صفحهٔ زمینه، آن دو را از یک‌دیگر مجزا می‌کند. البته گاه برای تفکیک این دو بخش از تغییر رنگ در آینه نیز استفاده می‌شود. (تصاویر ۱ و ۲)

تصویر شماره ۱: آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام با نقش گره.
منبع: نگارندگان.

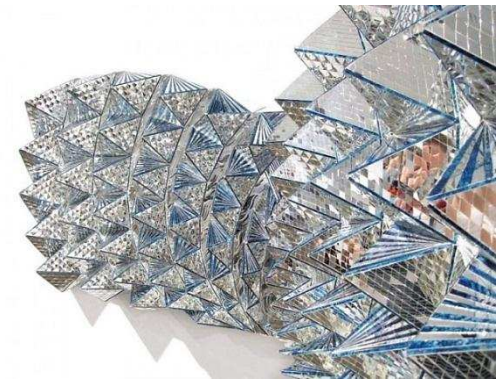
تصویر شماره ۲: منیر فرمانفرماییان، ۲۰۱۴، *توپ آینه*، برگرفته از نقش گره، گالری هینز، سانفرانسیسکو.
منبع:http://hainesgallery.com

کاربست نقش مقرنس، یکی دیگر از صورت‌های ساخت در دیوارنگاری با روش آینه‌کاری است. ریشهٔ واژهٔ مقرنس به درستی شناخته شده نیست، ولی به احتمال از «قر» مخفف کلمهٔ قرناس، قرنیس یا قرنیز بوده است و اصطلاحاً به نقش و نگار برجسته پله‌پله، کنگره‌دار و دارای اضلاع گفته می‌شود. (لرزاده و دیگران، ۱۳۷۴، ص۸۵) نام این روش در فارسی، به آهوپای یا پی‌آهو نیز آمده است.[۱] به مقرنس، قطاربندی نیز می‌گویند.[۲] در روش مذکور، طبقه‌طبقه بودن احجام هندسی در طراز و ردیف‌های مشابه انجام می‌گیرد که هر طبقه را یک قطار می‌نامند و از روی هم قرار گرفتن آنها در فواصل معین، مقرنس به وجود

۱. لغت نامه دهخدا، ذیل واژهٔ مقرنس.

می‌آید. نجیب اوغلو[1] معتقد است که در اساس مقرنس به عنوان منطقهٔ گذار بین دو بخش قاعده [مربع] و گنبد [دایره] ابداع گردیده؛ اما با گذشت زمان جنبهٔ تزیینی بر نقش کاربردی آن غلبه یافته است. (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ص۴۰۷) ذکر این نکته ضروری است که مقرنس از معدود تزیینات معماری اسلامی است که ذیل عنوان حجم‌نمایی قرار می‌گیرد و دارای ماهیتی سه‌بعدی است.

تصویر شمارهٔ ۳: نقش مقرنس، آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام، ۱۳۰۵ .

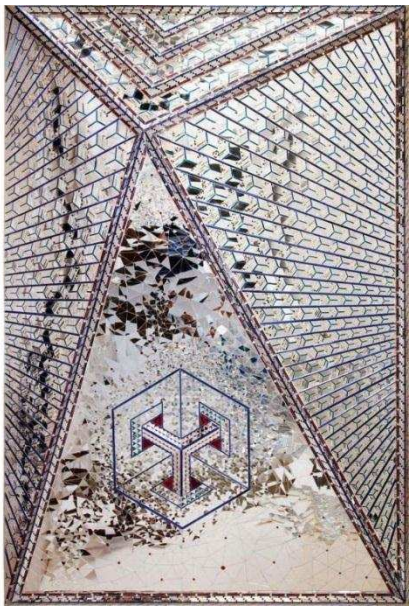


تصویر شمارهٔ ۴: منیر فرمانفرماییان، موزهٔ گوگنهایم، ۲۰۱۵.

روش قاب‌بندی یا قاب‌سازی، از دیگر روش‌های متداول در آینه‌کاری است که عموماً به تناسب دیوارها، بخش فوقانی در یا پنجره، زیر سقف و گاه به صورت پنل‌های مجزا بر روی دیوار برای تحدید یک طرح خاص به کار گرفته می‌شود. اثرهای این نوع از روش آینه‌کاری سنتی را نیز هم‌چون دو روش قبل، یعنی گره و مقرنس می‌توان در آثار فرمانفرماییان مشاهده نمود. (تصاویر ۵ و ۶)

1. Gulru Necipoglu.

تصویر شماره ۵: آینه‌کاری، روش قاب‌بندی، حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام، منبع: نگارندگان.



تصویر شماره ۶: منیر فرمانفرماییان، *روشنایی برای ندا*، آینه‌کاری به روش مشابه قاب‌بندی، ۲۰۰۹، منبع: http://tripleampersand.org

نوع دیگر تزیینات متداول در آینه‌کاری، استفاده از شیشه‌های رنگی در مجاورت آینه است که این روش را عموماً با نام «نقشینه» می‌شناسند. در روش نقشینه در برخی از برش‌های طرح، به جای آینه، از شیشه‌های یک یا چند رنگ استفاده می‌شود.

تصویر شماره ۸: منیر فرمانفرماییان، آینه‌کاری مشابه روش نقشینه، از مجموعه *مبدل*، ۲۰۱۱، سانفرانسیسکو، کالیفرنیا.
منبع: https://www.mfah.org

تصویر شماره ۷: آینه‌کاری، روش نقشینه، حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام، منبع:https://www.picfair.com

ب) قیاس معنایی

علاوه بر وجوه مشترک صوری که ذکر آن گذشت، چند نکتهٔ اشتراک دیگر را نیز از لحاظ معناشناسی می‌توان میان دو هنر آینه‌کاری در حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام و آثار هنر مدرن، از جمله آثار فرمانفرماییان برشمرد. این معانی مشترک، در واقع به سبب ویژگی بصری آینه و نوع کاربست خاص آن، در این آثار پدیدار می‌شوند. فرآیند اصلی تصویر در هر دو قلمرو هنری، بیانگر نوعی هم‌زمانی بصری، تجزیه سطوح هندسی، بازنمود واقعیت و القای حرکت در تصویر است که در ادامه به اختصار شرح داده خواهند شد.

آینه‌کاری را که از ابداعات خاص ایرانیان است، می‌توان در زمرهٔ آخرین هنرهایی دانست که هنرمندان ایرانی در تزیینات معماری به کار گرفته‌اند. این هنر با آن‌که از لحاظ مفهومی، به جوهری‌ترین باورهای انسان در باب پرستش و عام‌ترین ویژگی‌های ذات باری‌تعالی اشاره دارد، از لحاظ فرمی، هنری نسبتاً جدید محسوب می‌شود. آینه‌کاری، موجد ویژگی‌های بصری خاصی است که با تمامی هنرهای سنتی دیگر از لحاظ تعریف فرم، و هم‌چنین جایگاه مخاطب ماهیتاً متفاوت است. دستاوردهای بصری هنر آینه‌کاری، دارای شباهت و نزدیکی زیادی با هنر معاصر و ساختارشکنی‌های این هنر در تعاریف صوری است.

در محل‌هایی که به آینه‌کاری مزین شده‌اند، اشکال هندسی آینه و حضور هم‌زمان نور و هم‌چنین تأثیر متقابل و تداخلی نور و آینه، فضای عرفانی خاصی را ایجاد می‌کند که آن را نمود اصل وحدت در کثرت و انعکاس نور الهی در هستی عالم می‌توان برشمرد. علاوه بر این، می‌توان آینه‌کاری را از جهت برخی شاخصه‌های هنر و معماری مدرن در تعریف فرم، فضا و زمان نیز بررسی و مطابقت نمود. تغییر شکل، پرهیز از کاربست سطوح و پلان‌بندی موازی در تصویر، هم‌زمانی بصری، حرکت غیرزمان‌مند و هم‌چنین برهم زدگی منطق مکان را از وجوه اشتراک آینه‌کاری و هنر مدرن می‌توان برشمرد. تداخل تصاویر در آینه‌کاری، باعث برهم خوردن واحد دید می‌شود. بدین‌سان تصاویری ایجاد می‌گردد که «بر محدودیت‌های سنتی تصویر واحد و ثابت در زمان و مکان غلبه می‌کنند؛ بدین معنا که هنرمند، اشیاء را در آن واحد از زوایای مختلفی می‌بیند؛ بنابراین هنرمند، دیگر در بند یک نقطه دید واحد نیست و می‌تواند هر شیئ را نه به عنوان یک تصویر ثابت بلکه به صورت مجموعه‌ای از خطوط، سطوح و رنگ‌ها ببیند.» (پورزرین و جوانی، ۱۳۹۳، ص۸۴) هر قطعه هندسی در مجموعهٔ آینه‌کاری‌شده، علاوه بر آن‌که با سایر قطعات در یک چینش منظم هندسی جایگاه ثابت و مشخصی دارد، دربردارندهٔ یک واحد اطلاعاتی بصری نیز هست، به گونه‌ای که رنگ‌ها و شکل‌ها را بر حسب نقطهٔ دید بیننده به طور واضح

منعکس می‌کند؛ اما در ترکیب با سایر قطعات که خود با دقتی ریاضی‌گونه به توازن رسیده‌اند، فضا را در چهار جهت مختلف شکست داده، آن را گسترش می‌دهد و اطلاعات دیداری و عادات بصری را به چالش می‌کشد. این امر نهایتاً به تجزیهٔ فرم انجامیده و وجوه متکثر اشیاء و پدیدارها را در عالم واقع نمایان می‌کند. بدین ترتیب امر بازنمایی‌شده را از واقعیت تصلب‌یافتهٔ آن در خیال آدمی می‌رهاند و بر ناپایداری واقعیت و اشکال در عالم نیز اشاره می‌کند. بدین سان است که بیننده در مواجهه با چنین فضایی، بر دنیایی فراسوی تجربهٔ بصری و ادراکی معمول قدم گذاشته، ابعاد متفاوتی از فرم و معنا را ادراک می‌کند که این تجربه بعضاً به انهدام یا گاه حذف پدیدار منتهی می‌شود. این‌گونه تجربهٔ حذف شکل و چندگانگی در درک آن، یکی از دغدغه‌های هنر مدرن محسوب می‌شود که در مکاتبی چون: کوبیسم[1]، فوتوریسم[2] و حتی هنر انتزاعی[3] به انحاء مختلف کانون توجه و پرسش قرار می‌گیرد.

در آینه‌کاری، موضع ثابت بیننده و ساختاربندی موضوع، بازنمایی می‌شود و یکسان بودن صفحهٔ تصویر که در قلمرو هنرهای تجسمی اموری تثبیت شده‌اند، در هم شکسته می‌گردد و موضوع از زمان و مکان مشخص خارج می‌شود و واقعیت عینی و جامع آن مخدوش می‌گردد. در هنر مدرن نیز یافته‌های علمی، مبین تجربه‌های بصری مشابه است. آرناسون[4] در کتاب *تاریخ هنر مدرن*، در تعریف مکتب فوتوریسم می‌نویسد:

فوتوریست‌ها با شور فراوان، در پی ایجاد نوعی هماهنگی هم‌دلانه بین بیننده و نقاشی [تصویر] بودند. در پی قرار دادن بیننده در قلب تصویر. (آرناسون، ۱۳۸۵، ص۱۸۳)

و در ادامه، در توصیف آثار جاکومو بالّا،[5] از سردمداران و مبدعان مکتب فوتوریسم، می‌نویسد:

1. Cubism.
2. Futurism.
3. Abstract art.
4. Arnason, Hjorardur Harvard.
5. Giacomo Balla.

او در پی تجربیات خاص خود، به ویژه در زمینهٔ نمایش حرکت از طریق آفرینش منظره‌های هم‌زمان از جنبه‌های بی‌شمار اشیاء بود. (همان، ص۱۸۵)

توصیفات آنارسون از این آثار، قرابت بسیار عمیقی با ویژگی‌های بصری در آینه‌کاری سنتی ایرانی دارد.

در هنر آینه‌کاری نیز هنرمند، دنبال طراحی بازنمایانهٔ صورت یا نمود ظاهری اشیاء و فضا نیست. بلکه به نمایش هم‌زمان و چندساحتی وقایع و تداخل محیط و اشیاء می‌پردازد و در نتیجه، به نوعی از تحریف و یا تکمیل مناسبات دیداری نایل می‌شود. بدین ترتیب استحکام و تصلب مادی شئ از میان می‌رود و شکست نور، باعث تداخل تکه‌های مختلف تصویر با یک‌دیگر می‌شود و از کنار هم قرار گرفتن این قطعات، تصویری واحد اما غیریک‌پارچه از آن شئ ظاهر می‌گردد که نمایندهٔ نوعی حرکت و ارتعاش در کلیت مادی شئ است. این حرکت مداماً با تغییر جایگاه بیننده صورت جدیدی به خود می‌گیرد؛ بنابراین در هر لحظه، در پی نگاه و حضور بیننده، جریان جدیدی از کنش بصری به وجود می‌آید و جهان گذرا و چندوجهی، به واسطه و انعکاس اشیاء در آینه‌ها پدیدار می‌گردد. شکست نور به صورت پرتوی از انوار بی‌شمار دیده می‌شود که مبانی آن، برخاسته از ارزش‌های فلسفی اسلامی و مبین رسیدن کثرت محسوسات عالم به وحدت الهی است.

ویژگی دیگری که هنر آینه‌کاری را، از نظر مفهومی از سایر هنرهای بصری متمایز می‌کند، تجزیه تصویر به سبب ایجاد هم‌زمانی میان پدیدارها از طریق ارائهٔ جنبه‌های چندگانه از شکل و فضاست. در آینه‌کاری، ثبات موضع بیننده در ادراک تصویر برهم می‌خورد و موقعیت مسلط ناظر نسبت به موضوع در هم شکسته می‌شود. در تعریف فضا، عموماً دو وجه و امکان فاعلی و انفعالی را می‌توان در نظر آورد. «در قبال جنبه فاعلی فضاست که تصور زمان در حد حرکت پدید می‌آید. متقارناً، امکان انفعالی در ماده یا صورت بروز می‌کند که خود مستقیماً فرآورده‌ای از این حرکت است. [...] بدین‌سان مقام زمان و صورت همان فضاست که جنبه‌های فاعلی و انفعالی خود را هم‌زمان به میانجی حرکت آشکار می‌سازد.» (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹، ص۱۹) در تصاویری که آینه‌کاری ایجاد

می‌کند، جنبهٔ فاعلی فضا و انفعالی ماده و صورت هر دو به چالش کشیده می‌شود و صورت‌های متکثر و هم‌زمان به رؤیت می‌آیند. این هم‌زمانی، حرکت، تکثر فرم و صورت، ابعاد جدیدی در فضا ایجاد می‌کند. این ابعاد، گسترهٔ شناخت بصری را وسعت داده تا جایی پیش می‌روند که وابستگی اشیاء و فضا را به حداقل می‌رسانند و موقعیت بصری چندگانه‌ای را ایجاد می‌کنند. صور ایجاد شده، متکثر، نامحدود، تکرارناپذیر و نامقید به الگوی ثابت در زمانی هستند. بدین ترتیب ماده و صورت، از جنبهٔ انفعالی متعارف خود خارج می‌شود و در بستر زمان تکثر یافته، خصلتی فاعلی و مستقل پیدا می‌کنند. پل کله،[1] هنرمند و نظریه‌پرداز هنر، در باب مکاتب هنری اوایل سدهٔ بیستم هم‌چون کوبیسم، اعتبار نظریهٔ تکثر واقعیت و هم‌زمانی تصویر در هنر مدرن را طرح کرد. او در توصیف تصویر در مکاتب یاد شده می‌نویسد:

امروز ما از واقعیت اشیاء مرئی پرده برمی‌داریم و بدین ترتیب این اعتقاد را بیان می‌کنیم که واقعیت مرئی، صرفاً یک پدیدهٔ منزوی است که اخیراً واقعیت‌های دیگر [...] از آن سبقت گرفته‌اند. اشیاء معنای گسترده‌تر و متنوع‌تری به خود می‌گیرند و غالباً با تجربهٔ منطقی دیروز در تضاد قرار می‌گیرند... سرانجام جهانی از شکل، از بطن عناصر صرفاً انتزاعی شکل آفریده خواهد شد که از قواره‌بندی آن عناصر به عنوان اشیاء، موجودات یا چیزهای انتزاعی [...] کاملاً مستقل خواهد بود. (به نقل از: گاردنر، ۱۳۸۶، ص۶۱۵)

القای حس حرکت در تصویر، یکی دیگر از ویژگی‌های منحصر به فرد هنر آینه‌کاری ایرانی است. هر حرکتی که بیننده در مقابل آینه‌ها داشته باشد، به واکنش تازه‌ای از تصاویر خواهد انجامید. به بیان دیگر، بنابه حرکت و تغییر موضع بیننده، صورت‌های متعددی از امکانات تصویری شکل‌ها و فضا ظاهر می‌شوند. بدین شکل می‌توان ادعا نمود که حرکت در تصاویر آینه‌کاری، باعث گسترش فرم و فضا و نمودهای تازه از آن دو می‌گردد که این امر از جملهٔ تلاش‌های هنرمندان اوایل سدهٔ بیستم در شکل‌آفرینی‌های جدید هنری بوده

1. Paul Klee.

است. القای عنصر حرکت در مکاتبی چون فوتوریسمو کینیتیک آرت،[1] موضوع اصلی مورد مناقشه در آن مکاتب بود.

بیان شباهت‌های تصویری و مفهومی در هنر آینه‌کاری و هنر قرن بیستم، به خوبی نشان می‌دهد که برخی از ویژگی‌های هنر آینه‌کاری، با برخی از مهم‌ترین چالش‌ها و جست‌وجوگری‌های مکاتب مدرن هنری هم‌سو بوده و هنرمندی چون فرمانفرماییان با خاستگاه ایرانی ـ اسلامی، خود موفق شده تا با برهم‌نهادن این دو ساحت، هنری کاملاً ایرانی را در عرصهٔ جهانی ارائه دهد. فرمانفرماییان در آثار خود، با الهام از منابع حکمی و خاستگاه عرفانی هنر آینه‌کاری ایرانی ـ اسلامی، به برخی از کلیدی‌ترین پرسش‌ها و چالش‌های عصر مدرن در زمینهٔ خلق آثار بصری پاسخی درخور داده است.

نتیجه

منیر فرمانفرماییان طبق اظهارات خود و با توجه به ویژگی‌های خاص آثارش، مستقیماً تحت تأثیر هنر معماری سنتی ایرانی و مشخصاً آینه‌کاری اماکن مقدسی هم‌چون حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام بوده و آن سرمشق را ضامن اصلی ارزش‌های صوری و محتوایی آثارش قرار داده است. از سوی دیگر، او از جمله هنرمندان معاصر به شمار می‌آید که حضوری پررنگ در اصلی‌ترین جریانات هنر غربی داشته و با بسیاری از برجسته‌ترین سردمداران هنر قرن بیستم، روابطی صمیمانه و اثرگذار برقرار کرده است. او در آثارش از هم‌نهادی و تلفیق هنر آینه‌کاری با خاستگاه ایرانی ـ اسلامی و اندیشهٔ فرم‌گرای مدرنیستی اواسط قرن بیستم در اروپا و امریکا استفاده نموده است. به همین سبب آثارش حاوی ثبات سنت از یک‌سو و تحول آگاهانهٔ فضا، شکل و مادهٔ هنری در بیان مدرن از سوی دیگر است. فرمانفرماییان در پیوندی که میان وجه سنتی آینه‌کاری ایرانی با منظری حکمی و عرفانی و ویژگی‌های هنر معاصر غربی برقرار کرد، توانست سلسله دریافت‌های سنتی ایرانی ـ اسلامی خود را در قالب و بیانی معاصر به نحوی شایسته اتساع دهد.

1. kinetic art.

وجوه اشتراک آینه‌کاری بارگاه حضرت شاهچراغ علیه‌السلام و آثار فرمانفرماییان را در دو وجه تکنیکی و محتوایی می‌توان دنبال نمود. در بخش تکنیکی ـ بنابه نمونه‌های تصویری ارائه‌شده، می‌توان بهره‌گیری از برخی از اصلی‌ترین روش‌های کاربست نقوش در تزیینات آینه‌کاری حرم هم‌چون: گره، مقرنس، قاب‌بندی و نقشینه را در آثار فرمانفرماییان نیز مشاهده نمود. از لحاظ مفهومی نیز می‌توان اذعان نمود که وی به برخی از اصلی‌ترین پرسش‌ها و چالش‌هایی که در زمینه‌هایی مانند هم‌زمانی تصویر، القای مفهوم حرکت، اصالت موقعیت بیننده، تجزیه و تکثر فرم و چندجانبه‌گرایی در تعریف فضا و... مطرح بود، با الهام از هنر آینه‌کاری (برای نخستین بار به شیوه‌ای مستقل از معماری) پاسخ داده است.

فهرست منابع

۱. اردلان، نادر و لاله بختیار، **حس وحدت (سنت عرفانی در معماری اسلامی)**، ترجمهٔ حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک، ۱۳۷۹.

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

۳. آرناسون، یورواردورهاروارد. **تاریخ هنر مدرن، نقاشی، پیکرتراشی و معماری در قرن بیستم**، ترجمهٔ مصطفی اسلامیه، چاپ دوم، تهران: نشر آگه، ۱۳۸۳.

۴. بلخاری‌قهی، حسن، **مبانی عرفانی و معماری اسلامی**، تهران: حوزه هنری سوره مهر، ۱۳۸۸.

۵. ــــــــــــــ ، «تمثیل ظهور حق در مظاهر عددی و هندسی به روایت سیدحیدر آملی و تأثیر احتمالی آن بر هنر آینه‌کاری ایرانی»، **نشریهٔ صفه**، دورهٔ ۲۳ شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۲، ص۵ ـ ۱۸، ۱۳۹۲.

۶. بورکهارت، تیتوس، **هنر اسلامی زبان و بیان**، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش، ۱۳۶۵.

۷. پاکباز، رویین، دایرةالمعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱.

۸. پوپ، آرتور آبراهام، **معماری ایران پیروزی شکل و رنگ**، ترجمهٔ کرامت‌الله افسر، انتشارات یساولی، تهران، ۱۳۶۵.

۹. پورزرین، رضا و جوانی، اصغر، «مطالعهٔ تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی و هنر فتوکلاژ» (مورد مطالعاتی فتوکلاژهای دیوید هاکنی)، **نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی**، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۳، ص۸۱ـ۹۲، ۱۳۹۳.

۱۰. خرمایی، محمدکریم، **شیراز یادگار گذشتگان**، با مقدمهٔ محمدحسین همافر، شیراز: نشر تخت جمشید، ۱۳۸۰.

۱۱. سمسمار، محمدحسن، **آینه‌کاری در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی**، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: نشر مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۶۸.

۱۲. عین‌القضات همدانی، **تمهیدات**، با مقدمه و تصحیح عفیف عسیران، تهران: انتشارات منوچهری، ۱۳۸۹.

۱۳. کیانی، محمدیوسف، **تزیینات وابسته به معماری ایران دورهٔ اسلامی**، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۶.

۱۴. لرزاده، حسین، مهناز رئیس‌زاده و حسین مفید، **احیای هنرهای از یاد رفته**، مبانی معماری سنتی در ایران، تهران: انتشارات مولی، ۱۳۷۴.

۱۵. موتمن، علی، **تاریخ آستان قدس رضوی**، تهران: نشر آستان قدس، ۱۳۴۸.

۱۶. نجیب اوغلو، گل‌رو، **هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توپقاپی)**، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: نشر روزنه، ۱۳۷۹.

۱۷. نصر، سیدحسین. **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، مقاله «اصل وحدت و معماری قدسی اسلامی»، تهران: نشر دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۵۷.

۱۸. ویلسون، اوا، **طرح‌های اسلامی**، ترجمهٔ محمدرضا ریاضی، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۷.

۱۹. هوشمندی، زارا، **گزیدهٔ آثار منیر شاهرودی ـ فرمانفرمائیان ۱۳۵۷-۱۳۸۷**، تهران: نشر نظر، ۱۳۸۷.

۲۰. ــــــــــــــ ، **بانوی آینه‌ها: خاطرات منیر شاهرودی فرمانفرماییان**، ترجمهٔ زیبا گنجی و پریسا سلیمان زاده، تهران: نشر مروارید، ۱۳۸۹.