دوفصلنامه الهیات هنر | علمی-پژوهشی
سال دوازدهم، شماره بیست و پنجم، بهار و تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص ۱۱۶-۸۷

بررسی مفاد معنوی هنر از دیدگاه سنت‌گرایان و عکاسان سبک سورئالیسم

اعظم طباخان اصفهانی[۱]؛ سید رضی موسوی گیلانی[۲]

چکیده

بی‌شک تفکر سنت‌گرایان به دلیل داشتن مایه‌های اخلاقی و ارزشمند از غنی‌ترین نحله‌های فکری بشر است که در ابلاغ پیام باطنی دین رسالتی مهم و عظیم بر عهده دارد. هنر سنتی هنری است که وجوه آن به بیان درنمی‌آید و بیان آن چیزی جز رمز نیست. سنت‌گرایان با معرفت نسبت به انواع گوناگون هنر سنتی سررشته‌ای کلی برای درک مفاد معنوی هنر در تمدن‌های سنتی مختلف به دست می‌دهند. در این تحقیق که به روش تحلیل محتوای کیفی انجام شده و اطلاعات آن به شیوه اسنادی جمع‌آوری شده است مفاد معنوی هنر (نور، رنگ و آیینه) در آثار هنری سنتی و آثار عکاسان سبک سورئالیسم مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است و به یافته‌هایی از نوع کاربردآنها در هر دوجهان بینی بدست آمده است. در مقاله حاضر، که با هدف آشنایی و عملکرد هر یک از این مفاد معنوی هنر در هنرهای سنتی و عکاسی سورئالیسم نگارش یافته است، به این سؤال پاسخ داده می‌شود که سازمان‌دهی عناصر بصری در هنرهای سنتی و عکس‌های سورئالیسم بر اساس این مؤلفه‌ها چه خصوصیاتی از لحاظ بصری و معنایی دارد؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد هنرمندان سنت‌گرا این مؤلفه‌ها را در نحوه سازمان‌دهی عناصر بصری در آثارشان (هم در صورت و هم در معنا) به‌منظور تجلی

۱. دانشجوی دکتری رشته حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران. (نویسنده مسئول)
tabakhan784@gmail.com

۲. دانشیار، دکتری فلسفه هنر، گروه حکمت هنرهای دینی، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.
dr.s-razi2003@yahoo.com

حقیقت بکار برده‌اند و عکاسان سورئالیسم با به‌کارگیری این مؤلفه‌ها تصاویری خلق می‌کردند که واقعی نیستند و بیشتر به رؤیایی می‌مانند که ناخودآگاه انسان را مورد هدف قرار می‌دهد و به‌نوعی ساختارشکنی و از بین بردن محدودیت‌ها و نیز تغییر جدی مبنای هنر از مبنای فرهنگی و جمعی به مبنای شخصی و فردی دست یافته است.

واژگان کلیدی: معنویت، سنت‌گرایان، هنر، عکس، سورئالیسم.

مقدمه

هنـر از دیـدگاه سـنت‌گرایان، کـه آن را «هنـر راسـتین» تلقـی می‌کننـد و می‌توانـد مایـه نشـاط و کمـال بشـر باشـد، هنـر سـنتی اسـت، یعنـی همـان هنـری کـه در دامـان سـنت بالیـده شـده باشـد. مـراد از سـنت امـری منسـوخ و مربـوط بـه گذشـته نیسـت کـه دورانـش بـه سـر آمـده باشـد، بلکـه در حقیقـت همـان سـنت خالـده اسـت کـه از قیـد زمـان و مـکان بیـرون اسـت و پیوسـته در عالـم، حضوری زنـده دارد. حقایقـی پاینـده و جاودانـه‌ای اسـت کـه خداونـد خلـق و مقـدر فرمـوده اسـت و تغییـر و تبدیلی در آن راه نـدارد (رحمتـی، ۱۳۸۳، ص ۴). هنـر سـنتی ریشـه در شـناخت عرفانـی و اندیشـه روحانـی دارد و منشـأ بـاز روح هنرمنـد قلمـداد می‌شـود و صرفـاً بـه توانایی‌هـای فـردی و شـخصی و اسـتعداد هنرمنـد وابسـته نیسـت. هنـر از منظـر سـنت‌گرایان بـر دو رکـن زیبایـی و نمادگرایـی اسـتوار اسـت کـه زیبایـی بـا حقیقـت مرتبـط اسـت و انسـان را بـه حقیقـت راهنمایـی می‌کنـد. هنـر سـنتی حـال و هـوای معنـوی در انسـان ایجـاد و زمینـه شـهود مابعدالطبیعـه را در او فراهـم می‌کنـد و از همیـن‌روی وجـود هنـر سـنتی بـرای فهـم سـاحت ذوقـی سـنت ضـروری اسـت (نـوری‌راد و جعفری‌نـژاد، ۱۳۹۷، ص ۶۸).

اهمیـت دو جهان‌بینـی مزبـور و نـگاه ویـژه هـر دوی آن‌هـا بـه مفـاد معنـوی هنـر و جایگاهشـان در هنـر سـنتی و عکاسـی سورئالیسـم ضـرورت پژوهشـی در جهـت تولیـد دانـش جدیـد از طریـق روشـن سـاختن روابـط و اختلافـات کـه در هـر دو جهـان بینـی در خصـوص بکارگیـری ایـن مؤلفـه هـا بـوده اسـت و در یافتـه هـا و مطالعاتـی کـه پیـش از ایـن دیـده نشـده اسـت را آشـکار می‌کنـد. در جریـان ایـن پژوهـش سـه مؤلفـه نـور، رنـگ و آیینـه در هـر دو جهان‌بینـی بررسـی و وجـوه تمایـز بکارگیـری ایـن مؤلفه‌هـا در هـر دو جهان‌بینـی آشـکارتر شـده اسـت.

بیان مسئله

تحلیـل عکـس سـخت‌ترین و پیچیده‌تریـن شـاخه هنـر اسـت؛ زیـرا تحلیل‌گـر بایـد بتوانـد مخاطـب را متوجـه معنـای نظام‌منـد و درونـی عکـس کنـد. اگـر بخواهیـم بـه فرآینـد تحلیـل به‌دقـت بنگریـم درمی‌یابیـم کـه اکثـر مخاطبـان عکـس پایـه علمـی حداقلـی و تخصـص موردنظـر در تحلیـل عکـس را ندارنـد و همیـن امـر کار تحلیـل را سـخت و دشـوار می‌کنـد .

با توجه به مشکلات و مسائل ذکرشده در فرآیند تحلیل عکس‌ها، یکی از راههای برون‌رفت از این مسئله پیاده‌سازی و اجرای برنامه‌های قصدشده با محوریت روش‌های تحلیل مبتنی بر به‌کارگیری شیوه‌هایی خاص و ارائه راهکارهای مبتنی بر مفاد معنوی هنر از دیدگاه سنت‌گرایان در فرآیند تحلیل عکس‌ها است؛ زیرا با استفاده از ساختارها، ابزارها و سازوکارهای نوآورانه می‌توان به بازاندیشی و بازیابی برنامه تحلیل عکس‌ها پرداخت و بر کارآمدی آن‌ها افزود. تحلیل مبتنی بر مفاد معنوی هنر می‌تواند تا اندازه‌ای وضعیت ذکرشده را بهبود ببخشد.

هدف از طراحی شیوه تحلیل جدید در این زمینه فراتر رفتن از مرزهای دانش سطحی، ارتقاء دانش موجود، افزایش کیفیت تحلیل و دانش عمیق‌تر و ماندگارتر است. در حوزه هنر، به‌ویژه عکاسی، پیش از این تحلیل عکس کاربردی بیان شده است، اما در این پژوهش سعی شده است که تحلیل عکس‌ها از دیدگاه دیگری بررسی شود و در ابتدا مفاد معنوی هنر از دیدگاه سنت‌گرایان معرفی شود که در امر تحلیل کاربرد فراوانی دارد. سپس با بهره‌گیری از این مفاد به تحلیل آثار هنر سنتی و عکس‌های سورئال پرداخته خواهد شد. در این پژوهش تأثیر به‌کارگیری هر یک از مفاد معنوی در تحلیل عکس‌ها بیان می‌شود تا بتوان به جذب مخاطب در نگاه اول کمک کرد. اجرای این راهکارها و شیوه‌ها نیروی محرکه‌ای است که در تحقق و پیاده‌کردن جامعه اطلاعات معاصر اهمیت زیادی دارد؛ زیرا ارائه خدمات اطلاعاتی و روش اثربخش ابزاری مؤثر برای پویایی ذهن مخاطب و به‌کارگیری استعدادهای نهفته خواهد بود. تحلیل مبتنی بر مفاد معنوی هنر سردرگمی مربوط به چگونگی پیوند نشانه‌ها و عناصر بصری و القاء معنایی نظام‌مند به این آثار را برطرف می‌کند و قادر خواهد بود چگونگی القاء یک پیام کلی با یک هدف مشخص را در زمینه تحلیل آثار تسهیل کند. همچنین مفاد معنوی هنر ابزاری است برای سواد اطلاعاتی که مخاطب را برای فهم عکس به دانش مبتنی بر آن مجهز می‌کند. بی‌شک ارائه طرحی جامع و کارآمد مستلزم ایجاد تناسب میان نظام فکری و برنامه‌های اجرایی است که به تعبیری هدفمند بودن تحلیل قلمداد می‌شود.

یافته‌ها و نتیجه پژوهش می‌تواند سهم ادراک بصری مخاطب و اهمیت مفاد معنوی هنر از منظر سنت‌گرایان را در طراحی تحلیل عکس‌ها نشان دهد و همچون راهنمایی برای مخاطبان عکس، دانشجویان رشته عکاسی، فعالان حوزه هنر و مدرسان این رشته شناخته شود.

سؤال پژوهش

۱- آیا مفاد معنوی هنر، که سنت‌گرایان تبیین می‌کنند، می‌تواند معیارهایی را برای تحلیل آثار هنری سنتی و عکس‌های سورئال ارائه دهند؟

پیشینه پژوهش

نیکوبخت و قاسم‌زاده (۱۳۸۷) در مقاله «سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی اسلامی» بیان می‌کنند که عرفا با بهره‌گیری از امکانات زبانی چون تشبیه، مجاز، استعاره، ایهام و نماد به بروز تجارب شخصی خویش روی آوردند و در این میان استفاده از نماد واژه‌های رنگ در وصف عواطف نفسانی و دریافت‌های شخصی بسیار قابل‌توجه است. نویسندگان دلایل به‌کارگیری نماد در ساحت عرفان را ناتوانی در اظهار تجارب روحی تکرارناپذیر و استهلاک در شهود جلال و جمال حضرت حق و تعطیلی حواس و درک‌ناپذیری وقایع عرفانی در ذهن و ضمیر مردم در کنار نارسایی الفاظ آدمی در بیان آن معرفی کرده‌اند.

بیدختی (۱۳۸۹) در مقاله «نگاهی به هنرهای سنتی در اندیشه‌های سید حسین نصر» به رابطه هنر سنتی با سنت و امر قدسی و معرفت امر قدسی می‌پردازد و اصطلاحات «امر قدسی» و «سنت» را تعریف و ارتباط آن‌ها را با یکدیگر بررسی می‌کند.

حجت (۱۳۹۴) در مقاله «سنت‌گرایان و سنت‌گرایی معماران» نگاه تحلیلی به معماری سنتی را جایگزین نگاه تحمیلی می‌کند و اذعان دارد معماری سنتی از یگانگی وحدت ذاتی میان جسم و جان و ظاهر و باطن برخوردار است و دو دیدگاه در این زمینه مطرح می‌کند؛ یکی تأثیرپذیری معماری سنتی از سنت مقدس که دل معماری است و وجه مفهومی آن را بیان می‌کند و دیدگاه دوم سنت مجرب است که وجه کالبدی آن را مطرح می‌کند.

نوری‌راد و جعفری‌نژاد (۱۳۹۷) در مقاله «بازنمایی مضامین و مفاهیم سنت‌گرایی دینی در آثار سید رضا کریمی با تأکید بر فیلم زیر نور ماه و اینجا چراغی روشن است» بیان می‌کنند نقطه مرکزی گفتمان سنت اسلامی را عقل قدسی (عقل بر مبنای وحی) تشکیل می‌دهد و بر اصالت وحی، انسان دینی، زندگی اخروی، روح انسانی، اخلاق دینی، طبیعت به‌مثابه نشانه الهی

و حضور دین در تمام جهات انسانی تأکید فراوانی دارند و تجربه دینی بر اساس آموزه‌های دینی تبیین می‌شود و هر نوع تجربه ماورائی را نمی‌توان دینی محسوب کرد و شریعت و مناسک دینی هرگز فدای تجربه دینی نمی‌شود.

بی شک اهمیت مؤلفه‌های نور، رنگ و آیینه و بکارگیری آنها در هنرهای تصویری مورد توجه و امعان نظر پژوهشگران بوده است، اما ارجحیت این پژوهش از این نظر است که تا کنون پژوهشی انجام نشده است که هر دو ساحت سنت‌گرایان و سورئالیسم را بر مبنای این مؤلفه‌ها و بکارگیری آنها در آفرینش هنری مورد تحلیل و بررسی قرار داده باشد.

روش پژوهش

با توجه به موضوع موردنظر و تحلیل نمونه‌های موردی، روش تحقیق در این پژوهش تحلیل محتوای کیفی با رویکرد نشانه‌شناسی است. تحلیل محتوای کیفی روشی برای تفسیر ذهنی و محتوایی داده‌های متنی است و نشانه‌شناسی از جمله روش‌های کیفی است که در پی فهم معنای یک پدیده است، نه یافتن روابط علی و معلولی و اثبات ادعا. مفاد معنوی هنر از دیدگاه سنت‌گرایان چهارچوب مناسبی برای بررسی (ادراک کلی و معنایی) یک اثر شمایل‌نگاری و عکاسی است که در این مقاله برای بررسی و تحلیل شمایل مسیحی و اسلامی و عکس‌های سورئالیسم به کار گرفته‌ایم و روشی تازه برای تبیین موضوع ارائه داده‌ایم. به‌کارگیری این مؤلفه‌ها در هنرهای سنتی و عکس‌های هنرمندان سورئال بررسی شدند و این عکس‌ها از منظر معنا و مفهوم مورد تحلیل قرار گرفتند. بدین منظور جامعه آماری را آثار هنرمندانی مثل اریک جانسون، فریدریکس، من‌ری، لازلوموهولی ناگی و دون مایکلز تشکیل می‌دهند و انتخاب نمونه‌های موردی بر اساس عناوین مؤلفه‌ها است که در بخش سنت‌گرایان دو اثر شمایل‌نگاری مسیحی و اسلامی و دو اثر معماری برای بررسی نور و رنگ و معرفی یک اثر برای بررسی مؤلفه آیینه خواهد بود. در بخش عکاسی سورئالیسم در بخش نورنگاره‌ها هشت اثر، دیستورشن یک اثر و هفت اثر با موضوع آیینه مورد تحلیل قرار گرفتند. روش نمونه‌گیری در این پژوهش روش غیر تصادفی در دسترس است که احتمال انتخاب همه هنرمندان با هم برابر نیستند و فقط هنرمندانی گزینش شده‌اند که این مؤلفه‌ها در آثارشان بکار رفته باشد.

۲. مبانی نظری

۱. تعریف سنت

سنت در لغت به معنای روش، طریقه، سرشت، طبیعت، آئین و شریعت آمده است. در قرآن سنت واژه‌ای است که به‌منظور تبیین روابط پدیده‌ها با پدیدارگر و تشریح قانونمندی جامعه و تاریخ و کیفیت عملکرد آن بکار رفته است. بر این اساس سنت‌دار بودن هر چیز به معنای قانونمند بودن و بانظام و باهدف بودن آن است (شکوری، ۱۳۵۹، ص ۱۳). سنت در نگاه سنت‌گرایان امری فرا مکانی و فرازمانی، جاودانه، یگانه، فرا شخصی، باطنی، آسمانی وحیانی و بی‌وطن است و در آن عنصر زمان و مکان بی‌اهمیت است. با این حال، سنت‌گرایی سنت در معنای عام به معنای آداب‌ورسومی است که زمان طولانی از آن گذشته باشد، ولی اگر بخواهیم سنت را از نظر ریشه‌شناختی بررسی کنیم صرفاً به معنای چیزی است که منتقل شده است (نوری‌راد و جعفری‌نژاد، ۱۳۹۷، ص ۷۲).

۲. پیشینه سنت‌گرایی

سنت‌گرایی به‌عنوان یک جریان فکری و فلسفی با رنه گنون، متفکر فرانسوی، آغاز شد. از دیگر اندیشمندانی که در این وادی سلوک کردند می‌توان از آنداکی کومارا سوامی، متفکر سیلانی، و فریتیوف شوان[1]، تیتوس بورکهارت[2]، مارتین لینکز[3]، مارکوپالیس[4] و سید حسین نصر نام برد. همچنین باید دانست هویت مستقل این نحله به کمتر از یک قرن پیش برمی‌گردد (رحمتی، ۱۳۹۴، ص ۷).

از یک‌سو مواجهه اندیشمندان و متفکران با پدیده‌های مدرن در طول سده‌های گذشته و ظهور آشکار فرهنگ اجتماعی و نحله‌های مدرن غرب در جوامع بشری و از سوی دیگر زوال و نابسامانی روح و روان افراد اجتماع باعث بازگشت صاحبان اندیشه و خداشناسان مدرنیته به

1. Frithjof Schuon
2. Titus Burckhatdt
3. Martin Lings
4. Marcopolis

سنت شده است. این رویکرد جدید در غرب به شکل مسیحیتی بر پایه رویارویی با تجدد و تعامل با سنت توسط رنه گنون شکل گرفت که بعدها مکتب فکری موسوم به سنت‌گرایان از دل آن به وجود آمد. این جریان که بر مبانی دینی، عرفانی و امر قدسی استوار است، پیروان خود را به فرهنگ و سنت ادیان، به‌ویژه حکمت خالده، دعوت می‌کند. در واقع مهم‌ترین اعتقاد سنت‌گرایان عقیده به حکمت جاودانی است که میان تمام ادیان مشترک است و در هر سنتی جلوه خاصی از آن دیده می‌شود. آن‌ها به وحدت متعالی ادیان نیز معتقد بودند و بیان می‌کردند ادیانی که منشأ الهی دارند در راستای رستگار کردن بشر باهم برابرند. آن‌ها ظاهر و باطن دین را متفاوت، ولی گوهر و باطن ادیان را یکی می‌دانند. فریتیوف شوان اولین بار تفکر حقانیت وحدت درونی تمام ادیان و بهره‌بردن همه آن‌ها از یک حقیقت و حقانیت را به‌صورت تفکری منسجم و نظام‌مند مطرح کرد که حاصل آن «نظریه وحدت متعالی ادیان» است که در کتاب وی مطرح شده است. این جریان در آمریکای معاصر به «سنت‌گرایی» و در فرانسه به «حکمت جاویدان» مشهور است. جریان سنت‌گرا با بازگشت به مجموع حقایق ابدی و ازلی جاری در ادیان مختلف به ستیز با دنیای متجدد رفته و اصول تجدد و پسامدرن را به جدال کشیده است. این جریان با قائل شدن به مبدأ واحد برای عالم، تمایز ظاهر و باطن و کثرت ظاهری وحدت باطنی بر وحدت متعالی ادیان تأکید دارد (نوری‌راد و جعفری‌نژاد، ۱۳۹۷، ص ۷۱).

۳. عناصر و مؤلفه‌های سنت‌گرایان

در یک نگاه کلی می‌توانیم مؤلفه‌های سنت‌گرایان را در موارد زیر خلاصه کرد: ۱- حکمت خالده یا فلسفه جاویدان؛ ۲- وحدت متعالی ادیان؛ ۳-کثرت‌گرایی دینی؛ -۴- گرایش به عرفان و تصوف؛ ۵- انتقاد از غرب و دنیای مدرن؛ ۶- اعتقاد به علم و هنر قدسی (همان، ص ۷۳).

۴. شرحی بر اقسام هنر

۴-۱. هنر سنتی

از دیدگاه نصر، هنر سنتی، هم از نظر ایده و هم ابزار و روش‌های بیان ایده‌ها، وابسته

بـه سـنت و برخاسـته از آن اسـت. سـنت در ارتبـاط بـا معرفـت و امـر قدسـی اسـت؛ بـه بیانـی دیگـر، می‌تـوان گفـت هنـر قدسـی بخشـی از هنـر سـنتی اسـت. بـرای خلـق یـک اثـر هنـری سـنتی نیـاز بـه حضـور یـک سـنت راسـتین زنـده و یـک بُعـد شـهودی سـالم ضـروری اسـت (نصـر، ۱۳۸۹، ص ۲۰۹). ریشـه هنـر سـنتی در شـناخت عرفانـی و اندیشـه روحانـی اسـت و از روح هنرمنـد برمی‌خیـزد و در نتیجـه صرفـاً بـه اسـتعداد هنرمنـد یـا توانایی‌هـای فـردی و شـخصی او وابسـته نیسـت (نـوری‌راد و جعفری‌نـژاد، ۱۳۹۷، ص ۷۸). شمشـیر اسلامـی یـا مسـیحی متعلـق بـه قرون‌وسـطی نمونـه‌ای از هنـر سـنتی اسـت کـه مبانـی و صـور هنـر اسلامـی یـا مسـیحی در آن تجلـی یافتـه و تزیینـات آن رمـوزی منبعـث از اسلام یـا مسـیحیت اسـت کـه ارتباطـی بـا رازآمـوزی و مناسـک آیینـی نـدارد (نصـر و همـکاران، ۱۳۷۵، ص ۶۹).

۴-۲. هنر قدسی

هنـر قدسـی بـا اعمـال مذهبـی و آداب عبـادی و نیایشـی پیونـد نزدیکـی دارد و دارای مضمـون دینـی و مفهـوم رمـزی روحانـی اسـت (نصـر و همـکاران، ۱۳۷۵، ص ۶۹). هنـر قدسـی قلـب هنـر سـنتی اسـت کـه مسـتقیماً از وحـی فیضـان کـرده اسـت (جهانبگلـو، ۱۳۸۵، ص ۳۵۱). بـرای مثـال شمشـیر شـینتو در معبـد آیـز در ژاپـن بـه مقولـه هنـر قدسـی تعلـق دارد؛ زیـرا وسـیله‌ای آیینـی در ایـن مذهـب محسـوب می‌شـود و مرتبـط بـا سرچشـمه الهـام آن مذهـب اسـت؛ همچنیـن خوشنویسـی قرآنـی در ایـران و شـمایل‌نگاری در مسـیحیت نیـز هنـر قدسـی تلقـی می‌شـوند (نصـر و همـکاران، ۱۳۷۵، ص ۷۰-۶۹). نصـر هنـر قدسـی را آن دسـته از هنرهـا و آثـاری می‌دانـد کـه بـا کلام خـدا مرتبـط اسـت و علاوه بـر خوشنویسـی، بـه قرائـت قـرآن، معمـاری مسـجد و لباس‌هـای مسـلمانان بـرای اعمـال مذهبـی اشـاره دارد (بیدختـی، ۱۳۸۹، ص ۱۳۰).

۴-۳. هنر مذهبی (دینی)

هنـری اسـت کـه موضـوع آن مذهبـی و امـر دینـی اسـت و شـیوه‌های اجـرا و صـور آن غیرسـنتی اسـت و در عیـن حـال هنـر قدسـی بشـمار نمی‌آیـد (نصـر و همـکاران، ۱۳۷۵، ص ۷۰-۶۹). بناهـای مذهبـی غـرب از رنسـانس بـه بعـد و همچنیـن نقاشـی‌های مذهبـی ایجادشـده طـی دو قـرن اخیـر در شـرق و تحـت تأثیـر هنـر اروپایـی نوعـی هنـر مذهبـی بشـمار می‌آینـد (نصـر و همـکاران، ۱۳۷۵، ص۶۹). همچنیـن می‌تـوان نقاشـی‌ها، نمایش‌هـا و فیلم‌هـای ساخته‌شـده به‌منظـور تبلیـغ مذهـب

را هنـر دینـی و مذهبـی در نظـر گرفـت.

۵. پیشینه سورئالیسم

جنبـش سورئالیسـم[1] بعـد از جنـگ جهانـی اول و فراموشـی دادائیسـم، در سـال ۱۹۲۱، در آلمـان، شـکل گرفـت کـه تلاشـی بـرای ایجـاد یـک سـبک هنـری جدیـد بـود کـه بـه علـت تمرکـز بـر ویژگی‌هـای مفهومـی و زیبایی‌شناسـی ارزشـمند شـد. ظهـور سورئالیسـم در دوره‌ای بـود کـه اروپـا تحـت تأثیـر نظریه‌هـای فرویـد، بـا موضوعاتـی مثـل ضمیـر ناخـودآگاه و رؤیـا، قرارگرفتـه بـود. آنـدره برتـون و لویـی آراگـون، بـا الهـام از پژوهش‌هـای فرویـد، پایـه مکتـب جدیدشـان را بـر فعالیـت ضمیـر ناخـودآگاه بنـا کردنـد (عابـدی، ۱۳۹۹، ص ۱۹۲).

۶. مؤلفه‌های مهم سورئالیست‌ها

در یـک نـگاه کلـی می‌توانیـم اصـول مهـم مکتـب سورئالیسـم را بـا سـه مـورد مـورد خلاصـه کـرد: ۱- هـزل؛ ۲- رؤیـا و تخیـل؛ ۳- دیوانگـی.

هنرمنـدان سورئالیسـت، کـه تأکیـد خاصـی بـر جنبه‌هـای ناخـودآگاه ضمیـر انسـان داشـتند، بـا ابـداع فنـون بازتولیـد مکانیسـم رؤیـا بـه معرفـی تئـوری تداعـی آزاد پرداختنـد. در ایـن روش فـرد بـدون دخالـت سانسـوری کـه در ضمیـر خودآگاهـش وجـود دارد، بـدون این‌کـه فکـر کنـد، تراوشـات ذهنـی‌اش را بـر زبـان مـی‌آورد؛ زیـرا معتقـد بودنـد هنرمنـد زمانـی بایـد بـه خلـق اثـر هنـری بپـردازد کـه از قیدوبنـد تعقـل و خودآگاهـی آزاد باشـد و اثـری فراتـر از واقعیت‌هـای دنیـای اطـراف خـود خلـق کنـد (عابـدی، ۱۳۹۹، ص ۲۰۰-۲۰۱).

۷. ویژگی سبک سورئالیسم

سورئالیسـم مفهـوم واقعیـت برتـر را، به‌جـای عصیـان و نفـی، کـه از اصـول دادائیسـم بـود، بـکار بسـت. سـورئال یعنـی داشـتن کیفیـت وهمـی و خیالـی یـک رؤیـا. سورئالیسـت‌ها می‌گوینـد بسـیاری از تصـورات و تخیـلات و اندیشـه‌های آدمـی بـر اثـر مقیـد بـودن شـخص بـه قیـود اخلاقـی، اجتماعـی،

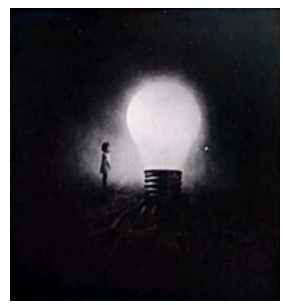
1. Surrealism

سیاسی و رسوم و عادات بیان نمی‌شوند و به اعماق ضمیر پنهان رانده می‌شوند. این‌گونه افکار و اندیشه‌ها به‌صورت آرزو در خواب و رؤیا یا شوخی‌ها و حرف‌هایی که از زبان انسان می‌پرد تجلی می‌کند. به همین دلیل است که سورئالیستم طرفدار بیان صادقانه و آشکار این‌گونه افکار، تصورات، اوهام و آرزوهاست (عابدی، ۱۳۹۹، ص ۱۹۴-۱۹۵).

۸. هدف سبک سورئالیسم

هنرمندان عکاس این سبک در جستجوی نگاهی نو بودند و برای به تصویر درآوردن فضاهای ذهنی و ایده‌های خود شیوه‌های تازه‌ای را در پیش گرفتند؛ آن‌ها به دور از واقعیت، آثارشان را بر پایه رؤیاهای شخصی می‌آفریدند (طهماسب پور، ۱۳۹۱، ص ۳). مشخصه سبک سورئالیسم نوعی آزادی مطلق در شکل و محتواست که سورئالیست‌ها از آن با عنوان نوشتار و بیان خودکار نام می‌برند که در واقع نوعی نفی واقعیت از خلال دگرگون کردن تصویر و به‌هم‌ریختگی عناصر تجسمی و درهم‌آمیختگی واقعیت و توهم است (عابدی، ۱۳۹۹، ص ۲۰۱).

تصویر ۱. عکاسی سورئالیسم فتومونتاژ (مجموعه اتواشتاینر اسن) (تاسک، ۱۳۹۰، ص ۱۶۶).



تصویر ۲. عکس سورئالیسم (عابدی، ۱۳۹۹، ص ۱۹۵).

تصویر ۳. عکس سورئالیسم (عابدی، ۱۳۹۹، ص ۱۹۵).

یافته‌ها: بررسی مفاد معنوی هنر در اندیشه سنت‌گرایان و عکاسان سورئالیسم

۱. مفاد معنوی هنر از منظر سنت‌گرایان

در نظر شوان هنر سنتی هر چند مستقیماً به اجزا و عوامل آیینی و مذهبی آن سنت اهتمام ندارد، مبادی آن را به زبان رمزی و به کمک راه و روش‌هایی برگرفته سنت منعکس می‌کنند. شوان با معرفت و شناخت نسبت به انواع گوناگون هنر سنتی، سررشته‌ای کلی برای درک مفاد معنوی هنر در تمدن‌های سنتی مختلف به دست می‌دهد (رحمتی، ۱۳۹۴، ص ۱۶). در این میان از گنجینه غنی رمزهای عرفانی ادیان مختلف جهان سه مورد (نور، رنگ، آیینه) را برگزیده‌ایم که به شرح آن‌ها می‌پردازیم.

نور: از نظر بورکهارت، نور در هنر و تفکر اسلامی نماد توحید و خداوند است. وی با تکیه بر آیه ۳۵ سوره نور «الله نور السموات و الارض» می‌گوید که خداوند در این آیه به نور تشبیه شده است و نور نمادی از خداوند وحدت است که هنرمند مسلمان به‌خوبی می‌داند چگونه آن را جذب کند... از منظری دیگر، نور با وجود مطابق است؛ زیرا بدون نور هیچ صورتی نمی‌تواند ادراک شود (موسوی، ۱۳۴۴، ص ۸۷).

رنگ: سه رنگ اصلی را می‌توانیم به‌عنوان سه‌گانه ایراستین معرفی کنیم که هرگز نمی‌توان تعداد آن را به دو یا چهار تغییر داد؛ زیرا تعادل میان آن‌ها از بین می‌رود. برای مثال اگر رنگ آبی را حذف کنیم، گرمای زیاد غلبه می‌کند و عکس ان نیز صادق است، اگر قرمز را حذف کنیم، سردی غالب می‌شود. حضور رنگ زرد نیز میان سردی و گرمی تعادل برقرار می‌کند. در واقع سه رنگ اصلی نمایی از واقعیت‌های فراتر از خود هستند که، در عین رمزی و سمبلیک بودن، مصادیق روشنی برای مثال اعلای خود هستند. یکی از این مُثُل اعلا تثلیث است؛ هم تثلیث مسیحی که در مرتبه الوهی قرار دارد و هم تثلیث هندویی که در مرتبه اطلاق نسبی است. طبق آموزه‌های آیین هندو هر موجودی در این عالم به یکی از گونه‌های ستَوَه، رجَس یا تَمَس تجلی یافته است؛ اولی بیانگر کیفیت متعالی و حرکت به‌سوی بالاست که به رنگ سفید است، دومی متمایل به حرکت افقی و به رنگ قرمز است و سومی تجلی تاریکی و حرکت رو به پایین و به رنگ سیاه است (لینگز: ۱۳۹۱، ص ۴۸). رنگ‌ها را به لحاظ ذاتی

می‌توان در موارد زیر بررسی کرد:

رنگ قرمز: شدت و خشونت را بیان می‌کند. رنگی ستیزه‌جو است و در جهت برون عمل می‌کند. رنگی که برمی‌انگیزد و بیدار می‌کند، در برابر ما علم می‌شود و همچون دیواری از آتش است

رنگ آبی: عمق و خیرخواه است، عمیق و خوشایند است. روی آوردن به‌سوی خویش را بازنمایی می‌کند و رنگ امید است. سرور و نجات‌بخش و کیفیت آزادی‌سازی از صَمِت فراگیر مکاشفه را اعطا می‌کند. آبی پیوند می‌دهد و درونی می‌سازد. پیوستگی (وحدت بخشی) بسته و باطن نامتناهی دارد؛ آبی مکان است. رنگ غالب هنر اسلام است. بسیاری از مساجِد مشهور نام آبی بر خود دارند. در نسخ خطی قرآن، قانونی نانوشته وجود دارد که هر جا آیات قرآن یا تزیین در چهارچوبی وجود دارد، محیط بیرونی آن باید آبی باشد.

زرد: هم شدت دارد و هم عمیق است، ولی به شیوه نور. زرد کیفیت متعالی دارد و ظهوری به‌سمت سفیدی را نشان می‌دهد. زرد سروری شفاف باز و فروزان و تشعشعی نجات‌بخش دارد. دارای کیفیتی متعالی است. آینده از طریق زرد تصویر شده است. مرکز درخشانی است که خود را منکشف می‌سازد و ساحت عدم‌تناهی نوین را نشان می‌دهد. آسمانی است که به‌واسطه نور خورشید از هم شکافته می‌شود. زرد رنگ تجلی است (دهقان، ۱۳۸۴، ص ۷۵-۷۶).

سبز: سبز کیفیت شهودی «عرفانی» دارد. رنگ تعادل است، نماد مغفرت و در اوج رنگ‌ها رهاننده است. رنگ امید و شهودی عرفانی است، رنگ بشارت، خبر خوب و انتظار خوشایند و حاکی از وجد و سرور است. سبز را رنگ اسلام دانسته‌اند، قرآن از جامه‌های سبزی سخن می‌گوید که ارواح رستگار در بهشت پوشیده‌اند که همیشه سرسبز و خرم تصور می‌شود و فی‌نفسه علامت دین اسلام است (دهقان، ۱۳۸۴، ص ۷۵-۷۶).

سفید: واقعیت ناب است. سیاه: امر بیان‌ناپذیر است (رحمتی، ۱۳۹۴، ص ۸۹-۹۳).

بنا بر سنت قرمز مرتبط با ژوپیتر[1] و آبی مرتبط با ژنوس است[2]. ونوس ملکه آسمان و

1. Jupiter

2. Venus

ژوپیتـر پادشـاه آسـمان اسـت و چنیـن مدعایـی دربـاره رنـگ فلـک دارد بـه تعبیـر طالـع بینانـه، آبـی منطبـق بـا سـیاره ژوپیتـر کـه سـعد اکبـر اسـت و سـبز منطبـق بـا ونـوس (ناهیـد) یـا سـعد اصغـر اسـت و نقش‌هایـی کـه ایـن دو رب‌النـوع کـه نام‌هایشـان را بـه ایـن سـیارات داده‌انـد بـا کارکردهـای دو نـام رحمـت (رحمـن و رحیـم)، ایـن دورنـگ رمـز آن‌هـا نیـز هسـتند.(دهقان: ۱۳۸۴، ۲۷۶)

۲. بررسی و تحلیل رنگ و نور در هنرهای قدسی، سنتی و دینی

در بحـث رنـگ و نـور می‌توانیـم بـه شـمایل‌نگاری و معمـاری مسـاجد و کلیسـا در اسلام و مسـیحیت اشـاره‌کنیم. شـمایل‌نگاری در مسـیحیت از وجـه قدسـی برخـوردار اسـت کـه در بـاور مسـیحیان بـه حضـرت عیسـی (ع) منتسـب اسـت

تصویر ۲. بشارت تولد حضرت مسیح کلیسای کاترین در مصر، اواخر سده دوازدهم (شاد قزوینی، ۱۳۸۴، ص ۱۷)

تصویر ۳. تابلوی شمایل حضرت علی (ع) و حسنین (ع) اثر علی‌محمد ابراهیم نقاش‌باشی، متعلق به موزه هنرهای تزیینی ایران (قانونی، ۱۴۰۲، ص ۱۲)

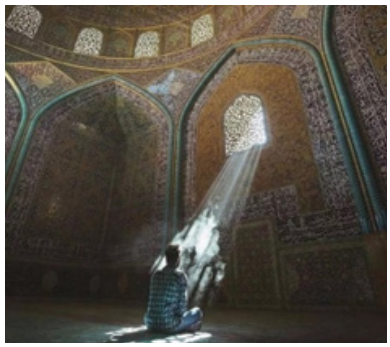
تصویـر شـماره ۲ نشـان‌دهنده کلیسـای کاتریـن[1] در کوهپایه‌هـای کـوه سـینا در مصـر و اندکـی متأثـر از بیزانـس دوره‌هـای پیشـین اسـت. ایـن شـیوه نگارگـری شـمایل‌ها نوعـی پویایـی و احساسـی شـاعرانه را القـا می‌کنـد. کشـیدن نـوری از آسـمان به‌سـمت حضـرت مریـم (ع) تجسـم وحـی الهـی از طـرف فرشـته بـه ایشـان را زیباتـر می‌نمایانـد. به‌کارگیـری رنـگ زرد نـور، نشـانه سـروری فـروزان، همـراه تشعشـعاتی شـفاف، حـاوی پیامـی نجات‌بخـش بـرای مخاطبیـن اثـر اسـت. ظهـوری به‌سـوی

1. Catherine

روشنایی و نور و رقم خوردن آینده‌ای درخشان از طریق مفهوم معنوی رنگ زرد القا شده است. در مجاور آن رنگ نارنجی، با تولد مسیح، القای هیجانی شادمانه در اثر دارد. در پایین اثر رنگ سبز نمادی از مغفرت و رهایی از گمراهی است و تولد مسیح را بشارتی پر از وجد و سرور نشان می‌دهد. رنگ آبی، به دنبال سبز، در پایین اثر امید و روی آوردن انسان به‌سوی خویش را اذعان می‌دارد.

در تصویر شماره ۳، بارزترین ویژگی که از نظر ساختار رنگی را با استفاده هنرمندانه از رنگ سبز و قرمز در کنار رنگ آبی و زرد نشان می‌دهد که با فاصله‌گذاری متناسب کامل‌ترین نوع تتراد رنگی را ایجاد کرده است. هنرمند با ترکیب‌بندی متناسب رنگی میزان تأثیرگذاری اثر خود را بالا برده است. سبز رنگ اسلام در کنار رنگ قرمز، که بیدار می‌کند و برمی‌انگیزد، همراه با آبی، که سروری نجات‌بخش دارد، انسجام معنایی زیبایی آفریده است و به‌غایت دین اشاره می‌کند. در بررسی هاله‌های نور مقدس دور سر آن‌ها می‌توان به سخن هانری کربن در کتاب تاریخ فلسفه اسلامی اشاره کرد که بیان می‌دارد در کلام امام ششم آمده است که خداوند ما را از نور عظمت خود خلق کرده است و درجایی دیگر گفته است که پیامبر به صیغه اول‌شخص می‌گوید «نخستین چیزی که خدا آفرید نور من بود» و میان حضرت علی (ع) و پیامبر (ص)، پیش از قرابت زمینی، نسبتی معنوی وجود دارد که در ازل برقرار شده است. همچنین پیامبر فرموده‌اند، من و علی چهارده هزار سال پیش از خلقت از نور واحدی خلق شده‌ایم (کربن، ۱۳۷۳، صص ۶۶-۷۴).

با توجه به این‌که پیامبر اکرم (ص) از نور خدا و حضرت علی (ع) از نور پیامبر خلق شده‌اند، پس همه امامان نیز از نور و حقیقت واحدی هستند که در دوازده شخص تجسم یافته‌اند، در نتیجه می‌توان ادعا کرد نور نمادی از تجلی و ظهور وجود مطلق است و نقش هاله نورانی دور سر امامان از نگاه هنرمند نشانی از حرکت بیننده به‌سمت حقیقت است که حالت فیزیکی و مادی ندارد و از طریق هاله نور، به‌عنوان یکی از عناصر تشکیل‌دهنده نقاشی، بیان شده است. مسلمان به‌خوبی می‌داند که چگونه این نور را جذب کند، به دل عبور دهد و دل را به‌واسطه آن مشعشع و درخشان سازد و به حقیقت نزدیک کند.



تصویر ۴. سر چشمه نور (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۵. نور و رهایی (مأخذ: نگارنده)

در تصویر شماره ۴ و ۵، از مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، به بررسی نور می‌پردازیم. در تصویر ۴، فضای داخلی مسجد نشان داده شده است که به‌عنوان یک فضای روحانی، صاحب باطنی است که انسان مخلص را از طریق عبادتی روحانی و نفسانی به سرچشمه نور و گنجینه علم می‌رساند. تشعشع نور از دل مسجد تمام کدورت‌ها و کثیفی‌ها را از کالبد مادی انسان می‌زداید. فرد مخلص در هر لحظه حضورش در این مکان مجذوب این نور و عاشق جمال مطلق می‌شود و برای وصال او به کمال و زیبایی جان می‌رسد آن زمان شخص خودش را پاک می‌کند و به جواهر روحانی می‌پیوندد و در سایه عمل صالح از بند نفس رهایی می‌یابد و با نفسی زیبا به‌نوعی معرفت شهودی می‌رسد.

نور در معماری مسجد نمودی از اصل تجلی است. در تصویر شماره ۵ انسانی که از دالان‌ها و راهروهای تاریک عبور می‌کند شاید مسیر سیر و سلوکی را پشت سر می‌گذارد که با رسیدن به منبع نور حقیقت را درک کنند. معماران مسجد کوشیده‌اند جمال حق را، که برترین زیبایی‌هاست، در این بخش‌های مسجد با کمک نور جلوه‌گر کنند. نور در واقع تداعی‌کننده انوار حقیقت، رحمت و معنویت الهی است. با عبور انسان از تاریکی‌ها به‌سمت نور مفاهیمی همچون حس حرکت، تمرکز و حضور بدون ارتباط کلامی و رابطه‌ای مستقیم انتقال داده می‌شود. نور در مساجد باعث می‌شود امور در صرف ظاهر به تمامیت نرسد و انسان از سیر و سلوک در باطن چشم‌پوشی نکند.

آیینه: رمز آیینه از میان خزانه گران‌بهایی، که برای بیان عرفان ادیان گوناگون دنیا بکار می‌رود، بیش از هر رمز دیگری برای بیان جوهر عرفان مناسب است. آیینه نزدیک‌ترین رمز

مشـاهده معنـوی و به‌طـور کلـی عرفـان اسـت؛ زیـرا وحـدت شـاهد و مشـهود را نشـان می‌دهـد. محتـوای رمـز غیرمنطقـی نیسـت، بلکـه ورای منطـق اسـت و صرفـاً روحانـی اسـت کـه بـه علـم رمـوز تعلـق دارد کـه در هـر سـنت روحانـی اصیـل موجـود اسـت. طبـق حدیثـی از پیامبـر (ص) هـر چیـز را وسـیله‌ای اسـت بـرای جلا دادن و زدودن زنـگار از آن و تنهـا یک‌چیـز دل را جلا می‌دهـد و آن یـاد خـدا (ذکـر اللـه) اسـت. دل، کـه مرکـز وجـود انسـان اسـت، همچـون آیینـه‌ای اسـت کـه بـرای دریافـت نـور از روح الهـی بایـد صـاف باشـد. چـون دل آیینـه‌ای صـاف شـود، جهـان در حقیقـت خویـش، بـدون تحریـف ناشـی از اندیشـه‌های شـیطانی یـا افـکار نفسـانی، در آن متجلـی می‌شـود؛ بـه‌علاوه دل حقیقـت الهـی را بیـش یـا کـم مسـتقیم منعکـس می‌کنـد؛ نخسـت به‌صـورت اشـارات و سـپس به‌صـورت صفـات یـا ذوات (اعیـان) نهفتـه در پشـت رمزهـا و سـرانجام به‌صـورت حقایـق الهـی معنـای آیینـه مقـدس را بـه یـاد مـی‌آورد کـه نقـش مهمـی در آییـن تائویـی و شـینتو دارد.

تصویر ۶. آیینه مقدس، شینتو. معبد ایسه (اونو، ۷۸۳۱، ص ۴۵)

آیینـه دل، تـا جایـی کـه وجـود الهـی را بازتابـد، دقیقـاً مطابـق بـا نحـوه وجـود غیرمنقسـم و وجـود محـض خواهـد بـود. وقتـی شـخص در آیینـه می‌نگـرد؛ می‌دانـد کـه بـه دلیـل آن‌کـه وقتـی خـود را در آیینـه می‌نگـرد، آیینـه را نمی‌بینـد و درعین‌حـال میدانـد کـه صـورت خـود را به‌واسـطه آیینـه می‌بینـد. خداونـد ایـن پدیـده را بهتریـن نشـانه تجلـی ذاتـی خویـش قـرار داد تـا متجلی‌لـه بدانـد کـه نمی‌توانـد خداونـد را ببینـد (دهقـان، ۱۳۸۴، ص ۲۸۱-۲۸۸).

۳. بررسی مفاد معنوی هنر در آثار عکاسان سورئالیسم

۳-۱. عکاسی سبک سورئالیسم (فرا واقع گرایی)

سورئالیسم از خلال دگرگون کردن تصویر و به‌هم‌ریختگی عناصر تجسمی به نفی واقعیت می‌پردازد. دوربین عکاسی سورئالیست در پی ثبت تصاویر «شی یافته‌شده» (کادربندی‌های تصادفی) است که به‌طور اتفاقی کشف می‌شوند و با استفاده از تمهیدات عکاسانه مانند کادربندی‌های ساختگی به خلق عکس‌های رؤیایی می‌پردازد (خبیری، ۱۳۹۲، ص ۳). سورئالیست‌ها با تأکید بر تخیل، به‌مثابه سرچشمه بینش و تجربه، تکنیک‌هایی را از قبیل فتومونتاژ، نوردهی چندباره، ریوگراف (فتوگرام[1]) و سولاریزاسیون[2] بکار گرفتند تا تصاویر گیج‌کننده‌ای تولید کنند. من‌ری[3]، پیکابیا[4]، لازلو موهولی ناگی[5]، فریدریک سامر[6] همگی عکاسان برجسته سبک سورئال هستند که تکنیک‌هایی مثل فتوگرام، فتومونتاژ، فتوکولاژ، ترکیب یا روی‌هم انداختن تصاویر، تکنیک سیلوئت، تصاویر کنتراست زیاد، پوستری و سولاریزه کردن و نقاشی با نور را در آثارشان بکار بستند (طهماسب‌پور، ۱۳۹۱، ص ۱۳).

در این پژوهش سعی شده است آثار آن دسته از عکاسان سورئالیستی مورد تحلیل قرار گیرد که مؤلفه‌های نور و رنگ و آیینه را در آثارشان به‌کار برده‌اند. بر این مبنا، عکس‌هایی از هنرمندانی مثل اریک جانسون، فریدریکس، من‌ری، لازلو موهولی ناگی، دون مایکلز گزینش شده‌اند.

نور و رنگ: تمایلات سورئالیست‌ها به تجربه، آزمایش و استفاده از حالات بیان هنری در عکاسی منجر به بهره‌گیری آنان از نور و رنگ و یافتن راه‌هایی برای نمایش فریبنده فضا و مقیاس و خلق تقابل‌های جدید شد تا روش‌هایی را به‌منظور تلفیق واقعیت و تخیل را به کار

---

1. Photogram
2. Solarization
3. ManRay
4. Picabia
5. Laslo Moholy Nagy
6. Fredrick

گیرنـد کـه به‌طـور خلاصـه می‌توانیـم بـه مـوارد زیـر اشـاره کـرد.

نور نگاره‌ها:

۱- ریوگـراف (فتوگـرام): ایـن تکنیـک را مـن‌ری به‌طـور عملـی کشـف کـرد (تاسـک، ۱۳۹۰، ص ۱۶۸). فتوگرام‌هـا در واقـع چیـزی جـز سـایه اجسـام مختلـف روی کاغـذ عکاسـی نیسـتند کـه بـا گذاشـتن اشـیاء صـاف روی کاغـذ عکاسـی و تابانـدن نـور بـه آن‌هـا و ظهـور کاغـذ عکاسـی تصویـر اشـیا بـه رنـگ سـفید بـر زمینـه سـیاه پدیـدار می‌شـود (آقایـی سـربرزه، ۱۳۷۷، ص ۶۱). لازلـو موهولـی ناگـی از دیگـر عکاسـانی بـود کـه ایـن تکنیـک را بـکار می‌بـرد. او عکاسـی را متکـی بـر نـور آغـاز کـرد و، به‌جـای دوربیـن، از صفحـات حسـاس بـه نـور اسـتفاده کـرد. در ایـن روش اثـر نـور، نسـبت بـه سـایر روش‌هـا، موفقیت‌آمیزتـر بـود. او بـدون اشـاره بـه خـود شـیء، بـا اختلافـی کـه بیـن رنـگ مایه‌هـای خاکسـتری و سـایه‌ها ایجـاد می‌شـد، بـه نتایـج بصـری دسـت می‌یافـت. همچنیـن، بـه غیـر از اشـیا، از شیشـه و اشـیای شـفاف نظیـر کریسـتال و تـوری بهـره می‌بـرد (تاسـک، ۱۳۹۰، ص ۱۶۸).

تصویر ۷. فتوگرام. از مجموعه مزارع دلپذیر (من‌ری) (تاسک، ۱۳۹۰، ص ۱۶۹)

تصویر ۸. فتوگرام (تاسک، ۱۳۹۰، ص ۱۶۹)

در بررسـی ایـن تصاویرمـی بینیـم کـه عـکاس بـا کادربندی‌هـای متفـاوت تصاویـر، کـه ناشـی از طبیعـت مختلـف اجسـامی روی کاغـذ عکاسـی بـوده اسـت، بـرای ایجـاد عمـق و بُعـد در تصاویـر می‌توانسـته فاصلـه شـیء تـا کاغـذ را در برخـی اشـیاء افزایـش دهـد کـه مـرز ایـن اشـیاء نسـبت بـه اشـیایی کـه مسـتقیماً روی کاغـذ قـرار گرفتنـد محوتـر شـده اسـت. مخاطـب نظاره‌گـر آمیختگـی

عناصـر و ابژه‌هـای نامتجانـس و ناهمگـون در چشـم‌اندازی پرعمـق اسـت کـه فضایـی خیالـی و بی‌زمـان را در مقابـل دیدگانـش بـه معـرض نمایـش می‌گـذارد.

۲- سـولاریزه کاذب: ایـن روش را آرمـان سـاباتیه کشـف کـرد. او پـی بـرد هـر گاه یـک نگاتیـو، کـه روی صفحـه کلودیـون تـر تشـکیل شـده اسـت، دو بـار نوردهـی شـود باعـث دگرگونـی والورهـای رنگ‌مایـه می‌شـود کـه از طریـق تابانـدن نـور روی نگاتیـو در حـال ظهـور انجـام می‌شـد. او بعدهـا توانسـت از یـک نگاتیـو، پوزیتیـوی باارزش‌هـای مختلـف رنگ‌مایـه بـه دسـت آورد کـه باعـث پیدایـش مفاهیـم غیرواقعـی شـد. ایـن سـبک در عکاسـی پرتـره موفقیت‌آمیـز بـود و باعـث می‌شـد عکـس به‌صـورت نقـش برجسـته درآیـد (تاسـک، ۱۳۹۰، ص ۱۷۲-۱۷۳).

تصویر ۹. سولاریزه (آقایی سربرزه، ۱۳۷۷، ص ۱۲۹)

تصویر ۱۰. سولاریزه (مأخذ: نگارنده)

در ایـن تصاویـر نواحـی روشـن عکـس به‌سـمت تیرگـی متمایـل می‌شـود و مـرز خاکسـتری و سـیاهی بـا خـط سـفیدی نمایـان می‌شـود و تصویـری پدیـد می‌آیـد کـه دو فضـای نگاتیـو- پوزتیـو دارد؛ بنابرایـن دگرگونـی رنگ‌مایه‌هـای عناصـر تصویـر می‌توانسـت اثـری شـبیه نـور مهتـاب در یـک چهـره ایجـاد و آن را تـا حـدی خیالـی کنـد و نوعـی فضایـی نورانـی به‌عکـس بیافزایـد.

۳- فتومونتـاژ: در ایـن روش دو عکـس بـا یکدیگـر ترکیـب می‌شـد، قسـمت‌هایی از نگاتیوهـا به‌وسـیله رنـگ رتـوش پوشـانده و سـپس یکـی روی دیگـری سـوپر ایمپـوز می‌شـد (تاسـک، ۱۳۹۰، ص ۱۶۲).

تصویر ۱۱. فتومونتاژ (مجموعه اتواشتاینر اسن) (تاسک، ۰۹۳۱، ص ۶۶۱).

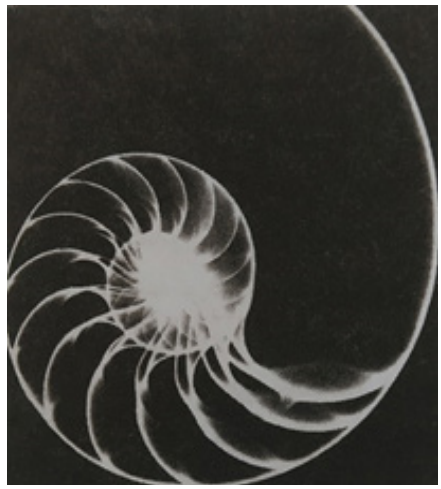
در این تصویر عکاس میان تفاوت‌های زیاد در کنتراست و عمق میدان در پس‌زمینه ارتباط ایجاد کرده است. استحکام موضوعی دست‌های نیاز به‌سمت آسمان و چشم‌های ملتمس به عکاس کمک کرده‌اند که آزادانه تصورات خود را برای بیان اهداف اصلی در تصاویر ارائه دهد.

۴- نوردهی چندباره (سوپر اکسپوژر): روی یک فریم از عکس چند بار نوردهی انجام می‌شود و دو یا چند موضوع روی یک فریم ثبت می‌شود، فضاهای تصاویر در هم ادغام می‌شوند و تیرگی‌ها در زمینه روشن‌تر خود را نشان می‌دهند. در نتیجه تصویر نهایی جسمی شفاف یا شبحی را القا می‌کند که نمودی نیمه ظاهری یافته است (آقایی سربرزه، ۱۳۷۷، ص ۵۲).

تصویر ۲۱. سوپر اکسپوژر (آقایی سربرزه، ۷۷۳۱، ص ۲۵)

در این تصویر عکاس مؤلفهٔ نور را به‌منظور خلق روشی خاص در عکاسی به‌کار برده است. او از تصاویر و ترکیب آن‌ها برای نمایش بصری ایده‌های خیالی استفاده کرده است. کنتراست صحیح رنگ‌مایه‌ها و قرارگیری منطقی عناصر تیره در دل مناطق روشن، حالت تخیلی و جادویی اثر که از کنار هم قرار دادن اجزای طبیعی چهره در دل طبیعت به‌وجود آمده است، فضایی نامأنوس خلق کرده و بینندهٔ عکس را در مقابل صحنه‌ای غیرواقعی متحیر و مبهوت ساخته است و او را به‌سوی دنیای فراواقعی ذهنش سوق می‌دهد.

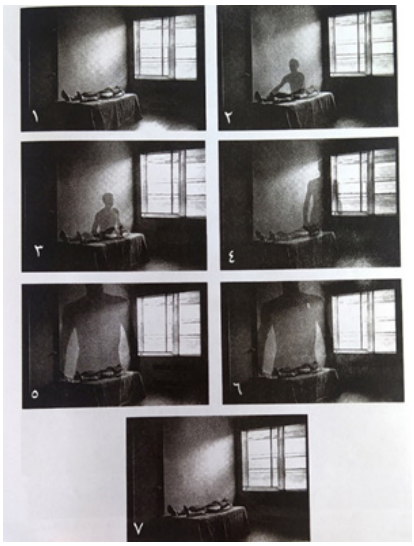
۵- نقاشی با نور: در این روش نور به‌مثابه قلم و سطح فیلم عکاسی به‌عنوان کاغذ به کار گرفته می‌شود. فضا کاملاً تاریک است و به کمک یک چراغ‌قوه یا منبع نور کوچک از اشیا یا انسان به شیوه طراحی خطوط محیطی سوژه نقاشی می‌شود (آقایی سربرزه، ۱۳۸۸، ص ۲۲). در این شیوه جلوه‌های نور را روی یک شی یا فیگور انسان می‌بینیم. تصاویر اشعه ایکس، که موهولی ناگی به ثبت رساند، و همچنین عکس‌های گرفته‌شده با فلاش سریع یا لامپ‌های چشمک‌زن همگی ساختارهای طبیعی را آشکار می‌ساختند که قبلاً برای چشم قابل‌دیدن نبود. برخی نظریات باهاسو، مانند شیفتگی موهولی ناگی، به‌منظور خلق جلوه‌های هنری با استفاده مستقیم از نور، مانند نور نگاره‌ها، برای بیش از پنجاه سال تأثیری ژرف بر جای گذاشت (لنگفورد، ۱۳۸۶، ص ۱۵۴).



تصویر ۱۳. یک عکس اشعه ایکس. طرح ساختار داخلی یک صدف دریایی (لنگفورد، ۱۳۸۶، ص ۱۵۳)

نـور در ایـن عکـس مفاهیمـی ماننـد حرکـت و ریتـم تکاملـی را در ذهـن بیننـده مجسـم می‌کنـد. تقسـیمات منظـم آن بـه رنگ‌مایه‌هـای کاهشـی و افزایشـی نمـودی از تخیـل هنرمنـد اسـت. در مرکـز تصویـر بـه دلیـل تجمـع نـور نوعـی حـس تمرکـز را می‌تـوان درک کـرد و در ادامـه خطوطـی دوار، دورتـادور مرکـز تصویـر، چشـم بیننـده را به‌سـمت راسـت و بـالای تصویـر بـا حرکتـی آرام هدایـت می‌کنـد. تـداوم تمرکـز و حرکـت در پـی یکدیگـر مفاهیـم دوگانـه متضـادی هسـتند کـه در هم‌نشـینی معنایـی بـه بیـان ذهنیـت هنرمنـد غنـا بخشـیده‌اند.

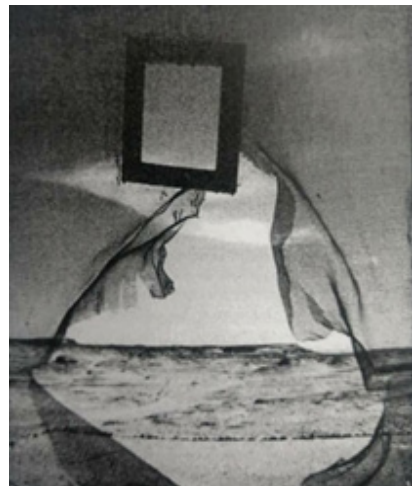
۶- عکاسـی استروبوسـکوپی: از روش‌هـای جـذاب القـای حرکـت در عکاسـی اسـت کـه بـا اسـتفاده از سـرعت کنـد پاییـن شـاتر در تاریکـی محـض محیـط، بـا زدن فلاش در هـر حرکـت، انجـام می‌شـود (آقایـی سـربرزه، ۱۳۷۷، ص ۴۹). دون مایکلـز وقایـع تخیلـی را از طریـق تصاویـر متوالـی روایـی یـک صحنـه زمان‌بندی‌شـده بـه نمایـش می‌گذاشـت. تصاویـر او سـه مرحلـه شـروع، میانـه و پایـان داشـت. ایـن تصاویـر بـا داشـتن نوعـی واقعیـت درونـی خیالـی و پندارگونـه در واقـع به‌نوعـی سـورئال بـود.



تصویر ۱۴. روح جسم را ترک می‌کند، اثر دون مایکلز (لنگفورد، ۱۳۸۶، ص ۱۹۶)

در تصویر شماره ۱ از این مجموعهٔ روایتگری، عکاس لحظه مرگ یک انسان را به تصویر کشیده است. از شماره ۲ تا آخرین تصویر، به ترتیب جداسازی روح از بدن فرد را نشان می‌دهد. هنرمند از مؤلفه نور به‌عنوان ابزاری به‌منظور خلق روشی مناسب برای نمایاندن ذهنیت رویایی و تخیلی خود بهره برده است.

آیینه: خانم لیز ولز، در کتاب خود (عکاسی درآمدی انتقادی) تصویری آورده است که نشانگر به‌کارگیری آیینه در عکس‌های سورئالیستی است. تصویر زیر نمونه‌ای از همنشینی سورئالیستی درون و بیرون برای دستیابی به نتیجه رؤیاگون است. آیینه‌ها غالباً نقشی مهمی در این رؤیاگونگی دارند، آن‌ها از انعکاس سخن می‌گویند و خود را چونان سرچشمه‌های اضطراب، هراس و خلاقیت هنری بازمی‌نمایند.



تصویر ۱۵. چهره فضا، نزدیک سیوه مصر، اثر لی میلر (ولز، ۱۴۰۲، ص ۳۳۸)

در آثـار عکاسـی سورئالیسـت‌ها به‌کارگیـری آیینـه بـرای القـای ذهنیـت خیالـی و رؤیایـی در سـه روش زیـر خلاصـه می‌شـود:

۱- دیستورشـن (اعوجـاج): عـکاس آمریکایـی مجارسـتانی، آنـدره کرتـس[1]، روی دیستورشـن در آیینه‌هـای مختلـف کار کـرده اسـت. عکس‌هـای او روح سورئالیسـتی دارد (گلـکار، ۱۴۰۲، ص ۲).

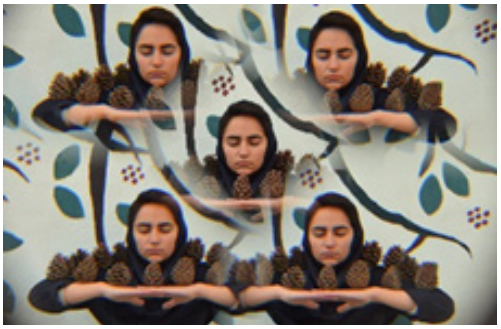
تصویر ۱۶.اعوجاج (گلکار، ۱۴۰۲، ص ۲)

1. Andre Kertesz

همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌کنیم، عکاس با بهره‌گیری از مؤلفهٔ آیینه برای شکار تصاویری استفاده کرده است که در عالم واقعی صورت حقیقی ندارند و مبتنی بر ذهنیتی فرا واقع‌گرایی است و با این روش می‌تواند اشاره‌ای به ساختارشکنی سبک سورئالیسم و زیر سؤال بردن محدودیت‌ها اشاره داشته باشد.

۳- فیلترهای آیینه‌ای: فیلترهای آیینه‌ای، یک موضوع را به‌دفعات معین تکرار می‌کند؛ زیرا باعث بازتاب دوباره موضوع در تصویر می‌شود (آقایی سربرزه، ۱۳۸۸، ص ۲۷).

تصویر ۱۷. من و آیینه (مأخذ: نگارنده)



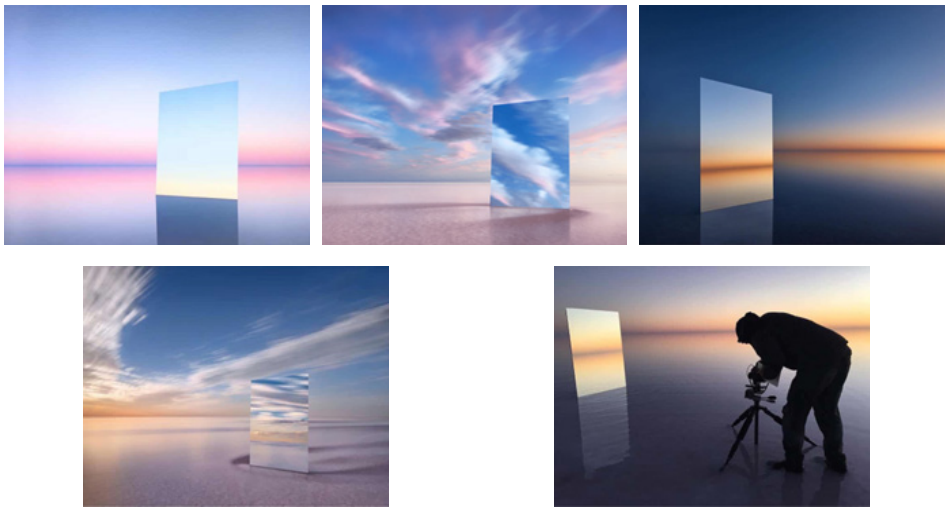
تصویر ۱۸. در یک رؤیا (مأخذ: نگارنده)

در تحلیل تصاویر می‌توان گفت هنرمند هوشمندانه توانسته است یک کاراکتر خاص با ترفندی سورئالیستی خلق کند و یک فضای نمادین از صورت یک انسان را به نمایش بگذارد. همچنین مفهومی نمادین یا صوری خیالی را در بطن یک واقعیت نمایش دهد؛ مفهومی که در لایه‌های زیرین این اثر پنهان شده است. بنابراین، گرایش به تصویرسازی نامأنوس در تصاویر ماحصل افکاری است که هنرمند سورئالیست در یک سایه‌روشن ملتزم و سازگار با روحیات و ذهنیت خیالی‌اش فریز کرده است.

اکنون به تحلیل آثاری از موری فرید ریکس شیندلر[1]، عکاس سورئالیست آلمانی، در مجموعه‌ای به نام «ونیتی»[2] می‌پردازیم.

1. Murray Fried Rex Schhndler

2. Vanity



تصویر ۱۹. عکاس: فریدریکس (https://mymodernmet.com)

ریکس در این تصاویر آیینه‌ای را درصحنه‌های بکر طبیعت قرار می‌دهد که با چرخش مفهومی به ارائه چشم‌اندازهای ناشناخته و غیرمنتظره می‌پردازد. او آیینه‌ای ساده و مربعی روی زمین بایر و خشک دریاچه ایراسترالیا رها می‌کند که تصاویر آن تنظیمات طبیعی ارائه نمی‌دهند. او برای گرفتن هر عکس، آیینه را خارج از مرکز و در یک زاویه قرار داده است تا بخش‌هایی از آسمان را ثبت کند که در غیر این صورت در خارج از دوربین هستند. در نتیجه بازتاب‌های تجربی، الگوهای ابری متضاد و نوعی همنشینی رنگ‌ها و افق‌های اریب پدیدار شده است. علاوه بر یک ترکیب‌بندی جذاب و مطالعه مبتکرانه پرسپکتیو، حضور آیینه گویای حقیقتی عمیق‌تر و نشان‌دهنده تلاش برای دلسرد کردن خودشیفتگی و تثبیت ذاتی بشریت است. آیینه در این تصاویر می‌تواند نمادی از وسواس ما به خودمان به‌صورت فردی و جمعی باشد. در این تصاویر، به‌جای بازتاب تصویر «سطح» خود، آیینه به‌گونه‌ای قرار گرفته است که نگاه ما را به‌سمت بیرون می‌کشد و از خود دور می‌کند و محیط ما را به‌سمت درگیری احساسی با نور، رنگ و فضا سوق می‌دهد. فریدریک یک آیینه را در مناظر بایر نشان می‌دهد و بینندگان را دعوت می‌کند تا با نور، رنگ و فضا درگیر شوند.

بحث و نتیجه‌گیری

از مؤلفه‌های بسطیافته و گزینش‌شده سنت‌گرایان برای نمایش معنویت در هنر، نماد واژه‌هایی همچون رنگ و نور و آینه است. نماد بهترین واسطه برای نمایاندن پیامی ورای خود و به‌صورت مفاهیم انتزاعی است و به همین جهت هنر سنتی، که به بیان حقایق مافوق خود اشاره دارد، نمادین و رمزگونه است؛ زیرا نماد و رمز بهترین راه تبیین حقایق باطنی است. سنت‌گرایان در معرفی مفاد معنوی هنر و به‌کارگیری آن‌ها در آثار هنری نه برای بیان احساسات و عواطف هنرمند، بلکه به‌منظور جلوه آن‌ها به حقایق آسمانی و الهی تأکید می‌کنند. هر یک از این مؤلفه‌ها، با آن‌که از جنس مادی هستند، سمبولی از حقایقی برتر و متعالی‌ترند. حال آن‌که در بررسی آن‌ها در آثار عکاسان سورئالیست نشان داده است که هنرمند کوشش کرده تا با کمک اتوماتیسم روانی میدانی برای پدیدار شدن ناخودآگاه خویش در عکاسی ایجاد کند. هنرمند با تکیه بر این نمادها توانسته است جلوه‌های خیال را به جلوه‌های بصری تبدیل کند و در فضای خیالی حاکم بر عکس‌ها از المان‌های سمبلیک نور و رنگ و آیینه در معنایی انتزاعی و ناب آن استفاده کرده و فضایی طبیعی، ولی غیرمعقول و نامتجانس، را آشکار کرده است. عکاس سورئال با به‌کارگیری این مؤلفه‌ها در آثارش نگرش‌های صلب و قطعیت‌گرا را به چالش کشیده و انگاشته‌های مسلم را به حال تعلیق درآورده است.

کتاب‌نامه

۱. اونو، سوکیو. کتاب اول: شینتو راه کامی. تهران: نشر علم، ۱۳۸۷.

۲. آقایی سربرزه، مجتبی. عکاسی ۲. فنی حرفه‌ای گروه تحصیلی هنر، ۱۳۷۷.

۳. بیدختی، محمدعلی. «نگاهی به هنرهای سنتی در اندیشه‌های سید حسین نصر». کتاب ماه هنر. شماره ۱۳۰، ص ۱۴۴، ۱۳۸۹.

۴. تاسک، پطر. سیر تحول عکاسی. ترجمه محمد ستاری. تهران: ۱۳۹۰.

۵. جهانبگلو، رامین. در جست‌وجوی امر قدسی (گفتگو با سید حسین نصر). ترجمه مصطفی شهرایین. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

۶. خبیری، فروغ. «معرفی دیدگاه‌های سورئالیستی درباره عکاسی». نشریه چیدمان. شماره ۱، ۱۳۹۲.

۷. دهقان، مصطفی. جام نو می کهن (مقالاتی از اصحاب حکمت خالده). تهران: موسسه تحقیقات و نشر علوم انسانی، ۱۳۸۴.

۸. رحمتی، انشالله. هنر و معنویت (مجموعه مقالات در زمینه حکمت هنر). جلد ۱. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی، ۱۳۸۳.

۹. ــــــــــ هنر و معنویت (مجموعه مقالات در زمینه حکمت هنر). تهران: نشر شادرنگ، ۱۳۹۴.

۱۰. شاد قزوینی، پریسا. تأثیر شرق بر نقاشی اروپا. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا، ۱۳۸۴.

۱۱. شکوری، ابوالفضل. سنت (تحقیقی در منابع ایدئولوژیک). تهران: نشر آزادی، ۱۳۵۹.

۱۲. طهماسب پور، محمد رضا. عکاسی ۲ فنی حرفه‌ای (گروه تحصیلی هنر). تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۹۱.

۱۳. عابدی، شیما. سبک‌شناسی عکاسی (تولد و تحول سبک در عکاسی). ویراستار افشین لطفعلی. تهران: نشر کتاب پرگار، ۱۳۹۹.

۱۴. قانونی، محسن. «خوانش شمایل حضرت امیر و حسنین (ع) با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی». فصلنامه بنیان هنر. شماره ۲، ۱۲، ۱۴۰۲.

۱۵. کربن، هانری. تاریخ فلسفه اسلامی. ترجمه جواد طباطبایی. تهران: نشر کویر، ۱۳۷۳.

۱۶. گلکار، رضا. «تاریخچه عکاسی سورئال». مجله پیکسل. ۱۴۰۲.

۱۷. لنگفورد، مایکل. داستان عکاسی. مترجم رضا نبوی. تهران: نشر افکار، ۱۳۸۶.

۱۸. لینگز، مارتین. رمز و مثال اعلی (تحقیقی در معنای وجود). ترجمه فاطمه صانعی. تهران: نشر حکمت، ۱۳۹۱.

۱۹. موسوی، سید رضی. حکمت هنر (هنر از منظر سنت و مدرنیته). قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما، ۱۳۴۴.

۲۰. نصر، سید حسین. هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی و هنر، ۱۳۷۵.

۲۱. ــــــــــــ هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی و هنر، ۱۳۸۹.

۲۲. نوری راد، فاطمه و جعفری نژاد، هادی. «بازنمایی مضامین و مفاهیم سنت‌گرایی دینی در آثار سید رضا میر کریمی (با تأکید بر فیلم زیر نور ماه و اینجا چراغی روشن است)». مطالعات رسانه‌ای. سال ۱۳، ۷۲، ۱۳۹۷.

۲۳. ولز، لیز. عکاسی در آمدی انتقادی. ترجمه سولماز ختایی لر و همراهان. تهران: نشر مینوی خرد، ۱۳۸۸.