

جایگاه "خط منحنی" در نقوش ایرانی

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، بی شک 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 مشخصه ی قومی می رسد تا شناسنامه و پایه کلی و اساسی طرح های ایرانی گردد. در طرح ها و نقش های ایرانی گونه ای "رویش" و "حرکت" وجود دارد که به وسیله نوع خاصی از خط به بیننده القا می شود، تا نقوش را برای مخاطب "فرا زمانی" بنمایاند. انتخاب و بررسی این خط اساسی، که در بستر قوس و منحنی شکل گرفته است می تواند 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؟

واژه های کلیدی

منحنی، حرکت، نقش های ایرانی، ناخودآگاه قومی.

مقدمه

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 گونه‌های بیانی خط، در هنرهای بصری ایران یعنی منحنی و شکلی خاص "اشگ گونه" می‌پردازیم. چرا که گونه‌های 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 می‌شود که چگونه این گونه بیانی در ادوار مختلف هنری این سرزمین، همیشه پایه‌ی 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 قرن‌ها پیراسته شده تا در هنر ایران جلوی 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 نقوشها و طرح‌های (فرم‌های) ایرانی حیات داشته و دارد.

خط منحنی دارای چنان سیالیت و روانی درونی می‌باشد که در پهلوی گرفتن با هر شکلی (form) می‌تواند معنای روانی خاصی به آن طرح بدهد. چه بسا در برخورد با منحنی ریگ‌های روان بیابان‌ها، موج دریاها، قوس رویایی طاق‌های مساجد و ابنیه‌های تاریخی و یا تابلویی که برتری آن با انحنا می‌باشد، حس آرامش و ماورایی به بیننده القا کند. این احساس نسبت به خط منحنی و دوار، گویی در جان آدمیان نهفته است که چنان به آن پیوند درونی می‌یابد. کافی است در ستون فقرات آدمی نگرسته شود که هیچ خط صافی وجود ندارد و یا کودکی که به صورت ناخودآگاه هنگام قلم در دست گرفتن منحنی را می‌گستراند و بسا کوشش بیهوده دیگران است که می‌خواهند خط صاف کشیدن را بدو بیاموزند.

این حرکت گاهی در نزد قومی بصورت یک جریان ممتد تاریخی می‌شود که در همه قرن‌ها 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 می‌نماید و میزانی مشخص را طی می‌کند. "عنصر خط در مبانی هنرهای ایرانی، یکی از مهمترین عناصر بصری و از شاخصه‌های ماندگار این هنر به

ناخودآگاهی تباری (قومی)

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 که این گونه هدف مند در طول قرن‌ها در این 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 می‌باشد.

حتی در بین قوم‌ها و سرزمین‌هایی که از نظر ریش‌ای با ایران نزدیکند نیز می‌توان این تفاوت را دید، مثلاً "دو تصویر نقاشی هند و ایرانی، اگر چه ریشه‌ای به هم نزدیکند، اما سیالیت و روانی و غزل گونه راندن قلم و حرکت آن، انحناهای خطوط در نقاشی ایرانی بسیار زنده‌تر و چشم‌گیرتر... می‌باشد" (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

"ناخودآگاهی تباری، از یک سو، روی دامنه‌ای گسترده‌تر از ناخودآگاهی فردی و از سویی تنگ‌تر 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 کارمایه‌ها و نگاره‌ها و نمادهای ویژه برخوردار باشد" (کزازی، ۱۳۷۶، ۶۷).

این حرکت تباری و قومی خالی از جنبه‌های ناخودآگاه فردی نمی‌باشد، بلکه در ذات وجود هر فردی - که مسلماً عوامل بیرونی بدان تاثیر می‌گذارد - می‌توان علاقه و نسبتی به آن یافت. مشترکات قومی در پیوند با رویاها و دغدغه‌های فردی است که رنگی منحصر به فرد به خود می‌گیرد و ناخودآگاه شخصی را می‌سازد، که "ناخودآگاهی شخصی، بطور عمده عبارت است از این چهره‌هایی که غالباً در رویا پیدا می‌شود" (یونگ، ۱۳۷۷، ۸۹).

این رویای شخصی که مشترکاتش، مشترکات قومی می‌آفریند، از اعتقادات و رسم و رسوم‌ها، از یک سو، تا همجواری با طبیعتی

فراگذرد و بیننده را در فضا شناور کند. بنابراین "خطی" که مرز "اثر" را می‌برد و احساس فراگذشتن از آن را ایجاد می‌کند، بیانگر اندیشه آینده است.

چنین است که در آثار اسلامی و بویژه در گنبدها و اطراف طاق‌ها 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 می‌کشاند و به سوی حق راهبری می‌کند. کل فی فلک یسبحون" (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵، ۵۰).

حرکت‌های خطی در هنرهای سنتی ایران که از قوت به ضعف می‌آیند بسیار مشهود هستند، بدین معنا که می‌توان ابتدایی برای آنان قایل شد (قوت) و در حرکت (منحنی وار) به ضعف می‌رسند و آنگاه در انتهای ضعف آنچنان پنهان می‌شوند که در فضا گم می‌گردند. یعنی مهر خاتمه بدان خطوط نمی‌رسد و نمی‌توان انتهای آن را نشان داد، بلکه به زمان می‌پیوندند.

این تعریف شباهت زیادی با حرکت‌های قلم‌گیری در نگارگری ایرانی و یا در خوشنویسی ایرانی دارد. حرکتی که در تک خط‌ها به "ارسال" منتهی می‌شود و در حرکت دو خط از دو سو به یک نقطه‌ی مشترک و پیکان شکل می‌رسد که باز همان حس "ارسال" را می‌نمایاند. لازمه رسیدن به این پیکان حرکت دوار است که حتی در هنرهای نوشتاری ایرانی این دورها به چشم می‌آیند.

حتی در مقایسه خطوط اسلامی که بیشتر تحت تاثیر اندیشه‌ی ایرانی قرار گرفته است، می‌بینیم که در آنان "دورها" بر "سطح‌ها" 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 می‌گردید که اینچنین مورد علاقه هنرمندان ایرانی بوده است؟ و برای 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 تعریف‌های بسیاری، از گذشته‌های دور شده، که بعضاً حکما و فلاسفه پیشگامان طرح این مسئله بوده‌اند. "ملاصدرا می‌گوید که افلاطون حرکت را اینچنین تعریف کرده است: الحركة خروج عن المساواة، حرکت یعنی بیرون شدن از برابری و به تعبیر امروز خارج شدن از حرکت یکسان" (البته باید جهت را بدان افزود و رنه از عدم نیز با این تعریف وجود حاصل می‌شود) که گاه این تعریف‌ها، مختلف و متفاوت نیز می‌شده است" (مطهری، ۱۳۸۸، ۱۶).

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

در تعریف‌هایی که از خط شده، خطی را که افقی باشد، با سکون، آرامش و حتی با مرگ معنا کرده‌اند حال، صرف عمودی شدن این خط، می‌تواند حرکت را بدان بنمایاند؟! اگر چه می‌توان در تعریف خط عمودی کلمه‌ی "ایستایی" را بدان بیفزاییم، ولی این کلمه مترادف

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 شمه‌ای از آن تفکر را می‌توان دید که چون دانه‌های یک تسبیح که با نخ به هم متصل شده‌اند، فرهنگ و تفکر ایرانی این هنرها را به هم متصل می‌کند. "قوس چشم‌نواز و موزون قسمت فوقانی اندام آهوی خرامان و در نقش ساق‌ای در تذهیب و حرفی کشیده در خوشنویسی نستعلیق و قلم‌گیری اندام ماهرویی در نگارگری و... این همه یاد موسیقی شعر حافظ و نقوش گنبد شیخ لطف‌الله را در جان‌ها زنده می‌کند" (افشارمهاجر، ۱۳۸۴، ۱۴۰).

در این سرزمین (مقصود از سرزمین پهنه گسترده‌ای از ایران فرهنگی را می‌گوییم) نیز روحی مشترک از دورترین اعصار بر فرهنگ آن سایه گسترده بوده که در نمود ترسیمی و خطی آن حالتی مشخص و کلی را باز نموده و موجب حفظ آن در گذر زمان‌ها و سده‌ها 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 ویژگی‌های بارز کشور ایران این است که در تمامی طول تاریخ همواره به صورت یکی از کهن‌ترین تمدن‌های دنیای باستان در اذهان مجسم شده است: تمدنی که طی پنجاه قرن با تداومی شگفت‌انگیز پیوسته تجدید حیات یافته است" (گروسه، ۱۳۸۱، ۲۷).

خط و حرکت

هر دمی نو می‌شود دنیا و ما

بی‌خبر 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 تعریف‌های دیگر، که هم می‌توان از نظر تجسمی به آن پرداخت و هم از نظر مفهومی بدان اشاره کرد. همچنین می‌توان برای خط‌های نگاشتناری، سنجشی، پویایی و خط محتوایی و... تعاریف جداگانه ارائه نمود. چرا که خط در هر بستری و کنجی تعریف جداگانه‌ی می‌یابد. عبارتی خط سمبلی و نمادی می‌شود برای فرد که مقصود خود را بنمایاند.

در مسیر رسیدن به هدف این مقاله یکی از مهمترین ویژگی‌های 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 می‌گیرد که گذشته است و تنها هنگامی آینده‌ای را القا می‌کند که ادامه‌ی آن و حرکت نقطه‌ی زاینده‌ی آن دوام داشته باشد، یعنی نگرنده حس کند که خط متوقف نشده و ممکن است تا بی‌نهایت روان باشد.

تنها خطی می‌تواند چنین ویژگی را ارائه کند که از محدوده "اثر"

"حرکت" نمی‌تواند باشد.

نقش یکی از قالی‌های بزرگ، چشم بگیرد و به یک نقاشی ایرانی نظر کند، بی‌آنکه احساس کند که از خطی مرزی عبور کرده است" (بینیون، ۱۳۸۳، ۴).

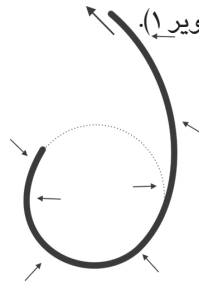
بکارگیری منحنی در طرح بجز حس آرامش در آدمی گونه‌ای حس فرازمانی و خلسه‌گونه می‌بخشد که در برخورد با اثر هنری آدمی را با درون خویشتن مواجه می‌نماید و بسوی سرزمینی رویایی دعوت می‌کند. این هدف در اکثر زمان‌ها یکی از کارکردهای هنر ایرانی بوده است. از برجسته کاری‌های هخامنشیان گرفته تا روانی قلم‌گیری در نگارگری، می‌توان این نکته را ردیابی کرد، که البته بجز حس مشترک در زمینه خیال، تداوم این احساس‌ها در طول تاریخ نیز دارای اهمیت است.

چگونگی حرکت خط رو به کمال

گفته می‌گردد "چشم بویژه طالب کمال است، نیروی درونی پس از هر مرحله‌ی خارجی برای باز آفرینی تعادل به فعالیت در می‌آیند" (گیس، ۱۳۸۴، ۲۹).

نه تنها چشم، که روح نیز طالب کمال است و هنر در فرهنگ ایرانی رساندن آدمی به کمال (نگاه به معنی ۵ + نره در ایران این مفهوم را می‌رساند) و زینسان اجزا تشکیل دهند این هنر نیز باید رو بسوی کمال داشته باشند، از جمله عنصر خط.

حرکت در خط با منحنی حاصل می‌شود و از سوئی اگر فشار به پیکره‌ی این خط انقدر یکسان باشد، بی‌درنگ فضای بسته‌ای به دست می‌آید که مورد پذیرش "حرکت" در هنر ایرانی نیست، چرا که به دور می‌انجامد. پس این حرکت دوار بار دیگر به سوی منحنی دیگری متمایل می‌گردد، یعنی این دایره بسته نمی‌گردد و به سوی بالا رانش می‌یابد (تصویر ۱).



تصویر ۱- فشاری از اطراف، که باعث عدم صافی و ایستایی در شکل می‌گردد و از سوئی دیگر میل برای رویش، مانع حرکت دوری بسته می‌شود.

در این هنگام که حرکت به سوی اوج می‌رود باز اگر حرکت خط، صاف باشد، شتاب آن گرفته می‌شود، "که خطی به فرض چرخش و نه سکون و ایستایی، می‌تواند به حرکت منتهی شود، من باب مثال نجم‌الدین در مرصاد العباد چنین می‌پندارد 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 سوئی حادث می‌گردد. و در قالب مشخص و یکسانی این رویش به تکثیر می‌انجامد (تصویر ۲).

متناسب با فلسفه ایرانی - اسلامی و نظر صریح در کتاب اسفار که "هر حرکت مستقیمی به سکون منتهی می‌شود" (ملاصدرا، ۱۳۸۸، ۱۶۶). بدین معنی که حرکت اگر به یک منوال به راه خویش رود و از میل به سوئی بازماند، بی‌شک به سکون منتهی می‌گردد. این نکته تشابه ظریفی دارد با نظر عرفای ایرانی بویژه شمس که معتقد است، حتی ایمان اگر از پویایی بایستد به کفر منتهی می‌شود. پس حرکت با خط مستقیم به وجود نمی‌آید. حتی حکما معتقد بودند که "محال است یک خط مستقیم باشد و به منحنی تبدیل شود و بالعکس، هر جا که خط مستقیم به منحنی تبدیل می‌شود، به این صورت است که آن خط معدوم می‌شود و از نو خط منحنی بوجود می‌آید و بالعکس (مطهری، ۱۳۷۵، ۱۸۴).

در سیر خط و حرکت، آن پویایی با تغییر و "میل" بوجود می‌آید، یا به عبارتی همان کلمه "جهت" که در تعریف ملاصدرا آمده بود. که جهت با فشار به یک ناحیه از خط بوجود می‌آید و متوجه به سوی چیزی می‌شود. 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 خط‌ها از آن منشعب می‌شود 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 کاشیکاری‌های مساجد بنگریم تمام سطح از یک خط اصلی حاصل می‌آید و دیگر اجزا از آن خط رویش می‌یابند.

البته در این میان حرکت دوری نیز راه به جایی نمی‌برد چون در یک مدار بسته است و باز به همان نقطه‌ی نخست منتهی می‌گردد، که جز سرگشتگی هیچ معنایی ندارد و شیئی نمی‌تواند متوجه به سوی چیزی باشد.

هر حرکت باید به کمال برسد و کمال خط در حرکت آن تعریف می‌شود، 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 می‌گوید "چون هر حرکتی معلول یک میل است، حرکت در دو جهت مختلف محال است که میل واحد داشته باشد... و تا 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 می‌نشیند.

این مفهوم (خطی) در ناودآگاه بیشتر هنرهای ایرانی مشهود است و آنچه تفاوت هنر ایرانی را با دیگر قوم‌ها می‌رساند همین فضای خاص هنر ایرانی است که با یاری عناصر تزئینی و خیال‌انگیز پلی را می‌سازد که به راحتی "شخصی می‌تواند از

اسلامی، می توان دید که از یک پایه حرکتی پیروی می کردند (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 گه ناگه حفظ کند (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۳).



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



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

- 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 برد، تا در دوره اسلامی به نام درخت طوبی نامیده شود. می توان نمونه هایی این چینی را گاه 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 بین 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 می آمده است" (گیس، ۱۳۸۴، ۸۹).

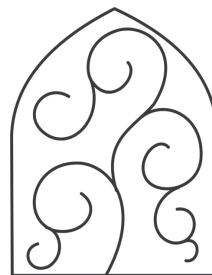
اما در حرکت ایرانی این گردش بسته نیست و در خود نمی گردد، بلکه در حرکت خود به "وحدت و کثرت" می رسد. این وحدت هم در جزء هم در کل اثر هنری وجود دارد. وحدتی که به اتکا محوری هسته ی پیاپی نمود می گیرند. "با تکثیر تکیاخته ها رشد می کنند و در صور مدور و مرکب به باروری می رسند، غرض از این گسترش نیل به توالی 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



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 باشد و 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. این حرکت از گذشته های دور در هنر ایرانی مورد توجه بوده است.

ماخذ: (تاکستانی، ۱۳۷۶، ۷۱)

"اسلیمی ها اصولاً باز آفرینندای زاینده های 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

مورد بررسی مقاله بوده است. به شرط آنکه مدار حرکتی آن منحنی باشد و این طرح‌ها منهای طرح‌هایی مانند مثبت کاری و... که با راست خط‌ها 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 نقش‌ها در سراسر دوره‌های تاریخی این سرزمین به وفور یافت می‌شوند.

نقوش بالا که بن‌مایه و اساس آنها را (همان گونه که نشان داده شده است) از واحد ثابتی شکل می‌گیرد که غالبی مشخص و شبیه بته جقه در تمام آنها ثابت است و هنرمند متناسب با محیط به کارگیری آن، نقوش را به حرکت و می‌دارد تا این اجزا با نظم خاصی و یک دست در صفحه به ساختاری مشخص برسند. همانگونه که در بخش ناخودآگاه قومی بیان‌گر دیدگاهی، کلامی، حرکتی، نقشی، چنان در ضمیر ناخودآگاه فرد در بستر محیط تنیده می‌شود، 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 خط‌ها، خطوطی با فضای بسته، خط‌هایی آزاد و رها، موج، منحنی و... انتخاب گردید و هر دسته از خط‌ها به صورت بسیار ساده شده درآمد، که تنها بن‌مایه‌ی خطی آنها هویدا باشد، در اختیار بیننده ایرانی - قرار گرفت و از آنان خواسته شد به صورت حسی و از ضمیر ناخودآگاه، یکی از خطوط را انتخاب کنند، که این انتخاب‌ها همراه با پرسش‌هایی بود که نشان‌دهنده‌ی مسایل شخصی و از جمله جهان بینی مخاطب می‌شده، گرچه این پرسش‌ها ظاهراً هیچ رابطه‌ی مستقیمی با این مقاله ندارد، چرا که در اینجا قصد بحث فرهنگی و جامعه‌شناسی در کار نبوده. اما آنچه مقصود این پژوهش بوده درصد علاقه افراد به گونه‌های بیانی خط‌ها، که هر کدام معنایی خاص دارد می‌باشد و جالب اینکه انتخاب هر نوع از خط‌ها پیوندی مشترک با جهان بینی و سلیقه 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 حس‌آشنایی بیشتر مخاطبین با گونه‌ی از بیان خطی بود که منظور این مقاله می‌باشد، 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 نمونه‌گیری اتفاقی (Haphazard Sampling) انجام گردید و سعی شده از محیط‌های جغرافیایی متنوع بهره‌گیری شود. نمونه‌گیری منطقه‌ای (Area Sampling).

ایرانی به تفحص پیردازیم و ریشه‌ی طرح‌ها را بنگریم، به وحدت و یکپارچگی کم‌نظیری بین این طرح‌ها می‌رسیم، که ریشه‌ی بس دور در این کهن دیار دارند. برای مثال اگر سرو را بنگریم که چه صورت‌هایی در هنر ایرانی می‌یابد، باز همان خطوط کلی را می‌توان در ترسیم این نقش‌های برآمده از سرو دید. اگر چ این طرح‌ها گاه در لابه‌لای تزئینات فراوان مستتر باشند و یا به قول پوپ "شکل‌ها را با تزئینات خیال‌پردازی لطیف و ریزه‌کاری شاعرانه و مذهبی عمیق، پی‌به‌خصوصه اصلی هنر ایرانی در تمام دوره‌ها می‌توان برد" (پوپ، ۱۳۷۵، ۸۱).

قلم‌راندن در راستای حرکت این شاه‌کلید هنر ایرانی که هربار در دستان هنرمند به پیچش، منحنی و رسیدن به کمال خطی می‌انجامد و با صعود و نزول می‌کوشد تا غزل‌گونه‌ترین 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 طرح‌های هندسی در یک دایره یا کثیرالسطوح‌ها در یک کره نیست" (بورکھات، ۱۳۴۶، ۴).

خطی که در مسیرش با منحنی به نزول می‌رسد و این قوس نزولی به صعود مجازی می‌اندیشد و باز برای فرار از دایره بسته با منحنی و قوس دیگری، قوس صعودی را در فضایی دیگر آغاز می‌کند، تا از این تکرار تمام سطح کار را بپوشاند. این واحد جزء در گستره‌ای بزرگتر تکرار می‌شود 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 - می‌یابد را می‌توان در اکثر هنرهای ایرانی که نمودش، تجلی تزئینات است، را به راحتی ردیابی کرد. گویی این حرکت چون بال‌هایی می‌مانند که تزئینات ایرانی و مخاطبان‌ش را به دیگر سو می‌برند (تصویر ۷).

در تاریخ هنرهای ایران آنجا که بیان هنری به تجریدی ناب می‌رسد در بسیاری از ترسیم‌ها چه بال‌پرنده باشد و چه ساقه‌های ختایی به رانش قلم مشخصی می‌رسیم که پایه‌ی شکلی آن در دیگر طرح‌ها نیز دیده می‌شود. به قول شیخ محمود "چو تا نقوش اغیار از لوح دل به آب نکر و فکر شسته نمیشود، رقم توحید حقیقی در او مرقوم نمی‌گردد".

نمونه‌ای از نقوش ایرانی را از دوره گوناگون تاریخی در ذیل مشاهده می‌کنیم (جدول ۱) که کلید اصلی طرح آنها بر پایه‌ی حرکتی بته جقه گونه و یا به تعبیری اشک گونه است که همان طرح اولیه‌ی



تصویر ۷- در ساختار اصلی تزئینات ایرانی گاهی تکرار همراه با تزئینات و ریزه‌کاری‌ها، نقش رابه شکلی دیگر تشبیه می‌کند. با کمی دقت و تجزیه لایه‌های تزئینات پی به اصل و بن‌مایه‌ی مشترک شکل‌ها خواهیم برد.

نتیجه

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

هنگام نگریستن به هنرهای ایرانی و دقت در آنها از نظر فرمی و رانش قلمی، به یک سری حرکت هایی 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 طرح ای 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، فلسفه ای وجود دارد که هم با قواعد

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.
 افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴)، هنر مند ایرانی و مدرنیسم، دانشگاه هنر، تهران.
 بینون، لارنس (۱۳۸۳)، روح انسان در هنر آسیایی، محمد حسین آریا، فرهنگستان هنر.
 بورهکات، تیتوس (۱۳۴۶)، روح هنر اسلامی، ترجمه حسین نصر، هنر و مردم، شماره پنج، صص ۳-۱۰.
 پاپادوپولو، الکساندر (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.
 حاکی، اسماعیل (۱۳۸۴)، سماع صوفیه، دانشگاه تهران، تهران.
 خزایی، محمد (۱۳۸۱)، هزار نقش، مطالعات اسلامی، تهران.
 دو بوکور، 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 خلیقات ایرانی، ترجمه محمود بهفروزی، پند نامک، تهران.
 گیس، جنورگی (۱۳۸۴)، زبان تصویر، ترجمه فیروز مهاجر، سروش، تهران.
 لاهیجی، محمد بن یحیی (۱۳۸۱)، شرح گلشن راز، علمی و فرهنگی، تهران.
 مطهری، مرتضی (۱۳۸۸)، در سبهای اسفار (مبحث قوه و فعل)، صدرا، تهران.
 مطهری، مرتضی (۱۳۷۵)، در سبهای 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 بافت های عشایری*، امیرکبیر، تهران.
 تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۶)، *تذهیب سروش*، تهران.
 خزایی، محمد (۱۳۸۱)، *هزار نقش*، مطالعات اسلامی، تهران.
 آرشیو شخصی