تحلیل هرمنوتیکی نگاره استاد جزی زاده با رویکرد هیرش*

چکیده:

مواجه با اثر هنری برای دست‌یابی به نتایج درست و منطقی در پژوهشی روشمند همواره موردتوجه نظریه‌پردازان بوده است. این مقاله با تأکید بر آرای هیرش، معنای اثر را در مؤلف آن جستجو می‌کند. ایده اصلی هیرش، آن است که هدف مؤلف در خلق یک اثر هنری معنا را می‌سازد، فرآیند ذهنی در نحوه ارائه اثر را مرحله فهم می‌نامد و در گام تفسیر، هنرمند دست‌به‌قلم می‌برد تا معنای فهم شده را با دیگران به اشتراک بگذارد. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش شکل یافته که: چگونه می‌توان یک اثر هنری را از دیدگاه آفریننده آن بررسی کرد؟ به همین منظور نگاره‌های استاد «جزی زاده» نگارگر معاصر برای تحلیل انتخاب شدند. این رویکرد با استفاده از روش‌های گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و مصاحبه، به توصیف و تحلیل آثار با مشارکت مؤلف می‌پردازد.

نتایج تحقیق نشان داد که موضوعات نگاره‌ها که معنای اثر را در خوددارند همواره ثابت بوده و به نحو بارزی با باورهای نگارگر در ارتباط است. در مرحله فهم، نگارگر از زاویه‌ای جدید به بیان معنا می‌پردازد و در ترسیم آن تکنیک‌های مختلف را برای تفسیر و اشتراک معنا به خدمت می‌گیرد و درنهایت، فهم و تفسیر ارائه معنا، فرآیند متغیر در آفرینش اثر هنری است.

واژگان کلیدی: نگارگری، هرمنوتیک، جزی زاده، اریک هیرش.

سپیده ظفری نائینی
(نویسنده مسئول)
کارشناس ارشد هنر اسلامی
Email:sepideh.zafary@gmail.com

جبار رحمانی
استادیار پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی
Email:j_rahmani59@yahoo.com

جلیل جوکار
استادیار دانشگاه هنر اصفهان
Email:jalil_jokar53@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۸/۱۹

* این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بررسی آثار استاد جزی زاده از دیدگاه مؤلف» در دانشگاه هنراصفهان به راهنمایی نگارنده دوم استخراج گردیده است.

مقدمه:

در مقولـه علـوم انسـانی دوره مـدرن، اثـر هنـری نه‌تنهـا از بعـد تزئینـی بلکـه به‌مثابـه متـن و سـند، در عیـن کمـک بـه افزایـش منابـع اطلاعاتـی در سـایر رشـته‌ها، بـرای خوانـش خـود نیـز «از رویکردهـای میان‌رشـته‌ای بـرای ارائـه شـناخت و تحلیـل علمـی» اسـتفاده می‌نمایـد (رحمانـی و مظفـری،۱۳۹۴: ۴۸ و ۴۹). نـگاه علمـی بـه هنـر نیازمنـد روش و رویکردهایـی نظام‌منـد بـرای دسـتیابی بـه نتایـج موثـق اسـت. هـدف از ایـن نوشـتار معرفـی و کاربـرد یکـی از ایـن رویکردهـای معناگرایانـه یعنـی هرمنوتیـک، بـرای یافتـن معنـا در هنـر ایرانـی و شناسـاندن مراحـل انجـام آن بـر اسـاس اصـول نظریه‌پـرداز مؤلف‌محـور، اریـک هیـرش[۱] و در پـی پاسـخ بـه پرسـش چالش‌برانگیـز پژوهشـگران حـوزه هرمنوتیـک در وجـود و چگونگـی یافتـن معنـای اثـر هنـری به‌ویـژه در نگارگـری ایرانـی اسـت. نقاشـی ایرانـی طـی تاریـخ پرفرازونشـیب خـود، همچنـان هویت‌بخـش هنـر ایرانـی و هنرمنـدان آن اسـت و نگارگـران میراثـی پـرارزش بـرای حفـظ حیـات ایـن هنـر هسـتند. لـذا پژوهـش در نگارگـری و اندیشـه اسـتادانش امـری ضـروری و راهگشـا بـرای هنرجویـان ایـن رشـته اسـت.

اسـتاد امیـر هوشـنگ جـزی زاده نگارگـر و چهـره مانـدگار شـهر اصفهـان، بـا خلـق آثـار فـراوان و آمـوزش آن از تأثیرگـذاران بـر نگارگـری معاصـر اسـت. آثـار ایـن هنرمنـد در موزه‌هـای سراسـر جهـان نگـه‌داری می‌شـود؛ چـون می‌تـوان از نظریـات اسـتاد جـزی زاده در مراحـل تحقیـق بهـره بـرد، ایشـان بـرای ایـن پژوهـش انتخـاب شـدند و بـا مصاحبـه و بـه کمـک منابـع کتابخانـه‌ای، داده‌هـا گـردآوری شـد. پـس از تدویـن زندگی‌نامـه هنرمنـد، نـگاره‌ای از میـان دویسـت نـگاره موجـود در کارگاه بـا نظـر خـود هنرمند انتخـاب شـد و بـه روشـی توصیفـی- تحلیلـی، بـا توجه بـه الگـوی پیشـنهادی بـر اسـاس آراء و نظریـات اریـک هیـرش، تحلیـل گردیـد. در ایـن مقالـه تنهـا بـه معنای اثـر توجـه می‌شـود و یافتـن دلالت‌هـای اثـر و نقـد آن مجـال دیگـری را طلـب می‌کنـد.

پیشینه پژوهش:

ریشـه هرمنوتیـک را می‌تـوان هم‌زمـان با شـکل‌گیری زبـان دانسـت. در آثـار افلاطـون و ارسـطو از آن صحبـت شـده و در قرون‌وسـطی بـرای تفسـیر کتـب مقـدس به‌کاررفتـه اسـت. از قـرن هفدهـم بـرای تفسـیر کلیـه متـون از آن استفاده‌شـده اسـت. امـروزه شـاخه‌های مختلفـی در آن، بـه وجـود آمـده اسـت و در اکثـر رشـته‌ها بـرای رسـیدن بـه نتیجـه درسـت بـا کمـک آن، داده‌هـا را تبییـن می‌کننـد. متـن شـامل هـر آنچـه می‌شـود کـه پیامـی دارد؛ ازجملـه کتـاب، سـند، پیکـره، تابلـوی نقاشـی، اثـری موسـیقیایی، آداب اجتماعـی و... ایـن روش در تفسـیر آثـار هنـری نیـز کاربـرد فراوانـی دارد (احمـدی،۱۳۸۱: ۶۵).

عالمـان یهـودی، مسـیحی و مسـلمان کـه بـه تفسـیر کتـب مقـدس می‌پردازنـد، ناخـودآگاه از هرمنوتیـک اسـتفاده می‌کننـد تـا حقایـق پشـت کلام را آشـکار سـازند. اولیـن بـار اصطـلاح هرمنوتیـک در قـرن هفدهـم، توسـط دان هـاور [۲] در کتابـش گنجانـده شـد و قوانینـی را بـرای درک صحیـح از معنـای کتـاب مقـدس بـه کار بـرد کـه می‌توانسـت در سـایر علـوم نیـز کاربـرد داشـته باشـد (واعظـی،۱۳۸۰: ۷۶). مارتیـن کلادنیـوس[۳] (۱۷۵۹-۱۷۱۰) ازجملـه عقل‌گرایانـی اسـت کـه هرمنوتیـک را هنـر[۴] فهـم کامـل و تـام عبـارات گفتـاری و نوشـتاری می‌دانسـت (همـان:۲۷). هنـر، صنعـت و تسـلط بـر یک‌رشـته علمـی اسـت کـه جنبـه زیباشـناختی نـدارد؛ او فهـم کامـل را، در پـی بـردن بـه مقصـود صاحـب اثـر و تفکـر کـردن ذهـن در الفـاظ و عبـارات[۵] می‌دانسـت. فردریـش ارنسـت دانیـل شـلایرماخر (۱۸۳۴-۱۷۶۸) آغازگـر هرمنوتیـک مـدرن اسـت. او هرمنوتیـک را از تفسـیر متـون خـاص (مقـدّس) بـه کلیـه متـون آورد و بیـان کـرد: «ایـن فـن در ذاتـش یکـی اسـت، چـه متـن، سـند حقوقـی باشـد و چـه کتـاب مقـدس و یـا اثـری ادبی»(پالمـر، ۱۳۸۲: ۹۵).

اریـک هیـرش مجمـوع آرای متفکـران پیـش از خـود را اصـلاح و در دو کتـاب مشـهور خـود بـه نام‌هـای ارزش تأویـل و هـدف تأویـل نظریـات خـود دربـاره هرمنوتیـک مؤلـف محـور را ارائـه نمـود. نظریـات او

موردتوجه بسیاری از پژوهشگران در حوزه ادبیات قرارگرفته است. رحمانی و ظفری در مقاله‌ای، رویکرد هرمنوتیکی هیرش را به‌عنوان شیوه‌ای میان‌رشته‌ای برای پژوهش در عرصه هنر ایرانی معرفی و نگاره یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد را به این شیوه تحلیل نموده‌اند (رحمانی و مظفری،۱۳۹۴: ۴۷-۶۳). در مصاحبه‌ای که شبکه آموزش با استاد جزی‌زاده داشتند، زندگی استاد، آثار و نحوه خلق آن مورد پرسش قرار گرفت (سیمای ج.ا.ایران،۱۳۹۱).

روش پژوهش:

اریک هیرش (۱۹۲۸) متفکر عینیت‌گرای آمریکایی سه مرحله را برای آفرینش اثر هنری در نظر می‌گیرد که هنرمند پس از طی آن، اثر را خلق می‌کند. هیرش چهار تعریف برای راه‌یابی به درک اثر تعریف کرد:۱. معنا ۲. دلالت ۳. تأویل و فهم ۴. نقد و داوری. معنای یگانه اثر همان قصد مؤلف است که در هنگام انتخاب موضوع به وجود می‌آید و هدف هنرمند از پرداختن به آن، اشتراک حس درونی و بیان مطلبی برای سایرین است. در مرحله فهم، هنرمند برای شیوه بیان موضوع تصمیم می‌گیرد. در مرحله تفسیر با مدیای انتخابی، اثر شکل‌گرفته و برای دیگران قابل‌درک می‌شود. هر اثر معناهای ثانویه‌ای نیز در خود دارد که هیرش، آن‌ها را دلالت نامید. کشف این دلالت‌ها را نقد یا تشریح و مقایسه آن را داوری یا حکم نامید که در انتها یافته‌ها بر اساس منطق سنجیده می‌شوند. پژوهشگر نیز برای تحلیل درست از اثر و رسیدن به معنا، باید عکس این مراحل را بپیماید. او تعریف‌هایی را برای این سه مرحله ارائه نمود:

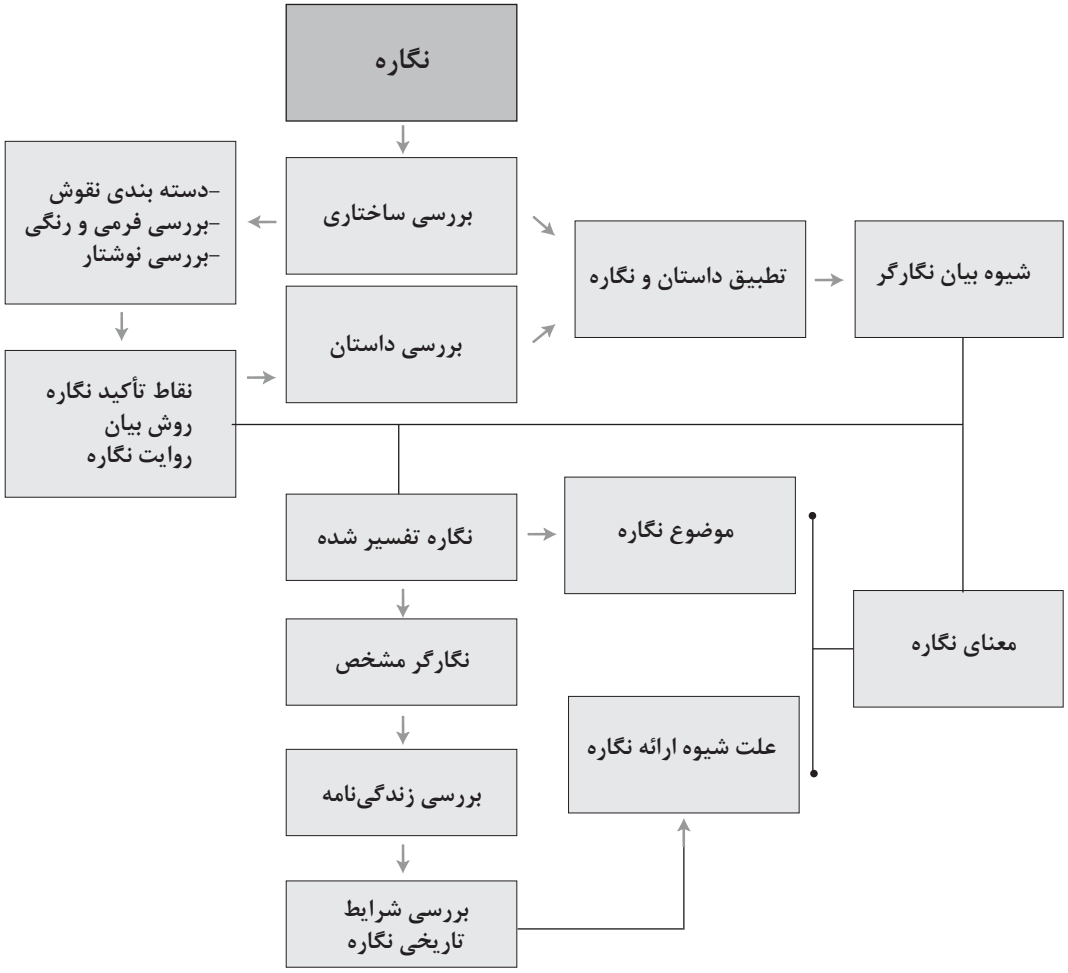
معنا را هر آن هدفی می‌داند که «مؤلف با استفاده از زنجیره نشانه‌ای خاصی آن را می‌رساند، همان چیزی است که نشانه‌ها بازمی‌نمایند» (هیرش،۱۳۸۵: ۱۲۷). معنای کلی اثر همان است که مؤلف تصمیم در بیان آن داشته و به صورت‌های مختلف می‌توانست آن را عرضه کند و این شیوه‌های متفاوت تأثیری در آن معنای ثابت ندارد. وقتی ذهن هنرمند نسبت به موضوع و متعلقی آگاهی یافت این موضوع، معنا را تشکیل می‌دهد. هیرش معنا را در قصد مؤلف می‌داند؛ یعنی معنای هر اثر، آن چیزی است که هنرمند را واداشته تا آن را تولید کند و به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه پیامی را به دیگران انتقال دهد. او قصد را جهت‌گیری ذهن به‌سوی گونه‌ای آگاهی، بیداری و مکاشفه معرفی می‌کند (احمدی،۱۳۷۵: ۵۹۴). ازآنچه هیرش در مورد معنا بیان داشت سه نتیجه را می‌توان استنباط کرد:

۱- هر اثر معنایی ثابت دارد و درگذر زمان و موقعیت‌های متفاوت، تغییر پیدا نمی‌کند.

۲- این معنا متعلق به آگاهی مؤلف است؛ پس یک مفهوم روان‌شناختی نیست که نتوان آن را به‌طور کامل دریافت، بلکه پدیدار شناختی است که با تحقق شرایط آن، از طریق رابطه همدلی قابل بازتولید است.

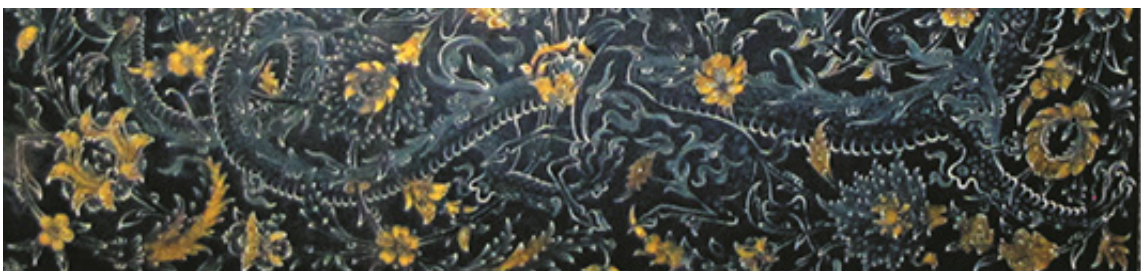
۳- برای فهم یک اثر باید به دنبال معنایی بود که هنرمند سعی در بیان آن، داشته است.

هنرمند پس از گزینش موضوع در یک فرآیند ذهنی، شیوه‌ای را برای بیان معنا در نظر می‌گیرد؛ یعنی ابتدا در ذهن خویش به ترسیم ایده موردنظر می‌پردازد که این مرحله فهم اثر است. معنا قبل از شکل گرفتن اثر، به وجود آمده است که با جزئیات به صورت‌های مختلف می‌توانست کشیده شود؛ به‌هرحال همان موضوع اصلی را بیان می‌کند. پس از فهم معنا، در مرحله تفسیر، برای اشتراک گذاشتن آنچه در فهم به آن رسیده و آشکار کردن قصد خویش به رسانه‌های گوناگون متوسل می‌شود و آن را با رعایت قواعد حاکم و امکانات رسانه انتخابی متجلی می‌سازد. نگارگر در ذهن خویش موضوعی را انتخاب می‌کند و آن هنگام که برای کشیدن، دست‌به‌قلم ببرد، وارد مرحله تفسیر می‌شود؛ ذهن او دیگر صرفاً معطوف به معنا نیست؛ بلکه به ترکیب‌بندی، رنگ گذاری و تناسب و تعادل کار می‌اندیشد و با کنار هم قرار دادن اجزاء سعی می‌کند، اثری



شکل۱- مراحل تحلیل نگاره براساس رویکردهرمنوتیکی هیرش. مأخذ: (رحمانی وظفری،۱۳۹۴: ۵۳)

نیکو ارائه دهد. از (شکل ۱) برای پژوهش در نگاره؛ یعنی عکس مراحل آفرینش اثر برای دریافت معنا استفاده می‌شود. در رویکرد هیرش، باید معنا را نزد مؤلف یافت و با دسترسی به خالق اثر، از او برای انتخاب نگاره کمک گرفت. از میان دویست تابلوی موجود در نمایشگاه، نگاره شکار اژدها توصیه شدند. نگاره ازنظر ترکیب‌بندی، ساختاری و تکنیکی موردبررسی قرار گرفت، پس از دسته‌بندی نقوش، شکل‌ها، رنگ‌ها و نوشتار تحلیل، نقاط تأکید نگاره، روش بیان و روایت نگاره مشخص شد. پس از تطبیق داستان و نگاره با درک شیوه بیان هنرمند، نگاره تفسیر گردید. برای فهم اثر به زندگی هنرمند توجه شد؛ در این پژوهش از هنرمند نیز برای یافتن معنای اثر، کمک گرفته‌شده است.



تصویر۱- نگارهٔ گرفت و گیر اژدها و آهو. استاد جزی زاده. ۱۳۶۸.گالری شخصی نگارگر. مأخذ: (آرشیوعکس نگارندگان)

تحلیل نگاره گرفت و گیر اژدها و آهو

در رویکرد هرمنوتیکی هیرش به آثار هنری، نظر مؤلف در مورد اثر، مبنا قرار می‌گیرد؛ این امر تمام تحلیل‌های معنایی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مفسر هر چه بتواند نگاه خود را به زاویه دید مؤلف نزدیک‌تر کند، معنای درست‌تری از اثر را می‌یابد. مؤلف و مفسر هرکدام مانند یکی از چشمان آدمی هستند که از زاویه متفاوتی به اثر می‌نگرند؛ اما هنگامی‌که ورودی این دو باهم ترکیب می‌شوند و عقل برای تحلیل به کمک آن‌ها می‌آید، می‌توانند به نتیجه درست‌تری برسند (هیرش،۱۳۸۵: ۹۳)؛ اما از آنجا که هیچ‌گاه این دو کاملاً بر هم منطبق نمی‌شوند، مفسر نمی‌تواند ادعا کند که تمام قصد مؤلف را دریافته است.

آثار استاد جزی زاده را ازنظر موضوعی می‌توان به دودسته کلی تقسیم کرد:

• فاقد روایت؛ بیشتر شامل صحنه‌های گرفت و گیر حیوانات است.

• روایت دار؛ تصویرگری شعر یا مثالی برای بیان نکته‌ای حکمت‌آموز یا تغزلی به‌کاررفته است.

در هر دودسته هنرمند به بیان احساسات خود می‌پردازد و تحلیل آن‌ها تقریباً شبیه است. در این بخش، با توجه به نظر خود مؤلف از گروه نخست، تابلوی گرفت و گیر آهو و اژدها (تصویر ۱) تحلیل می‌شود.

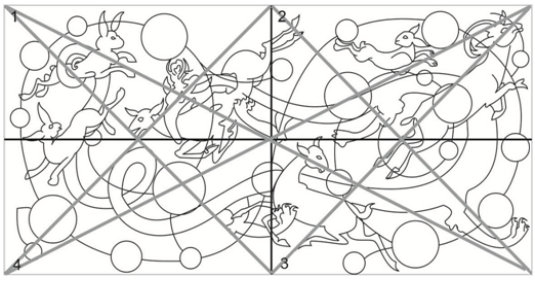
گام نخست؛ تفسیر و بررسی ساختار نگاره

نقوش این نگاره، برگرفته از طبیعت است و به دودسته حیوانی و گیاهی تقسیم می‌شود. نقوش حیوانی شامل اژدهای پیچان با چهره خشمگین و دهشت‌آور در وسط، سه آهو و خرگوش گریزان با فرم‌های قرارگیری مورب، بر اضطراب منظره افزوده است. بر اساس ضخامت، پیکر اژدها به سه قسمت گردن، تنه و دم تقسیم می‌شود. در گوشه راست بالایی بز کوهی با پرش از روی بدن اژدها در خارج کادر، سرش چون فلشی، نگاه را به بیرون تابلو هدایت می‌کند؛ اما پیچش ساقه دردهان با گل پنج‌پر طلایی متصل به آن، از این امر جلوگیری کرده و نگاه را دوباره به داخل بازمی‌گرداند. پس‌ازآن، امتداد پای راست اژدها به سمت گوشه پایینی تصویر، با چرخش در قسمت مچ، پنجه را به سمت بالا آورده و با این ترفند دیگربار از خروج نگاه از کادر جلوگیری شده است. با پیچشی، دم اژدها به سمت بالا امتداد می‌یابد؛ سپس خرگوشی به‌صورت مورّب با سری برگشته به عقب در حال جهیدن از روی بدن اژدها، به خارج کادر که حرکت سر او بازگرداننده نگاه به داخل کادر است. آناتومی بدن حیوانات درست طراحی‌شده است و فرار سریع را برای نجات جان نشان می‌دهد. در کل، شاخه‌هایی که برای رشد، بدن حیوانات را دریده‌اند، طراحی داخل چشم به‌وسیله خطوط اسپیرالی، گیاهانی بدون ریشه و فقدان خط افق که همه‌چیز را معلق نشان می‌دهد، شاید بر فضایی انتزاعی و ماورایی با حیواناتی مسخ‌شده، تأکید می‌کند.

در فرم گیاهی، ساقه‌ای اصلی وجود دارد که ابتدای آن از سر اژدها شروع می‌شود و پس از چرخشی به سمت بالا و گذر از روی بدن اژدها، از زیر آن رد می‌شود و کادر را به دونیم تقسیم می‌کند. ساقه‌های دیگر فرعی هستند که از این شاخه منشعب شده‌اند و در کادر گسترش‌یافته‌اند. نقوش ختایی که از انواع گل‌ها، غنچه‌ها و برگ‌ها تشکیل‌شده، حیوانات را در خود گرفته و بیشه آرامی را ساخته که ناگه غوغایی در آن افتاده است و این نقوش از خشونت صحنه شکار کاسته و منحنی‌های آن با خطوط بدن حیوان‌ها هماهنگ است. گل‌های پروانه‌ای، شاه‌عباسی، شاه‌عباسی افشان و اناری در لابه‌لای برگ‌های بادامی، کنگری و مو قرارگرفته‌اند.

نقوش به شیوه تشعیر سفید قلم بر زمینه تیره سرمه‌ای براق و در برخی نقاط با تزئینات طلایی کارشده است. پس‌زمینه، سطح وسیعی را به خود اختصاص داده است که بر روی آن طرح‌های سفید با ارزش‌های خطی متفاوت به زیبایی کار

افـزوده و حرکـت روان و سـیال نشـان از دسـت قـوی هنرمنـد دارد. ایـن رنـگ سـفید به‌صـورت پـردازش درجاهـای مختلـف، سایه‌روشـن‌هایی را بـرای سـاخت طـرح بـه وجـود آورده و به‌نوعـی رنگ‌آمیـزی نمـوده اسـت. رنـگ طلایـی به‌صـورت لکـه نیـز بیشـتر بـرای سـاخت گل‌هـا به‌کاررفتـه و زمینـه تیـره و رنـگ طلایـی باعـث شـده کـه بـا خـوردن نـور بـه آن، میزان رنگ‌هـا تغییـر پیـدا کنـد؛ رنگ‌هـا چرخـش مناسـبی در کل طـرح دارنـد. ایـن رنگ‌بـرداری را می‌تـوان تأثیـر گرفتـه از دوره صفـوی دانسـت؛ زیـرا نگاره‌هـای اژدهـا در ایـن زمـان، بـه رنگ‌هـای طلایـی توجـه خاصـی داشـته و سـاخت و پردازهـای طلایـی بـر روی زمینـه لاجـوردی بسـیار پرکاربـرد بـوده اسـت (براتـی، ۱۳۹۱: ۳۷).



تصویر ۲- طرح خطی و تقسیم‌بندی فضایی نگاره گرفت و گیر اژدها و آهو.(مأخذ: نگارندگان).

فهمیـدن اهمیـت عناصـر بـرای هنرمنـد بـا توجـه بـه مـکان قـرار گرفتـن آن در کادر، می‌توانـد مفسـر را بـه موضـوع اثـر هدایـت کنـد. بـه ایـن منظـور طـرح بـا اسـتفاده از خطـوط راهنمـا بخش‌بنـدی می‌گـردد (تصویـر ۲).

در ایـن نـگاره، اژدهـا عنصـر اصلـی، بیشـترین فضـای کادر را بـه خـود اختصـاص داده اسـت. بـا توجـه بـه تعـداد تابلوهـا، اژدهـا، موضـوع موردعلاقـه هنرمنـد اسـت کـه آن را پـر تزئیـن، زیبـا و بافـرم پـوزه‌ای منحصربه‌فـرد ترسـیم می‌کنـد. در مرکـز تصویـر (خنثی‌تریـن قسـمت) بخشـی از پـای اژدهـا کـه آهـوی شکارشـده را مهـار کـرده، وجـود دارد؛ رخـداد اصلـی (سـر اژدهـا بـا آهویـی دردهـان) دریکـی از نقـاط طلایـی ترسیم‌شـده اسـت؛ ایـن صحنـه موضـوع اثـر یـا مقصـود هنرمنـد را نشـان می‌دهـد. نقـاط طلایـی اصلی‌تریـن مرکـز توجـه مخاطـب پـس از نـگاه بـه تصویـر را نشـان می‌دهـد. هنرمنـد پـس از آزمـودن بسـیار، بـر اسـاس تجربـه، سـر اژدهـا را در نقطـه طلایـی قـرار می‌دهـد و بـا ایـن کار بـر مقصـود خـود در خلـق اثـر یعنـی «شـکار آهـو توسـط اژدهـا» تأکیـد می‌کنـد.

قطـر عمـودی و افقـی تصویـر در چهار قسـمت ترسـیم می‌شـود کـه بـا پیشـروی به‌صـورت سـاعت‌گرد، در کادر اول نقطـه اوج (جنـگ اژدهـا) ترسـیم و به‌مـرور از تنـش حاکـم بـر تصویـر کاسـته می‌شـود. ایـن نـوع ترکیب‌بنـدی را در بیشـتر نگاره‌هـای ایرانـی می‌تـوان یافـت کـه از توجـه هنرمنـد بـه نگاره‌هـای کهـن (منابـع اولیـه آمـوزش او) خبـر می‌دهـد. کل اثـر بـدون ختایی‌هـا، نامتعـادل بـه نظـر می‌رسـد و هنرمنـد بـا برگ‌هـا، سـاقه‌ها و بـه کار بـردن رنـگ درصـدد جبـران برآمـده اسـت.

بـر اسـاس گفتـه هنرمنـد بـرای آفرینـش یـک اثـر، پـس از انتخـاب موضـوع کـه مرحلـه‌ای کاملاً سـلیقه‌ای اسـت، عنصـر اصلـی بـر کاغـذ پوسـتی طراحـی می‌شـود و بـا انجـام تغییـرات بسـیار، فـرم مطلـوب موردپسـند پدیـد می‌آیـد؛ سـایر عناصـر بـرای پـر کـردن کادر، بـا در نظـر گرفتـن ترکیب‌بنـدی کلـی بـه شـیوه‌ای مناسـب، طراحـی و جایگذاری می‌شـوند و اثـر نهایـی درنتیجـه تغییـرات مـداوم نمایـان می‌شـود «بیسـت یـا سـی بـار یـک طـرح را اتـود می‌زنـم»؛ ایـن، تفسـیرهای گوناگـون درنهایـت بیـان معنایـی ثابـت را نشـان می‌دهـد. در ایـن فرآینـد، هرچنـد هنرمنـد خـود را خالـی از هرگونـه قصـد خاصـی می‌دانـد، امـا همـان موضـوع تابلوهـا، معنـای عینـی

تصویر۳- امیر هوشنگ جزی زاده. مأخذ: (آرشیو عکس علی پورمیر)

اثـر را می‌سـازد. دلیـل دیگـر بـر تفاسـیر گوناگـون، ایـن اسـت کـه هنرمنـد می‌گویـد کـه گاه تابلویـی را پـس از چندیـن سـال از قـاب بیـرون آورده و آن را تغییـر می‌دهـد؛ ایـن تغییـر در سـاختار فرمـی[۷] اثـر، رخ می‌نمایـد نـه در موضـوع (معنـا)؛ یعنـی همـان مرحلـه تفسـیر اثـر اسـت و بـه معنـای آن کاری نـدارد (سـیمای ج.ا.ایـران،۱۳۹۱).

نگارگـر از میـان اتودهـای فـراوان تنهـا یکـی را برمی‌گزینـد؛ ایـن مرحلـه حسـی هنرمنـد اسـت کـه بـا عبـارت «سـلیقه‌ام این‌گونـه بـوده» از ناخودآگاهـی و حضـور فعـال تجربـه در مرحلـه تفسـیر موضـوع خبـر می‌دهـد و در تفسـیر سـایر مفسـران از اثـر، تجربیـات تفاسـیر گوناگـون را سـبب می‌شـود.

گام دوم؛ فهم و معنا

بـرای فهـم اثـر و دسـتیابی بـه معنـا بایـد بـه هنرمنـد و اندیشـه‌های او نزدیـک شـد؛ بـه ایـن منظـور می‌تـوان زندگی‌نامـه او را بررسـی کـرد. اسـتاد جـزی زاده در خانـواده‌ای فرهنگـی بـه دنیـا آمـد و پدربـزرگ پـدری او «آخونـد گـزی» از مجتهدیـن شـریعت بـود. هرچنـد انتظـار مـی‌رود کـه جامعـه روحانیـت بـا هنـر مخالـف باشـند؛ امـا او کـه انسـانی آزاده بـود. بارهـا در حمایـت از هنرمنـدان فعالیت‌هایـی را انجـام داده بـود. ایـن روشـنفکری را بـه فرزنـدان خویـش نیـز آموخـت. جـای تعجبـی نـدارد کـه فرزنـد او، دختـری از خانـواده‌ای هنرمنـد را بـرای همسـری برگزیـد. خانـدان مـادری اسـتاد جـزی زاده، نسـل در نسـل تذهیـب‌کار بودنـد و دایی‌هایـش نیـز بـه ایـن هنـر می‌پرداختنـد. آینـده هـر فـردی را مهم‌تریـن قسـمت زندگـی او، یعنـی کودکـی و خانـواده‌اش رقـم می‌زنـد؛ در زندگـی هنـری امیـر هوشـنگ، ایـن نقـش را خانـواده مـادری او، به‌خصـوص دایی‌هایـش بـر عهـده داشـته‌اند. پـرورش در فضایـی هنـری، در کنـار فضـای عرفانـی لطیـف و بـه‌دوراز تعصـب خانـواده پـدری، عشـق و علاقـه بـه هنـر را در ناخـودآگاه او بـه وجـود آورد. جـو سـخت‌گیرانه مدرسـه در روحیـه حسـاس او تأثیر منفی گذاشـت و او را از درس و مدرسه متنفـر کـرد؛ تـا اینکـه در چهارده‌سـالگی گم‌شـده خویـش را در نگاره‌هـای اسـتاد رسـتم شـیرازی[۶] یافـت؛ بـا شـاگردی نـزد وی و رفتـن بـه هنرسـتان هنرهـای زیبـای اصفهـان بـه ایـن هنـر پرداخـت؛ بـا کار شـبانه‌روزی توانسـت پـس از دیپلـم بورسـیه‌ای از ملکـه انگلسـتان دریافـت کنـد. بـا سـفر بـه آن کشـور و آمـوزش طراحـی و قـرار گرفتـن در فضـای متفـاوت هنـری فصـل جدیـدی در زندگـی هنـری او گشـوده شـد کـه می‌تـوان ایـن تأثیـرات را در آثـار و عقایـد او نیـز دیـد؛ امـا شـناخت آثـار بـزرگان هنـر غـرب، او را از فضـای سـنتی هنـر نگارگـری دور نسـاخت؛ بلکـه سـبب شـد تـا از تجربیـات خویـش بـرای ارتقـاء ایـن هنـر اسـتفاده کنـد. او پـس از بازگشـت، در هنرسـتان هنرهـای زیبـا مشـغول بـه فعالیـت شـد؛ در طـول سـالیان، روش‌هایـی را بـرای آمـوزش بهتـر آن یافـت کـه تمـام شـاگردانش از شـیوه متفـاوت کلاس‌هـای طراحـی او یـاد می‌کننـد. او طراحـی را پایـه اصلـی نگارگـری و فراگیـری سـنت نگارگـری ایرانـی را بـرای ارائـه کاری اصیـل واجـب می‌دانـد. او سـالیان دراز، طراحـی فـرش را در نـزد اسـتاد عیسـی بهـادری[۷] آموخـت و بـرای پیشـرفت در نگارگـری، خـود را نیازمنـد مطالعـه در آثـار قدمـا، چـون کارهـای مکتـب تبریـز، قزویـن و اصفهـان می‌دانسـت؛ بـا مشـق کـردن از روی آن‌هـا، دررسـیدن بـه سـبک شـخصی خویـش کوشـش می‌کـرد (جـزی زاده،۱۳۹۱).

بـا بررسـی زندگی‌نامـه اسـتاد و مصاحبـه بـا شـاگردان نتایـج زیـر حاصـل می‌شـود:

• پـرورش در خانـواده‌ای هنرمنـد و بـه‌دوراز تعصـب، نقـش بسـیار مهمـی در شـکل‌گیری شـخصیت هنـری او داشـته اسـت.

• رخدادهـای زندگـی به‌خصـوص آنچـه در کودکـی گذشـته، نگاهـی متفـاوت بـه حرفـه و هنـر را در نگارگـر بـه وجـود آورده اسـت.

• هنرمنـد بـا نگاهـی زیرکانـه از زاویـه جدیـدی بـه موضوعـات می‌نگـرد و بـه دنبـال کشـف لایه‌هـای پنهـان و بیـان آن (در بیشـتر مـوارد بـا زبـان طنـز) اسـت.

آموخته‌هـا از مرحـوم اسـتاد رسـتم شـیرازی، مشـق از آثـار مکتـب تبریـز و اصفهـان، یافته‌هـای سـفرها،

به‌خصوص پس از سفر به انگلستان و باورهای شخصی سبب به وجود آمدن سبک خاص نگارگر شده است. در سایر تابلوهای استاد نیز مشهود است که طبیعت و همه مخلوقات، ازجمله حیوانات جایگاه خاصی دارند که انسان را به برخوردی، دور از خشونت با آن‌ها فرامی‌خواند؛ شاید این علاقه که در اثر سفر به کشورهای مختلف افزوده‌شده، زمینه‌ای برای حضور دیگرگونه حیوانات در بیشتر تابلوهایش باشد که در آن، مرزها شکسته شده و با دقت در مفهومی خاص، موجوداتی ترکیبی رخ می‌نمایند و از آن‌ها در مرحله فهم برای بیان روایتی دیگر از تابلوها استفاده‌شده است (همان). شاید به این دلیل در مقایسه با سایر نگارگران صحنه‌های شکار را با خشونت کمتری ترسیم می‌کند. (تصویر ۳)، نمونه‌ای از این نگاه ویژه را می‌رساند.

هنرمند در مورد تابلو شکار بیان می‌کند: «در طبیعت چنین حیواناتی را ندیده‌ام، بلکه سوژه اصلی، اژدها را ترسیم کرده و آهویی را به دهانش دادم و چون یک طرح نباید تک باشد و باید دور آن را پر کرد، مناسب دیدم که اطراف را با آهو و خرگوش پرکنم، خرگوش زمینه را خوب پر می‌کند و سبک قدیمی می‌خواستم کارکنم برای همین رنگ‌ها را کهنه گرفتم» (جزی‌زاده،۱۳۹۱). در تابلوهای دیگر هنرمند، همین مضمون خرگوش بسیار موردتوجه بوده است؛ علت آن، ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی است، شاید در مورد رنگ‌ها نیز، نگاهی به آثار دوره صفویه داشته است.

همان گونه که پیش‌تر گفته شد اژدها، موضوع موردعلاقه هنرمند است؛ لذا به بررسی این سوژه در آثار استاد و معلمانش و متون کهن پرداخته می‌شود. شاید علت این علاقه را در دشواری ترسیم و سختی که در فراگیری آن متحمل شده دانست؛ زیرا هنگامی‌که در نزد اولین استادش مرحوم حاج مصورالملکی [۸] رفت، در ابتدا معلّم شروع به آموزش آن کرد که برای هنرجویی تازه‌کار، بسیار سنگین بود و سبب ترس او شد. البته استادش مرحوم رستم شیرازی نیز تابلوهایی با موضوع گرفت و گیر اژدها با موجودات دیگر داشته که گویا این موضوع وی راهم مجذوب کرده است؛ اولین معلم نقاشی استاد جزی‌زاده یعنی استاد حاج مصورالملکی نیز به این موضوع علاقه‌مند بوده است، اما طرح‌های او کاملاً متفاوت است.

اژدهای استاد رستم شیرازی فلس‌دار، با شراره‌هایی بر بدن که در ناحیه پاها بزرگ‌تر و ابرگونه که به فرم بال نزدیک می‌شود و دمی بلندتر با سری تیزتر دارد که اژدهای استاد جزی زاده بیشتر به آن شبیه است. درحالی‌که اژدها در آثار استاد حاج مصور الملکی کوتاه‌تر و پوستی

تصویر ۴- اژدها، استاد رستم شیرازی،۱۳۳۵، مأخذ: (مجموعه شخصی نگارگر)

تصویر ۵- اژدها، استاد حاج منصور الملکی، ۱۳۴۲، مأخذ: (مجموعه شخصی نگارگر)

از مـو و پـرز دارد. نگارگـر، اژدهـا را عنصـری می‌دانـد کـه از چیـن بـه نگارگـری ایـران واردشـده اسـت؛ امـا ایرانیـان بـا تغییراتـی ایـن موجـود زشـت را به‌صـورت زیبـا در آثـار خـود به‌کاربرده‌انـد. علـت ایـن زیبایـی را در نرمـی فـرم بـدن اژدهـا کـه زمینـه را پـر نمـوده، می‌دانـد. نکتـه تأمل‌برانگیـز سـخنان نگارگـر ایـن اسـت کـه چـرا او اژدهـای چینـی را زشـت می‌دانـد و آیـا اژدهـا از چیـن وارد ایـران شـده اسـت؟

اژدهـا در متـون کهـن پارسـی بدین‌صـورت توصیـف می‌شـود: مـار شـاخ‌دار بـا دندان‌هایـی بـه بزرگـی بـازوان یـک پهلـوان، گوش‌هایـی بسـیار فـراخ، چشـمان گردونـه‌ای و انـدازه‌ای عظیـم و هولنـاک کـه بـا نفسـی خـوراک اصلـی‌اش (موجـودات زنـده به‌خصـوص اسـب و آدمیـان) را کشـته و می‌بلعـد (رسـتگار فسـایی، ۱۳۷۹: ۱۱). بـا ایـن توصیـف هـا، شـاید بتـوان آن را مارمولـک یـا سوسـمار نیـز تصـور نمـود (همـان: ۶). در سـایر فرهنگ‌هـا، عـلاوه بـر ایـن، در برخـی دارای برجسـتگی ماننـد تاج‌خـروس بـر سـر، چنگال‌هـای دهشـتناک، آتـش جهنـده از دهـان و دمـی چـون تازیانـه (همـان،۱۶)، بال‌هـای عقـاب ماننـد و پنجه‌هـای شـیر گونـه اسـت کـه در اژدهـای ترسیم‌شـده اسـتاد جـزی زاده جـز آتـش دهـان، سـایر ایـن ویژگی‌هـای بصـری را می‌تـوان دیـد.در برخـی از منابـع آورده‌انـد کـه اهریمـن چـون مـاری سـیاه و عظیـم از سـوراخ دوزخ گریخـت، آفرینـندگان اهورامـزدا را بـه زهـرش کشـت و موجـودات اهریمنـی فراوانـی بـه شـکل مـار از خـود بـر جـای گذاشـت کـه سراسـر گیتـی را پوشـاندند (متحدیـن،۱۳۷۱: ۷۱۴).

تصویر۶- پیکره اژدها ورودی ساختمانی در چین. مأخذ: (آلبوم شخصی استاد جزی زاده)

شـاید ایـن بـاور کهـن، سـبب تصویـر نبـرد میـان اژدهـا و سـایر موجـودات در آثـار کهـن و بـه دنبـال آن دیگـر نگارگـران شـده باشـد؛ در بیشـتر آن‌هـا اژدهـا در پـی کشـتن حیوانـات و حملـه بـه آنـان اسـت.

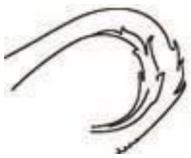
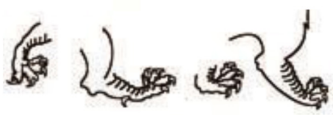
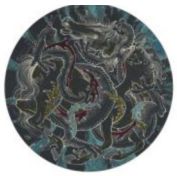
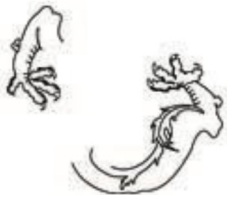
در ایـران و بیشـتر کشـورهای جهـان، اژدهـا را در دو مفهـوم مثبـت و منفـی بـه کار می‌برنـد و نمی‌تـوان بـرای آن معنایـی صـرف متصـور شـد کـه شـجاعت، قـدرت و خشـمگینی نیـز از آن برداشـت می‌شـود (یاحقـی،۱۳۶۹، مدخـل اژدهـا)؛ امـا در چیـن ایـن موجـود شـرور چهـره‌ای «نیک‌خـواه» و «مقـدس» از خـود می‌نمایانـد (رسـتگار فسـایی،۱۳۷۹: ۲۱؛ گرینبـاوم،۱۳۷۱: ۹۰؛ ترابـی،۱۳۷۹: ۶۷). انسـان‌های بااسـتعداد و متشـخص را غالبـاً «اژدهـا» می‌نامنـد (هوانـگ، ۱۳۷۹ :۹۰). پـس انتظـار مـی‌رود کـه چنیـن موجـود خـدا گونـه‌ای بـه صورتـی زیبـا تصویـر شـود. در هنـر عامیانـه چیـن، اژدهـا را به‌صـورت سـاده، صمیمـی و دوسـتانه و در مقابـل، هنرمنـدان دربـاری آن را درنـده، مخـوف، باابهـت و نمـودار قـدرت امپراتـور ترسـیم می‌کردنـد (همـان:۹۱). ازآنجاکـه امـکان دسترسـی بـه هنـر دربـاری بـرای همـگان فراهـم نبـوده اسـت، می‌تـوان نتیجـه گرفـت کـه اژدهـا به‌وسـیله آثـاری برگرفتـه از هنـر عامیانـه چیـن و احتمـالاً کاربـردی بـه ایـران واردشـده اسـت. تـا دوره صفویـه اژدهـا در نگاره‌هـا به‌صـورت سـاده، بـر روی زمیـن و چهـره‌ای مضحـک و شـبیه بـه اژدهـای هنـر عامیانـه چیـن کشـیده می‌شـد (براتـی، ۱۳۹۰: ۳۷)؛ امـا از ایـن زمـان بـا کاهـش وابسـتگی نگارگـران بـه متـون، گسـترش ارتبـاط بـا سـایر کشـورها و اسـتفاده از پیش‌فرض‌هـای ذهنـی کـه ریشـه در کهن‌الگوهـا داشـت، تغییـر کـرد. توجـه بـه جزئیـات و پـرکار شـدن آن‌هـا، همچـون افـزودن آتـش، شـکل پاهـا و حتـی تزئینـات روی بـدن اژدهـا (همـان: ۴۰) بـا اسـتفاده «از خطـوط مـواج» و «درهم‌پیچیـده» و «رنگ‌هـای آتشـین در اطـراف پیکـره» بـرای ایجـاد چهـره‌ای دهشـتناک، رخ‌نمـود (همـان:۳۶). هرچنـد اسـتاد جـزی زاده از روی آثـار صفـوی مشـق می‌کـرد؛ امـا ترسـیم اژدهـا بـدون آتـش دهـان، نشـان از تأثیـر بیشـتر طبیعـت، فـرم مـار و سوسـمار در نـزد وی دارد.

بـا نظـر بـه دو منبـع متـون و نقاشـی‌های دیـواری کهـن بـه‌خصـوص نقاشـی هـای نواحـی ترکمنسـتان، خـوارزم و پنـج کنـت[۹] مـی تـوان نتیجـه گرفـت، برخـلاف اعتقـاد اغلـب شـرق شناسـان، نقـش اژدها در اواخـر قـرن هفتـم و هشـتم میـلادی از چیـن گرفتـه نشـده اسـت؛ بلکـه سـابقه‌ای طولانـی در فرهنـگ ایرانـی دارد. نمی‌تـوان انـکار کـرد کـه بعـد از حملـه مغـول و پـس از افزایـش مـراودات بـا چیـن تحـت تأثیـر آن گسـترش‌یافته؛ امـا به‌مـرور، در دوره‌هـای بعـد بـا پیـش دانسـته‌های هنرمنـد ترکیـب و رنـگ ایرانـی بـه خـود گرفتـه اسـت (همـان:۳۲).

در میـان عکس‌هایـی کـه هنرمنـد از سـفر چیـن دارد، تصویـر اژدهایـی در ورودی سـاختمانی (احتمـالاً مربـوط بـه بناهـای سـلطنتی) وجـود دارد (تصویـر ۶)؛ بـا دقـت در چهـره آن و مقایسـه بـا نمونه‌هـای ایرانـی شـاید بتـوان علـت زشـتی ایـن حیـوان را نـزد هنرمنـد یافـت. چهـره ایـن پیکـره، دهانـی بـاز و شـاید خنـدان، یالـی بـا موهایـی بسـیار ضخیـم در اطـراف سـر، تنـی مارگونـه و فلـس دار، پاهـای پرنـده ماننـد بـا شـراره‌هایی بلنـد بـه سـمت بـالا و دمـی کاکل‌دار و ازنظـر ظاهـری، بسـیار متفـاوت بـا پیـش دانسـته‌های نگارگـر در آثـار ایرانـی اسـت؛ شـاید علـت ایـن زشـتی ناآشـنایی نگارگـر بـا آن باشـد؛ او کـه علـت زیبایـی اژدهـای ایرانـی را حرکـت نـرم آن در بیشـتر نگاره‌هـای شـاهنامه شاه‌طهماسـبی می‌دانـد، ایـن موجـود بـا قوسـی در بـدن ایسـتاده، در نظـرش نازیبـا

جدول ۱- تغییرات در شکل اژدها در آثار استاد جزی زاده ۱۳۶۰-۱۳۸۷. (مآخذ: نگارندگان)

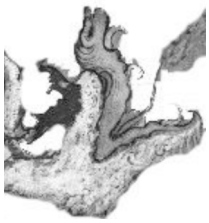
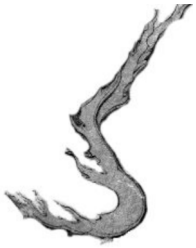
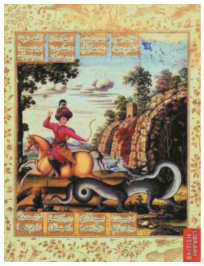
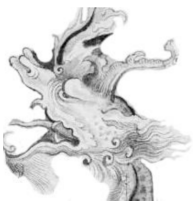
نگاره	سال	سر	شراره	پا
	۱۳۶۰			
	۱۳۶۱			
	----			----------
	۱۳۶۸			

نگاره	سال	سر	شراره	پا
	۱۳۷۸			----------
	۱۳۸۰			----------
----------	۱۳۸۶			
	۱۳۸۷			

جلوه‌گر می‌شود. در (جدول ۱) مراحل تکمیل اژدهای ترسیمی استاد جزی‌زاده بررسی می‌شود: در تمام این نمونه‌ها از مفصل پاهای اژدها شراره‌هایی بلند همانند اژدهای چینی بیرون می‌آید. در برخی بااینکه سر، همچون اژدها ترسیم‌شده؛ اما فاقد پا و شبیه مار است. این‌گونه برداشت می‌شود که نگارگر تفاوتی در طراحی آن‌ها، مگر در تصویر نیش برای مار قائل نبوده است. شاخ اژدها در آثار پسین، تغییر فرم داده و شکلی متفاوت یافته است. همچنین در بیشتر آثار، اژدها با دهانی باز، در حال حمله است. در فرم‌های اولیه، اژدها با شاخی تاج گونه شبیه شاخ گوزن و در برخی موارد به همراه تک‌شاخی کوچک‌تر کشیده شده است؛ اما به‌تدریج اندازه آن کاهش‌یافته و در کارهای پایانی به‌کلی حذف گردیده است و تنها با همان تک‌شاخ کم ارتفاع ترسیم و از طول پوزه‌ها کاسته شده و درنتیجه سر اژدها کوچک‌تر شده است.

نگارگر معتقد است که «نقاش باید مطالعه کند، ببیند چه کسی سر اژدها را بهتر ساخته و چه کسی تنه و چه کسی پاها را، بر اساس آن‌ها تمرین کند و به فرم مطلوب خود برسد» (جزی زاده،۱۳۹۱) و همچنین او هر اثری را که می‌سازد، یک ماه پس‌ازآن دیگر دوست ندارد (سیمای ج.ا.ایران،۱۳۹۱) و سعی دارد اثر بهتری را ارائه کند؛ این روش تفکر و پویایی را در نحوه ترسیم گوناگون سر و فرم اژدها می‌توان دنبال کرد که هر بار به صورتی جدید در کارها ظاهرشده است. پس مؤلف بر اساس آنچه باور دارد به آفرینش اثر می‌پردازد. در جدول (۲) مقایسه‌ای میان

جدول۲- مقایسه طرح‌های جزی زاده با آثار شاهنامه طهماسبی و استادش.(مأخذ: نگارندگان)

	نگاره	سر	شراره	پا
شاهنامه شاه طهماسبی				
شاهنامه شاه طهماسبی				----------
رضا عباسی				
محمود زمان			----------	
قاسم علی				
محمد باقر				

رستم شیرازی				
علی پور میر				

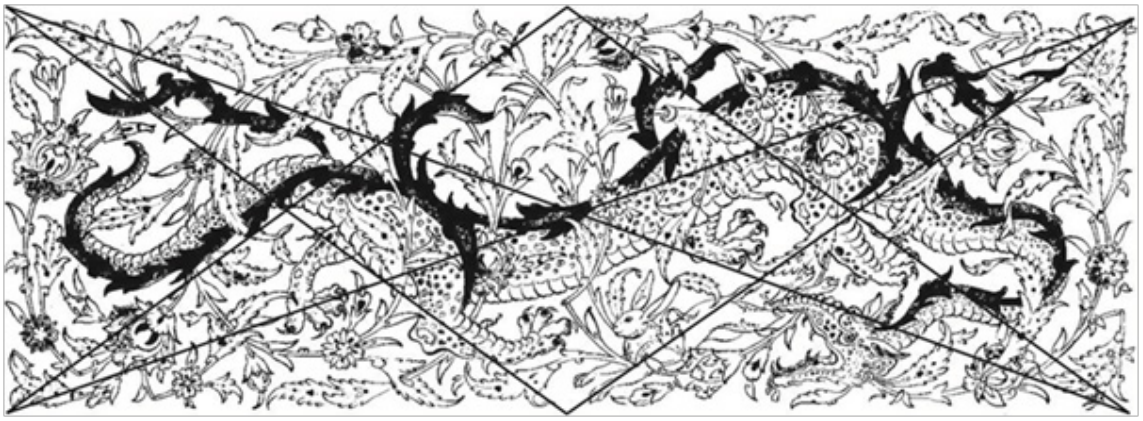
منابعی که بنا بر اظهارات هنرمند سرمشق وی بوده و آثار او می‌شود.

طرح‌های خطی نگاره‌های شاهنامه طهماسبی

در بررسی فرم اژدها نگاره موردبررسی با آثار استاد رستم شیرازی می‌توان به تأثیر پنجه‌های استاد رستم در آثار استاد جزی زاده پی برد که به‌مرور از این تأثیر کاسته شده و تجربیات شخصی هنرمند به آن اضافه می‌شود.

در آثار هر دو استاد به‌گونه‌ای شباهت با شاهنامه شاه‌طهماسبی یافت می‌شود. فرم سر اژدها در آثار استاد جزی زاده آرام‌تر و به فرم مار شبیه‌تر است؛ اما در آثار دو منبع دیگر به سر گرگ باحالتی تهاجمی نزدیک‌تر است. با مقایسه سرهای اژدها در (جدول ۲) فرم آثار جزی زاده در دهه شصت برگرفته از هر دو منبع است که خود او نیز، از آن‌ها یاد می‌کند و پوزه آن کمی درازتر است؛ اما همچنان نگارگر به فرم مطلوب خویش نرسیده و سعی در تکمیل آن دارد. برخی از پژوهشگران کارهای استاد جزی زاده و هم‌دوره‌ای‌های او را منسوب به مکتب اصفهان [۱۰] می‌دانند و در آثار ابتدایی به‌خصوص قبل از انقلاب، این فضا را می‌توان یافت؛ علت آن را می‌توان در تشویق به رواج سبک صفوی و جایگزینی آن به‌جای مکتب قاجار [۱۱] در ابتدای زمان سلطنت رضاشاه دانست (قاری سید فاطمه،۱۳۷۸: ۱۹)؛ اما با توجه به‌کل آثار استاد و مقایسه با آثار مکتب اصفهان می‌توان به‌درستی گفته نگارگر که خود را پیرو مطلق مکتب اصفهان نمی‌داند، پی برد. در نگاره‌های استاد به‌مرور از واقع‌گرایی تاریخی کاسته شده است و ترکیبات پیچیده، جای خود را به فضای ساده انتزاعی داده‌اند؛ این در گفته او: «یک هنرمند می‌بایست، پس از تحقیق در نگاره قدما، پا را از آن فراتر گذاشته و به سبک خویش دست یابد» (جزی زاده،۱۳۹۱)، هویدا می‌شود.

نگارگر هجده سال بعد، تابلویی شبیه به نگاره موردبررسی که خود آن را برتر از نگاره ابتدایی می‌داند، تصویر نموده است که علت این برتری را نحوه ترسیم اژدها عنوان می‌کند و یکی از دلایل ضعف نگاره نخستین را در ترکیب‌بندی و پیچش بدن اژدها می‌داند. او به‌مرورزمان و در اثر تجربه، بدن اژدها را کوتاه‌تر کرده و از مار به سوسمار شبیه نموده



تصویر ۷- تقسیمات فضایی نگاره گرفت و گیر. جزی زاده ۱۳۸۶.(مأخذ: نگارندگان).

است که شاید در این امر نمونه مجسمه‌های چینی بی‌تأثیر نبوده‌اند.

هنرمند با برگزیدن کادر کشیده‌تر تناسبی با سوژه اصلی (اژدها) برقرار نموده است و با پردازهای رنگی برای تأکید آن را برجسته کرده است. در مقایسه با اثر پیشین که در ازدحام ختایی‌ها، عنصر محوری گم‌شده بود، به‌جا و حساب‌شده به‌کاربرده است؛ تعادل بین فضاهای مثبت و منفی و پیچش‌های سهل و روان ختایی‌ها از پختگی استادانه هنرمند حکایت دارد.

سر اژدها در نزدیکی ضلع مربع شاخص قرار دارد؛ نگارگر در پی کشف ترکیبی جدید است تا همچنان از ساختار کادر برای تأکید بر اژدها استفاده نماید. رنگ‌های شنگرفی و لاجوردی بر زمینه سرمه‌ای نشسته و با قلم گیری‌های سفید به هم چفت شده است و رنگ طلایی که در پهنه کار گسترده شده فضای رنگی ملایم و متعادل‌تری را به وجود آورده است.

فرم پوزه و سر در کارهای متأخر کوتاه‌تر شده است؛ اما هنرمند خود را با یک قالب ثابت محدود نکرده و با رعایت اسلوب کلی، احساس درونی‌اش را هر بار با تغییراتی آنی و لحظه‌ای بر روی کاغذ پیاده کرده و با آن مواجه شده است. برای دریافت بهتر مرحله فهم اثر از استاد درباره یکی دیگر از نگاره‌ها و نحوه انتخاب موضوع پرسش شد (تصویر ۸).

«بقیه هنرمندان سیمرغ را چون مادری برای زال ترسیم نمودند اما من کوه را مادر زال میدانم که سیمرغ او را از دامن مادرش جدا کرد.» (جزی زاده،۱۳۹۱) و این موضوع نیز با توجه به داستان فردوسی این‌گونه است:

یکی شیرخواره خروشنده دید — زمین را چو دریای جوشنده دید
ز خاراش گهواره و دایه خاک — تن از جامه دور و لب از شیر پاک
بگرد اندرش تیره خاک نژند — بسرپرش خورشید گشته بلند
فرود آمد از ابر سیمرغ و چنگ — بزد برگرفتش از آن گرم سنگ

(فردوسی،۱۹۶۰: ۱۳۸)

در این ابیات، ضمن تنهایی و درماندگی کودک، کوه چو گهواره و دایه توصیف‌شده است؛ هنرمند با دقت در متن این نکته را به‌خوبی دریافته که تا پیش از آمدن سیمرغ یک شبانه‌روز، نوزادی بی‌پناه از گرمای آفتاب و سرمای شب و حمله حیوانات درنده، جان به دربرده است؛ کوه چون مادری از او محافظت کرده و سیمرغ، زال را از آغوش

تصویر ۸- نگاره زال و سیمرغ و تقسیمات فضایی آن، امیر هوشنگ جزی زاده،۱۳۷۱. (مأخذ:نگارندگان).

کوه جدا کرده است؛ دست مادر به‌سوی پرنده کاملاً این معنا را منتقل نموده است. اشتراکات دیگری نیز در ابیات داستان و نگاره وجود دارد که بر توجه هنرمند به متن تأکید دارد؛ از آن جمله، ابرهای ناشی از برخاستن سیمرغ، برهنه بودن زال، کمک الهی که زال را یاری می‌دهد و... شاید چنانچه گفته شد، هنرمند موضوع را انتخاب می‌کند؛ اما در اجرا و ساخت بوم وجه نوی از کار نمایان می‌شود که این امر در گام تفسیر رخ می‌دهد. این تغییرات در مرحله فهم و تفسیر، هرچند جنبه ظاهری اثر را تغییر می‌دهند اما معنا (قصد مؤلف) را ثابت نگه می‌دارند.

نگارگر با کنکاش در شعر فردوسی، آنچه را که از چشم همگان دورمانده، هویدا ساخته و این‌گونه به خوانشی جدید از متن، دست‌یافته است؛ او در آفرینش اثر، چون عنصری منفعل نبوده است که در خلأ ذهنی به شهود برسد؛ بلکه او با تلاش خویش و تفکر به کشف لایه‌های پنهان در پدیده‌ها می‌پردازد و این تأییدی بر نظریات هیرش دریافتن معنا در نزد مؤلف است. چراکه او با اندیشه خویش متن را به‌گونه‌ای دیگر خلق نموده است و با بررسی اثر بدون حضور او قسمتی یا تمامی معنا از میان خواهد رفت.

نتیجه:

در بازخوانی متون بر اساس نظریات اریک هیرش، مؤلف نقش محوری برای دست‌یابی به معنای درست متن پیدا می‌کند و با حذف مؤلف، معنا از میان می‌رود و مفسران در دام تکثر معنایی گرفتار می‌شوند که این تکثر معنایی، در تأویل و تفسیر آثار، عدم قطعیت بحران را در پی خواهد داشت و هیچ‌گاه نمی‌توان از درستی امری مطمئن بود و معیارهایی برای اعتبار تحلیل‌ها پیدا کرد.

او معنا را همان قصدی می‌داند که مؤلف را به آفرینش اثر وامی‌دارد، تا برای بیان آن تلاش کند. وظیفه مفسر کشف این قصد است؛ در این راه قدرت تعقل و تخیل به کمک او می‌آید تا بدین وسیله تا حد زیادی معنا را دریابد.

هر اثر، علاوه بر مقصود مؤلف، معناهای فرعی دیگری نیز دارد که با دقت در خود اثر و بستر شکل‌گیری آن به دست می‌آید. هیرش این معناهای فرعی را دلالت نامید و یافتن و بررسی آن‌ها را در حوزه داوری دانست.

هرچند هیرش نظریاتش را درباره آثار ادبی بیان نمود؛ اما می‌توان آن را در تحلیل سایر متون تعمیم داد. در تحلیل نگاره با رویکرد هیرشی، هنرمند با انتخاب موضوع در ذهن خود، معنای اثر را شکل می‌دهد و با شیوه ارائه‌ای که برمی‌گزید، درواقع قدم در وادی فهم معنا می‌گذارد و هنگامی‌که برای اجرای آن و اشتراک معنا دست‌به‌قلم می‌برد، وارد مرحله تفسیر می‌شود.

شاید در این مرحله، یک هنرمند نتواند قصد خود را به‌خوبی در اثر نشان دهد؛ اما به‌هرحال چون معنا مقصود هنرمند است، اثر همچنان معنایی در خود دارد. مفسر برای تحلیل یک اثر، باید عکس این مراحل را طی کند و با تحقیق در اثر، بستر و هنرمند به مرحله ذهنی فهم و معنای اثر برسد. هیرش بیان می‌کند که مفسر هرچند می‌تواند به‌قصد مؤلف بسیار نزدیک شود؛ اما هرگز نمی‌تواند آن را کامل بیابد؛ اعتبار تأویل‌ها تا زمانی که نظریه‌ای نزدیک‌تر به‌قصد مؤلف نیامده باشد، حفظ می‌شود.

برای تحلیل نگاره‌های استاد جزی‌زاده با رویکرد هیرشی، ابتدا با بررسی زندگی‌نامه هنرمند مشخص گردید که خانواده نقش بسیار مهمی در رشد شخصیت هنری او داشته است؛ سپس رخدادهای زندگی، به‌خصوص آنچه در کودکی گذشته، سبب نگاه متفاوت او به حرفه و هنرش شده است. هنرمند با نگاه زیرکانه از زاویه جدیدی به موضوعات می‌نگرد و به دنبال کشف لایه‌های پنهان و بیان آن (در بیشتر موارد با زبان طنز) است.

او نگارگری را از مرحوم استاد رستم شیرازی و مشق را از آثار مکتب تبریز و اصفهان فراگرفت. به‌خصوص پس از سفر به انگلستان و آموختن شیوه طراحی رئال و دیدن آثار بزرگان طراحی

غـرب چـون داوینچـی، طبیعـت را معلّـم خویـش کـرد و بـه سـبکی جدیـد دسـت‌یافت کـه باورهـای او، در بـه وجـود آمـدن ایـن سـبک به‌ویـژه ترکیب‌بندی‌هـا و موضوعـات، بسـیار نمایـان اسـت.

بـا تحلیـل نـگاره شـکار اژدهـا و آهـو، می‌تـوان شـاهد تـلاش هنرمنـد در آفرینـش اثـر فاخـر بـود کـه بـر اسـاس آن، او از پدیده‌هـای اطـراف بـرای ارتقـاء کار خویـش اسـتفاده کـرد؛ ضمـن اینکـه سـیالیت ذهـن هنرمنـد بـا حفـظ چارچوب‌هـای کلـی بـه خلـق حـس آنـی او منجـر شـده اسـت. نگارگـر ناآگاهانـه از تمـام نیروهـای بصـری کادر در جهـت تأکیـد بـر معنـای اثـر اسـتفاده کـرده کـه در ایـن راه بیـش از عقـل، حـس او را هدایـت نمـوده اسـت.

در نـگاره روایتـی، مؤلـف بامطالعـه در روایـت جنبـه‌ای دیگـر از داسـتان را آشـکار کـرده و تکنیـک را بـرای بیـان آن بـه خدمـت گرفتـه اسـت تـا بتوانـد معنـای موردنظـر را بـه مخاطـب انتقـال دهـد. مؤلـف سـعی می‌کنـد در اثـر خویـش، معنـا را بـا مخاطـب بـه اشـتراک گـذارد؛ ایـن امـر در مرحلـه فهـم رخ می‌دهـد و مخاطـب هـر چـه بـه فهـم عمیق‌تـری از اثـر دسـت یابـد بـه معنـای درسـت‌تری خواهـد رسـید. خلاصـه‌ای از ایـن نتایـج را می‌تـوان این‌گونـه بیـان داشـت:

۱. قصـد هنرمنـد در هنـگام انتخـاب موضـوع بـه وجود می‌آیـد کـه معنـای اثـر را می‌سـازد.

۲. نحـوه بیـان هنرمنـد به‌مرورزمـان تغییـر می‌یابـد کـه بـر معنـای اثـر تأثیـری نـدارد.

۳. تغییـرات در بازنگری‌هـای مجـدد هنرمنـد بـه اثـر، در حـوزه تفسـیر و شـاید فهـم رخ می‌نمایـد.

۴. هنرمنـد بیـان می‌کنـد کـه همـواره سـعی در ارتقـاء اثـر خویـش دارد؛ پـس وجـود تفاسـیر گوناگـون از اثـر، اجتناب‌ناپذیـر اسـت.

۵. برخـی از تغییـرات در طـول زمـان بـا تجربیـات نـو، به‌دسـت‌آمده و هدایت‌گـر هنرمنـد در ایـن راه بـوده است.

۶. پیـروی از سـاختار کلـی امـا شـیوه بیانـی جدیـد در هـر اثـر، از ایـن امـر حکایـت دارد.

۷. باوجـود تفاسـیر گوناگـون از اثـر، بـه دلیـل عـدم تکـرار لحظـه خلـق، اثـر تکرارناپذیـر و معنـا همـواره ثابـت اسـت.

۸. مطالعـه، دانـش و آگاهـی هنرمنـد در مرحلـه فهـم بـر نحـوه ترسـیم تأثیـر می‌گـذارد و هنرمنـد تنهـا از طریـق شـهود می‌توانـد اثـری نـاب خلـق کنـد.

۹. بـر اسـاس رویکـرد هیـرش می‌تـوان روشـی بـرای تحلیـل آثـار هنـری ارائـه کـرد.

پی‌نوشت ها:

1-Eric Donald Hirsch

2-J.C.dann houer

3-Chladenius

4-Art

5-Rulrs of reasonal

۶-جـواد رسـتم شـیرازی (متولـد ۱۲۹۸ اصفهـان، درگذشـته ۱۳۸۴ اصفهـان). وی مینیاتوریسـت، نقـاش، طـراح فـرش و از برجسـته‌ترین نقاشـان ایـران در دوره معاصـر اسـت. رسـتم شـیرازی نزدیـک بـه سـی سـال اسـتاد هنرسـتان هنرهـای زیبـای اصفهـان بـوده و شـاگردان بسـیاری، نـزد وی آمـوزش هنـری دیده‌انـد. آثـار مینیاتـور، تذهیـب و همچنیـن فرش‌هـای باارزشـی کـه طراحـی نمـوده در موزه‌هـای مختلـف داخلـی و خارجـی نگهـداری می‌شـوند (سـایت سـیمای مرکـز اصفهـان، ۱۳۹۵/۷/۱۶، http://isfahan.irib.ir).

۷-عیسـی بهـادری فرزنـد موسـی خـان در سـال ۱۲۸۴ شمسـی در قریـه «آقچـه کهریـز» از توابـع اراک دیـده بـه جهـان هسـتی

گشود. پس از تحصیل مقدماتی و آشنایی با طراحی فرش در اراک مدتی در روستای خود به کار طراحی نقش فرش اشتغال داشت. سپس وارد مدرسه کمال‌الملک شد و اصول نقاشی و طبیعت سازی را نزد استاد اسماعیل آشتیانی آموخت و پس‌ازآن با استاد طاهرزاده بهزاد همکاری داشت. در سال ۱۳۱۵ شمسی سرپرستی هنرستان جدیدالتأسیس هنرهای زیبای اصفهان را پذیرفت و بیش از سی سال ریاست آن را به عهده داشت (سایت مجموعه فرهنگی تاریخی نیاوران، آخرین بازیابی،16/7/1395، http://www.niavaranmu.ir).

۸-محمدحسین مصورالملکی (نگارگر و مذهب ایرانی ۱۲۶۸-۱۳۴۸) هنرمندی که کارش به لحاظ تنوع شیوه و موضوع و نحوه استفاده از شگردهای طبیعت‌پردازی در میان آثار نگارگران معاصر متمایز است. او در اصفهان در یک خانواده هنرمند به دنیا آمد، فن قلمدان‌سازی را از پدرش آموخت و در رشته‌های دیگر هنر سنتی چون تذهیب، طرح قالی و کاشی و نیز نقاشی رنگ‌روغنی مهارت یافت (پاکباز، مدخل مصورالملکی).

۹-نقاشی‌های این منطقه مربوط به قرن هفتم و هشتم میلادی است و مضامین بزرگ دینی در عبادتگاه‌ها، بازنمایی مضامین معاصر و فعالیت‌های جمعی در کاخ‌ها و خانه‌های شخصی و تاریخچه‌های روایی که روی نوارهای طولانی حاشیه و موضوعات دیگر ثبت‌شده‌اند.

۱۰-هنگامی‌که پایتخت در زمان شاه‌عباس صفوی به اصفهان منتقل شد، با شکوفایی اقتصادی و گسترش روابط بازرگانی با غرب تولیدات هنری رونق بی‌سابقه‌ای یافت و از انحصار دربار بیرون آمد. استادان این مکتب عمدتاً صحنه‌های زندگی روزمره، جوانان سرمست، درویشان و تک‌چهره‌ها را به شیوه‌ایی خطی بر زمینه سفید یا رنگی و توأم با چند گیاه و چند ابر پیچان تصویر می‌کردند (پاکباز، مدخل اصفهان).

۱۱-در سبک نگارگری قاجار دیوارنگاری و برای تبلیغ دو دربار و بر اساس روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده نگاری و آذین‌بندی رواج یافت. در اواخر دوره قاجار نیز هنرمندان با ترسیم موضوعات روزمره خود را از قید هنر درباری رهانیدند.

منابع:

-احمدی، بابک (۱۳۷۵). ***ساختار و تأویل متن***، جلد ۲، چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

- ـــــــــــ (۱۳۸۱). ***ساختار و هرمنوتیک***، چاپ دوم، تهران: گام نو.

-براتی، بهاره (۱۳۹۱).***«ویژگی‌های اژدها در نگارگری عصر صفوی با تأکید بر توصیفات فردوسی در شاهنامه»***. نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۴، شماره ۴۹، صص ۴۴-۳۱.

-پالمر، ریچاردا (۱۳۸۲). ***علم هرمنوتیک نظریه تأمل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر***. ترجمه‌ی محمدسعید حنایی کاشانی، چاپ دوم، تهران: هرمس.

-پورمیر، علی (۱۳۹۲). اصفهان: مصاحبه.(۲۷ اردیبهشت ۱۳۹۲)[فایل صوتی موجود].

-ترابی، محمد (۱۳۷۰). ***«همانندی‌های افسانه‌ای و حماسی ایران و چین»***. نامه فرهنگ. سال اول. شماره ۳، صص ۶۹-۶۴.

-جزی‌زاده، امیرهوشنگ (۱۳۹۱). اصفهان: مصاحبه.(اردیبهشت، خرداد، تیر، اسفند ۱۳۹۱)[فایل صوتی موجود].

-رحمانی، جبار؛ مظفری، سپیده (۱۳۹۴).***«پژوهش میان‌رشته‌ای در هنر با رویکرد هرمنوتیکی هیرش (موردپژوهشی تحلیل هنر نگارگری، نگاره یوسف و زلیخا)»***. فصلنامه علمی- پژوهشی کیمیای هنر. سال چهارم، شماره ۱۵، صص ۶۳-۴۷.

-رستگار فسائی، منصور (۱۳۷۹). ***اژدها در اساطیر ایران***، تهران: انتشارات قومس.

-سیمای جمهوری اسلامی ایران، «پرده خیال» شبکه آموزش: اسفند ۱۳۹۱.

-فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۰). ***شاهنامه چاپ مسکو***، جلد اول، تهران: اداره انتشارات خاور.

-قاری سید فاطمه، بدرالسادات (۱۳۸۷). ماه تابان اصفهان: ***مروری بر زندگی و آثار حاج محمدحسین مصورالملکی***، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

-گرینباوم، ا.س (۱۳۷۱). ***«اسطوره اژدها کشی در هند و ایران»***؛ ترجمه ی فضل‌الله پاکزاد، نامه فرهنگستان. سال دوم، شماره ۳، صص ۹۳-۹۰.

-متحدین، ژاله (۱۳۷۱).***«اژدها در شعر فارسی ایرانی»***، مجله ایران شناسی، سال چهارم، شماره ۱۶، صص ۷۳۳-۷۱۱.

-ننگفو، هوانگ (۱۳۷۹).***«اژدها در اساطیر و هنر چین»؛*** ترجمه‌ی کیمیا بالا زاده، مجله کتاب ماه هنر، شماره۲۷و ۲۸، صص ۹۱-۸۹.

-واعظی، احمد (۱۳۸۰). ***درآمدی بر هرمنوتیک، تهران***: موسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.

-هیرش، اریک۱(۱۳۸۵). ***در دفاع از مؤلف؛*** ترجمه‌ی فرهاد ساسانی، مجله زیبا شناخت، شماره ۱۴، صص ۱۴۰-۱۲۳.

- ـــــــــــ۲ (۱۳۸۵). ***چشم‌اندازهای خطا، مجله مهراوه***، شماره ۵، صص ۹۶-۷۹.

-یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹). ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات داستانی***، تهران: سروش.