

بررسی شفاف بینی و نشانه‌های فرهنگ تصویری هند در نقاشی‌های هنرمند خودآموخته «تجو بن»

چکیده

«تجو بن» هنرمند خودآموخته هندی است که نقاشی‌هایش از نظر سادگی در شیوه بیان، مشابه سایر نقاشان خودآموخته است و در عین حال تفاوت‌هایی نیز دارد که آن‌ها را منحصر به فرد و یگانه ساخته است. یکی از ویژگی‌های ساختاری مشترک در آثار هنرمندان خودآموخته «شفاف بینی» است، که به شیوه‌های مختلفی نمود پیدا می‌کند و از سویی دیگر به نظر میرسد تأثیرات محیطی و فرهنگی در متمایز شدن این آثار نقش بسزایی دارد. هدف از پژوهش پیش رو، بررسی چگونگی بروز شفاف بینی و تأثیر فرهنگ بصری هند در نقاشی‌های تجو بن است. پرسش‌های مطرح شده عبارتند از اینکه «شفاف بینی در نقاشی‌های تجو بن به چه شیوه‌هایی جلوه‌گر شده است؟» و «فرهنگ تصویری هند چگونه بر نقاشی‌های تجو بن تأثیر گذاشته است؟». پس از بررسی آثار او می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که در این نقاشی‌ها دو نوع شفاف بینی درونی و پله‌ای وجود دارد که حاصل واقع‌گرایی فکری هنرمند نسبت به موضوع است و از سویی دیگر تأثیر فرهنگ تصویری هند از جمله الهه‌ها، آداب و رسوم، فضاهای شهری و روستایی هند را می‌توان در تمامی نقاشی‌های او به خوبی مشاهده کرد که همین امر سبب متمایز شدن آن‌ها از دیگر آثار شده است. این پژوهش، به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و شیوه گردآوری مطالب کتابخانه‌ای و ابزار آن مشاهده‌ای است.

واژه‌های کلیدی: هنرمند خودآموخته، فرهنگ تصویری، شفاف بینی، نقاشی هندی، تجو بن.

مرجان مرتضوی

استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران.

m.mortazavi@arc.ikiu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۱۰-۱۸

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41449.1149

مقدمه

«فرهنگ تصویری هند چگونه بر نقاشی‌های تجو بن تأثیر گذاشته‌است؟». در پژوهش پیش رو، کوشیدیم تا با بررسی و تحلیل نقاشی‌های این هنرمند خودآموخته، به این پرسش‌ها پاسخ دهیم. هنر خودآموخته دارای ارزش‌های مطالعاتی بسیاری است که می‌تواند اطلاعات گوناگونی از زیبایی‌شناسی، نشانه‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی را در اختیار پژوهشگران قرار دهد. این خود دلیلی بر اهمیت شناخت و مطالعه دربارهٔ این دسته از آفرینش‌ها است. با توجه به اینکه پژوهش‌های اندکی در زمینهٔ هنرمندان خودآموختهٔ شبه‌قارهٔ هند انجام پذیرفته، شناسایی و بررسی آثار آن‌ها برای درک بهتر فرهنگ و هنر این منطقه، امری ضروری است. هدف از این پژوهش، آشنایی با هنرمند خودآموختهٔ هندی، تجو بن و چگونگی بروز شفاف‌بینی و تأثیر فرهنگ بصری هند بر آثار او است تا به این ترتیب بتوان موضوع‌ها و چگونگی برخورد وی با آن‌ها را در لایه‌های عمیق‌تری درک نمود.

پیشینه پژوهش

پیشینهٔ این پژوهش را می‌توان در سه قلمرو دنبال کرد، ابتدا مطالعات انجام شده در زمینهٔ هنر خودآموختگان، دوم بررسی‌های فرهنگ تصویری و سوم پژوهش در زمینهٔ هنر و فرهنگ هند. از قرن بیستم و در پی توجه به هنرهای غیر رسمی در اروپا و آمریکا مطالعات گسترده‌ای در حوزهٔ هنرهای افراد آموزش‌ندیده انجام شده‌است. کتاب «هنر بیرونی»^۴ نوشتهٔ راجر کاردینال (Cardinal, 1972) و کتاب «آب‌های زیرزمینی: یک قرن هنر خودآموختگان و هنرمندان بیرونی»^۵ نوشتهٔ چارلز راسل (Russell, 2011) از کتاب‌های شاخص در این زمینه هستند که با ارائهٔ تعریفی از این شاخهٔ هنری به معرفی هنرمندان و توصیف آثار آن‌ها پرداخته‌اند. گفتنی است که در میان پژوهش‌های انجام‌شده، کمتر توجهی به هنر خودآموخته در کشورهای آسیایی از جمله هند شده‌است. فقط در مقاله‌ای با نام «چشم درون: هنر گانش جوگی و تجو بن»^۶ که به وسیلهٔ مینهاز ماجومدار (Majumdar, 2006) نوشته شده، معرفی و شرح حال مختصری دربارهٔ تجو بن ارائه شده‌است بدون آنکه آثارش از نظر ساختاری مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. در پیوند با فرهنگ تصویری، کتاب جامع «تفسیر فرهنگ تصویری»^۷ به وسیلهٔ نیکلاس دیوی (Davey, 1999) به نگارش درآمده که دیدگاه‌های کارشناسان برجسته تاریخ هنر، فلسفه، جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی را بیان کرده و به نقش ادراک و تصویر در

هنرمند خودآموخته به دور از فشارهای فرهنگی و آموزشی، دست به آفرینش آثاری می‌زند که عاری از شگردهای پیچیدهٔ تکنیکی هستند. این آثار به عنوان واکنشی سریع از طرف روح سازندگان آن و نمونهٔ کاملی از اصالت هنری شمرده می‌شوند؛ به همین سبب است که در دهه‌های اخیر هنر خودآموختگان از سوی جامعهٔ هنری مورد توجه قرار گرفته‌است. شگفت‌انگیزی نقاشی‌های هنرمندان خودآموخته در این است که آن‌ها در آن واحد هم یگانه هستند و هم بسیار شبیه به یکدیگر. از این رو، بسیاری از ویژگی‌ها و ارزش‌های ساختاری‌شان نیز مشترک است. از سوی دیگر، افزون بر شخصیت‌های ویژهٔ فردی، بخشی از یگانگی آن‌ها را می‌توان فرآوردهٔ تأثیرات غیر مستقیم فرهنگی دانست که منجر به تنوع موضوعی و شکلی در این آثار شده‌است.

تجو بن^۱، هنرمند زن خودآموختهٔ هندی است و با اینکه آموزشی در زمینهٔ هنر ندیده، اما نقاشی‌هایش نمایشی از هماهنگی بی‌نظیر میان فرم‌ها و نقش‌هایی هستند که به صورت کاملاً شهودی صورت گرفته‌اند. نقاشی‌های او از نظر ساختاری مشابه دیگر نقاشان خودآموخته است، اما می‌توان نشانه‌هایی از فرهنگ تصویری را که طیف وسیعی از آداب و رسوم و شرایط زندگی در هند را شامل می‌شود، در آثارش مشاهده کرد که باعث یگانگی و تمایز آن‌ها با آثار هنرمندان خودآموختهٔ دیگر کشورها شده‌است. تمرکز این پژوهش بر ساختار نقاشی‌های تجو بن و روشن ساختن تأثیرات فرهنگ بصری هند در آن‌ها است. در نقاشی‌های خودآموختگان نوع متفاوتی از برخورد با سوژه وجود دارد که شخص به طور همزمان بیرون درون اشیاء و اشخاص را به تصویر می‌کشد. مشابه این نگاه در نقاشی‌های کودکان هم دیده می‌شود که به آن شفاف‌بینی^۲ یا اشعهٔ ایکس^۳ می‌گویند. البته شفاف‌بینی فقط محدود به نمایش محتویات درونی نیست، بلکه شامل تمامی بخش‌های تصویر می‌شود، به این صورت که قسمت‌های مختلف و پنهان از دید، به طور کامل ترسیم می‌گردد. اینکه «شفاف‌بینی در نقاشی‌های تجو بن به چه شیوه‌هایی جلوه‌گر شده است؟» یکی از پرسش‌های اصلی این پژوهش است. هند با داشتن تاریخ و فرهنگی چند هزارساله از شگفت‌انگیزترین کشورهای دنیا است که پهنای آن نه تنها منجر به تنوع‌های قومی، زبانی و دینی، بلکه فرهنگ تصویری غنی‌ای را در این سرزمین بوجود آورده‌است. با توجه به اینکه مکان و موقعیت زیستی هنرمندان خودآموخته در آثارشان بازتاب می‌یابد در این‌جا پرسش دیگری که مطرح می‌شود این است که

فهم ما از شرایط معاصر انسان پرداخته‌است. جان والکر و ساراچاپلین در کتاب فرهنگ تصویری (مبانی و مفاهیم) (والکر و چاپلین، ۱۳۸۵) با اشاره به اینکه در میان انقلاب‌هایی که طی بیست و پنج سال گذشته در آموزش عالی اتفاق افتاده، علاقه به فرهنگ تصویری همچون یک انفجار بوده‌است و با توجه به ضرورت تدریس این حوزه جدید از پژوهش‌ها و مطالعات در دانشگاه‌ها، مقدمه‌ای بنیادین برای این شاخه جدید مطالعاتی فراهم آورده‌اند.

بخش اصلی پژوهش به مطالعات هنر و فرهنگ هند باز می‌گردد که پژوهشگران بسیاری را به خود جلب کرده و کتاب‌ها و مقاله‌های گوناگونی در این زمینه به رشته تحریر درآمده‌است. در این میان، کتاب «همراهی با مردم‌شناسی هند»^۸ که به وسیله ایزابل کلارک-دسیز (Clark-Decès, 2011) گردآوری شده، مرور کاملی است بر دانش به سرعت در حال دگرگونی جامعه هند. که از نخستین پژوهش‌های انجام‌شده در منطقه تا دیدگاه‌های جهانی شدن هند در قرن بیست و یکم را ارائه می‌دهد. هر بخش این کتاب، شامل نوشته‌هایی از نویسندگان گوناگونی است که موضوع‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، هنری، سیاسی و مذهبی هند را بررسی کرده و روی هم رفته، دید جامعی از انسان‌شناسی هند را در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهد.

آنچه این پژوهش را از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌سازد، تمرکزی است که بر نقاشی‌های هنرمند خودآموخته هندی «تجو بن» دارد و تأثیرات فرهنگ تصویری را در این آثار مورد توجه قرار می‌دهد؛ چیزی که تا کنون در هیچ یک از پژوهش‌های انجام‌گرفته، به آن پرداخته نشده‌است و میتواند گامی باشد در جهت پژوهش‌های بعدی در زمینه مطالعات فرهنگی و هنری شبه‌قاره هند.

روش انجام پژوهش

این پژوهش که در دسته پژوهش‌های بنیادین قرار می‌گیرد، به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است. گردآوری اطلاعات آن به شیوه اسنادی انجام شده و ابزارهای به‌کار گرفته شده، یادداشت‌برداری و مشاهده هستند. در نهایت، با تجزیه و تحلیل داده‌های گردآوری‌شده و توصیف نمونه آثاری از تجو بن، به روش کیفی به پرسش‌های مطرح شده پاسخ داده می‌شود.

مبانی نظری

برای ورود به مبحث اصلی این پژوهش، لازم است تا ابتدا درباره مفاهیم اصلی آن یعنی هنر خودآموخته،

شفاف‌بینی و فرهنگ تصویری توضیح‌هایی ارائه شود.

هنر خودآموخته چیست و هنرمند خودآموخته چه کسی است؟

هنر خودآموخته^۹ را می‌توان یکی از زیر مجموعه‌های «هنر خام»^{۱۰} یا به بیانی دیگر، «هنر بیرونی»^{۱۱} دانست. در این تعریف، آثار هنر خودآموخته نه به عنوان شواهد روان‌پزشکی، بلکه به عنوان بیانی ارزشمند که برای علاقه‌مندان به آن، تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه به شمار می‌آید، مورد توجه قرار می‌گیرند.

«این هنر هم با هنر عامیانه»^{۱۲} که بر اساس سنت‌ها و در ارتباط با فرهنگ جامعه خلق شده و هم با هنر ساده‌نگار^{۱۳} تفاوت دارد، چرا که غیر تقلیدی و خودانگیخته است» (Benedetti, 2008: 113-114) و «بیشتر این هنرمندان بدون آگاهی از شکل و منطق بنیادین شناخته‌شده در دنیای هنر غرب، دست به آفرینش چنین آثاری زده‌اند» (Cardinal, 1972: 55). «هنرمند خودآموخته در اصطلاحاتی مانند آسیب‌شناسی روانی و یا خلاقیت لجام‌گسیخته توصیف نمی‌شود، در عوض آن‌ها را به عنوان «انسانی معمولی» که فرهنگ را از دیدگاهی منحصر به فرد تصویر می‌کند، باز می‌شناسند» (Russell, 2011: 19). تقلید یا بازآفرینی در این آثار، نقش کمی دارد و خالقان آن هر چیزی را به تصویر می‌کشند. موضوع‌ها، انتخاب مواد و راه‌های انتقال، ریتم و روش اجرا و موارد مشابه، کاملاً شخصی است و وام‌دار هیچ سنت هنری، چه هنر کلاسیک و چه هنر معاصر نیستند (Dubuffet, 1973).

راجر کاردینال بر این باور است که ارتباط صمیمی و نزدیکی که میان این آثار و بیننده به وجود می‌آید، ناشی از نمایش جهان خصوصی و تخیلات فردی است که بیننده را جادو کرده و او را با خود به سفر در این دنیاهای تخیلی می‌برد. «ما در موقعیتی قرار داریم که نگاه‌دارنده تجربه عمیق «دیگری» هستیم، در شکلی اغواگر که لذتی بی‌نظیر به ما می‌بخشد. در این جا هنر به عنوان مکتبی جانبی برای تجربه بشری نیست، بلکه رسانه‌ای ممتاز از ارتباط بشری است» (Cardinal, 2009: 1466).

اما پرسش این‌جاست که خالقان هنر خودآموخته چگونه افرادی هستند؟ و آیا می‌توان هر فردی را که بدون رفتن به کلاس‌های هنری شروع به نقاشی و یا ساخت مجسمه می‌کند را خودآموخته دانست؟ مطالعه زندگی‌نامه و آثار این هنرمندان نمایانگر شباهت‌های بسیاری دارد که می‌توانند به عنوان مشخصه‌های هنرمندان خودآموخته در نظر گرفته شوند. این ویژگی‌ها از این‌ها قرارند:

۱- آن‌ها هیچ نوع آموزش هنری، چه به صورت کلاس

ساده‌شان به موضوع و همچنین خلوص و صداقت موجود در آن‌ها با نقاشی‌های کودکان مورد مقایسه قرار گرفته‌اند. عامل اصلی که سبب می‌شود این آثار تا این اندازه به یکدیگر شباهت پیدا کنند، افزون بر عدم آموزش‌های رسمی، در چگونگی پرداخت‌شان به موضوع است که به صورت ذهنی انجام می‌شود. اصلی‌ترین ویژگی‌های مشترک ساختاری در نقاشی‌های کودکان و خودآموختگان عبارتند از موضوع‌ها و شکل‌های تکرار شونده، ساده کردن شکل‌ها و زاویه دید مرسوم، رعایت نکردن عمق نمایی، ترسیم واژگونه شکل‌ها، شفاف‌بینی، دورگیری شکل‌ها، ترسیم آدمک، ترسیم نیم‌رخ، انتخاب و چگونگی رنگ‌گذاری. از این میان، شفاف‌بینی یکی از جالب‌توجه‌ترین ویژگی‌های مشترک میان نقاشی کودکان و خودآموختگان است که نمایش دهنده عناصری است که شخص بر وجود آن‌ها آگاهی دارد، حتی اگر آن‌ها به طور طبیعی قابل دیدن نباشند. فریمن و جینیکون (Freeman and Janikoun, 1972) در پژوهش‌هایی که بر روی نقاشی کودکان انجام داده‌اند، به دو نوع شفاف‌بینی اشاره می‌کنند، یکی ترسیم چیزهایی که وجود دارند، اما قابل دیدن نیستند و دیگری پنهان نشدن شکل‌ها پشت یکدیگر (تصویر ۱).



تصویر ۱: نمونه‌ای از شفاف‌بینی در نقاشی کودکان، بچه گربه‌ای در شکم مادرش، مریم خلیلی ۵ ساله (منبع: آرشیو نگارنده)

ذخیره شده‌اند. شفاف‌بینی در نقاشی‌های هنرمندان خودآموخته به این سبب ایجاد می‌شود که آن‌ها دانسته‌های خود و آن‌چه را که از محیط پیرامونی‌شان در ذهن دارند، را به تصویر می‌کشند، بی آن‌که بر مشاهده عینی از موضوع مورد نظر تکیه داشته باشند. به بیان ساده‌تر، شاید بتوان این گونه شرح داد که

و چه از روی کتاب و یا فیلم، ندیده‌اند.
 ۲- آن‌ها هیچ‌گاه برنامه از پیش تعیین شده‌ای برای هنرمند شدن نداشته و تمایلی هم ندارند که کسی آن‌ها را هنرمند بنامد.
 ۳- آن‌ها معمولاً در سنین بالا و پس از یک اتفاق ناگوار و تکان‌دهنده آغاز به آفرینش هنری کرده و در می‌یابند که با انجام این کار از نظر روحی حال بهتری پیدا می‌کنند.
 ۴- فرایند آفرینش برای آن‌ها اهمیت دارد و نه نتیجه کار.
 ۵- برای آن‌ها بوم نقاشی وسیله‌ای ضروری نیست، چرا که مواد و وسایل آن‌ها تخته، مقوا، کاغذ، جعبه‌ها و دیوارها هستند که همیشه در دسترس‌شان قرار دارد.
 ۶- معمولاً این افراد آثار خود را پنهان نگه می‌دارند، حتی در مواردی هم دیده شده که آثارشان را بعد از پایان کار از بین می‌برند.
 ۷- هنرمندان خودآموخته به طور اتفاقی و توسط فرد دیگری که معمولاً هنرمندی آموزش دیده است کشف و معرفی می‌شوند.

مفهوم شفاف‌بینی

نقاشی‌های خودآموختگان همواره به دلیل پرداخت

روانشناسان با انجام آزمایش‌هایی نشان داده‌اند که احساس‌های دیداری در انسان می‌تواند حاصل تحریکات غیر دیداری باشد و این پدیده نشان می‌دهد که چشم‌ها، تنها پنجره‌های ما برای دیدن دنیا نیستند (والکر و چاپلین، ۱۳۸۵: ۴۵). بسیاری از این احساس‌های دیداری تصاویری هستند که در ذهن

در آثار هنری ادوار مختلف کاملاً مشهود است. از آن جا که هنرمندان به طور فردی فعالیت می‌کنند، آثار هنری و اشکال مختلف هنری به تنهایی قابل فهم نیستند؛ بلکه باید برای درکشان آن‌ها را تجسمی از کلیت حوزه محصولات فرهنگی در نظر گرفت (Bour-dieu, 1993). بین سوژه و دنیا، گفتمان‌های فراوانی وجود دارد که بینش فرد را پدید می‌آورند. بینش، ساختاری فرهنگی است که با بینایی تفاوت دارد؛ چرا که بینایی صرفاً یک تجربه تصویری بی واسطه است (Bryson, 1988). همه اشکال فرهنگ تصویری کیفیاتی زیبایی شناختی دارند (والکر و چاپلین، ۱۳۸۵: ۲۲) و فرهنگ تصویری بیشتر حاصل «ابداع و ساختار» است تا ضبط ظواهر (همان: ۵۵).

هر انسانی در هر کجای دنیا که باشد به یک صورت می‌بیند، اما یک بررسی سراسری از تصاویر و مصنوعات بشری فرهنگ‌ها و اعصار مختلف، نشان می‌دهد که روش‌های تصویر کردن یا بازنمایی دنیا، کاملاً متفاوتند. به دیگر سخن، رژیم‌های دیداری یا روش‌های دیدن متفاوت، سیستم‌های متفاوتی از نمایش یا بازنمایی را توسعه و ترقی داده‌اند (همان: ۵۳). بنابراین هر کشور یا منطقه‌ای فرهنگ تصویری مخصوص به خود را دارد که در گذر زمان و تحت تأثیر عوامل گوناگونی شکل گرفته است و مجموعه این عوامل بینشی در هنرمندان بوجود می‌آورد و آن‌ها به شیوه‌های خاص خود جهان را به تصویر درآورند.

سرگذشت تجو بن و آغاز کار نقاشی

همان گونه که گفته شد آثار هنری درجه‌ای هستند که بینش هنرمند را جلوه‌گر می‌سازند و برای شناخت درست آن‌ها باید جنبه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی را نیز مورد توجه قرار داد. تجو بن هنرمند خودآموخته‌ای است که در فرهنگی با آداب و رسوم متنوع رشد کرده و با شرایط مختلفی در مسیر زندگی‌اش روبه‌رو شده که نقش بسیار زیادی در شکل‌گیری بینش و در نهایت شکل‌گیری آثارش داشته‌است.

تجو بن که نامش به معنای «تابش نور» است، حدود دهه ۵۰ میلادی در یکی از روستاهای ایالت راجستان در طبقه جوگی^{۱۴} یکی از طبقات فرودست هند، زاده شد. او در سن هفده سالگی با مردی از طبقه خود به نام گانش جوگی^{۱۵} ازدواج کرد. یکی از سنت‌های اصلی فعالیت‌های اقتصادی جوگی‌ها اجرای قطعه‌های موسیقی برای محافظت روستا از آفت‌های کشاورزی است و در ازای آن از مردم روستا پول، گندم و مواد غذایی دریافت می‌کنند. تجو بن و همسرش در ساعات اولیه صبح، در روستا به راه افتاده و با

آن‌ها تصویرهای ضبط‌شده در حافظه را که به سبب کارکردهای مغز به صورت نشانه‌های تصویری ساده درآمده‌اند را می‌کشند و نه آن چه را که می‌بینند. شفاف‌بینی در آثار خودآموختگان فرآورده چنین برخوردی با فرایند نقاشی است که بر پایه واقع‌گرایی فکری قرار گرفته و ارتباط مستقیمی با عدم آگاهی از قوانین عمق‌نمایی دارد که فقط از راه آموزش می‌تواند به فرد انتقال داده شود.

مفهوم فرهنگ تصویری

انسان به مرور زمان و از نخستین ساعت‌های زندگی، شروع به ثبت تصاویر دریافتی از دنیای پیرامونی‌اش کرده و به این ترتیب دانشی از موقعیت زیستی‌اش در جهان به دست می‌آورد. «چنین دانشی، دیدن آن‌ها را شکل می‌دهد و دچار تحول می‌کند. این دانش، دریافت معانی و ادراک را ممکن می‌سازد. از این دیدگاه تفاوت دو واژه «بینش» و «بینایی» مشخص می‌شود. نظریه‌پردازان بر این باورند که بینایی فرایندی فیزیکی-روانشناختی است که بر اثر بازتاب نور بر چشم پدید می‌آید، در حالی که بینش، ناظر بر روندی اجتماعی است؛ در واقع بینش، بینایی اجتماعی شده‌است» (والکر و چاپلین، ۱۳۸۵: ۴۷).

مشخص‌ترین راه برای درک هر فرهنگ، بررسی ابزار مکالمه آن فرهنگ است و تلویزیون و اینترنت اکنون ابزار قدرتمندی‌اند که به کمک تصاویر و در مورد تصاویر آموزش می‌دهند (Postman, 1985). در دوره حاضر، تفاوتی که میان فرهنگ بالا و پائین جامعه وجود داشته، دیگر وجود ندارد و تولیدکننده‌ها و شنونده‌ها از هر دو طبقه بهره می‌گیرند (Chen and Morley, 1996). در نتیجه، فرهنگ چیزی نیست که فقط به طبقه بالا تعلق داشته باشد، بلکه فرهنگ مردمی و تجربه‌ای روزمره است (Williams, 1981) و بر این اساس میرزوف می‌نویسد: «در دنیای تصویری امروز زندگی روزمره فرهنگ تصویری است» (Mirzoeff, 1999: 1).

هندرس‌ن نیز فرهنگ تصویری را چنین تعریف می‌کند: «آن چه به آن دیدن می‌گوییم و آن چه برای دیدن است» (Henderson, 1998: 54).

تعریف‌های ارائه شده نشان می‌دهند که فرهنگ تصویری چیز عجیب و دور از ذهنی نیست، بلکه تجربه‌ای دیداری است که از محیط دریافت شده و به تکمیل مفاهیم کمک می‌کنند و این نحوه دیدن، دریافت و فکرکردن در مورد تجربه تصویری است که اهمیت دارد (Davey, 1999). همه مسائل تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی و سیاسی بر نحوه دیدن و دریافت انسان و به عبارتی بینش او تأثیر می‌گذارند و نمود آن

خود را در پشت ابوهی از اودنی^{۱۸} (پوشش سنتی هند) پنهان می‌کرد، آواز می‌خواند و همسرش را که ساز می‌زد همراهی می‌نمود، هرگز با غریبه‌ها صحبت نمی‌کرد و چهره‌اش را نشان نمی‌داد. صدای عمیق، قدرتمند و آهنینی که از بدن کوچک و ظریف او بیرون می‌آمد، هر شنونده‌ای را غافلگیر می‌کرد. در ماه می ۱۹۸۶، هاگو شاه تجو بن را هم به کشیدن نقاشی تشویق نمود. او ابتدا به این دلیل که هیچ‌گاه قلمی در دست نگرفته بود از این کار سر باز می‌زند، چرا که نمی‌دانست چه کار باید بکند. سپس شروع می‌کند به تقلید از نقاشی‌های همسرش، اما با راهنمایی‌های هاگو شاه و اینکه به هیچ چیز جز آن چه در ذهنش است توجه نکند و راحت و آسوده هر چه را که دلش می‌خواهد بکشد؛ او بلافاصله شروع به کار کرد و به سرعت با ابزار مختلف شکل‌های نمادین و منحصر به فردش را تکامل بخشید، به گونه‌ای که در عرض چند ماه نقاشی‌های بزرگی بر روی دیوار می‌کشید. تجو بن می‌گوید: «نقاشی برای من مثل آواز خواندن، لذت‌بخش است» (Majumdar, 2006: 7). (تصویر ۲).

خواندن آواز و نواختن آهنگ‌های مخصوص مردم را از خواب بیدار می‌کردند و به این ترتیب زندگی خود را می‌گذراندند تا اینکه خشکسالی شدید و نبود محصول آن‌ها را وادار به مهاجرت به ایالت همجوار، گجرات^{۱۶} کرد (Majumdar, 2006:4).

آن‌ها بی‌خانمان و بی‌پول، به شهر احمدآباد، یکی از مراکز تجاری گجرات، رسیدند و مشغول کارگری شدند. در اوایل دهه ۱۹۸۰ شانس به آن‌ها رو کرد و آشنایی با هاگو شاه^{۱۷} هنرمند برجسته و سرشناس هند، به زودی نقطه عطفی در زندگی آن‌ها شد. هاگو شاه گانش را تشویق کرد تا برای گذران زندگی از استعداد نوازندگی‌اش استفاده کند و به او کمک کرد تا شب‌ها در یک رستوران مشهور ساز بزند و تجو بن نیز آواز بخواند. یک روز سرنوشت‌ساز، هاگو شاه یک خودکار و تعدادی کاغذ را به گانش داد و از او خواست هر چه می‌خواهد ترسیم کند. گانش خودکار را روی کاغذ گذاشت و به قول خودش «شروع کرد به کشیدن از درون قلبش، خاطراتش و تخیلاتش» (Majumdar, 2006: 5). اما تجو بن که سی سال اول زندگی‌اش، در حالی که



تصویر ۲: تجو بن در حال نقاشی (منبع: آرشیو مینه‌از ماجومدار)

که امکان داشته باشد می‌کشد، حتی بر روی دیوار و اکنون به خاطر نقاشی‌های بسیاری که بر دیواری شهر دهلی^{۱۹} و اودایپور^{۲۰} کشیده، وی را می‌شناسند. یافته‌ها نقاشی‌های تجو بن شامل صحنه‌هایی است که داستان دوره‌های مختلف زندگی‌اش، از روستاهای بومی هند گرفته تا زندگی در شهر، را روایت می‌کنند. این تصاویر با نقاشی‌هایی که به عنوان کالایی مذهبی

تجو بن با ابزار مختلفی از جمله مداد رنگی، قلم و جوهر، رنگ‌های اکریلیک و پوستر کار می‌کند، البته او با پودر رنگ نیز رنگ‌های مخصوص خودش را درست کرده و از شاخه‌های بامبو و پیچیدن پارچه‌های کهنه پنبه‌ای به آن‌ها، ابزاری برای رنگ‌آمیزی می‌سازد. برای تجو بن تفاوتی ندارد که روی چه سطحی نقاشی کند و تصاویرش را با شیفتگی خاصی بر روی هر چیزی

انجام گرفته در عرصه‌های مختلف است که با دیگر حواس و احساسات یکی شده و به یک وحدت بینش می‌انجامد و هم‌زمان فاصله میان سوژه و ابژه را کاهش می‌دهد (Bhatti and Pinney, 2011: 224-240).

این بینش را در آثار تجو بن می‌توان دید. این که تجو کارش را با چه ابزاری انجام می‌دهد چندان تفاوتی در ساختار آثارش ایجاد نمی‌نماید و شفاف‌بینی در تمامی نقاشی‌ها و طراحی‌های او به صورت اصلی بنیادین در ساختار آثارش وجود دارد. او کارهای بسیاری را با خودکار روی مقوا کشیده‌است. خودکار این امکان را به او می‌دهد تا جزئیات بیشتر و دقیق‌تری را نمایش دهد. تصویر (۳)، از جمله آثاری است که در آن تجو بن روستای پدری خود را به تصویر در آورده‌است. خانه‌هایی کاه‌گلی با تیرک‌های چوبی که در دو ردیف افقی، سه خانه در ردیف بالا و سه خانه در ردیف پایین، قرار گرفته‌اند. تجو بن در این جا هر آن‌چه را که درون خانه‌ها و حیاط جلوی آن‌ها وجود دارد را پیش چشم بیننده قرار می‌دهد، گویی دیوارهای خانه از جنس شیشه هستند. درب ورودی دو عدد از خانه‌های ردیف پایین بسته است و در آستانه درب سایر خانه‌ها زن یا مردی ایستاده است. خانه‌ها با راه‌هایی به یک‌دیگر ارتباط دارند و بیرون آن‌ها زندگی در جریان است. اهالی روستا مشغول فعالیت‌های روزمره خود هستند و سه گاو و یک گوساله نیز در میانه روستا دیده می‌شوند. در بین افراد به تصویر درآمده، مردی بلند قامت در حال نواختن ساز است، او گانش همسر محبوب تجو بن است و زنی که

و بر اساس یک الگوی سنتی که در آن شکل‌ها وابسته به متن هستند، کاملاً تفاوت دارند. آن‌ها افکار انتقادی و خلاقانه تجو به عنوان یک هنرمند را نشان می‌دهند (Menozi, 2016: 11).

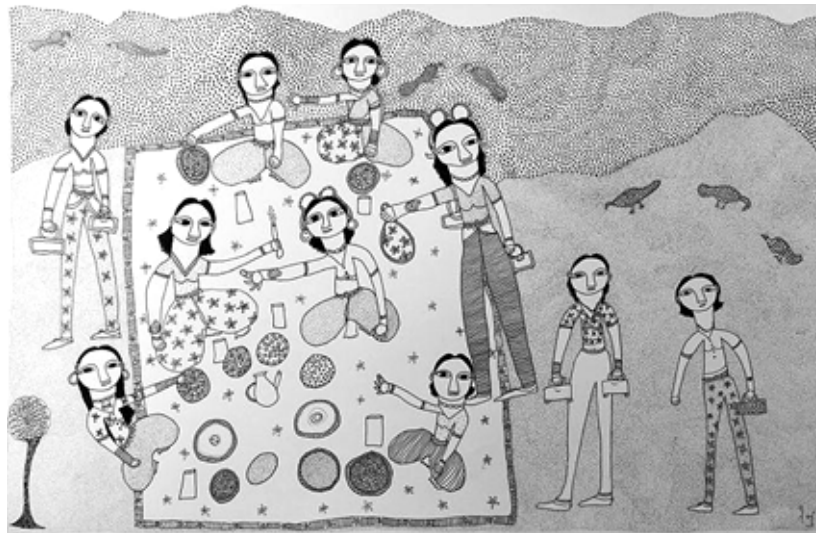
تجو با اینکه سواد خواندن و نوشتن ندارد، اما بینش تصویری‌اش آن چنان قوی است که توانسته‌است تصاویری بیافریند که توجه مدیر نشر کتاب‌های تارا^{۲۱} را به خود جلب کرده و از او بخواهد تا نقاشی‌هایش را در کتابی با عنوان «طراحی‌هایی از شهر»^{۲۲} منتشر نماید. جالب اینجا است که تجو بن تا پیش از ازدواجش هیچ کتابی ندیده و حالا کتاب تصویری بی‌نظیری از سرگذشت زندگی خود خلق کرده‌است.

شفاف‌بینی در نقاشی‌های تجو بن

همان گونه که گفته شد شفاف‌بینی فرآورده ترسیم ذهنی شکل‌ها و موضوع‌ها است. مشابه چنین نگاهی در نقاشی‌های سنتی هند نیز دیده می‌شود و بی‌گمان آن را می‌توان مربوط به قالب و الگوی سنت دیداری هند دانست. «در آسیای جنوبی و به ویژه هند، نقش بینایی در مفاهیمی از دارشان^{۲۳} و دریشتی^{۲۴} به معنی دیدن و خیره شدن، معمولاً سبک دیداری قالب است که ارتباط نزدیکی با «نظر» دارد. فراتر از زبان و اخلاق یا تعلقات مذهبی، «دیدن» در آسیای جنوبی چیزی بیش از نگاهی ساده یا خیره شدن است (Dawson Varughese and Dudrah, 2016: 2). به نظر می‌رسد بینایی در آسیای جنوبی هیچ‌گاه به معنای نگاه کردن نبوده است؛ بینایی جستجوهای



تصویر ۳: زندگی در روستا (URL2)



تصویر ۴: گردش دختران (URL2)

به محیط اطرافش است، نمایانگر آن است که او در حال روایت یک روز از زندگی معاصر هند است و نمود آشکاری از فرهنگ تصویری در آن دیده می‌شود که در بخش پسین، به آن پرداخته خواهد شد.

نشانه‌های فرهنگ تصویری در آثار تجو بن

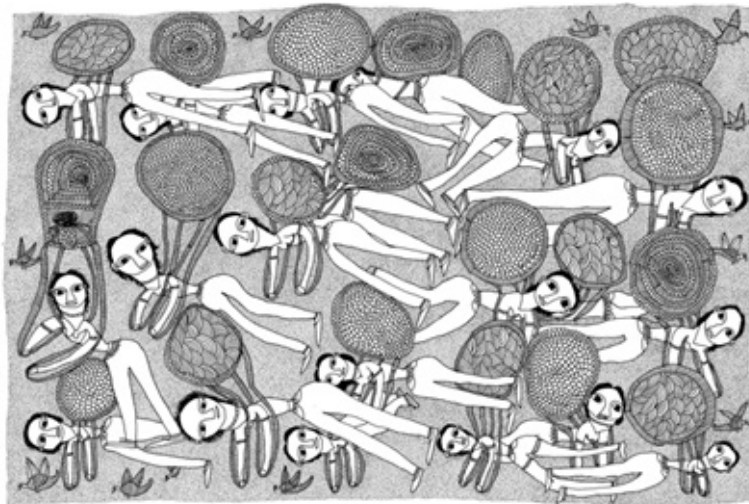
آثار منحصر به فرد، قدرتمند و برانگیزاننده تجو بن، بیانگر تمایل ذاتی انسان به آفرینش است. تجو بن غالباً خود را در آثارش به تصویر می‌کشد و مستقیماً از چیزهای اطراف خود، خانه، کودکان و حتی اندیشه‌های هندوی الهام می‌گیرد. هنر او در عین حال که از سبک ویژه «ادیواسی»^{۲۵} سرچشمه نمی‌گیرد، با این وجود تأثیراتی از نقاشی راجستانی را نشان می‌دهد و سبکی معاصر از نقاشی عامیانه است که می‌بایست در بعد زیبایی‌شناختی درک شود (Majumdar, 2006: 8).

ترتیب نحوه دیدن، ساختار ذهن، موارد مربوط به محیط اجتماعی و نیز شرایط خانوادگی و رشد و حتی توارث در شکل‌گیری اثر نهایی، نقش تعیین‌کننده خود را ایفا می‌کنند. فعالیت ذهنی هنرمند به اینجا ختم نمی‌شود، بلکه در تمام طول خلق اثر، به حرکت فعال و سازنده خود ادامه می‌دهد و با هر اتفاق جدیدی که در روند خلق اثر روی می‌دهد، تدبیر نوینی می‌اندیشد و همگام با سایر نموده‌های عینی هماهنگی و همگامی لازم را فراهم می‌آورد و تا به دست آمدن نتیجه لازم که ارضایش کند از فعالیت کشف و پیدانمودن راه حل متناسب و هماهنگ غفلت نمی‌ورزد (شمیلی و کاتب، ۱۳۹۸).

درباره تأثیر فرهنگ تصویری هند بر آثار تجو کافی

در کنارش کشیده شده، خود او است که کوزه‌هایی در دست دارد و احتمالاً پر از غلاتی است که روستاییان در عوض نواختن موسیقی داده‌اند. در این اثر هر دو نوع شفاف‌بینی که پیش‌تر عنوان شد دیده می‌شود که از یک سو درون و بیرون خانه‌ها را همزمان نشان می‌دهد و از سوی دیگر به جز نقش نیم‌تنه یک زن که پشت یکی از خانه‌ها قرار گرفته، سایر نقش‌ها به طور کامل ترسیم شده و هیچ چیز از دید پنهان نیست. در یک اثر دیگر، تجو بن گردش گروهی از دختران را در طبیعت به تصویر درآورده است (تصویر ۴). در این‌جا دیگر خبری از خانه‌های روستایی نیست و تجو بن با ترسیم یک درخت، پرندگان و خطوطی که تداعی‌کننده تپه‌ها هستند، فضای طبیعت را نشان می‌دهد. در نیمه سمت چپ تصویر زیراندازی است که شش نفر بر روی آن نشسته‌اند و چهار نفر دیگر با کیف و سبدهایی در دست، کنار آن ایستاده‌اند. بر روی زیرانداز پارچه، لیوان‌ها، بشقاب‌های غذا و نان به چشم می‌خورد.

در این‌جا نیز عدم رعایت عمق‌نمایی و زاویه‌دیدهای تلفیقی نموده‌هایی از شفاف‌بینی هستند که به خوبی همه عناصر موجود را مقابل چشمان بیننده قرار می‌دهد. زیرانداز و بشقاب‌ها از زاویه دید بالا طراحی شده‌اند و شخصیت‌ها از نمای روبه‌رو به صورتی که هیچ‌یک جلوی دیگری را نگرفته‌است. در این نقاشی، نوع پوشش دخترها با اثر قبل تفاوت دارد و لباس‌های سنتی جای خود را به بلوز و شلوار داده‌است و دو نفرشان هم عینک‌هایشان را روی سر قرار داده‌اند. این نکته‌های ظریف که حاصل دقت و توجه تجو



تصویر ۵: دختران هندی به فضا می‌روند (URL3)

چه اندازه از محیط و تصاویری که دریافت می‌کند تأثیر پذیرفته و آن‌ها به صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه در آثارش نمایان می‌شوند. تأثیرات فرهنگ بصری در آثار تجو بی‌نهایت متنوع هستند، از نوع نقش‌های روی پارچه‌های هندی و فرم لباس‌ها گرفته تا نشانه‌های مذهبی، قهرمانان مردمی، ریتم زندگی روستایی و برداشت‌هایی از دوران گذشته که آن‌ها را با تمام وجودش درک کرده‌است، تمامی آن‌ها در جای جای نقاشی‌ها و طراحی‌هایش حضور دارند و مجموعه‌ای از این عوامل هستند که هویت فرهنگی و بینش تصویری تجو بن را شکل داده‌اند. حضور خدایان و نقش آن‌ها در زندگی هندوها بسیار

است به گفته‌های او درباره‌ی موضوع کارهایش توجه شود. او می‌گوید: «نقاشی‌ها درباره‌ی زندگی من هستند، چه آن‌هایی که اتفاق افتاده‌اند و چه آن‌هایی که در حین انجام نقاشی احساسشان می‌کنم. بسیاری از مردم از من درباره‌ی تصویر زنانی که در آسمان شناور هستند می‌پرسند (تصویر ۵). من این تصویر را به این دلیل کشیده‌ام که وقتی داشتم کار می‌کردم برنامه‌ای تلویزیونی درباره‌ی سانیتا ویلیامز^{۲۶} (فضا نورد زن هندی-آمریکایی) دیدم. بعد از آن فکر کردم که چطور حتی دختران هندی هم به فضا رفته‌اند و او را به همراه سایر زنان، شناور در فضا تصور کردم. او چقدر دور رفته بود!»^{۲۷}. همین اظهارات نشان می‌دهد که تجو بن تا



تصویر ۶: خدای برهما (عکس از آرشیو مینه‌هاز ماجوندار)

پشت یک ساختمان ترسیم کرده‌است. این خدا به احتمال زیاد «آگنی» از نمونه خدایان زمینی است. او خدای قربانی در ادبیات مقدس ودایی است که سه صورت دارد (طاهری و معاذالهی، ۱۳۹۰: ۹۶).

نقش دیگری که در این اثر می‌توان آن را متأثر از فرهنگ تصویری برآمده از هنرهای سنتی و دینی هند دانست، درختانی هستند که در بالای صفحه ترسیم شده‌اند. درخت همواره در فرهنگ‌های مختلف به عنوان یکی از کهن‌ترین نمادها مورد توجه و ستایش قرار داشته و دارد. هندوها نیز همه درختان را مقدس می‌شمارند و آن‌ها را می‌پرستند (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۹۹ و ۲۰۰).

در جهان اعتقادی انسان، درخت با وجود بی‌حرکی، نمادی از تولد، رشد و تکامل و به طور کلی زندگی دانسته شده است و جلوه‌های قدسی یافته، درخت از جنبه زندگی‌بخش بودن و باروری نیز تقدیس شده است. از کهن‌ترین گیاهان اساطیری درخت زندگی است و در اسطوره‌ها بر این باورند که درخت زندگی در مینو یا جایی دور از دسترس قرار دارد (افروغ، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

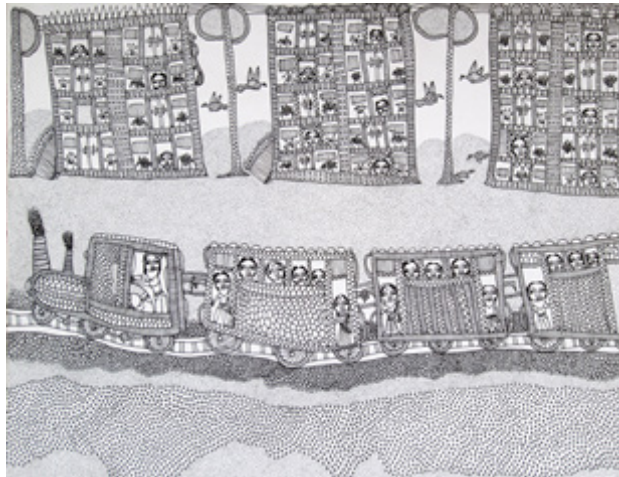
بنابراین درخت یکی از نقش‌مایه‌های تکرار شونده در هنر هند است که نشانی از کالپ-وریکشا^{۲۹} یا درخت زندگی است (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۲۰۰) و در آثار مختلف به شکل‌های متنوعی اجرا شده‌است. این درخت تجسمی است از درختان بومی هند، مانند درخت بانیان^{۳۰} درخت ماهوا^{۳۱}، درخت آشواتا^{۳۲} و درخت خجاری^{۳۳} که در منطقه راجستان رشد می‌کند. درختانی که تجو بن نقاشی کرده با تنه‌ای قطور و تاجی گرد هستند و با نقش‌ها و نقطه‌های ریز

اهمیت دارد و بخش عظیمی از هنر دینی هند به تجسم این خدایان اختصاص یافته‌است. بی‌گمان تندیس‌ها و تصاویر مذهبی کشیده شده، در ذهن تجو نقش بسته به طوری که او در نقاشی‌هایش خدایان محبوب هندو را با نگاهی شخصی به تصویر در آورده‌است. در یکی از این نقاشی‌ها خدای برهما^{۳۴} دیده می‌شود (تصویر ۶). برهما در آثار هنر دینی هند به صورت انسانی با چهار سر و چهار دست مجسم شده که در دست‌های خود، کوزه، تسبیح، قاشق مقدس و نسخه‌ای از وداها را نگه‌داشته‌است. در افسانه‌های اساطیری، برهما از جام گل نیلوفری که از ناف ویشنو برخاسته ظاهر می‌گردد و هر سر او به یکی از چهار جهت فضا نظاره می‌کند (قرایی، ۱۳۸۵: ۱۰۳). چیزی که در نقاشی تجو جلب توجه می‌کند تعداد زیاد سرها و دست‌هایی است که او برای این خدا کشیده‌است، که شامل ده سر و هجده دست می‌شود و در بعضی از دست‌ها اشیاء نمادین قرار دارد. تجو بن کاملاً برداشت شخصی خود از آن چه را که بارها و بارها در نقاشی‌ها و مجسمه‌های مذهبی دیده به تصویر درآورده، بی‌آنکه برایش اهمیتی داشته باشد که در اصل چند سر و چند دست وجود دارد، بلکه تنها چیزی که در ذهنش مانده و اهمیت دارد این است که این خدا سرها و دست‌های گوناگونی دارد. این گونه بزرگنمایی‌ها که زاییده تخیل هنرمندان اوست، وجه تمایز آثارش از هنرهای سنتی و عامیانه مذهبی هند که طبق یک الگوی از پیش تعیین شده سنتی ترسیم می‌گردند را فراهم آورده‌است.

در همین اثر، خدای دیگری نیز در بالای سمت چپ تصویر دیده می‌شود، اما چون برای تجو بن اهمیت کمتری داشته، او را کوچک‌تر و با سه سر و دو دست



تصویر ۷: الهه دورگا (URL1)



تصویر ۸: قطار در حال عبور از شهر (از مجموعه مینه‌هاز ماجومدار)

او تمامی سطح کارش را با نقش‌ها و نقطه‌گذاری‌ها پر می‌کند و این کار سبب می‌شود بخش‌هایی را که سفید و ساده نگه می‌دارد دیگر فضای خالی یا منفی به شمار نیامده، بلکه بسیار پر انرژی هستند و فرم‌های مشخصی را نشان می‌دهند.

نتیجه‌گیری

آثار تجو بن از بینش عمیق او نسبت دنیای پیرامون و اتفاقاتی که در مسیر زندگی‌اش تجربه کرده، نشأت گرفته‌است. او نیز همانند همتایان خودآموخته‌اش، به سبب عدم آگاهی از قوانین عمق‌نمایی و پرداخت ذهنی به موضوع، شیوه‌هایی را در ترسیم اشکال به کار می‌گیرد که به صورت فطری و شهودی انجام می‌شوند. شفاف‌بینی در نقاشی‌های او فرآوردهٔ چنین عملکردی است، به همین سبب، هنگامی که بیرون و درون خانه برایش اهمیت دارد، هر دو را هم‌زمان ترسیم می‌کند و همهٔ شکل‌ها به روشنی دیده می‌شوند. او آن‌چه را نزدیک‌تر است پایین و آن‌چه دورتر است را در بالای صفحه می‌کشد، بی آنکه جلوی یکدیگر را بگیرند. وی، به این ترتیب بهترین استفاده را از فضای دو بعدی کاغذ می‌نماید و دید کاملی از رویداد مورد نظرش را پیش چشمان مخاطب قرار می‌دهد. بنابراین در آثار او، دو نوع شفاف‌بینی درونی و پله‌ای وجود دارد. بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که فرهنگ تصویری هند تأثیرات غیر قابل انکاری بر آثار او نهاده و به آن‌ها هویتی ویژه بخشیده‌است. از نقطه‌گذاری‌های تزیینی گرفته تا شمایل خدایان هندو یا زنان فزانورد و ساختمان‌ها و قطار، همه دلایلی بر اثبات این امر هستند که محیط، آداب و رسوم و تمامی آن‌چه هنرمند خودآموخته، تجو بن، در آن فضا زیست می‌کنند، در

پوشیده شده‌اند.

نمونهٔ دیگری از تأثیرات مذهبی هند را می‌توان در تصویر (۷)، مشاهده کرد. در مرکز این طراحی خدا بانوی دورگا^{۲۴}، قرار دارد که او را به خاطر شادی، محافظت و مادرانگی می‌ستایند. به باور هندوها دورگا شجاعت را در زمین می‌گستراند (Phillips, Kerrigan and Gould 2011: 93-94). در نقاشی‌ها و تندیس‌ها دورگا معمولاً سوار بر یک حیوان وحشی مانند ببر، شیر، پلنگ و یا کرگدن است و هشت دست دارد که ابزار نبرد و گل نیلوفر را گرفته‌اند.

تجو بن این الهه را به همان صورت با هشت دست کشیده که ابزار جنگی و گل در دست دارد و شیری نیز در پشت او ایستاده است. دو زن با پوشش سنتی در حال پیش کش کردن غذا هستند و در زیر پای الهه دورگا نیز ظرف‌های غذای نذری بسیاری دیده می‌شود. هندوها وقتی که در تصمیم‌گیری با شک و تردید روبه‌رو می‌شوند و یا برای کاری نیاز به کسب شجاعت دارند، نذرهای خود را به درگاه الهه دورگا تقدیم می‌کنند.

نشانه‌ها و تأثیرات فرهنگ تصویری هند در آثار تجو محدود به شکل‌های مذهبی نمی‌شود، بلکه هر آن‌چه در فرهنگ و جغرافیای هند که زندگی تجو در آن شکل گرفته، نشانه‌هایی از فرهنگ تصویری به شمار می‌آید از جمله خانه‌ها و وسایل نقلیه (تصویر ۸). فرهنگ تصویری هند سرشار از نقش‌های ریز و درشتی است که کل یک سطح را می‌پوشاند، از نقش‌های پارچه‌ها گرفته تا نقاشی‌های سنتی که کمتر فضای خالی‌ای در آن‌ها دیده می‌شود. این پر کردن سطوح که جنبهٔ تزیینی دارد، به خوبی در آثار تجو بن نمایان است.

تجزیه - تحلیل	بخشی از آثار تجو بن	تصاویری از فرهنگ هند
در نقاشی تجو بن درون آن‌ها خانه‌های کاه‌گلی روستایی نشان داده شده، گویی دیوارهای خانه از جنس شیشه هستند. خانه‌ها با راه‌هایی به یکدیگر ارتباط دارند و بیرون آن‌ها زندگی در جریان است.		
برهما در آثار هنر دینی هند به صورت انسانی با چهار سر و چهار دست مجسم شده که در دست‌های خود، کوزه، تسبیح، قاشق مقدس و نسخه‌ای از وداها را نگه داشته‌است. تجو بن برداشت شخصی خود را از این خدا ترسیم کرده با تعداد زیاد سرها و دست‌هایی که در بعضی از آن‌ها اشیاء نمادین قرار دارد.		
خدا بانوی دورگا نماد شادی، محافظت، مادرانگی و گسترش شجاعت می‌ستایند. او معمولاً سوار بر یک حیوان وحشی مانند ببر، شیر، پلنگ و یا کرگدن است با هشت دست که ابزار نبرد و گل نیلوفر را گرفته‌اند. تجو این الهه را به همان صورت کشیده و شیری نیز در پشت او ایستاده‌است.		
درخت یکی از نقش مایه‌های تکرارشونده در هنر هند است که نشانی از کالپ-وریکشا یا درخت زندگی است و تجسمی است از درختان بومی هند درختانی که تجو نقاشی کرده با تنه‌ای قطور و تاجی گرد هستند و با نقش‌ها و نقطه‌های ریز پوشیده شده‌اند.		

جدول ۱: بررسی تطبیقی تأثیرات فرهنگ تصویری هند بر نقاشی‌های تجو بن (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

- 4- Outsider art
- 5- Groundwaters: A Century of Art by Self-Taught and Outsider Artists
- 6-The Inner Eye: The Art of Ganesh Jogi and Teju Ben
- 7-Interpreting Visual Culture
- 8-A Companion to the Anthropology of India
- 9-Self-taught Art
- 10- Raw Art/Art Brut: اصطلاح هنر خام نخستین بار در سال ۱۹۴۵ به وسیله نقاش فرانسوی، ژان دوبوفه (Jean Dubuffet) به کار گرفته شد. این اصطلاح، دامنه وسیعی از آثار را در بر می‌گیرد و به آفرینش‌هایی اشاره می‌کند که در دنیای پذیرفته شده هنر آن زمان قرار نمی‌گرفتند. هنرهایی همچون هنر کودکان، هنر روان پریشان و هنر خودآموختگان از

آثارش نمایان می‌گردد برای درک بهتر این موارد نمونه تصاویری در جدول (۱)، ارائه شده‌است.

پی‌نوشت

*با سپاس از خانم مینهاز ماجومدار (Minhazz Majumdar)، نویسنده و مجموعه‌دار هنر عامیانه و خودآموخته هند که با در اختیار قرار دادن اطلاعات و آرشيو شخصی خود از عکس‌های تجو بن و نقاشی‌هایش سهم بسزایی در پیشبرد این پژوهش داشتند. بی‌شک بدون همکاری ایشان امکان دسترسی به این آثار فراهم نمی‌گردید.

- 1-Teju Ben/Behan
- 2-transparency
- 3-X-Ray

23- Darshan

24- Drishti

۲۵- Adivasi: ادیواسی اصطلاحی است که به قبایل بومی یکجانشین شده شبیه‌قاره هند اشاره دارد که ریشه‌های هند و اروپایی داشته و بیشتر آن‌ها پیرو مذهب هندو هستند.

26- Sunita Williams

۲۷ - متن کامل مصاحبه تجو بن در وبگاه زیر قابل دسترسی است:

www.aspatall-hospitall.blogspot.com/2013/08/interview-tejubehan-india.html2020/7/7

28- Brahma

29- Kalp-Vriksha

30- Banyan tree

31- Mahua tree

32- Ashwatha tree

33- Khejari tree

34- Durga

زیرمجموعه‌های هنر خام به شمار می‌آیند.

۱۱- Outsider Art: اصطلاح هنر بیرونی که به معنای هنر نامتعارف، هنر بیگانه و هنر در حاشیه نیز ترجمه می‌شود، نخستین بار در سال ۱۹۷۲ توسط منتقد انگلیسی راجر کاردینال (Roger Cardinal)، به جای هنر خام ژان دوبوفه به کار رفت. آثاری که در پیوند با این عنوان قرار می‌گیرند به وسیله افرادی خلق شده‌اند که هیچ‌گونه آموزشی در زمینه هنر ندیده و ارتباطی نیز با دنیای رسمی هنر نداشته‌اند.

12- folk art

13- naïve art

4 -Jogi Caste

15- Ganesh Jogi

16- Gujarat

17- Haku Shah

18 -Odhni

19- Delhi

20- Udaipur

21-Tara books

22-Drowning from the city

منابع

- افروغ، محمد (۱۳۸۹). *نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران*، تهران: جمال هنر.
- دادور، ابوالقاسم و منصور، الهام (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان* (چاپ دوم)، تهران: انتشارات دانشگاه الزهراء.
- شمیلی، فرنوش و کاتب، فاطمه (۱۳۹۸). «نقش آموزش نقاشی بر بهبود سازمان ادراکی افراد»، *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*، (۲) ۲، ۱۴-۴.
- طاهری، علیرضا و معاذالهی، بتول (۱۳۹۰). «موجودات و الگهان متکثر الاعضا در تمدن هند»، *مطالعات شبه قاره*، (۹) ۳، ۸۱-۱۰۴.
- قزایی، فیاض (۱۳۸۵). *ادیان هند*، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- والکر، جان ا و چاپلین، سارا (۱۳۸۵). *فرهنگ تصویری (مبانی و مفاهیم)*، ترجمه حمید گرشاسبی و سعید خاموش، تهران: صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.

References

- Afrogh, M. (2010). *Semiology of Iranian Carpets*, Tehran: Jamal-e-Honar, (Text in Persion).
- Benedetti, J. M. (2008). *Folk Art Terminology Revisited: Why It (Still) Matters*, New York: Jefferson.
- Bhatti, S. & Pinney, C. (2011). "Optic-Clash: Modes of Visuality in India", In Isabelle Clark-Decès (Ed.), *A Companion to the Anthropology of India* (pp. 223-240), New York: Wiley.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essay on Art and Literature*, Cambridge: Polity Press.
- Bryson, N. (1988). "The Gaze in the Expanded Field", *Vision and Visuality*, 1, 4-9.
- Cardinal, R. (1972). *Outsider Art*, New York: Prager.
- Cardinal, R. (2009). "Outsider Art and the Autistic Creator", *Philosophical Transactions of the Royal Society, B: Biological Sciences*, 364 (1522), 1459-1466.
- Charles Phillips, C., Kerrigan, M., Gould, D. (2011). *Ancient India's Myths and Beliefs*. New York: The Rosen Publishing Group.
- Chen, K., Morley, D. (1996). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge.
- Clark-Decès, I. (2011). *A Companion to the Anthropology of India*, New York: Wiley-Blackwell
- Dadvar, A., Mansori, E. (2011), *An Introduction to The Ancient Persian & Indian Mythology & Symbols*, Tehran: Alzahra University Press (Text in Persion).
- Davey, N. (1999). *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, London: Psychology Press.
- Dawson Varughese, E., Dudrah, R. (2016). "Introduction of South Asian", *Popular Culture*, 14 (1-2), 1-5.
- Dubuffet, J. (1973). *L'homme du Commun à L'ouvrage*, Paris: Editions Gallimard.

- Freeman, N. H., Janikoun, R. (1972). "Intellectual Realism in Children's Drawings of a Familiar Object with Distinctive Features", *Child Development*, 1116-1121.
- Gharaei, F. (2006), *Indian Religions*, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad, (Text in Persian).
- Henderson, K. (1998). *Visual Representations, Visual Culture, and Computer Graphics in Design Engineering*, Cambridge: MIT press.
- Majumdar, M. (2006). "The Inner Eye: The Art of Ganesh Jogi and Teju Ben", *The Folk Art Messenger*, 18 (2), 4-9.
- Menozzi, F. (2016). "Graphics of the Multitude: Reading Figure and Text in Drawing from the City", *South Asian Popular Culture*, 14 (1-2), 7-18.
- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*, London: Psychology Press.
- Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. London: Heinemann.
- Russell, C. (2011) *Groundwaters: A Century of Art by Self-Taught and Outsider Artists*, New York: Prestel.
- Shamili, F., Kateb, F. (2019). "The Effect of Teaching Painting on the Perceptual Organization of Individuals", *Journals of Graphic Arts & Painting Research*, 2(2), 4-14, (Text in Persian).
- Taheri, A., - Maazallahi, B. (2012). "The Creatures and Divinities of Multiolied Organs in the Civilization of India", *Journal of Subcontinent Researches*, 3 (9), 81-104, (Text in Persian).
- Walker, J. A., Chaplin, S. (2015). *Visual Culture (An Introduction)*, Translated by Hamid Garshasbi and Saeed Kashmus, Tehran: Islamic Republic of Iran Broadcasting, (Text in Persian).
- Williams, R. (1981) *Culture*, London: Fontana.

URLs

URL1: <http://sgallerymustart.com>

URL2: <https://fineartamerica.com>

URL3: <https://patall-hospitall.blogspot.com>