محسن کرمی*
سید ابوتراب احمدپناه**

نگاهی پدیدارشناختی به تجربه‌های هنری رشید قریشی (۱۹۴۷)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۴/۱

چکیده
رشید قریشی هنرمندی الجزایری‌تبار و دانش‌آموختهٔ فرانسه است. او در زمینهٔ هنر خوشنویسی پُرآوازه بوده و با فضای پُرکار و سرشار از رمز و راز سنتی و روح معنوی اسلامی، که در کارهایش دیده می‌شود، شناخته می‌شود. از جمله ویژگی‌های کارهایش: حضور پُررنگ اعداد، نقوش، علائم، نشانه و نمادهای رمزی وابسته به علم حروف، اعداد، علوم غریبه، عرفان و تراداد (سنت) های اسلامی است و افزون بر این نمادها، نشانه‌های الفبایی و نقش‌مایه‌های افریقاییِ کهن را هم در بر دارد. این همراهی روح کهنِ باستانی، فرهنگ تصویری، و خوشنویسانه اسلامی هم‌زمان با واکنش‌های آزادی‌خواهانه و روشنفکرانهٔ معاصر او در پیوندِ با سیاست و مسائل خاورمیانه و فلسطین، از او هنرمندی با گرایش‌های جهان‌شمول ساخته و همین زمینه، اهمیت کند و کاو و آشکار نمودن لایه‌های پنهان و مستور نشانه‌ها، نمادها، و معنای نهفته در پس آثارش را افزون می‌سازد. از این رو، زمینه و روش پدیدارشناسی و هرمنوتیک برای معناکاوی آثار او اهمیت می‌یابد. چراکه او خود در پی یافتن زبان و بیانِ تصویری جهان‌شمول در کارهایش است و این موضوع سبب هماهنگ بودن روش پژوهش و نگاه خودِ هنرمند است. پژوهش که با روش توصیفی- تحلیلی و به میانجی داده‌های کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است، در پی دستیابی به سازمایه‌های زیباشناختی دریافت معنای پنهان آثار هنری این هنرمند بوده و با نگاهی پدیدارشناختی و روشی هرمنوتیکی به تجربه‌های او می‌توان به مفاهیم بنیادینی دست یافت که در همهٔ تجربه‌های تجسمی او مشترک است و روح کلی آثار وی را سامان می‌دهد. نمادهای زنانه آب، ماه، مفهوم آینه، سایه، بازتاب و نشانه‌های رنگی، عددی و به‌کارگیری هندسهٔ مقدس مانند دایره و چهارگوش... از دسته زمینه‌هایی‌اند که وی بدان‌ها پرداخته است و به شیوهٔ آیینه‌نگاری و آیینه‌نویسی خود را بروز داده است.

کلیدواژه‌ها: رشید قریشی، خوشنویسی اسلامی، نماد، پدیدارشناسی، هرمنوتیک

*. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
mohsen.karami@modares.ac.ir
**. (نویسنده مسئول) استادیار گروه گرافیک دانشکده هنرومعماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
ahmadp_a@modares.ac.ir

درآمد

رشید قریشی[1] از دسته هنرمندان مسلمانی است که آوازه‌ای جهانی دارد. او که زادهٔ الجزایر است، در قلمرو خوشنویسی دست‌به‌تجربه‌ورزی‌های گوناگونی در زمینه‌های سفالگری، پارچه‌بافی، پیکره‌سازی، چاپ سنگی، چاپ سیلک و... زده است که این زمینه‌های یادشده، گوناگونیِ فراگیر و گسترده‌ای را در بر می‌گیرد. او که در خانواده‌ای سنتی و دین‌دار زاده شده است، از آغاز کودکی بسیاری از آیین‌ها و تَراداد[2] (سنت) های عرفان اسلامی را به چشم دیده و آزموده است. از سویی در پاریس دانش آموخته و با جریانات آزادی‌خواهانه و روشنفکرانه مدرن آشنایی دارد. همچنین، از سویی وابسته به ترادادی کهن است که پیشینهٔ آن به پیش از اسلام می‌رسد و آن فرهنگ افریقایی است. از این رو، در کارهایش با الفبا و نقوش کهنِ افریقایی نیز روبه‌رو می‌شویم. از دیگر سو، او پی‌گیر جنبش‌های آزادی‌خواهانه، اجتماعی و سیاسی وابسته به خاورمیانه و فلسطین نیز هست و رویهٔ سیاسی وی با سیمای زیباشناختی‌اش ناسازه‌ای را نمایش می‌دهد که در هر هنرمندی نمی‌توان دید. او سرسپرده عرفان اسلامی است و تراداد را در دل آن می‌جوید و گویا در کارهایش در پی یافتن نگرشی فرازمانی و جهان‌شمول است. او دلدادهٔ ابن عربی، مولانا، عطار و برخی از صوفیان و عارفان غرب جهان اسلام است که در آثارش بروز می‌دهد (Memarian, 2020). گوناگونی و گستردگی تجربه‌های هنری‌اش، که انباشته از اعداد، حروف رمزی، نقش‌مایه‌های کهن‌الگویی، نمادهای عرفانی، رنگی و... اند، برشماری، دسته‌بندی، واکاوی ساختاری و فرمی آنها را بغرنج می‌کند.

در آغاز کار باید نخستین پرسش بنیادین دربارهٔ فرایافت و رازگشایی از معانی رمزگذاری‌شدهٔ تجربه‌های هنری‌اش را پیش کشید و آن این خواهد بود که به کارهای رشید قریشی چگونه باید نگریست؟ چگونه باید خوانش نمود؟ یا اینکه چه راه یا رویکردی نزدیک‌ترین خوانش در پیوندِ با هنرش می‌تواند باشد؟ روش‌های گوناگونی را در زمینه‌های: فرمالیستی، بینامتنی، ساختارگرایانه، نشانه‌شناسانه، تحلیل گفتمان

و نگاه ترادادی و... می‌توان پیش نهاد که هر کدام ادعای دریافت و پی بردنِ به معنای هنرهای دیداری را دارند. این کشمکش روش‌شناسانه راه به جایی نخواهد برد مگر اینکه پرسش‌هایی بنیادین از «هستی»[۳] هنر و هنرمند و پیوستگی آن دو داشته باشیم. اینکه «هستی» در نگاه او چگونه دریافت می‌شود؟ بی‌تردید، یکی از نخستین پرسش‌ها از «زمان» خواهد بود و اینکه: آیا ما در زمان، روان هستیم یا زمان در ما جریان دارد؟ آیا رشید قریشی را گفتمانِ چیره‌شدهٔ جامعه‌ای که درآن زیست می‌کند واداشته تا ژرف‌ترین و رازوارترین رفتار را با تصویر داشته باشد؟ اسلام‌ستیزی اروپایی(که قریشی درآن زندگی و دانش آموخته است) او را واداشته تا از راز و دانش متافیزکی لبریز گشته و پرده برگیرد؟ یا سکولاریزم آن؟ از سویی، در نگاه باورمندان به جاویدان خرد(سنت‌گرایان)، این تراداد(سنت) است که همه بیانگری هنرمند و دریافتگری ما از هنر را سامان می‌دهد و همه آغازگاه‌های بیانی هنری پیوند با جهان انگاره‌ها (مُثل) دارد.

اگر راستی(حقیقت) یا «هستیِ» قریشی، روان بودن در زمان است چگونه است که در دلِ فرهنگ تقدّس‌زدایی شده غرب سخن از متافیزیک می‌گوید و اگر همه سرچشمه‌های هنر بر پایه بنیادهای ترادادی و نگاه جاویدان خرد است چگونه است که در دلِ فرهنگ سنتی و کهن الجزایر دادِ حقوق بشر و اومانیسم سر داده است؟

ساده‌ترین راهی که در بیشتر پژوهش‌ها به چشم می‌خورد پیگیری آثار هنرمند، از خودِ هنرمند است و این ندانسته راه را به جایی می‌برد که آغازِ ناسازه[۴] هاست. چراکه هنرمند در بیان شورمندی، اندیشه، ایده و منشِ خود گونه‌ای برون‌ریزی دارد که از لایه‌های آگاهی او گریخته و خود را پنهان کرده است و خود نیز از آن ناآگاه است. و ما بی کم و کاست در پی همانیم! از سویی نمی‌توان بدن و بدنمندی را در هنر نادیده انگاشت چراکه هنرمند در بسیاری از زمینه‌های دریافتیِ جهان، هستی را با بدن درمی‌یابد (کارمن، ۱۳۹۰: ۱۹). برای قریشی ابزار هنری، ساویدن مرکب، نَوسان و کوبه‌های قلم و قلم‌مو، چپ دست بودن و نگاه ویژه به پیرامون به میانجی آن فرایند تراشیدن قلم، سایش و جریان مرکب بر روی کتانِ بوم، آوای به هم خوردن سفال، آب، تجربهٔ حضور مکان، زمان، نور و... همه و همه در شیوهٔ اندریافت[۵] (ادراک) او از حقیقت هنر و جهان نقشِ بسیار ارجمندی داشته که رد کردنی نیست.

پی بردن به گفته‌ها و شنیده‌هایی که قریشی بازگفته یا بیان داشته، از خواسته‌های اصلی ما نیست. به راستی، در پی سخنی از اوییم که هنوز نگفته و در انگارش(تجسم) تصویری از اوییم که هنوز نیافریده است. ما در پی گذشته و آیندهٔ بیان هنری او نیستیم. او همان است که در «آن» و «اکنون» روان است و معنی صوفی بودن و «ابن‌الوقتی» همین است. وقت و آنی که فراتر از بودن و نبودن و زمان گذشته و آینده است. چراکه ما تنها معنی گذشته و آینده را با «اکنون» درمی‌یابیم. این هنجارِ روش‌شناختی ما را از پرتگاهِ فروکاهی هنر و هنرمند به جامعه و ساختارهای ازپیش‌گماشته رهایی خواهد بخشید. چراکه کار پژوهشگر خبرنگاری نیست. از این رو، پرسش از هستی هنرمند و اثر هنری ما را به روشی فرازرونده[۶](استعلایی) و نه بسته در افق تاریخی فرامی‌خواند و پدیدارشناسی[۷] راه آن است. پدیدارشناسی معنای اثر را نه در فروکاهی آن در دلِ ساختار و جامعه و نه در انبار آگاهی‌های پیشین و کلیشه‌ای ما، که در خودِ «پدیده»[۸] یا اثر هنری می‌جوید (پیراوی ونک، ۱۳۹۷: ۱۲). از این رو، بررسی زندگینامهٔ هنرمند پیش از بازگشت بی میانجی با خودِ اثر، چه بسا می‌تواند گاهی گمراه کننده باشد. دور از خِرد نیست که راه پدیدارشناسی و روش هرمنوتیک[۹] نزدیک‌ترین چشم‌اندازی باشد که باید به وسیلهٔ آن با آثار او رویارو شد و خوانش نمود.

پیشینه پژوهش

مقالات، کتب، و پژوهش‌های بسیاری در زمینه‌های وابسته با جستار پژوهش نگاشته شده است که در جایگاه خود ارجمند و ارزشمندند. در این پژوهش از

منابعی که در پیوند با روش پدیدارشناسی و هرمنوتیک، نگرش ابن‌عربی، پدیدار آیینه، خوشنویسی اسلامی و رشید قریشی بوده‌اند بهره‌گرفته شده است.

در زمینهٔ پدیدارشناسی و هرمنوتیک، از کتاب‌های جنبش پدیدارشناسی هربرت اسپیگلبرگ، گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر محمود خاتمی و آفرینش و آزادی بابک احمدی بهره گرفته شد. در زمینهٔ نمادشناسی و کهن‌آموزه‌ها می‌توان کتاب‌هایِ فرهنگ نمادهای آیینی جی. سی کوپر، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب از جیمز هال و سمبول‌های بنیادین از رنه گنون را نام برد. در زمینهٔ نگرش ابن عربی، کتاب آیینه، حرف، نور در مکتب ابن عربی از طاهر اولوچ دربردارندهٔ داده‌های فراگیری است. همچنین، هانری کربن در کتاب تخیل خلاق در عرفان ابن عربی نگاهی به آموزه‌های ابن عربی داشته است. در زمینهٔ مقالات نیز می‌توان مقاله «انسان کامل در اندیشهٔ ابن عربی» از داوود اسپرهم را نام برد. برای پژوهش‌های وابسته به رشید قریشی جز یک سایت، منبعی به زبان فارسی برای این هنرمند یافت نشد. نگارنده با برگردان فارسیِ مقالات، کتب و مصاحبه‌هایی که با هنرمند انجام گرفته است، به داده‌هایی در این زمینه دست یافته است. از جمله این منابع می‌توان به مقاله «رشید قریشی، یک معمار آسمانی» نوشتهٔ مرلین لوستیا، «عرفان در آثار سه هنرمند معاصر خاور میانه» از سیبا آلداباغ و «طریقت گل سرخ» از حسن صلاح اشاره کرد.

روش پژوهش

این مقاله بر پایهٔ روش توصیفی - تحلیلی انجام پذیرفته و داده‌های مورد نیاز از منابع کتابخانه‌ای، پایگاه‌های مجازی و مشاهدهٔ آثار هنرمند و در پاره‌ای نیز مصاحبه با ایشان گردآوری شده است. به سبب گستردگی تجربه‌های هنری رشید قریشی چه از نگاه شمار و چه از نگاه مفاهیم، به کانونی‌ترین وجه اشتراک همه کارهای او همانندِ «پدیدار آیینه»، «بازتاب»، «قرینگی»، «هندسهٔ بنیادین» و «نمادهای رنگی» پرداختیم. براین اساس، با روش و چشم‌انداز پدیدارشناختی و هرمنوتیک به سیر در تجربه‌های هنری این هنرمند پرداختیم.

پرسش‌های پژوهش

آیا با نگاه پدیدارشناسانه به تجربه‌های هنری رشید قریشی می‌توان به معنا، حقیقت و هستهٔ مشترکِ مفاهیم پنهان در آثارش پی برد؟

آیا زیست جهان و هنر رشید قریشی را می‌توان ادامهٔ حضور تراداد(سنت) اسلامی در جهان کنونی دانست؟

۱. خوانش تجربه‌های هنری رشید قریشی

۱.۱. دیالکتیک‌های بنیادین

نخستین چیزی که در کارهای رشید قریشی خودنمایی می‌کند «کلمه» است، چراکه دست‌مایه کار خوشنویس است. میانجیِ بودنش در بیان و جهان هنر است (ت۱). ارزش و ارجمندی «کلمه» در اسلام، همانند مفهوم نور در نگرش ایران کهن است که با یک همسان‌پنداری فلسفی می‌توان آن را در گفتمان ابن عربی «هستی/ وجود»

ت۱. از سری استادان نامرئی، ۷ پرچم، ۲۰۰۸، کتان، ۲۰۰ × ۳۴۸ سانتی‌متر (منبع: https:// octobergallery.co.uk)

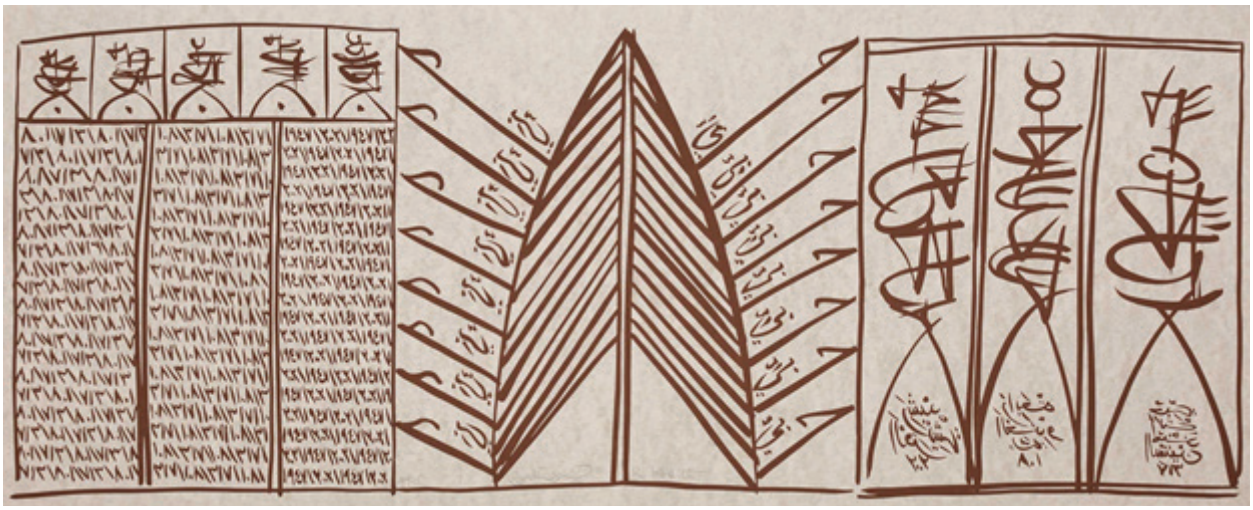
نامید[10]. چراکه در جهان‌بینی ابن عربی، نور تمثیلی از مفهوم هستی(وجود)، کلمه و همتا با آن دانسته می‌شود. به عبارتی، جایگاه تجلی در عرفان ابن عربی به میانجی تمثیل نور معین می‌شود (بنی‌اردلان، داداشی، صفاری و همکاران، ۱۴۰۰:۴۹). ابن عربی در بسیاری از موارد نور را با هستی / وجود و تاریکی را با نیستی یکسان می‌داند (اولوچ، ۱۴۰۰: ۲۶۹). با نگاهی هستی‌شناسانه به مفهوم کلمه، می‌توان دری به سوی گفتگو با خیال و بدنمند شدن «کلمه» به میانجی آشکارگی و پدیداری‌اش گشود. دری که بر پاشنهٔ هستی- نیستی، نور - تاریکی، مستوری - پیدایی می‌چرخد. این دوگان‌ها در عرفان اسلامی، خود را با نمود جلال و جمال نشان می‌دهند و پیش از آن باید آنها را در زیر پوشش مفهوم «کلمه» در اسلام جست. یعنی در متافیزیک آوا(صوت) و در نگرش به پدیدهٔ کلام و از راه فروکاهیِ فرازرونده[11] سرشت سخن و واژه چگونه در شهود ما دیده می‌شود؟ اگر لایه‌به‌لایه این پدیدار را کنار بزنیم به نقطه‌ای می‌رسیم که هستی از آنجا آغاز و گشوده شده است. چراکه آغازگاه سخن، واژگان‌اند و واژ(حرف) هایند که کلمات، واژگان و پس از آن جملات و زبان را هستی می‌بخشند. اما آن چیز که همه اینها در گرو آن‌اند، دَم و نَفَس است. هستی با گشودگی و زندگی و بودن، معنی می‌یابد و دم و بازدم از دمیدن و جریان داشتن سرچشمه گرفته‌اند.

هیدگر معنایی فراتر از سخن و گفتار را برای لوگوس در اندیشه دارد که کلان‌تر از معنای لوگوی مسیحیت است و آن را سخن هراکلیتوس می‌داند که دانایی نه گوش دادن به من، بلکه به لوگوس است و هم‌سخن شدن که همه چیز یکی است (پازوکی، ۱۳۹۷: ۵۶). لوگوس در نگاه هیدگر پیوندی با زبان دارد. از این نگر که تنها در زبان است که دیده و آشکار می‌شود، نه اینکه همان زبان باشد. زبان همان چیزی است که در آن آدمیان سخن از وجود رانده‌اند. پس لوگوس هم «کلمه» است و هم «جایگهِ گرد آمدن موجودات» است (همان: ۵۷) .کلمه یا لوگوس یک میانجی است که در نگاه فلسفهٔ اشراق، نور و در نگاه باورمندان به یگانگی هستی (وحدت جود)

ت۲. سید ابومدین شعیب، ۲۰۰۹، نسخهٔ ۷۰، لیتوگراف، ۴۰×۶۱ سانتی‌متر (منبع: https:// octobergallery.co.uk)

همان هستی است که خود را بر جهان آشکار می‌کند و این پیدایی با بسیارگی(تکثر) همراه است. تکثرات همان آمیزش و همنشینی واژها و واژگان‌اند که از دَم آدمی پدید می‌آیند و با مراتب هستی برابرند. در واقع، پدیده‌های هستی، واژگان خدا و کلمات‌اند و برابر با واژگان زبان (ابوزید، ۱۳۸۷: ۲۸۳). هستی، پس از آشکارگی، با یک دیالکتیک خود را آشکار می‌کند؛ روشنی و تاریکی، جلال و جمال!

این دوگانِ روشنی و تاریکی و به گونه‌ای پیدا و پنهان، در «کلمه» و دانش واژگان اسلامی دیده می‌شود که نمونهٔ ارزشمندی از حضور پیدا و پنهان، دگرگون شونده به همدیگر، ایستایی و پویایی، برانیده و فروشوندهٔ نیروهای دیالکتیکی را به دست می‌دهد. در دانش واژگان(علم حروف) اسلامی، چهارده حرف نورانی و چهارده حرف ظلمانی وجود دارد. آنان که نورانی‌اند، در پس خود حرف ظلمانی را دارند و آنان که ظلمانی‌اند در پس خود حرف نورانی را دارند. برای نمونه، واژهٔ (ص / صاد) که یکی از واژه‌های نورانی است با (د / دال) پایان



می‌پذیرد که ظلمانی است و دال با لام آغاز می‌شود که نورانی است و این چرخه پی‌درپی است. چیزی که درخور گفتن است، از جنس نور بودنِ حروف ظلمانی است. اما نوری که سیاه است و سویگانِ امکانی دارد که یادآور رمزپردازی در داستان آواز پرجبرییل است. اما شایان نگرش است که چگونه این دیالکتیک به گونه‌ای سامانمند و هماهنگْ دوگان‌ها را درمی‌نوردد و گونه‌ای ترازمندی، قرینگی و یکتایی را در پرده دارد. این ویژگی روشنی و تاریکی، در گفتمان و ادب اهل عرفان به جلال و جمال نام‌بُردار است. شاید واکاوی معنای جلال و جمال با پیگیری این گفتهٔ پُرآوازه آغاز شود: پاک است خدایی که پیداست در پنهانی خود و پنهان است در پیدایی خود. (لاهیجی، ۱۳۳۷: ۵۵۷)

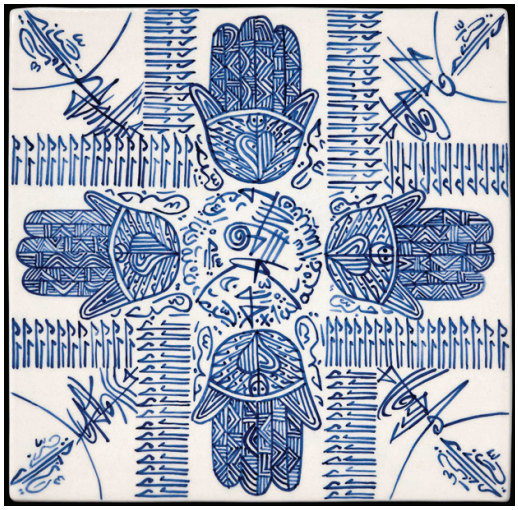
قریشی نیز «کلمه» را هستی می‌بیند و نه تنها آفرینش را در کلمه می‌بیند، که برای بنیادِ عددی آفرینش هم‌نگرشی استوار دارد. او کلمات و واژگانِ الفبای آمازیغی و طوازیغی[۱۲] و نیز نویسه‌های چینی را نیز به کار می‌گیرد که نشان می‌دهد گِرَوش او به کلمه هستی‌شناختی و نه در بند نژادی ویژه است. او با پیش از الفبا و با آوا (پیش از نوشتار) پیوند برقرار می‌کند. (ت ۲ و ۳)

قریشی در این خصوص می‌گوید: «به باور من مسیرهای وجودی ما را اعداد ترسیم می‌کنند. سفرمان از لحظهٔ تولد تا زمان مرگ. اعداد و عناصر به کار رفته در طلسم‌های عربی، ساختار و الگوی خاصی دارند. من

ت۳. فرشتهٔ با بال شکسته، ۲۰۰۳، نسخه ۲۵، چاپ سیلک، ۴۰×۱۰۰ سانتی‌متر (منبع: https://octobergallery.co.uk)

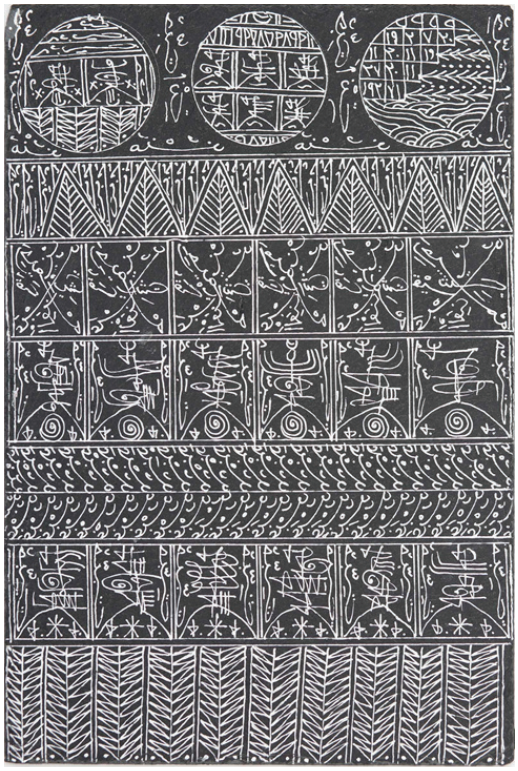
ت۴. ملتی در تبعید: سرود قبر، ۱۹۸۱، نسخه۱۷از ۲۵، اچینگ، ۵۶×۷۶ سانتی‌متر (منبع: https://octobergallery.co.uk)

به آنها به چشم جادوی سیاه یا حتی جادوی ساده نگاه نمی‌کنم. این الگوها من را به تأمل در ریاضیات، جبر، فلسفه و عرفان وامی‌دارند. نمی‌توانم علاقه‌ام به نوشتن کلمات و کشیدن نمادها به شکلی مینیمال در کارهایم را کتمان کنم. در واقع، شکلی از کانیبالیسم[۱۳] دارد؛ البته، با بار معنایی مثبتش. مثل آنکه اعداد، نشانه‌ها و کلمات کالبد گذشتگان هستند و من از آنها تغذیه می‌کنم. به هر حال، شیوهٔ ما از تماشا کردن آنچه می‌بینیم و هضم کردنش و پس از آن چگونگی انتقالش به دیگران است که



ت۵. اربابان زمان، ۲۰۱۸، اکسید روی خاک سفید، ۲۷×۲۷ سانتی‌متر (منبع: https://octobergallery.co.uk)

ت۶. اوستیای آبی، ۲۰۱۸، اکرلیک روی بوم ۲۰×۲۰ سانتی‌متر (منبع: https://octobergallery.co.uk)



ت۷. سید عبدالقادر جلالی، ۲۰۰۹، نسخه ۷۰، لیتوگراف، ۴۰×۶۱ سانتی‌متر (منبع: https://octobergallery.co.uk)

ت۸. عشق در لبه روح (۸)، ۲۰۱۵، مرکب سفید روی کاشی سنگی، ۲۰×۳۰ سانتی‌متر (منبع: https://octobergallery.co.uk)

اهمیت دارد. برای مثال، اغلب تمدن‌ها از هنر افریقایی تغذیه کرده‌اند. هنرمندانی چون پیکاسو و ماتیس کشش زیادی به هنر این قاره داشتند و افریقا نیز، همچون زمینی حاصلخیز، فرصت رشد و بالندگی را سخاوتمندانه به هنردوستان بخشیده است. (Lostia, 2003)

این هنرمند، کلمه را در نمایشی از نور و تاریکی به کار می‌گیرد و در بسیاری از موارد به سیاه و سپیدنویسی پایبند است (ت۴). آنجایی هم که رنگ به کار می‌گیرد می‌توان این دیالکتیک نور و ظلمت را در تضاد و ارتفاع رنگی دید. جایی که آبی نیلی را در کنار طلایی یا سپید به کار می‌گیرد (ت ۵ و ۶). دوگانِ بنیادینی که همهٔ رنگ‌ها را در خود دارد اما تُهی از رنگ است و بازگشتی است به خلوص و تُهیت آغازین آفرینش. چرا که سپید، بالقوه رنگ‌ها و سیاه، بالفعل

همه رنگ‌هاست.[۱۴] او با زدودن رنگ، نگاهی تنزیهی از سیمای اسلام را نشان می‌دهد و به هستی آغازین، بی‌رنگ، بی‌نشان و بازگونشدنی باور دارد. این گرایش به نگرش تنزیهی، میل به پنهان نمودن، رازوارگی را در آثارش به همراه داشته و به گونهٔ نگاتیو خود را نمایش می‌دهد. (Aldabbagh: 81 -82)(ت۷ و ۸)

رسانهٔ او خوشنویسی است و کلمات گاهی به شمایل نزدیک می‌شوند و همانندی (تشبیه) در آموزه‌های اسلامی را به یاد می‌آورند. اما در این روند او پایبند به نگرش بی‌مانندی (تنزیه) راستی‌ناب (حقیقت مطلق) نیز هست و تمایلی به شمایل‌گونه نمودن و صورتگری نشان نمی‌دهد (ت۱۰ و ۹). آنجا که به تشبیه و صورتگری می‌گراید، مبدع بودن و نام «الظاهر» و سویهٔ جمالی هستی ناب را نمایش می‌دهد ولی آنجا که از شمایلی نمودن حروف می‌گریزد، نمودگر ذات بی‌نشان، تنزیهی و نام «الباطن» است. (چیتیک، ۱۳۹۵: ۳۲۷)

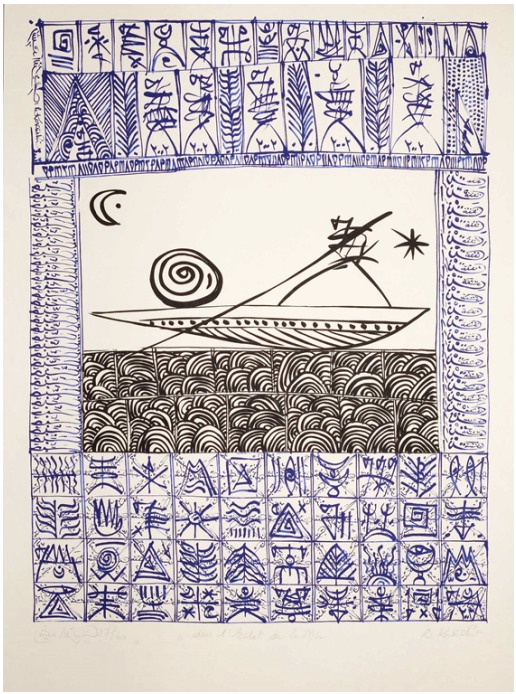
۲.۱. پدیدار آیینه

پدیدار آینه بسانِ کهن‌ترین پدیده‌ای است که آدمی در درازای زمان بدان نگرش داشته و در هر یک از نمادها و نگرش‌های اساطیری، دینی، و مدرن به گونه‌ای خود را نشان داده است. از نخستین کشف‌های آدمی در گسترهٔ ادراک چهره و همچنین در قلمرو روانْ آینه و بازتاب بوده است؛ حالتی که خودبه‌خود بی‌هویت و میانه ایستا است و تنها با نور است که می‌تواند بازتاب را انجام دهد. (Ronnberg and Martin, 2010:590)

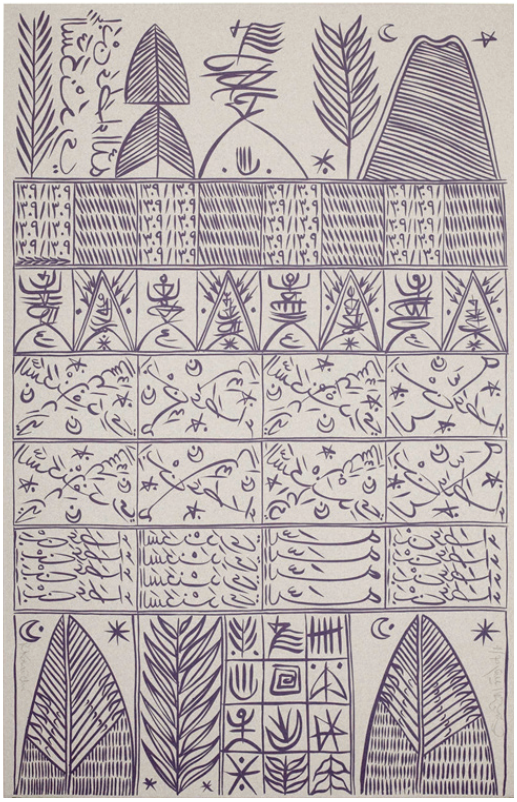
انسان نخستین خود را در برکهٔ آب یا رویهٔ بازتابانندهٔ آب می‌بیند و خود را بسان موجودی قرینه ادراک می‌کند. به همان‌سان وجود و هستی را نیز قرینه و آیینه‌وار درمی‌یابد. این رویداد، پیش از آن برای کودک رخ می‌دهد و پدر و مادر یا خانواده‌اش را بی‌درنگ و پس از چشم باز کردن، بسان موجوداتی که قرینه‌اند می‌بیند و از آن پس تراز و معیار سنجشِ زیبایی، تکامل، و هنر را نیز در قرینگی و هندسهٔ قرینه درمی‌یابد. بنابراین، چند مفهوم آغازین و بنیادین دگرسانی‌هایی یافته و سرانجامی نمادگون می‌یابند. مفاهیمی چون: آیینه، نور، بازتاب، قرینگی و ماه.

در تجربه‌های هنری قریشی، کانونی‌ترین ویژگی و بارزترین رفتار با کلمات، آیینه‌ای‌نویسی است که

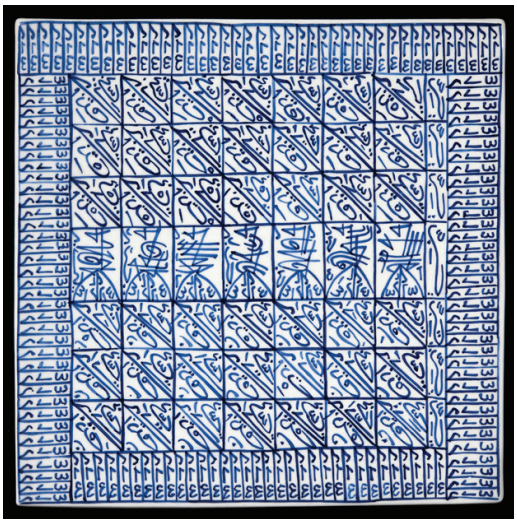
ت۹. فرشته با بال شکسته، ۲۰۰۳، نسخه ۲۵، چاپ سیلک، ۳۰ ×۱۰۰ سانتی‌متر (منبع: https: //octobergallery.co.uk)



ت۱۰. دردرخشش دریا، ۲۰۰۵، نسخه ۶۰، چاپ سیلک، ۵۵ ×۷۵ سانتی‌متر (منبع: https: //octobergallery.co.uk)



ت۱۱. ابن عطا الله الاسکندری، ۲۰۰۹، نسخه ۷۰، لیتوگراف، ۴۰ ×۶۱ سانتی‌متر (منبع: https:// octobergallery.co.uk)



ت۱۲. اربابان زمان، ۲۰۱۸، اکسید روی خاک سفید، ۲۷ ×۲۷ سانتی‌متر (منبع: https:// octobergallery.co.uk)

می‌توان این پدیدار را از نگاه بدنمندی و هم از نگاه فرازرونده(استعلایی) نگریست. از یک سو، تجربهٔ زیستهٔ قریشی در جامهٔ یک هنرمند چپ‌دست است که می‌تواند انگیزهٔ پنهان و مستوری باشد که بدان پرداخت. تجربهٔ جهان به میانجی اندام و کارکردهای آنان از جمله مواردی است که پدیدارشناسانی مانند موریس مرلوپونتی[۱۵] بدان پرداخته‌اند. (شایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۱۰۹)

چپ‌دست بودن برای نگارنده‌ای شرقی پرسمان ساده‌ای نیست. خوشنویسان چپ‌دست، بی کم و کاست به دست‌اندازها و راه‌بندهایی که در راه خوشنویسی چشم‌به‌راهشان است، آگاهند. راست‌به‌چپ‌نویسی الفبای فارسی و عربی، در زمانی که با دست چپ بنویسیم این‌چنین خواهد بود: دیدِ ناراست، شیوهٔ نشستن ناراست، ناتوانی از پیگیری حروفِ پیشینِ نوشته‌شده، شیب وارونهٔ قلم نی، فشار برعکسی که برخلاف جهت قلم وارد می‌آید، زود سائیده شدن و شکستن قلم، صفحهٔ ناراست با صورت و . . . . و این، چنان می‌نماید که گویا رودخانه‌ای را در روند وارونه آن می‌پیماییم. در ادبیات و اسطوره‌های ایرانی هم، دست راست با مفهوم راستی و درستی (حقیقت) و ایستادگی (راست‌قامتی) گره خورده است که از این دید، چپ و سوی چپ با غروب و بار منفی و سوی راست با نور و برآمدن خورشید و شرق هم‌داستان است. آشکار است که این معنای ذاتی و انسانی فارغ از بند و نژاد ویژه‌ای در جهان وجود داشته باشد. بنابراین، شگفت نخواهد بود اگر سوی چپ یا جهان خاکی (در برابر جهان مثالین) برای ما سایه بنماید. مَجاز است و گویا قریشی می‌خواهد بیننده را در چالش‌های هرروزهٔ خود شریک کند و چه انگیزه‌ای بهتر از آینه‌ای‌نویسی؟ (ت ۱۱ و ۱۲)

از بدنمندی که بگذریم، پدیدار آینه و آینه‌ای‌نویسی[۱۶] در کارهای این هنرمند از نگرش صوفیانهٔ وی سرچشمه می‌گیرد که در گفتمان ابن عربی و پس از وی، مولانا، دیده می‌شود. نماد یا تمثیل آینه در کلیدواژگانِ آموزه‌های ابن عربی از پیچیدگی‌ها و هم‌زمان از ریزبینی‌هایی شگرف حکایت می‌کند. تمثیلی که پهنهٔ گسترده‌ای از معنا و استعاره را همانند وجود و موجودات، خلق مدام، مفهوم بازتاب، قرینگی، نور و تابش و... در بر می‌گیرد. ابن عربی در مباحث مربوط به جهان و خدا و انسان، عموماً از نماد آینه استفاده می‌کند و به طور خاص نیز برای اشاره به پیچیدگی و شگفتی روابط مذکور از نمونهٔ آینه بهره می‌برد. خدا خلق می‌کند چون خلق کردن از ملزومات خدا بودن است. ممکن نیز به دلیل ذات و طبیعت ممکن بودن، خلق شدن را

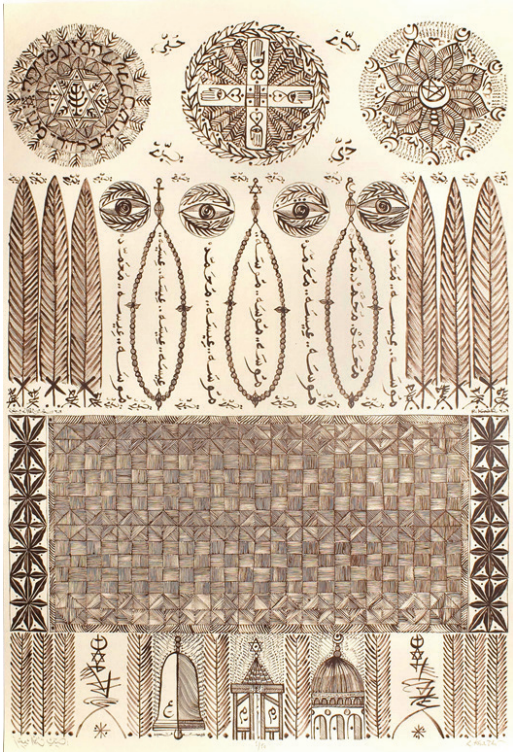
می‌پذیرد. این معنا در نماد آینه وضوح بیشتری می‌یابد، به این ترتیب که فرد در مقابل آیینه، قادر به ممانعت از تصویری نیست که در آینه دیده می‌شود و آینه نیز قادر به نشان ندادن تصویر فرد مذکور نیست. ابن عربی اصولاً نماد آینه و شیشهٔ شفاف را چکیدهٔ معرفت‌شناسی عرفانی قرار داده است زیرا آینه و شیشه دراین موضوع نقش کاملاً انفعالی دارند. آینه نه منبع نور است و نه منبع تصویر، تنها کاری که می‌کند بازتاب تصویر شیئی است که در برابرش قرار دارد (اولوچ، ۱۴۰۰: ۱۱۲ و ۱۲۱ و ۱۷۷). نماد آینه را می‌توان با سه گونه پیوند معنایی بیان داشت: ۱. تا آینه نباشد تصویری در کار نخواهد بود؛ ۲. آینه و تصویر و صاحب تصویر یکسان نیستند. شخص و تصویر او البته کاملاً هم متفاوت از یکدیگر نیستند. ارتباط بین آن دو، ارتباط نه این / نه آن و هم این / هم آن است؛ ۳. آینه بدون هیچ تصویری نیز به آینه بودن خود ادامه می‌دهد و موجودیتش وابسته به تصویر نیست. لیک وصف آینه بودنِ آینه در صورتی به کمال می‌رسد که کارکرد آینه بودن را به جا می‌آورد. به سخن دیگر، آینه با تصاویری که در سطحش نمایان می‌شود کمال می‌یابد. (همان: ۱۲۴ ـ ۱۲۵)

این امر شبیه ظهور(حدوث) صورت جسمی در آینه است. وقتی کسی به آینه نگاه می‌کند، گویی با نگاه خود، صورتی را در آینه ایجاد می‌کند(ابداع). مسئله این است که به محض نگاه کردن به آینه، تصویر ایجاد می‌شود. گویی ما نیز در حال استفاده از کلمه «کُن» هستیم. لذا خود به آینه که می‌نگرد، بی‌درنگ تصویر خویش را در آن ادراک می‌کند. (ابن عربی، ۱۹۹۸: ج۴، ۳۱۷)

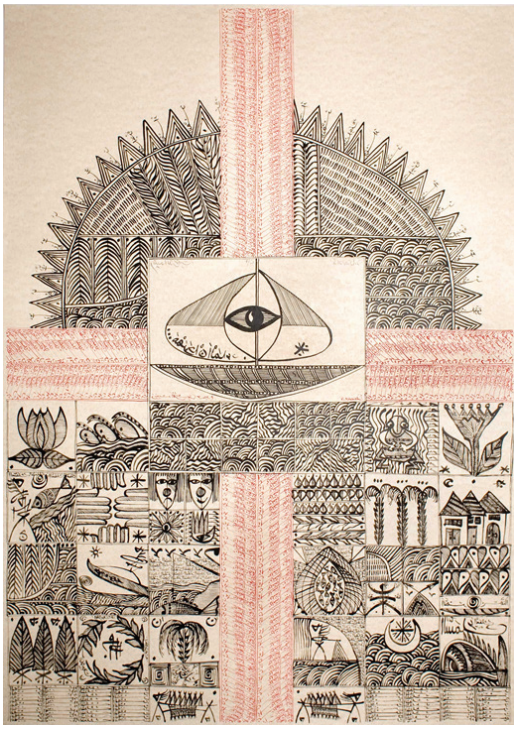
قریشی میان اثر و بینندهٔ کارهایش یک میانجی به نام آینه در نظر می‌گیرد. او بیننده را از تجربهٔ بی‌میانجی و رو در رو پرهیز می‌دهد و می‌خواهد که تجربه‌ای بدنمند و پس از آن ادراکی برای بیننده رخ دهد. گویا چنین فرا می‌خواند که آینه‌ای در دست گیرید تا هستی(اثر هنری) را آن‌چنان که هست دریابید، نه آن‌چنان که توهم می‌کنید. او همچنان جهان‌های اسطوره‌ای کهن و آن‌چنان که در پدیدارشناسی ادیان به چشم می‌خورد، جهان را مایا/توهم[۱۷] می‌داند. خوابی می‌داند که باید از آن بیدار شد تا به بینایی و بینش رسید. از آنجا که رؤیا همواره نیاز به تأویلگر و معبر دارد، جهان هنر و تصویر هم نیاز به هرمنوتیک دارد. از این رو، تأویلگر و ترجمانی که قریشی پیش می‌نهد، آینه است.

۳.۱. پدیدار قرینگی

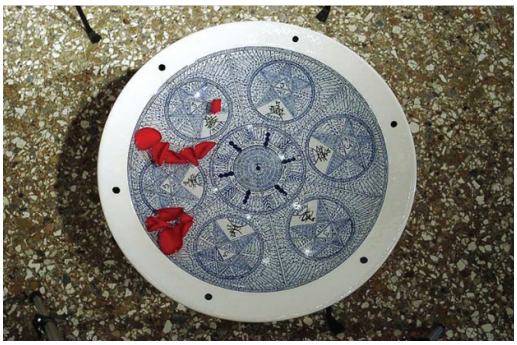
پیش‌تر دربارهٔ پدیدار آینه و مفهوم آینگی / بازتاب سخن به میان آوردیم و آن را در بود و نمودِ تجربه‌های هنری قریشی دریافتیم. اما در روندی که از خود پدیدهٔ آینه آغاز می‌شود و پس از «در پرانتز نهادن آگاهی»[۱۸] و نگاهی فرازرونده (استعلایی) به آینه ادامه می‌یابد، با مفهوم قرینگی، بازتاب و ماه پیوند می‌یابد. قرینگی از دستِ کهن‌ترین توانش‌های ادراکی آدمی در پیوند با شناختِ جهان و همچنین زمینه‌های زیباشناسانه است. آدمی از کودکی، کاستی و زشتی را در قرینه نبودن چهرهٔ آدمیان و جهان می‌دیده است. هم به پیرو آن، مفهوم دادگری، ترازمندی، و برابری مادی و مینوی را در پدیدار قرینگی



ت۱۳. سه پیامبر، ۲۰۰۷، نسخه ۵۰،سیلک اسکرین ۶۹ ×۹۶ سانتی‌متر (منبع: https:// octobergallery.co.uk)



ت۱۴. LO، ۲۰۰۷، نسخه ۵۰، سیلک اسکرین ۶۹ ×۹۶ سانتی‌متر (منبع: https:// octobergallery.co.uk)



ت۱۵. راه گل سرخ، ۲۰۰۱، چیدمان ترکیب مواد، بنرهای ابریشمی گلدوزی‌شده، مجسمه‌های استیل، حوض‌های سرامیکی، ارائه در: نمایشگاه موازی چهل و نهمین دوسالانهٔ ونیز ۶۹ ×۹۶ سانتی‌متر (منبع: https:// octobergallery.co.uk)

ت۱۶. راه گل سرخ، ۲۰۰۱، چیدمان ترکیب مواد، بنرهای ابریشمی گلدوزی‌شده، مجسمه‌های استیل، حوض‌های سرامیکی، ارائه در: نمایشگاه موازی چهل و نهمین دوسالانهٔ ونیز (منبع: https:// octobergallery.co.uk)

دریافته است. بنابراین، بی‌راه نیست که قرینگی به گونه‌ای در بیشتر هنرهای ترادادی به گونه‌ای حضور داشته و بسانِ بنیادی زیباشناختی پذیرفته شده است. از نمودهای پدیدار قرینگی در کارهای قریشی، هندسهٔ مقدس است که خود را بسان مندله‌های[۱۹] بنیادین نمودار ساخته است (ت ۱۳ و ۱۴). خط استوا از دیگر مفاهیمی است که وابسته به قرینگی بوده و در گفتمان حروفیه و پس از آن مولویه (که قریشی به نمایش آن بسیار پرداخته) دیده می‌شود. فاتح اسلوار باور دارد: «اساساً موضوع "خط استوا" را، که از محوری‌ترین مسائل حروفیه است، می‌توان در آثار مشایخ مولویه نیز دید. برای مثال، خطی که مولویان در کنار خرقه و دسته گل، و وسط کلاه مخصوص خود از بالا به پایین رسم می‌کنند احتمالاً همان خط استوای حروفیان است. همچنین، خط فرضی کشیده‌شده از جایگاه شیخ تا در ورودی سماع‌خانه که محل سماع را به دو دایره تقسیم می‌کند، از سوی مولویان استوا نامیده می‌شود. بی‌تردید اگر کسی از اصطلاحات حروفی استفاده کرد نمی‌توان او را منتسب به حروفیه دانست، به همین ترتیب این امر تأثیرپذیری جدی از حروفیان را نیز اثبات نمی‌کند.» (ت ۹) (اسلوار، ۱۳۹۴: ۱۴۷)

در بسیاری از کارهای قریشی، نمایش رقص سماع و همچنین نام مولانا دیده می‌شود. تا جایی که نمایشگاهی را به مولانا پیشکش نموده است. «راه گل سرخ»، سفر فیلسوف و شاعر صوفی قرن سیزدهم جلال‌الدین محمد بلخی معروف به مولانا را از موطن خود در بلخ به سمت قونیه، از طریق حوضچه‌های سرامیکی نفیس، کتانی‌های طلادوزی‌شده با طراحی درخشان، و مجسمه‌های فلزی بزرگ نشان می‌دهد. بر روی یک سکوی برجسته یا گلدان، حوض‌های وضو پُر از آب معطر و گلبرگ‌های رز قرمز، به شکل هندسی متناظری قرار گرفته‌اند و با مجموعه‌ای از مجسمه‌های فلزی بزرگ‌تر تلاقی می‌کنند وشبیه به نسخه‌های مینیاتوری روی دیوار هستند. نتیجه چنین چیدمانی، محیطی نفس‌گیر و باشکوه است که در آن فراخوانی از امر عرفانی و الهی با هم ترکیب شده و جلوه‌ای خیره‌کنندهٔ چندحسی ایجاد می‌کند. (ت ۱۵ و ۱۶ و ۱۷) (Salah, 9 & 10)

«راه گل سرخ»[۲۰]، اولین نمایشگاه او، که به این جهان معنوی اختصاص داشت و در دسامبر ۱۹۹۹م در

آنکارا برگزار شد، شامل ۲۸ حوض برای وضو گرفتن آیینی بود که با متونی از مولانا و مرتبط با فلسفهٔ متون او تزیین شده بود. نمایشگاه دیگری در مراکش با عنوان «مسیر گل سرخ دوم» شامل نوارهای کتان منقش به اشعار مولانا، ۲۸ مجسمهٔ فولادی به ابعاد ۹۸ سانتی‌متر و ۹۸ نشان ـ نماد به ابعاد ۲۸ سانتی‌متر بود. در اینستالیشن، هنرمند با تلاقی سایه‌ها بازی می‌کرد، گذرا بودن آنها نمادی از ویژگی زودگذر زندگی است در مقابل ماندگاری و پایداری پیکره‌های فولادی بشریت، که برای همیشه در زیر آفتاب ایستاده‌اند. (ت ۱۸) (Lostia, 2003)

در اینجا به کار گرفتن رمز عددی ۲۸ با مفهوم ماه (جایگاه ماهیانه) و دگرگونی آن، ما را به ژرفای مفهوم خیال و قلب در اندیشهٔ ابن عربی رهنمون می‌سازد که با ماه گره خورده است. چه، هلال ماه در فرم کشکول دراویش و همانندی‌اش به کشتی و مفاهیم عرفانی آب و دریا یادآورِ فراشدِ مینوی عارف است. (ت ۱۰ و ۱۹)

۴.۱. چند نماد فراگیر در آثار قریشی

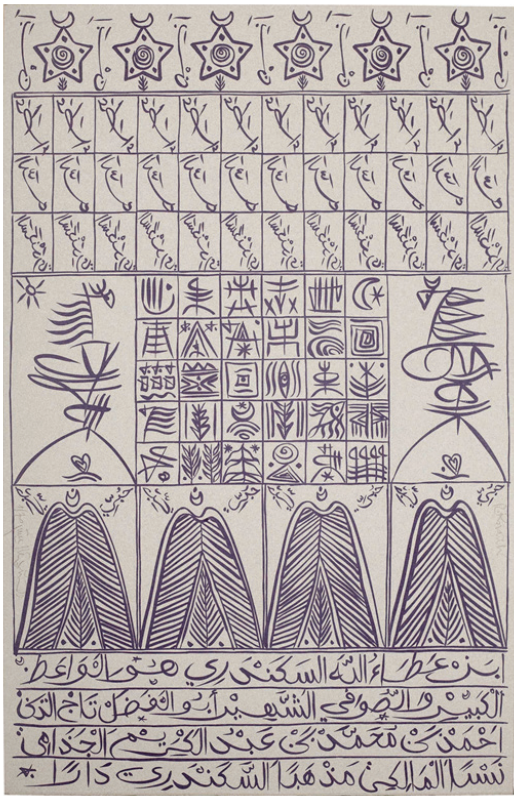
۱.۴.۱. خورشید، ماه، و ستاره

در نگرشی هستی‌شناختی به تجربه‌های هنری قریشی، «هستی» را بسانِ نور می‌بینیم که همانند گذراندنش از شیشه‌های رنگی به رنگ‌های گوناگون آشکار می‌شود. همچنان که کلمات از کلمه‌ای آغازین پدیدار می‌شوند و با پژواک، پی در پی در آثار قریشی نوشته می‌شوند. از این رو، نماد خورشید و ماه و زهره(آناهیتا) بسان سرچشمه نور و بازتاب آن به شیوه‌های گوناگون دیده می‌شود. این سه از دستِ کهن‌ترین نشانه‌های ستاره‌شناسانه‌اند که آدمی بر سنگ‌نگاره‌ها و بر الواح می‌نگاشته است. چنانچه سرچشمهٔ نور را همچون دایرهٔ کامل، ماه را بسانِ شکل هلال‌مانند(که بعدها با شاخ گاو همسانی‌هایی می‌یابد) و میان این دو را ستارهٔ شش‌پر(که در اسلام پنج‌پر) است، همچون زهره(آناهیتای ایرانی که وابسته به آب است و مادینگی) خود را نشان می‌دهد. درگاه به گونه‌ای هندسی و کنایی گاه به گونه‌ای آشکار (ت۲۰ و ۲۱). در تصویر یاد شده، «شیخ العلاوی» بسان نقطه‌ای کانونی، قطب چارچوب کادر و بسان میخگاهی برای هستیِ جهان تصویری او و به کارگرفته شده است که گرداگرد او را به گونه‌ای طواف‌وار، کلمات تکرار شدهٔ «شیخ العلاوی» در بر گرفته‌اند (ت۱)! این کلمه، هم

ت۱۷. راه گل سرخ، ۲۰۰۱، چیدمان ترکیب مواد، بنرهای ابریشمی گلدوزی‌شده، مجسمه‌های استیل، حوض‌های سرامیکی، ارائه در: نمایشگاه موازی چهل‌ونهمین دوسالانهٔ ونیز (منبع: https://octobergallery.co.uk)

ت۱۸. راه گل سرخ، ۲۰۰۱، چیدمان کامل، ۱۹۹۵–۲۰۰۵، برنز / استیل / چینی / کتان دستبافت / ابعاد گوناگون (منبع: https://octobergallery.co.uk)

ت۱۹. چیزی که دریافت می‌شود، ۲۰۱۵، خاک سرخ، آبی و اکسید سفید، ۲۸ × ۲۸ × ۱۱ سانتی‌متر (منبع: https://octobergallery.co.uk)



ت۲۰ ابن عطا الله الاسکندری، ۲۰۰۹، نسخه ۷۰، لیتوگراف (منبع: https:// octobergallery.co.uk)

در مرکز و هم در پیرامون خود حضور دارند. درتصویر یاد شده، اشاره‌ای دوباره به شخص و حضور آن روبه‌روی آینه دیده می‌شود. خورشید و بازتا بش در ماه.یا نبی و شیخ / ولی. دوگانه‌ای که یکتا هستند و این دیالکتیک پیدا و پنهان، الظاهر و الباطن، جلال و جمال و فانی و باقی را نشان می‌دهد. چنانچه نقطهٔ مرکزی(کلمه شیخ‌العلاوی در مرکز کادر) در بی‌زمانی، سکون ازلی، ناپیدایی و بی‌تعریفی به سر می‌برد و شیخ‌العلاوی‌های دورش همچنان در زمان، سیال و پدیدارند و همچون پژواکِ آهنگ هستی‌اند. از این رو، دوباره مفهوم بازتاب، سایه و آیینگی خود را در کار بروز می‌دهد.

در آموزه‌های ابن عربی، مفهوم انسان کامل، بسیار گسترده می‌شود و با تمثیل آینه، بازتاب، قلب و ماه گره خورده است. اگر خورشید را والاترین و کامل ترین نماد روشنایی(حق) بدانیم، آنگاه می‌توان ماه را بهترین نماد انسان کامل دانست.

ابن عربی می‌گوید: «فظهور الشمس فی مراه القمر، ظهور الحق فی الحق فی خلق ان النور اسم من اسماء الله فظهر باسمه النور» (ابن عربی، ۱۴۰۹هـ ق: ۶۴۲؛ خزایی، ۱۳۸۸: ۲۴) و ماه جانشین خورشید در ظلمت شب است و انسان کامل نیز در ظلمت طبیعت با استضائه از نور ذات الهی جهان محسوس و ظلمانی را روشن می‌سازد. پس ماه وجود انسان کامل و خلیفه خورشید ذات احدیت است و آدمی به نور او روشن بوده و ظلمت جهان مادی را در شب تاریک هستی روشن می‌سازد. (اسپرهم، ۱۳۹۱: ۲۸ ـ ۳۰)

در اسلام، نور اول و حقیقت محمدیه با هم پیوند دارند. این پیوند در تمثیل ماه آشکار می‌شود. چنانچه در آموزه‌های ابن عربی با عدد ۲۸ و نمادها و رمزهایی نیز همراه می‌شود. او خود می‌گوید: «بدان که منظور از ماه(شهر) در اینجا، به اعتبار حقیقیِ خود، عبد کامل است. مراد حق‌تعالی از ماه و حرکت آن، ماهی که خداوند آن را نور قرار داده است و یکی از اسم‌های خود را بدان بخشیده است، لابد همان عبد کامل است نه جرم ماه. پس ماه از حیث جرم، خود مظهری از مظاهر حق در اسم النور است» (همان: ۶۱۳). در ذهن و زبان ابن عربی، بازخوانی ماه به انسان کامل و روشن

ت۲۱. فرشته با بال شکسته، ۲۰۰۳، نسخه ۲۵، چاپ سیلک، ۳۰ ×۱۰۰ سانتی‌متر (منبع: https:// octobergallery.co.uk)

ت۲۲. فرشته با بال شکسته، ۲۰۰۳، نسخه ۲۵، چاپ سیلک، ۳۰ ×۱۰۰ سانتی‌متر (منبع: https://octobergallery.co.uk)

ساختن اشتراکات صوری و معنوی آن از حد تشبیه و استعاره فراتر رفته و گونه‌ای همذات‌پنداری بین آن دو را رقم زده است. این همذات‌پنداری ماه، به عنوان انسان کامل، ابتدا مرهون عدد رمزی ۲۸ است. ابن عربی منازل بیست‌وهشت‌گانه ماه را به منازل سیر انسانی بازخوانی کرده است: ۱. اینکه حیات و نشئه انسانی از ۴ آمیزه است؛ ۲. از سوی دیگر، انسان از ۷ ویژگی عمده(حیات، علم، اراده، قدرت، کلام، سمع، بصر) که تطابق عالم انسانی با عالم الهی از همین نسبت آشکار است، ترکیب یافته است. (در بعضی متون از ۴ و ۷ یاد شده است) ماه ۲۸ منزل دارد و آن رقم ۲۸ از ضرب ۴ و۷ تشکیل شده است. (اسپرهم، ۱۳۹۱: ۲۸ - ۳۰)

یکی از لایه‌های پنهان در آثار قریشی برجسته بودنِ نماد و نیروهای زنانه است. هلال ماه در برابر قرص ماه؛ نمادتنزیه، اسم الباطن، رویهٔ جمالی و عنصر آب است که رویه‌ای زنانه دارد. در برابر ماه کامل که نمودی تشبیهی، اسم‌الظاهر، رویهٔ جلالی و مردانه دارد. در آثار قریشی، نیروهای کهن‌الگویی و بنیادین زنانه بیشتر از سویهٔ مردانه دیده می‌شود. و این در فرم‌های اشاره‌گر به ماه، زهره، خطوط مواج، نقش دریا، کشتی، رنگ نیلی، وارونه و آینه‌ای‌نویسی دیده می‌شود.

او خود از مادرش بسانِ بزرگ‌ترین انگیزه‌بخش در کار هنری یاد می‌کند:

«من به آرزوی مادرم رسیده‌ام. مادرم حتی در دوران جوانی خیلی نقاشی می‌کشید. او جایزهٔ بزرگ فرانسه را برای نقاشی دریافت کرد (در آن زمان الجزایر مستعمرهٔ فرانسه بود) و من اغلب زیر نگاه او در این جهت تکامل یافته‌ام. وقتی کار می‌کردم، او پشت من می‌ایستاد و می‌دید که کجا هستم، اوضاع چطور پیش می‌رود، بوم نقاشی چگونه توسعه می‌یابد و غیره. برای من، این حس نگاه مادرم از بالای شانه‌ام بسیار مهم بود. ... وقتی مادرم را تصور می‌کنم، همیشه او را می‌بینم که برای کل خانواده غذا می‌پزد، سپس حرکت می‌کند و پشت سرم می‌ایستد و به تابلویی که چند روزی است روی آن کار می‌کنم، نگاه می‌کند، بدون اینکه حرفی بزند. او می‌رود و هرازگاهی دوباره برمی‌گردد. هنوز چشمان او را روی پشتم احساس می‌کنم، بدون اینکه متوجه باشم. لطافت، محبت و اشتیاق پسرش به هنرورزی» (Memarian, 2020) و این پشتیبانی و انگیزه‌بخشی مادرانه می‌تواند لایه‌های پنهان معنایی را ساخته و انباشت این احساسات، به گونهٔ فرم و نقوش، خود را همچو نیروهای مادینه آشکار کند.

۲.۴.۱. واژه حُب

از دیگر نشانه‌های فراگیر در آثار قریشی واژهٔ «حُب» یا «حُبی» است که بسیار دیده می‌شود. این واژه که به معنی «عشق» است، در سویگان گوناگون خود را نشان می‌دهد. گاهی گرداگرد خورشید است و تابش او برشمرده می‌شود (ت ۲۱) و گاهی با ستارهٔ زهره همراه می‌شود و عنصر آب، چراکه دیگر سویگان دیالکتیک‌های مرد / زن، آتش / آب را نشانه رفته است. در هر نمایشی که قریشی از «حُب» نشان می‌دهد، این واژهٔ در حال گسترش، منتشر شدن، و

فراگیر شدن در جهانِ نقاشانه یا خوشنویسانه اوست؛ چرا که هستی ناب(خداوند) با عشق، آشکارگی می‌یابد و این عشق به گونهٔ دیالکتیک عاشق – معشوق در همهٔ نظام جهان و کیهان دیده می‌شود که انگیزهٔ تداوم، نِمُو، و آتش و نور است.

۳.۴.۱. پنج انگشت/کفِ دست

در برخی کارهای قریشی نشان کف دست یا پنج‌انگشت با چشمی در میان آن دیده می‌شود. (ت ۵ و ۲۳) پرسشی که می‌توان پیش کشید این است که خویشیِ میان پنج‌انگشتِ یک دست و تک چشم چه می‌تواند باشد؟ پدیدار دست در نگاه کهن‌الگویی بسیار اهمیت می‌یابد و این به سبب معانی پیدا و پنهانی است که در اساطیر، تاریخ ادیان و روان‌شناسی بدان برمیخوریم. از روزگار پارینه‌سنگی نشانه‌های دست آدمی به گونهٔ پنج‌انگشت و کف دست بر روی دیوارهٔ غارهای کهن بسان پتانسیل بیانیِ آگاهی آشکارگشته آدمی و ادراک او است. دست‌ها همراه با دهان و لب‌ها بیشتر از سایر

ت۲۳. سید عبدالقادر جلالی، مجموعه ۸، ۲۰۱۰، نسخه ۷۰، لیتوگراف، ۴۰ × ۶۲ سانتی‌متر (منبع: https:// octobergallery.co.uk)

قسمت‌های بدن عصب‌بندی دارند. در ادیان سرتاسر جهان، دستِ خدا بیانگر اختیار عالی و چشم‌پوشی نشدنی است. (the book of symbols, 380)

از این رو، دست‌ها تنها عضوی از بدن یا نمایندهٔ آدمی نیستند، پنج‌انگشت، خودِ آدمی با تمام هستی اوست. در گفتمان کف‌بینی، دست تنها نمایندهٔ اندام‌ها یا بدن نیست، همهٔ آدمی است. سرنوشت، کنش‌ها، آینده، گذشته، و روی‌هم‌رفته همه زندگی و مرگ یک انسان را در کف دست او می‌توان دید. در نگاه اسلامی هم اشاراتی به دست خداوند و انگشتان خداوند به صورت استعاری شده است. حدیثی پُرآوازه می‌گوید که: «هر دو دست او(خداوند)، دست راست است» و یا «اگر برای مجد عَلَم محسوسی آشکارگردد، محل یا حامل آن جز دست راست(شخص) نمی‌باشد». (ابن عربی، ۱۳۸۸: ۲۹۵– ۲۹۷)

و در رویداد شق‌القمر نیز پیامبر اسلام(ص) با انگشتِ اشاره‌گر ماه را می‌شکافد. دست‌ها در آیین بودا با مودراهای[۲۱] گوناگون یوگا و احساسات گوناگون پیوند دارند. در میان ناشنوایان، انگشت‌ها و علائم دست جایگزین و نمایندهٔ پیام‌های گفتاری و سخن می‌شوند و... در اسلام و سنت‌های اسلامی پنج‌انگشت را با پنج واژهٔ «الله» همانند می‌کنند که می‌تواند نشان گواه‌آوری، شهادتین، بیعت، و هماهنگ شدن با اصل هستی باشد. گرچه در نگاه شیعی «پنج تن آل عبا» را با همان نشان می‌دهند. در کارهای قریشی چشمی در میان این پنج انگشت دست نیز دیده می‌شود که باز از نشانه‌های بنیادین در نمادشناسی است.

۴.۴.۱. نماد چشمِ باز

داوینچی می‌گوید: چه کسی باور می‌کند که فضایی به این کوچکی بتواند تصاویر تمام جهان را در خود جای دهد؟ چه زبانی وجود دارد که یک ثانیه به این بزرگی باز شود؟ (Ronnberg and Martin, 2010: 352)

در نمادگرایی هرمسی چشم با بازی اضداد باز می‌شود؛ دو چشمِ درونی و بیرونی، نابینا و بینا،

ت۲۴. فرشته با بال شکسته، ۲۰۰۳، نسخه ۲۵، چاپ سیلک، ۴۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر (منبع: https: //octobergallery.co.uk)

خورشیدی و قمری، باز و بسته. این دو دیالکتیک اما در آخر باید منجر به یکتایی شود و دیدن با یک چشم. چنان‌که انسان‌ها دو چشم دارند ولی جهان و اشیا را دوتایی نمی‌بینند و یکی می‌بینند. در هند بودایی «چشم سوم» و «چشم دارما»، در اسلام «چشم خرد» (ت ۲۴)، در آیین هندو «چشم شیوا» و درمسیحیت «چشم خدا» مشهور است. (همان: ۳۵۲)

کارهای قریشی را نیز با این مفاهیم بنیادین باید پی گرفت، چرا که در چشم‌اندازی عرفانی خود را نشان می‌دهد؛ چشمی که همواره باز است، یعنی آگاه است و هیچ‌وقت به خواب نمی‌رود و همه چیز را زیر نظر دارد و چیزی نیست که از وی از ازل تا ابد پوشیده بماند. چشمی که پلک نمی‌زند تا غافل شود. به خواب نمی‌رود تا آگاهی را از کف نهد. اینجا در کارهای این هنرمند، کف دست همان کارکرد هستی‌شناختی را دارد که تک‌چشم دارد. ما اینجا دو دست و دو چشم به اعتبار آناتومی طبیعی آدمی نمی‌بینیم. یک دست و یک چشم می‌بینیم. زیرا دو ست و دو چشم باید یک دست و یک چشم شوند تا دیدن و بینش و آگاهی صورت پذیرد.

نتیجه‌گیری

رشید قریشی یک هنرمند پُرآوازهٔ مسلمان است که با خوشنویسی و نگارش و نویسه‌های رازوارِ عددی، حروفی و نقش‌مایه‌ای شناخته شده است. در نگاهی پدیدارشناسانه به سازمایه‌های شکل‌دهندهٔ آثار هنری رشید قریشی به پدیدارهایی برمی‌خوریم که گروهی نشان‌ها یا نمادهایی نگارشی‌اند و گروهی از دسته نگاره‌ای. اگر بخواهیم از خودِ آثار هنری او و آنچه پدیدار می‌شود آغاز کنیم و نگرشی هستی‌شناختی به آثار او داشته باشیم، کانونی‌ترین نگارها یا نقوش نمایش داده‌شده، به پدیدار نور و ظلمت(نقش خورشید، ماه، ستاره) و حضور استعاری آنها بازمی‌گردد که به گونه آیینه‌ای‌نویسی خود را می‌نمایاند. چراکه کلمات، حروف، و هستی ما بازتاب و سایه‌ای مثالین است که مَجاز است. این مَجاز بودن، مفهوم آینه را پیش می‌کشد که او خود ما را بدان فرامی‌خواند. تجربه بدنمندِ چپ‌دست بودن او نیز می‌تواند انگیزه‌ای پنهان و ناشناخته برای آینه‌ای‌نویسی او باشد. از این رو، آینه‌ای‌نویسی یا مثنی‌نویسی برای او از کانونی‌ترین هنجارهای تجربه‌های هنری‌اش است. قریشی، «کلمه» را هستی می‌بیند و نه تنها آفرینش را در کلمه می‌بیند، که برای بنیادِ عددی آفرینش هم نگرشی استوار دارد. او کلمات و واژگانِ الفبای آمازیغی و طوازیغی و نیز نویسه‌های چینی را هم به کار می‌گیرد که نشان می‌دهد گِروش او به کلمه، هستی‌شناختی و نه دربند نژادی ویژه است. او شیفتگی زیادی به ابن عربی، مولانا و شخصیت‌های عرفانی اسلامی دارد که تأثیر آنها را در کارهایش می‌توان دید. از جمله این انگیزش‌ها می‌تواند در زمینه‌های قرینگی، آینه‌ای‌نویسی، نمادهای

ماه و انسان کامل، علم حروف و طلسمات اسلامی، اعداد و به‌کارگیری هندسه‌های مقدس، مفهوم خلق مدام(عدم خلاء در کار) خود را نشان دهد. برخی نمادهای بنیادین را نیز مانند کف دست / پنج‌انگشت، تک‌چشم، خطوط مواج، کشتی و درخت در آثار او می‌توان نگریست که سویه‌ای از مفاهیم مشترک و ذاتی میان مردمان و سویه‌ای معنادار از مفاهیم اسلامی دارند که در پوششی صوفیانه خود را نمایش می‌دهند. از جمله مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش این بوده است که: بیشتر پدیده‌ها و نمادهای به‌کارگرفته‌شده در گسترهٔ نگاشته‌ها و نگاره‌ها، به مفهوم آینه و آینه‌وارگی نزدیک است که منجر به آینه‌نویسی و آینه‌نگاری در همه آثار وی شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Rachid koraichi (1947)
2. Traditions
3. Exist
4. Paradox
5. perception
6. Transcendental
7. Phenomenology
8. Phenomenon
9. Hermeneutics

۱۰. در یک نگاه فراگیر، در کار رشید قریشی مفهوم آینگی و قرینگی، کانونی‌ترین پدیدار است و ابن عربی بیش از همه عارفان این نماد را به کار گرفته است. از این رو، کانون بازبردها و منبع اندیشه‌ای را برگزیده‌ایم، زیرا مولانا هم از آموزه‌های ابن عربی بسیار بهره برده است.

11. Transcendental
12. Amazigh or Tamazight languages
13. Cannibalism

۱۴ .چون که بی‌رنگی اسیر رنگ شد موسی‌ای با موسی‌ای در جنگ شد (مولانا، ۱۳۸۱: ۱۱۵)

15. Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty(19.8-1961)
16. Mothana
17. Maya
18. Epoché
19. Mandala
20. Le Chemin de Roses
21. Mudra

کتاب‌نامه

ابن عربی، ابوعبدالله محیی‌الدین محمدبن‌علی (۱۹۹۸). فتوحات مکیه فی معرفه الاسرار المالکیه و الملکیه. بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.

ابن عربی، ابوعبدالله محیی‌الدین محمدبن‌علی (۱۹۸۳). فتوحات مکیه فی معرفه الاسرار المالکیه و الملکیه. ویراستار عثمان اسماعیل یحیی. قاهره: المکتبه العربیه.

ابن عربی، ابوعبدالله محیی‌الدین محمدبن‌علی (۱۳۸۸). فتوحات مکیه (جلد ۱). ترجمهٔ محمد خواجوی. تهران: نشر مولی.

ابن عربی، ابوعبدالله محیی‌الدین محمدبن‌علی (۱۳۸۱). ترجمهٔ فتوحات مکیه: معاملات باب ۱۶۲ تا ۱۸۸. ترجمه و تعلیق محمد خواجوی. تهران: مولی.

ابن عربی، ابوعبدالله محیی‌الدین محمدبن‌علی (۱۴۰۹ق). الفتوحات المکیه (چهار جلدی). بیروت: دار صادر.

ابن عربی، ابوعبدالله محیی‌الدین محمدبن‌علی (۱۳۸۵). فصوص الحکم. ترجمهٔ صمد موحد و محمدعلی موحد. تهران: کارنامه.

ابوزید، نصر حامد(۱۳۸۷). چنین گفت ابن عربی. مترجم سید محمد راستگو. تهران: نی.

اسپرهم، داوود (۱۳۹۱). ماه و انسان کامل در اندیشهٔ ابن عربی. مطالعات عرفانی، ۱۶، ۲۷ – ۵۲.

اسلوار، فاتح (۱۳۹۴). حروفیه. ترجمهٔ داوود وفایی. تهران: مولی.

اولوچ، طاهر (۱۴۰۰). آیینه، حرف، نور در مکتب ابن عربی. ترجمهٔ داود وفایی. تهران: مرکز.

بلخی، جلال الدین محمد(۱۳۸۱). مثنوی معنوی. نسخه نیکلسون. تهران: نشر محمد.

پازوکی، شهرام (۱۳۹۷). حکمت مسیحی. تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۷). پدیدارشناسی راه تفکر و تحقیق. اطلاعات حکمت و معرفت، ۴، ۱۲ـ۱۶.

چیتیک، ویلیام (۱۳۹۵). طریق عرفانی معرفت از دیدگاه ابن عربی.

ترجمهٔ مهدی نجفی افرا. تهران: جامی.

خزایی، محمد (۱۳۸۸). ترجمان الاشواق: نمادپردازی انسان کامل ابن عربی. کتاب ماه ادبیات، ۳(۱۴۱)، ۲۱ ـ ۲۵.

شایگان‌فر، نادر (۱۳۹۷). تجربهٔ هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلو پونتی. تهران: هرمس.

صفاری احمدآباد، سمیه؛ بنی‌اردلان، اسماعیل؛ شریف‌زاده، محمدرضا؛ ایرج، داداشی (۱۴۰۰). واکاوی حکمت نوریه در فص یوسفی در نسبت با مفهوم خیال نزد ابن عربی. عرفان اسلامی، ۱۷(۶۷)، ۴۵ ـ ۶۱.

کارمن، تیلور (۱۳۹۰). مرلو پونتی. ترجمه مسعودعلیا، تهران: ققنوس.

لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۳۷). شرح گلشن راز شبستری، تفسیر اشعار فلسفی محمود شبستری. تهران.

Bib. Ronnberg, Ami; Martin, Kathleen (2010). *The Book OF Symbols*.koln:Taschen.

Lostia, Maryline(2003). *The Path of Roses.* www.*universes.art.* https://universes.art/en/nafas/articles/2003/rachid-koraichi /. (accessed on August 26, 2023)

Memarian, Omid(2020). *'African art has nourished all civilizations': A Conversation with Algerian artist Rachid Koraichi.* www.*globalvoices.org.* https://globalvoices.org/2020/07/08/african-art-has-nourished-all-civilizations-a-conversation-with-algerian-artist-rachid-koraichi/. (accessed on August 26, 2023).

Aldabbagh, Siba(2008). *Mysticism in the Works of Three Contemporary Middle*

Eastern Artists. www.contemporarypractices.net. http://www.contemporarypractices.net/vieweauthor.php?authorid=55. (accessed on August 26, 2023).

Salah, M. Hassan. RACHID KORAÏCHI: THE ROAD TO THE PATH OF ROSES, JOURNAL OF ART AND THOUGHT, 2018, ٥٥#—I.

https://octobergallery.co.uk/artists/koraichi