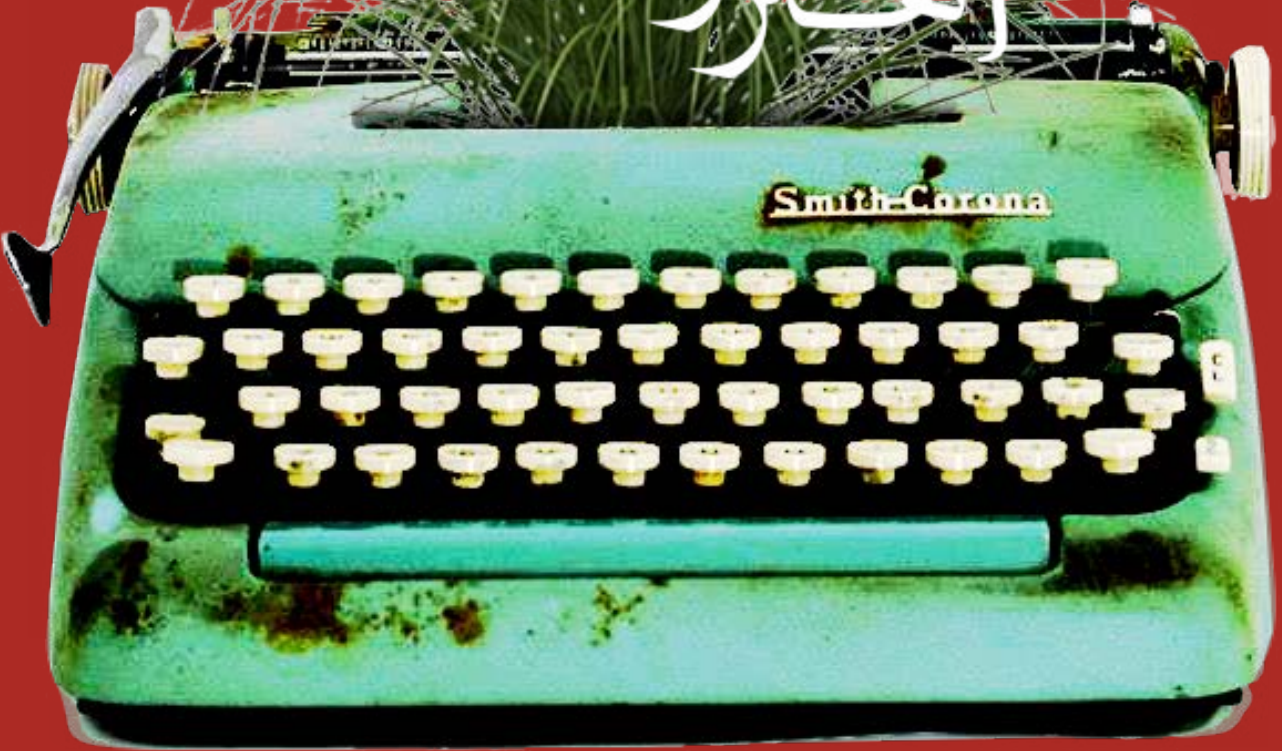


نہیب

/ فصلنامه فرهنگی / هنری /
/ شماره دوم / سال اول / تابستان ۱۳۹۹ / پنج هزار تومان /

NAHIB MAGAZNE

{ هنر و طبیعت }



صفا بقی / سعید مجاوری آگاه / سهند منشی / محمود محرومی / کیوان موسوی اقدم /
صالح تبیحی / داوود آجرلو / یاسر موسی پور / افانہ کامران / شیوا بیرونوند / زروان روحبخشان /
عبدالصمد حسین بر / هونس محمودی / سعید ریاحی / شهریار رضایی / باہداد حسین خانی /
مجید کورنگ بہشتی / جیلیان دایکمن / دیل چیبولی / نژیہا متوی / دیورا باترفیلد / رابرت اداہز / شان تین

تجسس از پِردِه‌ی تحقیق می‌گوید
تپش‌ها نفس از پِردِه‌ی تحقیق می‌گوید
که تا از خود اشررداری، نخواهی آمد اینجا

زیباکجایی؟

آشغال به عنوان اثر هنری

درنگ / هنر هند (جیلیان دایکمن)

پدیدارشناسی حضور و غیاب طبیعت در تجربه هنر مدرن

زیبایی و زایش

طبیعت و هواد باز یافتی
خواب استمراری / شهر یار رضایی

امر طبیعی و خوانش از فرمالیم ایرانی در تزئینات معماری

بیابار یم دشت، بر یم کوه، بر یم باغ...

خوانش عکس

زیبایی شناسی: استفاده از طبیعت

جستاری نیر و کوانه در هنر و طبیعت

هنر طبیعی: ستایش یا تخریب طبیعت

کتاب تصویری تالیفی

در آستانه / نگاهی به عکس‌های رابرت آدامز

نهاد مرتبط / نشریه میانه رشته ای ممکن

کتاب

سرهقاله

یک

طبیعت برای هنر هم خاستگاه است، مثل علم. چیزی بین هنر و طبیعت هست که گاهی با حضور و گاه حتی با غیابش می‌گوید این دو از هم رهایی ندارند. وقتی از هنر می‌گوی، پذیری یا نه، با زیبایی کار داری و وقتی از زیبا حرف می‌زنی از طبیعت گریزی نیست. چه کانت باشی و زیبایی را از طبیعت آغاز کنی و چه هگل باشی و از همان آغاز، طبیعت را از ساحت هنر بیرون کنی.

طبیعت با تاثیر حسی و آثار هنری مبتنی بر تاویل‌های گوناگون از نگاه نظریه‌پردازان در حوزه‌های مختلف چگونه تفسیر و تعریف می‌شوند؟ و وجه تمایز این دو اگر چه مشهود است، اما در تمیز دادن و مواجهه‌ی آنها با امر زیبا اختلاف نظرهای زیادی مطرح شده است.

امروزه دامنه‌ی بیانی هنرمندان چنان گسترش یافته که با دخل و تصرف در طبیعت و همراه شدن با آن و تهیه و ارائه‌ی اسناد، یا با الهام از آن در رسانه‌های مختلف، اثر خود را خلق می‌کنند. و همان‌طور که می‌دانیم، اشاره به رابطه‌ی میان هنر و طبیعت، صرفاً پرداختن به نحله‌ی ناتورالیسم نیست. این مهم می‌تواند از نگاه تاریخی، روانشناختی، جامعه‌شناسی، زیست محیطی و دیگر حوزه‌های مرتبط مورد تحقیق و گفت و جو قرار گیرد.

آنچه در این شماره برای کندوکاو مورد نظر ماست، پرداختن به تاثیرپذیری هنرمندان و بیرون کشیدن انتزاعی ویژه با بیان شخصی از دل طبیعت، همچنین رابطه‌ی تاریخی و پرسابقه‌ی آن است که اگرچه گستره‌ی وسیعی را در برمی‌گیرد، اما تحلیل و اشاره به آن از مبانی و الویت‌های اساسی مباحث نظری هنر بوده است.

تنها برای یک پژوهش‌گر علاقمند است که طبیعت جنبه‌ای تقدس‌گونه دارد و از نیروی ازلی خلاقی برخوردار است که تکوین جهان و آفرینندگی مکرر را میسر می‌کند، یعنی آن چیزی که توان زایش دارد و در عمل می‌تواند از خودش همه‌ی چیزهای دیگر را به وجود بیاورد.

دو

در آخرین لحظاتی که در حال گرفتن خروجی برای انتشار این شماره از فصلنامه بودیم، متأسفانه با خبر شدیم که بانو "ناهید سالیانی" هنرمند مجسمه‌ساز و استاد سابق دانشکده هنرهای زیبا، عضو افتخاری انجمن هنرمندان مجسمه‌ساز، عضو شورای هنری سازمان زیباسازی شهر تهران و داور بسیاری از فراخوان‌ها و رویدادهای مجسمه‌سازی کشور از جمله دوسالانه مجسمه‌های شهری تهران و سمپوزیوم بین‌المللی مجسمه‌سازی تهران در هشتاد و چهار سالگی دار فانی را وداع گفت.

"سالیانی" در سال‌های اخیر به زادگاهش بندرانزلی بازگشته بود و از معاشرت و هم‌نشینی با هنرمندان در گیلان لذت می‌برد.

آثار این هنرمند عمدتاً در موزه‌ها و مجموعه‌ها نگهداری می‌شود اما یک مجسمه شهری از او به یادگار مانده است که در پارک هنرمندان مقابل خانه هنرمندان ایران قرار دارد.

امین شاهد - سی‌ام شهریور ۱۳۹۹

داوود آجرلو

۸

صالح تسبیحی

۱۲

امین شاهد

۱۴

شیوا بیرانوند

۱۸

مونس محمودی

۲۴

عبدالصیر حسین‌بر

۳۰

محمود محرومی / یاسر موسی‌پور

۳۶

سهند منشی

۵۲

افسانه کامران

۶۶

مسعود ریاحی

۸۰

صفا سبطی

۸۶

بامداد حسینخانی

۹۶

زروان روحبخشان

۱۰۲

مسعود مجاوری آگاه

۱۱۲

کیوان موسوی اقدم

۱۲۴

۱۳۲

۱۳۶

در این شماره‌ی بینید و می‌خوانید از:

صفا سبطی / مسعود مجاوری آگاه / سهند منشی / محمود محرومی / کیوان موسوی اقدم / صالح تسبیحی / داوود آجرلو / یاسر موسی‌پور / افسانه کامران / شیوا بیرانوند / زروان روحبخشان / عبدالصیر حسین‌بر / مونس محمودی / مسعود ریاحی / شهر یار رضایی / بامداد حسینخانی / مجید کورنگ‌بشتی / جیلیان دایکمن / نژیار هستوی / دیل چیبولی / دیوار با ترفیلد / رابرت آدامز / شان‌تن باتشکر از مجید مدرس

*تحت نظارت شورای نویسندگان تهیه
انتشار محتوا با نگر منبع بلا مانع است.

صاحب امتیاز و سر دبیر: امین شاهد
معاون سر دبیر: داوود آجرلو

هنرهای تجسمی / بینارشته‌ای

هر احی و صفحه‌آرایی: استودیو نیپیب
ویرایش و غوننه‌خوانی: کانون ادبی درنگ





Naziha Mestaoui

برای بیست و یکمین کنفرانس آب و هوا در پاریس که در دسامبر ۲۰۱۵ برگزار شد، «نزیها مستوی» هنرمند بلژیکی، پروژه‌ی «یک درخت، یک بار» را بر روی بناهای معروف شهر اجرا نمود.

این پروژه‌ای است در خصوص ارتباط میان مجاز و واقعیت، تکنولوژی و طبیعت و همچنین آنچه قابل مشاهده است با آنچه نامرئی است. به تماشاگران این آثار هنری فرصت داده می‌شود تا درخت دیجیتالی خود را ایجاد کنند و بتوانند از طریق حس‌گری که از تلفن هوشمند کنترل می‌شود، با ریتم ضربان قلب خود شاهد رشد این درختان مجازی بر روی ساختمان‌های تاریخی باشند.

برای دیدن ویدئوی این پروژه و اطلاعات بیشتر، روی **تلنگر** کلیک کنید.



داوود آجرلو*

فرض کن اندیشیدن با فلسفه یکی باشد و فیلسوفان ابتدایی هم اهل یونان باشند. در آغاز هم فیلسوفان و هم سایر ساکنان این جهان طبیعت را معدن و محمل زیبایی می‌دانستند و اگر کسی از امور زیبای طبیعت جهان تقلید به‌سزایی می‌کرد که به درد مخاطبان تقلیدش بخورد یا احوال آن‌ها را خوب کند، یعنی موافق طبع آدمی باشد، به او هنرمند می‌گفتند. هم فیلسوفان و هم سایر ساکنان جهان. گویی هنر همان زیبایی بود که موافق طبیعت جهان است و موافق با طبع آدمی.

کم‌کم توجه به طبیعت بیشتر شد. هرچه ساکنان این جهان بیشتر می‌شدند و بیشتر به طبیعت خیره می‌شدند جلوه‌های آن را بهتر می‌دیدند و نقش طبیعت در زندگی آن‌ها پررنگ‌تر می‌شد. هم فیلسوفان و هم سایر ساکنان جهان کم‌کم چیزهای زیبای بیشتری در طبیعت جهان پیدا کردند. آن‌قدر بیشتر که دیگر نمی‌توانستند بگویند زیبایی چه چیزی است و فقط می‌شد بگویند زیبا چه چیزی است. باز اما و هنوز اما زیبا را تنها در طبیعت جهان می‌شد پیدا کرد و هنوز باید موافق طبع آدمی بود تا به آن زیبا می‌گفتند. با تمام این شباهت نظر فیلسوفان قدیم و جدید یک تفاوت هم با هم داشتند. تفاوتی بسیار کوچک به اندازه‌ی زاویه‌ای بسیار کم که رفته‌رفته به شکافی عظیم تبدیل می‌شود. تفاوت این بود و است که نه تقلید و نه هیچ‌گونه انعکاس دیگری از زیبای موافق طبیعت و طبع جهان و آدمی دیگر هنر نبود. پس هنر چه شد؟ هنر چیز شد. شیء شد. ساخته شد. برساخته شد. چیزی شد جدا از طبیعت جهان و جدا از طبع آدمی. جدا از زیبا. چیزی شد برای خودش. چیزی مثل چیزهای دیگری که انسان خودبنیاد محصول جهان جدید با قانون‌ها و قاعده‌هایی که خودش تعیین می‌کند آن را سفارش می‌دهد، تحویل می‌گیرد، پول می‌دهد و مصرفش می‌کند. ساکنان این جهان جدید گفتند هنر دو جور است: یکی چیزهایی که آدمی با دست‌وپای خودش یا دیگران بسازد و به درد دست‌وپای دیگران بخورد که می‌شود هنر کاربردی، یکی هم چیزهایی که آدمی با ذهن خودش بسازد و به درد ذهن دیگران بخورد که می‌شود هنر عالی. (همانند که ما در جهان فارسی این هنر عالی را ترجمه کردیم هنر زیبا، چون نه می‌خواستیم نه می‌توانستیم و نه راستش هنوز آن‌قدر جدید شده بودیم که بتوانیم هنر را از طبیعت جهان و طبع آدمی جدا کنیم. حالا این خوب است یا بد، همانند برای بعد.) اما این جوری که نمی‌شود؟ این ساخته‌های عالی یا حتی کاربردی متفاوت‌اند با دیگر ساخته‌های ما. تفاوتشان هم آن‌قدر زیاد هست که به این‌ها می‌گوییم هنر و به آن‌ها می‌گوییم صنعت. اصلی‌ترین تفاوتشان هم در این است که این‌ها با احساس

*فیلم‌ساز، پژوهشگر، مدرس هنر

زیبا کجایی؟

آدمی سروکار دارند. حسی‌اند، می‌فهمی؟ حسی. حسیات. این‌ها به‌قدری با بقیه‌ی پدیده‌های جهان تفاوت دارند که باید با روش‌هایی جداگانه سراغ‌شان رفت. علم شناختِ حسیات چطور است؟ استتیک می‌تواند این‌ها را جدای از بقیه‌ی پدیده‌های جهان مطالعه کند. (ما باز به همان دلایل بالا به‌علاوه‌ی چند دلیل مهم دیگر مثل علم‌گریزی دیرینمان در فارسی به‌جای علم شناختِ حسیات یا فوق فوqش به‌جای این‌که مثل ریاضیات بگوییم حسیات و بعدش مثل ریاضی بگوییم حسی، استتیک را ترجمه کردیم به زیباشناسی و واویلا که به تعداد اَزلای آدم و عالم که همان جمع زُلف باشد، نوشته‌اند و گفته‌اند زیبایی‌شناسی. این ماجرا هم همان برای یک بُعد دیگر.) حالا یعنی جهان جدید علمی داشت در ذیل علوم انسانی، نامش استتیک و به شناخت همین‌جور ساخته‌ها می‌پرداخت. ساخته‌هایی که با احساس آدمی سروکار دارند و به دو صورت ساخته می‌شوند: یا به‌صورتی کاربردی و برای استفاده‌ی جسم‌ها یا به‌صورتی عالی و برای ذهن‌ها.

فرض ما در ابتدا این بود که اندیشیدن را با فلسفه یکی بگیریم. گرفتیم. فیلسوفان در جهان جدید هم نمی‌توانند بی‌توجه به چیزی باشند. نمی‌توانند. آن‌ها از ابتدا تا امروز به همه‌ی چیزها توجه دارند. دارند. پس باید به هنر هم توجه کنند. کردند. به هنری که یا ساخته‌های کاربردی است یا ساخته‌های عالی توجه

کردند. به هنری که اصلی‌ترین تفاوتش با بقیه‌ی ساخته‌ها در حسی بودن

محصولات آن است توجه کردند. فیلسوفان شاخه‌ای را در فلسفه بنا گذاشتند به اسم فلسفه‌ی هنر که به ساخته‌های هنری توجه می‌کرد و هنوز هم سعی می‌کند توجه کند. اما راستی کسی یادش هست زیبا را چه شد؟ زیبا کجا رفت؟ زیبا کجایی؟ زیبا در طبیعت رها شد. طبیعت رها شد و زیبا هم در دل طبیعت رها شد. نه فیلسوفان هنر و نه عالمان استتیک و نه حتی بقیه‌ی ساکنان این جهان که دیگر جهانِ طبیعت نیست هیچ‌کدام کاری با زیبا نداشتند و ندارند. زیبا دیگر معیار هیچ چیزی نیست. معیار برتری چه در هنر و چه در رسانه که آخرین پروژه‌ی این جهانِ غیرطبیعی است جذابیت است، دیدنی‌بودن، پربازدید بودن، دوست‌داشتنی به‌معنای لایکی‌بودن و چیزهایی از این قبیل.

البته که هیچ‌کس هم نمی‌گوید زیبا وجود ندارد. زیبا هست. در طبیعت هست. از قضا فیلسوفان هنر و استتیکی‌ها هم به زیبای طبیعی باور دارند. هنرمندان و مصرف‌کنندگان رسمی هنر هم به زیبای طبیعی باور دارند. مردم عادی هم حتی آن را می‌شناسند. از قضا همه هم با هم با فیلسوفان هنر و استتیکی‌ها و علمای دیگر آخر هفته‌ها می‌رویم در طبیعت و از زیبایی‌های آن استفاده می‌کنیم و به‌جاش خستگی‌ها و آشغال‌های‌مان را می‌ریزیم توش. پلیدی‌هایمان را می‌ریزیم دور. به طبیعت می‌گوییم دور. طبیعت دور می‌شود. طبیعت با زیباهش دور می‌شود. زیبا از ما دور می‌شود. حالا اصلاً هنر که هیچ، خود ما هم با طبیعت نسبتی نداریم.

فرض کن تاریخ جهان را از میلاد مسیح بشمارند و حوالی دو قرن پایانی هزاره‌ی دوم آغاز پیدایش جهان جدید باشد. جهانی که از آن حوالی تا امروز تمام تلاشش تنها برای جدیدشدنِ مدام است و برای پیش‌رفتن. دو مقصودِ ظاهراً یک‌سانی که اولیش اتفاق می‌افتد و دومیش اما هرگز. جهان جدید مدام جدید می‌شود اما به ساکنانش اجازه نمی‌دهد از خود پیش‌تر بروند. اشتهای سیری‌ناپذیری برای کشف و شناختن هست اما درنگ و دریغ ندارد. تأمل را تاب نمی‌آورد. ساکن این جهان برای پیش‌رفتن از خود نیاز به سکون و سکوت دارد

که نیست. نیاز به انداختنِ پوست دارد که نیست. تازه‌شدن می‌خواهد و تازگی متعلقِ طبیعتِ جهان و طبعِ آدمی است. تازگی است که همراه است با "تری". هر "تر" شدنی تازگی می‌خواهد. برای پیش‌تر رفتن از خود هم باید تر و تازه شد. جهان جدید اجازه‌ی این پوست‌اندازی و تری و تازگی را به ساکنانش نمی‌دهد. آدمی خود را از طبیعتِ زیبا و زیبای طبیعت دور کرده و طبیعتی را که دور خوانده چونان مصرف کرده که امروز اگر بخواهد هم نمی‌تواند زیبای آن را بیابد. طبیعت نیست. و حالا هم فیلسوفان و هم سایر ساکنان جهان در قرنطینه‌های دورباشی که طبیعت به‌عنوان پاسخی آرام و خزانِ حواله‌ی این جهانِ جدید کرده باید تنها به‌عنوان مرثیه‌ای یاد کنند و بگویند:

در آغاز هم فیلسوفان و هم سایر ساکنان این جهانِ طبیعت را معدن و محمل زیبایی می‌دانستند و اگر کسی از زیباییِ طبیعتِ جهان تقلید به‌سزایی می‌کرد که به درد مخاطبان تقلیدش بخورد یا احوال آن‌ها را خوب کند، یعنی موافق طبعِ آدمی باشد، به او هنرمند می‌گفتند. هم فیلسوفان و هم سایر ساکنان جهان. گویی هنر همان زیبایی بود که موافق طبیعتِ جهان است و موافق با طبعِ آدمی.

پانویس یک: جهان چیزی است که با جهیدنی آغاز شده، جهیده تا امروز و می‌جهد تا ابد. پس جهان است. این معنی اگرچه به تمام زبان‌ها مورد توافق است اما هیچ واژه‌ای به این میزان از معادله با معنا در هیچ زبانی برای جهان وضع نشده؛ با این وجود در تمام زبان‌ها چنین واژه‌هایی که در بالاترین درجه‌ی معادله با معنا وضع شده باشند بسیاراند. شگفتی‌های هنری زبان تنها یکی از هنرهای طبیعی جهان است.

پانویس دو: زیباشناسی تکاملی که سعی در کشف و شناخت امر زیبا و معیارهای زیبایی از دل تاریخ تحول و تکامل طبیعی دارد حیطه‌ی استثنای این جستار است.

پانویس سه: هنوز و در هر زمان و مکانی هستند هنرمندانی و هنردوستانی و آدمیانی که می‌کوشند خلاف جریان حرکت کنند. ■

هجدهم شهریور هزاروسیصدونودونه



صالح‌تبیعی

مرسوم است و بارها تکرار شده که هنرمند از طبیعت الهام می‌گیرد و آموزه‌های اصلی هنرمندان بزرگ بیش از هرکجا متأثر از طبیعت بوده است. طبیعت برای هنرمندان بزرگ همواره محل درک و دریافت و ادراک بی‌نظیر نظام بزرگ‌تری بوده است که آدمی در آن گم و گور می‌شود و با عمر کوتاه، قد کوتاه، عقل کوتاه، و دست کوتاه خود فقط می‌تواند جزییاتی ساده و گذرا از طبیعت درک کند و یا از آن لذت ببرد و یا تخریبش کند. موضوع بنده و حضرت‌تعالی به عنوان اهل هنر کمتر این دومی بوده است اما یک هنرمند هنگامی که در معرض تخریب طبیعت قرار می‌گیرد چه اتفاقی برای روح و روانش می‌افتد؟

معترضه‌ی یک: فرضیه این است که هنرمندان به دلیل دقت نظر ذاتی یا آموختنی، بعد از مدتی به خیل موجودات ترسیده و کلافه تبدیل می‌شوند. یعنی نسبت به آدم عادی، این موجود دوبا؛ شاخک‌های حساس‌تری دارد و در تماشای دقت به جزییات پیرامون خود حساسیت بیشتری بروز می‌دهد. از این روی هنرمندان عموماً زود پیر می‌شوند و به تق و توقی می‌میرند.

در پی همین معترضه محرز می‌شود که وقتی یک هنرمند با حس و حال معلوم خود به دل طبیعت می‌زند از تخریب طبیعت بیش از یک آدم عادی به هم می‌ریزد. هنرمندان زیادی می‌شناسیم، همین یکی خود شمای عالی که وقتی به جنگل یا کناره‌های دریا می‌روی، زباله‌جات و آشغال‌های همه جا ریخته (که به فضل خداوند این فضولات در وطن ما هم همه جا هستند) بیش از بافت پیچ در پیچ جنگل یا کناره‌های با شکوه رودخانه به چشم می‌آیند. جایی رفته‌ای نشسته‌ای که ساعتی خلوت کنی یا از حرکت بی‌نظیر ابرها بر فراز کوهستان لذت ببری، لیوان‌های یکبار مصرف و دستکش و بطری‌های پلاستیکی همه سرک می‌کشند و نمی‌گذارند با طبیعت تنها باشی.

رفته‌ای دریا تنی به آب بزنی یا دستکم از حرکت بی‌نظیر امواج کیف و حظ ببری، طناب‌های پاره و گونی‌های پلاستیکی، از ماسه بیرون زده و در ساحل پراکنده، و امان از ته سیگار، امان از ته سیگار که همه جا هست، زباله‌ها نمی‌گذارند دریا را به درونت بریزی.

معترضه‌ی دوم: از بدیهیات ماجرا هم یکی این که حساسیت به تخریب طبیعت البته که مختص اهل هنر نیست اما از آنجایی که هنرمند از توجه و ریز بینی افراطی رنج می‌برد و الهام می‌گیرد، این نوشته تنها به نگاه اهل هنر پرداخته و سایر عاشقان طبیعت را ندید گرفته است.

هنرمندان به سبک و نگوگ گاهی با بساط نقاشی، و به سیاق خیل عکاسان و فیلمسازان و اهالی موسیقی بارها به دل طبیعت پناه برده‌اند و برای خلق اثر به تماشای نوش و شنود جزییات پرداخته‌اند. اما تا آنجا که بنده دیده‌ام، هنرمند کلافه‌ی ما، وقتی مثلاً از کوه پایین می‌آید جای اثری تمام شده یا در دست اتمام، کیسه‌ای زباله در دست دارد که دیگران ریخته‌اند و او جمع کرده. در واقع اثر هنری مفهومی هنرمند فرهیخته‌ی کوه‌نشین و طبیعت‌نشان، همان کیسه زباله است و دیگر هیچ.

معترضه‌ی سوم و پایانی: خوشبختانه نهادهای مردمی زیادی در ایران شکل گرفته‌اند که به شکل گروهی به طبیعت می‌روند و زباله جمع می‌کنند. اما بدبختانه این نهادها قوت‌شان از نهادهای زباله ریز! خیلی کمتر است و هنرمند ماجرای ما همچنان از دیدار طبیعت بکر بی‌زباله محروم است. ■

آشغال به عنوان اثر هنری

Gillian Dykeman

Dispatches from the Feminist Utopian Future, 2016, videostill

جیلیان دایکمن

متولد سنت جونز

کارهای جیلیان دایکمن شامل رسانه‌ها و رشته‌هایی مانند اجرا، مجسمه‌سازی، فیلم، صدا، چیدمان و نقد هنری است. وی دارای مدرک کارشناسی ارشد در فرهنگ تصویری از دانشگاه تورنتو و لیسانس هنرهای زیبا از NSCAD است. دایکمن مدرس رشته‌های هنرهای تجسمی بنیاد و استودیوی پیشرفته در کالج صنایع دستی و طراحی نیوبرانزویک است.

برای دسترسی به وبسایت این هنرمند،
روی **تلنگر** کلیک کنید.



گفت‌و‌گو

جامعه‌شناسی هنر
فلسفه‌ی هنر
پدیدارشناسی هنر
نشانه‌شناسی هنر
بینارشته‌ای هنر



شیوا بیرانوند*

پدیدارشناسی هوسرل، نهیب به «طبیعی‌انگاری» جهان است. به تعلیق‌درآوردن آنچه به واسطه‌ی استیلای علم، به مثابه‌ی علم پوزیتیو، درباره‌ی جهان و طبیعت از پیش، مفروض گرفته شده است. واژه یونانی فاینمون^۱، به معنای آنچه خود را می‌نماید، آنچه دیده می‌شود و آنچه پدیدار می‌شود است. فروکاست پدیدارشناسانه (reduction) راهی است که هوسرل برای گونه‌ای شناخت بی‌میانجی و مستقیم از «خود چیزها» بیان می‌کند و در صدد آن است که تنوع، پیچیدگی و غنای تجربه را بیان کند. شیوه‌ی رویارویی نقاشان مدرن با طبیعت، ورای «ابریارادایم» علم مدرن، که در میدان مناقشات تجربه‌گرایی و عقل‌گرایی، داعیه‌ی شناخت طبیعت و کشف و استیلا بر آن را داشت، می‌تواند گونه‌ای تجربه‌ی پدیدارشناسانه در نظر گرفته شود که در ادامه‌ی پدیدارشناسی هوسرل در نقد به علم‌زدگی و ریاضی‌سازی جهان، در آراء پدیدارشناسانی چون مرلوپونتی، هایدگر و مایکل دوفرن به راه‌های گوناگون نمود پیدا می‌کند.

مرلوپونتی در صدد بود تا روشی در توصیف تجربه‌ی انسان از جهان و تجربه‌ی ادراک از جهان را به عنوان تجربه پدیدارشناسانه بیان کند، تا شاید راهی برای برون‌رفت از بن‌بست‌هایی که عقل‌گرایان و تجربه‌گرایان مطرح نموده بودند بیابد. از نظر مرلوپونتی شیوه‌ی ادراک طبیعت نه تنها فرایند فلسفه‌ی مدرن و آینده‌ی مدرنیته، بلکه مربوط به هنر مدرن است. از نظر او برای آن که هنرمندان و نقاشان بتوانند کاری همانند پدیدارشناسان انجام دهند راهی برای ادراک و تجربه ادراک دیگر گونه مطرح کنند باید خود را از دام انطباق با طبیعت از آنگونه که تجربه‌ی گرایایی علمی در صدد آن است، برهانند. مرلوپونتی، از شیوه‌ی تجربه‌ی نقاشانه سزان، گونه‌ای پدیدارشناسی از جهان یاد می‌کند که با نظریه‌پردازی علمی درباره‌ی جهان متفاوت است. مرلوپونتی نقاشی سزان را در برابر منظره‌پردازی‌های ناتورالیستی می‌گذارد و ناتورالیسم در هنر را همانند رویارویی یک دانشمند با «طبیعت» می‌داند. این یادداشت، قدری به نگاه هوسرل و تجربه‌ی پدیدارشناسانه و در عین حال مفهوم تجربه‌ی «اکنون» در اندیشه‌ی تجربه‌گرایانی

پدیدارشناسی حضور و غیاب طبیعت، در تجربه‌ی هنر مدرن

برای دسترسی به فایل‌های صوتی در کانال تلگرام نهیب،
روی **تلنگر** کلیک کنید.

چون «دیوید هیوم»، در آثاری که به موازاتِ ناتورالیسم و در ادامه‌ی طبیعت‌پردازی‌ها پس از قرن هجدهم رخ داده‌اند، می‌پردازد. از جمله تجربه‌ی زمان و اکنون در کار نقاشان امپرسیونیست و اضافه شدن بعد زمان و بازفای‌ی نور و سایه‌ها و دقایق روز به خاطر بیرون آمدن از کارگاه‌ها و رویارویی با «خود طبیعت»، گونه‌ی دیگری از تجربه‌ی «اکنون» را از راه نقاشی باز می‌مایاند که ورای فرآورده و محصول هنری، خود فرایند خلق و تجربه‌ی لحظه‌ی اکنون در آنها بسیار حایز اهمیت است. این نقطه‌ی شروع نه تنها به خاطر همزمانی‌های تاریخی بلکه امکانی متفاوت برای به پرسش کشیدن تاریخ هنر و تعریفی است که از طبیعت‌پردازی در آن بدیهی فرض شده است.

قرن هفده و هجده، عصر روشنگری و عصر انقلاب‌های علمی در ادامه‌ی باور نیوتنی به آرمان ایده‌آلیستی علم و سودای کشف و چیرگی بر طبیعت، نوید جهانی آرمانی را می‌داد که هراس از ناشناخته‌ها در آن پایان یافته بود. در گذر از اسطوره به عقل، میتوس به لوگوس که بسیار پیش‌تر از عصر روشنگری آغاز گشته بود، به مرور شیوه‌ی بازفای‌ی طبیعت در آثار هنری دچار دگرگونی شد. در میانه‌ی قرن هفدهم مرز واضح و روشنی بین جهان استعلایی، مثالی و ماورایی کشیده شد و شیوه‌ی بازفای‌ی آنها با یکدیگر متفاوت شد. به تدریج این جهان طبیعت کشف شده به واسطه‌ی علم به جهانی آشنا برای انسان مدرن تبدیل گشت. طبیعت نه آن ورطه‌ی هولناک اسطوره‌گون، بلکه جایی برای «حضور»، «سکنی گزیدن» و «در جهان بودن» انسان مدرن بدل گشت. انسانی که تجربه‌ی نقاشانه برای او، گره خورده با تجربه‌ی زیسته و زیست‌جهان هنرمند در عصری داشت که امکان تجربه‌ی اکنون و مشاهده و ادراک بی‌واسطه‌ی طبیعت پیش‌تر به واسطه‌ی علم در آن به وجود آمده بود.

این یادداشت درباره‌ی پدیدارشناسی حضور و غیاب طبیعت در منظره‌پردازی هنر مدرن است. پدیدارشناسی

**تجربه‌ی نقاشانه در قرن
هجدهم یک منظره‌پردازی
برآمده از نگاه عام تجربی و یا
یک بازفای‌ی برآمده از بینایی
نیست.**

و به ویژه پدیدارشناسی هوسرل با یک ترم به نام «طبیعی‌انگاری» ما را متوجه گونه‌ای از شناخت می‌کند که شناخت برآمده از به تعلیق درآوردن امر «طبیعی» و «از پیش مفروض» است. یعنی نسبت میان طبیعت و آگاهی و رسیدن به آگاهی از طریق پرسش از آن چیزهایی که ظاهراً بدیهی و طبیعی به نظر می‌رسند، فراهم می‌آید. واژه‌ی «طبیعی» و نزدیکی معنایی ظاهری آن به «طبیعت» یکی از بن‌مایه‌های این نوشتار محسوب می‌شود و امکانی است برای به پرسش کشیدن آن چیزی است که پیش‌تر به واسطه‌ی فروکاهیدن نسبت میان هنر و طبیعت به علم استتیک و تاریخ هنر تا حدی امکان پرسش‌گری از آن گرفته شده بود.

روند این نوشتار گونه‌ای تمرین شیوه‌ی پدیدارشناسانه به عنوان امکانی برای ادراک و به چالش کشیدن فهم‌های مفروض، تثبیت شده و به پرسش ناکشیده از حضور طبیعت غیاب طبیعت و فرا رفتن از دوگانه‌های هنر-طبیعت است. ناگفته روشن است که طبیعت مفهومی بسیار گسترده‌تر از چشم‌انداز یک منظره و یا یک چشم‌انداز صرف بصری دارد اما انتخاب عنوان حضور و غیاب طبیعت در شیوه‌های بازفای‌ی طبیعت این امکان را پیش روی ما قرار می‌دهد که به بهانه‌ی این حضور و غیاب، دوری و نزدیکی و در مرکز و یا در حاشیه بودن، به لایه‌های دیگری از ارتباط هنر و طبیعت پرتو افکنیم، که تنها به بازفای‌ی زیباشناسانه برمی‌گردد و می‌تواند خبر از حضور و غیاب پدیدارهایی بدهد که با دگرگونی در شیوه‌ی مطالعه‌ی تاریخ هنر، بتوان امید داشت که فرصت پدیدار شدن، پیدا کنند.

تجربه‌ی نقاشانه در قرن هجدهم یک منظره‌پردازی برآمده از نگاه علم تجربی و یا یک بازفای‌ی برآمده از بینایی نیست. بلکه تجربه‌ی حضور در طبیعت به شکل بسیار منحصر به فرد است. «خود انسان» در «خود طبیعت»، واقع شده است. زاویه دوربین انسان، افقی که روبروی او هست را با جهان «عمودی-انگاشته-شده‌ی» پیشارنسناسی مقایسه کنید جهان ماورا و ترزندنتال، جای خود را به حضور در طبیعت و امکان مشاهده‌گری آزاد، بیواسطه و موشکافانه‌ی هنرمند داد. نیک می‌دانیم بخشی از این رهایی به رهایی از تعلق به کلیسا و نهادهای قدرت و شکل‌گیری «فردگرایی مدرن» برمی‌گردد که به جای پرداختن به «آن» منظره که نیست! این امکان را دارد که به نزدیک‌ترین و روزمره‌ترین منظره و «این» منظره بپردازد.

این چیزی که امروز عادی و «طبیعی»! به نظر می‌رسد، یعنی منظره‌پردازی صرف در نوع خودش یک رخداد تاریخی قابل تامل است. طبیعت‌پردازی یا پرداختن به «خود طبیعت» به عنوان یک گونه‌ی هنری مستقل قدمتی ندارد. شاید کمتر از ۲۰۰ سال است که طبیعت‌نگاری به عنوان یک شیوه‌ی بازفای‌ی مستقل، در تاریخ هنر نمود پیدا کرده است. زمانی بشر طبیعت را نماد جهانی یوتوپایی و موعود در نظر می‌گرفت. دیرزمانی در گذر از میتوس به لوگوس از اسطوره به عقل طبیعت را هولناک، پرهراس و دور از خود می‌دید و ناگزیر شیوه بازفای‌ی «آن» طبیعت با «این» طبیعت متفاوت بود. مفهوم «آن» و «این» اینجا بسیار اهمیت دارد یعنی وقتی که آن طبیعت را به نمایش می‌گذاشت تقریباً خبری از این طبیعت نبود. می‌توانیم بگوییم اما این بهشت آرمانی یک نوعی بهشتی که هنر رنسانس پس از این‌که از جهنم‌نگاری قرون

وسطایی رها می‌شود، حال این امکان را دارد که تصویر بهشت را نمایان کند. حتا تصویر انسان دوران رنسانس با انسان مدرن متفاوت است شیوه بازنمایی بهشت و انسانی که در بهشت است با انسان به «ما هو انسان» و انسان بسیار انسانی و «طبیعت به ما هو طبیعت» و طبیعت قرن هجدهمی بسیار فرق می‌کند. انسان رنسانسی یک انسان «انسان زدایی» شده است و هنرمند، در بازنمایی طبیعت می‌خواهد از طبیعت موجود استعلا پیدا کند، فرا رود و به طبیعت را ماورای آن تبدیل نماید، پس نسبتش را با طبیعت موجود، کم می‌کند و آن رادر پس زمینه قرار می‌دهد. این گونه پرهیز از مطابقت عین و ذهن با انتزاع از واقعیت در دوران مدرن، بیشتر از جنبه‌ی آوانگاردیستی، متفاوت است. هنرمند مدرن آنگونه که مرلوپونتی بیان می‌دارد، جهان را به گونه‌ای که می‌خواهد می‌بیند. با حضور سوپژکتیو انسان و انقلاب کپرنیکی کانت، انسان به مرکز جهان تبدیل می‌شود و خود او در آثار هنری در هیات بسیار «انسانی» ظاهر می‌شود، با این تغییر مرکز ثقل «طبیعت» دیگر بار و به گونه‌ی دیگری به حضور می‌آید و این بار در پس‌زمینه‌ی حضور انسان، به غیاب می‌رود...

برخی پدیدارشناسان بر این باورند که تجربه‌ی حضور در طبیعت را نمی‌توان به تجربه‌ی منظرپردازانه و نقاشانه، فروکاست و تصورشان بر این است که تجربه‌ی یک نقاش، تجربه‌ای صرفاً مبتنی بر بینایی است. تجربه‌ی حضور در طبیعت، سه بعدی است و به جز بینایی، تمامی حواس ما درگیر با طبیعت است. طبیعت سه بعدی را نمی‌توان به دو بعدی فروکاست. با آنچه تا کنون گفته شد تلاش داشتیم نه به فرآورده‌ی هنر به مثابه‌ی یک تصویر نهایی بلکه به خود فرایند خلق بپردازیم که گونه‌ای تجربه‌ی در جهان بودن با شیوه‌ای ویرای تجربه‌ی علوم تجربی از طبیعت است.

با طرح پدیدارشناسی حضور و غیاب طبیعت در شیوه‌های

**با حضور سوپژکتیو انسان
و انقلاب کپرنیکی کانت،
انسان به مرکز جهان تبدیل
می‌شود**

بازنمایی هنر مدرن است می‌توانیم بگوییم که در واقع حضور و غیاب طبیعت و مسئله حضور و غیاب در نسبت با طبیعت مسئله‌ای بسیار با اهمیت است. امر حاضر اثر هنری در دل موزه‌ها و کتاب‌های تاریخ هنر است که گاه متافیزیکی بودن این حضور و وسواس اصالت، نخبه‌گرایی و چیزهایی از این دست، مانع پدیدار شدن امر غایب مانند تجربه‌ی خلق شده و در عین حال شیوه‌ی حضور و غیاب طبیعت، حضور کامل و مستقل و غیاب کامل، امکانی برای ردیابی تجربه‌ی انسان مدرن است چه آنگونه که مرلوپونتی از منظر خالق می‌بین و چه آنگونه که دوفرن از منظر ناظر و مخاطب.

برای جهان مسیحی لحظه‌ی اکنون و اکنونیت واجد ارزش نبود. این جهان را تنها یک کاروان‌سرا، منزل‌گاه و یک لحظه برای عبور، برای رسیدن به یک بهشت موعود می‌دانست و جهان را جایی برای گذر و عبور تصور می‌کرد تا به جهان دیگر برود. حال در دوران مدرن جهان به جایی برای حالا در جهان مدرن جهان به جایی برای سکنی گزیدن انسان تبدیل می‌شود. مکانی برای سکنی گزیدن و زمانی برای تجربه لحظه اکنون است. مفهومی که هایدگر *dwelling*، می‌خواند، صرفاً مکانی و صرفاً فیزیکی نیست بلکه سکنی گزیدن در زمان هم هست. تنها معنی ساختن نمی‌دهد بلکه جنبه‌ی آفریدن در زمان را با خود دارد. مترجم سرآغاز کار هنری مارتین هایدگر واژه‌ی «در میان بودن» را پیشنهاد می‌دهد.

ما که باشیم ای تو ما را جانِ جان ما که ما باشیم با تو در میان

می‌توان، تجربه نقاشانه را به این تعبیر نوعی در میان بودن در میان گذاشتن دانست. آنجا که هایدگر از کفش‌های زن کشاورز ونگوگ، سخن می‌گوید. کفش‌ها با طبیعت در میان بوده‌اند... طبیعت غایب است، اما در کهنگی و رد گل و لای بر روی کفش‌ها، حاضر می‌شود. اثر هنری از آنچه که پیشتر در حجاب رفته بود پرده برمی‌دارد. طبیعت و رنج زن کشاورز در طبیعت که پیشتر در منظره‌پردازی‌ها خود زن کشاورز را در چراگاه‌ها و زمین‌های کشاورزی می‌دیدیم در ادامه‌ی مسیر هنر مدرن، حتی اشیا زندگی انسان واجد اهمیت هستند. وقتی که نه آن جهان، که این جهان حاضر روزمره را می‌کشید، تازه شروع به گونه‌ی دیگری از «دیدن» می‌کند، «خودجهان» در هنر، کشف المحجوب هنرمند می‌شود. شاید حتی واژه‌ی «طبیعت بی‌جان» اینجا کاملاً قابل تامل باشد. طبیعتی که در واقع انسان در آن غایب است اما به آن می‌نگرد. طبیعتی که جزئی‌ترین جز زندگی روزمره در آن در نسبت با حضور انسان، پدیدار می‌شود. ■



هنر محهودی*

مقدمه

یکی از موضوعاتی که همواره منبع الهام هنرمندان در دوره‌های مختلف تاریخ هنر بوده «طبیعت» است که با تغییر در شیوه‌های بازتابی، مواجهه با آن نیز دستخوش تغییرات فراوان شده.

در بحث الگو واقع شدن و سرمشق قرارگرفتن طبیعت در ساخت و پرداخت اثر هنری در دنیای معاصر از میان شمار هنرمندان فعال و قابل توجه در این عرصه به بررسی آثار دو هنرمند آمریکایی که بهره‌مندی از طبیعت در کارشان قابل ملاحظه است، یعنی دبورا باترفیلد (Deborah Butterfield) و دیل چیهولی (Dale Chihuly) خواهیم پرداخت.

آنچه در آثار این دو به عنوان عامل مشترک در ارتباط با تاثیرپذیری از طبیعت و پیوند آن با هنر می‌توان در نظر گرفت بررسی کارکرد فرم و متریال در ایجاد عینیتی مصنوع براساس عینیتی طبیعی است. اینکه چگونه هر یک به عنوان هنرمندی معاصر از طریق فرم و کارماده سعی در بازتابی طبیعت و یا بکارگیری اثر در محیطی طبیعی دارند و چگونه مرزهای قدرتمندی و زیبایی، طبیعت نمایی یا انتزاع در هنر آنها نمایان می‌شود و چگونه شی‌ت آثارشان ارج و قربی به لحاظ زیبایی و شکوهمندی فرم‌های طبیعی می‌یابند.

چنانچه پیداست قصد ما بحث پیرامون ارجحیت زیبایی طبیعی و زیبایی هنر و یا اینکه زیبایی را در پرتو هنر بامعنا تلقی کنیم نیست. بلکه بیان مشابهت‌ها همخوانی‌ها و تضادهایی آشکار میان این دو پدیده در آثار آنهاست نه ورود به مقوله‌ی زیبایی طبیعی و هنری.

اگر مدیا و قالب هنری چیهولی و باترفیلد را مجسمه‌سازی در نظر آوریم، الگوی بازتابیانه آنها گرچه از لحاظ متریال و فرم بیانی با هم متفاوت است اما با نگاه ارزش‌گذارانه و مقایسه با زیبایی طبیعت از مشترکاتی برخوردارند که به واسطه‌ی سه‌بعدی بودن اثر و استفاده در محیط و فضا محور بودنشان تلاشی هستند در جهت کم کردن دوگانگی سوژه و ابژه و ایجاد مشارکت ناظر، نه صرفاً تماشاچی بودن او. بنابراین طبیعت الگویی است ناظر به اثر هنری بدین معنا که هنر بهانه‌ای است که طبیعت در آن متجلی شده است. پس به گونه‌ای از مشابهت با طبیعت عینی بهره‌مندند.

تخیل و رازورزی و برانگیزاننده بودن و نیز بهره‌مندی از فرم عناصر طبیعی دیگر مواردی هستند که آثار این دو هنرمند را متأثر از طبیعت به شمار می‌آورد. هرچند که آثاری انتزاع محور باشند و از بستر طبیعی جدا شده اما دوباره به آن بازمی‌گردند و در فضاهای طبیعی علاوه بر فضاهای مصنوع و نمایشگاهی نیز تعریف می‌شوند.

زیبایی و زایش

تاثیرپذیری از طبیعت در آثار دیل چیهولی و دبورا باترفیلد





آثار چیهولی و باترفیلد به واسطه ی سوژه ی متأثر از طبیعت، عینیتی آشنا می‌یابند اما از طریق ابعاد، کارماده و به طور کلی فرم بیانی اثر، کارکردی معاصر دارند که در آثار هریک به گونه‌ای متفاوت قابل بررسی است. در ادامه به تشریح ویژگی‌های هر کدام به طور جداگانه خواهیم پرداخت.

دیل چیهولی

متولد ۲۰ سپتامبر ۱۹۴۱ در تاکوما در واشینگتن آمریکا است. آثار او چیدمان‌هایی از شیشه های رنگی در فضا اغلب با فرم‌های انتزاعی و گیاهی در ابعاد بزرگ هستند که هم در گستره‌ی هنرهای زیبا، هم هنرهای تزئینی و صنعت قابل بررسی است که اندکی هم به لحاظ تکثیر و تولید و فرم‌های رنگین از ویژگی‌های پاپ برخوردار می‌شوند.

آثار او را می‌توان امپراطوری فرم و رنگ با بیانی حسی و دور از معناپردازی مضاعف قلمداد کرد که حتی اگر آنها را جز هنرهای زیبا هم ننگنجانیم از شکوه، زیبایی و چشم فریبی آنها نمی‌توان گذشت. چرا که بزرگی ابعاد، نمایشی بودن، رنگین بودن آثار او ارضای میل به لذت زیبایی شناختی معاصر را در خود دارد. چیهولی در آثارش شکوهی ناپایدار را که کنایه از ناپایداری زیبایی و خوشایندی است با متریالی شکننده و آسیب‌پذیر ارائه می‌دهد. آسیب پذیری و شکوه، میرایی و نامیرایی را چیهولی در پیوند هنر و طبیعت نمایش می‌دهد و جوری فرم‌ها را در باغ‌ها حوضچه‌ها و فضاهای طبیعی به کار می‌گیرد که درهم تنیدگی پیچیدگی و سوار شدن آنها بر یکدیگر در میان فضاهای طبیعی خصلتی اندام‌وار و ارگانیک می‌یابند و گویی هنر و طبیعت از ویژگی مشترک برخوردار می‌شوند. تماشایی، میرا، تکثیرپذیر و روینده.

من فکر می‌کنم عملکرد چیهولی در پروسه‌ی تولید و شیشه‌گری و دمیدن برای فرم پذیری مواد مذاب عملکردی خدای گونه است. یعنی یک جور دمیدن و روح دادن به ماده‌ای اولیه و تماشای تغییر مدام و رسیدن به شکل‌های گوناگون.

بنابراین چیهولی گه‌گاه طبیعت را بازآفرینی می‌کند، از آن بهره‌مند می‌شود و با هنر پیوند می‌دهد و هنر را به واسطه‌ی طبیعت و هم طبیعت را به واسطه‌ی هنر مورد توجه قرار می‌دهد.

دبورا باترفیلد

دبورا باترفیلد متولد ۷ مه ۱۹۴۹ سن دیگو، کالیفرنیا، آمریکا است که اسب را سوژه‌ی کار مجسمه‌سازی خود قرار می‌دهد. اسب‌های دبورا پیکرهای میان تهی سر به زیر و رام در حالت لمبیده و ایستاده هستند که با تکیه بر فرم و ساختار آناتومیک طراحی شده‌اند و هرگونه ارجاع معنایی و کاوش در توصیف آنها در ارتباط تنگاتنگ با تشریح فرم‌های آنهاست. فرم‌هایی که رگه‌های سنت‌های تصویری قرن نوزده و بیست در آنها قابل بازیابی است. ستهایی که تکیه بر فرم، ساختارگرایی، تحلیل‌های کویستی، بیان اکسپرسیونیستی و گرایش‌های انتزاع‌گرایانه داشتند و با موضوعاتی از طبیعت و حیوانات نقدی بر جامعه‌ی صنعتی و جنگ به شمار می‌رفتند.

باترفیلد به عنوان مجسمه‌ساز معاصر تحت تأثیر این گرایش‌های مدرن به ویژه گروه سوارکار آبی و اسب‌های نجیب و رنگین و مقاوم مارک و ماکه است. او بار دیگر فرم را در شکل اکسپرسیو، انتزاعی و حتی با تکیه بر خصلت‌های کویستی و ساختارگرایانه با همان چالش ضدجنگ و جامعه صنعتی به چالش می‌کشد. به طوری که نوع بکارگیری مواد در آثار او که ترکیبی از مواد طبیعی مانند گل، خاک رس، چوب و مواد بازیافتی مثل فلزهای قراضه و فولاد است را می‌توان نقبی به زیست طبیعی و صنعتی دانست. اسب به عنوان بقایای زندگی طبیعی کالبدش دچار فرسایش و فروپاشی شده است و باترفیلد با تاکید بر ساختمان و ساختار دارد این زوال‌زدگی و عریانی حاصل جنگ و تخریب را با کاربست خشکی چوب‌ها و مواد طبیعی و صنعتی همراه می‌کند. مجسمه‌های باترفیلد سرودن مرثیه‌ای برای دورافتادگی از اصل طبیعی است که با کالبدشکافی و تشریح ساختار اندام اسب به صورت بقایای فرسوده‌ی طبیعی و صنعتی نمایش داده می‌شود. اسب‌های او اگر چه پیکره‌هایی رنج کشیده و معصوم به نظر می‌رسند اما باترفیلد در کالبد زوال زده‌ی آنها روح می‌دمد و آنچه باعث زنده‌نمایی و روح مقاومت و زیبایی در آنها می‌شود نحوه بکارگیری فرم اندام آنهاست. فرم‌هایی که سرشار از نیرو هستند اما نیروهایی نه در جهت فعلیت و شورش بلکه در حالتی از انفعال، پذیرش، اهلیت و زایش.





عبدالبحیر حسین بر*

زباله در عصر حاضر به عنوان دشمن طبیعت تلقی می‌شود. زباله کابوس طبیعت است. کابوسی که برخی از هنرمندان معاصر آن را به عنوان مدیومی هنری انتخاب کرده‌اند. وقتی شیئی در سطل زباله انداخته می‌شود بلافاصله عنوانش از نام سابق به زباله تغییر پیدا می‌کند و لحظه دور انداختن آن شیئی مساوی با احساس عدم نیاز است. چون احساس عدم نیاز به احساس نیازی جدید بدل می‌شود. سرمایه‌داری بی‌وقفه در حال تولید است و سعی دارد میل و نیاز انسان معاصر را تحریک کند. با تبدیل شدن آن شیئی به زباله از ارزش آن کاسته می‌شود و این در صورتی‌ست که آن زباله بی ارزش می‌تواند برای شخصی دیگر، در فرهنگی دیگر و برای افرادی دیگر کاملاً با ارزش تلقی شود. به هر روی آن شیئی تبدیل به زباله می‌شود. اما این تغییر نام با عبور از سیستمی تحت عنوان طبقه‌بندی وارد عرصه‌ای دیگر می‌شود. طبقه‌بندی سیستمی متداول در فرهنگ غربی است. در آن فرهنگ همه چیز با وسواس در تمامی ابعاد زندگی، روابط انسانی، گیاهان، جانوران، جهت ارزش‌گذاری و نظم بخشیدن طبقه‌بندی می‌شود (Whiteley, 2011). و زباله وارد سیستم تفکیک و رتبه‌بندی می‌گردد. یک اسباب بازی را در نظر بگیرید، در ابتدای امر طبقه‌بندی‌اش بر اساس مواردی چون: جنس، اندازه، گروه سنی که برای این اسباب‌بازی مناسب است، نوع، عملکرد و مارک تجاری نیز از سایر اسباب‌بازی‌ها متمایز می‌شود. بعد از آن، اسباب بازی مذکور پس از دور انداختن به سطل آشغال به هویتی دیگر تغییر می‌کند. هبوطی ناگهانی و نوعی تجربه مرگ بر آن حادث می‌شود و این اسباب بازی به یک باره در فضایی مبهم قرار می‌گیرد و نام زباله به آن الصاق می‌شود. شیئی که روزگاری احساس شادی، هیجان و خیال‌های کودکانه را پرواز می‌داده است اکنون در وضعیتی حضور دارد که حس انزجار با آن همراه است. (Ruymbeek, 2017). بعد از آن زباله در چرخه‌ای تحت عنوان بازیافت پرتاب می‌شود و بازیافت در عرصه جهان امروزی مثل یک پاسخ حاضر و آماده در مقابل موضوعات زیست‌بوم‌گرایی و محیط‌زیست‌گرایی که این دو کاملاً با هم متفاوت و سراسر ایدئولوژیک هستند قرار می‌گیرد. به قول پوریت داستان بازیافت بیشتر نوعی بینش تکنوکراتیک است تا بینش زیست‌بوم‌گرایانه. در خود جریان بازیافت منابعی به کار برده می‌شود، انرژی مصرف شده و آلودگی ایجاد می‌شود. پس می‌توان گفت بازیافت نوعی فعالیت صنعتی مانند سایر فعالیت‌های صنعتی به شمار می‌رود. بازیافت هر چند سودمند و ضروری است ولی این تصور که می‌تواند به مسائل بنیادی پاسخ گوید، توهمی بیش نیست (پوریت، ۱۹۸۴، ص ۱۸۳). و یکی از این مسائل بنیادین طبیعت است.

رابطه هنرمند معاصر با طبیعت اندکی متفاوت است. پیش از آنکه به هنرمند معاصر بپردازیم بایستی نوع نگاه انسان امروز را به طبیعت به شکلی کلی بررسی کنیم. به نظر می‌رسد دغدغه انسان معاصر در ارتباط با طبیعت و محیط‌زیست به نوعی ارجاع به نگرانی‌هایی صرفاً انسانی دارد چرا که وقتی انسان امروز برای حفاظت محیط‌زیست و طبیعت استدلال ارائه می‌کند معمولاً از محیط‌زیست به عنوان ذخیره‌ای از تنوع ژنتیکی برای مقاصد کشاورزی، پزشکی و ... یاد می‌کند. و یا به صورت دیگر محیط‌زیست را عرصه‌ای برای مطالعه و بررسی‌های علمی سیر تکامل انسان و موجودات زنده عنوان می‌کند و یا به شکی دیگر طبیعت پهنه‌ای برای بهره بردن از احساس زیبایی و درک و

طبیعت و هواد باز یافتی

به هتابه هتریالی برای هنر معاصر



تصویر روبرو: ناصر هوشمند وزیری،
از مجموعه‌ی بازیافتی‌ها (پلاستیک ذوب شده)،
خانه هنرمندان ایران، شهریور ۱۳۸۹



الهام‌های زیبایی‌شناختی یاد می‌شود و تمامی این استدلال‌ها ارجاع به شخص انسان دارد و بس! و آنچه در این میان به چشم نمی‌خورد هرگونه ادراکی از یک نظر بی‌طرفانه و زیست‌مدارانه است که طبق آن برای جهان غیر انسانی هم باید ارزشی قائل شد (بونیار و مورگان گرنویل، ۱۹۸۷، ۲۸۴).

از طرفی روابط انرژتیک انسان با طبیعت در دوره جدید دگرگون شده است و اکنون سوخت‌های بیشتری را زیر کنترل‌اش دارد و این روابط مسیر دیگری در پیش گرفته است و نقش انسان در طبیعت چنان عظیم گشته که ظرفیت انرژتیک او برای بر هم زدن سیستم زیست‌محیطی رو به افزایش است (وهابزاده، ۱۳۸۱). تاثیرات حضور نفت و شکل‌گیری انواع تولیدات و پلاستیک موضوعی به موضوعی بسیار جدی بدل شده است. شکل‌های مختلف زباله‌ای که از اواسط قرن بیستم تولید کرده‌ایم، از نظر مادی و ایدئولوژیک کاملاً با سرمایه نفتی گره خورده است.

هنگامی که (بازارف) دانشمند جوان در دوران تکامل سریع و پیروزمندانه علوم طبیعی در سال‌های ۱۸۶۰-۶۹ عقیده خود را مبنی بر این‌که (طبیعت نه یک معبد، بلکه کارگاهی است که هر انسان در آن به کاری مشغول است) را ابراز کرد، بسیاری از مردم نظریه او را جسارتی در برابر زیبایی تلقی کردند (فرامرزی، ۱۳۵۷، ۳۳). زیبایی که بعدها برای انسان جهت خلق اثر هنری منبع الهام هنری شد و هنرمند معاصر چنان که بازارف از طبیعت به عنوان کارگاه اشاره می‌کند گویی در عصر کنونی طبیعت پهنه‌ای برای تهیه مواد بازیافتی رها شده به مثابه متریالی هنری است. رابطه هنرمند با طبیعت انکار ناشدنی است چرا که تمایل به طبیعت مانند تمایل به عشق، مقوله‌ای تاریخی است (فرامرزی، ۱۳۵۷، ۳۷).

تمایل ما به طبیعت، با هر گامی که در راه پیشرفت علمی و صنعتی بر می‌داریم ریشه‌دارتر گردیده است و در عین حال نگرش ما به طبیعت گسترش می‌یابد و امروزه زباله چنان که ابتدا گفته شد کابوس طبیعت است. زباله یک موقعیت متناقض را در طبیعت اشغال می‌کند. انسان سعی دارد از شرش خلاص شود ولی گویی رهایی از آن ممکن نیست. هنرمندانی که با این متریال کار می‌کنند عمدتاً سعی در بیان و تصویر کردن شرایط زیست‌محیطی هستند. این هنرمندان با این متریال سعی در توضیح شرایط اکولوژیک عصر حاضر دارند و از این رو هنر معاصر کنار حیطه‌هایی همچون اکولوژی سیاسی، علوم انسانی، انرژی، تاریخ زیست‌محیطی و مباحث انتقادی قرار می‌گیرد. هنرمند با متریال مذکور میان موضوعات جهانی اقتصاد و سرمایه داری نفتی و غیر نفتی به دنبال راهی برای فکر کردن و ارتباط با پیچیدگی‌های مخصصه‌ی دنیای کنونی است و تلاش دارد نشان دهد قلمرو هنر معاصر در این زمینه چقدر هوشمندانه، مولد و انتقادی است.

و از سویی سعی در طرح‌ریزی سئوالاتی در ذهن مخاطب است، پرسش‌هایی از این دست که متریال بازیافتی چه چیزهایی در مورد سیستم‌های ارزشی، سیاسی، سرمایه‌داری می‌گوید؟ و چه ارتباطی بین این متریال (به فرم زیبایی‌شناسانه‌اش) با اقتصاد منطقه‌ای و جهانی وجود دارد؟ جامعه مصرفی را به چالش می‌کشد، به فاجعه‌های مرتبط با جنگ‌های نفتی کنایه می‌زند. و هنرمند با این متریال تناقضات و نگرانی‌های انسان امروز را برجسته می‌کند. ■

منابع:

- فرامرزی، محمدتقی. ۱۳۵۷. گفتارهایی در زیبایی‌شناسی و هنر، نشر ساوالان
وهابزاده، عبدالحسین، ۱۳۸۱، بوم‌شناسی علم عصیانگر، نشر چشمه.
Porritt, Jonathon. 1984. Seeing green: the politics of ecology explained. Oxford, UK: B. Blackwell
Sandra Granite Van Ruymbeke, A Thesis Master (The Poetic Of Trash), 2017
Whiteley, Gillian (2011), Junk: Art and the Politics of Trash. London: I.B. Tauris & Co

هنر



دیداری
تجسمی
مفهومی
بینارشته‌ای

شهریار رضایی Shahryar Rezaei

متولد رودسر - ۱۳۵۷

- کارشناسی مرمت و احیا بناهای تاریخی - دانشکده هنر و معماری صبا دانشگاه کرمان - ۱۳۸۰
- دانشجوی کارشناسی ارشد معماری منظر دانشگاه هنر و معماری پارس تهران - ۱۳۹۸
- شرکت در چهارده سمپوزیوم ملی و بین‌المللی مجسمه‌سازی در تهران، کرمان، مشهد، تبریز، کیش، آبادان، نور، بعلبک، بیروت ۱۳۸۴-۱۳۹۸
- شرکت در نخستین جشنواره هنر محیطی تهران ۱۳۹۱
- شرکت در بینال مجسمه‌های شهری تهران (دوره دوم سوم و پنجم) ۱۳۹۵ - ۱۳۹۱ ۱۳۸۹
- شرکت در هفتمین بینال مجسمه تهران - موزه هنرهای معاصر تهران ۱۳۹۶
- برگزیده و تقدیر شده در ۶ رویداد ملی و بین‌المللی مجسمه‌سازی و هنر معاصر
- برگزاری ۴ نمایشگاه انفرادی در ایران و شرکت در بیش از ۴۰ نمایشگاه گروهی مجسمه و هنر معاصر در ایران - آلمان - نروژ - لبنان
- ساخت بیش از ۵۰ مجسمه برای فضاهای عمومی و شهری
- اجرای بیش از ۲۰ تند آرت، چیدمان و هنر محیطی

A portrait of Shahryar Rezaei, a man with curly hair and a beard, looking slightly to the left. The image is overlaid with a semi-transparent teal color. The background shows a body of water under a bright sky.

خواب‌آفرینی





تصویر روبرو: یادمانی برای یک یادمان
از مجموعه همه‌ی آزادی‌های من
بیروت - ۱۳۹۸

مجموعه اجتماعی و باز تولید فضا



مهدی مهرومی

چیدمان‌های شهریار رضایی، پرکتیس‌های فضایی و زمانی را ایجاد کرده که هرگز در اجتماع خود، کارکرد خنثی ندارد. پرکتیس هر جامعه، توانش فضای آن جامعه در رمزگشایی خودش است. آثارش مکان و زمان را تصرف می‌کند. حذف پایه از کارهایش، فراخوانی است برای مشارکت مخاطب و مداخله‌گری اجتماعی و بازی در آن برهم کنشی پویا و فضامند. سازه‌های سرخوشش، انرژی کنش‌گر را برای مصرف و حتا هدر دادنش در بازی، انباشته است. بی‌رنگی در طیف آکروماتیک‌های خاکستری کارهایش، بسآمد است. پوششی که چیدمان‌های شهری او را صلب‌تر کرده و نیز سرگشتگی فیگور انسان معاصر حاضر در آن را عیان‌تر. بدرستی آیا در عصر شیء‌گشتگی همگانی، مجرای رهایی‌بخش، چه خواهد بود؟

شهریور ۹۹



خواب استمراری؛ راه رفتن روی مرز هنر و واقعیت



محمدیاسر موسی پور*

خواب استمراری اثری است که یک کلاس درس را در میان یک پارک شهری احضار می‌کند. نیمکت‌ها، میزها، میز معلم و تخته سیاه همگی آنجا هستند و کودکی روی یکی از میزها به خواب رفته است. اما آیا این تنها اشاره‌ای نوستالوژیک به یک گذشته مشترک است یا اشاره‌ای به یک آینده خیالی؟ چیزی که این نوشتار دنبال می‌کند، ارائه‌ی تفسیری است که با عبور از معانی نمادین این اثر، آن را بیرون از اشاره‌ی نمادین به گذشته یا آینده توضیح می‌دهد تا امکان بازخوانی نسبت آن با واقعیت شهری پیرامون روشن‌تر گردد.

اما چرا این اثر به اشاره‌ی نمادین تقلیل نمی‌یابد؟ اولین چیزی که در این رابطه می‌تواند توجه ما را جلب کند مقیاس یک به یک همه‌اشیاست. به همین دلیل مشخص نیست که نیمکت‌ها و تخته و ... چیدمانی از نشانه‌هاست که مرزهای مفهومی کار شه‌ریار رضایی را تعریف می‌کنند و باید با تاویل آن‌ها چیزی دستگیرمان شود یا ما با اشیایی واقعی از یک کلاس واقعی روبرو هستیم که آنجا قرار گرفته‌اند تا فعالیت‌های آموزشی را در فضای باز میزبانی کنند؟ به عبارتی اگر مقیاس و چیدمان اشیاء، چیزی متفاوت از وضعیت‌های کارکردی آن‌ها بود یا روی یک سکو قرار می‌گرفتند، با به هم خوردن امکان استفاده، نقش آنها همچون عناصری هنری و در انتظار تاویل روشن بود اما چنین نشده است. همین تنش میان سطح واقعی و سطح نشانه‌ای اشیاست که اثر را به نوعی چالش با مخاطب تبدیل می‌کند. به عبارتی اگر چشمه مارسل دوشان یک شی روزمره است که با جدا شدن از کارکرد واقعی به یک شی هنری تبدیل شده، این اثر پر از اشیایی است که همچنان که از کارکرد واقعی خود گسسته‌اند تا شیئی هنری باشند، اما گسست را کامل نمی‌کنند و امکاناتی از قلمرو پیشین خود را در خود حفظ می‌کنند. همین موجب می‌شود تا اثر شه‌ریار رضایی را نتوان به عنوان یک استعاره مفهومی که از رویای کلاس بدون دیوار، یا خاطره‌ای نوستالژیک سخن می‌گوید تفسیر کرد؛ اثر همچنان یک کلاس واقعی است که از قضا به دفعات توسط گروه‌هایی از علاقمندان به داستان‌نویسی و ... مورد استفاده آموزشی قرار گرفته است و تا مرز تبدیل شدن به مبلمانی آموزشی در فضای باز پیش رفته،



*پژوهش‌گر حوزه‌ی معماری و هنر



اما از این مرز عبور نمی‌کند. چرا که یک لحظه کنایی درون اثر هست که به شکلی طنزآلود در برابر تقلیل آن به نظم کارکردی واقعیت مقاومت می‌کند: شما می‌توانید هر کلاسی را واقعا در این اثر برگزار کنید، اما همیشه یک نفر در این کلاس پیشاپیش در حال چرت زدن است. در حقیقت کودک خواب‌آلود و احتمالا خسته، آن میخ هنر روی زمین اثر است که آن را به واقعیت تحویل نمی‌دهد و این تنش، تنش میان استعاره و کارکرد، تنش میان هنر و واقعیت همچنان زنده باقی می‌ماند. به عبارتی آنچه به واقعیت تن نمی‌دهد، خواب استمراری همین کودک است که همواره جایی را در کلاس اشغال کرده و چرت می‌زند.

حال می‌توان کشمکش اثر با واقعیت و کنش آن در اقتدارزدایی از کلاس، به عنوان کانون اقتداری که از کودکی ذهن‌ها و بدن‌ها را به نظم اجتماعی در می‌آورد، بهتر نشان داد. هنرمند با برداشتن دیوارهای کلاس درس، اشیای آن را با حفظ دقیق نظم پیشین‌شان، یعنی در حالی که هنوز یک کلاس بالقوه هستند، در معرض نیروهای شهر قرار داده است. بدین ترتیب می‌توان کلاس درس را جایی بیرون از ممیزی‌های معمول جنسیتی، طبقاتی و ایدئولوژیک تجربه کرد و به همان اندازه که می‌شود کلاس داستان‌نویسی را به این مدرسه آورد، می‌شود روی نیمکت‌های آن عکس عروس و دامادی گرفت. (چیزی که از قضا رخ داده است). پس بنابراین خواب استمراری اشاره‌ای به رویایی چنین کلاسی نیست، خود آن است.

البته خواب استمراری، تمایز جالبی میان معماری و شهر را هم برای ما برجسته می‌کند. می‌توانیم پرسیم، مهم‌ترین عامل نفی اقتدار این کلاس چیزی جز غیاب دیوارهای آن، و جاری شدن بی‌واسطه شهر در آن است؟ آیا دیوار همان عنصر معمارانه‌ای نیست که همواره شهر را پشت خود نگه می‌دارد تا معماری شروع شود؟ این البته سوالی بود که قبلا رم کولهااس معمار مشهور هلندی پس از بازدید از دیوار برلین و مشاهده شورش‌های می ۶۸ پیش کشیده بود. معماری بواسطه عنصر دیوار، همواره با نوعی حصر و ممیزی گره خورده است و با تعمق بر آن باید این رویه را به ضد خودش تبدیل کرد. بنابراین می‌توان گفت که این اثر با گرفتن دیوار از معماری یک کلاس، آن را به فضایی شهری تبدیل کرده است که چیزی را پشت در نگه نمی‌دارد و امکان جاری شدن هر نیرویی در آن گشوده است. اگرچه هیچ‌کدام از اینها، خواب استمراری کودک خسته را به هم نخواهد زد چراکه او جایی بیرون واقعیت به خواب رفته است؛ در ساحت هنری اثر. ■





آخرین درخت - تهران - ۱۳۹۱

شهریار رضایی
Shahryar Rezaei

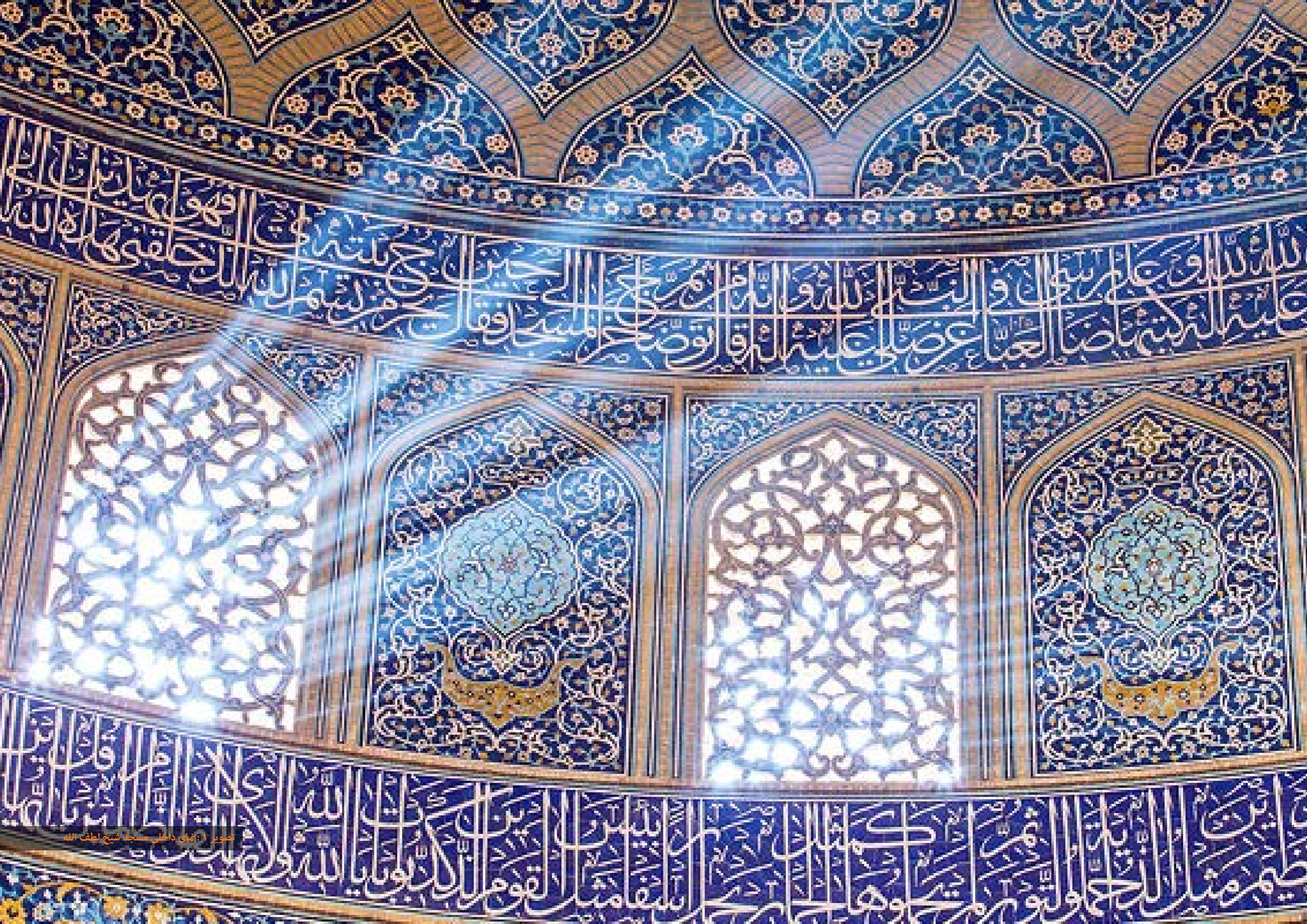
خوش تر از نقش تو در عالم تصنیف نبود

حافظ

ناهیدالیانی

هجمه ساز

۱۳۱۵ بندر انزلی - ۱۳۹۹ تهران



تصویر ۱: نمای داخلی مسجد شیخ لطف الله



سپند هنشی*

در تاریخ هنر و معماری جهان از دیرباز «طبیعت» آن چیزی است که بشر از آن تقلید می‌کرده و در استعاره‌سازی او مرکزیت داشته است. در دوره معاصر هم معماران کنجکاو احساسات، شور و هیجان خود را با رجوع به طبیعت ارضا کرده و «از خود بیگانگی» شان را به «یگانگی با طبیعت» تبدیل می‌کرده‌اند.

قدمای ما، جهان طبیعت را به دو گونه درک می‌کردند، یک سیرت آن «زمینی» (Sensual) بود که شامل هر چیزی می‌شد که برای آنها قابل دیدن، احساس کردن و تجربه کردن بود و دیگری جنبه «کیهانی» (Cosmic) که شامل جهانی فرادست و کیهانی می‌شد. تلاش آنها برای وحدت برداشت ذهنی خود از این دو وجه دریافت طبیعی و به کار بردن آن در هنر خود بود. تمدن بشری نشان می‌دهد که ارتباط با طبیعت امری سخت ولی به همان اندازه تلاش برای این ارتباط ثمره‌های بزرگی را به همراه داشته است.

در تاریخ هنر معماری می‌توان نمونه‌های بسیاری را برای تلاش در درک این ارتباط بر شمرد که حاصل ساز و کار شکل گرفته اندیشه‌ورزی در پیرامون معماران و اندیشمندان آن دوره است. «میکل آنژ» نگارگر، پیکره‌تراش و معمار قرن شانزدهم میلادی در ایتالیا معتقد است فرمی که هنرمند به مصالح می‌بخشد نه تنها در ذهن هنرمند، بلکه از پیش در خود مصالح وجود دارد. بنابراین هنرمند همواره در کشاکش متافیزیکی با فرم و اسرار طبیعت است و این فرایندی است مکاشفه‌آمیز که از طریق آن هنرمند توده فرمی را که از قبل در ذهن خود و در مصالح نهفته است کشف می‌کند.

جنبش رمانتیک و به طبع آن دوران رمانتیسیم که تاثیرپذیری بسیاری از مکاتب شرقی در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی داشت، انگیزش خود را به عنوان یک رویکرد درست در این می‌دانست که طراح باید در جستجوی محیط‌های طبیعی استثنایی به عنوان سکونتگاه خود بپردازد. «فراک لوید رایت» معمار بزرگ قرن بیستم و واعظ معماری ارگانیک به تبعیت از این نگاه، طبیعت را یک امر درونی و ذهنی برای طراح می‌داند و معتقد است: کسی که بتواند از حافظه خود درختان متفاوت را با جزئیات کامل اسکیس کند معمار خوبی خواهد شد.

«لوکوربوزیه» (شارل-ادوار ژانر-گری) که از پیشگامان معماری مدرن و سبک بین‌الملل به حساب می‌آید، از «تثلیث مقدسی» می‌گوید که شامل خورشید، فضا و سبزی می‌شود. طبیعت و معماری جدایی ناپذیرند و گذشته نشان می‌دهد که هنر معماری دارای منابع و وسیله‌های پایان‌ناپذیری است که مستقیماً از طبیعت و واکنش‌های توصیف‌ناپذیر احساسات بشری نشأت می‌گیرند.

اثر طبیعی و خوانش از فرمالیم ایرانی

در تزیینات معماری



استاد «محمد کریم پیرنیا» در کتاب «سبک‌شناسی معماری ایران» به تاسی از دوره‌نگاری تاریخ هنر در غرب، تاریخ معماری ایران را به پنج دوره یا سبک تقسیم‌بندی می‌کند و معتقد است اینها مثل یک زنجیره قدرتمندی هستند که هر سبک را در امتداد سبک پیشین قرار می‌دهد و معماری ایرانی با تمام فراز و فرودهایش در طول تاریخ هم هم‌پیوند است و هم در تکامل دیگری و پیش از خود. این پنج دوره یا سبک به «پارسی»، «پارتی»، «خراسانی»، «رازی»، «آذری» و «اصفهانی» قابل تقسیم است. دو سبک اول به پیش از ورود اسلام به ایران برمی‌گردد و سبک «اصفهانی» به عنوان آخرین سبک، از جهاتی اوج شکوه و اندیشه‌ورزی ایرانی را در خود لحاظ نموده است.

در ادامه‌ی این نوشتار به طور مصداقی و برای جلوگیری از اطاله کلام به بنای «مسجد شیخ لطف الله» می‌پردازم که متعلق به سبک اصفهانی است و در نهایت با یک عکس نشان می‌دهم که چگونه معماری ایرانی و تزئینات وابسته به آن ارتباط ناگسستنی با درک معمار ایرانی از طبیعت دارد و چگونه می‌توان همان تئلیثی که لوکوبوزیه به آن معتقد است را در آن جستجو کرد.

این مسجد به وسیله معمار بزرگ استاد محمدرضا اصفهانی در بین سال‌های ۱۰۱۲-۱۰۲۸ هجری ساخته شد. این مسجد در ضلع شرقی میدان نقش جهان و درست مقابل عالی‌قاپو قرار دارد. گنبد زیبای دو پوسته آن که رنگ‌های کرم دارد، با اسلیم‌های جالب تزئین شده است. جلو خان و سر در ورودی و همچنین زیر گنبد مقصوره آن کاشی کاری شده و اطراف ایوان و محراب آن پیچ تزئینی به رنگ فیروزه‌ای است. این بنا در کنار سایر بناها در مجموعه «میدان نقش جهان» در اصفهان و همچنین سایر بناها و فضاهای شهری در این مکتب تجلی است از عالم مثال در تزئینات معماری عصر صفوی.

عالم مثال در تشیع بستر تحقق دانشی است به نام «علم‌مرایا» و این علم، بیانگر نمودی از پدیدارشدگی است که «کربن» آن را نمود آینه می‌نامد، و از طرفی در تمثیل و نمادپردازی «خیال»، نقش اساسی دارد که هنرمند شیعه در تصویر بهشت به عنوان منت‌های آرزوی هر انسان، با تمسک به برزخ که واسط «عالم کبیر» و «عالم صغیر» است و با شناختی که توسط آیات و روایات قرآنی در مورد بهشت به دست می‌آورد، به رمزپردازی در نقوش و هندسه می‌پردازد که خبر از کشف و شهود او در عالم خیال می‌دهد.

«استیرلن» معتقد است، «شاه عباس اول» (پنجمین پادشاه از دودمان صفوی)، بهتر از همه پیشینیان خود توانست رونقی افسانه‌ای به هنر ایران ببخشد. همه اشکال و انواع بیان از معماری تا مینیاتور و قالی‌بافی دارای سلیقه و حسی ایرانی شدند که هم یگانه و هم اصیل بود. این فضای «شیعی - ایرانی» که در آن دوره جاری بود حکمت خسروانی سهروردی در اندیشه‌های ملاصدرا و فلسفه به بار نشسته شیعی در آن جاری است. «نصر» این جریان را در قالب هنر اسلامی تعریف می‌کند و می‌نویسد: «هنر اسلامی حقایق اشیا را که در «خزاین غیب» قرار دارد در ساحت هستی جسمانی متجلی می‌کند. اگر به سر در بنایی چون شاه در اصفهان، با آن نقوش هندسی و اسلیمی شگفت‌بنگرم در حالی که تجلی جهان معقول را در دنیای اشکال محسوس پیش رو داریم، بر این حقیقت گواهی می‌دهیم.» از نظر «نصر» بنای معماری در کنار نقوش هندسی و اسلیمی به کار رفته در آنها ارتباط (تجلی) دهنده جهان معقول است در اشکال محسوس، یا همان که در ابتدای نوشتار به آن اشاره شد که

درک طبیعت به دو گونه حاصل می‌شود. یکی جنبه «کیهانی» آن و دیگری جنبه «زمینی» و تلاش هنرمند یا معمار است برای وحدت برداشت ذهنی خود از این دو وجه دریافت از طبیعت.

شکل‌گیری فضا و کالبد در معماری با به کارگیری نظام هندسی که تناسبات را در فرم بنا تعریف می‌کند، خوانشی است از درک نظام مندی که طبیعت همیشه در اختیار معماران قرار داده است. معماری ایرانی هم از ابتدا چه در ساخت گنبدها و آهیانه‌ها که تبلوری است از گنبد آسمان و چه در ساخت میانسراها و باغ‌های ایرانی که خود طبیعت یعنی گیاه، سبزه و آب را به عنصری معمارانه تبدیل می‌کند، طبیعت را درونی کرده است. به کار گیری نقوش هندسی و اسلیمی جنبه ظاهری تری دارد و برخلاف فضا و کالبد که به شدت نمادین است جنبه شمایل گونه دارد.

نقوش هندسی و اسلیمی نتیجه منطقی طرز تفکر هنرمند ایرانی به چکیده نگاری یا «اسیلیزاسیون» است که در آن به مدد ساده کردن اشکال مجموعه ای از نمادها و نشانه‌ها برای بیان مفاهیم خاص در نظر گرفته شد. پس از ورود اسلام به ایران و در دوره اسلامی این نقوش بارور شدند چرا که اولاً، تقلید از طبیعت در رویکرد اسلامی پایگاهی ندارد و دوم اینکه در اعتقادات اسلامی نظام آفرینش بر «نظم و تعادل» استوار است. اجرای منظم نقوش در ترتیب و توالی منطقی، هماهنگی و وحدتی جهت دار، یادآور هماهنگی و آهنگ موزون خلقت است. دکتر حسین نصر در اینباره می‌نویسد: «استفاده از نقش‌های اسلیمی سبب می‌شود تا اجسام مادی در برابر نمونه‌های مثالی - معنوی خود شفافیت یابند و این نمونه‌های مثالی را در مرتبه وجودی خود متجلی کنند. به این ترتیب اشیا مادی را از طریق وفادار ماندن به سرشت خود و در مرتبه خاص خویش کیفیت معنوی ویژه‌ای را متجلی می‌کنند.»

به بنای «شیخ لطف الله» برمی‌گردیم و اینکه تثلیث لوکوربوزیه‌ای را در یک تصویر از این بنا چگونه می‌توانیم خوانش کنیم. این تصویر از زیر گنبد خانه گرفته شده و با اینکه فرم گنبد خانه در آن غایب است می‌توان انحنایی را که به دایره ختم می‌شود را در آن تشخیص داد. در سه گانه لوکوربوزیه ابتدا فضا است. فرم دایره‌ای گنبد گونه مسجد که کاملاً جنبه کیهانی و مثالی دارد، در واقع تماماً هندسه بنا از زمین رخت بر بسته و کارکردی قدسی می‌یابد و فضا نه بر اساس مقیاس انسانی که بر اساس مقیاس دیگر جهانی شکل می‌یابد. در معماری مدرن که لوکوربوزیه واعظ آن است فضا بر اساس عملکرد خود و زیبایی‌شناسی مستتر در آن و برای این است که به بهترین شکلی نیازهای انسان مدرن را تعریف نماید و مقیاس فضا در مقیاس انسان تعریف می‌شود.

مورد بعدی «خورشید» است که منبع نور طبیعی در طبیعت به شمار می‌رود. نورگیرهای در این تصویر به خوبی فلسفه معماری ایرانی را در خصوص نور نشان می‌دهد. نفوذ نور در معماری ایرانی کنترل شده است و این فراتر از مسائل اقلیمی و جغرافیایی در فلات ایران می‌باشد و بار معنایی خود را دارد. میزان نور تراوش یافته در نورگیرهای مسجد با ابعاد خاص خود و همچنین طرح‌های اسلیمی مشبک هم‌راستا با حرکت نور طبیعی خورشید در طول روز گویی از جهان دیگری (جهان معنوی، مثالی و قدسی) به درون می‌تابد به دقت کنترل شده است. نور در خیال تبدیل به پرتوهایی تابیده شده از امر قدسی می‌شود که گویی قرار است حضوری مستقل و در عین حال تاثیرگذار را بر تاریکی این جهانی داشته باشد و کارکردی فراتر از روشنایی درون با استفاده از نور طبیعی برون دارد. از نظر لوکوربوزیه با رویکرد پلان باز خورشید به عنوان منبع نور طبیعی، باید بی‌واسطه و با حداکثر بازشوهای ممکن و در طول روز با یکنواختی به درون بتابد و شفافیت و محوریت انسان مدرن را در مواجهه با



فضا و کالبد نشان دهد. نور در اندیشه لوکوبوزی کاملا زمینی است.

منظور «لوکوبوزیه» از سبزی خود گیاهان است که باید در معماری و شهرسازی مدرنیستی به فراخور نوع عملکرد و سرانه فضاها تعریف و به کار برده شود. پارک ها در میان بلوک های مسکونی، اداری و تجاری نمونه شاخص آن است. تثلیث او اینگونه کامل می شود. سبزی در این تصویر همان طرح های اسلیمی می باشد که چکیده نگاری است از نقش گیاهان در ذهنیت ایرانی. همان ذهنیتی که بر «نظم و تعادل» استوار است و منطقی در ایجاد هماهنگی و وحدت. پس زمینه آبی فیروزه ای جهانی مثالی و معنوی را خلق می کند (و نه سبزی که به رنگ سبز و زمینی است) که در جهان اندیشه ایرانی تجلی گاه بهشت (پردیس) موعود است. با اینکه طرح های اسلیمی وفادارانه اشاره به طبیعت و اشیا مادی دارد ولی کیفیت معنوی ویژه ای را متجلی می کند.

این مثال مصداقی نشان داد که هر چند فهم از طبیعت از پایه ای ترین دستاوردهای تاریخ معماری در جهان می باشد و حتی می توان به صورت بندی های مشابهی در خصوص این ادراک رسید، منتها این خطر وجود دارد که یک صورت بندی غالب، ادراک غالبی را در خصوص این ارتباط به وجود آورده و دیگری را تحت تاثیر و بدفهمی قرار دهد. تثلیث نور (خورشید)، فضا و سبزی از منظر لوکوبوزیه تبلور طبیعت در فضای زیست انسانی است و هنگامی که به جستجوی این صورت بندی در معماری ایرانی می پردازیم، چنانچه خوانش صحیح که مبتنی بر درک چگونگی اندیشه ورزی ایرانی نداشته باشیم، قطعاً پیامدش کج فهمی خواهد بود.

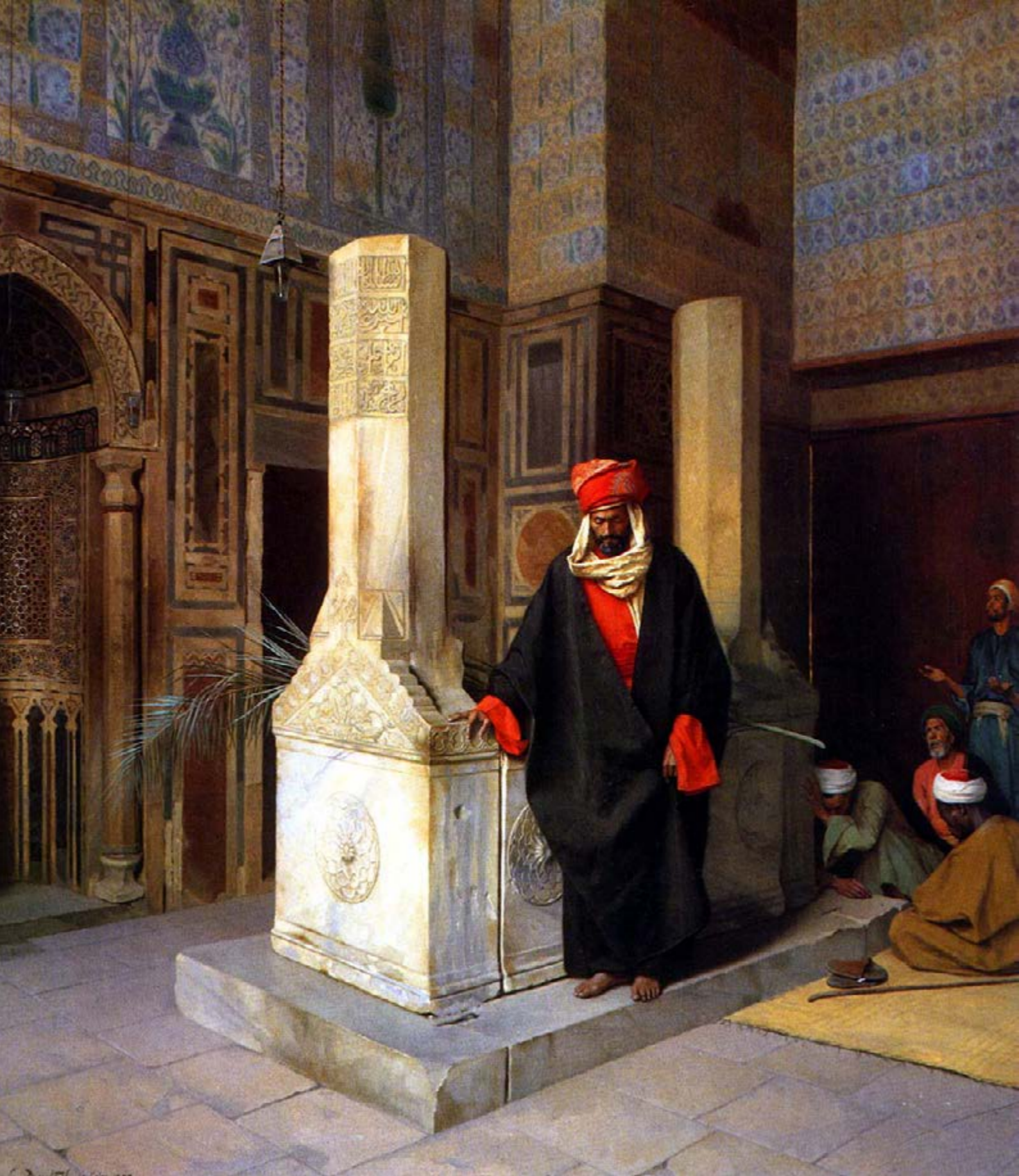
صورت بندی غالب زمانی منجر به حذف یا مخدوش کردن یک نوع ذهنیت به نفع دیگری می شود که یک نوع تصور کردن را برای به تصویر کشیدن چیزی تعریف و تثبیت کند. در ابتدای نوشتار گفتیم که از منظر «فرانک

لوید رایت» یکی از شروط معمار خوب شدن این است که بتواند با استفاده از حافظه خود درختان متفاوت را کامل اسکیس کند. اسکیس کردن از سنت غربی می آید و چیزی را که هست به تصویر می کشد و این گونه به مخاطب القا می کند که این تصویر میل ذاتی دارد که به نسخه واقعی خود بی واسطه تبدیل شود. بر خلاف این سنت غربی در ساز و کار سنت ایرانی در هنر و معماری، هنرمند هنگامی که به درختان می اندیشد با توجه به آموزه ها و نوع زیستش درخت را در کیفیت معنویش جستجو می کند این کیفیت به

خیال بهشت (پردیس) مرتبط شده و با عالم مثال در هم می آمیزد و چکیده نگاری از نقش درخت در ذهن او تصور می شود که آرمانی است. این آن چیزی است که ما در طرح های اسلیمی و در مینیاتور ایرانی از نقش و نگار گیاه یا درخت می بینیم.

مفهوم «فرمالیسم ایرانی» یکی از صورت بندی هایی است که در مورد هنر و معماری ایرانی و با تمرکز بر سنت طرح های هندسی و اسلیمی یا همان «تزئینات» انجام گرفت و تاثیر زیادی بر ذهنیت معماران معاصر ایران گذاشت و به نوعی نحوه مواجهه شدن با سنت قدما را باز تعریف کرد. هنر و معماری ایران در دوره ای از تاریخ (اوایل قرن نوزدهم به بعد) توسط باستان شناسان، شرق شناسان و پژوهشگران غربی مورد کنکاشی گسترده قرار گرفت و حاصل آن تدوین ساز و کاری برای تحلیل و خوانش از این جهان اندیشه و زیست ایرانی بود. به گونه ای که این دانش نو موجب به وجود آمدن صورت بندی غالبی در درک پژوهشگران، معماران و هنرمندان ایرانی از جریانات معماری و هنر و ایران شد.

مفهوم «فرمالیسم ایرانی»
یکی از صورت بندی های است
که در مورد هنر و معماری
ایرانی و با تمرکز بر سنت طرح های
هندسی و اسلیمی یا همان
«تزئینات» انجام گرفت



تصویر ۳: نقاشی اورینتالیستی

ابتدا لازم است نگاهی به بسترهای تاریخی این صورت‌بندی‌ها و خलाهای گفتمانی که منجر به شکل‌گیری این نوع اندیشه‌ورزی شد انداخته شود و سپس ساز و کاری که هنر تزئینات در معماری ایرانی را نوعی فرمالیسم می‌دانست بررسی شود. در نیمه اول قرن نوزدهم میلادی در ایران، نخستین جرقه‌های اصلاحات سیاسی - اجتماعی در دارالحکومه تبریز در دوران ولایت عهدی عباس میرزا زده شد. پس از آن برنامه‌های منسجم اصلاحات امیرکبیر (معروف به میرزا تقی خان) در آغاز عهد ناصری به اجرا درآمد، که نه در عمل و نه در نظر، تضاد جدی با سلطنت مطلقه و سنت کهن پادشاهی ایران نداشت. البته با قتل او در ابتدای راه متوقف شد و ایران وارد چهار دهه سلطنت ناصرالدین شاه شد که حاصلش انسداد سیاسی، تصلب سنت قدمایی، نابسامانی اجتماعی و نگاه آرمان‌شهری به اروپا بود.

مسئله حاصل این فضا را اگر نگوئیم خلا گفتمانی (به باور سید جواد طباطبایی) دست کم نوعی سردرگمی میان گفتمان‌های متعدد بود. از نظر سید جواد طباطبایی، به دلایل خاص تاریخی و سیاسی، بزرگان سنت قدمای، یعنی کسانی که می‌بایست اندیشه‌ها، گزاره‌ها و احکام ضروری و مناسب زمانه را در امتداد سنت کهن فکری، مذهبی و سیاسی تولید کنند از این کار بازماندند و عرصه را خالی کردند. افکار اصلاح‌طلبانه و تجددخواه در فضایی ظاهر شدند که پیشاپیش، سنت آنجا را رها کرده بود. در نتیجه فرایند طبیعی چالش امر کهنه و نو در ساحت اندیشه سیاسی و اجتماعی ایران شکل نگرفته و مفاهیم و معانی حاصل شده از چنین چالش مفروض در اختیار جامعه و در خدمت شکل‌گیری گفتمان فراگیر تازه‌ای که بتواند مسیر آینده جامعه ایران را مشخص کند قرار نگرفته است. «سیامک دل زنده» در کتاب «تحولات بصری هنر ایران (بررسی انتقادی)» برآیند این دوران را شکل‌گیری «وضعیت موزه‌ای» در ایران می‌داند و می‌نویسد: «این وضعیت تنها مختص به اشیاء و آثار قدیمی نیست، بلکه آثار هنری معاصر هم عملاً در درون چنین وضعیتی آفریده می‌شوند. به بیان دیگر، زمینه و بافتار آفرینش هنری، محاط در وضعیت موزه‌ای شده است. بر این اساس، ارزش نمادین هر اثر هنری عملاً تابعی از ارزش موزه‌ای آن است و ارزش موزه‌ای خود تابع گفتمان‌های سیاسی است. نشانه‌های تصویری گرفتار یک نوع بلاتکلیفی بوده است.» این گفتمان در دوران معاصر منقدانی سرسخت یافته‌اند که نمونه آن داریوش شایگان است.

مسئله بعدی که پرداختن به نشانه‌های تصویری (در اینجا تزئینات معماری) را دچار بلاتکلیفی کرد شکل‌گیری مفهوم «اورینتالیسم» در غرب و سپس تاثیرگذاری آن بر ذهنیت پژوهشگران وطنی و غیر وطنی بود که در ذات خود شیفتگی به شرق را در خود نهادینه می‌کرد. «دل زنده» می‌نویسد: «در واقع ما با دو گونه اورینتالیسم روبرو هستیم: یکی با محوریت فانتزی‌های خیالی است که در انواع رسانه‌های هنری متجلی می‌شود، و دیگری دانش آکادمیک است که در شاخه‌های زبان‌شناسی، باستان‌شناسی و همین‌طور مناسبات سیاسی حضور موثر دارد.» دانش آکادمیک نه تنها به واسطه سده‌ها کار زبان‌شناسی و خوانش متنها و دست نوشته‌های شرقی به دست آمده، بلکه از طریق جمع‌آوری اشیاء و انتقال مجسمه‌ها و دیوارهای بناهای تاریخی سرزمین‌های دور و باز نمایی آنها - بر ساخته از تلفیق اصل و بدل‌ها - درون آثار هنری، رمان، داستان، سفرنامه و باسمه‌های تزئینی در «حافظه جمعی اروپا» انسجام یافته است.

دانش «باستان‌شناسی» در این دوران محل تلاقی اورینتالیسم و «گفتمان ایران‌شهری» می‌شود و الگوهایی را تعریف می‌کند که محصول شیوه‌ای از تفکر و زیستن است که به آن «اندیشه ایران‌شهری» می‌گویند. با کنار رفتن سنت قدمای و محوریت اندیشه ایران‌شهری، اندیشه تجدد بی‌آنکه چالشی با سنت داشته باشد کم‌کم راه تسلط

را در پیش می‌گیرد. در این دوران اندیشه فلسفی ایران توسط افرادی چون «هانری کربن» صورت‌بندی مجدد می‌شود و کربن، «امر ایرانی» (res iranica) را مطرح می‌کند. «طباطبایی» پیرو نظر کربن می‌نویسد: «اندیشه فلسفی ایرانی بخشی از اندیشه ایران‌شهری است که به رغم تحول و گسستی که در ظاهر تاریخ ایران زمین پیدا شده، تداوم پیدا کرده است.»

شکل‌گیری این الگوهای ثابت در مواجهه با فرهنگ و هنر ایران منجر به نوعی برتری‌جویی می‌شود که پژوهش‌گران غربی همچون «کنت گوینو» (نظریه پرداز نابرابری نژادها) مدافع آن هستند. او معتقد است بین نژاد و فرهنگ ایرانی با سایر فرهنگ‌های آسیایی باید تمایز قائل شد و او «روح ایرانی» را برتر از «روح آسیایی» رتبه‌بندی می‌کند. در دوران پهلوی اول با شکل‌گیری گفتمان تازه، قدرت مشروعیت خود را بیش از هر چیز از کشفیات باستان‌شناسی که هر روز برگ تازه‌ای از شکوه و عظمت ایران را به جهانیان عرضه می‌کردند، دریافت می‌کرد و ناگزیر نمادهای دودمان پادشاهی را با این کشفیات منطبق می‌ساخت. کشفیات باستان‌شناسی در کنار شکل‌گیری نوع جدیدی از چشم‌انداز نسبت به گذشته ایران منجر به صورت‌بندی دانشی شد که قرار بود ساز و کار قدرت را در به خصوص در معماری جدید متبلور کند.

این گفتمان تازه به صورت‌بندی تازه‌ای در مواجهه با معماری سنتی ایران و به خصوص تزئینات در آن انجامید که بسیار دارای اهمیت می‌باشد و ساز و کار آن تا دوران معاصر ادامه یافته و کماکان بر ذهن معمارانی که واعظ «زمینه‌گرایی»، «منطقه‌گرایی» و بازگشت به روش‌های معماری ایرانی هستند تاثیرگذار است. «فرم ناب» که «آرتور پوپ» آن را در امتداد هنر و معماری ایران عرضه کرد تداومی بود بر همین وضعیت موزه‌ای حاکم. مخاطب ایرانی در دوره‌ای قرار گرفت (و کماکان ادامه دارد.) که چشم‌اندازش را نسبت به معماری سرزمینش را دانش غربی شکل داد و پژوهشگران و معماران ایرانی هم در خلا ایجاد هر گونه چشم‌انداز بومی از همان زاویه به جهان معماری خود می‌نگریستند.

تاکید پوپ بر هنر گذشته و به ویژه معماری قدیم ایران بود. او از ایرانیان می‌خواست تا شگفتی‌های معماری گذشته‌شان را بستانند و از آن برای ساختمان‌های مدرن و معماری آینده الهام بگیرند. نکته بسیار مهم این است

که زمان آشنایی پوپ با هنر ایران و آمد و شد او به این سرزمین و برگزاری نمایشگاه‌های ۱۹۳۶ فیلادلفیا، ۱۹۳۱ لندن و بعد از آن کنگره تخصصی هنر و معماری ایران در لنینگراد و مسکو در ۱۹۳۵ همگی در اوج حاکمیت تفکر «فرمالیستی» در هنر اتفاق افتاد.

پوپ خودش مفسر نظریه «فرمالیسم» بود و خود فرمالیسم پاسخی بود برای مسائل بغرنج «زیبایی‌شناسی»، «دل زنده» می‌نویسد: «در تمام قرن نوزدهم «زیبایی‌شناسی» به عنوان مقوله‌ای غیر قابل‌سنجش و ارزیابی بخردانه به صورت یک معضل فلسفی و هنری باقی ماند... از دل این نگرش چندین رویکرد متفاوت فرمالیستی متولد شدند که در نهایت محور اصلی همه آنها «فرم ناب» و «خالص» بود... آرتور پوپ هنر ناب و «فرم ناب» را ایدئالی دست نیافتی نمی‌شناخت. برعکس او هنر مدرن و آوانگارد را محصول انحراف از ایده «فرم ناب» می‌دانست... به باور پوپ ایده‌ی «فرم ناب» بارها و بارها در هنر ایرانی تحقق یافته و اصولاً ویژگی اصلی هنر ایرانی را در طول ۶۰۰۰ هزار سال تاریخ آن بوده است.» ذکر این نکته ضروری است که او دامنه تجلی «فرم ناب» را تنها محدود به هنر

ایران با فرهنگ‌هایی که مستقیماً متأثر از هنر ایران بودند می‌دانست.

«راجر فرای» برجسته‌ترین ویژگی‌های فرمالیستی هنر ایران را در هماهنگی تجسمی خالص، زیبایی تناسبات، ظرافت سنجش ناپذیر انحناها و بیان هنری شکوهمند این آثار خلاصه می‌کند که از طریق بازی‌های آزاد تخیل و ضرباهنگ متوالی خطوط در چهارچوب صوری اشیا محصور شده‌اند. پوپ در ادامه بر روی تزئینات متمرکز می‌شود و معتقد است ایرانی‌ها نبوغ خود را در قالب‌های تزئینی متجلی کرده‌اند و درون این قالب‌ها اندیشیده‌اند، همان قواعدی که شعر و موسیقی ایرانی را نیز اداره می‌کنند. او قاطعانه می‌گوید هنر ایرانی دلالت‌گر این دیدگاه‌هاست که هدف هنر، در درجه نخست، نه بازماندگی که تزئین‌گری است و در همه دوره‌های هنری در ایران شوق تزئین‌گری با تکنیک منحصر به فرد و غنای نوآورانه‌اش قابل‌شناسایی است. و اینجاست که دو قطبی «تزئینی/بازماندگی» شکل می‌گیرد.

«امر طبیعی» در تزئینات معماری ایران و در چهارچوب نگاه فرمالیستی منجر به دلالت‌مندی‌های بی‌پایانی می‌شود و جنبه‌های انتزاعی هنر ایران را برجسته می‌کند و پوپ را متقاعد می‌کند، بگوید که هنرمند‌های ایرانی دریافت‌های خاص از ریاضیات دارند و این فرم‌های ناب گواه بر مادیت، عینیت، حقیقت مطلق و همین‌طور تایید روحانی جهان است. اینجا معلوم نیست فرم ناب مورد نظر پوپ که گواه بر یک سری مسائل می‌دهد چه نسبتی را با اندیشه ایرانی برقرار می‌کند. آیا مفاهیمی چون مادیت، عینیت و حقیقت مطلق که در غرب (خواستگاه او) می‌باشد، همان معنا و دریافت را ایجاد می‌کند که معماری و هنر ایرانی به دنبال آن است؟

از منظر فرمالیسم مورد نظر پوپ، دلالت‌گری هنر انتزاعی ایران، بازماندگی انتزاعی را چون حقیقت و ذات تجربه می‌انگارد و این‌گونه است که والاترین قالب‌های هنری انتزاعی هستند. آنچه که پوپ از این مسئله برداشت می‌کند اولاً این است که هنر ایران توانسته پتانسیل نهفته فرم ناب را تا اوج آن شکوفا کند و دوم اینکه به نوعی «بی‌زمانی» برسد که ویژگی اصلی هنر ایران است.

نگاه به شدت فرمالیستی که پوپ به هنر ایران دارد دچار همان شیفتگی اورینتالیستی غربی‌هایی می‌شود که شرق را کعبه آمال خود کرده اند و فقدان‌های خود را در آن جستجو می‌کنند. جایگزینی برای فقدان‌ها به شکل‌گیری مفاهیمی منجر می‌شود که از اساس می‌توان آنها را مورد تردید قرار داد. انتزاع در بطن خود کارکرد در غرب دارد و لزوماً آنچه که از هنر انتزاعی در غرب می‌شناسیم قابل‌تعمیم به هنر ایران نیست. در معماری ایرانی و در تزئینات آن، آنچه که به عرصه در می‌آید ماهیت پدیده‌هایی است که در ذهن معمار یا هنرمند با توجه به دانسته‌ها، ارزش‌ها و باورها به تصور و سپس به تصویر در می‌آید و دلالت‌گری آن قابل‌انطباق با هنر انتزاعی نیست.

مسئله بعدی، ویژگی اصلی هنر ایران از منظر پوپ یعنی «بی‌زمانی» است. در اینجا آنچه در معنای بی‌زمانی مستتر هست، یعنی کاری در نهایت خود انجام شده و به پایان رسیده و امکانی برای تکامل آن وجود ندارد و هر چه بعد از آن بیاید ناکامل و بی‌ارزش است. تناقض در اینجاست که از یک طرف پوپ ایرانیان را تشویق می‌کرد تا علاوه بر ستایش معماری گذشته‌شان از آن برای معماری معاصر خود الهام بگیرند و از طرف دیگر آنچنان هنر ایرانی را دست‌نیافتنی و بی‌زمان می‌داند که هر گونه الهامی از آن ناممکن می‌شود. دل زنده می‌نویسد: «شاید نقطه ضعف استدلال‌های پوپ در کلی‌گویی‌های او باشد که معمولاً مصداق مشخصی هم برای آن ارائه نمی‌کند. تاکید او بر قابلیت‌های خاص ایرانیان در خلق فرم ناب، آن هم در همه ادوار تاریخی، تفسیر او را بسیار شکننده

جلوه می‌دهد.» آرتور پوپ به واسطه این فرض که جهان ایرانی را جهانی عارفانه و هنرمندان ایران را درطول قرون و اعصار، سالکان طریقت تلقی می‌کرده، «فرم ناب» را به صورت آرمانی محقق شده باز تعریف کرده است. این خوانش شبه عرفانی کمک می‌کند که بخشی ابهام و گنگی اصطلاحاتی چون «فرم دلالت گر» یا «فرم ناب» را ناشی از آن بدانیم.

پرسش اصلی که مطرح می‌شود این است که از حدود یک قرن پیش تا کنون که این نظریات مطرح شده و حوزه های آکادمیک، پژوهش‌گران و معماران و همچنین ساختار قدرت از آن تغذیه می‌کردند چه دستاوردهایی برای دوران معاصر ما داشته است؟ آیا مگر نه این است که ما در یک غریبگی مطلق با فضا و شهرهای مان در حال زیستن هستیم و آن همه صورت بندی هایی که معماری و هنر ایران را از جهان متمایز می‌کرد حاصلش دوران معاصر شد که نه شهر ایرانی است و نه معماری آن. تک بناهایی که به صورت پراکنده ساخته شده و با ذوق معمار یا کارفرمایی اشاره به آن فرم های ناب دارد هم سردرگم است و بی نتیجه.

پوپ معتقد است «روح ایرانی» عامل وحدت بخش رویکردهای هنری و دریافت‌های زیبایی‌شناسانه بوده است که ورای همه ادوار تاریخی، هنر مردمان این سرزمین را شکل داده است، مردمانی ذاتا تزئین‌گر و هنرمند که به گونه‌ای غیر تاریخی به فرم ناب دست یافته‌اند. اینکه «تزئینات» در معماری سنتی ایران گاه در حد شاهکارهایی جهانی متجلی می‌شده است و اینکه ایرانیان تزئینات را در درون آثار خود نهادینه کرده‌اند شکی نیست، ولی اینکه به گونه غیر تاریخی به فرم ناب دست یافته اند پیرو همان نظریات فرمالیستی است که اگر همزمانی تحقیقات پوپ در مورد ایران و اوج نظر ورزی های فرمالیستی نبود معلوم نبود آیا برجسب غیر تاریخی و فرم ناب به آن می‌خورد یا نه! پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا این نظر ورزی ها به جای این‌که بین گذشته و حال وحدت و امتداد ایجاد کند منجر به دورافتادگی سنت قدمایی ما با پژوهش‌گران و معماران معاصر نشد که حاصلش سیما و کالبد شهر و معماری ماست که نشان از نابودی کامل اندیشه ورزی ایرانی در حوزه معماری و زیستگاه می‌دهد؟ به واقع جای هنر تزئینات به عنوان یک رسانه فاخر در معماری معاصر ما کجاست؟

این نوشتار به دنبال پاسخگویی و رفع شبهات موجود در حوزه هنر تزئینات در معماری نیست بلکه هدف ایجاد زمینه‌ای انتقادی برای شناخت تبار معماری معاصر ایران و نسبت آن با سنت قدمای خویش است. «امر طبیعی» که ابتدا به آن پرداخته شد، باید آن را مسئله‌ای جهانشمول و بدیهی دانست و سپس این پرسش را مطرح کرد که با توجه به اهمیت بالای تزئینات در معماری ایران چرا دوران معاصر نتوانسته ارتباطی سازنده و بالنده با آن برقرار نموده و در غالب موارد تنها به نسخه‌برداری از آن پرداخته است؟ مسئله ارتباط «امر طبیعی» با تزئینات معماری همان نسبت را با هنرهای دیگر همچون مینیاتور(نقاشی ایرانی) و صنایع دستی ایجاد می‌کند و به نظر می‌آید بیشتر مسئله ای فرهنگی - بومی و اقلیمی - تکنیکی است.

از نظر فرهنگی - بومی مسئله اعتقادی و جهان‌بینی منجر به این شده که اشکال طبیعی در قالب طرح‌های اسلیمی و هندسی متبلور شود که نمی‌توان آن را در قالب هنر انتزاعی فرو کاست بلکه علاوه بر محدودیت‌های مذهبی در شمایل نگاری پدیده‌های طبیعی برگرفته از نوع تصور کردن خلقت بیرون از ذهن ایرانی است. در خصوص اقلیمی - تکنیکی اگر بپذیریم که معمار ایرانی عنصر نور را به مثابه یک پدیده‌ی طبیعی می‌داند، علاوه

بر اینکه در خلق معنا در فضا و کالبد آن را تبدیل به نمادی ماورایی می‌کند، به اقلیم و مسائل خاص تکنیکی آن در ساخت بنا توجه می‌کرده است.

در معماری معاصر هر زمان که به تزئینات توجه شده و تلاش گردیده از آن در بنا استفاده شود، مرجع کاتالوگ‌ها، تصاویر و ترسیم‌های تکنیک نگاری شده است و تلاش در جهت به روز کردن استفاده ابزاری از تکنیک‌ها و روش‌های معماری مدرن است. به همین دلیل در بهترین حالت آنها تبدیل به آثاری نمادین می‌شوند که در امتداد اندیشه‌ورزی مشخصی نیست. به نظر می‌آید که این اختگی از یک انقطاع می‌آید، همان گسستی که در قرن نوزدهم میلادی ایران در بعد نظروورزی، اندیشه‌ورزی، سیاست و اجتماع دچار شد و سنت معاصریت نیافت. معاصریتی که قاعدتا باید گفتمانی جانانه با نظریات مدرن در حوزه معماری ایجاد می‌کرد. در نبود چنین گفتمانی، دستاوردهای معماری ایران با چشم انداز باستان‌شناسی و اورینتالیستی صرفا صورت‌بندی جدیدی یافت و همه چیز در آن ساز و کار مجددا تعریف شد و تاریخ دانش معماری این اجازه را داد که از نظریات فرمالیستی برای ارزش‌گذاری و ارزش‌دهی بر این دستاوردها استفاده شود و هنر ایران و بالاخص هنر تزئینات با اندیشه آرمانی رسیدن به «فرم ناب» تحلیل و تفسیر شود. ■

بیست و هفتم شهریور یک‌هزاروسیصد و نود و نه





افسانه کارمان*

برخورد نزدیک با موضوع

در اکسپلورر اینستاگرام می‌چرخم چون پرسه‌گردی که در گذرگاه‌ها و پاساژهای پاریس یا در همین مگامال‌های تهران بی‌هدف و صرفاً برای دیدن زدن و نه خرید کردن می‌چرخد، همین‌طور عاطل و باطل گشت می‌زنم و می‌بینم که دکان‌های زیادی شادی و خوشحالی تعارف می‌کنند. صفحه‌هایی مملو از سورپرایزهای یکپهویی تولد و انواع محصولات و حالات و تقاضاها و تمناها، صفحاتی که عکس‌ها و ویدئوهای عروسی و تالار و روز عقد و رقص و فرمالیته و خواستگاری و ... را پیشنهاد می‌دهند.

لاید صاحبان بیگ‌دیتا در آن گوشه دنیا به راحتی می‌توانند ما آدم‌های غمگین علاف این گوشه دنیا را شناسایی کنند که مدام به ما خوشی و شادی پیشنهاد می‌دهند.

راستش را بگویم، می‌دانم خجالت‌آور است اما حالا در وضعیتی هستم که همین‌ها، همین دیدن زدن‌های شادی و خوشی مردم هم اندکی مرا خوشحال می‌سازد. از میان این پیشنهادها جذاب‌ترین صفحات برای من آنهایی‌ست که بسته‌ای از خوشبختی را وعده می‌دهند، عکس‌ها و ویدیوهایی که صرفاً عکس عروسی یا روز خواستگاری و نمایش عشق در پرتله‌ای دو نفره نیست، بلکه این شادمانی را با چیزهای خوب دیگری مجموع می‌کنند، مثلاً عکس عروسی را با سفر و چشم‌اندازهای طبیعی چون دریا و صخره و کوه ترکیب می‌کنند، به همراه سخاوتی که در نمایش اندکی از پشت صحنه به خرج می‌دهد تا بدانیم که همه چیز جعلی اما بسی خودمانی، حرفه‌ای و لذت‌بخش است. می‌دانم که در سنت عکس‌عروسی در جهان چنین چیزی بیشتر معمول نبوده است، بخش مهمی از تاریخ عکس‌عروسی در نفی مکان عروسی است و در آتلیه‌ها و عکاسخانه‌ها رقم خورده است. چیزی که تاحدی از جبر ابزار و سلطه ابزار بازنمایی‌کننده یعنی دوربین عکاسی و دم و دستگاه‌اش خبر می‌دهد. بعدتر که قطع دوربین‌ها کوچکتر و قابل‌حمل‌تر شد و زمان نوردهی هم به مراتب کمتر، همان روزهایی که کداک به بازار آمد، خانه و فضای داخلی و نمایش زندگی روزمره هم در عکس‌های دم‌دستی سر و کله‌اش پیدا شد.

آنقدر وقایع‌نگاری جز به جز مراسم و آیین‌های عروسی در عکس‌های شلخته تکرار شد تا دوباره عروس و دامادها به خلوت آتلیه‌ها پناه بردند، دیگر در عکس‌های عروسی اقوامی که دور عروس و داماد را گرفته بودند؛ بچه‌های مات و مبهوت فامیل و حتی پدران و مادران عروس و داماد خبری نبود. کیک بریدن و غسل خوردن و رقصیدن و صرف شام و ... هم از عکس‌های عروسی پرکشیدند. تنوع ژست‌های عروس و داماد هم

بیابریم دشت، بریم کوه، بریم باغ...

جتاری در باره بازغابی عشق در طبیعت
و عشق از طبیعت در تصاویر دلدادگان





تصویر ۱- بازنمایی چشم انداز در عکس عروسی، Jim pollard

تصویر ۲- بازنمایی چشم انداز در عکس عروسی، jack chauvel



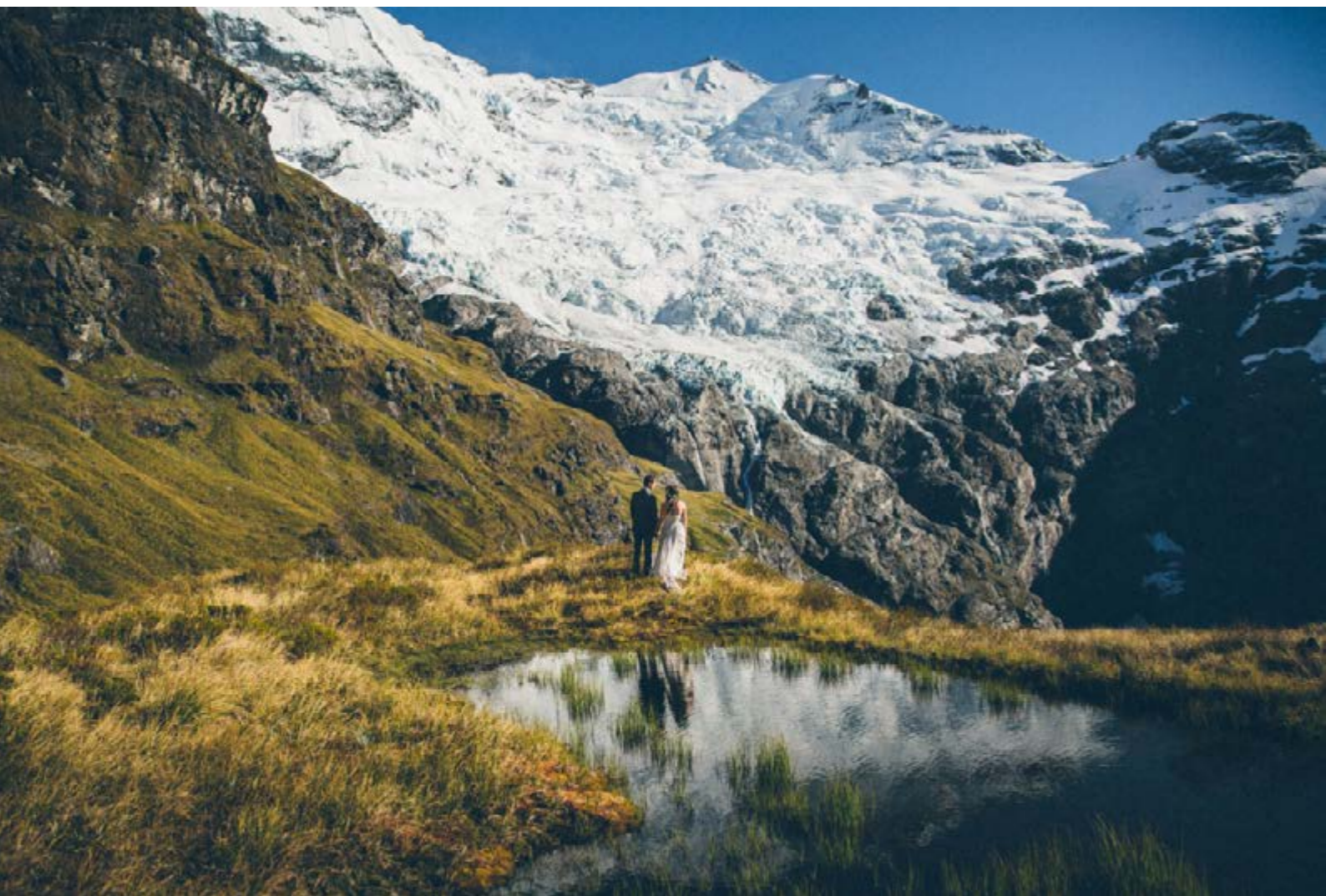
محدود بود، چون منابع آموزشی و نمایشی به گستردگی یک شبکه جهانی نبود. پس چگونه می‌شد آنان را به گرفتن عکس‌های آتلیه‌ای بیشتر و شسته رفته‌تر ترغیب کرد؟ البته که مستندنگاری عروسی قبل‌تر بارش را بر دوش فیلمبرداران مجالس عروسی انداخته بود. پرده‌های نقاشی‌شده عکاسخانه‌ها دوباره پس از سال‌های آغازین عکاسی به آتلیه‌های عکاسی بازگشتند، فم‌هایی از خانه‌های اروپایی با شیروانی‌های تیز، راه‌پله‌های مارپیچ پوشیده در حصار پیچک‌ها و چشم‌اندازهای برفی و یا غروب دل‌انگیز در جنگلی نارنجی‌پوش. دوباره به جعل صادقانه واقعیت (میان پرده نقاشی و عکس) رسیده بودیم. نقاشی و عکاسی چون هووهای یک خانه همدیگر را در آغوش کشیده و باهم آشتی کرده بودند، چون اقتصاد بازار عکاسی نمی‌توانست به راحتی از سوگلی‌ترین و پرسودترین فرزندش یعنی عکس‌عروسی دل بکند.

کمی بعدتر این شعبده آتلیه‌های عکاسی هم با آمدن دوربین‌های دیجیتال و گوشی‌های هوشمند بی‌اعتبار شد، نرم‌افزارها و اپلیکیشن‌های گرافیکی چون فتوشاپ و لایت‌روم آمده بودند تا جعل واقعیت را آسان‌تر و بهای‌اش را ارزانتر کنند. در این دوران ویرایش تصویر و انواع هنر‌نمایی‌ها و ذوق‌ورزی‌های فتوشاپ‌کاران و عکاسان به عکس‌های عروسی هم نفوذ کرد. کافی بود منظره مورد نظرتان را انتخاب کنید تا با ماسک کردن دو تصویر در نرم افزار فتوشاپ به راحتی در آن چشم‌انداز قرار گیرید، بی‌آنکه هزینه‌ای برای این طی‌الارض پرداخت کنید. حالا عکاسی به خاطر خوشآمد مشتری‌هایش دست در دست تکنولوژی دیجیتال گذاشت و بعید می‌دانم به این زودی‌ها از هم دل بکنند.

دوربین‌های دیجیتال تنها به ما فرصت‌های بیشتری برای عکس‌شدن ندادند؛ آنها شانس عکس‌دیدن را هم برای ما نسبت به پدران و پدربزرگ‌هایمان افزایش دادند. در چنین چرخه‌ای هر چیز و موقعیت و لحظه نه تنها توان عکس‌شدن دارد بلکه توان دیده‌شدن را هم در خود نهفته دارد، شعار معروف کداک در روزگار ما چنین چیزی است: «کافی است دکمه را فشار دهید تا دیده شوید.» در چنین چرخه‌ای (عکس‌شدن، دیده‌شدن) آنهایی شانس بیشتری دارند که عکاسی را به مثابه مدیوم یا رسانه‌ای در فرهنگ دیداری پذیرفتند و برایش ساحت قدسی و هنری و زیبایی‌شناختی در نظر نگرفتند؛ در عین حال از رمزگان زیبایی‌شناختی و فنی آن به حد کافی بهره گرفتند. در فرهنگی که از چرخش تصاویر شکل گرفته است یکی از کارکردهای تاریخی عکاسی یعنی کارکرد یادآوری آن کم‌رنگ می‌شود. امروزه بیشتر عکس‌ها خصوصاً عکس‌های آیین‌ها و جشن‌هایی چون عروسی نه محملی برای یادآوری و بازخوانی خاطرات است که از عمد برای فراموشی و تعلیق از زمان و مکانی مشخص است. عروس و دامادها، عشاق و دلدادگانی که در طبیعتی بکر و چشم‌اندازهای دشت‌ها و کوه‌ها چون ذره‌های غباری رها شده‌اند و به سختی می‌توان آنها را تشخیص داد، ویدئوهایی که با هلی‌شات چشم‌اندازهای طبیعت را چون فیلم‌های حیات وحش یا تیزرهای تبلیغات آژانس‌های گردشگری به ما معرفی می‌کند و دوربین آرام آرام به دو لکه کوچک سیاه و سفید نزدیک می‌شود که آزاد و رها دست در دست هم می‌دوند و می‌خندند و... در چنین تصاویری روز به روز وجه یادگاری عکس‌ها در برابر وجه نمایشی آن کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر میشود (تصاویر ۱ و ۲).

دوربین‌های دیجیتال تنها به ما فرصت‌های بیشتری برای عکس‌شدن ندادند؛ آنها شانس عکس‌دیدن را هم برای ما نسبت به پدران و پدربزرگ‌هایمان افزایش دادند. در چنین چرخه‌ای هر چیز و موقعیت و لحظه نه تنها توان عکس‌شدن دارد بلکه توان دیده‌شدن را هم در خود نهفته دارد، شعار معروف کداک در روزگار ما چنین چیزی است: «کافی است دکمه را فشار دهید تا دیده شوید.» در چنین چرخه‌ای (عکس‌شدن، دیده‌شدن) آنهایی شانس بیشتری دارند که عکاسی را به مثابه مدیوم یا رسانه‌ای در فرهنگ دیداری پذیرفتند و برایش ساحت قدسی و هنری

و زیبایی‌شناختی در نظر نگرفتند؛ در عین حال از رمزگان زیبایی‌شناختی و فنی آن به حد کافی بهره گرفتند. در فرهنگی که از چرخش تصاویر شکل گرفته است یکی از کارکردهای تاریخی عکاسی یعنی کارکرد یادآوری آن کم‌رنگ می‌شود. امروزه بیشتر عکس‌ها خصوصاً عکس‌های آیین‌ها و جشن‌هایی چون عروسی نه محملی برای یادآوری و بازخوانی خاطرات است که از عمد برای فراموشی و تعلیق از زمان و مکانی مشخص است. عروس و دامادها، عشاق و دلدادگانی که در طبیعتی بکر و چشم‌اندازهای دشت‌ها و کوه‌ها چون ذره‌های غباری رها شده‌اند و به سختی می‌توان آنها را تشخیص داد، ویدئوهایی که با هلی‌شات چشم‌اندازهای طبیعت را چون فیلم‌های حیات وحش یا تیزرهای تبلیغات آژانس‌های گردشگری به ما معرفی می‌کند و دوربین آرام آرام به دو لکه کوچک سیاه و سفید نزدیک می‌شود که آزاد و رها دست در دست هم می‌دوند و می‌خندند و... در چنین تصاویری روز به روز وجه یادگاری عکس‌ها در برابر وجه نمایشی آن کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر میشود (تصاویر ۱ و ۲).



تصویر ۳- بازتابی چشم انداز در عکس عروسی، Jim pollard

به راستی طبیعت و چشم‌اندازهای طبیعی چه دارد که عشاق و چه بسا اکثر مردم در این روزها در عکس‌هایشان به دنبال آنند؟ آیا باید تمامی چنین میلی را صرفاً به تعدد و تنوع زیاد عکس‌ها در زندگی روزمره نسبت داد؟ اینکه عروسی موقعیت ویژه‌ای در زندگی هر کسی است؛ در گذشته این موقعیت امکانی برای عکس شدن فراهم می‌کرد اما امروزه تکرار زیاد موقعیت‌های عکاسی در زندگی شخصی ما سبب شده تا شانس دیده شدن عکس‌ها پایین بیاید، برای همین با عاریت گرفتن موقعیت‌های بکر و چشم‌اندازهای آرمانی می‌توان به دیده شدن این تصاویر دست امکان بیشتری داد. آیا آیین عروسی جذابیت‌های موضوعی و کارکردی نمادین‌اش را به کل از دست داده است که ناچاریم به چیزهای دیگری چنگ بزنیم؟ و یا اینکه عروسی و ازدواج به قدری در زمانه ما به موقعیتی ویژه و آرمانی بدل شده است که باید آنرا چون چشم‌اندازهای بکر امری دست‌نیافتنی و دور از دسترس همگان تصویر کرد؟

حالا اگر نگوئیم این تصاویر بازتابی عروسی و ازدواج است که بهتر است بگوئیم به این بهانه بازتابی عشق و پیوند دو زوج عاشق که هست. هر چند اکثر این تصاویر به غیر از لباس عروس و داماد و حلقه با بقیه وجوه آیینی ازدواج و عروسی رابطه پررنگی ندارند، در عین حال تهیه چنین عکس‌ها و ویدئوهایی بیشتر به بهانه جشن عروسی یا مراسم نامزدی و... است. آیا می‌توان میان عشق، طبیعت، زیبایی و پرستش و مالکیت در عکس‌های عروسی رابطه‌ای برقرار کرد؟ طبیعت و چشم‌اندازهای طبیعی با چه مفاهیمی عجین‌اند که با عشق هم‌نشین می‌شوند؟ (تصویر ۳)

استعاره‌ها به ما این امکان

می‌دانیم که عشق مفهومی انتزاعی است که برای فهم آن در زندگی روزمره ناگزیریم از استعاره (استعاره‌های مفهومی) مدد بگیریم، استعاره‌ها به ما این امکان را می‌دهند تا موضوع نسبتاً انتزاعی یا ذات فاقد ساختار را بر حسب موضوع عینی‌تر یا دست‌کم ساختمان‌دتر درک کنیم. استعاره‌ها در واقع بنیان تفکر ما درباره مفاهیمی که در زندگی روزمره با آنها سر و کار داریم را شکل می‌دهند و کاربرد آنها فراتر از ادبیات و بالخصوص شعر است. در واقع

استعاره‌ها ساز و کار ذهنی بشر است که در فرهنگ، هنر، آداب و رسوم و نمادها ظاهر می‌شوند. همه ما در گفتار روزمره‌مان از استعاره‌های مفهومی بسیاری استفاده می‌کنیم که بر تم‌های استعاره‌ای استوارند. سالها پس از نظریه استعاره‌های مفهومی جانسون و لیکاف در کتاب «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم»، لیندسی و جرالذالتمن در کتاب «بازاریابی استعاره‌ای» سعی کردند تا در حوزه بازاریابی و فروش از استعاره‌های مفهومی کمک بگیرند. جرالذالتمن و لیندسی زالتمن پس از مصاحبه‌های عمیق با بیش از صد مشتری در کشورهای مختلف به هفت استعاره‌ی عمیق مشترک رسیدند، هفت استعاره‌ی تعادل، تحول، سفر، ظرف، ارتباط، منبع و کنترل که بیشترین عمومیت را در میان مصرف‌کنندگان دارند (زالتمن، ۱۳۹۱: ص ۳۲).

در این جستار به طور مشخص به رابطه میان عشق و طبیعت با استعاره‌های عمیق خواهیم پرداخت، اینکه درگذشته بازتابی دلدادگان و عشاق در طبیعت که برگرفته از سنت ادبی و پیوسته با منظومه‌های تغزلی است با بازتابی عشاق در طبیعت در امروز چه تفاوت ماهوی دارد و از گذشته تا به امروز کدام وجه استعاره‌ی درباره عشق و طبیعت دگرگون شده است.

تصویر ۴- نگاره‌ای از رباعیات خیام،
کمال الدین بهزاد
منبع: کتاب هنر عمر خیام

تصویر ۶: -عشاق، دوره صفویه (مکتب قزوین یا مشهد)،
منبع: موزه هنرهای زیبای بوستون

عشق در طبیعت

در شعر و ادبیات فارسی توصیف دل‌دادگان و عشاق در طبیعت سابقه‌ای طولانی دارد. پیوند میان عشق و طبیعت در اشعار فولکور و ترانه‌های مردم کوچه و بازار هنوز هم دیده می‌شود. در واقع عاشق و معشوق یکی از مضامین اصلی شعر فارسی است. محور و تکیه اصلی زیبایی‌های صوری و ظاهری معشوق بر صورت‌های خیالی چون تشبیه و استعاره و تشخیص است. مثلاً شاعر با دیدن زیبایی‌های طبیعت به توصیف معشوق می‌پردازد، هر بهار بهانه‌ایست تا زیبایی‌های معشوق در چشم شاعر عاشق پدیدار شود. در ادبیات فارسی معشوق القاب و عناوین بسیاری دارد که بسیاری از آنها برگرفته از طبیعت یا عناصر طبیعی است، به طور مثال در اشعار خاقانی معشوق القاب و عناوینی چون آفتاب، آب، آتش، بوستان، بهار، تازه گلبن، سمن، طوطی و ... دارد. در غزلیات سعدی نیز با عناوینی چون باغ فردوس، نور، ماه، عیسی، سرو، سیب، صبح، گل و میوه و ... به وصف در می‌آید و در اشعار نظامی با القابی چون چشمه، سرو خرامان، ماه و ... (عمرانی، ۱۳۸۷، ۲۹۶ و ۲۹۷).

در سنت نگارگری ایرانی که وابسته به متن ادبی و منظومه‌های تغزلی و اشعار حماسی است پیوند میان عشق و طبیعت با بازتابی عشاق در میان سبزه و درخت و بوستان و کنار چشمه و غزالان گره خورده است. در این نگاره‌ها زوج عاشق با پیاله‌ای در دست عموماً در باغ یا زیر سایه درختی و شاخه گلی تصویر میشوند. بهشت/ باغ در شعرهای سده میانی نمادی از سعادت و خوشبختی از دست رفته یا مورد انتظار است (میثمی

به نقل از نجم آبادی، ۱۳۹۷، ۴۰). همچنین در قرآن به مومنان وعده داده شده که در بهشت همنشین حور یا حورالعین خواهند بود در زیر درختانی که سایه‌های سبز و گسترده دارد و نهری از شیر و عسل در پای درختان‌اش جاری است. همچنین در سنت نگارگری ایرانی به صورت مشخص تک‌نگاره‌هایی از برخی از غزلیات حافظ و سعدی وجود دارد که عشاق را با پیاله‌ای شراب در خلوت و یا در میان بوستان و در جمع دوستان نشان می‌دهد (تصاویر ۴ تا ۶).

**محور و تکیه اصلی
زیبایی‌های صوری و ظاهری
معشوق بر صورت‌های
خیالی چون تشبیه و استعاره
و تشخیص است.**

عشاق در این نگاره‌ها در دامنه کوه یا باغ و بوستانی نشسته‌اند و طبیعت اطراف آنان را چون ظرفی دربرگرفته است و توصیفگر شرایط و اقتضائات زمانی و مکانی است، اینکه مثلاً شب است یا روز، کدام از فصل از سال است و عشاق در کوه هستند یا دشت و یا در طبیعت مصنوعی چون باغ و بوستان.

در این نگاره‌ها دلدادگان دست در دست هم در طبیعت حل نمی‌شوند، اندازه و جایگاه آنها در بازتابی مقهور چشم‌اندازها و چین و شکن صخره‌ها و حیوانات و درختان طبیعت نیست. در عموم این تصاویر زوایه دید افقی و از روبه رو است که امکان همدلی را میان بیننده و مشارکت‌کنندگان درون تصویر فراهم می‌کند (هم عشاق و هم عناصر طبیعت). نوع رابطه آنها با مخاطب از نوع عرضه است و به بیننده تصویر خیره نگاه نمی‌کنند، بلکه به هم نگاه می‌کنند و بردارهای دوسویه نگاهشان از یکی به دیگری در گذر است. در این نگاره‌ها طبیعت چون ظرفی آنها را در بر گرفته است. استعاره عمیق ظرف شامل وضعیت‌های فیزیکی، روانی و اجتماعی و گاهی اوقات ترکیبی از هر سه مورد است. ظروف دو عملکرد اساسی دارند: آن‌ها چیزها را داخل و

تصویر ۵: -نگاره‌ای از مکتب شیراز،
دوره ترکمن، اواخر قرن ۱۵ م. منبع:
<http://timur-i-lang.tumblr.com>



خارج از خود نگه می‌دارند و فراگیر هستند. اگر چه بارزترین مثال‌های استعاره ظرف اشیای فیزیکی هستند، ولی ذهن شایع‌ترین ظرف است. دانش، خاطره‌ها و احساسات یعنی حس کلی ما از خودمان عناصر بارزشی در درون ذهن هستند (زالتمن، ۱۳۹۱: ص ۱۰۵). خاطرات، احساسات، بدن و محیط‌های اجتماعی و فرهنگی ما به عنوان ظرف درک می‌شوند. در این تصاویر عشاق ظرفی برای احساسات عاشقانه هستند که در ظرف بزرگتری یعنی طبیعت تصویر می‌شوند، هماهنگی که تن هر دلداده‌ای پذیرا و دربرگیرنده عشق و احساسات آن دیگری است، مجموع این احساسات، خاطرات، ذهن و تن در ظرف طبیعت مجموع می‌شود. از این رو در سنت نگارگری ایرانی عموماً عشاق و دلدادگان در طبیعت بازگویی می‌شوند و طبیعت چون ظرفی هم تن و هم ذهن آنان را در بر می‌گیرد. این ظرف در درون خود سایر نشانه‌های محیط چون درخت، گله و بوته، چشمه و نهر، انواع درختان و صخره و کوه و آسمان و زمین را هم در بر می‌گیرد. در بیشتر این نگاره‌ها همنشینی این عناصر بر ظرف بزرگتری خارج از کادر نیز دلالت دارد، همه این عناصر طبیعی برای ما یادآور زمین است. دلدادگان و عشاق در ظرف بزرگتری چون زمین جای دارند. بر خلاف آنچه که تفسیرهای ادبی کوشیده‌اند تا مضمون عشق زمینی را در غزلیات حافظ و سعدی و ... به عشق عرفانی و الهی نسبت دهند، این دلدادگان پایشان بر روی همین زمین است و نه در آسمان (تصاویر ۷ و ۸).

عشق از طبیعت:

در عکسهای عروسی که امروزه در دل طبیعت و بر بلندای چشم اندازه‌ها گرفته می‌شود، دلدادگان و عشاق در برابر عظمت طبیعت عموماً کوچک بازگویی می‌شوند، فاصله بیننده از دلدادگان دور و حتی بسیار دور است و امکان ارتباط با عشاق به سختی ممکن است؛ در عوض طبیعت و جلوه‌های آن چون کوه، یا دشت در زاویه‌ای باز به عنوان مشارکت‌کنندگان اصلی تصویر بازگویی می‌شود. در بعضی از این تصاویر با پوشش و آرایش غیررسمی‌تر عروس و داماد مثلاً پوشیدن کلاه‌های حصیری، لباس‌هایی در سبک روستایی و ... سعی می‌شود تا به گونه‌ای عشاق به عنوان بخشی از طبیعت به آن ضمیمه شوند.

در اینجا طبیعت به عنوان منبعی است که می‌تواند عشق ابدی و آرمانی را به عشاق ببخشد (تصاویر ۹ و ۱۰). سال‌هاست که در تبلیغات گردشگری و آژانس‌های مسافرتی، طبیعت به عنوان منبع تعادل میان کار و فراغت گفته‌پردازی می‌شود. همچنین در پیوند میان گردشگری و روانشناسی مدت‌هاست که سفر به طبیعت و مراقبه در آن به عنوان منبعی برای خودشناسی و تحول معرفی شده است. چرا که منابع ظرفیت‌ها یا توانایی‌های مورد استفاده برای بازگرداندن یا دستیابی به وضعیت‌های به خصوصی هستند. از آنجا که منابع برای بقا و احساس رضایت بسیار ضروری هستند، ما اغلب از مفهوم منابع به عنوان یک لنز مشاهده برای قضاوت درباره اشیاء، مردم و وقایع استفاده می‌کنیم. یک منبع ممکن است فیزیکی (مانند ابزار، شخص یا سازمان) یا نامحسوس (به عنوان یک مهارت یا دانش) باشد. زالتمن در استعاره منبع به الگوها و ارتباط آن‌ها با استعاره‌های عمیق اشاره می‌کند که الگوها اغلب از استعاره عمیق منبع نشأت می‌گیرند، به عنوان مثال: «قهرمان» محافظت می‌کند،

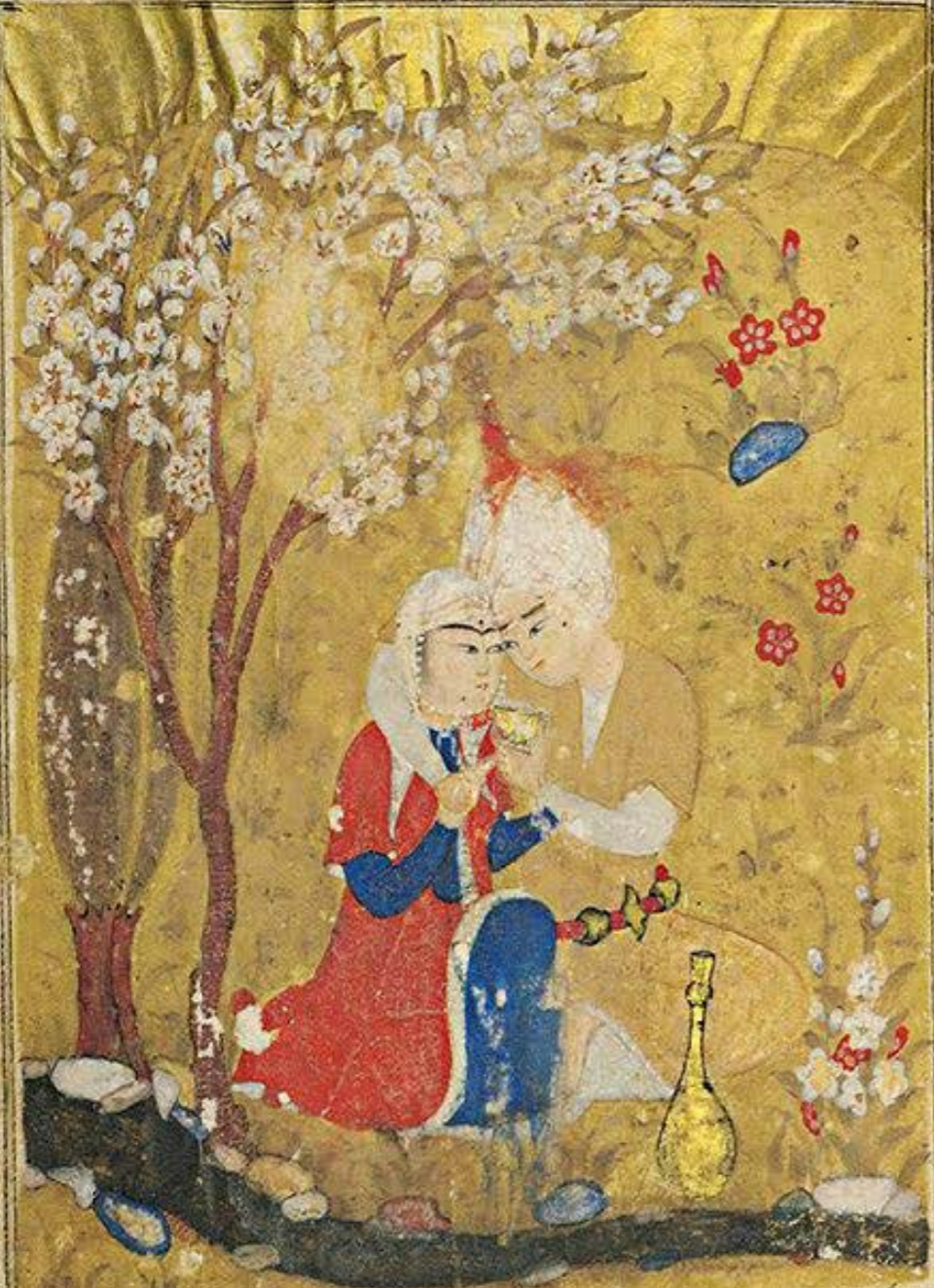


تصویر ۷- مراد طلبیدن خسرو از شیرین، خمسه نظامی



دیدار شد میسر و بوی پس کن ریم
از نخبش شکر دارم و از زرد کاکم

ز اید بر و که طالع اگر طالع منست
جامم بدست یا شد و لب نگارم



معیب کس بر بندگی دست می کنیم
عمل تان خوشت و بی تو سگوارم

ای دل بشادانی حمله عیب نمائند
وز بی جهان بست و بت میکسارم

تصویر ۸- دوره صفوی،
نیمه اول سده ۱۶، تصویر
غزلی از حافظ

«مادر» پرورش می‌دهد و تغذیه می‌کند، «راهنما» جهت را نشان می‌دهد، «حکیم» دانایی دارد، «یاغی» حس شورش را القاء می‌کند. الگوها اغلب تنها یک تصویر جزئی را در مورد یک شرکت یا برند به مصرف‌کننده انتقال می‌دهند. منبع به عنوان استعاره‌ای عمیق تا حدودی در نیاز اساسی ما برای به دست آوردن ایده‌آل‌های فیزیکی و اجتماعی ریشه دارد. در مفهومی بسیار وسیع، تمام کالاها و خدمات به عنوان منابعی برای کمک به دستیابی به اهداف آگاهانه و ناخودآگاه مهم هستند (زالتمن، ۱۳۹۱: صص ۱۴۹-۱۵۱).

در عکس‌های عروسی امروزی نیز طبیعت به عنوان منبعی است که مظهر پاک، آرامش، زیبایی بی حد و حصر و امر متعالی است؛ همه اینها می‌تواند ناظر بر عشق باشد، عشقی که جلوه عینی آن می‌تواند بیانگر همه این مفاهیم فریه باشد. برای همین ناچار است تا با چیز دیگری همنشین شود، همنشینی عشق و طبیعت و چشم‌اندازهایی طبیعی با آنچه که بیشتر در نگاره‌های دلدادگان در نقاشی ایرانی دیده‌ایم متفاوت است، از قضا در این عکسها طبیعت جلوه‌ای مادی و زمینی ندارد، بلکه سوبه‌ای اساطیری و الهی و آسمانی دارد. برای بازفایایی چنین چیزی به ناچار باید در نمای آسمان‌خراش یا دیده پرنده بوسیله هلی‌شات عکاسی و فیلمبرداری کرد. رنگها، عمق میدان، نور و کنتراست و سایر شاخصه‌های درون تصویر قرار است جلوه‌گر این شکوه اساطیری و آرمانی باشد برای همین تغییر می‌کنند تا بیشترین تاثیر را بر روی بیننده بگذارند. در اکثر عکس‌های عروسی امروزی که در دل طبیعت عکاسی می‌شود سعی می‌شود تا از کدگذاری حسی و طبیعت‌گرایانه توامان استفاده کنند. در بازفایایی عشاق تا حدودی به قواعد کدگذاری طبیعت‌گرایانه که در عکاسی مستند معمول است وفادار می‌مانند و در بازفایایی طبیعت سعی می‌شود هم در قاب‌بندی و هم ویرایش تصویر از کدگذاری حسی بهره گیرند.

در این تصاویر دلدادگان عشق و معناها متصل به آن چون پاک و ابدیت و ... را از منبع طبیعت و چشم‌اندازها طبیعی به عاریت می‌گیرند. در واقع الگوها و اسلوب‌های عکاسی دیجیتال و اسباب‌های نوظهور برای عکاسی و فیلمبرداری سبب شده است تا تجلی عشق این‌بار نه در نشانه‌هایی چون ژست و حالات و وضعیت بدن که در کل فضا مستتر باشد. طبیعت به دلیل آنکه منبعی سرشار از معناست می‌تواند به عنوان منبع بیکرانی برای عشق و تجلیات آن در عکس‌های عروسی مصرف شود.

برخورد اندکی دورتر با موضوع:

ویلیام جی. تامس میچل پژوهشگر مطالعات دیداری در کتاب «چشم انداز و قدرت» منظره را در مقام مدیومی برای بیان ارزش‌ها می‌داند که ساختار نشانه‌ای همچون ساختار پول دارد و همچون نوع خاصی از کالا عمل می‌کند که نقش نمادین بی‌همتایی در نظام ارزش مبادله‌ای دارد. منظره همچون پول هیچ ارزش مصرفی ندارد اما در ترازوی دیگر نقش نماد ارزش‌گذاری را بازی می‌کند. منظره همچون کالایی قابل عرضه در بازار است که می‌توان آزادانه در قالب گردش‌ها یا تورهای بسته‌بندی شده نمایش داد، حتی می‌توان آن را به عنوان سوغاتی برای کسی در قالب کارت پستال و غیره ارسال کرد. از منظر میچل منظره در واقع نقشی



تصویر ۹- Photo by: Chasewild

دوگانه دارد هم کالاست و هم نماد پر قدرت فرهنگی از این روست که آماج رفتارهای فetišستی می شود چون تکرار عکس‌های عین هم که توریست‌ها در یک مکان، تصاویری شبیه به هم با احساسات و عواطفی مشابه می‌گیرند. عکس‌های عروسی که این روزها در میان چشم‌اندازهای طبیعی گرفته می‌شود، کارکرد کالایی بودن منظره را بیشتر از پیش به ما نشان می‌دهد، مناظر طبیعی در عکس‌های عروسی امروزی به سرعت مصرف می‌شوند و با مناظر دیگری که جلوه‌های متنوع‌تر و بکرتری دارند جایگزین می‌شوند. درست است که در این تصاویر سعی می‌شود تا زیبایی طبیعت به زیبایی عروس و داماد و عشق میان آنها و امر والا پیوند یابد اما به گمان من بیشتر از هر چیز یادآور سوء مصرف عشق در زمانه ماست.

در زمانه‌ای که مفهوم عشق از معنای واقعی‌اش تهی شده، برای بازگشایی عشق در عکس‌های عروسی ناچاریم تا دست به دامان منابع دیگری چون طبیعت شویم، حالا ما مجبوریم که به جای زمین به آسمان صعود کنیم تا به طریقی در چرخه فرهنگ دیداری دیده شویم، چرا که در این چرخه دیدن همان داشتن است و ما برای داشتن عشق باید با مناظر طبیعی و چشم‌انداز دیده شویم. ■

تصویر ۱۰- <https://lynnekennedy.co.uk>



فهرست منابع:

- عمرانی چرمگی، مرتضی (۱۳۸۷)، نام‌های شاعرانه معشوق در اشعار خاقانی، نظامی و سعدی. فصلنامه علمی - پژوهشی کاوش نامه، سال نهم، شماره ۱۷. صص ۳۲۰-۲۹۳.
- میچل، ویلیام. ۱۳۹۲، منظره امپراطوری، ترجمه صالح نجفی، در: فصلنامه احرفه هنرمند، شماره ۴۸، [تهران]: انتشارات حرفه هنرمند.
- دبور، گی. ۱۳۹۳، جامعه نمایش، ترجمه بهروز صفدری [تهران]: نشر آگه، چاپ دوم.
- رامامورتی، آناندی. ۱۳۹۰، وهم‌ها و نمایش‌ها: عکاسی و فرهنگ کالایی، ترجمه مهراں مهاجر، در: ولز، لیز (ویراستار)، عکاسی: درآمدی انتقادی، ترجمه محمد نبوی و دیگران، [تهران]: مینوی خرد، چاپ اول.
- نجم آبادی، افسانه، (۱۳۹۷)، زنان سیبیلو و مردان بیریش (نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی) ترجمه ایمان واقفی و آتنا کامل، نشر تیسرا، چاپ چهارم، تهران.
- زالتمن، جرال.د. زالتمن، لیندسی. ۱۳۹۱، بازاریابی استعاره‌ای، ترجمه دکتر محمدعلی شاه حسینی، کمال رحمانی: انتشارات نگاه دانش.



مکودریاحی*

«محقق به هیزم و خاکستر توجه دارد، جستارنویس به آتش.» -والتر بنیامین

ارائه‌ی یک تعریفِ صُلب و نامنعطف از «جُستار»، در تضادِ با یکی از خاستگاه‌های «جستارنویسی» است؛ یعنی پس‌زدنِ چهارچوب‌های اصطلاحاً خُشک و کنترل‌کننده‌ی کلام و واژه‌ها. اما آن‌چه گویی اشتراکی در نگاهِ جستارنویس‌هاست، حضور پر رنگ‌تر «من» نویسنده و اصطلاحاً نگاهِ شخصی اوست که بر اساس زیست‌جهان و زیست‌تجربه‌اش شکل گرفته. یک جُستار، مدعی آن نیست که حقیقتِ تغییرناپذیرِ چیزی را کشف کرده و قصد دارد تا آن را در چهارچوبی آکادمیک و علمی ارائه دهد؛ بلکه گویی تلاش دارد با فرمی شخصی که متأثر از نویسنده‌ی آن است، حولِ محور آن‌چه که قصد دارد درباره‌اش بنویسد، بیان‌دیشد؛ اندیشه‌ای نه الزاماً نظام‌مند و دارایِ چهارچوب و ساختی از پیش تعیین‌شده؛ البته این‌ها مانع از آن نمی‌شود که نویسنده ارجاع‌هایی به بیرون از زیست‌تجربه‌اش نداشته‌باشد، بلکه همچون مقاله و رساله، ملزم به آن نیست. و البته که جستار، آن‌چیزی نیست که صرفاً در این‌جا ذکر شده. ■

*داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و فیلم‌نامه‌نویس

فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد روانشناسی

مدرس نویسندگی، فیلم‌سازی و نشانه‌شناسی عکس در مدارس و آموزشگاه‌های فرهنگی هنری شهر تهران

همچنین، دو کتاب آماده انتشار دارد؛ یک مجموعه داستان کوتاه و یک مجموعه جستارنویسی بر عکس

گوزن مقدس

گوزن «کرینیا» در اسطوره‌های یونانی، گوزن بزرگی تصور می‌شد که در اوینوی، واقع در نزدیکی تپه کرینیا، زندگی می‌کرده و از جانوران مقدس «آرتمیس» بوده، که آسیب رساندن به او، توهین به مقدسات محسوب می‌شد. «آگاممنون»، پادشاه «تروا»، هنگام شکار در بیشه‌زارهای آرتمیس به تصادف این گوزن را می‌کشد. به مکافات این گناه، آرتمیس ایزدبانوی شکار او را مجبور می‌کند باکره‌ای را قربانی کند تا گناهش بخشیده شود. و او دخترش ایفیگنیا را انتخاب می‌کند تا در پیشگاه خدایان قربانی کند. اما همچون ماجرای ابراهیم و اسحاق؛ خدایان گوزن دیگری می‌فرستند تا به جای ایفیگنیا قربانی شود. ایفیگنیا، را به معبدی می‌فرستند تا کاهن آن جا شود.

این گوزن شمالی درشت‌هیکل در عکس، نه به آگاممنون، که به انسان‌هایی نگاه می‌کند که در دستگاه‌هایی نشسته‌اند و نه به تصادف و سهوا، که عمدا، دارند پمب‌هایی بر سر انسان‌های دیگر، و گوزن‌های دیگر می‌ریزند. گویی از قربان‌گاه، از قتل‌گاه گریخته‌ست و به آن‌جا نگاه می‌کند که دیگر قرار نیست، ایزدبانوی شکار، بر کسی رحم کند و گوزنی را بجای آن آدم‌ها، به قتل‌گاه بفرستد. این عکس را در سال ۱۹۴۱ گرفته‌اند، در روسیه (شوروی آن زمان)؛ اوج جنگ جهانی دوم. جنگی که می‌گویند بیش از هفتاد میلیون نفر را کشته‌اند و میلیون‌ها مجروح و میلیون‌ها آواره و میلیون‌ها بیمار روانی اصطلاحاً، دارای استرس پس از سانحه، به جای گذاشته است.

ایزدبانوی [... خدایان] شکار مرده‌ست. ما؛ او را کشته‌ایم و دست‌مان؛ به خونش آلوده‌ست. هرکول به مدت یک سال تمام، آن گوزن را تعقیب کرد تا خسته‌اش کند. هنگامی که گوزن از پا می‌افتد، هرکول با یک تیر، زخمی مختصر بر او وارد می‌کند و او را روی شانه‌هایش می‌اندازد و با خود می‌برد. وقتی که هرکول، گوزن کرینیا را بر دوش گرفته بود و داشت از ارکادنا عبور می‌کرد، با آرتمیس و آپولو مواجه می‌شود. آن‌ها از هرکول می‌خواهند که گوزن را به آن‌ها بازگرداند و او را متهم می‌کنند که قصد کشتن جانور مقدس را داشته. گوزن مقدس، زنده می‌ماند، تا ببیند این‌ها را که ما در این قاب می‌بینیم. او، از قتل‌گاه گریخته‌ست و ما، سال‌های سال‌ست که از خودمان، قربانی می‌کنیم.

عکاس :

Yevgeny Khaldei

**گویی از قربان‌گاه، از قتل‌گاه
گریخته‌ست و به آن‌جا نگاه
می‌کند که دیگر قرار نیست،
ایزدبانوی شکار، بر کسی رحم
کند...**



بدن‌های غایب

این عکس در یکی از غم‌انگیزترین صبح‌های تاریخ جهان، در ۶ اوت سال ۱۹۴۵ گرفته شده. این فرد [غایب] که طرح‌اش مانده، احتمالاً اول پرتاب شده و بعد جسدش از شدت حرارت خاکستر شده. طرحی که روی زمین است؛ طرح بدنی‌ست که «نیست» و دیگر نخواهد بود. غیاب بودن‌ست این قاب که بعد از فاجعه‌ی بمباران هسته‌ای هیروشیما، شکل گرفته. آن‌چه که این طرح را ساخته؛ خودش نیست؛ غیاب‌اش احضار شده؛ نه موقتی، که احضاری بلندمدت که اگر کسی پاک‌اش نکند؛ «ابدی» است. از «چیزی» که نیست؛ سایه‌ای روی زمین افتاده؛ پایین پله‌ها؛ بدون منشا و حالا «هیچ» مانده‌ست. همه چیز سوخته و خاکستر شده، هم‌رنگ خاکستری‌یی که تمثیلی از رنگ قالب در معماری مدرن است.

سایه در روانکاوی یونگ، جنبه‌ی تاریک و وحشیانه‌ی آدمی‌ست. آن امیال ممنوعه و سرکوب شده انسانی‌ست که ما نسبت به پذیرش آن‌ها مقاومت می‌کنیم. انگیزه‌های تهاجمی، تصاویر ذهنی ممنوعه و تابو، تجربیات شرم‌آور، آرزوهای غیراخلاقی، ترس، رویاپردازی‌های غیرمنطقی و درنده‌خویانه‌ی ماست.

در این عکس؛ فقط «سایه» انسان‌گونه‌ای مانده؛ بی‌هیچ تنانگی‌یی. تنانگی، نه در معنای ظاهری کلمه، که در معنای فقدانِ تنِ یک «انسان» در قامتِ اخلاقی کلمه. غیابِ «خود» است و حضورِ عمیق سایه.

در جهانی که افراد به واسطه‌ی اصطلاحاً «پیشرفت» علمی؛ به تکنولوژی‌یی می‌رسند که نهایتاً، نمودش آن‌قدر هول‌ناک‌ست که «انسان» را به کلی «حذف» می‌کند و سایه‌اش؛ طرح‌اش، یادبودش بر جایی، کف زمین می‌ماند؛ چیزی جز خود سایه در معنای یونگی کلمه نیست. چگونه می‌شود بعد از بمباران اتمی هیروشیما، حتی به کلمه‌ی «اخلاق» فکر کرد؟ آن‌که می‌توانست صاحبِ اخلاق باشد یا بشود؛ خود، نیست؛ سایه‌اش مانده؛ پایین پله‌های «ترقی» و پیشرفت بشری.

دوربین، در هوشمندانه‌ترین شکل ممکن ایستاده، از بالا، به قعر، به پایین پله‌ها نگاه می‌کند تا به بالارفتن از این پله‌ها طعنه بزند. سرش را پایین انداخته؛ تا سرمان پایین باشد از تصویر این سایه. باید به آن زل بزنیم، بگرییم؛ زل بزنیم؛ در این آینه، خوب نگاه کنیم و با آن مواجه شویم. مواجهه‌ای از جنس آن مواجهه با سایه‌ی خود، که یونگ از آن سخن می‌گوید. فهم انسان و زندگی‌اش؛ در مواجهه و پذیرش این سایه است، تا بعد از شناخت‌اش، بتواند، شاید کنترل‌اش کند. باید سکوت کرد؛ نگاه کرد، سکوت کرد، و از «نو» دوباره اندیشید.

پی‌نوشت: این عکس در وب سایت بایگانی تاریخ جهان [www.alamy.com]، منتشر شده و عکاس آن نیز نامعلوم است.





صفا بیگی*

این جستار با رویکردی انتقادی قصد دارد، میل به بهره‌برداری از طبیعت، به عنوان ابژه‌ی زیبا و بازنمایی آن، در جهت تحکیم کانونیت زیبایی در زیبایی‌شناسی را مورد نقد قرار دهد. موضوع رابطه هنر با طبیعت سوالاتی را بر می‌انگیزد. اینکه آیا طبیعت صرفاً ابژه‌ی زیبایی‌شناسانه هنرمند است و هنرمند مجاز است تا از طبیعت با نگاهی ابزاری صرفاً بهره‌برداری زیبایی‌شناسانه داشته باشد؟ یا نسبت ما با طبیعت نسبتی جدی‌تر از زیبایی است؟

در طول تاریخ، طبیعت همواره اندیشه فیلسوفان را به انحاء مختلف به خود معطوف داشته است. فیلسوفان اولیه در یونان باستان سعی در شناخت طبیعت و تبیین نقش آن در جهان‌شناسی داشته‌اند. مسأله اصلی فیلسوفان طبیعت این بود که طبیعت از چه چیز ساخته شده و ماده المود جهان چیست؟ این فیلسوفان انسان و طبیعت پیرامون انسان را به عنوان یک کل لحاظ می‌کردند. در دوره‌ی روشنگری، با آراء دکارت رابطه‌ی انسان با جهان و طبیعت دستخوش تغییر می‌گردد. دکارت با تکیه بر ذهن اندیشنده و وضوح موضوع، انسان را یگانه موجود صاحب اندیشه، و طبیعت و جهان را ابژه‌ی اندیشه انسان تلقی کرد. حاصل اندیشه دکارت، جدایی بین انسان و طبیعت بود. انسان به عنوان محور جهان تثبیت شد و مجاز به تسخیر و تسلط بر طبیعت گردید. پس از آن همواره شکاف بین انسان به عنوان سوژه و طبیعت به عنوان ابژه در فلسفه باقی ماند.

اندیشه و ایده‌ی هنرمندان نیز از دیر باز با طبیعت گره خورده است. هنرمندان همواره به طبیعت به عنوان خاستگاه زیبایی و منبعی الهام‌بخش با ماهیتی بکر نظر داشته‌اند. انسان و طبیعت به عنوان دو قطب مقابل هم تلقی شده تا بدانجا که طبیعت به عنوان ابزاری برای بهره‌برداری انسان از منابع و نیز در هنر و ادبیات به عنوان ابزاری برای بیان مفاهیم مورد نظر انسان به کار گرفته شده است. طبیعت در شعر ابزار نمایش یا بازنمایی زیبایی در قالب مفاهیمی مثل عشق، تقدس، مفاهیم عرفانی و ... بوده است. هنرمندان نیز با پرداختن به، یا بهره‌برداری از طبیعت درصدد بازنمایی آن یا نمایش و بیان خصلت‌هایی از جمله زیبایی و بکر و دست‌نخورده‌گی بوده‌اند. اما پرسش نخست این است که آیا می‌توان مرز مشخصی میان انسان و طبیعت فرض کرد؟ آیا مواجهه‌ی امروز ما با طبیعت بر اساس دوگانه‌ی انسان/ طبیعت شکل می‌گیرد؟ آیا طبیعت در دنیای هنرمعاصر، هنوز به عنوان مخزن و سرچشمه زیبایی مطرح است؟ و آیا طبیعت به عنوان ابزاری برای تثبیت مفهوم زیبایی می‌تواند همچنان کانون هنر باشد؟

زیبایی‌شناسی:

— استفاده از طبیعت

این پرسش‌ها تنها فراخوانده شده از یک فکر یا اندیشه‌ای انتزاعی نیستند، بلکه در عرصه‌ی هنر به مسئله‌ای جدی تبدیل می‌شوند. بحران مواجهه‌ی هنر با طبیعت از آنجا آغاز می‌شود که نسبت طبیعت با هنر در قالب مفاهیم زیبایی‌شناختی، اساطیری، الهیاتی و مقدس و ... عرضه می‌شود و هنرمند از این نسبت عرضه شده به عنوان پیش فرض در مواجهه با طبیعت بهره می‌گیرد.

بنیان زیبایی‌شناسی کانتی که قرن‌ها بر ساختار هنر سایه انداخته و آن را تحت قاعده‌ی خود نظام بخشیده است، بر زیبایی استوار است در زیبایی‌شناسی کانتی، معیار زیبایی طبیعت است. طبیعت برای کانت زیباست و هنر معیار زیبایی خود را از قواعد طبیعت می‌گیرد. کانت در زیبایی‌شناسی وقتی به مفهوم زیبایی می‌رسد قضاوت درباره آن را به دو بخش زیبایی طبیعی و زیبایی اثر هنری تقسیم می‌کند. وی در مواجهه با طبیعت از دو نوع حکم صحبت می‌کند. یکی درباره زیبایی طبیعی که در پدیدار طبیعت نهفته است و دریافت آن با احساس لذت همراه است و به وسیله قضاوت زیبایی‌شناختی توسط قوای ذهنی شناخته می‌شود. دیگری درباره‌ی شناخت طبیعت که در مواجهه با هدف غایی طبیعت، به وسیله قوای ذهنی فهم و عقل شناخته می‌شود (کانت، ۱۳۸۱، ۹۰-۹۳). پیش فرض این دو نوع مواجهه با طبیعت برای کانت نخست، قابلیت تطبیق ماهیت طبیعت با مفهوم زیبایی در برابر چشم انسانی است که به آن می‌نگرد و دوم، قابلیت شناخت طبیعت در برابر ذهن انسانی که از آن بهره

برداری می‌کند. در هر دو صورت، مواجهه کانت با طبیعت بنیادی استعلایی دارد، یعنی دریافتی مبتنی بر نظام سوژه/ ابژه یا دریافت ابژه بر اساس توانمندی ذهنی سوژه است. در رویکرد کانت طبیعت منهای ذهن انسانی به خودی خود قابل دسترسی و معنادار نیست، در عین حال انسان جدای از طبیعت و طبیعت در مقابل چشم و ذهن انسان قرار دارد: دریافت زیبایی طبیعت، متعلق به حوزه‌ی حس و لذت زیبایی‌شناختی، و شناخت طبیعت متعلق به حوزه‌ی فهم است.

کانت برای صورت‌بندی قواعد زیبایی‌شناسی خود به دفعات از زیبایی طبیعت یا زیبایی طبیعی بهره می‌گیرد. از جمله می‌گوید: "طبیعت به شیوه‌ای استعاری در صورت‌های زیبایش با ما سخن می‌گوید" (همان، ۲۴۳). "رنگ سفید زنبق‌ها در ذهن ایده معصومیت و هفت رنگ به ترتیب از قرمز به بنفش ایده‌ی ۱- والایی ۲- جسارت ۳- صراحت ۴- دوستی ۵- فروتنی ۶- ثبات ۷- عطوفت را القا می‌کند" (همان، ۲۳۶). "شاعران چه چیزی را بیش از آواز زیبا و سحرانگیز بلبل در بوستانی خلوت در شامگاهی تابستانی در پرتو ملایم مهتاب ستایش کرده‌اند؟" (همان، ۲۳۶). "اگر بناست از زیبایی به مثابه زیبایی علاقه‌ای بی‌واسطه حاصل کنیم، زیبایی باید زیبایی طبیعت باشد یا چنین شمرده شود" (همان، ۲۳۶). در واقع کانت برای ایجاد پیوند بی‌واسطه بین زیبایی طبیعت و زیبایی اثر هنری تلاش می‌کند. هرچند کانت به صراحت می‌گوید که "هنر [به دلیل این که تولید آن از طریق اختیار انسانی صورت نگرفته] متمایز از طبیعت است" (همان، ۲۳۷)، اما با این حال به نظر او محصول هنر می‌بایست همچون طبیعت جلوه کند (همان، ۲۴۳).

به این ترتیب کانت پیوند بنیادینی بین زیبایی هنر با زیبایی طبیعت ایجاد می‌کند. برای کانت پدیدار شدن طبیعت در هنر تنها در صورت نمایش زیبایی مجاز است. چرا که زیبایی در مرکزیت قواعد زیبایی‌شناسی کانتی

قرار دارد و طبیعت برای پدیدار شدن در هنر فقط مجاز به پذیرش این قاعده بنیادین بوده و پدیدار شدن آن مستلزم پیروی از قاعده زیبایی است.

این یعنی طبیعت به امر زیبا تقلیل پیدا کرده، سپس با نگاهی ابزاری در اثر هنری به کار گرفته شده و با هدف تحکیم ساختار زیبایی‌شناسی به عنوان کانون زیبایی مورد سوء استفاده قرار گرفته است. این نکته مهم است که زیبایی‌شناسی به عنوان یک ساختار، شامل اجزایی است که این اجزا با هم رابطه‌ی سیستماتیک دارند و هر جزء در نسبت با جزء دیگر معنا پیدا می‌کند. همین نسبت است که نظام زیبایی‌شناسی را می‌سازد. اصل زیبایی کانون زیبایی‌شناسی است و نسبت بین همه اجزا را همین کانون تعریف می‌کند و زیر سایه اصل زیبایی، یک کل به نام ساختار زیبایی‌شناسی را ساخته می‌شود (فرم، تمامیت اثر، رسانه هنر اجزاء دیگر این ساختار است که همگی حول محور زیبایی به هم مرتبط می‌شوند).

با همه تلاش و تحکم این ساختار، مخالفت با زیبایی‌شناسی کانتی و کانون آن یعنی زیبایی از ابتدای قرن بیستم شکل گرفت. آدورنو در مقاله مهم خود، "سوء استفاده از زیبایی" تصریح می‌کند که ویژگی هنر دوران معاصر این است که هیچ محدودیتی بر چگونگی آثار هنری بصری حاکم نیست. اثر هنری می‌تواند هر طور که می‌خواهد بنماید و از هر چیزی، هر چیز قابل تصویری ساخته شود. هر نوع ارجاع به زیبایی کنار رفته است و زیبایی نه فقط از هنر دهه ۱۹۶۰ بلکه از فلسفه هنر نیز کنار گذاشته شده است. اکنون دیگر اثر هنری نمی‌تواند در محدوده‌ی تحلیل زیبایی جای گیرد. آدورنو از قول بیل برگسون، دوست شاعرش می‌گوید، ایده زیبایی چیزی تحریف شده و منحنی است. وی بر این باور است که در دوران معاصر زیبایی در هنر، جایگاه ویژه خود را از دست داده است. این فرض که اصولاً اثر هنری زیباست و ما فقط باید بدانیم که چطور زیبایی را تشخیص دهیم، از تعریف هنر معاصر خارج شده است. این به معنای زوال زیبایی به عنوان کانون هنر است.

اما نفی و طرد زیبایی برای کانت و ساختار زیبایی‌شناسی کانتی امری نابخشودنی است. کانت مفهومی تحت عنوان انزجار مطرح می‌کند و این حس انزجار در مقابل احساس لذت مقاومت می‌کند. به زعم او حتی ناخوشایندترین چیزها مثل بیماری، ویرانی و جنگ، وقتی به صورت اثر هنری عرضه می‌شوند می‌توانند زیبا باشند. در مقابل، آنچه انزجار برانگیز است، نمی‌تواند با طبیعت در جایگاه امر زیبا سازگار باشد و لذت زیبایی‌شناختی را نابود می‌کند. متناسب با ساختار زیبایی‌شناسی کانتی هنرمند می‌بایست مقید به پرهیز از آثار انزجار آور باشد، چرا که این با طبیعت زیبا سازگار نیست و به مخاطبان متعارف لذت نمی‌بخشد.

اما مخالفت‌ها با "قاعده‌ی زیبایی" در ابتدای قرن بیستم راه‌گشایی برای پابرجا نگه داشتن زیبایی در مرکزیت هنر و در عین حال حذف مقید بودن به مفهوم طبیعت به عنوان امر زیبا را پیدا کرد. راجر فرای درباره‌ی آثاری که در نمایشگاه‌های پساامپرسیونیستی به نمایش گذاشته شده بود می‌گوید، هرچند که در این آثار نقد بازگامی از طبیعت و نقش‌مایه‌ها به گونه‌ای بود که قابلیت درک آن برای بینندگان دشوار بود، اما این ناتوانی در فهم مانع به وجود آمدن عناصر زیبا در آثار نمی‌شد، بلکه مسئله ناشی از غفلت و ناآشنایی مخاطبان با امر زیبای نامتعارف است. راجر فرای از کشف "نازیبایی یا زشتی" به جای "زیبایی" می‌گوید که در آن آثار پدیدار شده بودند. هر چند که وی خود منتقد بازگامی از طبیعت یا تقلید از طبیعت در هنر بود، اما به وجهی دیگر بر زیبایی به عنوان هدف نقاشی صحنه می‌گذارد. به نظر او می‌بایست مخاطبان به شیوه دیگری در هنر بنگرند که در آن عناصر نامتعارف، زیبا دیده شود. در این میان مخاطب باید اثر هنری و روشی را که این اثر از طریق آن زیبا به نظر

می‌رسد درک کند.

در مقابل این دیدگاه، جنبش دادا در همان ابتدای قرن بیستم برای جداسازی زیبایی از هنر عزم می‌کند. برای دادا ضدیت با زیبایی، نوعی شورش اخلاقی در برابر جامعه‌ای بود که زیبایی را به عنوان ارزش مورد تحسین قرار می‌داد و هنر صرفاً به دلیل برخورداری از زیبایی مورد ستایش قرار می‌گرفت. دادا از زیبا بودن پرهیز می‌کرد و فراتر از آن، اگر آثار دادائیست‌ها زیبا قلمداد می‌شد، آن‌ها این توصیف را نادرست می‌دانستند. هدف از این مقاومت در برابر زیبایی‌شناسی کانتی یا مهم‌ترین اصل آن زیبایی، و ایجاد آثاری انزجار آور یا متفاوت از هنجار، این نبود که مخاطبان بیاموزند چگونه از اثر لذت ببرند یا آن را به نحوی زیبا تلقی کنند، بلکه هدف آن‌ها این بود که اثر انزجار آور باقی بماند و مرکزیت زیبایی مختل گردد.

در نیمه دوم قرن بیستم، هنر چه در ساحت تولید و چه در ساحت نقد به وضوح در مقابل قواعد صلب زیبایی‌شناسی قد علم می‌کند. با چنین مقاومتی در برابر کانونیت زیبایی در هنر، ارتباط هنر با طبیعت نیز دستخوش تغییر بنیادی می‌گردد. همگام با این تغییرات در عرصه‌ی هنر، در حیطه‌های دیگر از جمله فلسفه نیز رابطه‌ی انسان با طبیعت مورد بازاندیشی قرار می‌گیرد.

هایدگر در مقاله‌ی مهم خود "پرسش از تکنولوژی" در جستجو و باز تعریف رابطه انسان با تکنولوژی به مثابه ابزاری برای تسلط بر جهان می‌نویسد "باید پرسیم که خود امر ابزاری چیست؟ اموری چون وسیله و هدف به کجا تعلق دارند؟ وسیله امری است که با آن سبب چیزی می‌شویم و در نتیجه به آن دست می‌یابیم هر آنچه معلولی در پی دارد علت خوانده می‌شود. اما علت فقط آن نیست که موجب چیز دیگری است. بلکه هدفی هم که نوع وسیله را تعیین می‌کند علت به شمار می‌آید. هر جا هدفی دنبال شود و وسیله‌ای به کار رود، هر جا که امر ابزاری حاکم باشد علیت هم حاکم است." "مدت‌هاست که علت را همچون امری سبب شونده تصور کرده‌ایم اما در اینجا سبب شدن یعنی رسیدن به هدف و کسب نتیجه".

هایدگر در جستجوی یافتن یا آشکار کردن ماهیت تکنولوژی است. وی تکنولوژی را در وضعیت تعرض به طبیعت باز می‌شناسد، چرا که انسان در مواجهه با طبیعت در صدد نظم دادن به آن، در جهت بهره‌برداری از آن است. به زعم هایدگر، این تلقی از طبیعت همچون منبعی ثابت یا ذخیره‌ای ثابت، شان یک موضوع جامع را پیدا می‌کند که از طریق همین جامعیت نظم یافته توسط انسان، طبیعت مورد تعرض قرار می‌گیرد. به گونه‌ای که گویی طبیعت در جایگاه منبع ثابت، تنها ابژه‌ای در برابر انسان واقع می‌شود. در چنین وضعیتی است که طبیعت مطیع نظم انسانی و مورد تعرض انسان واقع می‌شود.

با پیوند نظر هایدگر درباره‌ی رابطه‌ی تکنولوژی و طبیعت، با بحث زیبایی‌شناسی و طبیعت این مسئله حائز اهمیت می‌شود که زیبایی‌شناسی طبیعت را با محبوس کردن و محدود کردن هستی آن در زیبایی، بر اساس قواعد خود یعنی کانونیت زیبایی، به نظم در آورده است. نظمی که زیبایی‌شناسی از طریق آن طبیعت را مورد تعرض قرار می‌دهد، همان تقلیل هستی طبیعت به زیبایی یا صورت زیبا است. در حالی‌که مواجهه‌ی هنر با طبیعت تنها به وجه زیبایی آن محدود نمی‌شود. هنر بی‌شمار رابطه و نسبت با طبیعت دارد، اما زیبایی‌شناسی

همه‌ی آنها را به حذف می‌کشد و بر اساس نظم خود طبیعت را ابزار هدف خود یعنی تحکیم اصل زیبایی قرار می‌دهد. بدین ترتیب زیبایی‌شناسی در جهت هدف‌اش، از طریق این انضباط بخشی به طبیعت، به نتیجه مورد نظر خود نائل می‌شود. زیبایی‌شناسی طبیعت را تبدیل به منبع ثابت زیبایی می‌کند و در این تقلیل و نظم بخشی، وجوه و قابلیت‌های متکثر طبیعت از دست رفته و گم می‌شود. این یعنی انضباط تعرض آمیز یا سوء استفاده‌ی زیبایی‌شناسی از طبیعت. در حالی که طبیعت اساساً جدای از انسان نیست. ما در میان طبیعت و در ارتباط متقابل با طبیعتیم. انسان و طبیعت اجزای ساختار جهانی هستند که برساخته‌ی نسبت میان آن‌هاست. نه انسان دارای هویت مجزایی از طبیعت است و نه طبیعت به خودی خود قابل تعریف است. تقلیل طبیعت صرفاً به موضوع زیبایی به معنی دست اندازی، بکارگیری و بهره‌برداری از طبیعت در خدمت نظام زیبایی‌شناسی است.

- کانت، امانوئل (۱۳۸۱) نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی
- Danto, Arthur C (۲۰۰۲) The Abuse of Beauty, Daedalus, Vol ۱۳۱, No ۴, pp ۳۵-۵۶.

The Question Concerning Technology-

- هایدگر، مارتین (۱۳۸۳) پرسش از تکنولوژی، مترجم، شاپور اعتماد، مجموعه مقالات فرهنگ و تکنولوژی، تهران: طبع و نشر

هجووعه ی نهیب در پلتفرم های زیر فعال است:

کانال تلگرام



اینستاگرام



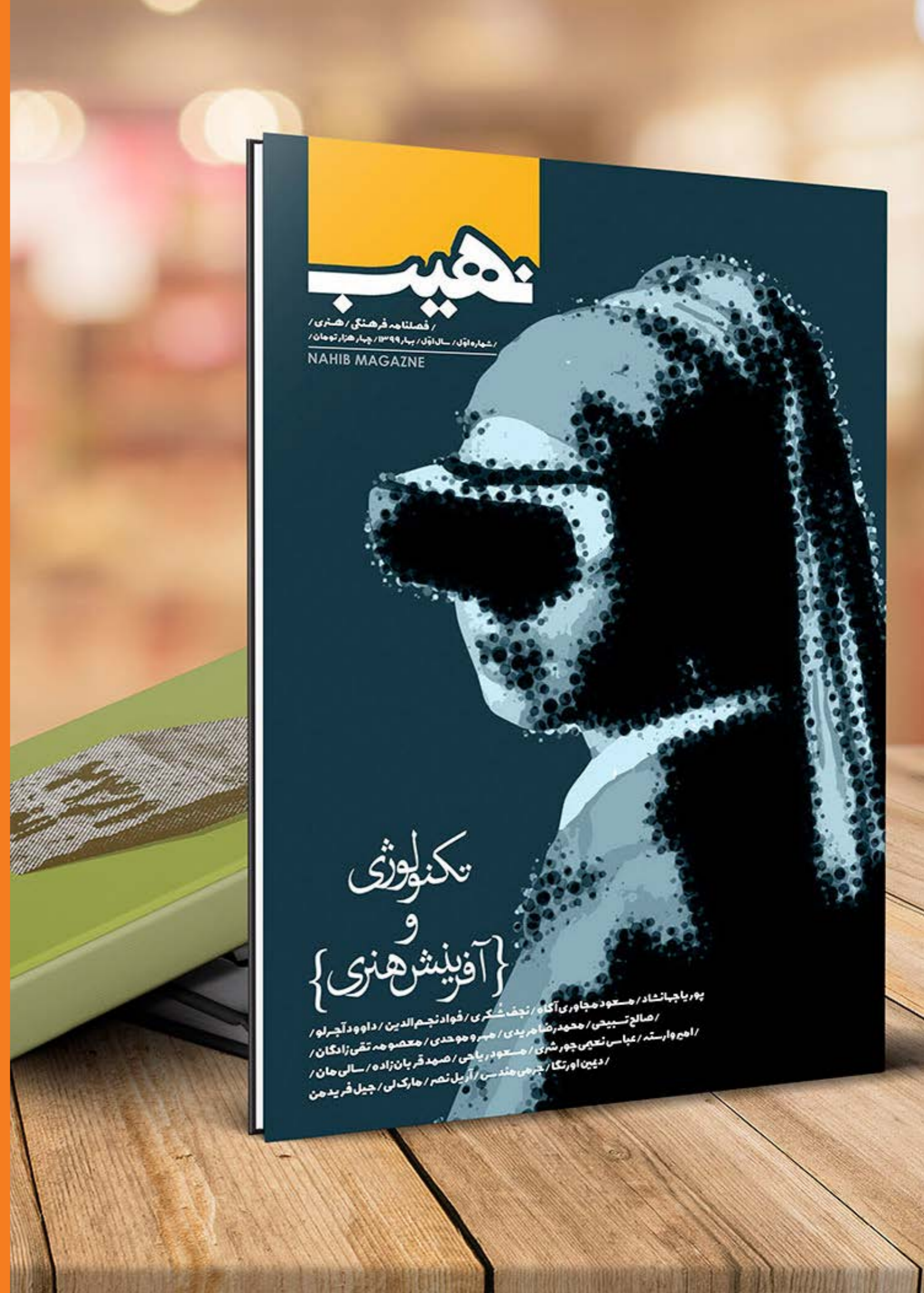
کانال یوتیوب



دو شماره ی فصلنامه ی نهیب (صفر و یک) در وبسایت فصلنامه ی «پشت بام» قابل دسترسی است.

برای دانلود شماره ی صفر روی **«تلنگر»** کلیک کنید.

برای دانلود شماره ی اول روی **«تلنگر»** کلیک کنید.



نهیب

فصلنامه فرهنگی / هنری /
شماره اول / سال اول / بهار ۱۳۹۹ / چهار هزار تومان /
NAHIB MAGAZNE

تکنولوژی
و
آفرینش هنری

پوریا جانشاد / مسعود مجاوری آگاه / نجف شکری / قواد نجم الدین / داوود آجرلو /
صالح تسبیحی / محمد رضا جریدی / بهر و موحدی / معصومه تقی زادگان /
رامح وارسته / عباس نعیمی چور شری / مسعود ریاحی / صمد قربانزاده / سالی جان /
دین اورنگ / جریحی هندس / آرین نصر / مارک لی / جیل فریدمن



Alexander Levi

A rendering of the Harvest Dome floating in the Inwood Hill Park Inlet in New York City. The Dome was built to bring attention to NYC's waterways and watersheds

گنبد مشبک کاکتوس شکل شناور با حدود چهارصد قطعه‌ی به‌کار رفته در اسکلت این سازه در پارک ورودی شهر نیویورک، که به منظور توجه بیشتر به رودخانه‌ها و آبگیرهای این شهر ساخته شده است.



باهدادحیخانن*

چگونه کنش‌های اجتماعی را از نو بسازیم که به بشر حسی از مسئولیت را - چنانچه اساسا چنین حسی داشته باشد - بازگردانیم، حسی از مسئولیت نه فقط معطوف به نجات خودش، بلکه به همان میزان در قبال نجات آینده‌ی حیات بر روی این سیاره، در قبال گونه‌های گیاهی و جانوری، نیز در قبال گونه‌های غیرمادی مانند هنرها، سینما، نسبت‌مان با زمان، عشق و همدردی با دیگران و احساس درآمیختن در قلب عالم"

فیلمیکس گاتاری

متن کوتاه پیش رو بیش از آنکه جستاری خاستگاه‌شناسانه یا زیبایی‌شناسانه باشد، درباره‌ی رابطه هنر و طبیعت - در مقاسی کلی‌تر تمدن و طبیعت، نقبی نیروکاوانه است به میدان این رابطه، نقبی از تاریخ این رابطه به اکتونیت آن. اکتونیتی که آبیستن مخاطره‌ای جدی معطوف به کل حیات است، اگر چه به گمان آن‌ها که جهان را در مقاسی کیهانی و سیاره‌ای مشاهده می‌کنند آنچه که از آن در گفتارهای علمی، فرهنگی و هنری تحت عنوان تخریب طبیعت و محیط زیست یاد می‌شود در مقیاس سیاره‌ای برای زمین حکم مزاحمتی در گلو را دارد که با چند عطسه از شر آن خلاص می‌شود، تغییراتی ناگهانی آب و هوای طوفان‌های سهمگین، آتش‌سوزی‌های وسیع و غیره پیش درآمد این عطسه محسوب می‌شوند مگر آنکه نوع بشر در شیوه زیستن‌اش تجدید نظر کند، این جاست که از منظر گاتاری و دلوز فیلسوفان حقیقتا معاصر ما علاوه بر نیروی کاربست‌های علمی و مفاهیم فلسفی باید دست به دامان نیروی عاطفی هنر شد.

با این مقدمه نه به قصد تقلیل بحث بلکه به منظور ردگیری نیروهایی که رابطه‌ی هنر و طبیعت را تا به امروز شکل داده‌اند سه جفت مفهومی: کرنش-مکاشفه، تقلید - مشاهده، تملک-خلاقیت پیشنهاد می‌شوند تا به میانجی آنها ایده‌های متن به بحث گذاشته شود.

کرنش-مکاشفه: این جفت مفهومی معرف رابطه‌ی مکاشفه‌گون انسان به ویژه انسان کهن با طبیعت و نیروهای آن است، انسان عصر کهن خود را موجودی پرتاب شده در جهان و جزیی از طبیعت فرض می‌کرد، طبیعت برای او چیزی نبود جز جهانی از پیش داده شده و ازلی، آنچه که ما امروزه تحت عنوان هنر اساطیری و اساطیر دنیای کهن فهم می‌کنیم زاده‌ی تامل و مکاشفه‌ی در طبیعت به قصد درک نیروهای بی‌کران آن است، نیروهایی که همزمان هم منشا زایش و آفرینندگی فرض می‌شدند هم ویرانی و تباهی، البته ستون فقرات این دنیای اساطیری را نه تنها مکاشفه بلکه کرنش نسبت به طبیعت شکل می‌دهد.

کرنش-مکاشفه به عرفان طبیعت‌گرایانه‌ای می‌انجامد که تبار اندیشه و هنر شرق (بیشتر شرق دور و کمتر شرق میانه) را می‌توان در آن جستجو کرد که در پیوستار متن پیش رو امکان پیگیری مفصل آن نیست، اما عمده ویژگی آنها حضور و غلبه‌ی طبیعت و عناصر آن در معماری، هنرهای تصویری و ادبیات و موسیقی است. به عنوان مثال در معماری شرق دور مرز میان طبیعت و معماری هر چه بیشتر کمرنگ می‌شود، همچنین در معماری ایرانی به ویژه در باغ ایرانی. موسیقی، نگاره‌ها و طراحی‌های شرقی زاده‌ی غور، تامل، سلوک در طبیعت و کرنش نسبت به امر نامتناهی طبیعت است.

جستاری نیروکاوانه در هنر و طبیعت

تقلید-مشاهده: در جهان یونانی نطفه‌ی یک گسست نسبت به رابطه‌ی انسان و طبیعت و بالطبع هنر و طبیعت بسته می‌شود که البته آزادسازی نیروی آن تا قرن ۱۸ میلادی به درازا می‌کشد، این تاکید لازم است که گسست دلالت دارد به تغییر پارادایم مسلط یا به تعبیر فوکو تغییر در رژیم‌های حقیقت و نه فسخ و محو کامل آنها چنانکه همچنان در دنیای ادیان ابراهیمی به ویژه دوران هنر اسلامی کرنش-مکاشفه‌ی طبیعت‌گرایانه واجد دروغمایه‌ای الاهیاتی و وحدت وجودی می‌شود، همچنین در دنیای معاصر رد عرفان طبیعت‌گرایانه را در خلق آثار هنری معاصر می‌توان پیگیری کرد .

نطفه‌ی گسستی که از طریق جفت مفهومی تقلید-مشاهده بدان اشاره شد در فهم انسان یونانی از انسان بسته شده است، انسان یونانی خود را در مقام نظاره کننده جهان(cosmos) برمی‌شناسد؛ نظاره کننده‌ی کاسموس/جهان به مثابه‌ی نظم، وحدت و آراستگی؛ این تاکید لازم است که جهان به مثابه موجودیتی نظام‌مند، دارای وحدت و غایت در معرفت شرقی به کمال بسط یافته بود، چنان‌که در جهان باستانی ایرانی طبیعت و نظم کیهانی شالوده‌ی پارادایم اساطیری و نگره‌ی مزدایی را شکل می‌دهد، این نظم که در بافت مزدایی آشه(asa) نامیده می‌شود دلالت معنایی وسیعی دارد به مفاهیمی چون عدالت، کمال، راستی، فضائل اخلاقی و نیکی، به همین جهت است که واژه‌ی هنر در فارسی دلالت دارد بر فضیلت، نیک سرشتی، توانمندی. با این تفاسیر تمایز

دیدگاه یونانی در نسبت رقیقی از فاعلیت انسانی نسبت به این نظم طبیعی و کیهانی نهفته است، اساسا در سنت فیثاغوری و افلاطونی تئوری یا تئوریا(theories) به معنای مشاهده‌ی جهان نظام‌مند یا کاسموس تعریف می‌شود، مشاهده به مثابه‌ی شهود فراحسی و نه مشاهده‌ی مبتنی بر حواس پنج‌گانه‌ی عصر روشنگری، به همین جهت تقلید یا محاکات یونانی بیش از آنکه واقع گرایانه باشد آرمان‌گرایانه و کمال‌گرایانه است.

درست در همین لحظه فهم دقیق تری از موضع افلاطون نسبت به هنر پیدا خواهیم کرد، که چرا وحدت همسرایی را ارج می‌نهد اما نقاشی را خوار می‌شمارد و شاعران را مطرودین آرمان شهر می‌نامد؟ شاید پاسخ در این نکته نهفته است که همسرایی علاوه بر مدح خدایان از منظر فرم تقلیدی است از وحدت کاسموس یا جهان به نظم در آمده اما نقاشی و شعر تقلیدهای دست چندی هستند از جهان مادی که خود رونوشتی است از جهان ایده‌ها .

مداقه بیشتر بر موضوع این نکته را بر ما آشکار می‌کند که در اندیشه‌ی

افلاطون و به طور کلی یونانیان عصر کلاسیک سخن از گوناگونی گونه‌های مختلف هنری و شیوه‌های مختلف محاکات(mimesis) و ساختن(poesis)در میان است و نه کلیتی خودآئین به نام هنر. به عبارتی در جهان یونانی با فلسفه‌ی هنرها سرو کار داریم و نه فلسفه‌ی هنر.

با این اوصاف ایده‌ی "انسان در مقام نظاره‌گر جهان" تعادل نیروشناسانه‌ی دنیای کهن را در نسبت میان انسان و طبیعت و همچنین هنر و طبیعت بر هم می‌زند به ویژه که در نظریه محاکات ارسطویی تقلید از کنش انسانی و کاتارسیس(پالایش ذهنی) مخاطب غایت کنش هنری تعریف می‌شود.

تملک-خلاقیت: جفت مفهومی تملک_خلاقیت معرف منظومه‌ای از گسست‌ها در حوزه‌های مختلف تاریخ تمدن بشری است که رابطه‌ی انسان و طبیعت را برای همیشه از بنیاد دگرگون می‌کند، منظومه‌ای از گسست‌ها که چنان نیروی عظیمی به انسان بخشید که طی پنج صده انسان از طریق خلاقیت و استیلا بر فضا و زمان سایه تملک خود را بر کل طبیعت در مقیاس گسترانده است، عمده‌ترین این گسست‌ها در کنار علوم و فلسفه در دنیای هنر رخ داده است، هنر مبتنی بر مشاهده‌ی دوران رنسانس پیش درآمدی است بر گوگیتوی دکارتی(من می‌اندیشم پس هستم)، شک دکارتی حک شده بر پیشانی این گزاره پیش از آن در فرم هنر

عصر رنسانس به شکل تصویری به اجرا در آمده بود و نیروی حبس شده در شهود فراحسی جهان یونانی به میانجی مشاهده‌ی حسی عصر رنسانس آزاد شد. در ارتباط با جفت مفهومی تملک_خلاقیت تغییر مکان نیرو از چشم انداز به چشم، از امر تمآشایی به دیدن، از جهان استعلایی معقول به جهان مادی را بیش از همه در دو سبک نقاشی قرن هجدهمی می‌توان سراغ گرفت، "منظره‌پردازی" و "پیکچرسک".

منظره‌پردازی همزمان حامل احترام به طبیعت از منظر زیبایی‌شناختی و تقلیل آن به منظره است، در پارادایم مدرنیته تقلیل طبیعت به منظره پیوند وثیقی دارد با رابطه‌ی مالکیت و تملک صنعتی طبیعت از طریق "کار". از دیگر سو سبک پیکچرسک همبسته‌ی مفهوم خلاقیت در جفت مفهومی تملک_خلاقیت است، اگر غایت ژانر نقاشی ناتورالیستی را قاب گرفتن بخشی از طبیعت و بازتمآیی زیبایی طبیعی فرض کنیم، امر پیکچرسک بیشتر به خلق تصویری رویاگونه از طبیعت ربط پیدا می‌کند، همچنین پیکچرسک به حوزه امر والا تعلق دارد تا امر زیبا، امر والا از منظر کانت دوسویه دارد: سویه نخست در مواجهه

با شکلی از طبیعت در مقام نیرویی عظیم و خوفناک تعریف می‌شود، مواجه‌ای که سوژه‌ی انسانی در مقابل عظمت طبیعت و قدرت آن احساس ترس، بی‌پناهی و حقارت می‌کند، سویه دوم از پس فائق آمدن سوژه بر این ترس، بی‌پناهی و حقارت روی می‌دهد، به عبارتی از پس این فائق آمدن نوعی احساس تعالی و تصعید تولید می‌شود که انسان خود را در مقام سوژه‌ای عقلانی داری قدرت و فراتر از طبیعت فرض می‌کند. مواجه با امر پیکچرسک حاوی احساسی مشترک در مواجهه با امر والا است، رهایی از بازتمآیی زیبایی طبیعی چشم انداز و خلق تصاویر وهم انگیز رویاگونه و وهم انگیز سبک پیکچرسک مقدمه‌ای شد بر تولد رمانتیسیسم و سپس مدرنیسم هنری، زیبایی‌شناشی مدرن و سلسله‌ای از سبک های هنری ضد بازتمودی.

گسست هنر مدرن از هنر کلاسیک به موازات و همبسته با سایر گسست‌های علمی، فرهنگی و فلسفی رابطه‌ی انسان با طبیعت را به شکل معناداری به نفع انسان برهم زد، به ویژه گسست از جهان فتودالی یه جهان کاپیتالیستی حوزه تصرف، تملک و تخریب طبیعت از سوی انسان_ البته یک گونه از انسان یعنی آنان سرمایه‌دار_را تا مقیاس فراسیاره‌ای گسترانده است. در این میان هنر مدرن و معاصر همواره موقعیتی تناقض‌آمیز دارد، از طرفی هنر مدرن و معاصر معرف نیروهای خلاق حیات انسانی است و از سوی دیگر هر روز هر چه بیشتر در مناسبات جهان سرمایه تحلیل می‌رود، اگر چه گرایش‌های هنری معاصر از هنر خاکی تا هنر زمینی و هنرهای جدید به نقد و احیا رابطه انسان و طبیعت می‌پردازند اما تا زمانی که اعتبار کنش هنری در پارادایم نظریه نهادی سنجیده می‌شوند وجدان هنر معاصر همچنان معذب است و هر شکل از کنش هنری معطوف به طبیعت و محیط زیست از پاستورالیسم گرفته تا هنر خاکی بدون تجدید نظر عملی در مناسبات دنیای هنر کم اثر و یا حتی بی اثر خواهد بود.

نظریه نهادی کارگزار کاپیتالیسم در دنیای هنر معاصر است، نمونه ای درخشان از گفتار انتقادی در این باره را می‌توان دراندیشه‌ی فیلیکس گاتاری سراغ گرفت که به همراه دوست و همکارش ژیل دلوز روشنگرانه‌ترین تبیین‌ها را از وضعیت جهان معاصر بسط داده‌اند. گاتاری سه دهه پیش به طرز پیشگویانه‌ای سخن از غول های کاپیتالیستی مثل دونالد ترامپ به میان می‌آورد که همچون گونه‌های دیگری از جلبک‌ها هستند که در تمامی نواحی آبی نیویورک و آتلانتیک خود را تکثیر کرده‌اند و بی‌خانه شدگان مجموعه های مسکونی معادل انسانی مرده ماهی‌های پراکنده در سطح آب دریاها و اقیانوس‌ها هستند، سه دهه از متن گاتاری در این‌باره می‌گذرد و امثال ترامپ حالا دولت را هم تصرف کرده‌اند و در مقام رئیس جمهور آمریکا با قلدری از حداقلی‌ترین توافق زیست محیطی خارج شد.

گاتاری از عبارت جهان ادغام شده‌ی کاپیتالیستی برای توصیف کاپیتالیسم متاخر استفاده می‌کند که نیروی‌های ویرانگر آن در سطوح مختلف کل حیات سیاره‌ای را به مخاطره انداخته‌اند. درخشان‌ترین مواجهه‌ی گاتاری با جهان ادغام شده‌ی کاپیتالیستی در متنی تحت عنوان سه زیست بوم‌شناسی و آشوب تراوایی صورت گرفته است، او در این متن بیان می‌کند که انسان در سه زیست‌بوم یا اقلیم زندگی می‌کند از این قرار: محیط یا زیست بوم طبیعی، نسبت‌ها یا هستی اجتماعی و نهایتا سوبزکتیویته‌ی آدمی، در نتیجه مواجهه با جهان ادغام شده‌ی کاپیتالیستی به میانجی نیروی عاطفی هنر و در هر سه اقلیم یاد شده نیاز به قلمروگزاری دارد. از نظر گاتاری تخریب محیط طبیعی توسط کاپیتالیسم هم‌بسته‌ی تخریب محیط روانی و اجتماعی است و ما نمی‌توانیم تغیر راستین و پایداری را در این‌باره تجربه کنیم مگر در هر سه زیست بوم یاد شده هر کدام از حیطه‌ها در کنار حیطه‌های دیگر مواجه شویم. در دنیای معاصر هنر مصداق‌ها و کنش‌های هنری متعددی را می‌توان در پیوند با ایده‌های فوق سراغ گرفت که پرداختن به آن‌ها نگارش متنی مجزا را ایجاب می‌کند، نهایتا با نیم نگاهی به ایده‌های گاتاری و دلوز هنر آینده ناگزیر است ایده‌ی اکوسوفی (زیست بوم_دوستی) گاتاری را در اشلی وسیع‌تر از حوزه هنر محیطی در مواجهه با جهان ادغام شده کاپیتالیستی سرمشق خود قرار دهد. ■

RICHARD LONG

هنرمند اجرا و محیطی
متولد ۱۹۴۵ بریستول - انگلستان
فارغ التحصیل از دانشگاه هنر غرب بریستول و مدرسه ی
هنرهای مانتینز لندن
شاخصه ی آثار او ارتباط میان فضاهای بیرونی و
طبیعت در محیط باز به داخل ساختمان ها و معماری
است.





زروان روحبخشان*

هنر و طبیعت

ارتباط هنر و طبیعت به زمانی برمی‌گردد که نخستین انسان‌ها نخستین نقاشی‌ها را بر دیوار غارها تصویر کردند. از آن زمان تاکنون نسبت انسان و طبیعت و به تبع آن هنر و طبیعت دچار دگرگونی‌هایی شده است. در دوران پیشامدرن که انسان هنوز به مقام سوژه دست نیافته بود، خود را بخشی از طبیعت می‌دانست و گویی جهان را برای نگاهی آسمانی به تصویر می‌کشید. در دوران رنسانس بود که انسان، جهان را ابژه‌ای در مقابل خود دید و آن را از منظری انسانی و تحت قواعد برساخته پرسپکتیو، تصویر کرد. در این رویکرد، انسان موضوع اصلی و محوری هنر است و در واقع واضح معیارهای حقیقت و زیبایی است. البته برخی نقاشان قرن هفدهم، از جمله کرسطیان دکونیک، یان ونگوین، پیتر دمولین، میندرت هوپما و امثال ایشان، در آثار خود طبیعت را موضوع اصلی قرار داده و در واردی که انسان را به نقاشی‌های خود راه داده‌اند، او را کوچک و در برابر مظاهر طبیعت، حقیر جلوه داده‌اند. اما در امتداد مدرنیته و در قرن هجدهم میلادی، معیارهای اومانستی، نگاه سوپرناتوریو را تقویت کرد و طبیعت را به حاشیه راند. برخی متفکران همچون فیثته، گرایش به طبیعت را مانع پیشرفت انسان می‌دانستند و برخی دیگر هم آن را ابزاری برای زندگی بهتر به‌شمار می‌آوردند. در راستای این رویکرد، هنرمندان نئوکلاسیک انسان را موضوع محوری آثار خود قرار داده و تسلط او بر طبیعت را به تصویر کشیدند. کمی بعد، یوزف شلینگ نظرات فیثته را به باد انتقاد گرفت: «برای برخی طبیعت چیزی بیش از مجموعه اشیای مرده و نامتعین نیست، یا گمان می‌کنند طبیعت فضایی همچون یک صندوق با چیزهای بسته‌بندی شده است. برخی دیگر هم آن را محیطی صرفاً برای تغذیه و معیشت می‌دانند. تنها یک پژوهشگر علاقمند است که طبیعت را واجد تقدس و نیروی خلاق ازل می‌داند که تکوین جهان و آفرینندگی همیشگی را میسر می‌کند؛ آن چیزی که توان زایش دارد و همه چیزهای دیگر را به وجود می‌آورد.» او معتقد است که هنر همچون طبیعت نیروی زایش و آفرینندگی همیشگی دارد و بنابراین راه درست هنر را در بازگشت به طبیعت و الگوبرداری از آن می‌داند. چنین بود که در اواخر قرن هجدهم، با ظهور جنبش رمانتیک، چرخشی در رویکرد فلسفی و هنری به طبیعت به وجود آمد؛ بسیاری از هنرمندان رمانتیک طبیعت را موضوع اصلی آثار خود قرار دادند و به حقارت انسان در برابر

هنر محیطی؛ تأییش یا تخریب طبیعت



اسکله حلزونی - رابرت اسمیتسن - ۱۹۷۰

طبیعت پرداختند. در بسیاری از آثار رمانتیک مظاهر قاهر طبیعت به تصویر درآمده است. البته از منظری دیگر و به طور کلی می‌توان گفت که تا پایان دوره رمانتیک، مفهوم اصلی طبیعت به‌ویژه مفهوم زیبایی طبیعی، متأثر از نظریات افلاطون بود؛ پندار هماهنگی به‌مثابه وحدت کل جهان که بشر جزئی جدانشدنی از آن به حساب می‌آمد. اما در قرن نوزدهم و هم‌زمان با تحولات اجتماعی ناشی از پیشرفت‌های صنعتی، نسبت هنر و طبیعت بار دیگر تغییر کرد باز هم انسان شهرنشین مسلط بر طبیعت، موضوع اصلی هنر شد. پیشرفت علوم و تکنولوژی موجب ایجاد و گسترش ادراک علمی از طبیعت شد و در همین امتداد رویکرد مدرنیستی نسبت به طبیعت و هنر شکل گرفت. تصور و تجسم طبیعت سویه‌شناختی و ادراکی بیشتری یافت و در همین راستا، مدرنیسم با رویکردی فرمالیستی هنر را به انتزاع سوق داد.

در قرن بیستم و در روند مدرنیسم نیز رابطه هنر و طبیعت دچار تحولاتی شد، اما رویکرد کلی چندان تغییری نکرد. زیبایی‌شناسی فوویستی فرم‌های طبیعی را با رنگ‌های اغراق‌آمیز درآمیخت و کوبیسم فرم‌های شکسته را اصل تصویری خود قرار داد. گرچه اغلب سبک‌های هنرهای دیداری، از همان رنسانس، مدعای حقیقت‌جویی دارند و بوالو کار هنر را کشف حقیقت اشیا می‌دانسته، اما تعریف حقیقت هم دچار دگرگونی‌های بسیار شده و هنر هم در دوره‌های مختلف، رویکردهای متفاوتی نسبت به آن اتخاذ کرده است. در چارچوب جامعه مدرن، هر هنرمند تلقی شخصی خود از طبیعت را ارائه کرد.

چنین بود که هنر که روزگاری حقیقت را در طبیعت می‌جست و سپس زیبایی آرمانی را معادل حقیقت دانست، در مدرنیسم به ذهنیت انسان هنرمند اصالت بخشید و از تخیل سوررئالیستی و انتزاعی به سادگی مینیمالیستی رسید. در دوران پسامدرن که نسبییت در هر همه چیز حضور دارد، رابطه و نسبت هنر و طبیعت هم موقعیتی نسبی دارد و چندان قابل تعریف و تعیین نیست؛ خاصه اگر بخواهیم به تعاریف فلسفی جهان، طبیعت و هنر بپردازیم، مسئله از آنچه هست بسیار پیچیده‌تر خواهد شد. بنابراین با این مقدمه مختصر از این مقوله می‌گذریم و به بحث هنر معاصر و طبیعت، خاصه هنر محیطی می‌پردازیم.

هنر محیطی و طبیعت

به دنبال ظهور مینیمالیسم و هنر مفهومی در دهه ۱۹۶۰ میلادی و هم‌زمان با برخی جنبش‌های اجتماعی زیست محیطی و سیاسی، هنر محیطی و زیرمجموعه‌های آن، هنر خاکی، هنر زمینی، هنر زیست محیطی و غیره، پدید آمدند. البته هنر محیطی در دهه ۱۹۵۰، شامل چیدمان‌هایی بود که مخاطب را در فضا قرار می‌داد و بر او محاط می‌شد. به عبارت دیگر، آثاری متشکل از فضای سه‌بعدی که بیننده با ورود به آن تحت تاثیر عواملی چون نور، صدا، رنگ، بو و غیره قرار می‌گرفت. البته در اغلب آثار هنرمندان اولیه هنر زمینی، در دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی، که اغلب در مکان‌های طبیعی و یا متروک تولید و ارائه شده‌اند، رویکرد سیاسی و اجتماعی چندانانی به چشم نمی‌خورد. اما هم‌زمانی و همراهی گروهی از این هنرمندان با هیپی‌ها که شعار «بازگشت به طبیعت» را با ایده «انسان وحشی



ریچارد لانگ - دایره سنگی - ۱۹۷۶



پیر کریستیان نایگارد - قرمز نه فقط سبز - ۲۰۱۶



شریف» متفکر رمانتیک، ژان ژاک روسو دنبال می‌کردند، نکته قابل تاملی است.

آنچه به امروز به عنوان هنر محیطی می‌شناسیم، بسیار گسترده‌تر از انواع اولیه این هنر است. از اواخر دهه ۱۹۷۰، هنرمندان متعددی با گرایش‌ها و کنش‌های متفاوت، تحت عناوین مختلف هنرمحیطی را از گالریها خارج کردند و علاوه بر اجراها و چیدمانهای شهری، به دشت و کوه و جنگل رفتند و این را با هنر زمینی تلفیق کردند. هنر زمینی یا لند آرت، هنری است که در آن، زمین و هر آنچه در آن هست به مثابه ماده کار مورد استفاده هنرمند قرار می‌گیرد. هنری که بنا دارد به جای بازآیایی طبیعت، با مداخله و اجرا در محیط طبیعی، آگاهی عمومی نسبت به مسائل بوم‌شناختی، فرهنگی و اجتماعی را برانگیزاند. این هنر از سویی با هنرهای زمان خود از جمله مینی‌مالیسم، هنر بیچیز و هنر مفهومی پیوندهای جدی داشت و از دیگرسو، چنان که اشاره شد، فرهنگ بازگشت به طبیعت هیپی‌ها و آرزوی خلاصی از دنیای پول‌محور گالری‌ها در پیدایش آن موثر بود. این در حالی است که تولید برخی آثار همچون «دو منفی» (۱۹۷۰) مایکل هایزر که حاصل حفاری هزاران تن خاک و سنگ در صحرای نوادا است، مستلزم هزینه‌های بسیار بودند.

اغلب هنرمندانی که آثاری در دل طبیعت اجرا کردند، با فعالان محیط‌زیست دغدغه‌های مشترک داشتند و گاه با ایشان همکاری کرده‌اند. اما برخی از آنها فارغ از چنین دغدغه‌هایی دست به تولید آثاری در حیطه هنر زمینی زده‌اند که در عین شهرت بسیار، مورد نقد فعالان محیط‌زیست واقع شده است. اگر محیط زیست و طبیعت را مترادف یا هم‌تراز هم در نظر بگیریم، بسیاری از این نقدها به همان نگاه اومانستی به نسبت هنر و طبیعت برمی‌گردد. برخی همچون "همیش فولتن" به آثاری مثل «اسکله حلزونی» «رابرت اسمیتسن» این نقد را وارد می‌کند که این اثر اکوسیستم منطقه را تحت‌تاثیر قرار داده و آن را مختل کرده است. ریچارد لانگ اغلب برعکس عمل می‌کرد و سنگ‌ها و چوب‌هایی را که در راهپیمایی‌های طولانی خود جمع‌آوری کرده بود، در قالب فرم‌های هندسی، کف گالری می‌چید. او طبیعت را به گالری می‌آورد.

امروزه بسیاری از هنرمندان یا صرفاً از مصالح موجود در طبیعت برای تولید آثاری از این دست استفاده می‌کنند یا موادی را به کار می‌گیرند که ضرری برای محیط زیست نداشته باشد. هنرمندانی چون اندی گلدزورثی که از رنگ‌های طبیعی استفاده می‌کند و یا جان مایکل گرب که چیدمان‌های متعادل خود را بدون استفاده از هر گونه چسب و مواد شیمیایی و تنها با اتکا به قوانین فیزیک و حوصله بسیار می‌سازد. اغلب این آثار ظرف مدت کوتاهی توسط عوامل طبیعی، همچون باد و باران، از بین می‌روند. به همین دلیل این هنرمندان معمولاً عکس و ویدیوهایی از این آثار را نمایش می‌دهند.

در این میان هنرمندانی همچون پیر کریستین نایگارد، چیدمان‌های عظیمی از خاک و چمن رسته بر آن را در گالری به نمایش می‌آورد، اولافر الیسون چیدمانی هم‌چون یک جویبار با سنگ و خاک اطرافش را در گالری اجرا می‌کند و بسیاری دیگر تحت عنوان هنر محیطی آثاری از این دست ارائه کرده‌اند که مورد نقد تند فعالان محیط زیست واقع شده است. منتقدان بر این باورند که این آثار شاید توجه عده‌ای را به مقوله محیط زیست و معضلات آن جلب کند، اما هزینه و ضرر ناشی از حمل و نقل این میزان خاک و تلاش برای رستن گیاهان بر روی آن در گالری، به مراتب بیشتر از نتیجه مطلوب است. خاصه آن که



در اغلب موارد، پس از اتمام نمایش، گیاهان از بین می‌روند. مسائل و معضلات زیست‌محیطی در این سال‌های اخیر در ایران هم مورد توجه فعالان و هنرمندان بسیاری قرار گرفته است. جشنواره‌های هنر محیطی بسیاری با محوریت حفظ طبیعت و محیط زیست برگزار شده و در مواردی هم آثار قابل توجهی در این رویداد ارائه شده است. اما در برخی موارد هنرمندان آثاری با چنین مدعاهایی تولید و ارائه کرده‌اند که گرچه در ظاهر مسئله یا معضلی را بیان و عیان می‌کرد، اما چندان توجه جدی به اصل مسئله در آن به چشم نمی‌خورد. برای مثال در آخرین دوره پرسبوک، از هنرمندان خواسته شده بود با محوریت طبیعت جنگل‌های هیرکانی کار کنند. اغلب هنرمندان کار خود را با استفاده از فرم‌ها و مواد یافته در طبیعت پیش بردند. برخی با اکوپرینت و امثال آن و برخی همچون نگار فرجیانی که با راهنمایی و همراهی کودکان، کاشت و پرورش گیاهان را محور اصلی پروژه خود قرار داده بود.

در اغلب این رویدادها آثاری هم بودند که با موضوع محوری حفظ جنگل‌ها و معضل آلودگی آب و هدر رفتن آن اجرا شده بودند. نکته تامل برانگیز این است که در برخی از این آثار از میزان قابل توجهی کاغذ استفاده شده بود که عملاً پس از اجرای چیدمان در جنگل، بلااستفاده شده بودند. این در حالی است که می‌دانیم برای تولید کاغذ از درختان استفاده می‌شود و میزان آب مصرفی برای تولید یک برگ کاغذ ۴۰ لیتر است. نمونه‌هایی از این دست در برخی گالری‌ها هم به نمایش درآمده که البته در اصل موضوع چندان تفاوتی ندارد؛ تناقض شعار حفظ طبیعت و محیط‌زیست در اثری هنری که برای تولید آن بخشی از طبیعت تخریب می‌شود. ■

منابع

آرچر، مایکل (۱۳۸۷)، هنر بعد از ۱۹۶۰، کتابیون یوسفی، تهران، حرفه هنرمند.
اسماگولا، خوزه (۱۳۸۱)، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، فرهاد غبرایی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

لینتن، نوربرت (۱۳۹۱)، هنر مدرن، علی رامین، تهران، نشر نی.

.The Ethics of Earth Art, Minnesota Press, (۲۰۱۰) Boetzkes, Amanda
Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature?, Canadian, (۱۹۸۶) Carlson, Allen
.۴. No, ۱۶ Journal of Philosophy, Vol
.Land and Environmental Art, New York, Phaidon, (۲۰۱۰) Kastner, Jeffrey
.dec ۲۲; This Epic Earth, The Guardian, (۲۰۰۴), Thomas, Sean

خاصه آنجا که طبیعت را محیط زیست در نظر می‌گیریم و با ژانر هنر زیست‌محیطی مواجه هستیم.

... دل چوپرگاری وان گرد به گردنقطه ای

شاه
نعمت الله
ولی



مجموعه مجاوری آگاه*

مقدمه:

گروه خاصی از تصویرگران مولف به رغم دردها، رنج‌ها و آلام انسان معاصر و مشکلات روزمره، هوشمندانه در پی ساختن جهانی نو در اکنون‌اند. کار آن‌ها تحقیق و مطالعه‌ی چند زمینه‌ای است؛ بررسی نیازهای به ظاهر نداشته‌ی بشری و بیان آن در رسانه‌ی کتاب تصویری. نه بر گذشته به طور مستقیم تکیه دارند و نه بر آینده، بلکه می‌خواهند جهان را از کیفیات ذهنی خویش سرشار کنند که بر اساس آن می‌تواند اتفاق بیفتد چیزی ورای آنچه تاکنون بوده. به همین دلیل از آنچه بوده و ارائه شده فاصله می‌گیرند و از تکرار صرفاً مادی چیزها دور می‌شوند. آن‌ها مخاطب را سوژه‌ی تاثیرگذاری در اثر یا متن دیداری در نظر می‌گیرند، به این ترتیب تصویرگری تالیفی گشایش یک افق جدید است که جهان ممکن را خلق می‌کند. ایده‌هایی که ریشه در جهانی دارد که در آن زندگی می‌کنیم، در دیده شده‌ها و تجربه شده‌ها، اما با زاویه و رویکردی تازه، در شناختی دیگرگون از آن‌ها، در باور به کثرت، به چند صدایی، به ایجاد موقعیت‌های معنایی نو و... تصویرگر مولف نه در پی بازمانی آنچه دیده شده، یعنی رویدادهای روایت شده، است و نه قادر به فرار از آنهاست. بلکه جهانی را می‌جوید که تاکنون کسی آن را بدین شکل که او ارائه می‌کند و می‌بیند، کشف نکرده و به نمایش نگذاشته است. مجموعه‌ای از لایه‌های تصویری که به لایه‌های معنایی بدل شده‌اند تا ذهن بیننده این تجربیات منحصر به فرد را از طریق حواس مفهوم‌پردازی کند. همچنین، مخاطب بعد از خوانش آگاهانه بر این امور از رهگذر فرم به مدد واسطه‌هایی چون فضا، زمان و حالت‌های متغیر در پدیده‌ها، به توصیف مخلوقات تصویرگر مولف بپردازد.

طبیعت را سرمشق و الگوی اثر هنری قرار دادن از گذشته در طراحی و بیان هنری به شیوه‌های مختلفی رواج داشته است. در دوره‌ی معاصر، وقتی در رسانه‌ای همچون کتاب تصویری با ساختار روایی، از عنصر یا عناصری بهره برده می‌شود که مخاطب را ارجاع به ویژگی‌های طبیعی آن عناصر می‌دهد، هدف ارائه‌ی ویژگی‌ها یا نمایش طبیعی آنها نیست؛ بلکه با وسیله قرار دادن آن ویژگی‌ها که برای سوژه نسبتاً آشنا است و در سطح «دانستن» قرار دارد، تلاش است تا گفتمانی بدیع شکل گیرد. گفتمانی که از دانسته‌ها شروع شده و باورهای سوژه (مخاطب) را تحت تأثیر قرار خواهد داد.

کتاب تصویری تالیفی مورد بررسی در این نوشتار "سیکادا" نام دارد؛ اثر تصویرگر مولف استرالیایی "شان تن". تصویرگر مولف با درک از موقعیت زیستی یک زنجره (جیرجیرک)، یعنی چرخه‌ی حیات این حشره (دانسته‌ها) امکان ایجاد گفتمان (معناسازی) را تا بالاترین حد از تصویرگری تالیفی پیش می‌برد؛ چنانکه گویی سوژه یا مخاطب متن دیداری را در مسیر روایت به طور مداوم به سمت هویت خویش می‌برد؛ این یعنی احترام به مخاطب، یعنی ایجاد سوژه‌ی سیال. نکته‌ی شگفت در اثر او عدم تخمین یا حدس در پیشروی مخاطب در متن دیداری است، به همین رو تعامل در روایت در رابطه‌ی دو طرفه‌ی تصویر و مخاطب منجر به خلق جهان

کتاب تصویری تالیفی؛

فعالیت گفتمانی تصویر سازانه‌ی

نا محدود معنایی

ممکن می‌شود. اهمیت هم حضوری، امکان دریافت‌ها، همچنین خوانش‌های متعدد را به مخاطب می‌دهد. نگاه خاص تصویرگر به پدیده‌های مختلف به خصوص زنجره و ویژگی‌های خاص آن، در چندین مرحله در طول روایت با شناخت دقیق سازه‌های روایتی دیداری و نوشتاری بازنمایی می‌شود. سازه‌هایی که تنها در تصویرگری تالیفی با تداخل درهم و تأثیر برهم، امکان زایش معنایی را به وجود می‌آورند. تکثر تداخلات سازه‌ها با حضور و غیاب نشانه‌ها بستری برای ذهنیت‌گرایی مخاطب ایجاد می‌کند که در نهایت به شناختی تازه از مفاهیم می‌انجامد.

بررسی کتاب:

لایکان در کتاب درآمدی تازه بر فلسفه‌ی زبان مسأله‌ی جایگزینی را مطرح می‌کند و می‌نویسد: «نقش یک لفظ خاص را می‌توان انتخاب چیزی از جهان خارج و کاربرد آن در گفتمان دانست». تن با انتخاب زنجره (سیکادا) چنین کاری کرده است. برای مثال، در فریم نخست با کادری بسته و دیتلی از شخصیت سیکادا روبرو می‌شویم؛ نمایی بسته که تنها نیم‌تنه‌ی سیکادا و دستانش را در کادر جای داده است. به طور معمول تصویرگران برای فریم نخست که فریم ورودی کتاب تصویرگری است از عمومی‌ترین نما یا نمای باز استفاده می‌کنند تا بتوانند مخاطب را در موقعیت شناسایی شخصیت‌ها، عناصر و فضای روایت قرار دهند، اما در این فریم برعکس تصاویر عمومی یک نمای بسته به عمد انتخاب شده است و با کدگذاری، تصویرگر مولف در پی ایجاد تأنی و درنگ بیشتر برای دیدن اندام خاص سیکادا در تصویر از سوی سوژه (مخاطب) است. همچنین روی سینه‌ی شخصیت سیکادا یک کارت شناسایی نصب شده است که تأکید بر نمایش لایه‌ی پنهان تصویر دارد؛ اگر بپذیریم که هر نشانه با حضور خود در عین به نمایش گذاشتن چیز، چیز دیگری را پنهان می‌کند؛ در اینجا چنین چیزی رخ داده است و کارت شناسایی سنجاق شده بر روی سینه‌ی سیکادا چهره‌ی حذف شده او از کادر را به نمایش گذاشته است. نشانه‌هایی چون بارکد و نشانه نام تایپ شده‌ی سیکادا نشانه‌های مهمی است تا ارزش حضور شخصیت را برای مخاطب توصیف کند. وجود چهار دست در طراحی شخصیت سیکادا و نوع قرارگیری دست‌ها از اهمیت زیادی برای مخاطب برخوردار است و خود عاملی برای ارتباط حسی با او محسوب می‌شود. در این نوع از ارتباط حسی ممکن است مخاطب وارد نظام تطبیقی شود، به دلیل تجربه‌ی زیسته خود از ارتباط با زنجره یا جیرجیرک.

فریم دوم کتاب تک لت است؛ ابتدا متن کوتاهی دیده می‌شود و تصویر نیز در لت رو برو دیده می‌شود. در متن آمده است: «جیرجیرکی به نام سیکادا در ساختمان بلندی کار می‌کند. به عنوان کارمند وارد کننده‌ی اطلاعات (داده‌ها). به مدت ۱۷ سال. بدون هیچ روز مرخصی. بدون هیچ اشتباهی. توک! توک! توک!». به دلیل سرعت به چشم آمدن تصویر در نسبت با نوشتار، همان دستانی که در فریم قبل برای مخاطب احساس خاصی داشت، در این تصویر نشانه‌ای است بسیار مهم؛ چرا که چهار دست اشاره به کارایی بالای سیکادا در مقابل انسان‌ها در انجام کاری دارد که به او سپرده شده است. این دست‌ها اشاره به طبیعت شخصیت دارد، دستانی که همزمان باهم کاری را دو برابر یک انسان انجام می‌دهند و این احساس را در مخاطب ایجاد می‌کند که وارد کننده‌ی داده‌ها باید دارای چه ویژگی بارزی باشد. هر چند که تصویرگر مولف فضای بسته‌ای را برای تصویر در نظر گرفته، اما مخاطب مسلط بر فضای کلی کادر است؛ به دلیل ایجاد عمق میدان و فریمی کاملاً دعوت کننده. در این فریم کنش شخصیت بر فضای تصویر اثر می‌گذارد و باعث پویایی ذهن بیننده و حرکت می‌شود. این حرکت با عناصری همچون اتاقک‌های شبیه به هم که به صورت اریب قرار گرفته، دسته‌ای از کاغذها، مونتور، کشوها، میز، کیبورد و سایه‌ها در تصویر ادامه دارد. پنداری، سیکادا تا ابد در حال وارد کردن داده‌ها است و چیزی که این استمرار را قطع می‌کند، ساعت دیواری پشت سر شخصیت است؛ این ساعت و زمان ایستاده بر روی آن تأکیدی است بر حضور مخاطب در روایت و زمان گذشته (زمان روایت زمان گذشته است؛ یا در ذهن راوی شکل گرفته و بعد آن را روایت می‌کند، یا در واقعیت در گذشته اتفاق افتاده و راوی یا مولف آن را بازگو می‌کند). تصویرگر هوشمندانه جهت عقربه‌ی ساعت را طوری طراحی کرده تا دیدگان مخاطب به سایه‌ی پشت شخصیت و از آنجا به حالت ایستاده‌ی او معطوف شود. حالت ایستاده‌ی سیکادا نیز

ویژگی زنجره را نمایان می‌کند؛ در واقع او نمی‌تواند مثل انسان‌ها بنشیند و در تمام مدت کار در حالت ایستاده است. این ویژگی‌ها فواصل بین مخاطب و شخصیت درون روایت را بیشتر نمایان می‌سازد؛ اما آیا این روایت برای بیان فواصل میان انسان‌ها و حشرات شکل گرفته؟ یا باید در لایه‌های پنهان معنایی به دنبال نکته‌های دیگری باشیم؟ علاوه بر تمام این موارد، نوشتار چیزی را بیان می‌کند که در تصویر قابل بیان نیست: «او هفده سال بدون هیچ مریضی و یا اشتباهی کار خود را به درستی انجام داد. همچنین در یک ساختمان بلند کار می‌کند». در این فریم بر هم کنش نوشتار و تصویر اتفاق می‌افتد و با توجه به نوشتار، سوژه (مخاطب) وارد موقعیتی جدید می‌شود؛ نوشتار و تصویر وارد تعامل می‌شوند و روایت در سطحی بالاتر در حال شکل‌گیری است. اطلاعات متن نوشتاری چیزی متفاوت از متن دیداری را بازگو می‌کند، چیزی فراتر از آنچه به تنهایی دیده می‌شود. در اینجا تصویرگر مولف با هوشمندی و برنامه‌مداریت نشانه‌هایی را برای رمزگذاری انتخاب کرده و ساختاری متوالی را برای رابطه‌ی متن و تصویر در نظر گرفته است.

به فریم ششم می‌رویم؛ همچنان سیکادا در مرکز توجه است. از رابطه‌ی پاهای شخصیت‌های انسانی و سیکادا روی زمین خطی مورب شکل گرفته است که مهم‌ترین اتفاق روایی کادر است؛ سیکادا مورد آزار و اذیت انسان‌هاست. در اینجا تصویرگر مولف در پی تلنگری بر هویت انسانی است و راه تفسیر و خوانش برای مخاطب باز است و این درست لحظه‌ای است که کنش‌گر بودن شخصیت اصلی روایت (سیکادا) کم می‌شود و سوژه (مخاطب) در حالت تطبیق با عناصر درون کادر قرار می‌گیرد؛ نقطه‌ای که همذات‌پنداری با سیکادا به اوج می‌رسد و شخصیت با تجربیات حسی سوژه (مخاطب) دچار تعامل می‌شود. این نوع رویکرد به یک حشره و هدف قراردادن رفتارهای جامعه‌ی انسانی، رفته رفته نظر مخاطب را نسبت به آنچه هنجار و عرف در اجتماع در نظر گرفته، دچار تردید می‌سازد.

همچنان ساختار روایی ادامه دارد؛ در فریم هفتم در متن نوشتاری آمده است: «سیکادا پول اجاره خانه ندارد. در اداره در شکاف یک دیوار زندگی می‌کند. شرکت تظاهر می‌کند که نمی‌داند. توک! توک! توک!». مکان‌بودگی در این تصویر مهم‌ترین بخش از موقعیتی است که سیکادا در آن قرار گرفته چرا که سیکاداها (زنجره‌ها) در طبیعت زندگی شان در میان شکاف‌های درختان یا زیرزمین لانه دارند؛ تصویرگر مولف از کدهایی چون لوله‌های آب و فاضلاب در داکت داخل دیوار در محلی مَور و نسبتاً تاریک با نور و سایه‌های تند و تیز در پی نمایش موقعیت واقعی و تنهایی اوست و شاید خوانشی را با خود برای مخاطب از انزوا به همراه داشته باشد. شاید این نمایش احساسی دوگانه از ویژگی‌های واقعی سیکادا برای سوژه ایجاد نماید. ویژگی‌هایی که سیکادا با وجود پوشیدن لباس فرم شبیه به انسان‌ها، کار کردن برای انسان‌ها و حتی بهتر و بیشتر از آن‌ها، نمی‌تواند آن‌ها را تغییر دهد، زیرا بخشی از غریزه‌ی اوست. تغییر زاویه دید و نماها در هر فریم و قرار دادن سیکادا در موقعیت‌های دیداری گوناگون براساس نظام برنامه‌مدار یا نظام روایی تعریف و تنظیم شده است. تغییر زاویه در هر فریم باعث جهت‌مندی سوژه (مخاطب) می‌شود به معنای همراه شدن سوژه با موضوع. این جهت‌مندی باعث می‌شود تا سوژه داده‌های تازه‌ای در مسیر خوانش روایت دریافت کند و شناخت تازه‌ای را تجربه کرده و معنای تازه‌ای را سازماندهی کند.

فریم نهم همچون دیگر فریم‌ها یک فریم وابسته محسوب می‌شود و براساس نظام داشتن و نداشتن در حوزه‌ی نشانه-معناشناسی قابل بررسی است. سیکادا در حال بالا رفتن از پله است؛ سوژه بر کادر مسلط است و همچنان مفاهیمی چون انتظار، حرکت و پیش روی را همزمان درک می‌کند و در کنار این مفاهیم به دلیل وابسته بودن فریم‌ها به قبل و بعد (داشتن و نداشتن)، سوژه با سوالی بی پاسخ روبرو می‌شود که نتیجه‌ی آن انتظار، تورق و رجوع به فریم بعدی است. دنباله‌دار بودن مسیر دیداری و نامشخص بودن شروع و خاتمه‌ی پله‌ها، تعلیق را به دنبال دارد؛ این تعلیق امکان هم حضوری سوژه و ابژه‌هایی را دارد که نقش سوژه‌ی تَن‌دار را در طول خوانش روایت دیداری دارند. نکته‌ی با اهمیت در استراتژی تصویرگر مولف نوری است که بالای پله‌ها در نظر گرفته است و سیکادا به سمت آن در حرکت است. درست در فریم دهم در یک لحظه همه چیز به بن بست می‌رسد؛ تصویرگر با قرار دادن سیکادا بر لبه‌ی بام سوژه (مخاطب) را وارد کلیشه می‌کند که کاملاً برنامه‌مدار است؛ این کلیشه رفتاری است که بیشتر مخاطبین از حضور سیکادا بر لبه‌ی بام انتظار دارند. همچنان تصویرگر مولف ظاهراً در حال مجاب‌سازی است تا از طریق مداخله در آنچه تجربه

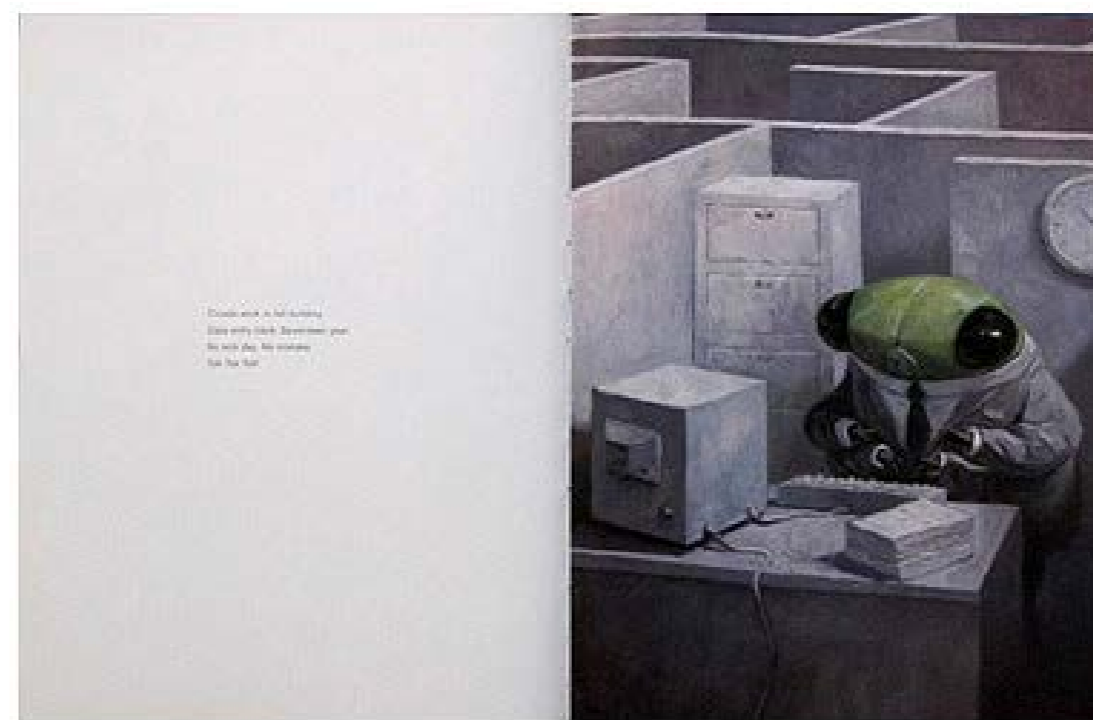
شده، انگیزه‌های دیگری را در راستای ذهنیات و اهداف خود قرار دهد؛ این یک انتخاب آگاهانه از طرف تصویرگرمولف است. در این فریم بین سوژه و ابژه حالت متفاوتی ایجاد می‌شود که این روند از طریق نظام تطبیق ایجاد می‌شود. فرایند تطبیق در این فریم به آنی صورت می‌گیرد و در این لحظه سوژه با سیکادا یکی می‌شود. نظام تطبیق یعنی سوژه خود را در موقعیت فضایی تصویر قرار می‌دهد. یکی از مهم‌ترین کارهای تصویرگرمولف در این فریم حذف متن نوشتاری به نفع متن دیداری است که باعث تمرکز سوژه بر موقعیت مشخص و ذهنی سوژه (سیکادا) می‌شود چرا که تجربیات حسی-دیداری سوژه در گذشته، او را رها نخواهد کرد؛ تجربه‌ی سقوط، افتادن، پرت شدن.

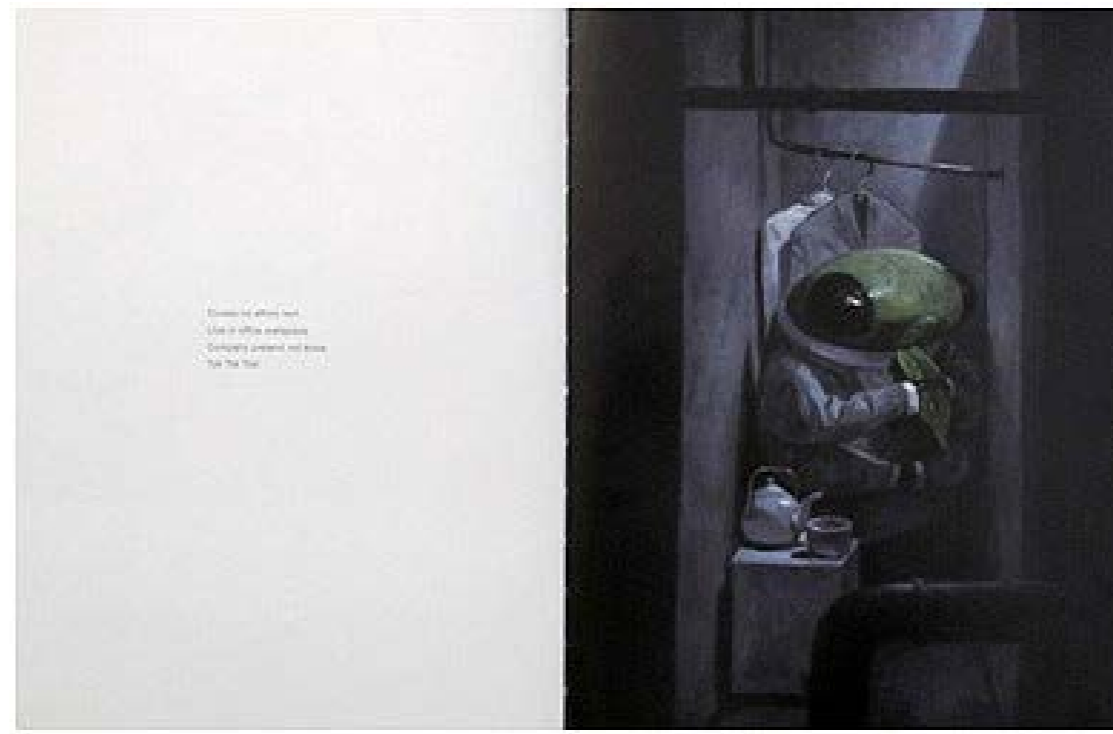
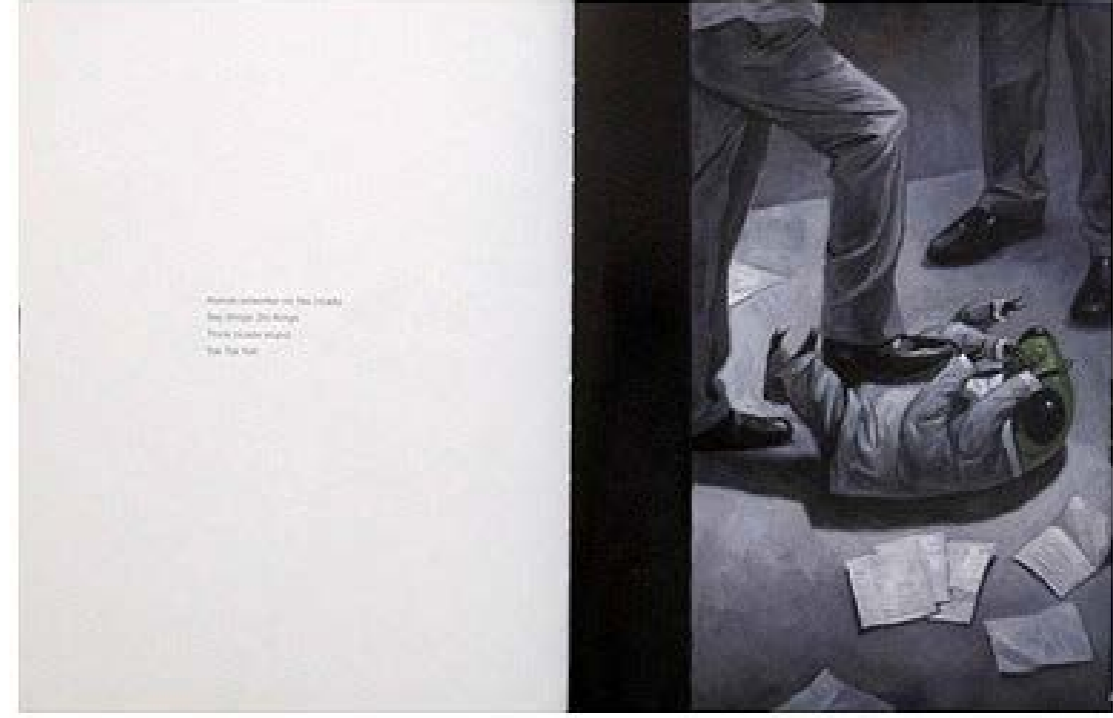
در فریم یازدهم، همچنان لوکیشن ثابت است و تمامی اجزای تصویر با فریم قبل یکسان است و تنها سیکادا از فرق سر ترک برداشته است؛ در این لحظه تصویرگر با ایجاد گسست گفتمانی در پی طرح‌ریزی تغییر روایتی است که مخاطب به صورت کلاسیک و با برنامه‌ی از پیش تعریف شده و پیش فرض (کلیشه) در پی آن بود. اما نشانه‌ی فرافرنگی رنگ (نارنجی) در شکاف بدن سیکادا نقش مهمی در بیان دیداری ایفا می‌کند. تاکنون کل تصاویر در سیطره‌ی خاکستری‌ها بود و تنها یک رنگ سرد (سبز) در سر سیکادا دیده می‌شد. در این تصویر دستان او که نقش مهمی از اول روایت داشت، در جیبش است، در واقع دستانش در این فریم بیکارترین عضو بدن او است و انگار دیگر به آنها نیازی ندارد. تغییر رنگ سبز نیز محسوس است؛ یعنی سیکادا از یک کنش‌گر به یک شوش‌گر بدل شده است و شوش‌گر بر اساس جریان حسی-ادراکی خویش عمل می‌کند.

از فریم دهم تا سیزدهم، زاویه دید و محل ایستادن سیکادا ثابت است، اما سازه‌ی شخصیت دچار دگردیسی می‌شود؛ چیزی که متضمن چرخه‌ی طبیعی و حیات اوست. به همین دلیل تصویرگرمولف در این چند فریم متوالی به اوج جریان زیباشناسی در تصویرسازی تالیفی دست می‌یابد؛ جایی که پایان را با یک آغاز عوض می‌کند، تولد دوباره را جایگزین مرگ می‌کند و بر عکس تصورات سوژه (مخاطب) در تصویرگری تالیفی، شاهد گسست گفتمانی هستیم که زایش معنایی را به دنبال دارد. نقطه‌ای که تصویرگرمولف با مبانی حاکم تجسمی در فریم چهاردهم، به دلیل همسویی سیکاداها (کلونی) و حرکت گروهی آنها سعی در تکمیل فرایند تعامل دارد. تغییر سازه‌ی فضا سازی و جدایی سیکادا (شخصیت روایت) از گروه انسان‌ها و قرار گرفتن او در گروه همزیستان خویش، عملیات رمزگشایی و دستیابی به معنا در گفتمان شکل می‌گیرد.

جمع‌بندی:

در یک نگاه کلی به کتاب تصویری تالیفی سیکادا می‌توان گفت، انتخاب آگاهانه‌ی تصویرگرمولف از حشره‌ای که در چرخه‌ی زندگی خود پوست‌اندازی و پرواز را تجربه می‌کند، قابل توجه است. این ویژگی‌ای است که سوژه را در نقطه‌ی تقابل با سوژه‌ی درون روایت قرار می‌دهد. همچنین فرم بدن یا اندام سیکادا و قابلیت او در انجام کارهایی که انسان‌ها نسبت به او در موقعیت ضعف قرار دارند، از دیگر مواردی است که سوژه را وارد احساس تقابل می‌سازد. اما این تمام ماجرا نیست و در پی آنچه که مخاطب نسبت به سیکادا و سیکاداها می‌داند، شناختی است که از روابط مجموعه‌های معنایی در فریم به فریم کتاب تصویری تالیفی پیش رو شکل گرفته و در نهایت با یک گسست گفتمانی مخاطب را وارد احساسی دوگانه از رفتار شخصیت می‌سازد؛ آیا سیکادا تصمیم به پرواز گرفت؟ یا غریزه بود که سیکادا را به لبه‌ی بام و سپس، پرواز کشید؟ این حس دوگانه است که لذت را برای سوژه به همراه دارد، چراکه او باید روایت را دوباره و چندباره از نظر بگذراند و در ذهن معنا سازی کند و در این گفتمان پویا هربار نکته‌ای تازه را دریافت خواهد کرد. چرا که تصویر فرایندی است و مجموعه‌ای معناداری است که در روند روایت تابع صورت‌های معنادار می‌شود که هیچ‌گونه محدودیتی در آن دیده نمی‌شود و معناها پی در پی و به صورت فرایندی تولید می‌شوند در این نوع از فعالیت گفتمانی تصویرسازانه‌ی نامحدود معنایی، گفتمان باعث ایجاد یک کل معنایی می‌شود. ■









Timothy H. O'Sullivan



کیوان موی اقدم*

رابرت ادمز (م. ۱۹۳۷) عکاس آمریکایی که از دهه ۱۹۷۰ به شهرت فراوانی دست پیدا کرد را شاید بتوان عکاس مرزها نامید: مرز میان شهر و حاشیه، مرز میان طبیعت و فرهنگ. خانواده‌ی او در کودکی به خاطر مشکلات تنفسی رابرت، از نیوجرسی به کلرادو در غرب آمریکا مهاجرت می‌کنند، جایی که هنوز شهر طبیعت را نبلعیده بود و او در طول زندگی‌اش شاهد این هضم شدن است. او که در حال گذراندن دوره دکتری خود در زبان انگلیسی بود، در سال ۱۹۶۳ دوربین ۳۵ میلیمتری خریداری کرده و عکاسی از طبیعت را آغاز کرد. ادمز در سال ۱۹۶۹ جان سارکوفسکی - رییس معروف بخش عکاسی موزه هنر مدرن نیویورک - را ملاقات کرد و این دیدار آغاز داستان رابرت ادمز عکاس می‌شود، زیرا در همان سال موزه هنر مدرن نیویورک چهار اثر او را خریداری کرد. رابرت ادمز در سال ۱۹۷۵ نمایشگاهی در جورج ایستمن هاوس داشت. در این نمایشگاه که به کوشش مدیر نمایشگاه، ویلیام جنکیس بر پا شده بود و تبدیل به نمایشگاهی دوران‌ساز شد، عکاسانی چون لوئیس بالتز، برنند و هیلا بخر، نیکلاس نیکسون و استفان شور نیز حاضر هستند که همراه با رابرت ادمز بعدها سرآمدان عکاسی "زمین نگاری نو" می‌شوند. ادمز به عکاسی خود از حاشیه شهرها ادامه می‌دهد و این عکس‌ها را در کتاب‌های عکس خود منتشر می‌کند.

رابرت ادمز یکی از نمادهای مواجهه هنرمند معاصر با طبیعت است. او طبیعت را همچون هم شهرت معروف ترش - انسل ادمز - تقدیس نمی‌کند و یا آن را به مثابه امری والا، دست نیافتنی جلوه نمی‌دهد بلکه دوربین را به نقطه اتصال/تقاطع طبیعت و شهر می‌برد، جایی که انسان در حال تغییر دادن آن است: منطقه‌ای که شهر گسترش می‌یابد و طبیعت به عقب برده می‌شود. طبیعت در عکس‌های رابرت ادمز قدرتمند و بی‌نیاز جلوه داده نمی‌شود ولی از سوی دیگر درمانده نیز نیست، این درماندگی بیشتر به وضعیت رابطه شهر و طبیعت باز می‌گردد. معمولا در عکس‌های او انسان به تصویر کشیده نشده است و دست ساخته‌های انسان، همچون، ساختمان، جاده یا تیر برق نشانه حضور او در این مرز هستند. ادمز خود نیز روی این مرز ایستاده است و به جای قضاوت، معمولا تنها به توصیف این مرز بسنده می‌کند. برای مثال در عکس شماره ۱ با عنوان "زمین برای فروش و ساخت" او از نگاه شهر به طبیعت می‌نگرد و تنها گوشه‌ای از تصویر تابلوی تبلیغی علامت حضور انسان است و در عکس شماره ۲ با عنوان "لانگمون" او در طبیعت ایستاده و به چرخ و فلک ساخته انسان در تاریکی شب خیره شده است. جاناتان گرین در مقاله زمین نگاری جدید خود در باره عکس‌های رابرت ادمز می‌گوید "خانه‌های

*عکاس، پژوهشگر و دانشجوی دکتری تاریخ هنر

در آنگانه

نگاهی به عکس‌های رابرت ادمز



1-Land for sale and development, colorado1968

سیار، بناهای صنعتی و شهرک‌های در حال ساخت، جایگزین‌هایی برای چشم‌اندازهای درخشان و عظیم گذشته غرب می‌شوند. حتی زمانی که به شکل ساختمان‌های متحدالشکل دیده می‌شوند. این چشم‌انداز (جدید) مظاهر نظم صنعتی، خشونت شهری و تصنع را به خود می‌گیرد؛ طوری که همزمان مقدس و محترم است و هم زشت و موهن. در این دنیای گنگ و پیچیده، واقعیت‌های ماشینی نماینده وقایع طبیعی؛ و طبیعت واجد خصلت‌های فرهنگی می‌شود. (گرین، ص ۴)

برای مطالعه عکس‌های ادمز شاید بتوان به نظریه جان سارکوفسکی رجوع کرد. جان سارکوفسکی نمایشگاه بسیار معروفی به نام "آینه‌ها و پنجره‌ها" در سال ۱۹۷۸ در موزه هنر مدرن نیویورک برگزار کرد و عکس‌های گرفته شده از دهه ۱۹۶۰ به بعد را در این نمایشگاه به نمایش در آورد. در این نمایشگاه آثار رابرت ادمز در کنار عکاسانی چون فریلندر، آربوس، دن میکلز، میپلتورپ و بسیاری دیگر به نمایش در آمد. سارکوفسکی در کاتالوگی که برای این نمایشگاه نوشته بود، جهان‌بینی عکاسان را به دو رویکرد اصلی دسته‌بندی کرد. در دسته اول عکاسان به نمایش دنیای بیرون و آن چه می‌بینند می‌پردازند. او این دسته عکس‌ها را "پنجره" نامید و دسته دوم اما از عکس برای بیان احساسات و افکار خود استفاده می‌کنند. او این دسته را "آینه" می‌خواند. عکس‌های ادمز بار دیگر گویی بر روی مرز آینه و پنجره ایستاده است. از سویی رابطه طبیعت و شهر را تصویر می‌کند و از سویی مصائب انسانی که در آمریکای پر زرق و برق به حاشیه رانده شده است را به تصویر کشیده است.

شاید بتوان مفهوم حاشیه و مرز در آثار هنرمندانی چون ادمز را به مفهوم کلمه یونانی پاررگون در فلسفه پساساختارگرایانه ژاک دریدا مرتبط کرد. دریدا در کتاب حقیقت در نقاشی، به موضوع "قاب" می‌پردازد که یکی از ترجمه‌های کلمه پاررگون است. دریدا به قاب به مثابه اتصال/افتراق میان اثر (هنری) و پیرامون می‌پردازد و این چالش را مطرح می‌کند که کجا اثر تمام می‌شود، یا به بیانی دیگر "مرز" میان هسته و حاشیه کجاست. او که در راستای واکاوی ساختار متن به علائم فاصله‌گذاری در متون نوشتاری پرداخته بود و موضوعاتی چون ویرگول یا سه نقطه را به عنوان حدفاصل در ساختار متن مورد بررسی قرار داده بود در این کتاب به پرسش از قاب پرداخته و سعی می‌کند نگاه مخاطب را به مرز اثر هنری سوق دهد. آیا قاب قسمتی از اثر است یا قسمتی از "غیر اثر/ پیرامون اثر" یا به بیان دیگر کجا اثر هنری تمام می‌شود؟ آیا اثر با رسیدن به قاب پایان می‌پذیرد؟ یا قاب نیز قسمتی از اثر است؟ یا حتی اثر در پیرامون نیز ادامه می‌یابد؟ در مورد تصاویر به نمایش در آمده شده در عکس‌های رابرت ادمز هم می‌توان این مفهوم را به کار بست. کجا شهر آغاز شده و کجا طبیعت پایان می‌یابد. طبیعت دستکاری شده هنوز طبیعت است یا قسمتی از شهر حساب می‌شود؟ پاررگون شهر، طبیعت است یا پاررگون طبیعت، شهر است؟ آیا دوگانه فرهنگ/طبیعت، تمدن/ وحش صحیح است یا به جای "///" باید از ویرگول یا حتی "و" استفاده کرد؟ مرز زمانی شکل می‌گیرد که بخواهیم میان دو چیز فاصله‌ای ایجاد کنیم و با تمایز دهی آن را بازتعریف کنیم، اما آیا فاصله به گونه‌ای که ما می‌اندیشیم میان طبیعت و شهر وجود دارد؟ شاید نتوان در مورد مفهوم مرز در عکس‌های ادمز تصمیم قطعی گرفت که این مرز نماد جدایی است یا در هم آمیختگی.

شاید فراتر از عکس‌های ادمز، بتوان خود عکاسی را هم به عنوان مرز مورد بررسی قرار داد. عکس به مثابه مرز میان حال و گذشته، میان امر واقع شده و امر در حال وقوع، جایی که زمان بین آنچه هست و آنچه بوده است منجمد شده است. از سوی دیگر به بند کشیدن امری طبیعی - نور- که از طریق



2-Longmont, Colorado , 1979

اکسید شدن بلورهای نقره روی یک نگاتیو و ثبوت این واکنش صورت می‌گیرد، فعل گذشتن زمان را در یک پدیده شیمیایی حمل می‌کند. ما در عکس به گذشته‌ای می‌نگریم که مرز مخدوشی با حال دارد. عکس‌های رابرت ادمز، من را به یاد صحنه معروف فیلم "گام معلق لک لک" اثر تنودورا آنجلوپولوس می‌اندازد، جایی که یکی از شخصیت‌های اصلی فیلم بر سر مرز دو کشور ایستاده است و پای خود را بر فراز این خط بلند می‌کند و در تعلیق آن لحظه بیننده مطمئن نیست که آیا بازیگر پای خود را در فراسوی مرز بر زمین خواهد گذاشت یا نه. ما نمی‌دانیم که آیا ادمز هرگز پای خود را در هیچ یک از دو طرف طبیعت/شهر پایین می‌گذارد یا نه اما اگر پایش را پایین بگذارد نیز تفاوتی خواهد داشت؟ این نوشته پر از عدم یقین و پرسش‌های بدون پاسخ مشخص است که شاید بتواند به مفهوم عکس‌های خود ادمز نزدیک شده باشد: عکس‌هایی در آستانه. ■

منابع:

- گرین، جاناتان، "زمین نگاری جدید"، توکلی، شهریار، شماره ۱۵، تهران: حرفه هنرمند، بهار ۱۳۸۵.

- Derrida, Jacques, The truth in painting, Bennington, Geoffrey, University Of Chicago Press, 1987

- Szarkowski, John, "Mirrors and windows: American photography since 1960", - New York: MOMA, 1978



نشریه‌ی میان‌رشته‌ای ممکن

نشریه میان‌رشته‌ای ممکن فعالیت خود را از سال ۱۳۹۷ زیر نظر دانشگاه هنر تهران آغاز کرده و تا به امروز ۵ شماره را انتشار داده است. این نشریه در دو بخش نسخه‌ی چاپی و ویدئویی فعالیت دارد.

اهداف نشریه

- ارتقا سطح دانش دانشجویان کارشناسی و کارشناسی ارشد رشته‌های هنری در زمینه‌ی ماهیت هنر در ایران
- پرداختن به مباحث نظری (کتابخانه‌ای) و هم سو کردن آن از طریق مصاحبه با افراد دارای تخصص (هنرمند، جامعه‌شناس، کیوریتور، گالری‌دار و...)
- ایجاد ارتباط بین مباحث پژوهشی و تجربی
- ایجاد بستری مناسب برای معرفی هنرمندان جوان که فرصت دیده شدن را پیدا نکرده‌اند
- ایجاد زمینه برای درک بهتر و بیشتر هنرمندان جوان از شرایط هنر معاصر ایران
- پوشش دادن تمام رشته‌های هنری (گرافیک، عکاسی، نقاشی، مجسمه‌سازی، چاپ، موسیقی و...)
- انجام کار گروهی دانشجویان هنر و ایجاد ارتباط بین هنر و دیگر رشته‌های دانشگاهی مانند: جامعه‌شناسی، روانشناسی، ادبیات و...
- ایجاد بستری برای برگزاری نشست‌های دانشجویی و همکاری با اساتید و دانشجویان دیگر رشته‌های دانشگاهی

شماره اول: جامعه‌شناسی هنر

اصلی‌ترین رکن شکل‌گیری نشریات دانشجویی فراهم کردن بستری برای عقاید جوانان در کنار یکدیگر است. مسلماً در صورت موفق عمل کردن فعالیت‌های این چنینی شاهد ترویج و ارتقا سطح آگاهی، ایجاد تعامل و استفاده از عقل جمعی خواهیم بود. بر این اساس گروه ممکن قصد دارد با کنار هم قراردادن رویکردها و دیدگاه‌های مختلف به صورت میان‌رشته‌ای به مباحث مختلف بپردازد.

شماره دوم: رسانه اینستاگرام

امروزه رسانه‌های اجتماعی تقریباً در همه‌ی ابعاد زندگی ما راه خود را باز کرده‌اند. گسترش روزافزون و غیرقابل انکار استفاده از رسانه‌های اجتماعی، میل به پژوهش در این زمینه را در پژوهشگران بیشتر و بیشتر کرده است. در این راستا دومین شماره‌ی نشریه‌ی میان‌رشته‌ای ممکن، با محوریت موضوعی تأثیر رسانه‌های اجتماعی بر هنر، به یاری خداوند و به پامردی و همکاری دوستان، توفیق انتشار یافت. بر این اساس، شماره دوم نشریه ممکن به یک مقاله، سه مصاحبه، معرفی هنرمند جوان و یک متن ترجمه‌شده در این زمینه اختصاص پیدا کرده است.

شماره سوم: تاریخ نگاری هنر

چرا عامل‌های تاریخ هنر؟

سال‌هاست که بیشتر دانشگاه‌ها نسبت به واحد درسی تاریخ هنر نگاه دوره‌ای و سبکی دارند و این نوع رویکرد به مخاطبان اجازه نمی‌دهد که عامل‌ها و دیگر رویکردهای تأثیرگذار در نگارش تاریخ هنر را ارزیابی کنند.

آن چه باعث شد ما در «ممکن» به مسئله‌ی عامل‌ها در نگارش تاریخ هنر بپردازیم: توصیف و تلاش برای درک بهتر عامل‌ها و رویکردهایی است که باعث نگارش تاریخ هنر شده‌اند، چرا که به عقیده‌ی ما، پذیرفتن نگاه سبکی و دوره‌ای ذهن دانشجویان و علاقه‌مندان را محدود می‌کند.

شماره سوم «ممکن» بر آن است تا نسبت به آثاری که در تاریخ مورد توجه بیشتری قرار گرفته‌اند را به‌راحتی نپذیرد و نسبت به عامل‌ها و رویکردهایی که وجود دارند، نگاه انتقادی داشته باشد.



شماره چهارم: تأثیر آموزش بر هنر معاصر ایران

کهنه‌گی مفاهیم، تکرار روش‌های آموزشی و عدم تناسب آن‌ها با مسائل روز دنیای هنر، از ایراداتی است که بر نظام آموزشی هنر ایران وارد است. با توجه به روند سریع تغییر و تحول در کشورهای پیشرفته، مسئله هنر معاصر نیز روز به روز تحت تأثیر مفاهیم جدیدتری به‌روزرسانی می‌شود. برای این منظور که بتوان از این قافله عقب نماند و عملکرد نظام آموزش هنر در ایران را بهبود بخشید، ابتدا می‌بایست جایگاه هنر در ایران را مورد بررسی قرار داد و سپس تمهیداتی متناسب با نیاز روز جامعه، برای آن اندیشید. بالطبع رسیدن به نتیجه مطلوب در این زمینه، توسط مراجع تصمیم‌گیرنده در نظام آموزشی، و با توجه به در نظر گرفتن ضرورت آن ممکن خواهد بود. به همین منظور در ابتدا با پذیرش وجود ضعف، و سپس آسیب‌شناسی مبحث آموزش هنر در ایران و در ادامه طراحی راه‌کارهای

معاصرتر، می‌توان به سمت ارتقاء و رشد هنر معاصر ایران حرکت کرد. در این راستا، چهارمین شماره‌ی نشریه‌ی میان رشته‌ای ممکن به همت و یاری اساتید و دانشجویان با موضوع «تاثیر آموزش بر هنر معاصر ایران» جمع‌آوری گردیده و انتشار یافت. با توجه به موضوع بحث، در این شماره تلاش شده است تا به دنبال پاسخی برای این پرسش که همان، «چگونگی تاثیر آموزش بر شکل‌گیری هنر معاصر ایران» است، بوده و هدف‌مان این بود تا با استفاده از رویکردی میان رشته‌ای، که شامل مصاحبه با افراد در قلمروهای مختلف رشته‌ای می‌شود، مجموعه‌ای از توصیه‌ها را در کنار یکدیگر ارائه دهد.

شماره پنجم: هنر درحالی

اگر بخواهیم در اول سخن توضیح مختصری از وقفه‌ای که بین شماره‌ی چهارم «ممکن» و چاپ این شماره بگوییم، ما مانند شماره‌های قبلی زمان مشخصی برای جمع‌آوری، ثبت و ضبط مصاحبه‌ها تا صفحه‌آرایی و دیگر مراحل طی کردیم، اما به دلیل شرایط پیش آمده، مشکلاتی برای به پایان رساندن چاپ مجله داشتیم؛ مسائلی که البته مختص به مجله‌ی «ممکن» نبوده و مجله‌های دیگر نیز کماکان درگیر آن هستند. از مشکلات مالی گرفته تا پیدا کردن افرادی که تمایل به همکاری با جوانان را دارند و به طور جدی به فعالیت آن‌ها نگاه می‌کنند.

با پشت‌سر گذاشتن موانع بسیار تا این‌جا راه آمده‌ایم و با قدم‌های استوار سعی کرده‌ایم راه را برای هم نسل‌های خود هموارتر کنیم و در بهتر شدن فعالیت‌مان لحظه‌ای از تلاش دریغ نکرده و نخواهیم کرد.

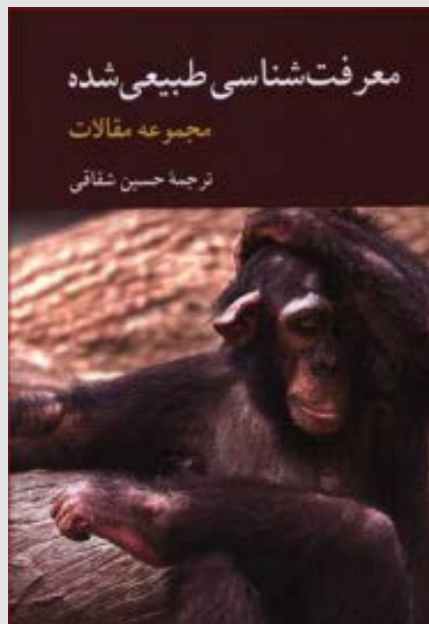
اگر تا به امروز، فعالیت‌های ممکن را دنبال کرده باشید، این تیم در هر پرونده پلی را بین دنیای هنر و دیگر رشته‌ها زده تا بتواند حتی اندکی فضای خالی بین آن‌ها را پر کند.

در این شماره به پرونده هنردرمانی پرداخته‌ایم و در پایان امیدواریم که این شماره از «ممکن» برای علاقمندان کاربردی باشد و بستر مناسبی برای آنها فراهم سازد.



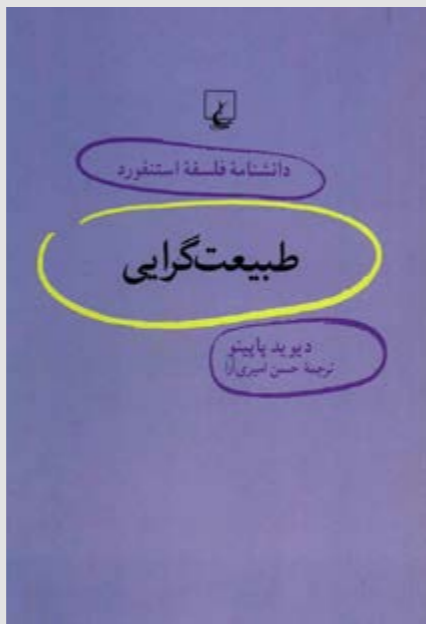
www.poshtebammag.ir

معرفی کتاب



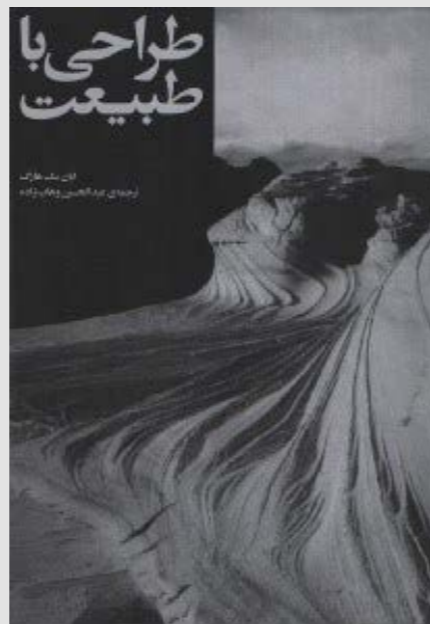
معرفت شناسی طبیعی شده (مجموعه مقالات) مترجم: حسین شقاقی انتشارات کرگدن

معرفت شناسی طبیعی شده نام نظریه طبیعی کوااین در حوزه معرفت شناسی است. وی کوشیده تا به نحو طبیعی به مسائل معرفت شناسی بپردازد. درک سازوار از فلسفه کوااین مستلزم شناسایی زمینه اساسی در اندیشه اوست. به نظر می رسد طبیعت گرای است. از میان انواع مختلف طبیعت گرای، کوااین به طبیعت گرای روشی گرایش دارد و با پذیرش طبیعت گرای روش شناختی در حوزه های مختلف فلسفی به نتایج متفاوت اما همسویی دست یافته است.



طبیعت گرای نویسنده: دیوید پاپینو مترجم: حسن امیری آرا نشر ققنوس

بسیاری از علاقه مندان به فلسفه در ایران که با فضای مجازی بیگانه نیستند نام دانشنامه فلسفه استنفورد را شنیده اند و چه بسا از این مجموعه کم نظیر بهره هم برده باشند. این دانشنامه حاصل طرحی است که اجرای آن در سال ۱۹۹۵ در دانشگاه استنفورد آغاز شد و همچنان ادامه دارد. این مجموعه از مدخل های مناسبی برای ورود به گستره های متنوع فلسفی برخوردار است و کسی که می خواهد برای اولین بار با مسأله یا محثی در فلسفه آشنا شود، یکی از گزینه های راهگشایی که پیش رو دارد این است که ابتدا به سراغ مدخل یا مدخل های مربوط به آن در این دانشنامه برود.



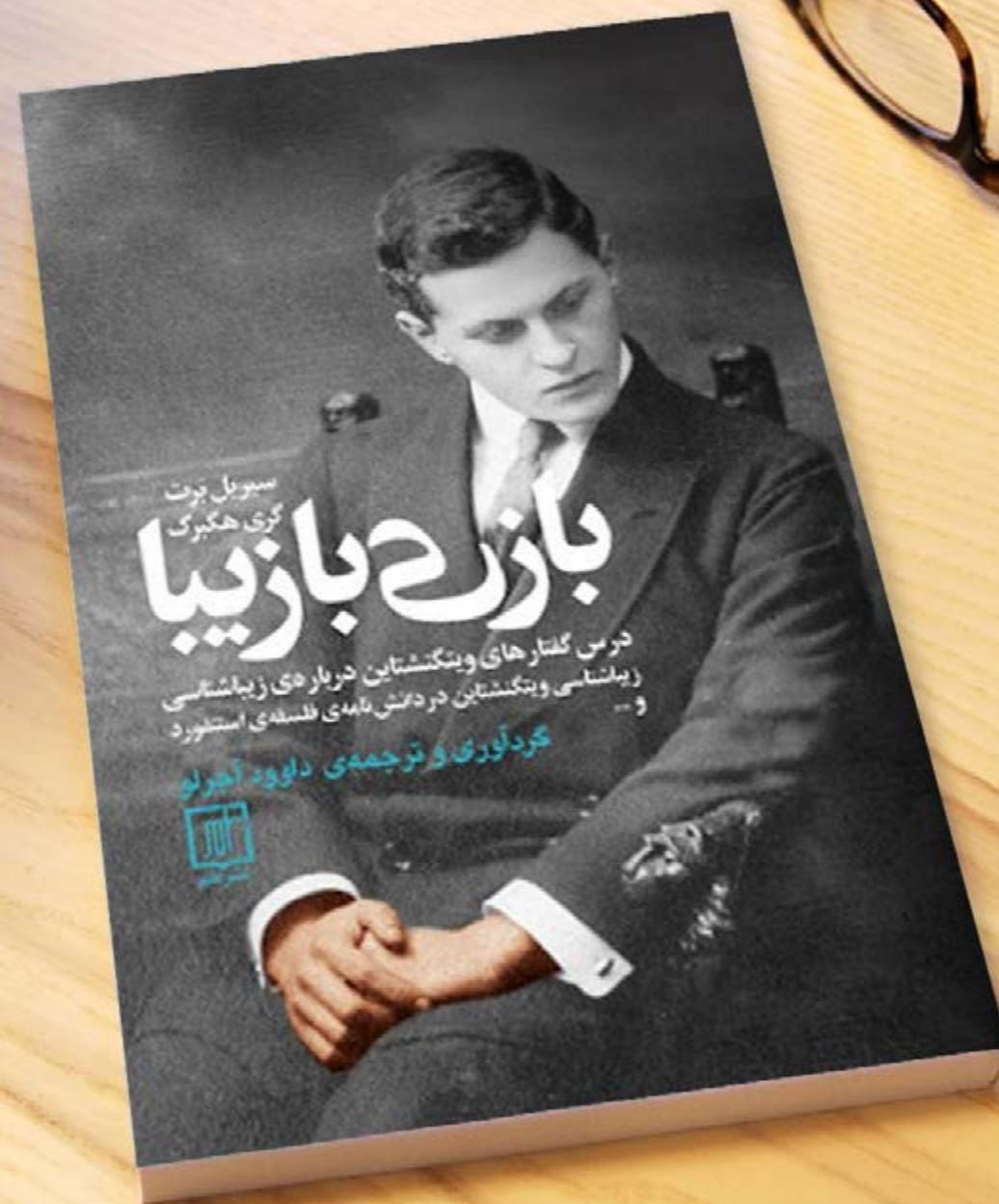
طراحی با طبیعت نویسنده: ایان مک هارگ مترجم: عبدالحسین وهاب زاده نشر جهاد دانشگاهی مشهد

دفتر حاضر ترجمه ی کتاب «design with nature» نوشته ی «مک هارگ» است که در آن علوم مختلف با نثری روان و شعرگونه تلفیق شده است و توجه انسان ها را به طراحی محیط زندگی شان متناسب و همراه با طبیعت جلب می کند. به گفته ی «مک هارگ»: «این کتاب نتیجه ی تجربیات شخصی من است درباره ی نیروی خورشید، ماه، ستارگان، تغییر فصول، زمان کاشت و برداشت، ابرها و باران ها، رودخانه ها و اقیانوس ها، جنگل ها، گیاهان و حیوانات؛ آنها با ما هستند، اجاره نشین این جهان، شریک ما در مبارزه برای تنازع بقا و همراه ما در ساختن آینده.»

تصویر پشت جلد

مجید کورنگ بهشتی متولد ۱۳۴۶ - اصفهان

او در رشته کارشناسی نقاشی فارغ التحصیل شده و عکاسی را از سال ۱۳۶۲ به شکل حرفه ای آغاز کرده است. گرایش او چه در نقاشی و چه در عکاسی شیوهی انتزاعی است و مایشگاه های بسیاری از آثار او در داخل و خارج از کشور برپا شده اند.



«بازی با زیبا»

کتاب «بازی با زیبا» نوشته و ترجمه ی «داوود آجرلو» به زیباشناسی از دریچه ی نگاه ویتگنشتاین می پردازد و ترکیبی از تألیف و ترجمه است. این فیلسوف اتریشی نیمه ی اول قرن بیستم که در ایران علاقه مندان بسیاری دارد، اگر چه کتاب مستقلا درباره زیباشناسی ننوشته اما بطور پراکنده در سراسر زندگیش به هنر و زیباشناسی پرداخته و نیز درس گفتارهایی درباره ی زیباشناسی ارائه کرده که ترجمه ی آن محور این کتاب شده است.

درس گفتارهای زیباشناسی ویتگنشتاین مجموعه ای از سخنرانی های این فیلسوف در سال ۱۹۳۸ برای تعداد اندکی از دانشجویان برجسته ی کمبریج است که با اعتراض شدید او به بدفهمی رایج در تاریخ زیباشناسی آغاز می شود. در ابتدای کتاب «بازی با زیبا» مروری بر زیباشناسی ویتگنشتاین به قلم نویسنده آمده و پس از ترجمه ی درس گفتارها، بخش دیگری هم به ترجمه ی یکی از معتبرترین شرح های زیباشناسی ویتگنشتاین اختصاص دارد که مدخل زیباشناسی ویتگنشتاین در دانشنامه ی استنفورد است. «بازی با زیبا» به همین میزان هم بسنده نکرده و برای این که خواننده ی کتاب مجموعه ی کاملی برای آشنایی با هنر از نظر ویتگنشتاین پیش رو داشته باشد در پایان کتاب، بخشی با عنوان «اقامتگاه خدایان» دارد که تصاویری از خانه ی طراحی شده توسط خود ویتگنشتاین همراه با شرح مختصری بر این تصاویر است. داوود آجرلو که عنوان کتاب خود را نیز با توجه به محتوای فلسفه ی ویتگنشتاین و با ترسیم یک بازی زبانی طراحی کرده، دانشجوی دکتری فلسفه ی هنر است و علاوه بر تدریس در دانشکده های مختلف کشور به فیلم سازی در حوزه ی سینمای مستند و تجربی نیز اشتغال دارد. کتاب «بازی با زیبا» در ۱۵۰ صفحه توسط نشر علم منتشر شده است. برای آشنایی بیشتر با این کتاب، توضیحاتی از زبان نویسنده و مترجم آن برای مخاطبان نخب به صورت پادکست تولید شده است.

