نهیب

/ فصلنامه فرهنگی / هنری /
/ شماره سوم / سال اوّل / پاییز ۱۳۹۹ / ده هزار تومان /
NAHIB MAGAZNE

{سرآغازِ کارهنری}

عبدالحمد دلخواه / غلامحسین نامی / پرویز ضیاشهابی / علی نجات غلامی / پاملا کریمی /
صالح تبیحی / داوود آجرلو / مریم پالیزبان / مسعود مجاوری آگاه / شیوا بیرانوند /
سهند هنشی / پیام لاریان / حامد گرجی / فواد نجم الدین / عبدالبصیر حسین بر /
سیاوش لهفی / دیاکو حسن نژاد / مسعود ریاحی / بامداد حسین خانی / چیهارو شیوتا /

تحقیق می‌گوید
تپش‌های نفس از پرده‌ی گوش
که تا از خود اثر داری نخواهی آرمید اینجا

تحقیق می‌گوید
تپش‌های نفس از پرده‌ی گوش
که تا از خود اثر داری نخواهی آرمید اینجا

بیدل دهلوی

هنرمند آدم نیست؟ — ۸ — داوود آجرلو
لحظه‌ی آفرینشِ شعر — ۱۲ — عبدالمحمد دلخواه
پناه بر خواب — ۱۶ — صالح تسبیحی
خوانشی واسازانه از مفهوم «سرآغاز»ِ کارِ هنری: — ۲۰ — شیوا بیرانوند
آن لحظه‌ی جنون‌آمیز — ۳۰ — پیام لاریان
سرآغاز اثر هنریِ هایدگر و آشکارگی مفهوم مرز — ۳۶ — عبدالبصیر حسین‌بر
گفت‌وجو / با استاد غلامحسین نامی — ۴۴ — شیوا بیرانوند
بازنماییِ زیستِ محکوم / دیاکو حسن‌نژاد
تصاویر از کجا می‌آیند؟ — ۶۲ — امین شاهد
در آغاز چیزی نبود / بیش از هشت ساعت گفتار — ۷۶ — فواد نجم‌الدین
پرسش از خاستگاه اثر هنری — ۸۴ — علی‌نجات غلامی
گفت‌وجو / با استاد پرویز ضیاشهابی — ۸۶ — سهند منشی
فضای شهر به مثابه سرآغاز کار هنری — ۱۰۶ — شیوا بیرانوند
بی‌آغاز — ۱۱۶ — پاملا کریمی
خوانشِ عکس — ۱۲۰ — مریم پالیزبان
زایش اثر هنری از برهوت واقعیت — ۱۲۶ — مسعود ریاحی
هنر معاصر، زندگی و مساله‌ی سرآغاز اثر هنری — ۱۳۲ — سیاوش لطفی
سرآغاز کار هنری با نگاهی به بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران — ۱۴۰ — بامداد حسینخانی
آفرینش تصویری تالیفی — ۱۴۸ — حامد گُرجی
۱۵۸ — مسعود مجاوری آگاه

سخن سردبیر

یک

هُنر را اگر چشمه‌ی زاینده و دولت پاینده بدانیم، تصویر و کلام و شوق و شعفی مداوم است. جنبشی است دائم و سربه سر.
بازنمایی می‌کند، پس وجود داشته اما حضورش بسته به کشف است انگار. اما بالاخره پدیدار می‌کند یا کشف است؟ یا پدیدارتر می‌کند؟ نزدیک‌تر به آن‌چه که از آن انتظار می‌رود.
و هنرمند با تعلیق در مالکیت فکری، عینی و جسمی، در این تلاطم است که آنچه به فرم می‌نشیند، چیست؟ خلق است یا آفریدن؟ ساختن است یا آشکار کردن و جلوه‌گر ساختن؟ این‌که انگار گم‌گشته‌ای را پدیدار می‌کنی.
آیا آغاز را زایش معنا می‌کنیم؟ یا پیش از شکل‌گیریِ نطفه، نقطه‌ی سرآغاز است. یا زایش زمانی است که اثر، محصول یا هر آن‌چه قابلیتی بازشناسانه/بازنمایانه دارد، ارائه خواهد شد؟
آغازِ کارِ خیال اما پیدایشِ رگی پر خون را مانند است که ناگهان متورم می‌شود و پس از آن به خواب می‌رود و پنهان می‌گردد میانِ بافت‌هایِ تَن. اگر در آن لحظه‌ی ناب توانستی به دستش بگیری، آشکارگیِ خیال را به تصویر می‌نشینی. و خیال، این مفهوم تجریدی و پنهان که در لذتِ خارش زخم می‌تند، بر آن می‌افزاید، به فرم می‌نشیند یا به فرم می‌نشانَی‌اش، نقطه‌ی سرآغازی دیگر است. نقطه اما در ذات و ماهیت خود نیز آغازی دیگر است.
در این شماره با یاری گرفتن از آرا و نظرات برخی از صاحبان اندیشه و همراهی هنرمندان "سرآغاز" را به تامل نشسته‌ایم. با کلمه، صدا و تصویر. چرا که در ابتدا کلمه بود.

دو

نهیب در یک پیش‌شماره با موضوع "حرفه‌ای بودن" و دو شماره‌ی "تکنولوژی و آفرینش هنری" و "هنر و طبیعت" با بهره‌گیری از آرا و نظراتِ اندیشمندان مختلف و آزمون و خطاهای معمول یک مجموعه‌ی نوپا، به شماره‌ی سوم رسیده است.
همان‌گونه که از ابتدای مسیر تصمیم بر استفاده از امکانات و بسترهای متنوع و تکنولوژی روز همچون شبکه‌های اجتماعی بود، این شماره در یک ویدئوی حدوداً بیست دقیقه‌ای نظراتِ تعدادی از هنرمندان دربارهِ موضوع موردنظر همین شماره که روبروی شماست را جویا شدیم و پیش‌تر منتشر کردیم.
با افتخار اعلام می‌کنیم که در همین چند شماره استقبال علاقه‌مندان به حوزه‌های نظری و بینارشته‌ای هنر و همچنین اعلام آمادگی برای حمایت و همراهی با این مجموعه بسیار دلگرم کننده بوده است.

امین شاهد - سی‌ام آذر ۱۳۹۹

در این شماره می‌بینید و می‌خوانید از:

عبدالمحمد دلخواه / غلامحسین نامی / پرویز ضیاشهابی / پاملا کریمی / صالح تسبیحی / داوود آجرلو / علی‌نجات غلامی / مریم پالیزبان / مسعود مجاوری آگاه / شیوا بیرانوند / سهند منشی / پیام لاریان / حامد گرجی / فواد نجم‌الدین / عبدالبصیر حسین‌بر / سیاوش لطفی / دیاکو حسن‌نژاد / مسعود ریاحی / بامداد حسین‌خانی / چیپارو شیوتا /

*تحت نظارت شورای نویسندگان نهیب
انتشار محتوا با ذکر منبع بلامانع است.

مدیر مسئول و سردبیر: امین شاهد
شورای دبیران:
داوود آجرلو / شیوا بیرانوند / فواد نجم‌الدین

هنرهای تجسمی / بینارشته‌ای

طراحی و صفحه‌آرایی: استودیو نَهیب
ویرایش و نمونه‌خوانی متن: کانون ادبی درنگ
پیاده‌سازی متن گفتگوها: رقیه اولادبیگی
تدوین و تنظیم ویدئو: آرمین سلطانی

nahibmag@gmail.com
@nahibmag
@nahibmag
Youtube

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

Chiharu Shiota چیهارو شیوتا

هنر هنر آدم نیست؟

داوود آجرلو*

این نوشته نیم‌نگاهی است به چیزی که تاریخش، تعریفش و توصیفش بیشتر از هر ویژگیِ دیگری، طول دارد. طول‌ها روی کاغذ شاید صاف باشند و دو نقطه را در کوتاه‌ترین فاصله به هم متَصل کنند، اما بیرون کاغذ غوغایی است. پیچ‌وخم هست، انحنا و انقطاع حتی هست و بسیاری وصف دیگر که یک روزی جایی بر انسان سوار شده و هست تا انسان هست. هنر، این طولانیِ تاریخی و جذاب را ببین! هر زمان جایی یکی به فکر می‌افتد، حتما باید یک گوشه‌ای از تفکرش به هنر اَختصاص داشته باشد و نداشته باشد هم، برایش بعدها می‌تراشند می‌گذارند روی سنگ قبر. کم هم نیست از این سنگ قبرها روی گور فیلسوف‌جماعت و اهل علم و دین و غیره. یکی گفته هنر همان شعر است و یک دیگر می‌گوید شعر اصلا هنر نیست (هیچ‌کدام هم البته اشاره‌ای نکرده‌اند به هنرهایی که شعر نیستند یا شعرهایی که هنر)، یکی گفته غایت دارد هنر، یکی می‌گوید تعریف هم ندارد هنر، یکی گفته هنرْ اوایلِ زندگیِ روح واقع می‌شود، خود همان یکی باز می‌گوید هنر از اواخر یونان باستان به این طرف اصلا واقع نمی‌شود، یکی به روح اعتقاد ندارد، یکی می‌گوید هنر دمیدن روح است و چیزهایی از این دست. تازه این مشتی هم نیست از خروارخروار اندیشه که ریخته‌اند پای هنر و این طولِ دراز را برایش ساخته‌اند. جالب این‌که آخرش هم به هیچ عرض مشخصی نمی‌رسد، جز این که هنر چیزی نیست که بشود درباره‌ش به اجماعی رسید. اوصاف و احوالی دارد که مدام طورطور می‌شود و تطوراتی دارد که خواستی برو بنشین لب جوی تاریخ هنرْ گذرش را ببین، نخواستی هم می‌توانی نبینی و ندیده بمانی. به‌نظر می‌رسد در این حرف‌ها کمی لفاظی و حرافی هم باشد و بهتر است نوشته به این‌جا که رسید یکی بپرسد: آخرش را بگو. دوخطی بگو یعنی چی؟ پس این اهالیِ خراب‌آبادی‌های فکر و اندیشه بی‌کار نیستند که، برای کی برای چی دنبال هنر می‌گردند توی اندیشه‌هایشان؟ از قضا تعدادی از اهالی هر دو آبادی هم هستند که سری هم‌سری چیزی ستانده‌اند از آن یکی آبادی و دوتابعیتی هستند؛ تکلیف‌معلوم‌اند. آخرش به چه درد می‌خورد این فکر کردن به اوصاف هنر؟

فرض کن جواب پیش من باشد. فرض کن بخواهم دوخطیِ آن را بگویم و نتوانم. فرض کن بگویم از سه حال خارج نیست: یا در اندیشه دنبال هنر می‌گردیم چون موش بهتری برای آزمایش عناصر موجود در فکرهایمان نداریم، مثل میم ف. یا یک بساطی به پا کردیم برای همه‌ی دردهای بشر و غیره ولی توش هنر نداشتیم، که نمی‌شود، جنس باید جور باشد، مثل الف ک. دسته‌ی سومی هم هستند که بقیه‌اند: یعنی

*فیلم‌ساز، پژوهشگر، مدرس هنر

عده‌ای که از هنر خوششان می‌آید ولی بلد نیستندش می‌روند می‌نشینند فکرهای جورواجور می‌کنند درباره‌ی کار هنری دیگران مثل میم ب، یا یک عده که از هنر خوششان نمی‌آید می‌برند هنر را می‌گذارند کنار سیاست مثل جیم د و البته عده‌ای که از پولْ بیشتر از هر چیز دیگری خوششان می‌آید، آن‌ها که هر دم جای هنر را می‌کشند به جاهای مختلف مثل کلی جیم و کلی پ. با این‌که بیشتر شد از دو خط و با همه‌ی حرف‌های این بالا، دسته‌ی سوم هیچ، اما هر دو دسته‌ی اول برخلاف ظاهرِ این فکرهایی که توصیه کردم آن‌ها را فرض کنی، بسیار هم کارشان به درد می‌خورد. اندیشیدنِ آن‌ها به دردِ سامان بخشیدن به سامانه‌های تفکری می‌خورد که پیش‌ران‌های تغییر و تحول‌اند در جهان، به درد پیش‌رفت و توسعه، به درد لذت بیشتر، آسایش و سرگرمی و چیزهای گرم و داغی از این دست. (خوب شد؟ این‌ها را دیگر همه می‌فهمند حتما، مخصوصا توسعه را.) گاه‌گاهی هم البته هستند بعضی نظریه‌های کم‌رنگ و بی‌رمق درباره‌ی هنر که آدمی را یاد خودش می‌اندازند، یاد آن‌چه بود، آن‌چه می‌توانست، یاد لطافت، یاد مهر، یاد حسرت‌هایی که زود باید پاکشان کنی و برگردی. برگردی بروی سر کار و پیش‌رفت و توسعه و گرمای هر چه بیشتر و چیزهایی که داغ باشند. پس دنبال هنر گشتن در اندیشه و فکر کردن به هنر خیلی هم به درد می‌خورد. به درد همه‌ی آدم‌ها. اندیشیدن درباره‌ی هنر به درد نقد و ارتقای سلیقه و اصلاح و این‌جور چیزها هم می‌خورد. به درد اهل هنر هم می‌خورد، آن‌ها که برای هنر احترام دارند یا می‌خواهند آن را بلد شوند و کار کنند، به درد آن‌ها از قضا بسیار می‌خورد. فقط آن‌ها هم نیستند. در کنار آن‌ها دنبالِ‌هنرروها هم هستند، دنبالِ‌سلیقه‌هایِ‌هنری‌روها هم هستند، این حرف‌ها اصلا به تمام دنباله‌روها و دنباله‌ها و این‌جور چیزها هم چیزهایی می‌دهد. خیلی کارها می‌کند. فقط و فقط اما، به درد یک قشر نمی‌خورد. به کار این یک جماعت نمی‌آید: هنربلدها.

راستش برای آن‌ها که کار هنر را بلداند چندان نباید تفاوتی داشته باشد کدام این یکی‌ها درست می‌گوید. هر کی هر چی بگوید آن‌ها کاری را که بلداند می‌توانند و فوق فوقش تلاشَ می‌کنند بلدتر شوند توانشان بیشتر شود و چیزهایی از این دست. من که هیچ، تاریخ هنر هم یادش نمی‌آید یکی هنر بلد بوده باشد و مثلا تحت تاثیر یکی از اهالی فکر و اندیشه یک‌باره بفهمد این کارها که بلد بوده تا به حال، هنر نیستند و باید برود آن کار دیگر بکند که هنر باشد. خوب، حالا فرض کن می‌دانی هنر با این طولِ‌درازی که دارد خودش هیچ معلوم نیست چه چیزی است و از کجا آمده، فرض هم کن که می‌دانی گفت‌وگو و اندیشیدن درباره‌ی هنر با تمام کارآمدی که برای تمام آدم‌ها دارد، در جماعت هنربلد و به‌ویژه در کارشان تاثیری ندارد. حالا تو بگو من چه فرض کنم؟ فرض کنم می‌خواهی حرف بزنیم با هم درباره‌ی این‌که این طولانیِ تاریخی و جذاب، از کجای یک کار یک هنرمند شروع می‌شود؟ چه فرضی کرده‌ایم درباره‌ی هم؟ هنر کجا شروع می‌شود؟ از کجای زیستنِ اثر؟ کجای زیستِ هنرمند؟ در چه وضعیتی نیش می‌زند؟ در چه احوالی غنچه می‌کند؟ کی گل و بر می‌دهد؟ شاید هم اصلا نیش نمی‌زند، غنچه نمی‌دهد، و گل و بر، که بماند. این حرف‌ها هم که فقط به درد تمام آدم‌ها می‌خورد. نهایتش به درد هنرجوها هم بخورد، ولی خود هنرمند، آن کسی که هنربلد است چی؟ هنرمند آدم نیست؟ فرض می‌کنم: است. فرض می‌کنم جست‌وجوی لحظه‌ی آغازیدنِ هنر در کارِ هنرمند، به درد خود هنرمند هم می‌خورد. فرض می‌کنم هزار رنگ و بو دارد این لحظه. هزار تعریف جورواجور. این فرض به من می‌گوید: با هر تعریفی و اوصافی از هنر، هر نگاه قداست‌زده یا قداست‌زدوده به هنر، از ماده‌ی محض تا معنای تمام و ناتمام، و تا رویکردهای مثلا یک‌پارچه‌نگری که مثلا هیچ دوانگاری‌ای را در آن‌ها راه نیست، با هر نگاهی به هنرْ تنها و تنها یک دسته‌ی کوچکی از

اشتراکاتِ این نگاه‌ها به درد خود هنرمند هم می‌خورد. فرض کن من یکی را می‌گویم: لحظه‌های هنریدن و هنراندنِ یک کار و یک اثر هیچ‌گاه قطعیت ندارند، این لحظه‌ها یک لحظه نیستند، پشت هم نیستند، یک‌جا نمی‌آیند و در یک آن نمی‌روند، گاهی حتی با نگاهی تکاملیْ پیش از بودن هنرمند در ژن‌های او جاری‌اند و گاهی حتی با نگاهی شرقیْ تازه بعد از مرگِ هنرمند می‌آغازند. در کودکیِ هنرمندْ این لحظه‌ها را می‌توان با نگاهی جُست: نگاهی روان‌شناسانه. در کودکیِ پدران و مادرانِ هنرمندانَ و حتی در کودکیِ تمام آموزش‌دهندگان به هنرمند، می‌توان این لحظه‌ها را با نگاهی جُست: نگاه روان‌کاوانه، نگاه آموزش‌محور و روان‌کاوانه. در ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی و جغرافیایی: نگاه تبارشناسانه، نگاه گفتمان‌محور، نگاه جامعه‌شناختی و نگاه جامعه‌شناسی‌گرای سیستمی.

این لحظه‌ها پراکنده‌اند. لحظه‌های هنر پراکنده‌تر از آن‌اند که حتی هنرمند گاهی بتواند آن‌ها را تصور کند. آن گاه که به تبارش می‌رسد و میراث‌خواری است یا میراث‌داری. بدتر و آشفته‌تر و پراکنده‌تر و دست‌نیافتنی‌تر: آن جا که لحظه‌های هنر اصلا بدون کمترین ارتباط با هنرمند آغاز می‌شود. در مخاطبی، در مخاطبانی که هر کدام تباری دارند و میراثی و متعدداند و کثرت در کثرت در کثرت...

من یک نقطه‌ی آغاز برای این نوشته دارم. یک پیش‌نهاد برای هنرمندی که به لحظه‌های هنر اهمیت می‌دهد. به هنرمندی که برای این‌لحظه‌ها هر جا و هر زمان که باشند احترام دارد: مراقبت یا همان شناخت. مراقبت از خود یا همان «خودت را بشناس». نوشته‌ی پیشانیِ معبدِ دلف.

لحظه‌ی آفرینشِ شعر

عبدالحمد دلخواه*

از دوست شاعری پرسیدم وقتی شکار شعر می‌شوی چه حالی داری؟
گفت: وقتی "یله، بر نازکای چمن رها شده‌ام و واپسین وحشت جانم تلخی ساقه‌ی علفی است که به دندان می‌فشرم "۱، وقتی از تمام دلهره‌های ماضی و مستقبل رها شده‌ام و در میان رنج‌های جهان فاصله‌ای و لحظه‌ای شکار می‌کنم که مرا تا رسیدن به رنج بعدی مجال بی‌دغدگی می‌بخشد، وقتی "بر فراز رنج‌ها می‌ایستم و قد می‌کشم" ۲ و سرشت سوگناک زندگی را به سخره می‌گیرم، وقتی از صحنه‌ی بازیگری تئاتر زندگی کناره می‌گیرم و به خیل تماشاگران می‌پیوندم، وقتی...، وقتی عرق‌ریزان روح در من آغاز می‌گردد. آنگاه که بی‌هیچ اندیشه و پیش‌فرضی، بی‌واسطه با جان جهان یکی می‌شوم، آری، آنگاه است که شعر بر من هجوم می‌آورد و مرا به سرودنش، چنان چون زایشی بناچار، بر می‌انگیزد.

وقتی سوبژه فاعلی‌ام را از تن و جان بیرون می‌اندازم و یکپارچه سوبژه‌ای منفعل و پذیرا می‌شوم، یکسره پذیرش، یکسره میهمان منتظر، یکسره بی‌اراده و بی‌کنش و بی‌خیالِ جهان و هرچه در او است، تنها گشوده بر جانِ جهان، در انتظار شنودن ندای هستی، که تو هستی، با روح ما یکی شو، با ما بیامیز، دست از فاصله‌ها و جدائی‌ها و تردیدها بردار، در اتحاد با هستی سکنی بگزین و آرام بگیر، از میدان نبردِ زندگی لختی بیرون آی، دشنه را غلاف کن، دور شو از گردوغبارِ میدان نبرد، چشم‌ها را شستشوئی کن، زیبائی‌ها را مزمزه کن، عطر درختها را بشنو، صدای خش خش برگ‌ها را ببین، با گوش‌ها ببین و با چشم‌ها بشنو، پنجره‌ات را بسوی آسمان، بسوی گستره‌ی هستی، بسوی نوری که به رفتارت می‌تابد بگشا، دستِ خویشتن را بگیر و او را از همه‌ی تردیدها گذر ده، صیادی را رها کن، صید شو، صید تمام چیزهائی که بسوی تو گام برداشته‌اندو آنها را پیوسته پس زده‌ای،...
آری از پسِ این ندای هستی است که شعر بر من هجوم می‌آورد.

باری،
در لحظه‌ی سرودن بناچار، من تمامی واژگان جهان را در اختیار دارم. خود را از محبس تنگنای زبان آزاد شده می‌یابم. هیچ فرهنگ و مسلک و قومیت و سیاه و سفیدی و هیچ انحصار و اندیشه‌ی اینجائی و آنجائی مرا از بکار بردن واژگان و زبان، منع نمودن و برحذر داشتن نتواند. هر واژه و سخنی که به سرودن شعر یاری رساند و

*کارشناس ارشد زبان شناسی از دانشگاه شیراز، مدرس دروس رشته‌ی مترجمی‌در دانشگاه

عزیز در حال زایش را بهتر و زیباتر بر عرصه‌ی کاغذ و قلم جلوه ای در خور بخشد، مقدمش مبارک باد.
در آن لحظه‌ی با شکوه آفرینش شعر، از چارچوب قیدوبندها و دستور رایج زبان فراتر می‌روم، امکانات مغفول زبان را بر می‌گشایم، پا در ساحت تازه و ناشناخته‌ی زبان می‌نهم و بی‌اعتنا به یافتن مدلول‌های رسا و گویا، غریق بازی دال‌ها می‌گردم، از این دال به آن دال، تا وقتی دال‌های مناسب در جای جای بندهای شعرم می‌نشینند و مرا از گزند دینِ سرودن رهائی می‌بخشند. در آن لحظه، خود را از خویشتن و نیازها، و خواهش‌ها، و دغدغه‌های فردی بر کشیده‌ام، دریافت بی‌واسطه ام را از هستی چنان چون غرق شده‌ای در زلالی جهان در آغوش گرفته‌ام، و نسبت تازه‌ام با هستی را با هم‌رنجانم در همه‌ی گیتی در شعرم فریاد می‌کنم. من هستم، با هستی نسبت دارم، حتی اگر نباشم.
این گونه است حال من وقتی همنشین شعر می‌شوم، با گفتگو و مصاحبتی همیشه ناتمام و همواره آغازین، بی‌مواجهه با ملال و کهنگی و رفتن‌های آزار دهنده.

۱-بندی از شعر "شبانه" شاملو
۲-شعری از هولدررین

وقتی عرق ریزان روح در من آغاز می‌گردد. آنگاه که بی هیچ اندیشه و پیش فرضی، بی واسطه با جان جهان یکی می‌شوم، آری، آنگاه است که شعر بر من هجوم می‌آورد و مرا به سرودنش، چنان چون زایشی بناچار، برمی‌انگیزد.

پناه بر خواب

صالح تبیحی

معمول است که می‌گویند آن دلیل بی‌تابانه که هر صبح پشت پلک‌ها می‌افتد و باعث و بانی بیداریِ آدم خواب‌زده است، همان کن فیکون اولیه و همان نیروی بی‌نظیر حیات که بانی بیداری است، همان جانی که از رختِ‌خواب بیرون‌ات می‌کشد، همان است که دلیل اصلیِ زیست و حیات هر کس می‌تواند باشد. شوقِ گفتن، به هر زبان و بیانی که بشود، همان دلیلِ آغازین است که در انتهای راه، به اثرِ هنریِ ساخته شده منتهی می‌شود و هنرمند میانِ خواب و بیداری، وسطِ هذیان و حقیقتِ روزمره همواره پا در هواست. تا اینجای کار همه با هم موافقیم یا دست‌کم هر کدام یکی دوباری این حالیتِ معلق و آن شوقِ صبحگاهی را چشیده‌ایم. اما از آنجایی که همیشه زندگی بر وفق مراد نیست، گاهی هم هنرمندانِ صاحب نام از صبح تا عصر به کلافگی می‌افتند و خوابیداری مالوف و شورِ هستی را با امضای دائم اشیاء و چسباندن و ربط دادن تعویض می‌کنند.

از نظر اینجانب کنش اولیه برای استنتاجِ آنچه هنر می‌گوییم وحشت‌ها و رنج‌هاست. سهم شادی‌ها و روزمرگی‌های همراه آن‌ها هر چه باشد بَعد از پریدن خواب از سر است که بیرون می‌ریزد و هنرِ بیانگر، عمده‌ی مواقع از رنج سرچشمه می‌گیرد.

از لمس و بوییدن و زیستن در خودِ رنج، یا تماشای رنج.

بر اساسِ همین یک‌طرفه رفتنِ به قاضی، بهتر است تخت گاز برویم و جانب انصاف را رعایت نکنیم و بازگردیم به خواب‌زدگی و هذیانِ روزشب‌های دوران اپیدمی، پاندمی، مرگ عزیزان همچون برگریزان، و تماشاچی‌های کاغذیِ فوتبال و خانه. به آن منبع بی پایانِ ادارکِ هستی که در آن تمام عناصر در هم می آمیزند و مردگان پارسال و سال های دیگر بیدار می‌شوند و در خواب است که نوح پا به خشکی می‌گذارد و پرندگانِ ابراهیم از کاسه‌های جدا بر انگیخته می‌شوند و باز می‌گردند به کالبد خود. در آن خطه از هستی که هنرمندِ وازده و سرگردان را از آن خلاصی نیست، از الهاماتِ الهیِ هنرمندانِ قرونِ گذشته خبری نیست و شهود، از روانِ درهم‌ریخته‌ی انسانِ سرگردان میانِ «گوشی‌های هوشمند» و بحران‌های دائم همه‌گیر ناشی می‌شود.

دورانِ ما، دورانِ تکرار مکررات، دورانِ جا به جایی مداوم ارزش‌های اخلاقی توسط بیانیه‌های مبهم و ناشناخته اما پرطرفدار و هیاهوگرِ حقوقِ بشری، دورانِ کشفِ زوایای پنهان جنسیت و فریادِ حق‌خواهان. دوران پرچم‌های رنگین‌کمانی و جدالِ سقطِ جنین. دورانی که در آن رنگ از عنصرِ تزیینی به عنصرِ بیان‌گر، و از عنصر بیان‌گر به نوعی از نور و دست آخر رنگ به رنگ باختگی تبدیل شده است.

اساطیر بعد از هزاران سال دخالت در خیالِ آدمی، حالا مجسمه‌وار و مبهوت کنجِ موزه‌ها ایستاده‌اند و بال در

آوردنِ تمام ابناء بشر را با حسرت و حسِ رقیبی شکست خورده تماشا می‌کنند.
آنها دیگر تَوانایی ندارند تا از دریاها و آسمان‌ها بر مردم بی‌نوا ببارند و در هر فصلِ ایلیاد، طرفدارِ یکی از طرفین باشند. زیرا که جنگ، این سرچشمه‌ی بی‌پایان اثر هنریَ، اکنون به ربات و پهپاد سپرده شده و هوشِ مصنوعی پشت تیربار است و در دستانِ هر بنی بشری نیزه‌ای از صاعقه. شهید سابق و خون و خاک خورده‌ی پیشین حالا روی مبلِ راحتی دراز کشیده و با «جوی استیک» همنوع خود را در آن سوی کره‌ی زمین دود می‌کند و به هوا می‌فرستد. دیگر نیازی به کوره‌های آدم‌سوزی نیست، کوره‌هایی که در آن‌ها گروه گروه نفوسِ مرده به روغن تبدیل می‌شد.
آدم مسخ شده به مانیتور و گوشیِ توی دستش پیشاپیش روغنش درآمده و کاسبانِ صاحبانِ آدمیان، جنگ‌ها را مانند کارخانه می‌سازند، سهام‌بندی می‌کنند و بعد از سود و مناقصه، از روی جوی‌های خشکیده‌ی خون، از حلب تا آریزونا با جهش ورزشکارانه‌ی لبخند بر لب، با لبخندی شایسته‌ی یک از پیش فاتح، می‌پرند و جاروهای دیجیتال ردپای‌شان را پاک می‌کند.
آغاز هنر در دوران ما احتمالا آنجاست. همانجا که اخبار با ترس از پرواز، گسست‌های خانوادگی با ترس از تاریکی، وسواس با آشپزی، سنگینی غروب با خودبیمارپنداری و مذاهب با تمسخر بازخوانی می‌شوند.
هنرمند خواب‌زده در رسانه و روابطش دست و پا می‌زند و از گفت‌وگو با شاهدانِ هستی چیزی دستگیرش نمی‌شود و از پناه بردن به طبیعت هم دست خالی باز می‌گردد. پناه بر خواب، و به خیالاتِ مجسم در کابوس و رویا.

تصویر صفحه‌ی روبرو اثر: MARK JENKINS

خوانشی واسازانه از مفهوم «سرآغاز» کارِ هنری:

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

شیوا بیرانوند*

واسازی (Deconstruction) گونه‌ای از فلسفه ورزی است که فرض حضورِ متافیزیکی «منشأ»، «خاستگاه» و شالوده را کنار می‌نهد. دریدا واسازی را شکلی از خوانشِ خلاقانه‌ی متن می‌خواند که در آن «خواندن» دیگر تلاش منفعلانه‌ای برای کشف «منشأ» و «مبدأ» نیست بلکه راهی خلاقانه برای گسترشِ متن است.
آنچه در «تبارشناسی» واسازی باید مورد نظر قرار دهیم این است که نسبتِ «خاستگاه» و نتیجه را همچون نسبت کلاسیکِ علت و معلول ندانیم، و در واقع خاستگاه را منشای پر و حاضر قلمداد نکنیم. خواهیم دید که یکی از کارهای مهم دریدا در فلسفه، نقد مفهوم «خاستگاه» است(پارسا خانقاه، ۱۳۹۲).
واسازی دریدا امکانی برای شالوده گریزی و دیگرگونی در باورهای عادت‌واره‌ی بسیاران(Doxa) درباره‌ی خود فلسفه، خود هنر و در نهایت مفهوم خاستگاه اثر هنری فراهم می‌آورد.
بحرانِ اساسی که در فلسفه و نسبت آن با هنر در دورانِ معاصر ایجاد گشت، پیشتر از نیچه آغاز شده بود، هایدگر صورت‌بندی‌اش را دگرگون نمود و دریدا آن را به اوج خود رساند. این نوشتار تلاش دارد با تأمل در رد و مسیر واسازیِ دریدا در فلسفه‌ی دو فیلسوفِ پیش از او یعنی نیچه و هایدگر، به خوانشی واسازانه از «سرآغاز» کارِ هنری بپردازد. سه فیلسوفی که رخدادِ فلسفه‌ی آنها تکانه‌ای قابل تأمل برای دگرگونی بنیادین در نسبتِ میانِ فلسفه و هنر ایجاد نمود و با تسامح، و از منظری حتی می‌توان این رخداد را تبدیل فلسفه به هنر در نظر گرفت.
به زعم دریدا، هنگام روی آوردن به «خاستگاه»، «منشأ» و سرآغاز، اگر این خاستگاه را، خاستگاهی «حاضر»، «پُر»، منسجَم و «از پیش مفروض» بپنداریم، در دام همان «پندارِ متافیزیکی» افتاده‌ایم که نیچه -هایدگر به تبعِ او در نقد به متافیزیک نسبت به آن هشدار می‌دهد. در این نوشتار در گام نخست، خودِ مفهومِ سرآغاز را در پرانتز می‌گذاریم و می‌پرسیم که آیا از پیش‌مفروض گرفتنِ سرآغاز و خاستگاه برایِ کارِ هنری، سدّی برای روی‌آوردگی «بی‌واسطه» با «خودِ کارِ هنری» است؟ و ما را به همان دامچاله‌های روانشناسی‌انگاری برای جستجو و تعریف «نبوغ» نمی‌اندازد؟ آیا اگر سرآغاز را حاضر و آماده فرض کنیم ناچار از تعریف آن نیستیم؟ و برای رسیدن به یک تعریف کلی، ناگزیر از حذف بسیاری از کیفیت‌های پنهان و غایب آن نیستیم؟ چه بحران‌ها، تنش‌ها و کشمکش‌هایی را باید نادیده بگیریم تا به یک کلِّ منسجمِ حاضرِ از پیش موجود برسیم؟ بی‌شک توان و زمان این نوشتار در حدِّ پاسخ‌گویی به این

*هنرمند و پژوهشگر فلسفه‌ی هنر

پرسش‌ها نیست؛ این متن تنها تلاش دارد که اگر بتواند، تنش و ضربه‌ای واسازانه به نگاه کلی و منسجم از مفهوم «سرآغازِ کارِ هنری» وارد نماید.
تأمل در این پرسش‌ها را با واسازی مفهوم خاستگاه و از فیلسوفی آغاز می‌کنیم که هم هایدگر و هم دریدا نقدشان به متافیزیک را از او وام گرفته‌اند. یعنی فریدریش نیچه!
نیچه نیز نقدِ به متافیزیک را با نقد به «خاستگاه»ها پیش می‌کشد. به زَعم نیچه متافیزیک با مفهوم خاستگاه، خودش را تعریف می‌کند. با رسیدن به علت‌العلل و نقطه‌ای که دیگر به علتی برای وجودش و خاستگاهی برای حضورش نیاز نباشد.
به زعم نیچه، هرگاه ما تصور کنیم «چیزی» چنین «آغازی» دارد، در دام متافیزیک افتادیم. نیچه با گونه‌ای تبارشناسی باور دارد که جستجوی خاستگاه، یک خواست متافیزیکی است. آن خاستگاه و منشأی که «گرانیگاه»، «گشتالت» و «سرمنزلِ» دیگر منزل‌ها است.
شاید بپرسید چرا دریدا فرض سرآغاز را با رابطه‌ی علت و معلولی و همچون یک کل منسجم، کنار می‌گذارد؟ به زعم دریدا برای رسیدن به انسجام، بحران‌ها کنار می‌روند، انسجام و یک‌دستی نیازمند به تنش‌زدایی و بحران‌زدایی است. برای رسیدن به یک تعریف کلی و حاضر، ناگزیر از حذف و چشم‌پوشی از وجوه غایبِ پدیدارها هستیم. ناگفته می‌دانیم که در طول تاریخ هنر دَر هر عصری به بهانه‌ای و به بِهایی سنگین، بخش زیادی از هنرمندان غایب هستند یا اساسا «هنرمند» محسوب نمی‌شده‌اند. یک تعریف کلی از سرآغازِ کار هنری در غیاب کشمکش‌ها، تناقضات و بحران‌ها ممکن می‌شود. کما اینکه اگر قرار باشد به جای خوانش فلسفی و واسازانه، به دریافتی اپیستمولوژیک و شناخت‌شناسانه از این مفهوم بسنده کنیم، می‌توانیم با مراجعه به خوانش‌های تاریخی موجود از شرح حال هنرمندان و یا آنچه روان‌شناسی پوزیتیویستی از نبوغ هنرمند طرح می‌کند، به تعریف و شناخت فروکاهنده‌ای از خاستگاه اثر هنری برسیم.
نیچه در نقدِ این روی‌کرد، به فیلسوفان پیشاسقراطی و از جمله، هراکلیتوس روی می‌آورد؛ هراکلیتوس باور به جهانِ «در

تأمل در این پرسش‌ها را با واسازی مفهوم خاستگاه واز فیلسوفی آغاز می‌کنیم که هم هایدگر و هم دریدا نقدشان به متافیزیک را از اووام گرفته‌اند. یعنی فریدریش نیچه!

حال شدن» دارد. جهانی که در حال دگرگونی است. این جهان یک جهان است که درون آن از بیرونش و هستیِ آن از نیستی‌اش جدا نیست. جهانی که هر دم نو می‌شود قابل تقلیل به دوپاره نیست. به واقع چیزیَ بیرون از این جهان وجود ندارد هر چه هست همین‌جاست. اما درک این «شدنِ مداوم» و پی در پی به زعم هراکلیتوس به قدری دشوار است که ذهن ساده‌انگار و «ساکن بین» آدمی برای پرهیز از ادراکِ «شدن»، جهان را به متناهی و نامتناهی تقسیم می‌کند و آنچه را نمی‌تواند و یا نمی‌خواهد ببیند را حوالتَ به جهانی دیگر و امر نامتناهی می‌دهد.
به زعم نیچه و در ادامه، دریدا و هایدگر، در طول تاریخ تفکر همواره به بهانه‌ی «شناخت»، از پدیدارها بحران‌زدایی شده چرا که در غیاب تنش و بحران، پدیدارها آسان‌تر به چنبره‌ی شناخت درمی‌آیند؛ از افلاطون به بعد، با ظهور تفکر متافیزیکی، هنر به عنوان بخشی بحران‌آفرین و خردگریز از تفکر فلسفی حذف شد. به بیانی دیگر هنر از جهان فهم حذف شده تا فلسفه بتواند جهان را در غیاب جریانِ زندگی که در هنر جاری است، آسان‌تر بشناسد. شاید بتوان این تفسیر را یکی از سرآغازها، برای پایان گونه‌ای از وجود داشتن هنر در نظر گرفت و شاید بسیار محتاطانه این «آنِ تاریخی» را -یعنی سرآغاز گسستن هنر از فلسفه و پیوستنِ آن به زندگی را - سرآغازِ دیگری برای ادراکِ «هنر» در نظر گرفت.
نیچه عقلانیت تفکر را محکوم به شکست می‌داند چون از درک واقعیت تراژیک زندگی باز می‌ماند. در مقابل عقل به منزله ابزاری برای رفع محدودیت‌ها و تناقضات و بحران‌ها نیچه از هنر به مثابه گونه‌ای دعوتَ به دوست داشتن زندگی و خواستن آن همان گونه که هست یاد می‌کند. این ویژگی در زایش تراژدی، هنر تراژیک یونان را در مقابل دیالکتیک قرار می‌دهد و به زعم نیچه جنبه‌ی زندگی بخش و دیونوزوسی تراژدی از آن گرفته شد و بُعد آپولونی آن برجسته گشت. تراژدی یونانی یا همان هنر به دیالکتیک تبدیل شد و هنر به فلسفه!
همانطوری که گفتیم؛ نیچه با رد زدودن ابعاد بحران‌زا و متناقض تراژدی به بهانه‌ی شناخت و تفکر، مسیری را در فلسفه گشود که با تبارشناسی ویژه‌ی خود و اعتبار دادن به جنبه‌های دیونوزوسی هنر برای شناخت جهان، فلسفه را به هنر تبدیل نمود. راهی که در فیلسوفانی چون دریدا و هایدگر پی گرفته شد.
«سرآغاز کار هنری» مارتین هایدگر نه یک متن درباره‌ی موجودیت هنر که گونه‌ای ادامه‌ی مسیری است که از نیچه آغاز شد تا برعکس آنچه از افلاطون به بعد رخ می‌دهد، به جای تبدیل هنر به تفکر و هنرمند به دیالکتیسین، فلسفه به هنر تبدیل می‌شود. سیر این جایگشت و وارونگی را می‌توان از رویارویی هایدگر با فلسفه‌ی نیچه پی‌گرفت. شاید بتوان با مدارا سرآغاز کار هنری مارتین هایدگر را سرآغاز این وارونگی در تبدیل فلسفه به هنر از منظر پدیدارشناسی هرمنیوتیکی در نظر گرفت.
فیلسوف_هنرمند است که به قدرت عقل و تمامیت شناخت باور مطلق ندارد و این امر آغاز فعالیت فلسفیِ هنرمندی است که نمی‌خواهد به سادگی با یک نظریه‌پردازی منسجم راز هستی را به تملک درآورد. واسازیَ دریدا نیز که ریشه در فلسفه ی نیچه و هایدگر دارد تلاش برای دستیابی به شیوه‌ای از مواجهه با جهان است که در آن راز، همچنان راز باقی بماند.
دریدا مفهوم حضور را از فلسفه‌ی هایدگر وام می‌گیرد و در کنار امتداد نقدِ نیچه به متافیزیک، مفهوم «متافیزیکِ حضور» پیش می‌کشد. هایدگر مسأله‌ی وجوداندیشی را در مقابلِ موجوداندیشی قرار می‌دهدَ

یعنی باور به حضوری از پیش حاضر، را در پرانتز می‌گذارد.
شاید از نام کتابِ سرآغازِ کارِ هنریِ مارتین هایدگر، این طور به نظر بیاید که هایدگر در جستجویِ سرچشمه‌ی جوشان خلاقیت هنرمندان است و می‌خواهد مسیر رسیدن به آن چشمه‌ساران و آدرس دقیق آن را چون سالکی همه‌چیزدان به ما نشان دهد تا ما هم از آن سرچشمه‌ی نوشین بنوشیم و حقیقت هنر را دریابیم. در حالی که مسأله کاملاً متفاوت است. هایدگر، سر آن ندارد که به بحث مفهومی در مورد هنر بپردازد، بلکه می‌خواهد در تجربه‌های زنده و حضوری آن را بیازماید. هایدگر معتقد است که ذهنیت مدرن دچار یک سوءتفاهم از آفرینش هنری یا خلاقیت شده است. او در مقدمه کتاب هستی و زمان توضیح می‌دهد که چطور معنا و برداشت ما از وجود در هر دوره‌ای تغییر می‌کند، حتی روش‌هایی که معنای وجود تغییر می‌کند یا پوشیده می‌شود را یک به یک بحث می‌کند. در نظر وی کار هنری معانی پوشیده‌ی وجود را نشان می‌دهد، بیان می‌کند و دوباره پیکربندی می‌نماید. بنیاد کردن حقیقت خود در سه وجه اعطا کردن، بنا کردن و آغاز کردن معنا می‌یابد. در یونانی آلتیا یعنی از مستوری و پنهایی به پیدایی در آمدن است. این نه در رابطه با شناخت زیبایی‌شناسانه‌ی هنر بلکه در گشودگی رو به عالمی است که می‌تواند از راه هنر آشکار شود و به وجود آید. سرآغاز به وجود آمدن فلسفه از راه هنر در کشمکش میان نیستی و هستی، زمین و آسمان و عدم و وجود سرآغاز دگرگونی توأمان فهم از فلسفه و هنر است. جهان سرآغاز کارِ هنری از منظر هایدگر جهانی ساکن و پویا نیست. نمی‌توان آن را از درون به بیرون نگریست و هنرمند را سوژه و جهان را ابژه‌ی شناسایی او در نظر گرفت.
یکی از مهم‌ترین دوگانه‌انگاری‌هایی که از منظر فیلسوفان پسامدرن به چالش کشیده می‌شود، دوگانگی سوژه-ابژه است، که اگر قرار باشد هنرمند را سوژه‌ی شناسنده‌ی جهان و جهان را ابژه در نظر بگیریم. خیلی جای تعجب نخواهد بود که سراغ سرمنشأ آغاز هنری در جایی در ذهن و روان هنرمند بگردیم. در دوران مدرن آفرینش هنری، تحت تأثیر خوانشی تک‌صدا از کانت، اغلب امری نبوغ آمیز و سوژه‌محور فهم می‌شد،

هایدگر مسأله‌ی وجوداندیشی را در مقابل موجوداندیشی قرار می‌دهد یعنی باور به حضوری از پیش حاضر را در پرانتز می‌گذارد.

آفرینشی مستقل و مقدس. نزد کانت معنای آفرینش مترادف عمل ترکیب در قوه متخیله است. این قوه تشتت شهودات حسی را منظم کرده و در قالب مقولات فاهمه وحدت می‌بخشد. در این ترکیب یا وحدت‌بخشی یک سوی ماجرا آفرینش است و دیگر سو هنرمندی نابغه.
اگر پیش‌فرض ما درباره‌یِ خلاقیت هنری و سرآغاز کار هنری، در غیاب ادراکی پدیدارشناسانه از خودِ خلاقیت رخ بدهد، اساساً ما نمی‌دانیم سرآغاز چه چیزی را جستجو می‌کنیم. ورای فرآورده‌ی نهایی که می‌تواند محصول نبوغی آنی یا تلاشی جانکاه و عرق‌ریزانِ روح باشد یا نباشد، نمی‌دانیم آن فرایند چیست که آغازش را بشناسیم.
دگرگونی‌های بنیادینی که در تعریف، پیدایش و معنای خودِ هنر به وجود آمد را نمی‌توان نادیده گرفت. فهمی از هنر که فرایندمحور است در مقابل برداشت فرآورده‌محور قرار می‌گیرد که بیشتر مایل است کار هنری را در تمامیت و کلّیتش ادراک کند و به بررسی تأثیر نهایی اثر بر مخاطب بپردازد. شاید بتوان گفت که برداشت فرآورده‌محور به نقد هنری نزدیک‌تر است و به کار ارزش‌گذاری هنری و بیان ضعف و قدرت اثر می‌آید، در حالی که برداشت فرایندمحور که به فلسفه و زیبایی‌شناسی نزدیک‌تر است، خصوصا به بررسی چگونگی و چرایی شکل‌گیری ایده و پرورش آن می‌پردازد.
خیلی دشوار نیست تاثیر فلسفه‌ی نیچه، هایدگر و دریدا را در فهم معاصر از هنر ردیابی کنیم. فلاسفه‌ای که با دگرگونی مفهوم هنر و فلسفه و رهایی از یکی از بنیادی‌ترین تقابل‌های دو قطبیی تاریخ، راه بازی آزاد و تعاملی دیگرگونه و از جنس زندگی میان فلسفه و هنر گشودند. همین جای‌گشت بزرگ موجب فراخوانی و رویارویی لایه‌هایی از جهانِ فلسفه و هنر گردید. امکان گفتگو و ملاقات بینِ آنها، شهامتِ گشودگی رو به افق‌هایی را فراهم آورد که از فراخور آن هنر دیگر نه همان هنر پیشین است. شاید آغازِ این جریان پر از کشمکش و تضاد را بتوان در میدان مناقشاتی در قلب مدرنیسم رصد نمود که در آن کار هنری تلاش داشت طوری خود را در بیآغازد و طوری سرآغازش را از ریشه‌های پیشین جدا بپندارد که هم سرآغازِ کار خودش باشد و هم به گونه‌ای آوانگارد(نقل به معنای تحت الفظی به معنی پیشاهنگ) سرآغازِ «هنر» باشد.
دریدا با تأمل در دوگانه‌انگاری‌هایی که در امتداد این نگاه متافیزیکی شکل گرفته‌اند، به جای جستجو برای یک سرچشمه، منشأ و خاستگاه همگن، درصدد کشف تناقضات، کشمکش‌ها بحران‌ها و عدم انسجامی است که در روند شکل‌گیری کار هنری وجود دارد و به جای پرداختن به پنداشت‌های از پیش مفروض درباره‌ی نبوغ به بخش‌های غایب و ناگفته می‌پردازد.
این‌گونه است که فیلسوفی مثل دریدا به مفهوم هنرمند-نابغه نگاهی واسازانه دارد. هنر نخبه‌گرا و متعلق به گروهی خاص از برگزیدگان در ادامه به هنری در دسترس همگان بدل می‌شود. حتی مفهوم هویت فردی و مستقل هنرمند که منفک از جهان فرض می‌شد به چالش درمی‌آید. یک خود قوام‌یافته‌ی منسجم در کار نیست و رویارویی با این خود آنقدر هولناک است که به زعم اروین یالوم خلاقیت حتی می‌تواند رویارویی با پیچیدگی‌هایی باشد که تنها هنرمندان ماندگار تاریخ به بهای روان‌نژندی‌شان آن را تجربه نموده‌اند.
واسازی دریدا، یکی از تکانه‌های قابل تأمل به تفکرِ تمامیت‌خواه در دوران معاصر است. واسازی

چشم‌اندازی در فلسفه/هنر است که واقعیت تراژیک انسان را در نظر می‌آورد و نمی‌خواهد بر تناقض‌ها و تضادها چیره گردد. چنین هنر/فلسفه‌ای نیاز به زیر نهاد و محور و منشأ و «خاستگاه» ندارد. واسازی دریدا قطب‌نمایی برای رسیدن به سرمنزل مقصود نیست چرا که مقصود و مدلولی متصور نیست و تنها شبکه‌ای رو به گسترش از دال‌ها پیش روست. هنر به زعم هایدگر «گشودگی» است رو به بی‌کرانِ «وجود» و به زعم نگاه معاصر و برآمده از واسازی دریدا، سرآغازِ کارِ هنری از چنبره‌ی شناخت و فروکاهش به مفاهیم و گزاره‌ها می‌گریزد. به جای آغازی حاضر به پایان‌های غایب و به جای خاستگاهی موجود به دنبال ردپاهایی ناموجود و به جای توهم رسیدن به سرچشمه‌ها، می‌پذیرد که تا بی‌نهایت سرگردان است.

در هنر معاصر هنر زنان، هنر اقلیت‌ها، هنر هویت‌های سرکوب شده از غیاب به حضور فراخوانده می‌شوند. و در جریانی از سیالیت دال‌ها به گونه‌ای در صیروریت و شدن قرار می‌گیرند که مدلولی برای لحظه‌ی آغازشان نمی‌توان متصور شد. چرا که این جریان دگرگون شدن و تبدیل شدن پی‌درپی تا جایی است که به جای مدلولی پنهان و دست‌نایافتنی، شبکه‌ای در حال گسترش از دال‌ها پدید می‌آید که شاید نتوان هیچ سرآغازی برای آن جز همان «شدنش» در نظر گرفت. شدنی که چنان عصیان‌گر و سرکش و پویاست که در هیات یک مرکز منسجم و قوام‌یافته در نمی‌آید بلکه هر دم از نو خود را می‌آغازد. ■

منابع

پارسا خانقاه، مهدی، مفهوم واسازی دریدا و خاستگاه‌های آن با تاکید بر خوانش‌هایی از افلاطون و هگل، رساله‌ی دکتری فلسفه، دانشگاه علامه طباطبایی، سال ۹۱-۹۲.

هایدگر مارتین، سرآغاز کار هنری، ترجمه؛ ضیاشهابی، پرویز، نشر هرمس، ۱۳۹۲.

اصغری محمد، رویکرد پدیدارشناسانه، مرلوپونتی، به رابطه‌ی هنر و بدن، دوفصلنامه‌ی علمی-ترویجی پژوهش هنر، ۱۳۹۴.

هنر به زعم هایدگر «گشودگی» است رو به بی‌کرانِ «وجود» و به زعم نگاه معاصر و برآمده از واسازی دریدا، سرآغازِ کارِ هنری از چنبره‌ی شناخت و فروکاهش به مفاهیم و گزاره‌ها می‌گریزد.

جمادی سیاوش، آزادی به مثابه سرچشمه‌ی ابداع در هنر، فصلنامه‌ی نقد و نظر، ۱۳۹۲.

صافیان محمدجواد، انصاری مائده، بررسی شرایط امکان تحقق حقیقت مکان و سکنی گزیدن، دوفصلنامه‌ی پژوهش‌های هستی‌شناختی، ۱۳۹۳.

ریخته‌گران محمدرضا، حیدری مجید، نسبت آفرینش هنری نزد کانت و هایدگر با معنتی روایت در نزد ریکور، فصلنامه‌ی کیمیای هنر، ۱۳۹۶.

افهمی رضا، بسکابادی مونس، تحلیل رابطه‌ی شناخت‌شناسی کانت و مبانی نظری هنر مدرن، فصلنامه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۳۹۶.

Chiharu Shiota

ACCUMULATION
Searching for a Destination, 2014
Vue de l'exposition Dialogues
The New Art Gallery, Walsall

چیهارو شیوتا

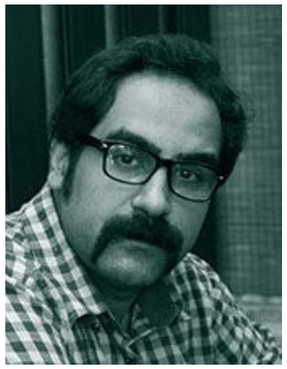
متولد ۱۹۷۲ - اوزاکا، ژاپن

هنرمند اجرا و نصب ژاپنی است. وی از سال ۱۹۹۶ در برلین زندگی و کار می‌کند.
از سال ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۶ در دانشگاه کیوتو سیکا در کیوتو تحصیل کرد. سپس به دانشکده هنر کانبرا در استرالیا رفت.
او در برلین دانشجوی ربکا هورن و در براونشویگ شاگرد مارینا آبراموویچ بوده است.
اجراهای هنری شیوتا جنبه‌های مختلفی چون مجسمه‌سازی و شیوه‌های نصب را در بر می‌گیرد. وی بیشتر به دلیل استفاده از تارهای گسترده‌ی نخ و شلنگ در فضاهایی بسته شهرت دارد. شبکه‌های اجتماعی را با اشیا روزمره مانند کلیدها، قاب پنجره‌ها، لباس‌ها، کفش‌ها، قایق‌ها و چمدان‌ها پیوند می‌دهد.

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

آن لحظه‌ی جنون‌آمیز

نگاهی به زایش داستان در ادبیات دراماتیک



پیام لاریان*

بیایید برای چند لحظه به آنی که در خلق اسطوره‌ی انکیدو در منظومه‌ی گیلگمش آمده است نگاهی کنیم:

"و انکیدوی پهلوان را در پهن‌دشت بیافرید:

آفرینه‌ای از خاموشی شبانه، پاره‌ای از نینورته، سراپا فروپوشیده به موی. او به موی، آنچنان است که زنی؛ خرمن مویش زورمند، چنان چون سنبله‌ها گندم می‌روید. نزد آدمیان را کسی می‌شناسد، نزدِ یارانِ مدینه‌یی. پوشاک را پوشینه‌یی چون شکاکان خدای به بر دارد. با غزالانِ گیاه دشت همی چرد، با درندگان در آبدان‌ها آب همی نوشد. با جانوران وحشی در آب شادی می‌کند."

لحظه‌ی جنون‌آمیز پدیدآوری، از زایش نخستین قصه‌ها و اسطوره‌ها، یا حتی از خلق نخستین موجودات، محل تضارب آراست. احتمالاً این پدیدار اعجاب آور، نه تنها به کثرت تمام خالق‌ها، که حتی به تعدد تمامی مخلوقات آنهاست. چه اگر در نگاه فرویدی آن را زاده‌ی آزادسازی خواسته‌ها و تمایلات واپس‌زده‌ی انسانی بدانیم، چه آن‌که مانند اسپنسر و کانت و شیلر آن را محصول نوعی بازی برای دفع نیروهای زائد و متراکم بدانیم. با این همه در این مهم رازآلود، تعابیری چون الهام، استدراک، جوشش، جادو یا تولد به احتمال زیاد، محصول نگاه انحصارطلبانه‌ی پدیدآورانیستَ که چندان به کشف و شهود راستینی که در زمانی بی‌شک طولانی در وجودشان رخنه کرده و پا گرفته، نگاهی فرازمینی و الوهیت‌گونه داشتند. چرا که بی‌گمان زایش تنها یک تعریف می‌تواند داشته باشد؛ عملی طولانی و دردناک در بستری کاملاً فیزیکی از بردارهای مکانی و زمانی. درک لحظه‌ی پدیدآوریِ چنین انکیدویی، در یک بازنمایی نامشروط، به ظاهر آنی، شگفت‌آور، شکوهمند و بدوی می‌نماید. افسانه، چشم فرو می‌بندد و وقتی باز می‌گشاید، غولی زیبا در کرانه زاده می‌شود. اما فهم خلقت این غول عظیم‌الجثه با آن خرمن بلندِ موی و حیوان‌وارگیِ هیجان‌انگیزش در آن پهن‌دشت، چیزی جز کشف ذات زمانی و مکانی پدیدآورانش و زیستی که در آن به ادراک رسیده‌اند، نیست. این یعنی می‌توان از چیزی حرف زد که مهم‌ترین لحظه‌ی حیات یک پدیدآور است: لحظه‌ی خلق.

از آنجایی که سویه‌ی این یادداشت را لحظه‌ی پدیدآوری در ادبیات دراماتیک شکل می‌دهد، اگر بن‌مایه‌ی محصولی که در شرف وقوع است را در اثر نمایشی پی‌رنگ بدانیم، می‌توان ادعا کرد شاید از این دست، با متفاوت‌ترین عمل زایش در بین تمامی هنرها روبروییم. ما اینجا از جرقه‌ی اولیه، یا از آن آنِ جادویی حرف نمی‌زنیم، چرا که در این صورت با موجودی ناهمگون روبرو خواهیم بود که کمترین شباهت را به اندام‌واره‌ی نهایی خواهد داشت. پس اینجا آن چیزی که بدعت اولیه در اثر هنری، مانند پرتوی نوری از دریچه‌ی جادویی ذهن نقاش یا دیدن پیکره‌ای الهام‌بخش در یک منظومه‌ی اساطیری برای هنرمند مجسمه‌ساز تعریف می‌شود، نیست. اینکه پشت میز کار نشسته باشیم و نور اعجاز ملکوتی

* نویسنده، کارگردان و بازیگر تئاتر

از سقف بر سرمان بتابد، تقریباً امکان ناپذیر است. معجزه‌ای در کار نیست. همه چیز نه از یک جوشش ناگهانی یا تراوش زیباشناسانه‌ی آسمانی که تو را در بستری سیال قرار می‌دهد، که برعکس، از برساختی به شدت طولانی، عذاب‌آور، نومیدانه و ناشناخته حکایت دارد که می‌تواند آن لحظه‌ی نخست به یک‌سر جنگ را برای نمایشنامه‌نویس مغلوبه کند.

می‌گویند یوجین اونیل، نمایشنامه‌ی «گوریل پشمالو» را با الهام از خاطرات شخصی در مواجهه با کارگرانِ کشتی در اسکله‌ی "دریای شیطان آشنا" می‌نویسد یا هارولد پینتر، «اتاق» را با تاءسی از اقامتگاه تنگ و غریبش در محله‌ی چلسی لندن می‌نگارد. آری، همه چیز به یک لحظه‌ی احساسی یا عاطفی برمی‌گردد. هر خلقتی بی‌شک یک لحظه‌ی عاطفی دارد. ولی حتی اگر این لحظه را که برای مجاب کردن نویسنده به نوشتن کفایت می‌کند، بتوان به عنوان جوشش اولیه گماشت، به قول تی.اس.الیوت نمی‌توان در فرانمایی آن به هم‌بسته یا هم‌بسته‌های عینی با عاطفه‌ی اولیه نرسید.

«تنها راه فرانمایی عاطفه در هنر، یافتن یک هم‌بسته‌ی عینی است. به عبارت دیگر، یک مجموعه از اشیای محسوس، یک موقعیت طبیعی، یک زنجیره از رویدادهای واقعی که صورت‌بندی آن عاطفه‌ی خاص خواهد بود. به طوری که وقتی واقعیات بیرونی که باید به تجربه‌ی حسی منجر شود حاضر گردد، عاطفه‌ی مدنظر بی‌درنگ برانگیخته می‌شود».

با این وجود، این مجموعه‌ی رویدادها که شاکله‌ی فکری هنرمند را تشکیل می‌دهد، باز در طرح‌ریزی اثر نمایشی ایمانی متقن و راستین نشان نمی‌دهند. به نظر می‌رسد که همواره در ساخت پی‌رنگ، عاطفه‌ی اولیه پس زده می‌شود و این بخاطر ماهیت دراماتیک اثر نمایشی‌ست. اینجا تنها استاتیک صرف کار نمی‌کند، چرا که مسئله‌ی مهم‌تر از این خلق اولیه، کارکردها و رویدادهای پیاپی اکسیون‌هاست که به شکلی زنجیروار، نمایشنامه‌نویس را ناچار به ساخت آن خواهد کرد. به بیانی آسان‌تر در مقام مقایسه، اگر در نقاشی یا مجسمه‌سازی یا حتی شعر و موسیقی، کنش اولیه بتواند خلق اثر را تضمین کند، در اینجا حضور آن به تنهایی به ایجاد محصولی هنری منتج نمی‌شود. این کنش‌های پی‌درپی و متوالی یقیناً می‌توانند نشانی از جوشش اولیه را در خود نداشته باشند. اتفاقاً برعکس، در برابر آن کنش اولیه ایستادگی می‌کنند

...تنها راه فرانمایی عاطفه در هنر، یافتن یک هم‌بسته‌ی عینی است...

و حتی عملکردی متضاد از خود نشان می‌دهند. اصلاً این تضاد اکسیون‌ها با جوشش اولیه است که در نهایت پیرنگ را دراماتیزه می‌کند. آنها ایستادگی می‌کنند و بعضاً حتی آن نبوغ نخستین را به کلی به چالش می‌کشند. سعی در تغییر مسیر دارند و گاهی حتی فهم ایدئولوژیک نویسنده را دچار تغییر کرده، یا دست‌کم متزلزل می‌سازند.

در ساخت پیرنگ نمایشی بطور معمول، اکسیون اولیه را قدرتمندترین اکسیون می‌دانند که عموماً همان عاطفه‌ی نخستین، یا به اصطلاح، جوشش الاهی اولیه است که نهایتاً سبب خلق نمایشنامه می‌شود. اما این تعریف ساده، به هیچ عنوان حکم همیشگی نیست. به‌ویژه این پدیده در درام مدرن قابل رویت است. آنجایی که دیگر قرار نیست روحی بر هملتی ظاهر شود و پرده از خیانتی بردارد که برعکس، می‌تواند با تسلسل معجزه‌وار پیامدها در نمایشنامه‌ای چون داستان باغ‌وحش، به اکسیون یا اکسیون‌های ثانویه‌ی مهم‌تری بیانجامد. اساساً تئاتر عبث‌نما به عنوان یکی از رویکردهای مهم نظری بر نمایشنامه‌نویسی مدرن نیز همواره در حال رهایی یا گسست از این معجزه‌ی جنون‌آمیز خلق است. در ذاتش آن جوشش شیرین، یا آن لحظه‌ی شگرف دچار معناباختگی می‌شود و ناچاراً خود، از این لحظه نیز تقدس‌زدایی می‌کند یا آن را به برساختی فاقد معنا مبدل می‌کند. از همین روست که ذات مسئله‌ی پیدایش اثر هنری در هنرهای چندوجهی چون تئاتر و سینما، سویه‌ای متفاوت و گاهاً برساختی به خود می‌گیرد.

نکته‌ی مهم اما اینجاست. پس آن لحظه‌ی شورانگیز کجاست؟ کجاست که ملال و زوال از نگاه هنرمند درام رخت می‌بندد و او را دچار لذت شگفت‌آور خلق یا وادار به آن می‌کند؟

تعریف موتیف‌وار سوژه، به‌طور یقین همان جرقه، یا عاطفه‌ی محرک است که نویسنده را به سمت نوشتن می‌کشاند. همان چیزی که آن را به اصطلاح طرح یا پلات یا بدنه‌ی اصلی درام، فارغ از تعریف خورده روایت‌ها می‌نامیم. چیزی معادل همان نبوغ اولیه زاینده در همه‌ی هنرها یا همان جوشش معجزه‌واری که می‌تواند هنر بزاید. اما این وضعیت طلایی در کسری از ثانیه، جایش را به چیز رنج آوری می‌دهد که ادبیات دراماتیک همواره ناچار به آن است. این وضعیت، صرفاً یک حمله‌ی عاطفی یا یک نشانه می‌تواند باشد، شبیه اینکه با خودت بگویی، امروز به سفر می‌روم. اما لذت فهمیدن اینکه قرار است مسافر شوی، تنها تا زمانی ادامه می‌یابد که ناچار شوی از خودت سئوال‌های دیگری را بپرسی. کجا؟ چه زمانی؟ چطور؟ چقدر؟

اینجا با تراوش احساسات زیباگرایانه روبرو نیستیم. این گزاره‌ی عاطفی، برای مبدل شدن به آن چیزی که عنوان اولیه خلق را بتوانی برایش استفاده کنی، نیازمند ایجاد چندین اکسیون پی‌درپی و در نهایت مستلزم وقوع بحران و ایجاد تعلیق در بدنه‌ی درام خواهد بود. اینجاست که ناچاراً خلق تو در اولین مرحله، یعنی همان ساخت پی‌رنگ شبیه وضعیت یک نقاش است که روبروی بوم نشسته یا آهنگسازی که تمرکز کرده تا دست‌هایش را بر روی کلاویو بفشارد. با این تفاوت که خلق در ذهن نقاش یا آهنگ‌ساز اتفاق افتاده و آن جوشش، شاید همچون نقشه‌ی راهی برای او کافیست تا او را به نهایت برساند و اینجا تازه قرار است تصمیم بگیری که عاطفه‌ی الهام شده اساساً دارای بار دراماتیک خواهد بود یا قرار است به کل به گزاره‌ی دیگری مبدل شود.

در اینجا انکیدوی درام‌نویس چنان دستخوش تغییر می‌شود که شاید هیچ پیدایش یا زایش ابتدایی را در آن نشود جست. اما امر جادویی، آن لحظه‌ی شگفت‌آور لذت‌بخش، آن جنون قدرتمند زایش در همین زمان است که به تدریج سلطه‌ی خود را باز می‌یابد. دیگر حضور انکیدو لذتی به با خود ندارد، اما مسیر او شاید. کشف فرآیندی داستانی، یا با تعریف جامع‌تر لذت کشف اکسیون‌های حقیقی از عاطفه‌ای صاعقه‌وار.

فراموش نکنیم که فرق ادبیات با باقی هنرها در ارتباط خاصی‌ست که بین آن با جهان وجود دارد و این همان رابطه‌ایست

که آن را "داستانی" می‌خوانیم. حضور داستان، به منزله‌ی امری قطعی در ادبیات داستانی یا حتی دراماتیک، راز کشف را پیش از آنکه از سوی خواننده دریافت شود، برعهده‌ی پدیدآور می‌گذارد. نویسنده، به عنوان اولین خواننده‌ی اثر، ناچار است که مسیر این کشف را همان‌گونه که خواننده یا در نهایت بیننده اثر دنبال می‌کند، بپیماید. این وضعیت نامتجانس که در آن مولد و مصرف کننده در یک جایگاه می‌ایستند، همان لحظه‌ی شگرفی‌ست که شاید جواب سوال ما باشد. نویسنده اینجا از جایگاه خالق پائین آمده، مانند مولدی زمینی، دست به همان کشف و شهودی می‌زند که بعدها خواننده یا بیننده را به تلاش برای اکتشاف آن ترغیب می‌کند. هیچ نوری نیست. هیچ مسیر مشخصی در ذهن پدیدآور وجود ندارد. دالانی نُه تو و هزاربند که سفر نویسنده را هم‌پای وقایع و لذت‌گذار از جاده‌های آن را در کنار ترس از ناشناختگی راه ناهموارش قامت می‌بندد و هر قدم جلوتر، احساس رهاشدگی را به پدیدآورنده می‌بخشد. این مسیری پرکشمکش است که شعف کشف رازهایش، ترس ناگزیرش از بن‌بست‌ها و پیچش‌ها و رنج اندیشیدن بر تعیین مسیرش را هموار می‌سازد. دیگر با یک تصویر، یا یک آن، یا یک منظره الهام‌بخش روبرو نیستید که برعکس، در اینجا با کنش‌ها، فرآیندها و مهندسی دقیق داستانی مواجهید که در لحظه‌ی نخست، هیچ جوشش ملکوتی در آن وجود ندارد. تنها راهی ناشناخته است که یا در آن سقوط و ملال و جدایی‌ست، یا لذت بی‌پایان کشفی‌ست که مسیر و زمانی طولانی می‌طلبد و هرگز، حتی در فرجامش به تمامی بر تو حادث نمی‌شود.

در ادبیات نمایشی، باز وضعیتی بغرنج‌تر از ادبیات داستانی وجود دارد. وضعیتی که حد ناشناخته‌ی بین خواندن و دیدن، تحلیل درست گزاره‌ها را به چالش می‌کشد. لذت کشف و پیدایش ناشناخته‌ها و رازهای داستانی در پی‌رنگ آن، بیش از آنکه منوط به انتخاب نویسنده باشد، در فهم درست برداره‌ای مکان و زمانی مخاطبان است. بگذارید مثال ساده‌ای بزنیم. فهم مکبث الزام به وجود سه کارکرد دارد. کارکرد اول، بن‌مایه‌ی جغرافیایی اثر را می‌طلبد که به شکلی مشترک در ذات همه‌ی هنرهاست. همچون درکی که مخاطب شرقی با متانت شنیداری مشتق شده از عرفانش در برابر هیجان موسیقی مثلاً بومیِ آفریقایی-آمریکایی دارد. کارکرد

...لذتِ کشف و پیدایش ناشناخته‌هاَو رازهای داستانی در پی‌رنگ آن، بیش از آنکه منوط به انتخاب نویسنده باشد، در فهم درست برداره‌ای مکان و زمانی مخاطبان است...

دوم، کارکرد فراجغرافیایی تحلیل داده‌هاست که زمینه‌ی هرمنوتیک اثر را فراهم می‌آورد. اما در ادبیات نمایشی، کارکرد سومی که علاوه بر وضعیت زبان نیاز به تحلیل پیدا می‌کند، فهم دراماتیک اثر است. فهمی که عمدتاً نیاز بومی ندارد و فارغ از هرمنوتیک عمل می‌کند. زنجیره‌ای از تعلیقات که لازم است حضور داشته باشند تا اثر هنری ساخته شود. زایش بحران در نمایشنامه‌ای چون مکبث، در یک روایت کلی نمی‌گنجد. تعریفی جوششی از خلق داستان مکبث، این نمی‌تواند باشد که مکبث فرمانده‌ای بود که با خون‌ریزی و خیانت و شعف قدرت به بالاترین جایگاه رسید. اینجا نیاز پیچیده‌تری از هیجانی زایشی در روایت این داستان یک خطی را می‌طلبد. این الهام جادویی احتمالا در ذهن شکسپیر از واقعه‌ای تاریخی در اسکاتلند، می‌توانست به یک تابلوی شکوهمند، یا یک مجسمه‌ی برجسته ختم شود. اما این حمله‌ی آنی داستان، چنان دست‌خوش گسست شده و چنان شورِ پر تلاطم آغاز را از بین می‌برد که در نهایت به برساختی از واقعه منتج می‌شود. زنی جاه‌طلب ناچار است که دیگر پدید آید تا مکبث را به قتل مهمان پادشاه خویش ترغیب کند. این اکسیون قدرتمند، اکسیون بعدی را می‌زاید. گرفتاری در عذاب وجدانی هر آهنگ کوفتنی و هر آن خوف‌انگیز. کشف قبل از آنِ شکسپیر، نه از کنش اولیه، که از مسیر بانکو می‌گذرد. جادوگران او را از آینده‌ای مطلع ساخته و امیر کودور می‌خوانند. تسلسل خواسته و ناخواسته‌ی رویدادها که انشعابی از همان بدنه یا هجوم عاطفی اصلی‌ست، ماجرا را به ترغیب قاتلانی توسط مکبث می‌کشاند تا فرزندان بانکو را بکشند. بانکو فرزند خود را می‌گریزاند اما خود کشته می‌شود. و این زنجیره‌ی مسلسل‌وار تا چیزی حدود بیست اکسیون دیگر ادامه می‌یابد. فرآیندی که نهایتاً کارکرد دراماتیک اثر هنری چون مکبث به آن نیازمند است، اما یقینا در آن از تعریف صاعقه‌وارِ یک زایش آنی خبری نیست.

در نهایت می‌توان گفت خلق شاخه‌ای خرده‌روایت‌ها در بستر بدنه‌ی اصلی درام، ناچاریست که نمایشنامه‌نویس را از آن جوشش الاهی جدا می‌سازد، اما می‌توان این اعتراف را در زایش یک اثر دراماتیک داشت که اگر محصولات هنری را نتیجه ساخت یک ذهن طغیان‌گر بدانیم، ادبیات نمایشی را باید نتیجه برساخت یک ذهن اکتشاف‌گر برشمرد. خواه بپذیریم این مهندسی سخت، دارای عاطفه‌ای گریزپاست و چندان به اعتبارِ زیباشناسانه‌ی رویت پدیده‌ها اتکایی ندارد، یا آنکه نپذیریم آن لحظه‌ی جنون‌آمیز در شکلی سهل و ممتنع در ادبیات نمایشی قابل تعریف است یا نیست.

سرآغاز اثر هنریِ هایدگر
و آشکارگی مفهوم مرز

عبدالبصیر حسین بر *

در ارتباط با مفهوم سرآغاز اثر هنری اگر ماشین زمان را به هزاران سال پیش ببریم ممکن است پرسش‌مان چنین باشد: ذهن سنگ‌شکن کجا به پایان می‌رسد و ابزار سنگی کجا آغاز می‌شود؟ و اگر با ماشین زمان به دورهٔ معاصر برسیم در هنر معاصر و آثار تونی کرگ، که زباله‌ها و قوطی‌های بازمانده از جنگ جهانی را در فرم‌های هنری در هنر معاصر تثبیت کرده است، ممکن است پرسش ما چنین باشد که مرز بین زباله و اثر هنری کجاست؟ این سؤالات را از هر منظر که نگاه کنیم در نهایت می‌بینیم این‌ها همان پرسش‌های آغازین هایدگر در سرآغاز اثر هنری است. از این رو در این نوشتار همان مسیر هایدگر را طی خواهیم کرد، منتها با این تفاوت که در جاده‌های فرعی به سوی مفهومی تحت عنوان مرزْ توقفی خواهیم داشت تا آن وضعیت را مورد بررسی قرار دهیم.

هایدگر در کتاب سرآغاز اثر هنری، پیش از آنکه موضوعات مرتبط با حقیقت را طرح کند، در همان پیچ و خم‌های آغازینِ طرحش گویی می‌خواهد چگونگی بررسی رابطه‌ی اندیشه فلسفی و هنر و جدال و نزاع‌های آن دو را مورد کنکاشِ قرار دهد. برای این کار، هنر را از فضای زیبایی‌شناسیاش خارج کرده و آن را در حیطهٔ حقیقت و رخداد حقیقت و ظاهرشدنِ وجود موجود بررسی می‌کند. هایدگر مسیری را که برای این طرح انتخاب می‌کند ابتدا با تعاریفی از ذات هنر شروع می‌کند و می‌خواهد به گونه‌ای به هستی‌شناسی اثر هنری نزدیک شود. برای این کار اثر هنری را به عنوان شیئی میان سایر اشیا قرار دهد تا فرق اثر هنری به مثابهٔ یک شیء در میان سایر اشیا را بررسی کند. او پرسش‌هایی مطرح کند دال بر اینکه تفاوت و تمایز یک شیء با اثری هنری چیست و چه مرزی میان این دو وجود دارد.

چه چیزی در اثر هنری وجود دارد که براساس آن ما آن اثر هنری را از رده و ردیف اشیا خارج می‌کنیم و پرسش از چیستی شیء را مطرح می‌کنیم؟ برای پاسخ این سئوال، هایدگر سنت تفسیر شیء را در فلسفه پی می‌گیرد و به این نکته توجه می‌کند که ما در فلسفه چگونه شیء را فهم کرده و چطور در موردش بحث و گفت‌وگو کرده‌ایم. از آن پس، هایدگر از این طریق در پی آن است که راه دیگری را برای خودش بگشاید. بعد از پیگیری سنت تفسیر شیء و اثر به تفاوت ابزار و اثر هنری نزدیک می‌شود و از طریق آن یک جفت کفش روستایی را انتخاب می‌کند و با صحبت‌کردن دربارهٔ آن از یک تصویر مرتبط مدد می‌گیرد. او این تصویر را از اثر هنری ونگوگ انتخاب می‌کند و این‌گونه خودش را با اثر هنری مواجه می‌کند تا ایده‌اش را بسط و گسترش دهد. بعد از آن، تمایز صنعتگر و هنرمند را مطرح می‌کند.

بدین ترتیب می‌بینیم دوگانه‌هایی دیگر در وضعیت‌های تمایز، تفاوت، و مرز توسط هایدگر مورد بررسی قرار می‌گیرند. چنان‌که بابک احمدی در هایدگر و پرسش بنیادین می‌نویسد: آغازگاه اندیشهٔ هایدگر تفاوت میان طرح اُنتیک(بررسی هستندگان به روش گوناگون) با طرح اُنتولوژیک(هستی‌شناسانه) است. از این منظر، بازهم تمایز و تفاوت میان اُنتیک و اُنتولوژیک محل بحث و بررسی است. پس متوجه می‌شویم دستگاه فکری هایدگر از خلال مسیری عبور می‌کند که در این جاده توقف‌هایی هست و مفاهیم پیچیده تشریح می‌شوند و گویی در پس تشریح مفهومی یک چراغ در این جادی خلوت روشن می‌شود ولی هنوز پیشِ رو تاریکی است.

یکی از راه‌های فهم هایدگر روش شالوده‌شکنی(دیکانستراکشن) است. با این وسیله می‌توانیم مفاهیم را از مسیر

*پژوهش‌گر حفاظت متریال مدرن و هنر معاصر

هایدگر جدا کرده و مورد بررسی قرار دهیم. با این توضیحات درخصوص روش هایدگر، اگر بخواهیم در مسیر هایدگر حرکت کنیم، می‌توانیم به سرآغاز اثر هنری بنگریم که در آن هایدگر میان شیء و اثر هنری یا ابزار و اثر هنری یا هنرمند و صنعت‌گر در تمام این وضعیت‌ها مواردی را طرح می‌کند تا به سرآغاز اثر هنری برسد. او موارد مزبور را در یک وضعیت مرزی مورد کنکاش قرار می‌دهد و هرچه را در مسیرش است به لحاظ مفهومی با مفهومی دیگر بررسی می‌کند. از این رو، این نوشتار بر آن است به همان شیوه و روش هایدگری مفهوم رمز را، که در واقع خط جداکننده میان مفاهیمی است که هایدگر از آن‌ها یاد می‌کند، مورد کنکاش قرار دهد. خود هایدگر در روشی که به کار می‌گیرد از بدیهیاتی آغاز می‌کند و برای پیداکردن مسیرش گزاره‌هایی را کنار هم قرار می‌دهد. بعضی از این مفاهیم گویی به خودی خود آشکار و بدیهی به نظر می‌رسند ولی نیاز به تفسیر و تشریح فلسفی دارند. در رسالهٔ هایدگر، سرآغاز اثر هنری، مستقیماً از واژه‌ی مرز استفاده نمی‌شود ولی از تفاوت و تمایز و صورت‌بندی‌هایی استفاده می‌شود که با مفهوم مرز نزدیکی دارند. پس ما از تفاوت و تمایز به مرز می‌رسیم.

یکی از بنیان‌های فلسفیِ پیدایش مرز وجود تفاوت در نظام هستی است. تفاوت‌ها در فضای جغرافیایی، گروه‌های انسانی، اشیا، و پدیده‌هایِ واقعی وجود دارند و انکارناپذیرند، بنابراین موجودیت مرز معنا پیدا می‌کند. به طور کلی وجود تفاوت درخصوص خصیصه‌های موجودات در عالمِ اساس هستی را تشکیل می‌دهد. بنابراین تفاوت در بطنِ خود در بردارندهٔ تفکیک و مرز است(حافظ‌نیا و جان‌پرور، ۱۳۸۷: ۱۷). اما مرز چیست؟ چگونه می‌توان هستی‌شناسی مرز را درک کرد؟ وضعیتی مرزی چگونه وضعیتی است؟ اگر این مفهوم را در دنیای باستان جست‌وجو کنیم به خدایِ دروازه‌ها، دربِ‌ها، و گذرگاه‌های رومی می‌رسیم که ژانوس نام دارد و مرز هم گویی چهره‌ای ژانوسی دارد. معمولاً وقتی ترکیب چهرهٔ ژانوسی را به کار می‌برند به نوعی وضعیت دوسویه اشاره دارند: پیش‌رونده یا پس‌رونده. مثلاً اگر گفته شود جهانی‌شدن چهره‌ای ژانوسی دارد، منظور این است که جهانی‌شدن ممکن است موجبِ پیشرفت یا پسرفت شود، یعنی شکلی از وضعیتی متضاد است. اما آنچه ما از چهره‌ی ژانوسیِ مرز مراد می‌کنیم دقیقاً همان وضعیتی است که در سردیس ژانوس می‌بینیم، یعنی سردیسی که یک فرم واحد دارد ولی در عین حال به دو جهت کاملا متفاوت نظر دارد: یک وحدتی که دو چهره و نظر به دو چشم‌انداز متفاوت دارد.

مطالعات و پژوهش‌های آغازینِ مرز عمدتاً در رشته‌هایی همچون جغرافیا، علوم سیاسی، تاریخ، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، و روابط بین‌الملل صورت گرفته است(نیومن، ۲۰۱۵). این مفهوم در طول تاریخ در حوزه‌های مختلف نیز معانی متفاوتی پیدا کرده است(برونت ـ جیلی، ۲۰۰۵: ۶۳۵). مرزها در عرصه و فضایی تحت عنوان قلمرو معنا پیدا می‌کنند. قلمرو عبارت است از فضایی مشخص اعم از واقعی یا مجازی که منعکس کننده‌ی عرصه‌ای است که تحت تسلط بازیگرانی سیاسی، یا در حوزه‌ی هنری زیر سلطه‌ی بازیگرانی با عنوان هنرمند، کنترل می‌شود. آنچه در عام‌ترین صورت در ارتباط با مرز می‌توان گفت به نوعی خطی فرضی است که از تفکیک یا ناپیوستگی بین دو فضا شکل می‌گیرد(هیمن، ۲۰۱۲: ۴۲۷). بر این اساس، در میان متن سعی می‌کنیم این مفهوم را تا حد امکان از منظری پیگیری کنیم که قابل تعمیم به سایر حوزه‌ها باشد. به همین دلیل ممکن است در بخش‌هایی وارد حوزه‌ی جغرافیا شده و در بخش‌هایی از منظر سرزمینی بحث کنیم، چنان‌که هایدگر برای بسط بحثش زمانی که از شیء و اثر هنری گفت‌وگو می‌کند از سنگ و چکش و حتی زغال سنگ نیز به عنوان شیئی مقابل اثر هنری یا ابزار مثال می‌آورد تا بحثش را روشن کند یا به قول خودش گشودگی یا عرصهٔ آشکارگی را نمایان کند. ما نیز به‌ناچار ممکن است برای صورت‌بندی این مفهوم وارد حیطه‌های جغرافیایی بشویم. جهانْ سرشار از مرزهای مختلف است. امروزه مرزها نه‌تنها در اطراف حاکمیت‌های سرزمینی حکومت‌ها بلکه اطراف شکل‌های مختلف هنری، در لایه‌های مختلف مفاهیم، گروه‌های مذاهب، و روابط بین انسان‌ها نیز کشیده شده‌اند. از این رو، مطالعه‌ی مرز مستلزم دیدگاهی میان‌رشته‌ای و چند بُعدی است. در عرصه‌ی اجتماعی، مرز نماد احساسات ذاتی انسان است که در قالب علائم و نشانه‌ها تجلی پیدا می‌کند: احساس هویت جمعی از یک سو و احساس منافع جمعی از سوی دیگر که به انسجام درونیِ سازه‌ی انسانی و تمایز آن‌ها از دیگران و مرزسازی بین آن‌ها کمک می‌کند(حافظ‌نیا، ۱۳۹۰: ۱۰۸). حال که دلایل حضور مرز را از میان تفاوت‌ها و تمایزها تبیین کردیم، مختصر مروری در ریشه‌شناسی این واژه در زبان فارسی می‌کنیم. واژهٔ «مرز»، و مترادف آن «سامان»، به معنای «میان دو سرزمین» است. واژه‌هایی دیگر همچون «کنارگ» نیز در متنها

دیده می‌شوند که همگی در همان معنای مرز به کار می‌روند. چنان‌که در متون پهلوی آمده است واژهٔ «کیش» مفهوم مرز را می‌رساند که همان مفهوم سرحد و حدفاصل بین دو سرزمین را دارد. حتی واژهٔ کشور نیز از «کیش» به معنای مرز و «ور» به معنای «دارنده» تشکیل شده است(بهرامی، ۱۳۸۷: ۲۰۱). مرز خاصیتی جداکننده دارد، چنان‌که در معنا و مفهوم مرز در زبان فارسی می‌بینیم. مرز در زبان فارسی از مفهوم «سامان» فراتر نمی‌رود و آن خطی است که جداکننده‌ی دو سرزمین است و اینجاست که مفهوم دیگری تحت عنوان «سرحد» نیاز به توضیح پیدا می‌کند. سرحد در حقیقت مفهوم و میزان نهایی یا اندازه را می‌رساند، در حالی که مرز جلوه‌گاه خطی فرضی است که در نتیجه‌ی فشار سیاسی ـ نظامی دو قدرت در جهت یکدیگر پدید می‌آید. سرحدْ منطقهٔ تماس دو موجودیت سیاسی ـ اقتصادی مستقل و جدا از هم است که می‌تواند با اطمینان آن را جلوه‌گاه محدوده‌ی خارجی قدرت و نفوذ یک حکومت دانست. پدیده‌ای است سرزمینی که گستره‌اش از پهنای یک خط مرزی فراتر می‌رود و حالت منطقهٔ سرحدی به خود می‌گیرد(مجتهدزاده، ۱۳۸۱: ۴۲). پس همان‌طور که گفته شد، مرزها خاصیتی جداکننده دارند. اما تنها کاربست مرز در جداکنندگی‌اش خلاصه نمی‌شود. پنج کارکرد دیگر را نیز می‌توان برای مرز برشمرد: جداکنندگی، یکپارچه‌سازی، تفاوت‌سازی، کشمکش، و ارتباط(زرقانی، ۱۳۸۶: ۱۰۳).

با افزایش رویکردهای فمینیستی و پسااستعماری، هنرمندان انتقادات‌شان را درخصوص موضوعات مرزی و خط‌کشی‌های جغرافیایی ابراز کردند. مسائل مرتبط با جهانی‌شدن که موضوع مهمی در عرصه‌ی هنر است نقشی جدی در پررنگ‌کردن مفهوم مرز ایفا کرد و امروزه دیدگاه‌های معمول در حوزه‌ی مرزها را دست‌خوش تغییرات جدی کرده است. در وضعیت جهانی‌شدن، دیگر مرزها به مثابهٔ خطوط محدود کننده‌ی فضایی نیستند بلکه از طریق آن‌هاست که جهان‌های متقاطع در مجموعه‌های بی‌شمار و روش‌های متداخل قرار می‌گیرند، زیرا جهان اجتماعی سرشار از مرزهای مختلف است. فناوری‌های جدیدْ صورِ نگاه ما را به مرزها تغییر داده‌اند. با آمدن انواع نقشه‌ها نوع نگاه‌کردن ما به جهان در حال تغییر است. در قرونِ وسطی هدف اصلی نقشه همانا نمایشی زیبا و مقدس از جهان بود و نقشه‌ها بار معنایی کلیسایی داشتند و عمدتاً دارای جنبه‌های نمادین بودند تا جنبه‌های واقع‌گرایانه. اما نقشه‌های بعدی جنبهٔ کاربردی‌تری برای معادلات زمینی دنیا داشتند و به عنوان ابزار و عنصر اصلی در خدمت قدرت بودند. در واقع قدرت‌هایی با در دست داشتنِ نقشه طرح‌ها و خطوطی روی آن می‌کشیدند و بر آن اساس تاکتیک‌هایی را به سرانجام می‌رساندند. این موضوع را می‌توان در هنر نیز مشاهده نمود. درهم‌تنیدگی‌ای که در مرزهای هنر اتفاق افتاد به گونه‌ای نوع جهان‌بینی و حتی درک زیبایی‌شناختی انسان معاصر را تغییر داده است. استانبری و ورتینسکی معتقدند مرزها تا حدود زیادی بی‌معنا شده‌اند(۱۹۹۵: ۸۷) یا فرانسیس کرن کراس معتقد است انقلاب انفورماتیک به زوال و مرگ فاصله‌ها منجر شده است و پیامد آن حس‌کردن جهان بدون مرز است(۱۹۹۷: ۲۳). جهان بدون مرز همان آرمان‌شهری است که گاه هنرمندان از آن سخن می‌گویند و شاعران واژه‌های‌شان را برای آن به کار می‌گیرند و خوانندگانی در جهت تقویت تصور و تخیل آن آوازها می‌خوانند. از دیدگاه جغرافی‌دانان این بحث قابل دفاع نبوده زیرا جهان امروز در معرض تغییر شکل و بازقلمروسازی است: قلمروها از بین نمی‌روند و فعالیت انسانی در دال قلمروها تعریف شده و رخ می‌دهد. در واقع مرزها در اشکال متنوع به تعیین حدود و نشانه‌گذاری قلمروی که در آن هستیم ادامه می‌دهند و تعیین می‌کنند که با چه کسی در تعامل باشیم یا در حیطه‌ی مفاهیم چگونه برخورد داشته باشیم و درخصوص حدود مفاهیم چگونه بحث کنیم. از این رو، چه به لحاظ جغرافیایی و چه به لحاظ مفهومی تعیین می‌کنند در کدام محدوده می‌توانیم آزادانه از یک فضا به فضایی دیگر حرکت کنیم. البته بعضی مرزها ممکن است در حال ناپدیدشدن باشند یا لااقل برای عبور و مرورْ نفوذپذیرتر و راحت‌تر شده باشند. در عین حال، مرزهای دیگری از جمله مرزهای حکومتی، اجتماعی، فرهنگی، و... در حال ایجاد شدن هستند. جغرافی‌دانان دلایل زیادی را برای وجود مرز بیان می‌کنند و معتقدند نظریه‌ی جهان بدون مرز باطل است(حیدری‌فر، ۱۳۸۹: ۱۴۶). در کل، گفتمان جهان بدون مرز از تجربه‌ی غربی حاصل شده است، چه در عرصه‌ی جغرافیای سیاسی و چه در عرصهٔ فرهنگ و هنر. خطوط مرزی خطوطی اعتباری و قراردادی هستند که به منظور تحدید حدود یک واحد سیاسی یا مفهوم مشخص می‌شوند. از این رو، برای خوانش مرز در هر عرصه‌ای نیازمند بررسی روابط قراردادی آن بستر هستیم.

از انواع تقسیم‌بندی مرزها می‌توان به مرزهای بین‌المللی، پیشتاز، تحمیلی، سیاسی، هندسی، طبیعی، فرهنگی، و

متروکه اشاره کرد. مرزهای متروکه انگار با بحث ما در هنر قرابت بیشتری دارند. این نوع مرز، همان‌طور که از نامش پیداست، اعتبار خود را به عنوان مرز از دست داده ولی آثار آن هنور در چشم‌انداز نمایان است(روشن و فرهادیان، ۱۳۸۵: ۲۲۶)، چنان‌که هنر امروزه در بسیاری از بخش‌هایش با انواع مرزهای متروکه مواجه است که همچون سابق مثل دیواری بتنی و مانع نیستند. از دهۀ ۱۹۹۰ به بعد، شاهد مطالعه‌ی مرزها به عنوان موضوعی بسیار مهم هستیم. در فضاهای علمی نیاز به دیدگاه‌های نظری جدید در ارتباط با مرزها تقویت می‌شود و واژه‌های دیگری همچون قلمروها، قلمروزدایی، پسامدرنیسم، و نئولیبرالیسم در بستر گفت‌وگوها درخصوص جهانی‌شدن اهمیت پیدا می‌کنند. مرزها بیش از آنکه به مثابۀ خطوط ثابت عمل کنند به عنوان گفتمانی در عرصه‌های مختلفی فرهنگی ـ هنری حضور پیدا می‌کنند. برای مثال، فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی در نتیجۀ فروپاشی دیوار برلین ملموس‌تر شد. در این دوره شاهد حضور هنرمندانی معترض هستیم که از استعاره‌های دیوار و مرز برای بیان اعتراضات‌شان استفاده می‌کنند. با این همه، این اعتراضات محدود به فضایی جغرافیایی نیست. آن‌ها به تمام مرزبندی‌هایی که هست و نباید باشد معترض‌اند، چنان‌که گروه موسیقی پینک فلوید آلبومی موسیقی تحت عنوان دیوار دارد که با نگاهی معترضانه به دامنه‌ی متنوعی از دیوارها اعتراض می‌کند: دیوارهایی که نظام‌های سرمایه‌داری کشیده‌اند، دیوارهای عاطفی، دیوارهای نظام‌های مسلط در سیستم آموزشی. حتی این گروه در اعتراضات مربوط به تقویت مرز مکزیک و دیوار معروف آن توسط رئیس جمهور ترامپ مجدداً از مفهوم سابق دیوار که در اینجا هم مانع است و هم مرز در کنسرت‌شان بهره برده و اعتراض‌شان را اعلام داشتند. از این رو، ایدۀ مرز را نمی‌توان تنها در معنای سنتی خود و به وسیله‌ی مفهوم جغرافیایی سیاسی درک کرد، زیرا مرز به بخشی از متن جغرافیای فرهنگی گسترده‌تری تبدیل شده است. همچنین در ارتباط با هنر، سؤالی که درباره‌ی مرز پیش می‌آید ممکن است گاهی جنبه‌ی دسته‌بندی‌کردن پیدا کند، مثلاً مرز بین هنر و علم یا مرز بین هنر و تکنولوژی یا مرز میان متریال‌های جدید غیرمرسوم در هنر و مواردی از این دست که مدام با تعیین حدود یکدیگر در حال شناختن ماهیت خود در لحظه‌ی اکنون هستند. بسیاری از گفتمان‌های معاصر در حال تبیین و تفسیری نو از این مرزها هستند.

فهرست منابع:

هایدگر، مارتین(۱۸۸۹-۱۹۷۶)، سرآغاز اثر هنری، مترجم، پرویز ضیا شهابی، انتشارات هرمس
حافظ‌نیا، محمدرضا و مراد کاویانی(۱۳۸۸)، افق‌های جدید در جغرافیای سیاسی، چاپ دوم، انتشارات سمت
حیدری‌فر، محمد رئوف(۱۳۸۹)، بررسی انتقادی گفتمان جهان بدون مرز، فصلنامه ژئوپولتیک، سال ششم، شماره ۲
جان‌پرور، محسن (۱۳۷۸)، بررسی تحول مفهوم مرز در دوران معاصر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر محمدرضا حافظ‌نیا، تهران دانشگاه تربیت مدرس
مجتهدزاده، پیروز(۱۳۷۹)، خلیج فارس کشورها و مرزها، چاپ اول، انتشارت عطایی، تهران

Brunet-Jailly, E. (2005). Theorizing Borders: An Interdisciplinary Perspective. Geopolitics, 10(4), 633-649.

Cairncross, Francis (1997). The death of distance: How the communications revolution will change our lives? Harvard school press.

Heyman, J. (2012). Construcción y uso de tipologías: movilidad geográfica en la frontera México-Estados Unidos. In M. Ariza & L. Velasco (Coords.), Métodos cualitativos y su aplicación empírica. Por los caminos de la investigación sobre migración internacional (pp. 419-454). Mex-

Instituto de Investigaciones Sociales-unam, El Colegio de la Frontera Norte: .ico

Newman, D. (2015). Revisiting good fences and neighbours in a postmodern world after twenty years: theoretical reflections on the state of contemporary border studies. Nordia Geographical Publications, 44(4), 13-19.

Stanbury. W.T. & B Vertinsky. (1995). «Information Technologies and Transnational Interest. Groups: The Challenge for Diplomacy». Canadian Foreign Policy.Vol. 2, 3.

تصویر روبرو: سردیس ژانوس در موزه واتیکان

گفت‌وجو

جامعه‌شناسی هنر
فلسفه‌ی هنر
پدیدارشناسی هنر
نشانه‌شناسی هنر
بینارشته‌ای هنر

گفت‌وگو

سرآغازِ کارِ هنری از خودِ هنر

با مروری بر آثار

در گفت‌وگوی شیوا بیرانوند با استاد غلامحسین نامی

شیوا بیرانوند: در این شماره از نهیب، با عنوانِ سرآغازِکارِ هنری این افتخار را داریم که در خدمت یکی از نامدارترین هنرمندان ایران "استاد غلامحسین نامی" باشیم و با ایشان به کشف و شهود درباره سرآغازِ کارِهنری بپردازیم؛ استاد نامی گرامی، بی‌نهایت ممنون از اینکه لطف فرمودید و به ما افتخار را دادید که در مجلهٔ نهیب بتوانیم درخدمت شما باشیم. شکلی از رهایی و بی‌نیازی از واژگان در آثار شما وجود دارد. نقاشی‌های شما به چنبرهٔ هیچ واژه‌ای درنمی‌آید و اصلاً آسان نیست که بخواهیم دربارهٔ آن‌ها با واژگان سخن بگوییم. می‌خواستم از شما بشنوم که این رهایی از واژگان را چگونه تجربه کرده‌اید؟ آیا آن را انتخاب کردی یا این‌که برمی‌گردد به جهان نقاشی‌های شما؟ خیلی ممنون می‌شوم که پاسخ خود را بفرمایید.

استاد غلامحسین نامی: از شما و مجلهٔ نهیب سپاسگزارم که این فرصت را پیش آوردید که بتوانیم با همدیگر راجع به هنر صحبت کنیم. در جواب سؤال شما بایستی بگویم که اصولاً هنرهای تجسمی و به‌ویژه هنر نقاشی بیشتر واقعاً حس کردنی است تا گفتنی و شنیدنی! زبان هنر تجسمی، زبانی‌است بصری و این زبان بصری در حقیقت از طریق اشکال و معانی در ذهن مخاطب جای می‌گیرد و به هیچ واژه‌ای هم احتیاج ندارد و هر شکلی هم خودش یک معنایی دارد، یعنی در درون خودش دارای معناست. ما در بحث مبانی هنرهای تجسمی، که خود من سال‌ها تجربهٔ نگارش و تدریس کتاب آن را در دانشگاه‌ها و کلاس‌های خود داشته‌ام، همیشه مطرح می‌کردم که درحقیقت هنرهای بصری ازطریق شکل در ذهن مخاطب معنا پیدا می‌کنند. به عنوان مثال حتی در دنیای انتزاعی، اگر شما در یک صفحهٔ ۴A یک خط عمود رسم کنید، این خط دارای معنا هست. چندین معنا در آن وجود دارد؛ ایستایی، مقاومت، قهرمانی و خیلی از عناوین دیگر. همین خط عمود را اگر شما ۳۰ درجه حرکت بدهید، در صفحهٔ بعد آن را تبدیل کنید به یک خط مایل، خواهید دید که معانی اولیه چقدر تغییر می‌کند! معناهایی که در یک خط مایل وجود دارند، عبارتند از: اضمحلال، در حال افتادن، در حال نابودی، بی‌ثباتی و بسیاری عناوین دیگر. اگر شما همین خط مایل را در صفحهٔ خود افقی رسم کنید، به معنی مرگ، خواب و آرامش خواهد بود. خب ببینید، در یک خط چندین معنا وجود دارد! و حالا این را ما در مورد یک خط مثال زدیم! و اگر این خط را به اشکال مختلف گسترش‌دهیم، رنگ‌هایی که شکل‌ها در محیط‌های مختلف، به خود می‌گیرند، چقدر معانی متفاوتی به‌وجود می‌آورد! آن‌وقت درمی‌یابیم که دنیای هنرهای

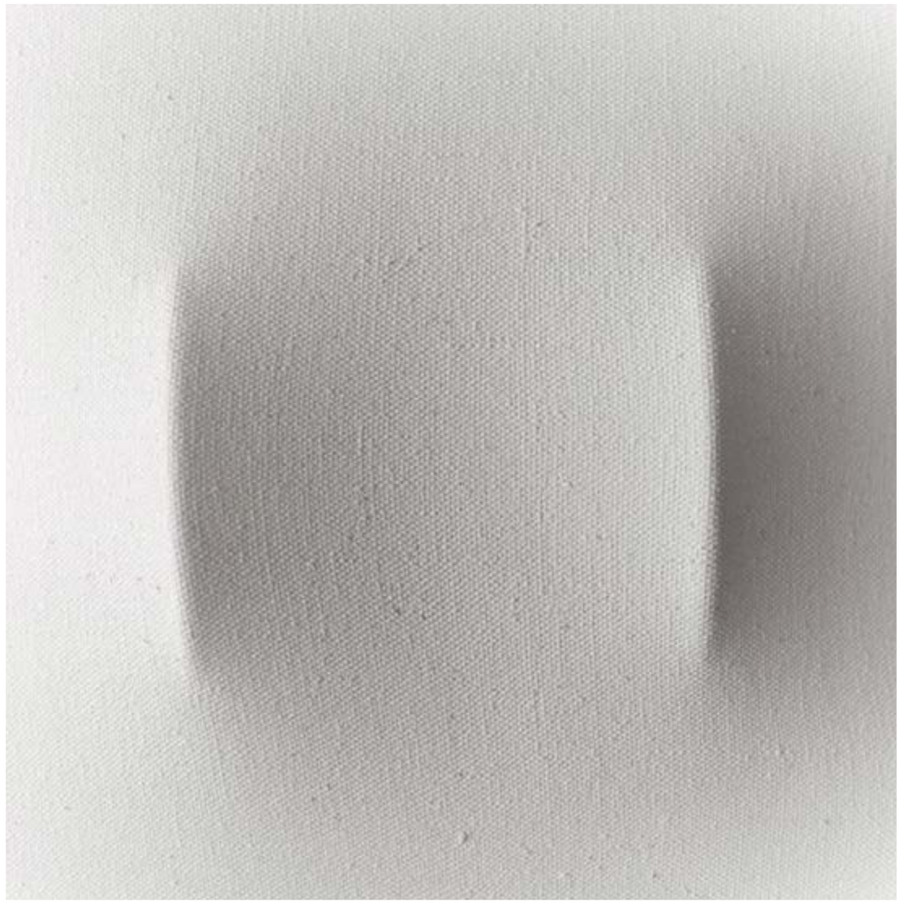
بصری، دنیای بی‌واژگان است و فقط از طریق احساس درونی افراد درک می‌شود. و حالا این توصیف را من در مورد خلق یک اثر هنری گسترش می‌دهم و همیشه برای دوستان و شاگردانم مثال زدم که یک اثر هنری اصولاً چگونه خلق می‌شود؟ اگر یک مثلثی را در نظر بگیریم، دارای سه رأس است. رأس بالایی رأس اول، مرحلهٔ دریافت است. یک هنرمند از طریق تمام حواس خود، حواس چندگانهٔ خود، جهان پیرامون را دریافت می‌کند؛ می‌بیند، می‌شنود، حس می‌کند، لمس می‌کند، می‌بوید و خیلی حواس دیگری که در جریان این دریافت قرار می‌گیرند. و این دریافت هنرمند از پیرامونش به رأس دوم مثلث حرکت می‌کند. حالا من مثال می‌زنم. مثلاً فرض کنید یک هنرمند گل سرخی را نگاه کرده، برد آن، رنگ آن، بافت آن، زیبایی‌های آن را و حتی بوی گل و همهٔ جنبه‌های آن را دریافت کرده است. این دریافت به مرحلهٔ بعد می‌رود، من مرحلهٔ بعد را، مرحلهٔ تحلیل ذهنی می‌گذارم. خب در این مرحلهٔ تحلیل، عناصر مختلفی وجود دارد. در ذهن ما الوهیت هست، عواطف و احساسات هست، و خیلی چیزهای دیگر مثل دانش و تجربیات مختلف انسانی وجوددارد. در آنجا این شکل گل سرخ ، وارد این مرحله می‌شود و عناصری را که در مرحلهٔ ذهن وجود دارد، به اصطلاح در صندوقچهٔ ذهن وجود دارد، روی این شکل گل سرخ اثر می‌گذارد. اینطور نیست که این گل سرخ وارد این مجموعه شود و هیچ تأثیری را از ذهنیت هنرمند نگیرد. خب اینجا مرحلهٔ بسیار بسیار مهمی است!

ب- بله دقیقاً.

ن- مرحله‌ایست که در حقیقت ریشه‌های اصلی خلاقیت دارد شکل می‌گیرد. در این مرحله، حالا ما مثال می‌زنیم، یکی از عناصر ذهنی فرض‌کنید Memory یا خاطره هست، ممکن است روی این گل سرخ اثر مستقیم داشته باشد. حالا این خاطره چی هست؟ مثال می‌زنم، به محض اینکه هنرمند این گل سرخ را می‌بیند، خاطره‌ای به ذهن وی می‌آید، خاطرهٔ غم‌انگیزی، خاطرهٔ به عنوان مثال زمانی که مادرش فوت کرده و او دسته‌های گل سرخ را بر قبر مادر می‌گذارد و مدت‌ها می‌نشیند و گریه می‌کند و گل سرخ را روی قبر مادر رها می‌کند و برمی‌گردد. این خاطره ناگهان روی شکل و فرم گل سرخ اثر مستقیم دارد. خب حالا در این تأثیرگذاری چه اتفاقی می‌افتد؟ اینجاست که ضلع سوم مطرح می‌شود. این شکل گل سرخ که تحت‌تأثیر این خاطره قرار گرفته است به مرحلهٔ سوم، که مرحلهٔ خلاقیت هست، وارد می‌شود. در آنجا ناگهان گل سرخی نقاشی می‌شود که اصلاً شباهتی به گل سرخ طبیعی ندارد! یک گل سیاه‌رنگ پژمرده، با شاخه و تیغ‌های بسیار بزرگ، تیز و خشن تصویر می‌شود. ممکن است شخصی از نقاش بپرسد، شما آن گل سرخ را دیده‌اید؟ اینکه آن گل سرخ نیست! این چیه که کشیدی؟! می‌بینیم دریافت اولیهٔ هنرمند از طبیعت تحت تأثیر عوامل ذهنی هنرمند، تبدیل می‌شود به شکلی که به‌کلی از شکل اولیهٔآن متفاوت است! اینجاست که خلق هنری اتفاق می‌افتد. این مسیر ساده‌ای بود که من همیشه برای مسیر خلق یک اثر هنری عنوان می‌کنم. این داستان در مورد تمام آثاری که بنده در طول عمرم به وجود آورده‌ام، صدق می‌کند، یعنی در حقیقت از اولین کارهایی که بعد از دوران تحصیلم در دانشگاه انجام دادم. اولین کارهای من نقاشی‌های کودکانه بود، چون من معلم کودکان در دبستان‌ها بودم و در نتیجه تحت‌تأثیر بچه‌ها قرارگرفتم و یک سری کارهای کودکانه که بسیار دوست‌شان دارم را انجام دادم. در این کارها من در حقیقت خودم را جای یک کودک پنج، شش ساله گذاشتم و نقاشی کردم. خب بعد از آن دوران اتفاقی برای من می‌افتد که به دنیای سپید سه‌بعدی دست پیدا می‌کنم. خب حالا من اینجا نمی‌خواهم ادامه بدهم چون مطمئنم شما در همین‌جا سؤالاتی دارید که ادامهٔ صحبت‌هایم را در باب سؤال شما خواهم گفت.

ب- این نهایت لطف شماست. چقدر جالب که قبل از اینکه یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های این گفتگو را از محضرتان بپرسم، در واقع یک مقدمهٔ بسیار خوشایند و دقیق را مطرح فرمودید. عنوان این قسمت از فصل‌نامهٔ نهیب، سرآغاز کارِ هنری است و مقدمهٔ شما خیلی کمک کرد به اینکه این شروع اتفاق افتد و از طرفی برای من خیلی جای کنجکاوی دارد! اینکه فرآوردهٔ نهایی نقاشی‌های شما نسبت به جهان واقعی بسیار فاصله می‌گیرد و یک سرزمین ذهنی را بازنمایی می‌کند، که حقیقتاً می‌توانیم بگوییم که هم از واژگان فاصله می‌گیرد و هم از گونه‌های

دیگر آثار هنری که تاکنون با آن‌ها روبرو شده‌ایم. یعنی یک لحظه در مرزی بین نقاشی و مجسمه، در مرزی بین شعر و نقاشی قرار می‌گیرد. این دگرگونی محصول چه شیوه‌ای از رویارویی و دریافت است؟ چون شما به زیبایی اشاره فرمودید که در مرحلهٔ دریافت، ممکن است واقعیتی در بیرون، ما را تحت‌تأثیر قرار دهد و یک دگرگونی در فرم بیرونی رخ دهد و می‌بینیم که در جهان شما نه‌تنها دگرگونی اتفاق می‌افتد، بلکه انگار جهانی، عالمی از نو



برپا می‌شود. عالمی که در عین‌حال که از واقعیت جداست، به‌کل عالم دیگری است. مشتاقیم بدانیم این عالم چه مناسباتی دارد؟ هنگامی‌که شما اثر خود را می‌بینید، برایتان چطور به نظر می‌آید؟

ن- همان‌گونه که در بحث «مثلث خلاقیت» عنوان کردم، اولاً اینکه آثار من با واژگان و با فرم کل طبیعت متفاوت می‌شود را باید در همان مثلث جستجو کرد. و این طبیعی است! برای اینکه هنرمند به جهان می‌نگرد و جهان دیگری را خلق می‌کند. این یک واقعیت است! در واقع هنرمند اشکال طبیعت را بازسازی نمی‌کند، بلکه نشانه‌هایی

از آن اشکال را که از طریق کانال ذهن وی می‌گذرد، آن‌ها را خلق می‌کند. در کارهای من هم به همین شکل اتفاق افتاده است. من در حقیقت زمانی‌که به کارهای سپید سه‌بعدی خودم در اثر یک اتفاق دست پیدا کردم، که حالا آن اتفاق که برای من بسیار مهم و حیاتی است را خواهم گفت،که اثراتش تا به امروز بر من حاکم است. بعد از اینکه کارهای کودکانه را انجام دادم، روزی یکی از گالری‌ها به نام گالری بورگز به مناسبت روز مادر مسابقه‌ای را ترتیب داده بود و از هنرمندان دعوت کرده‌بود که شرکت‌کنند و برای آن جایزه تعیین‌کرده‌بود. خب، من هم که تازه از دانشگاه فارغ‌التحصیل شده بودم، خیلی علاقه‌مند بودم که در این جریانات باشم و در آتلیه‌ام شروع کردم به کارکردن و با رنگ-آمیزی‌های کودکانه، شروع کردم به تصویر یک مادر و کودک را انجام دادن. طراحی آن را روی بوم انجام داده بودم، شب بود و در آتلیه داشتم کارمی‌کردم. بوم تر بود و داشت خشک‌می‌شد، من را از آن طرف صدا زدند و من بوم را رها کردم در گوشهٔ میز روی زمین، به‌طوری که در گوشهٔ تیز میز قرارگرفت. و من رفتم و کارم را انجام دادم و برگشتم. نور چراغ از بالا روی تابلوی من تابیده‌بود. من ناگهان میخ‌کوب شدم! این گوشهٔ تیز میز در داخل بومی که تر بود، فرورفته‌بود و یک برآمدگی عجیب‌وغریب زیبایی را ایجاد کرده بود. نور از بالا تابیده بود و سایه‌روشن بسیار هیجان‌انگیزی داشت. که این منظره شدیداً من را تحت‌تأثیر قرار داد. لحظه‌ای مکث‌کردم و ناگهان جرقه‌ای در ذهنم آمد که من باید آن طراحی ساده‌ای که از مادر و کودک داشتم و قرار بود روی این بوم بسازم را به صورت برجسته کار کنم.

ب- بله!

ن- و برای این منظور احتیاج به دو دایره داشتم، چون ساده‌ترین فرمی که برای سر مادر و سر کودک لازم داشتم، دوتا دایره بود. خب! این تجربه، تجربهٔ بسیار جالبی بود که من برای اولین بار باید تصمیم‌می‌گرفتم که این تابلو باید به‌صورت برجسته خودش را نشان بدهد و خب حالا نیاز به دو دایرهٔ برجسته دارم و ناگهان یاد دو بشقاب ملامین کوچک و بزرگ افتادم که در آشپزخانه داشتیم. و بلافاصله یک بشقاب کوچک برای سر کودک و یک بشقاب بزرگتر برای سر مادر انتخاب‌کردم و طراحی ساده را روی بوم انجام دادم و این دو بشقاب را از پشتِ بوم فشار دادم و با چوب و میخ آن را ثابت کردم و پشت تابلو را بستم. کار آماده شد. یعنی مادر و کودک به‌صورت دو دایرهٔ برجسته روی بوم مادری بود که کودک خود را در بغل گرفته بود. این اولین کار سپید سه‌بعدی من بود که در اثر یک تجربه و اتفاق به وجودآمد. این کار به گالری بورگز رفت و جایزهٔ اول نمایشگاه را برد. شما این تابلو را در آثار من حتماً پیدا کردید و دیدید.

ب- بله. اتفاقاً جزو همان آثاری بود که خیلی شگفت‌انگیز بود و در مرز بین نقاشی و مجسمه قرار گرفته بود و این خیلی اتفاق عجیبی هست. و من اینجا یک سؤال دارم چون موضوع هم خاستگاه و سرآغاز اثر هنری است. یک سری واژگان مثل «اتفاق» را خیلی از اهالی هنر به کار می‌برند. که آن لحظه« اتفاقی» پیش آمد! یک‌جایی از این ماجرا گنگ و ناگفته است که من خیلی مشتاقم از زبان شما بشنوم. یک شیوه‌ای از مشاهده‌گری، انتظار و آمادگی لازم است که هنرمند باید داشته باشد تا اساساً اتفاق را ببیند. یعنی اگر برای دیدن آماده نباشد و اگر تمرین مشاهده کردن جهان در آن وجود نداشته باشد، نمی‌تواند آن اتفاق را ببیند و من فکر می‌کنم یکی از خطاهای شناختی که در فهم ما از هنر و نقد هنری وجود دارد همین واژهٔ «اتفاق» است. شما آن اتفاق برایتان پیش آمد و آن لحظه را دیدید، درحالی‌که ممکن بود هنرمند دیگری از آن بگذرد و یا کسی که اصلاً کار هنری انجام نمی‌دهد، اصلاً آن اتفاق را نبیند! خیلی مشتاقم که نظر شما را در مورد این جزئیات بدانم، که مطمئناً برای شما خیلی خیلی زیاد بوده‌اند.

ن- دقیقاً نظر شما را تأیید می‌کنم. ببینید «اتفاق» در دست آدم بی‌تجربه و کسی‌که نگاه درستی به جهان ندارد و در زمینهٔ هنر تجربیاتی ندارد، هیچ اتفاق خاصی نمی‌افتد. یعنی «اتفاق» هیچ معنایی پیدا نمی‌کند و هیچ ثمره‌ای نخواهد داشت. «اتفاق» درحقیقت توسط کسی به یک درجه از خلاقیت تبدیل می‌شود که دارای تجربهٔ کافی و دیدگاه درست نسبت به جهان و آگاهی کامل به دنیای هنر خودش داشته باشد وگرنه هیچ ثمره‌ای نخواهد داشت.

درست مثل جریان «الهام» است. من می‌گویم «الهام» چیز بسیار عجیب‌وغریب و زیبایی است در خلق اثر هنری، اما به همه «الهام» وارد نمی‌شود. برای اینکه «الهام» به هنرمند وارد شود، او باید دارای صلاحیت باشد. به هر هنرمندی الهام نمی‌شود! «اتفاق» هم دقیقاً به همین شکل است. به عنوان مثال یک لکهٔ جوهر که می‌افتد روی کاغذ، در دست یک آدم معمولی که هیچ اطلاعی از دنیای هنر و شناخت ندارد، هیچ اتفاقی نمی‌افتد. اما همان لکهٔ جوهر برای یک هنرمندی که نگاه ساختاری دارد، به دنیای شکل و فرم و حرکت آگاهی دارد و مؤلفه‌های هنر را به‌خوبی می‌داند، آن لکهٔ جوهر تبدیل به یک اثر خلاقانه می‌شود. و با تغییراتی که به آن می‌دهد، آن لکه را به یک اثر بسیار خلاقانه تبدیل‌می‌کند که در حقیقت خود او به‌وجود آورده‌است. اینجاست که «اتفاق» می‌رود و در مراحل آخر خود قرار می‌گیرد. اینجا دیگر«اتفاق» تمام می‌شود. اینجا خلق هنری است، که رخ می‌دهد. «اتفاق» بهانه‌ای‌ست برای یک ذهن روشن، یک ذهن آگاه و یک چشم قوی ولاغیر. من فکر می‌کنم اتفاقی که آن شب برای من افتاد، همان‌طور که شما خوب اشاره کردید، آن فرورفتگی نوک تیز میز در بوم من می‌توانست فرد دیگری را به شدت ناراحت کند و اصلاً بوم را بیاندازد دور و بوم دیگری را بردارد.

ب- دقیقاً

ن- درصورتی‌که آن اتفاق برای من دنیایی را به‌وجودآورد که تا به امروز در آن زندگی می‌کنم.

ب- و چه اشارهٔ بی‌نظیری کردید که این اتفاق می‌توانست دیگری را خشمگین کند ولی برای شما ماجرای دیگری داشت. اینجا برای من سؤالی پیش آمد. از یک سو آن اتفاق می‌تواند تداعی‌کنندهٔ اتفاقی در گذشته و گنجینهٔ ذهنی هنرمند باشد یا اینکه برعکس یک تداوم روبه آینده باشد. یعنی شما آیندهٔ اثر را تخیل کنید، تا اصلاً بتوانید آن لحظه را جدی بگیرید. این لحظه اکنونی هست که هم زمان حال، هم گذشته و هم آینده در آن هست. نمی‌دانم آیا این سؤال را ضروری می‌دانید یا اشتیاقی دارید به آن پاسخ دهید یا من می‌توانم سؤال را جور دیگری بپرسم.

ن- ببینید یک جواب خلاصه به شما می‌دهم. حرف شما قشنگ است. که آن لحظه ذهن، حالا خودم را مثال می‌زنم، ذهن من شامل یک‌سری اتفاقاتی بود که در طول زندگی من رخ داده بود و براثر تجربیات من درطول زندگی من وجود داشته، بعد با نگاه دقیقی که نسبت به پیرامونم داشتم، آن فرورفتگی در بوم آینده را برای من نمایان می‌کند. یعنی می‌خواهم به شما بگویم که تنها این نبود که به‌محض اینکه من آن فرم را دیدم آینده را دیدم! رسیدن به آن آینده نتیجهٔ نگرش به آن گذشته‌هاست. یا استفاده از تجربیات گذشته است. من همیشه در توضیح کارهای سپید سه‌بعدی می‌گویم، قبل از اینکه این «اتفاق» برای من بیافتد، سال‌ها طراحی سنگ می‌کردم. با مهندس سیحون به کوه می‌رفتم(یادش بخیر واقعاً) و من سنگ‌ها را با مداد B۶ طراحی می‌کردم، حجم آن‌ها را درمی‌آوردم، نور و سایه را درمی‌آوردم و عاشق طراحی سنگ بودم. و خب بعد که این اتفاق افتاد، خودم تجزیه‌وتحلیل کردم که، ای‌بابا! بی‌خود نبود که این امر آنقدر بر من تأثیرگذاشت! برای اینکه حجمی را برای من ایجاد کرد که در گذشته‌ی من سابقه داشت. من سال‌ها با تمام وجود داشتم این حجم‌ها را در ذهنم حلاجی‌می‌کردم، حس می‌کردم، حجم‌ها را لمس می‌کردم، نقاشی می‌کردم و بی‌خود نبود که این اتفاق برای من رخ دهد و من آن را فوراً می‌گیرم! گذشته و حال و آینده هر سه در یک زنجیرهٔ به هم پیوسته‌ای هستند که در هر اثر هنری اتفاق می‌افتد.

ب- واقعاً چه پاسخ بی‌نظیری! این احضار گذشته و حال و آینده، شاید خب می‌توانیم بگوییم از مفاهیمی مثل Mindfulness یا ذهن‌آگاهی یا حضور، در خیلی از مکاتب روان‌کاوی و روان‌درمانی معاصر صحبت می‌شود. در عین حال تجربه‌ی زمان حال را می‌بینیم که در خیلی از آئین‌ها در مورد آن صحبت می‌شود. ببینید، خیلی وقت‌ها در مورد این کیفیت سخن نمی‌گویند که ما دقیقاً چطور می‌توانیم اکنون را تجربه‌کنیم؟ و من فکرمی‌کنم این پاسخی که شما در مورد تجربهٔ خود گفتید، احضار و انطباق گذشته، حال و آینده در یک لحظه، شاید بشود یکی

از بخش‌های زیست هنرمندانه و در واقع پیشاتأملی و پیش از خلق اثر باشد، که شاید خیلی هم به آن پرداخته نشده یعنی در قالب واژگانی مثل «اتفاق» یا «اتفاقی دیدن» که شما خیلی دقیق به آن اشاره فرمودید که اگر سابقه‌ای در ذهن من نداشته باشد ممکن است من اصلاً آن لحظه را نبینم.

ن- همینطوره واقعاً! ببینید، الان به ذهنم آمد که فکرمی‌کنم همهٔ هنرمندان جهان، آن‌هایی که با هنر و زبان هنر آشنا هستند و در حقیقت تجربیات فراوان دارند، هنگامی‌که در مقابل پدیده‌ای قرار می‌گیرند، در حقیقت این نیست که در همان لحظه قرارگرفته‌اند! یعنی او از قبل در مقابل آن قرارگرفته و از خیلی قبل‌تر آمادگی این را داشته و اصلاً سر راه قرار گرفتن این منظره به عنوان مثال بی‌جهت نبوده، یعنی این اتفاق از قبل آماده بوده است. می‌دانید می‌خواهم چه بگویم؟ می‌خواهم بگویم که اینکه من یک‌دفعه از منظره‌ای خوشم می‌آید و شروع می‌کنم به نقاشی‌کردن، تصادفی نیست. این در دنیای ذهنی من در اثر تجربیات فراوانی که در طول زندگی از نظر دیدن داشته‌ام، از قبل این منظره برای من آماده و فراهم شده بود. و اینگونه نیست که ناخودآگاه و یا الکی آمده‌ام و جلوی این منظره نشسته‌ام. یعنی می‌خواهم بگویم از قبل ذهن من همه چیز را تعیین کرده و البته این یک‌خُرده اغراق است و الان همین لحظه برای خود من پیش آمد، یعنی من واقعاً اینجوری دارم فکرمی‌کنم که اگر یک آدمی جهان را به خوبی بنگرد و مشاهده کند، هر اتفاقی که برای او می‌افتد، آنی نیست، برای آن لحظه نیست، فی‌البداهه نیست! بلکه از قبل زمینه‌های آن در ذهن او آماده شده است.

ب- بله همینطوره! و این تمرین مشاهده‌کردن و دیدن جهان که خیلی هم اندیشمندان و فلاسفهٔ معاصر به آن پرداخته‌اند که انسان امروز از سر عادت یا از سر منفعت به جهان می‌نگرد. ولی این رویارویی با جهان و حالا اگر نخواهیم به این اصطلاح‌های فلسفی بپردازیم ولی با واژگانی مثل رها از منفعت و سود یا یک مشاهدهٔ بی‌واسطه، در واقع انگار همین گنجینهٔ تصویری را در جان هنرمند غنی می‌کند و آن لحظهٔ انطباق و لحظهٔ دیدن انگار بخشی از حافظه به اکنون احضار می‌شود. خیلی جالبه! من همین لحظه دارم به این کلمه فکر می‌کنم که انگار یک نوع دیدنِ دیدن، یعنی شما دیدن خود را می‌بینید. من خیلی مشتاقم که شما ادامه بدهید و در واقع من این جمله را تکمیل نکنم.

ن- نه کاملاً درست است! این کلام شما «دیدنِ دیدن» خیلی جالب است!

ب- لطف شماست.

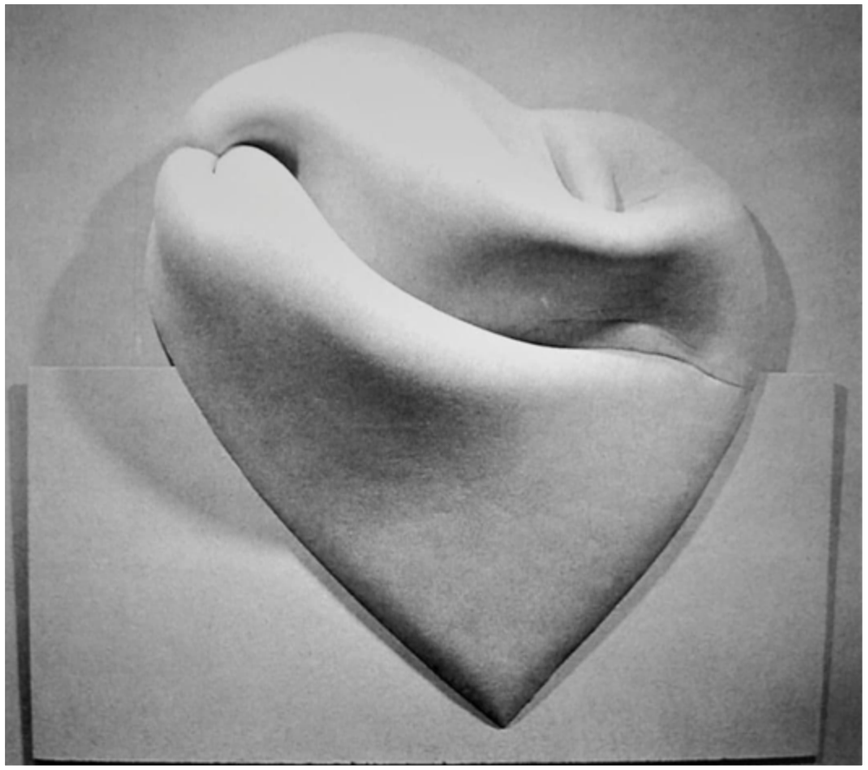
ن- برای اینکه منظور من دقیقاً همین بود. آنچه را که من در این لحظهٔ آنی می‌بینم، واقعاً این‌طور نیست که فقط در این لحظه آن را دیده‌ام! این یک زمینهٔ ذهنی و بصری در من دارد. آن ذهنیت و آن سابقهٔ ذهنی و بصری است که من را می‌کشاند به این نقطه که بنشینم و این کارها را ببینم. یعنی کششی وجود داشته یا من را به طرف این مکان هل داده تا بنشینم و این فضا را ببینم. می‌خواهم بگویم اگر من یک‌دفعه از یک منظره خوشم می‌آید، یک‌دفعه‌ای نیست!

ب- بله.

ن- اینکه من همین الان فقط خوشم آمده است! نه به خاطر آن سابقهٔ ذهنی که در ذهن من وجود دارد، من هل‌داده شدم به طرف اینکه از این منظره خوشم بیاد و همان‌طور که قبلاً هم گفتم همهٔ این داستان‌ها برای همهٔ افراد اتفاق نمی‌افتد! فرد باید صلاحیت و آمادگی داشته باشد، وگرنه این اتفاق نمی‌افتد. آن صلاحیت و آمادگی هم در حقیقت مربوط به اندیشه و بینش هنرمند در طول زندگی وی است. که آیا به آن صلاحیت رسیده یا خیر! که این «الهامات» و یا «اتفاقات»برای او رخ دهد.

ب- قبل از اینکه به آثار شما بپردازم که در آن‌ها فضاها یا مناظر شبیه طبیعت وجود دارد، خیلی کنجکاوم در مورد

مجموعه‌ی سه‌بعدی سپید این سؤال را از شما بپرسم چه شد سختی سنگ برای اینکه به هر حال این «رخداد» پیش آمد و حجم شکل گرفت، ولی خیلی جالبه که امتداد پیدا کرد در نرمی بوم. یعنی در تاریخ هنر هم به هر حال این مجسمه‌های نرم در هنر معاصر جهان مورد توجه قرارگرفته و یک نوع نگاه متفاوت نسبت به مجسمه‌سازی هست. این نرمی حجم‌های نرم درمقابل آن سطح‌های سنگ در دنیای شما آیا به این برمی‌گردد که به هر حال آن نرمی روح یا انتزاعی که در جنبهٔ درونی خود تجربه می‌کردید، به آن نزدیک است؟ آیا فکر می‌کنید بین آن‌ها ارتباطی وجوددارد؟



ن- بله، بله، دقیقاً همینطوره! خود من هم بارها در مصاحبه‌هایی که داشتم گاهی این بحث را پیش کشیدم و از من سؤال شده. ببینید. جواب من این است که من می‌پرسم این رنگ چرا سفید شد، چرا قرمز نشد، چرا آبی نشد، چرا سبز نشد، چرا سیاه نشد؟ این سپیدی در حقیقت ملازمهٔ بسیار، بسیار تعیین‌کننده‌ای با عواطف و احساسات و روحیات شخص من داشته.

ب- بله.

ن- من زمانی که نقاشی‌های کودکانه انجام می‌دادم که پر از رنگ‌های مختلف بود، بعد کم‌کم احساس کردم که این رنگ‌ها من را آزار می‌دهند و آمدم و با رنگ سفید شروع کردم به پوشاندن بسیاری از این رنگ‌ها. شما اگر

کارهای کودکانهٔ من را دنبال کنید می‌بینید که از رنگین‌ترین کارها شروع می‌شود و به‌مرور به‌جایی می‌رسد که همه‌جا سپید است و تنها چند لکهٔ رنگی را در صفحه می‌بینید، که حالت انتزاعی هم پیدا کرده است.

ب- بله، بله!

ن- از آنجا من این تحلیل را برای خودم داشتم که چرا این رنگ سپید انقدر مورد علاقهٔ من و اصلاً چرا انقدر وارد کارهای من شد! و این را به حساسیت‌های خودم که همه‌جانبه هستند؛ حساسیت‌هایی که در زندگی دارم، حساسیت‌هایی که در هنر دارم، حساسیت‌های مختلفی که در مورد افراد جامعه دارم و خیلی چیزهای دیگر افزودم. این حساسیت‌ها بسیار شکننده و ظریف هستند و به همین دلیل فکرمی‌کنم این سپیدی با حالت من ملازمه پیدا کرده است.

ب- چقدر شگفت‌انگیز! یعنی این آزاری که رنگ‌ها برای شما داشتند، می‌توانیم بگوییم که شاید آن تلخی‌ها و رنج‌هایی هم که در این جهان وجود دارد، در خلال این ماجرا انگار یک شکل شفابخش، یک‌گونه هنردرمانی رخ داده است. واقعاً چقدر جالب که این سپیدی این مفهوم را دارد! من یکی از کارهای شما که در رابطه با موضوع روز جهانی مبارزه با بی‌سوادی در همین مجموعه وجود دارد، بسیار اثر شگفت‌انگیزی است و در حین این که اثر خیلی انتزاعی هست که نمی‌خواهد خیلی ارجاعی داشته باشد ولی در عین حال یک رازآلودگی عجیبی در این اثر وجود دارد که اینجا سپیدی ارتباطی با سایه‌ها می‌گیرد و چقدر جالب که بسته به نوری که به اثر تابیده شود این رمزگانی که در مرکز دایره قرار گرفته است، می‌تواند دگرگون شود. به لحاظ فرم اجرایی اثر بسیار قابل تأملی است و به لحاظ ظرافت‌های آن بسته به این که این اثر هنری کجا قرار گیرد یا مخاطب کجا و در چه زاویه‌ای با آن قرار گیرد، معانی دگرگون می‌شود. خیلی مشتاقیم که در مورد شکل‌گیری و خاستگاه و سرآغاز این اثر اگر امکان داشته باشد، لطف بفرمایید و برای ما صحبت کنید.

ن- بله بله! سؤال بسیار خوبی است و این اثر یکی از کارهای بسیار مورد علاقهٔ من است. در دو بخش پاسخ می‌دهم. بخش اول، اصولاً در مورد نحوهٔ شکل‌گیری این اثر در رابطه با روز جهانی مبارزه با بی‌سوادی است و دومین بخش آن در مورد کل کارهای سپید سه‌بعدی من در مقابل نور و در فضا است، که در مقابل نور چه اتفاقاتی می‌افتد؟ که حالا در مورد بخش اول صحبت می‌کنیم. در روز جهانی مبازه با بی‌سوادی نمایشگاهی برپا شد و از هنرمندان خواسته بودند که در آن شرکت‌کنند و بنده هم با این اثر شرکت کردم. ایده‌ای که در این کار وجود دارد، یک دایره است که نشانه و سمبل جهان است. من در این اثر جهان را به چهار قسمت تقسیم‌کرده‌ام و آن موقع که این اثر را می‌ساختم، آماری که داده بودند این بود که یک سوم مردم جهان بی‌سواد بودند و سه چهارم باسواد. خب! این فرمول بلافاصله این فرم را به من ارائه داد که بایستی این کرهٔ زمین را به چهار قسمت تقسیم کنم؛ سه قسمت آن برآمده است، به اوج رسیده، اوج دانایی، اوج سواد، اوج شناخت و یک قسمت آن فرورفته است که معنای بی‌سوادی و بی‌دانشی و فرومایگی‌است. و به همین راحتی ایده انجام شد. و هیئت ژوری بدون اینکه من توضیحی داده باشم، در درجهٔ اول به دلیل کیفیت بصری این اثر این جایزه را به من دادند و بعد زنده‌یاد مهندس فروغی که یکی از اعضای هیئت ژوری بود وقتی که مرا دید، این مرد شریف با تمام ذهنیت خوبی که داشت به من گفت که کار خیلی خوبی بود! مخصوصاً اینکه این آمار بی‌سوادی را خوب نشان دادی!

ب- چقدر جالب!

ن- یعنی من اصلاً شوکه شدم! و قلبم به تپیدن شروع کرد. که انقدر این جریان انتزاعی و آفساید که اصلاً کسی باور نمی‌کرد من چنین ایده‌ای پشت این کار دارم. و بله این اثر یکی از کارهای خوب من هست.

و اما در مورد کارهای سپید سه‌بعدیِ من خب می‌دانید که هر حجمی و هر اثر سه‌بعدی، زمانی سه‌بعدی بودن آن دیده‌می‌شود که در مقابل نور قرار می‌گیرد و این نور هست که حجم را ایجاد می‌کند و بعد سوم را به وجود

می‌آورد. خب این آثار درمقابل نور معنا پیدا می‌کنند. حالا ما اگر مرکز این نور را جابه‌جا کنیم و حرکت و تغییر دهیم، معناهای متفاوتی در اثر ایجاد می‌شود. این کار را من قبلاً در یک فیلمی انجام دادم. خودم فیلم را گرفتم و منبع نور یعنی پروژکتور را در مقابل اثرم حرکت دادم و همینطور به‌شکل یک دایره، دور اثر گرداندم و هر لحظه به اصطلاح معنا و مفهوم فرم‌های من تغییر پیدا می‌کند و حتی در یک تجربه‌ای مثال زدم، گفتم فرض کنید خانمی با لباس‌های رنگی باشد و لباس قرمز پوشیده باشد و در مقابل نور قرار گیرد و در مقابل تابلوی سپید من قرارگیرد، معنای تابلو عوض می‌شود.

یعنی تغییرات محیطی، تغییرات جهت نور، تغییرات فضا، همهٔ این‌ها در معنا و مفهوم آثار من دخالت مستقیم دارد. این حالتی‌است که همواره در کارهای سه‌بعدی من وجود دارد. که البته مرحوم استاد بزرگ معماری آقای میرفندرسکی تحلیل بسیار زیبایی از آثار سه‌بعدی من دارند و به این شکل بیان کردند که بنده علاوه بر دنیای سه‌بعدی، بعد چهارم را نیز اجرا کرده‌ام، که تحلیل مفصلی است که در بیوگرافی‌های من و مطالبی که من دارم، وجود دارد.

به هر حال، منظورم این است که در مورد این کار مبارزه با بی‌سوادی این ایده درحقیقت ایدهٔ اصلی به‌وجود آمدن این کار بوده است.

ب- و واقعاً این حضور بعد چهارم دقیقاً با این اشارهٔ شما و اینکه، می‌بینیم که حتی حضور مخاطب و قرارگرفتن آن و نور و سایه‌ها در واقع بعدی دیگربه اثری اضافه می‌کند که همچنان خیلی هم نخواسته که از دوبعدی فاصله بگیرد. یعنی همچنان می‌شود گفت که صفحهٔ کتاب است و برای من خیلی جالب بود که روز جهانی مبارزه با بی‌سوادی و این اثری که همانطور که در آغاز گفتگو هم راجع به آن صحبت شد، رها از نشانگان واژگانی نوشتاری، می‌تواند با یک انسانی که حتی خواندن و نوشتن بلد نیست، ارتباط بگیرد و او هم با این اثر مواجه شود، و این باز هم جزو مفاهیمی است که در مورد آثار شما خیلی خیلی قابل تأمل هست و این سپیدی که جاهایی را در واقع در تصویر می‌بینیم که خاکستری‌های بی‌پایانی با همان نور و سایه‌هایی که فرمودید به آن اضافه می‌شود. یعنی در واقع یک نوع امکان بی‌نهایت برای آن وجوددارد و به هرحال، همان برجستگی‌هایی که می‌توانیم بگوییم در حین این که اثر به شدت تلاش‌کرده که ساده باشد، چه مفاهیمی در لایه‌های دیگر خود دارد! در واقع برای خود من لحظاتی آنقدر قابل تأمل است که شاید خیلی سخت بتوانم از موضوع جداشوم و سراغ پرسش دیگری بروم.

ن- فقط من نکته‌ای را که فراموش کرده بودم در مورد این اثر مبارزه با بی‌سوادی بگویم. شکل کلی کادر را اگر دقت کرده باشید، شکل کتابی است که باز شده و در داخل آن دایرهٔ جهان قرار گرفته و چهار قسمت شده.

ب- بله بله، کتابی که هیچ نوشته‌ای ندارد و سپید است.

در ادامهٔ گفتگو در رابطه با مجموعهٔ سه‌بعدی‌های سپید ایشان که باز هم آثار فراوانی در آن‌ها وجود دارد که خیلی از آن‌ها با زمانهٔ خود و هنر زمانهٔ خود ارتباط ویژه‌ای می‌گیرد. می‌بینیم که یکی از آثار شما به نام «قلب» به نوعی ظاهراً شاید یک اثر حاضر و آماده‌ای باشد که هنرمند با دگرگونی و جابه‌جایی یک فرم آن را به یک مجسمه تبدیل کرده که می‌توانیم بگوییم شبیه و یا در نسلی از حاضر و آماده‌ها قرار می‌گیرد، اما تفاوت‌های بسیار ظریف و شاعرانه‌ای دارد که خیلی مشتاقیم از شما بشنویم. نام اثر «قلب» هست و خب با آن حاضر و آماده‌هایی که مثلاً در کار مارسل دوشان می‌بینیم شاید حتی در آن یک آیرونی هم وجود داشته باشد، چون شما به عنوان یک هنرمند ایرانی یک نماد و نشانهٔ شاعرانه و دیگرگونه را انتخاب کردید و با در واقع کمترین حرکت‌ها در این مجسمه ما بطن و درون قلب را هم می‌بینیم. خیلی ممنون می‌شوم اگر امکان داشته باشد در مورد این اثر و شیوهٔ شکل‌گیری و سرآغاز آن توضیح بفرمایید.

ن- بله این در حقیقت تابلویی‌است که اسم آن را «قلبِ من» گذاشته‌ام.

ن- بله بله. این کار را من در آمریکا انجام دادم و در حقیقت یکی از کارهای به اصطلاح پروژهٔ آخر سال من بود. اما به هرحال در آن زمان من از متریال فوم استفاده کردم، البته من قبلاً هم در ایران از متریال فوم یا ابر استفاده کرده بودم. البته این متریالی که در آمریکا استفاده کردم با آنچه در ایران استفاده کرده بودم، فرق داشت. یک فوم با کیفیت بسیار بالا بود ولی خب در هرحال به‌دلیل قابلیت‌های بسیار فراوانی که این ماده برای شکل‌دهی در خود دارد، خیلی مورد توجه من قرارگرفت، که من با این ماده می‌توانستم تمام اشکالی که در ذهنم وجود داشت را، که اگر این ماده وجود نداشت به سختی می‌توانستم آن‌ها را بیان کنم، توسط این ماده بیان کنم. این ماده برای من بسیار جالب بود. یکی از بهترین کارهای من هم همین «قلب من» هست. که در آنجا این را ساختم. البته اینکه چرا قلب ساختم برای من انگیزه‌های عاطفی داشت. در آن زمان که این کار را انجام می‌دادم، دچار عواطف و احساسات عجیب‌وغریبی بودم و به‌نوعی می‌توانم بگویم این فشار بر قلب من وارد می‌شد و بدون اینکه عمداً بخواهم کاری بکنم، خودبه‌خود به‌وجود آمد. یعنی زمانی که می‌خواستم با این متریال کار کنم، چون در آن حالت‌های عاطفی قرارگرفتم، در نتیجه این شکل قلب خودبه‌خود به‌وجود آمد. و وقتی که به‌وجود آمد، خودم آن را ادامه دادم و کارهای مختلف دیگری روی آن انجام دادم و آن را کامل کردم. می‌خواهم بگویم که این اثر تحت یک انگیزهٔ واقعی به‌وجودآمد و خلق آن صرفاً انتزاعی نبود. به هر حال این تابلو برای من خیلی خاطره‌انگیز است. این اثر مربوط به سال‌های ۱۹۷۹ یا ۸۰ باید باشد. اما اگر شما به این قلب دست بزنید، می‌بینید که کاملاً سخت شده. من برای اینکه این کار صدمه یا خراشی نبیند، آن را با چسب‌ها و مواد مختلفی روی آن کشیدم که باعث سخت شدن آن شده و بسیاری از کارهایی که بعد از این اثر انجام دادم را با این روش نگهداری کردم تا دربرابر ضربه محافظت شوند.

ب- چقدر جالب! دوتا سؤال اینجا برای من پیش آمد: یکی در مورد همین نرمی متریال در حین شکل‌گیری و اندیشیدن و بعد سخت‌شدنی که در نهایت آن تروما یا آن زخم یا آن رنج که به هر حال همچنان که به لحاظ روانی هم به رنج تبدیل می‌شود در روان هم سخت می‌شود و می‌بینیم که چقدر این فرآیند برای فهم این اثر و برای فهم مجسمه‌سازی و آثار تجسمی مطمئناً بسیار راه‌گشاست! سؤالی که فکر می‌کنم دقیقاً اینجا باید پرسیده شود این است که خیلی‌ها متریال را از ایده و ذهنیت جدا می‌کنند و فکر می‌کنند این دو جدای از همدیگر هستند. درحالی‌که خود متریال لزوماً بدون هیچ پیش‌بینی ذهنی می‌تواند خودِ اندیشه یا خودِ فلسفه باشد. می‌خواهم از زبان شما بشنوم که اندیشیدن به متریال، بدون جداکردن اندیشه و متریال از هم و نگریستن دو قطبی به آن‌ها، بلکه کاملاً درهم‌تنیده هستند و لحظهٔ آغاز اثر هنری می‌توانم بگویم که لحظهٔ ورز دادن این متریال و قلب می‌تواند لحظهٔ هم‌نشینی باطن این اثر و فرم بیرونی آن باشد.

ن- دقیقاً درست است! ببینید اصولاً هر متریالی در خود دارای معناست. همانگونه که قبلاً هم اشاره‌کردم هر عنصر بصری دارای معناست. یک خط عمود، یک خط مایل، یک خط افق، یک نقطه، یک خط شکسته دارای معناست. حالا، متریال هم همینطور است. هر ماده و هر متریالی در جهان برای خودش دارای معناست. این معناها را هنرمند کشف می‌کند. در حقیقت، هنرمند باید زبان این ماده را بشناسد. اگر زبان ماده را شناخت به معناهای درونی این ماده پی می‌برد. و همانطور که گفتم به همین دلیل است که چون هر ماده‌ای دارای معناست، یک حرفی را می‌زند. اگر هنرمند این حرف را خوب فهمید، می‌تواند به نحو بسیار زیبایی از آن ماده برای ایده‌های خود بهره‌برداری کند. در مورد این فوم هم همین بود. هنگامی که به فوم دست می‌زدم و آن را حس می‌کردم، با آن گفتگو می‌کردم. در حقیقت یک نوع مکالمه داشتیم؛ من حرف می‌زدم و او جواب می‌داد و یا او حرف می‌زد و من جواب می‌دادم. و هنگامی‌که هر دو به یک نقطهٔ مشترک می‌رسیدیم، بلافاصله دست‌به‌کار می‌شدم و فرم به‌وجود می‌آمد. ببینید این یک گفتگوی درونی‌است بین هنرمند و ماده!

و این در طول تاریخ وجود داشته است. و در بین تمام هنرمندان جهان وجود دارد. و این رابطهٔ ماده و به اصطلاح احساس و عواطف هنرمند و این گفتگوی درونی بین هنرمند و مواد، چیز بسیار عجیب‌وغریبی است. یعنی داستان

نگفته‌ایست و نمی‌توان در مورد آن حرف زد و فقط باید آن را تجربه‌کرد!

ب- همینطوره، بله.

ن- و من در طول زندگی خودم از این ابر (فوم) بسیار استفاده کردم مثلاً آن «گره» بزرگ را ساختم و کارهای دیگری را انجام دادم. شما حتماً «گره» رادیده‌اید.

ب- بله و الان هم تلاش می‌کنم که بتوانم آن را ببینم.

ن- یک گره بسیار بزرگ با ابعاد دو و نیم در سه متر و ارتفاع یک متر و خورده‌ای ساختم که در فضای شهر هم آن را گذاشتم. ولی متأسفانه این اثر گم شد! یعنی دزدیده شد. و هنوز هم خبر ندارم که دست کی و کجاست! و از داستان، بسیار بسیار متأسفم.

ب- بله واقعاً چقدر ناراحت‌کننده!

ن- بله. منظورم این است که این ماده بی‌نهایت قابل انعطاف است و همیشه جوابگوی ذهنیات من بوده و به بهترین نحو وسیله‌ای برای بیان احساسات من بوده است.

ب- بله. چقدر تکان‌دهنده که این فضای ذهنی‌تون را با هم مادهٔ نرم ولی قابل اطمینان ساختید و حضور آن در فضای شهری، یعنی جابه‌جایی این مجسمه که اتفاقاً خیلی فضای درونی شما را تداعی می‌کند و قراردادن آن در فضای شهری خیلی متفاوت است با قرار گرفتن یک مجسمه یا یک تندیس از کسی در فضای شهری. چه اتفاقی افتاد که این رخداد پیش‌آمد که شما این اثر را در فضای شهری قرار دهید و به هر حال این اثر انگار به اثر دیگری تبدیل شده. به هر حال وقتی در فضای یک گالری و مستقل دیده می‌شود به ناگاه این مفهوم با موضوع گره معنی دیگری پیدامی‌کند.

ن- بله دقیقاً درسته. ببینید بنده این اثر را در آتلیه خودم در خیابان ویلای جنوبی که سال‌ها آتلیهٔ من بود کار کردم. بعد که کار تمام شد، حس عجیبی پیدا کردم، که اصلاً چرا من گره ساختم؟ در ذهن من چه اتفاقی افتاد که به موضوع گره فکر کردم؟ خب این که چرا آن را ساختم یک مقوله است و بعد که این کار ساخته شد، آن را از آتلیه آوردم بیرون و چون آتلیه در زیرزمین بود و راهرو تنگ بود، بیرون آوردن آن خیلی مشکل بود. و مخصوصاً آن را بیرون آوردم و در وسط خیابان روی آسفالت قرار دادم. و چون خیابان یک‌طرفه بود، تمام ماشین‌هایی که می‌آمدند، ایستادند و من آن‌ها را نگه داشتم و چندتا عکس گرفتم و این گره معنا پیدا کرد. این گره می‌تواند هر گرهی باشد. در آن لحظه، گره، ترافیک معنا پیدا کرد. و بعد در نمایشگاهی در گسترهٔ دو که مربوط به گروه آزاد بود قرار دادم، مردم تعابیر مختلف از آن داشتند و هرکس گره خود را مطرح می‌کرد. یکی گره سیاسی، یکی گره اقتصادی، یکی گره شخصی خانوادگی. این گره کم‌کم به دل همه نشسته بود و «هر کسی از ظن خود شد یار من». و هر کسی گره خودش را مطرح می‌کرد. این گره به نمایشگاه واشنگتون رفت و در راه برگشت در یک منزلی که در خیابان لاله‌زار قرار بود گذاشته شود و ما آن را برداریم. که وقتی من رفتم اثر آنجا نبود. اوایل قبل از انقلاب بود و خیلی خیابان‌ها شلوغ بود و خلاصه مأمور انباردار به من گفت که آقا من نمی‌دانم، یک عده ریختند اینجا و هرچه آن بالا بود بردند و شکستند و نابود کردند که اثر شما هم حتماً جزء آن‌ها بوده! و اینگونه بود که کار ما رفت. البته کاری نبود که کسی بخواهد آن را نابود کند و یا بگذارد زیر بغل و بیرون آورد، چون کار بزرگ بود و حتماً توسط شخصی آگاهانه و یا حتی با یک وانت‌باری حمل شده بود.

ب- بله و چقدر جالب که حتی گم شدن این کار هم یک گره فرهنگی را نشان می‌دهد. و خود به شکل حیرت‌انگیزی در آیندهٔ خودش امتداد پیدا کرده. و باز هم انتخاب متریال بسیار هوشمندانه و آگاهانه بوده چون این گره در نرمی ممکن می‌شده، ولی سخت می‌شده، مثل همان ترومایی که در سن‌های کمتر به نرمی شکل

می‌گیرد ولی بعدها چه در ابعاد فرهنگی و چه در ابعاد فردی هرچه آن گره سخت‌تر می‌شود، عظیم‌تر است. واقعاً گفتگو در مورد آثار شما واقعا تجربهٔ یگانه‌ای برای فهم اثر هنری است. یعنی من در همین لحظه نگاهم به خیلی از مفاهیمی که فکرمی‌کردم خیلی در مورد آن‌ها مطمئنم، بی‌شک بعد از این گفتگو متفاوت خواهد بود. من از شما اجازه می‌خواهم در مورد مجموعهٔ «سیاه‌کاری‌ها» که در مقابل این پرسش‌ها قراردارد بپرسم که در آن‌ها فضا به‌کل دگرگون می‌شود و یک مجموعهٔ سیاهی به‌وجود می‌آید که البته حتماً آن فضای سفید در آن معنا دارد و ما ردپای جهان سفید را در فضای اطراف کار می‌بینیم، مشتاقیم که در رابطه با خاستگاه و چگونگی و این دگرگونی بدانیم. چگونه می‌شود که از یکسو این حجم از سپیدی و بعد از سوی دیگر این فضا در جهان شما شکل می‌گیرد؟

ن- بله، سؤال خوبی است. ببینید در تمام طول زندگیم هر کاری کردم برآمده از فضای پیرامونم بوده و اتفاقاتی بوده که افتاده و بر من اثر گذاشته است. حالا ممکن است این‌ها در کارهای من عینیت‌گرایی نبوده و مستقیماً به آن اتفاقات اشاره ندارد ولی انگیزه‌هایش، آن اتفاقات بوده که به‌صورت تدریجی عنوان شده است.

در مورد سیاه‌کاری‌ها هم همینطور است. از وقتی‌که من این کارهای «سیاه» را شروع‌کردم که خیلی وقت است، شاید بیش از چهل سال، به هر حال این سیاهی را در بطن جامعهٔ خودم، در همهٔ روزگار، در همهٔ جهان این سیاهی‌ها را دیدم و احساس کردم و بدون اینکه تعمدی برای این کار داشته باشم، خیلی طبیعی و ناخودآگاه به‌وجود آمدند. و به‌وجود آمدن آن‌ها من را خیلی خوشحال کرد. احساس کردم چقدر شاخک‌های حساس من هنوز قوی هستند و همچنان فضاها را در خود می‌گیرد و بدون اینکه خودم بخواهم در دستم جاری می‌کند. این سیاه‌کاری‌ها در حقیقت سیاه‌کاری‌های زمانهٔ من است که من آن‌ها را احساس کردم و همچنان هم وجود دارند. الان هم که اینجا نشستم در اتاق من روی دیوار آثاری را دارم می‌بینم که تحت‌تأثیر همین دوران قرنطینه هستند و بدون داشتن تعمد خاصی، خودبه‌خود به‌وجود می‌آیند. من هیچ وقت اثری را ناخودآگاه و از سر بی‌انگیزگی انجام ندادم. پشت هر اثری که در زندگی من به‌وجود آمده حتماً انگیزه‌های خیلی قوی وجود داشته است. وگرنه این اثر به‌وجود نمی‌آمد. این است که از این بابت خوشحالم. در حالی که کارهای من اغلب صددرصد انتزاعی و تجریدی هستند اما انگیزش‌های آن‌ها کاملاً طبیعی و در پیرامون من بودند.

ب- و حتی این انگیزش طبیعی، چون من می‌بینم حفره‌های سیاهی در این آثار وجود دارد چون من می‌بینم در یک اثر طراحی که یک سری پرندگان انگار به یک فضای چالهٔ سیاهی مکیده می‌شوند، من آن چاله را در سیاه‌کاری دیدم و آن حفرهٔ سیاه در یک‌سری کار دیگر که مربوط به سال۲۰۱۹ است و فضایی شبیه مرزها یا این چاله شبیه نقاشی‌های چینی یا آب‌مرکب‌هایی هستند که لبهٔ نرمی دارد و من تصور می‌کنم این نبرد بین سیاهی و سپیدی دارد رخ می‌دهد و آنجایی‌که پرندگان به درون آن سیاهی مکیده می‌شوند. حالا اگر ما به قول فرمایش گرامی شما بخواهیم معنایی را از بیرون به یک اثر تجریدی تحمیل کنیم. ولی من می‌بینم که آثار و نقاشی‌های شما می‌بینم فیکس کردن یک لحظه نیست! و جریانی درحال رخ دادن است و چرخش و حرکتی وجود دارد که خب شما خیلی آگاهانه این پرندگان را در این حفرهٔ نامعلومی که لایه‌های آن رصد ناپذیر است، فقط می‌توانیم ببینیم که پرندگان به درون آن مکیده می‌شوند. ممنون می‌شوم اگر در مورد این اثر و باز هم خاستگاه این اثر توضیح بفرمایید.

ن- بله ببینید ما نمی‌توانیم این آثار را انتزاع مطلق بدانیم. برای اینکه همانطور که می‌بینید پرنده وجود دارد، حفره و گودال وجود دارد. یعنی در حقیقت یک نوع آثاری است که من آن‌ها را یک نوع آبستگراتیو می‌دانم. یعنی در حین اینکه انتزاعی هستند ولی فضاهایی از عینیت طبیعت هم در آن‌ها وجود دارد. یک دوگانگی بین طبیعت و انتزاع هست. و این خیلی کمک می‌کند به اینکه من بتوانم آنچه می‌خواهم را به‌راحتی بیان کنم. در همین کارها حرکتِ سیاه قلم‌مو را روی صفحه می‌بینید که انتزاعی است و در حقیقت مفهوم واقعی و عینیت دارد. و پرنده را می‌بینید، گودال را می‌بینید. این‌ها در حقیقت یک ابسترکتیو هستند که به من کمک کرده تا بتوان آنچه را می‌خواهم بیان کنم راحت‌تر بتوانم در صفحهٔ کاغذ اجرا کنم.

ب- بله، گاهی رنج‌ها ناگفتنی هستند. یعنی رنج‌ها عمقی دارند که هرچه گفته شوند آن عمق نشان داده نمی‌شود. ولی انگار این دوران و چرخش و این مکیدن و این سیاهی که داریم می‌بینیم، که به‌نظر من تنها سیاهی نیست و نبردی بین سیاهی و سپیدی است، ولی این تنش را می‌توانیم ببینیم که واقعاً شگفت‌انگیز است. بله بفرمایید.

ن- خواهش می‌کنم. من دیگر صحبتی ندارم. شما اگر سؤالی دارید بفرمایید! من در خدمت‌تون هستم.

ب- خواهش می‌کنم خدمت از ماست. واقعیت این است که برای من این گفتگو آنقدر شگفت‌انگیز بود که تنوع آثار شما و گوناگونی ابعاد مختلف جهان شما به‌گونه‌ای‌ست که در این مختصر نمی‌گنجد. برای این جلسه من بیش‌تر از این زمان گرامی شما را نمی‌گیرم و امیدوارم باز هم فرصتی باشد که در خدمت‌تون باشیم و این زیبایی‌ها را، زیباترینش را هم از زبان خود شما بشنویم و بهره‌مند شویم.

ن- مرسی، لطف دارید. من هم از شما سپاسگزارم که وقت گذاشتید. خوشحالم که باهاتون صحبت‌کردم و انشاالله که همه‌چیز به‌خوبی پیش برود و باز هم بتوانیم با هم صحبت‌کنیم.

ب- ما هم بسیار امیدوار هستیم که بتوانیم این گفتگوها را ادامه دهیم و در خدمت شما باشیم.

ن- ممنونم.

هُنر

دیداری
تجسمی
مفهومی
بینارشته‌ای

دیاکو حسن‌نژاد
DYAKO HASANNEZHAD

بازنماییِ زیستِ محکوم

آنچه که شاید همواره میل به بی‌وقفه کار کردن می‌آفریند و آدمی را سوق می‌دهد به سوی این راه پر مخاطره و هولناک، دست‌کم به زعم و برای من، همواره یک اصل ساده است؛

رویارویی با محکومیت در دو حالت:

برآشفتن بر آنچه که یک زندگیِ "بی تاوان" را از بدو تولد، محکوم به بطالت و کسالت و انواع و اشکال تیره‌روزی می‌کند.
و دستان ناواضحِ "زور" که با هزار ترفند و فریب؛ تنبیه و تهدید، وعده و ترفیع، آدمی را به تن دادگی (میانه حالی و ابتذال) و یا واماندگی(پوچی و انفعال) می‌کشاند.
و من هم همواره به شیوه‌های گوناگون، خود را با آن رویارو یافته‌ام.
از جمله:
(بازآفرینی صریح و بی‌چون و چرای آن، به بازی گرفتن و شوخی، دهن کجی و حمله. و گاهی هم_ اگر بخواهم کاملا صادق باشم _جبرانِ یک زیستِ محکوم و حتی فراموش کردنش و دیگر بار، به جا نیاوردن‌اش و اینک لمس و در آغوش گرفتن آنچه که زندگی و زیبایی است.)

نجات بخشیدنِ یک امکان تازه‌ی زندگی(یک اثر هنری) از شر بی‌چون و چراترین و قاطع‌ترین اصل هستی(مرگ). در نهایت، مرگ و نیستی و پایان یافتن همه‌ی آنچه که روزی زندگی بوده است.
اغراق نیست اگر بگوییم این دومی قوی‌ترین انگیزه‌ی خلق کردن را درون یک فرد به وجود می‌آورد و این نجات بخشی، عالی‌ترین هدیه و بزرگ‌ترین ادای احترام او به زندگی خواهد بود.
و در این باره، به منظور قدم گذاشتن در چنین امر سهمگینی، آدمی مقبول هزینه‌های جان‌فرسای نجات‌بخشی خواهد بود و هرگز چنین هدیه‌ای را به چنگ نخواهد آورد، مگر با مولفه‌های شخص خودش(با نهایت حواس و با زبان و بیان از پیش وجود نداشته و تازه بال و پر گرفته‌ی خودش)
بنابراین دو اصل، من بسیار زود متوجه شدم که هرگز هیچ‌گونه هنری در من تجلی نخواهد یافت و کفافِ تشنگی روح و جواب‌گوی خواست و امیال‌ام نخواهد بود، مگر در طغیانی‌ترین و طوفانی‌ترین شکل آن.

دیاکوحسن‌نژاد

متولد ۱۳۷۱ کردستان. بانه

دانش‌آموخته‌ی رشته‌ی گرافیک، پس از به پایان نرساندن و ترک همیشگی رشته‌ی دانشگاهی، از سال‌های ۸۹ -۹۰ به بعد مشغول تجربه و وقف کردن خود در زمینه‌ی نقاشی بوده و در این سال‌ها دو بار در نمایشگاه‌های گروهی یکی در تهران(سال ۹۳) و دیگری در مازندران(سال ۹۶) و دو نمایشگاهِ انفرادی در شهرهای سنندج(سال۹۲) و «مجموعه‌ی هار» را(سال ۹۵) در تهران برپا نموده است.

او همچنین در این سال‌ها جدای از نقاشی کردن، هیچ فعالیت جدی چندانی نداشته است.

بدون عنوان
از مجموعه‌ی «زیر»
۱۳۹۷ - ۱۳۹۸
۱۱۲ x ۱۰۰
رنگ روغنی روی بوم

بدون عنوان / قسمت دوم از یک کار سه لت / از مجموعه‌ی «کش»
۱۳۹۹ /۱۰۰ x ۶۹ / رنگ روغنی رویَ بوم

بدون عنوان / از مجموعه‌ی «کِش»
۱۳۹۹ / ۶۲ x ۸۵ / رنگ روغنیَ روی بوم

بدون عنوان / قسمت اول از یک کار چهار لت / از مجموعه‌ی «کِش»
۱۳۹۹ / ۱۰۷ x ۸۵/ رنگ روغنی رویَ بوم

بدون عنوان / از مجموعه‌ی «زیر»
۱۳۹۷ - ۱۳۹۸ / ۸۲ x ۱۰۲/ ترکیب مواد روی بوم

بدون عنوان / از مجموعه‌ی «زیر» / ۱۳۹۷ - ۱۳۹۸ / ۷۸ x ۶۳/ رنگ روغنی روی بوم

بدون عنوان / از مجموعه‌ی «کِش» / ۱۳۹۹ / ۷۰ x ۱۱۰ / رنگ روغنی روی بوم

خوش‌تر از نقش تو در عالم تصویر نبود

حافظ

تصاویر از کجا می‌آیند؟

فواد نجم‌الدین*

لحظه‌ای که نقاش پیشاپیش بوم سفید دست‌نخورده، ایستاده و به قابی سفید چشم دوخته را در ذهن مجسم کنید... هیچ کس دلش نمی‌خواهد سردرگم و مغشوش در چنین تعلیقی گرفتار شود. نقاش ممکن است ساعت‌ها و روزها جسارت دست بردن به نخستین ردهای قلم را نداشته باشد؛ و البته ممکن هم هست که در یک لحظه همه جسارت خود را گرد آورد ومثلاً با ته‌مایه‌های ضعیف قهوه‌ی-خاکستری ردی از طرح خود را روی بوم بیندازد. در این جستار ابتدا به طرح دو نظریه متضاد در تبیین این نقطه آغاز می‌پردازم و پس از بررسی هریک سازوکارهای تحقق آن را در قالب نظریه ترامتنی طرح خواهم کرد.

ملاقات با قوبلای خان

نقاشان و هنرمندان زیادی هستند که برای تولید اثر خود، منتظر یک لحظه‌ی خاص می‌مانند و توصیف‌شان از نحوه تولید اثر، نوعی برقراری لحظه‌ای رابطه معنوی با جهان یا با اثر یا با درونشان است. در تصور عمومی هم چنین تصویری از هنرمندان بسیار رایج است؛ هنرمندی که به چله‌نشینی بنشیند و ناگهان تصویر نهایی خود را در ذهنش بیابد و شوریده و آشفته‌حال و شتابزده آن را بر برگی، بومی، دیواری جایی رسم کند یا بنویسد.

یکی از مشهورترین گزارش‌ها در این زمنیه، گزارش ساموئل کولریج[1]، شاعر اوایل قرن نوزدهمی انگلیسی از نحوه سرایش شعر قوبلای خان است. کولریج چنین گزارش می‌دهد که در جریان سفرش به سامرست مدت‌ها را به مداقه در جهان پرداخته و مدتی قابل توجه را به خلسه مصرف افیون گذرانده و سپس به حال رویا ـ بیداری رفته و در همان خلسه‌آلودگی شعر ناگهان بر ذهنش درخشیده و آرام آرام نشسته و بند اول شعرش چنین آغاز شده که:

"در ژانادو بود قوبلای خان ..."

و بند ادامه یافته تا آنکه ناغافل صدای گام‌های گذرنده‌ای او را از رویا به بیرون پرت کرده و باقی شعر از ناکامل مانده و نتوانسته است شعر را کامل کند... و این ماجرا گذشته تا بیش از بیست سال بعد که به واسطه اصرار دوستان شعر را سرهم آورده و منتشر کرده است.

1) Samuel Taylor Coleridge

*معمار و کنش‌گر حوزه‌ی شهر و معماری

این مدل شکل‌گیری اثر در اثر نوعی مکاشفه درونی را می‌توان صورت آرمانی نظریه‌ای معرفی کردکه قائل است آثار با روندی مکاشفه‌گون و لحظه‌ای شکل می‌گیرند. به همین دلیل هم پیزلی لیوینگستن [۲] در کتاب "هنر و نیت"[۳] خود آن را "الگوی قوبلای خان"[۴] می‌نامد. اگر بخواهیم آن را صورت‌بندی کنیم چنین چیزی خواهد شد:

اثر هنری الف در شرایطی شکل می‌گیرد که:

۱. هنرمند حالت مداقه را تجربه کند
۲. محتوای ذهنی اثر بر او پدیدار شود
۳. هنرمند محتوا را تجسم بخشد

چنین صورت‌بندی بسیار شبیه نسخه کالینگوود[۵] (فیلسوف ایدئالیست انگلیسی) از بیان هنری[۶] است که غالبا او را در کنار لئون تولستوی و بندوتو کروچه در دسته نظریه‌پردازان نظریه بیان قرار می‌دهیم. توصیف کالینگوود از بیان بسیار به الگوی قوبلای خان نزدیک است:

در درون خود احساس التهاب و شوری درونی می‌کنید. آرام آرام شدید و شدیدتر می‌شود و حس می‌کنید به نحو انکارناپذیری بزرگ شده و مانند بغضی که گلویتان را گرفته راهی جز آشکارگی و بیرون آمدن ندارد. هرچه می‌گذرد پاره‌های ذهنی مبهمی را مانند گردبادی به دور خود جمع می‌کند و ناگهان در لحظه‌ای چیزی شبیه انفجار شکل می‌گیرد و در کمال شگفتی پیش چشم‌تان قالبی مانند واژه‌ها، تصاویر، حجم، خطوط و رنگ‌ها و مانند آن می‌یابد و شما در مقام هنرمند، در واقع نخستین مخاطبان حقیقی آن هستید و تنها در آن لحظه

روشن است که در برابر تصور رومانتیکی که گاه دیگران از درون کارگاه هنرمند دارند، هر تصویری که به نحوی شکل‌گیری اثر هنری را حاصل محاسبه، برنامه‌ریزی، تحلیل، گزینش و مانند آن بداند، به دامنه رویکرد عقلانی تعلق دارد.

2) Samuel Taylor Coleridge
3) Art and Intention
4) Kubla Khan Model
5) R. G. Collingwood
6) Artistic Expression

خلق است که از محتوای کامل آن آگاه می‌شوید.

در واقع از نظر کالینگوود ایدئالیست، اثر حقیقی، همان تصور ذهنی مجسم شده در ذهن، در لحظه بیان است و باقی آن رد قَلم و رنگ و نشانه رویدادی زیبایی‌شناختی است و نه خود اثر! از سال‌های ۱۹۳۰ تا کنون که کتاب مبانی هنر کالینگوود منتشر شده است، بارها و بارها نظریه بیان از وجوه مختلف به نقد کشیده شده و خصوصاً با ردیه بنیان‌برافکن مونرو سی بیردزلی بر این نظر، جای دفاع چندانی برای آن باقی نمانده است. لیکن بنا را بر این بگذاریم که این نظریه از پس پاسخ به انتقادها برآید و به نحوی اعتبار خود را حداقل در تبیین بخشی از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آثار نگاه دارد، آیا می‌تواند ساز و کار شکل‌گیری آثار هنری را به صورت جامع دربر بگیرد؟

از یک سو آشکارا چنین سازوکاری بیش از هر کس به مذاق شاعران عصر رومانتیک خوش خواهد آمد. روشن است که صورت مثالی آن در شعر بنا شده و احتمالاً می‌تواند نمونه‌هایی عالی نیز در بداهه‌نوازی‌های موسیقایی داشته باشد؛ اما واقعا در نقاشی و مجسمه چطور؟ گرچه نمونه‌های زیادی از جنس طرح‌پردازی‌های کلود مونه و دیگر امپرسیونیست‌های فرانسوی سراغ داریم و می‌توان ظن برد که کالینگوود هم نظری به آن‌ها داشته است، اما غالب آثار تصویری حداقل در بخشی از تکوین اثر نیازمند نوعی محاسبه و مدیریت و پرداخت فنی است که اساساً با چنین روایتی انطباق کامل ندارد. به نظر می‌رسد چنین روایتی نیازمند صورت‌های هنری‌ایست که بیشتر با کنش و بدن انسان پیوند دارند، بداهه‌گرا[۷] هستند و ساساً در قالب گذرا[۸] (یا زمان‌مند) جای می‌گیرند؛ مانند نمایش، موسیقی و مانند آن.

سلام بر عقلانیت

روشن است که در برابر تصور رومانتیکی که گاه دیگران از درون کارگاه هنرمند دارند، هر تصویری که به نحوی شکل گیری اثر هنری را حاصل محاسبه، برنامه‌ریزی، تحلیل، گزینش و مانند آن بداند، به دامنه رویکرد عقلانی تعلق دارد. لیوینگستن، مثال خود را از کتاب "در باب فلسفه خلق اثر"[۹] ادگار آلن پو در نیمه قرن نوزدهم نقل می‌کند که چگونه روند ایده‌یابی تا تکوین کامل شعر را صورت‌بندی و دسته‌بندی ساخته است.

ورای آنکه ایده عقلانیت‌گرای پو چقدر جامعیت داشته باشد، به اطمینان می‌توان گفت که وجه قهرمانانه و هیجان‌انگیز کمتری برای مخاطب دارد و روشن است که فهم عمومی از هنر، داستانی رومانتیک از روند شکل‌گیری هنر را به دیگر روایت‌ها ترجیح می‌دهد و اساساً به گواهی نوئل کرول، بخش اعظم جامعه مخاطبان هنرنشناس، فهمی رومانتیک از هنر دارند. دریافت شخصی من این است که این نحو تصور از هنر و تولید اثر، به نحو بسیار چشمگیری دامن‌گیر جامعه نظریه‌پرداز و فلسفه‌دان و فلسفه‌خوان هنر در ایران است و حتما در جای مناسبی به این مسأله خواهم پرداخت.

باور به اینکه سازوکارهای عقلانی در شکل‌گیری آثار نقش بنیادی دارد، چنان بدیهی است که اساساً

7) Spontaneous
8) Temporal
9) On the Philosophy of Composition

نیاز به احتجاج ندارد و کافیست فارغ از مصاحبه‌های پرتکلف و بیانه‌های رسمی گپی کوتاه با دست‌اندرکارانِ هنر یا حتی شنیدن گفتگوهای صمیمانه میانشان، کاملاً مبین صحت وجود این سازوکارهاست. مسأله این است که شیوه محاسبه و حل مسأله‌ای که هنرمند در آن عمل می‌کند، به روش‌های حل مسأله ماژولار در عالم دیزاین باز می‌گردد و برای کسانی که مهارت دیزاین یا طراحی در معنای عام در ایشان پرورش نیافته است، شاید خیلی قابل درک نباشد. بحث‌های مفصلی از این دست را می‌توان در مکتوبات نایجل کراس[10] و برایان لاوسن[11] یافت که تفکر طراحی چگونه با تفکر علمی تفاوت دارد و چه سازوکارهایی برای آن متصور است.

نکته مهم اینجاست که آیا نظریه عقلانیت‌گرا می‌تواند به تنهایی تمام روایت شکل‌گیری اثر را بر دوش بگیرد یا الزاما باید در بخشی از آثار نیز پذیرفت که آن نقطه آغازین به هرروی نیازمند توضیحی الهام‌بخش نیز هست. به نظر می‌رسد کم نیستند هنرمندانی که شهادت دهند که حداقل در نقطه‌های آغازین شکل‌گیری آثار، حالی خلسه‌آلود را از جنس روایت کولریج تجربه کرده باشند؛ لیکن در عین حال دشوار است آن را به عنوان یک مولفه ضروری برای شکل گیری اثر تعریف کنیم. نگاهی مختصر به آنچه در دهه‌های اخیر در شکل‌گیری هنر به مثابه پروژه‌ها، روندها، رویدادها، چیدمان‌ها و مانند آن موثر بوده است، ما را در ضروری ندانستن مولفه الهام در آغازین نقطه شکل‌گیری اثر ثابت‌قدم‌تر می‌کند.

به نظر می‌رسد کم نیستند هنرمندانی که شهادت دهند که حداقل در نقطه‌های آغازین شکل‌گیری آثار، حالی خلسه‌آلود را از جنس روایت کولریج تجربه کرده باشند؛

سازوکار

از آنجا که انسان‌های صلح‌طلبی هستیم، بیایید یک نقطه وفاق میان دو نظریه فرض کنیم و اجازه دهیم که بحث از این پیش‌تر برود. اگر باور به الگوی قوبلای خان

10) Bryan Lawson
11) Nigel Cross

داریم، می‌پذیریم که بالاخره در غالب آثار، یک گام پس از بیک بنگ یا آن لمحه معنوی و درونی وجود دارد و آن نقطه تکمیل اثر است؛ چنانکه گاه هنرمندان می‌گویند از جایی اثر من را با خود پیش می‌برد و به زبان دیگر قواعد خود، یا قواعدی را بر هنرمند تحمیل می‌کند. از آن طرف هم همدلان نظریه عقلانیت‌گرا در شکل‌گیری هنر، اگر حساب و کتاب را مبنای شکل‌گیری اثر می‌دانند، باید بتوانند سازوکار این محاسبه و تجسم را نیز تبیین کنند. برای من هم اگر نماینده نظریه‌ای تلفیقی میان این دو باشم، نهایتاً توضیح روند اجرایی پس از نقطه اشتراک این دو رویکرد، رسالتی است که تا انجام نشود، دل خواننده را آرام نمی‌بخشد.

اما تقریباً از هر راهی می‌روید صورت‌بندی‌هایی در پاسخ به این پرسش از روی‌کردهای مختلف به چشم می‌خورد؛ علی‌الخصوص حوزه‌های نزدیک به روانشناسی و آموزش انواع مدل‌ها و تبیین‌هایی از این دست را پیش نهاده‌اند. اما باور دارم ظرفیت نظریه ترامتنی[12] ژنت[13] در این میان هنوز در حوزه‌های تصویری به حد کفایت آشکار نشده و می‌توان از آن برای پاسخ به این پرسش بهره فراوان برد:

۱- نظریه بینامتنیت[14] و از پی آن ترامتنیت بنیاد نظری‌ای دارد که با رویکرد عقلانیت‌گرای طرح شده همخوانی و سازگاری فراوان دارد.

۲- دامنه نسبتا گسترده و قابل توجهی را برای تبیین هم عملکردها و هم رویکردهای اندیشه‌ورزی تصویری فراهم می‌آورد.

۳- علیرغم خاستگاه زبانی[15] که دارد، هیچ الزامی برای متنی شدن تصویر به قالب زبانی تحمیل نمی‌کند و از این رو برخلاف برخی رویکردهای نقد جدید که تصویر را تنها از خلال وجه زبانی آن تحلیل می‌کنند، استقلال حوزه تصویر را محفوظ نگاه می‌دارد.

در بنیاد چنین نظریه‌ای این اصل نهفته است که اساساً می‌توان فرض کرد هیچ متنی(از جمله متن تصویری) وجود ندارد که ربط و نسبتی بادیگر متون پیشین نداشته باشد؛ تصویر شما هرچه باشد نهایتاً در سطحی یا سطوحی با دیگر تصاویر چیوند خواهد داشت؛ خواه این پیوند، در سطح نقوش باشد، چه در روایت، چه در بیان و سبک، چه در ژانر و یا در ترکیب‌هایی از آن. به این ترتیب همین که تصویری طبیعت بی‌جان داریم، اساساً با دیگر طبیعت‌بی‌جان‌ها و تاریخ آنها ربط و نسبت دارد. همچنین نمی‌توانیم حرف از ترکیب‌بندی‌های انتزاعی بزنیم بی‌آنکه ژانر آثار انتزاعی را در ذهن خود دوره کنیم.

اما نکته مهم‌تر هنگامی است که به کارماده‌ها که غالباً از تعین بخش‌ترین قسمت‌های آثار تجسمی است می‌رسیم. چنین فرضِ می‌کنم که مسیر تأثر به سمتی پیش رفته است که نقاش نهایتاً تحت تأثیر رویدادی اجتماعی، مثلاً رها شدن پناهجویان هموطنش در میان دو مرز بیگانه قرار گرفته است؛

12) Transtextuality
13) Gerard Genette
14) Intertextuality
15) Verbal

تبیین ژنت چنین است که هنرمند نهایتاً ممکن است سه رویکرد جداگانه را نسبت به چنین کارماده‌ای بر بگیرد؛

-رویکرد بازی‌گوشانه. به این معنا که اساساً نقاش در بیان شخصی خود کارماده را به عنوان محتوا بیشتر به بررسی و سنجشی می‌گیرد که الزاماً منتقدانه نباشد و بیشتر کوشش کند نحوی تجربه شخصی خود را در آن بیابد.

-رویکرد هجوآلود. به این معنا که اساساً نگاه انتقادی در جهت تخریب و هزل موقعیت را برگیرد.

-رویکرد جدی. به این معنا که اساساً هنرمند کوشش دارد به نحو مستند و بدون دستکاری کارماده، وجهیت حقیقت‌گویی را محفوظ بدارد.

اما از دیگر سو رابطه تصویر برساخته هنرمند با متن اولیه که پیش‌متن یا متن زمینه‌ای اوست، می‌تواند دو مسیر متفاوت را طی کند: دگردیسی یا نسخه‌برداری.

به این ترتیب، بنا بر جدول ژنت، اثر نقاش می‌تواند چنین مسیر فرضی‌ای را طی کند:

	بازیگوشانه	هجوآلود	جدی
دگردیسی	**پارودی** دستکاری طنزآلود مولفه‌های شکل‌دهنده این رویداد، پیکره‌ها، جغرافیا، موقعیت‌ها یا نقش‌مایه‌ها	**هزل** دستکاری مولفه‌های به نحوی هزل‌آلود و تخریب‌گر	**جابجایی** تغییر موقعیت در جهت القای عمق فاجعه و دشواری
نسخه‌برداری	**کاریکاتور** تکرار صحنه‌های آشنا مربوط به رویداد، همراه با اغراق طنزآلود در ابعاد و نسبت‌های جزئی و کلی	**پلستیش** بازتولید عینی صحنه‌های آشنا در وضعیت‌های متفاوتی که موجب هجو وضعیت می‌شود	**جعل** بازتولید عینی و واقع‌گرای وضعیت و تصاحب آن برای خود

گرچه این جدول پیشنهادی ممکن است بیش از حد مبتذل به نظر برسد، اما به نظر می‌رسد اگر ظرفیت کارماده را به سطوح دیگر از جمله نقش‌مایه‌ها، سبک‌ها، رویکردها، رویدادها، روایت‌ها، بیان‌ها و ... تسری دهیم، در واقع بستر بسیار گسترده‌ای ساخته‌ایم که محتملاً بتواند پیش‌بینی کننده یا حداقل تبیین و تفسیر کننده آثار محتمل‌هایی برآمده از این کارماده باشد.

کلام آخر

نهایتاً مسأله این نیست که با یک الگو، مثلاً از جنس الگوی ترامتنی ژنتی بتوان نسخه کارایی ارائه داد که موفقیت نقاش یا هنرمند را در پرداختن به موضوع خود تضمین کند؛ یا آنکه تنها ابزار یا گسترده‌ترین ابزار تحلیل و خوانش اثر را در اختیار مخاطب قرار دهد؛ لیکن می‌تواند پنجره‌ای رو به توسعه و گسترش باشد که سازوکار گام‌های مضمون‌پردازی و جستجوگری نقاش در حرکت از نقطه آغازین به سوی پرداخت و نهایی سازی اثر را در بستر تجسمی خود تعریف کند.

در جمع‌بندی نهایی یادآوری می‌کنم چه از الگوی قوبلای خان در آغاز و تولید اثر پیروی کنیم و چه الگوی عقلانی‌سازی را مبنای نظری خود قرار دهیم، که هریک نقص‌های خود را دارند، نیاز به تبیین گام‌های بعدی مسأله‌ای ضروری است و بدون آن اساساً بحث سرآغاز بسته نمی‌شود.

اما از دیگر سو خوف تهدید و نقدهای برگرفته از رویکرد رومانتیک، بررسی مسیرهای پرداخت ایده‌ها و شکل‌گیری اثر را به تعویق می‌اندازد. از میان نظریه‌های موجود، رویکرد ترامتنی ویژگی‌های بی‌نظیر و یگانه‌ای دارد که می‌تواند مسیر این جهت‌یابی‌ها را تا حدی تعیین کند. ■

در گفت‌وگو با نهیب

به میزبانی و مدیریت شیوا بیرانوند

علی‌نجات غلامی

ALINEJAT GHOLAMI

پدیدارشناسی، نقادِ عقلِ محض

در آغاز چیزی نبود

توصیفِ فلسفه‌ی خاستگاه و سرآغاز کار هنری

تگرگ کلمات زیر، در پاسخ به پرسش‌های نهیب، از خاستگاه اَثر هنری، از ابری ناشناخته، بر زبانِ فیلسوف، این‌بار علی نجات‌غلامی، چونان رویدادی سترگ صادر شده‌اند که با وجود این کلمات، کلمهٔ «فیلسوف» دیگر وصفی عین ذات است و خط بطلان می‌کشد بر همهٔ بحث‌های بی‌خبر امکان و زوال و انسداد و بومیت و غیریتِ فلسفه در این حوالی. چون بیگانه‌ای سَخت آشنا در شهر است و به زبانی سخن می‌گوید سرتاپا جدید، اما گوش‌ها همه آن را پیشاپیش بلدند!

سیاه‌ذهنی شگرف از هزارتوهای غریب، نهیب را با خود تا ته دل آن «پیشاهایی» برده است که کسی را تاکنون جسارتِ عبور نبوده است و نه با عبارات مورخان و شارحان که با اشارات خودِ فیلسوفان با انگشتان لرزان به آنجاهایی که خود نرفته‌اند، از دهلیزها و پرتگاه‌هایی «که به ریگ نکوهش و تمسخر هر تازه‌بر دروازه‌ای می‌افتی و می‌میری»، عبورمان می‌دهد. هر چه پیش‌تر می‌رویم، نسیهٔ عقل محض در «نقد عقل مست» مستحیل می‌شود و تابلوهای «به خلسه نزدیک می‌شوید!» خطیرتر می‌شوند.

نهیب نمی‌داند خاستگاه این کلمات کجاست؟ یک‌نفس و یک‌جا چگونه ممکن است؟ یک انسان این حجم دانش را چگونه تاب می‌آورد؟ این میزان از تازگیِ سخن در این سطح و عمق توامان، در این عصر خسته که سخن از پایان و تمام نُقل هر محفلی و ستایش فضل حجیت بی‌احتجاج هر مجلسی است، چطور شدنی است؟ اما دیگر نمی‌داند خاستگاه این اثر هنری کجاست.

آنچه در این گفتار می‌آید، سیلان آزادی است که در نهایت انسجام کافی و مقدور نیز می‌گیرند. همان‌طور که مخاطب به‌راحتی درمی‌یابد، هر فراز، جان کتابی است که خوشبختانه طرح بسیاری از آنها را او ذیل چند پروژه برای کار مادام‌العمرش، ریخته است. او پس از یازده سال مشق نوشتن مستقیم و بی‌واسطه در فضای عمومی برای مخاطبانی که آنقدر خوشبخت بودند که خودشان بی‌هیچ معرفی و نامه‌ای، لذت کشف فیلسوف را از دل نوشته‌هایش تجربه کنند و امکان اذعان شجاعانه را با شنیدن صدای لوگوس بیابند اگرچه دریغش برای کسانی ماند که بخت این یافتن را نداشتند، چرا که شرم سکوت برای کسانی ماند که دیدند و از رخوتِ نگفتند تا مابقی نیز بدانند، اکنون خبر بزرگ را برداشته است و گفتار حاضر عملاً اعلامیهٔ حضورش شد.

پروژه‌های «بستریابی تفکر یا بازگشت به متافیزیک»، «پرسش‌شناسی یا نقد قوای استفهام و امر»، «بنیادهای متافیزیکی ادبیات فارسی یا نقد عقل مست»، «خطرناک‌تر از سرمایه‌داری» و «سیر اندیشهٔ ایرانی» آن خیزش‌های پر نویدی هستند که غلامی در سایتی که با دستان خالی پر از اراده‌اش ساخته است، خبرشان را داده است که آهسته و پیوسته چونان ساخت اهرام مصر، هر کلمه را از دوردست‌های ناباوری چون تخته سنگی بر دوش می‌کشد و از میانه‌های هیاهوهای بی‌توجه و پرلهیب، بدون توقع برای شکوه عبور می‌دهد و بر عمارت‌اش می‌افزاید. گفتار حاضر درواقع از لابه‌لای مباحث این پروژه‌ها حرکت کرده است.

بیش از هشت ساعت گُفتار

برای دسترسی به فایل صوتی در کانال تلگرام و کست باکس روی «تلنگر» کلیک کنید.

«پرسش از خاستگاه اثر هنری از منظر انتقادی و پیامدهای آن»

سهند منشی*

آنکه ناشناخته‌ای را معلوم بداریم، البته مایه آرامش است، مایه‌ی اطمینان، مایه‌ی فزونی و از آن بالاتر به انسان احساس توان و نیرومندی ارزانی می‌دارد. خطر، دل پریشی و وهم، همواره، با نادانسته آشکار می‌شود، آغازین جنبش فطری ما به هر چه دور شدن از این حالات تیره‌تر گرایش دارد. مبدا نخست، آنکه هرگونه تفسیر و بیان از آن بهتر که هیچ‌گونه تفسیر و بیانی در میان نباشد، آنگاه از آن روی که چنین قضیه‌ای، در واقع تنها، به گرایش برای رهایی از گزارش‌های پریشان‌زای وابسته است، آنگاه ما درباره افزار از بین بردن آن چندان دشوار نمی‌گیریم ....

فردریش نیچه(غروب بتان - چگونه می‌توان با پتک فلسفه نوشت)

هنگامی که از منظر انتقادی به خواستگاه هر اثر هنری می‌پردازیم این امکان فراهم می‌آید که در ابتدا امر بتوانیم باورهایی که حول و حوش این موضوع شکل گرفته و ساختارمند شده است را نشان داده و آنها را در یک چالش اساسی قرار دهیم. منظور از «خواستگاه» در اینجا به طور خاص، فعالیت آغازینی است در ذهن هنرمند که انتظار می‌رود در نهایت منجر به عرصه اثری هنری شود و به خصوص برای مخاطبین هنر این پرسش به وجود آمده که چگونه می‌توان فعالیت این ساز و کار آغازین را درک کرد.

این مطلب در تلاش برای امکان درک این خواستگاه نیست، بلکه می‌خواهد از منظر انتقادی، نشان دهد که کوشش‌هایی که برای مفهوم‌سازی این موضوع صورت گرفته، چگونه هر آنچه که در دایره هنر شکل می‌گیرد را صورت‌بندی کرده است. در درون این دایره «هنرمند»، «اثر هنری» و در نهایت «مخاطب» اثر هنری قرار دارند که در حوزه‌ی نشانه‌شناسی همان «فرستنده‌ی پیام»، «پیام» و «گیرنده» هستند. از منظر گیرنده، پیام دارای مشخصه‌هایی است که از نظر او آن را می‌توان «اثر هنری» نامید و اثر هنری به خاطر ماهیتش فرستنده‌ای دارد که توان خلق اثر هنری را داشته است. این توانایی در ذهن مخاطب صرفا به ابزارها و تکنیک‌هایی که هنرمند به کار می‌برد محدود نمی‌شود، بلکه برای او آنچه که اهمیت والایی دارد درک «جوهره‌ی اثر» است که آن را به چیزی متمایز از سایر پدیده‌ها تبدیل می‌کند. این جوهره باید از جایی تراوش کند که می‌توان در خصوص آن دست به خیال‌پردازی‌ها و نظرورزی‌های بی‌پایان زد و تا آنجا پیش رفت که آن را چشمه الهام نامید که تنها در ذهن کسی که هنرمند می‌نامیم‌اش، امکان شکل‌گیری و بروز دارد.

آیا اما به واقع چنین است؟ آیا خواستگاه هنر به امری ماورای درک عموم و حتی مخاطبان متخصص اثر هنری متصل است که هنرمند را به موجودی متفاوت از انسان‌های دیگر تبدیل می‌کند؟ آیا این خاستگاه است که هنر

*معمار و کنش‌گر حوزه‌ی شهر و معماری

را تا آن مرحله‌ای می رساند که «امر قدسی» بنامیمش؟
تایید تمام یا بخشی از چنین پرسش‌هایی راه را برای پرداختن انتقادی به این موضوعات باز می‌کند. پس ابتدا باید تعریف کرد که منظور از روش انتقادی ما چیست. سپس از منظر انتقادی به شکل‌گیری رد پاهایی در تاریخ هنر پرداخت که منجر به شکل‌گیری چنین دیدگاه‌هایی نسبت به خالق اثر هنری(هنرمند) شده است و سپس بررسی کرد که چگونه خود ابژه هنرمند ساخته شده است و هنرمند در دوران معاصر چگونه تعریف می‌شود در نهایت ما چگونه می‌توانیم با به پرسش گرفتن مفهوم‌سازی‌ها حول اصل خواستگاه هنری، در مورد چیزی به عنوان «هنر انتقادی» صحبت کنیم.

اندیشه انتقادی چیست؟

بنیاد «رویکرد انتقادی» به اراده‌ی تاریخ اندیشه در رسیدن به «حقیقت» می‌پردازد و اینکه نخست می‌بایست شکی بنیادین به مفهوم‌سازی‌هایی که حول و حوش حقیقت را آغاز کرد. خواستِ حقیقت از نگاه «فردریک نیچه» زمانی محقق می‌شود که بدانیم، آنچه بیش از هر چیز مورد نیاز است شک‌آوری مطلق در تمامی مفاهیم به ارث رسیده است. او در کتاب «انسانی بسیار انسانی» می نویسد: «چه بسیارند عقایدی که به عنوان اشتباه یا خیال‌پردازی به دنیا آمده‌اند، اما بعد تبدیل به حقیقت شدند، زیرا آدمیان بعد از ما لایه‌ای از واقعیت را به آن تحمیل کرده‌اند.»

لایه‌های واقعیت در چهارچوب اندیشه‌هایی شکل می‌گیرند که پایه‌های تعریف ما رااز جهان می‌سازند.

لایه‌های واقعیت در چهارچوب اندیشه‌هایی شکل می‌گیرند که پایه‌های تعریف ما رااز جهان می‌سازند. از منظر «میشل فوکو» چهارچوب اندیشه‌ها، چیزی که در دوران مشخص و در جامعه فرهنگی معینی پایه سخن درباره دانایی و خواست آن و میان پیشنهاده ها و تعاریف از چیزها و جهان را تعیین می‌کند، صورت‌بندی دانایی آن دوران است که او آن را با واژه یونانی «اپیستمه» مشخص کرده و می‌توان «صورت‌بندی دانایی»اش خواند. اپیستمه از هر شکل و هر قاعده دانایی، شناخت و علم فراتر می‌رود، حتی چیزی بیش از خردورزی در شکلی خاص است، نظام، قالب و چهارچوب اصلی نظام‌دهنده است، پیش از شکل‌گیری و مفصل‌بندی سخن وجود دارد و به آنها شکل می‌دهد، از این رو قاعده‌های سخن تا حدودی بیانگر آن هستند. فوکو می‌نویسد که «در یک فرهنگ و در لحظه‌ای خاص هرگز بیش از یک صورت‌بندی دانایی وجود ندارد که تعریف کننده‌ی شرایط امکان‌های کل دانایی باشد.»
در «اندیشه انتقادی» کار ناقد شناخت فاصله‌ی معنایی «اصیل» متن و معنای امروزی آن است. دانشمند از آنچه که هست حرف می‌زند و نقاد یا فیلسوف از آنچه باید باشد. «هگل» فیلسوف آلمانی معتقد است «نقد» به مثابه آگاه شدن ناقد به موقعیت خویش است. «کارل مارکس» در نقد به آیین هگل درباره دولت (۱۸۴۳) می‌نویسد: «نقد به راستی فلسفی از هر چیز موجود خود را محدود به نمایش تضادهای آن چیز نمی‌کند، بل آن را توضیح می‌دهد. سرچشمه و ضرورت‌شان را می‌شناسد و دلالت ویژه‌ی آنها را می‌یابد.» این شناخت برخلاف آنچه هگل می‌پنداشت کشف قاعده‌ای منطقی در هر چیز نیست، بل کشف منطق خاص هر چیز است. به نظر هگل ایده‌ی مطلق و به گمان مارکس «پراکسیس اجتماعی» نشان می‌دهد که آیا میزان ناقد درست هست یا نه. اندیشه‌ی انتقادی در دوران معاصر، نقادی همه جانبه‌ای را از وضعیت انسان معاصر انجام می‌دهد. از مدرنیته افسون‌زدایی می‌کند و برعکس دیدگاه رایج مدرنیته یا نو شدن سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی را به هیچ

روی به معنای انحلال قطعی و کامل «امر مقدس» نمی‌داند. «ماکس وبر» می‌نویسد: «زمینی شدن و خردباوری بنیان مدرنیته است، اما لزوما در تضاد با باورها و سنت های جامعه کهن نیست.» «ادموند هوسرل» در «کتاب بحران» معتقد است که می‌توان با تفسیری اجتماعی گفت که روزگار نو، روزگار بحران است. او این بحران را در یک مفهوم شدن مداوم توضیح می‌دهد. «خرد مشخصه اصلی انسان است، مقصودم از انسان موجودی است زنده درکنش‌های شخصی و عادت‌هایش. این زندگی همچون زندگی شخص یک شدن مداوم است، از راه نیت‌مندی مدام تکامل. آنچه از این زندگی نتیجه می‌شود خود انسان است. بودنش، شدنی مدام است.»
رسالت اندیشه‌ی انتقادی، اندیشیدن به همان نکته‌ی فراموش شده و اصلی یعنی «شرایط امکان و تحقق دانایی» است. این ها شرایط اجتماعی نیز هستند که به همین دلیل از نظام ارزش‌ها گریزی ندارند. بنیان نظریه‌ی انتقادی رد پوزیتیویسم است و ناقد آن را روش(یا نظریه ای) می‌داند که قادر نیست واقعیات را همچون مجموعه‌ی مناسبات درونی اجزا در نظر گیرد و نگاهی دارد غیر تاریخی که از پیشنهادهای فراشد و ابزار پژوهش به شکل غیر انتقادی می‌گذرد و بدان‌ها بی‌توجه است. این وظیفه نظریه انتقادی است که به «موقعیت‌های کنونی و موجود که شناخت در آن ممکن است بیاندیشد.» آن هم در حد کنش‌های موجود و توانمند زندگی و کار. نظریه انتقادی به آن گستره‌ای وارد می‌شود که علوم رهای‌شان کرده‌اند، یعنی به سرچشمه‌های اجتماعی مسائل، موقعیت‌های راستین که در آنها دانش به کار می‌آیند و اهدافی که به دلیل آنها دانش شکل می‌گیرد.
نظریه انتقادی در پرداختن به خردباوری که ساز و کار عقلانیت را تعریف می‌کند، به مباحثی همچون سلطه، ایدئولوژی و سازکارهای قدرت در شکل‌گیری مناسبات اجتماعی می‌پردازد و تلاش می‌کند نظام ارزش‌های آن را نشان و نحوه تحقق آنها را نشان دهد. به نظر «تئودور آدرنو» آن خردباوری که عقلانیت را در بهره‌جویی می‌یابد، روزگاری ادعای رهایی انسان را داشت و می‌خواست در مبارزه با سنت‌ها، به اسطوره‌های تازه(به معنای تازه از اسطوره) دست یابد، اما خود سازنده سنت تازه یا جزم‌های نوظهور شد و در نهایت شکل گسترده‌تر و مستحکم‌تری از سلطه را ایجاد کرد.»

خاستگاه اثر هنری

هنگامی که از منظر اندیشه انتقادی به هنر می‌پردازیم آن چیزی بیشتر جلب نظر می‌کند نسبتی بوده است که همیشه در فلسفه هنر بین هنر و زیبایی برقرا می‌شده است. «فردریش هگل» معتقد بود که در نگرش فلسفی به زیبایی باید بر سهم هنر تاکید شود، زیرا اثر هنری در بنیان خود زیباست. در هنر مدرن که بیش از هر دوره دیگری وضعیت انسان معاصر را نشان می‌دهد و در بنیان، خردباوری مدرنیته را به نقد اساسی می‌کشاند این نسبت را با تردیدهای اساسی روبرو می‌کند. «تئودور آدرنو» می‌نویسد: «هنر مدرن از خردباوری مدرنیته به هیچ روی دفاع نمی‌کند بر عکس با آن سر جنگ دارد.» چرا که اولا، هنر مدرن به ادراک حسی خود نامطمئن است و دوم اینکه هنر مدرن از آنچه بنیان هنر «رمانتیک» بود، یعنی عاطفه و شور دور می‌شود.
هنر مدرن تنها به ذهن هنرمند وابسته نیست، بل از آنچه «ژولیا کریستوا»، «مناسبت بینامتنی» خوانده به متون دیگر و به تجربه‌ی ادبی دوران وابسته است. ذهن هنرمند از نظر افلاطون محل تبلور « ایده» است که به اعتقاد او چیزی است فراحسی. با اختراع ایده که به نظر نیچه و هایدگر خطای نخستین و بزرگ افلاطون بود، حقیقت که قابل شناخت و مورد محسوس بود، تبدیل شد به چیزی فراحسی. یعنی هنر با «ایده زیبایی» افلاطونی نسبت ندارد، بل با آن زیبایی که باید در آینده شکل گیرد رابطه دارد.

بیانگری هنر از نظر هگل به خواستگاه ذهنی هنرمند وابسته است و در نسبت هنر و زیبایی تعریف می‌شود. او معتقد است، زیبایی هنری زاده‌ی روح سوبژکتیو است و به همین دلیل نیز از زیبایی طبیعی برتر است، بر این اساس، زیبایی طبیعی نیز زاده روح ابژکتیو است. هنر همچون مورد زیبا هنگام بیان شدن باز به مفاهیم کاری ندارد، بل ادراکش اساسا شهودی است. از نظر هگل، ما در هنر به بینشی از چیزها می‌رسیم که به حد افراط «نااندیشیده» است و قادر نیست که از کارکرد عوامل و عناصری که خود آفریده است باخبر شود. هگل، «هنر رمانتیک» را پله سوم از تاریخ هنر می‌داند و معتقد است، از آنجا که راه بازگشت از هنر رمانتیک بسته است، سرانجام حکم به «مرگ هنر» می‌دهد.

رومانتیک‌ها نقش بسیار مهمی در مفهوم‌سازی سوژه‌ی هنرمند و خاستگاه شکل‌گیری اثر هنری در ذهن او داشتند. مقام هنرمند از نظر رمانتیک‌های آلمانی از تعریف کارکرد عاطفی آغاز می‌شود. از نظر آنها، کارکرد عاطفی اثر هنری زمانی شناخته می‌شود که ما فراشد ارتباط هنری را از زاویه دیدگاه، نیت و مقصود «فرستنده‌ی پیام»، یعنی هنرمند بررسی کنیم. «نیت هنرمند» از نظر رومانتیک‌ها پایه و اساس شکل‌گیری اثر هنری است. مخالفان اصالت نیت مولف(هرمند)، یعنی کسانی که معتقدند برای درک معنای متن نمی‌توان به نیت مولف تکیه کرد، اکثریت نویسندگان سده‌ی حاضر را در بر می‌گیرد. به دو دلیل اصلی : ۱.بنیان ناآگاهانه‌ی اثر هنری ۲.اقتدار زبان و مجازهای نظریه بیان. در خصوص مورد دوم بحث بسیار گسترده است که در حیطه این مقاله نمی‌گنجد ولی در خصوص مورد اول یعنی «بنیان ناآگاهانه اثر هنری» در ادامه مطالب به بررسی آن پرداخته شده و از منظر انتقادی مورد بررسی قرار می‌گیرد. همین بس که مثلا در قرن نوزدهم افرادی چون «فردریش شلینگ» در وصف مقام هنرمند می‌نویسد: «هنرمند در آفرینش به آخرین چیزی که می‌اندیشد جستجوی بعدی در پی زیبایی است، اما چون اثر آفریده شد و کار به پایان رسید، تازه کار فیلسوف و هنر شناس آغاز می‌شود.»

رومانتیک‌ها نقش بسیار مهمی در مفهوم‌سازی سوژه‌ی هنرمند و خاستگاه شکل‌گیری اثر هنری در ذهن او داشتند.

در دوره رئالیسم زمینه‌های اجتماعی اثر هنری مطرح شد، «رئالیسم» در تقابل با «زیبایی‌شناسی» رومانتیک تاکید را از هنر متوجه ی زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی کرد. ادراک زیبایی را در کل و اثر هنری را به طور خاص نتیجه مستقیم و قطعی شرایط تاریخی دانست. به گمان هگل هنرمند بی‌آنکه بداند یا حتی بخواهد آثاری پدید می‌آورد که از روحیه مسلط فکری و فرهنگی روزگارش خبر می‌دهد. اثر هنری بدین سان در موقعیت تاریخی قرار می‌گیرد.

«لویی آلتوسر» از جمله فیلسوفان مارکسیستی بود که به نقش «ایدئولوژی» در زمینه‌های شکل‌گیری مفاهیم پرداخت. او ایدئولوژی را بیان‌گر مناسبات خیالی افراد با شرایط راستین آنها می‌نامید. او می‌گفت که ما از راه «آگاهی پندارگونه» به جهان خود معنا می‌دهیم و مهم‌تر رابطه‌ی واقعی خود را با آن تنظیم می‌کنیم. از منظر انتقادی، هنگامی که ایدئولوژی در یک متن هنری کار می‌کند، تمامی تناقض‌های درونیش آشکار می‌شود. به نظر «میشل فوکو» متن‌ها به این دلیل معنا ندارند که ساختار فرضی «ابژکتیو» آن‌ها معنایی را پیش می‌کشد، بل به این دلیل معنا دارند که نتیجه «صورت بندی سخن‌ساز» هستند. سخن بر متن و زبان حاکم است. سخن محل برخورد گردهمایی‌های قدرت و دانش است. هر رشته خاص از دانش در دوره خاص مجموعه‌ای از قوانین ایجابی و سلبی است(پذیرنده و طردکننده) که تعیین می‌کند درباره‌ی چه چیزهایی می‌توان بحث کرد و در مورد چه چیزهایی نمی‌توان حرف زد.

تصویر ۱

زمینه‌های اجتماعی هنر را می‌توان از منظر «مارکس» و «انگلس» نیز مورد بررسی قرار داد. «مارکسیسم» در مبانی فلسفی دیدگاهی را شکل داد که در بررسی هر پدیده‌ی اجتماعی و فرهنگی(و در آن میان پدیده‌های هنری و ادراک زیبایی) راه درست و اصلی را متوجه «زمینه‌ی مادی»(و از این رهگذر تاریخی) شکل‌گیری آن پدیده می‌داند. اخلاق، دین، متافیزیک و کل ایدئولوژی‌های دیگر و از آن میان زیبایی‌شناسی و هنر) و نیز شکل های آگاهانه مرتبط با آنها، همگی وابسته اند به پیش نهاده های «مادی» و دارای استقلال نیستند. تاریخ و تکاملی(ویژه خود) ندارند، فقط افراد انسان در تولید مادی و ارتباط‌های متقابل خود به دنیای مادی و از اینجا به اندیشه‌های نیز شکل می‌دهند. مارکس معتقد بود، ایدئولوژی بیانگر واقعیت نیست. برعکس، بیان باژگونه واقعیت است.

در هنر مدرن مفهوم به تاسی از مارکسیسم، «از خود بیگانگی»(جدایی انسان از نیروی مولدش به علت درگیری در مناسبات تولید در نظام سرمایه داری) جایگاه مهمی یافته است و از جدایی انسان از گوهر انسانی‌اش بحث بسیار می‌شود. «گئورگ لوکاچ» در کتاب «زیبایی‌شناسی» می‌نویسد: «هنر از زندگی هر روزه برمی‌آید. پس باید به نیازهای انسانی این زندگی پاسخ دهد. واقعیت از نسبت انسان با طبیعت و با ابزار کارش دانسته می‌شود. هنر هم محصول تکامل اجتماعی است و هم ابزاری که با آن آدمی خود را و مناسبات تاریخ و اجتماعی را می‌سازد.» هنر همواره بیانگر فشارهایی است که از سوی نهادها و سنت‌ها وارد می‌آید و آن فشارها را در پیکر تضادهای حل نشدنی آشکار می‌کند.

این نسبت هنر با واقعیت‌های پیرامونی خود به نقد «آدرنو» از زیبایی‌شناسی و مفهوم «اصالت» انجامید. او می‌نویسد: «هنر شاید آنجا به اصالت دست یابد که خود را به طور کامل از مفهوم اصالت رها کند. یعنی از این مفهوم که باید حتما چنان باشد و نه طور دیگر.» به همین خاطر است که والایی اثر مدرن هنگامی تحقق می‌یابد که «لحظه‌ای از حقیقت» را آشکار شود، مستقل از اینکه ما آن را می‌شناسیم یا نه، این لحظه‌ای است که فراتر از زیبایی می‌رود.

«برتولت برشت» کارکرد هنر را در ارتباط با امکان دگرگونی در زمینه اثر تعریف می‌کند. هنر باید روشن‌کننده امکان دگرگونی کامل زندگی اجتماعی باشد. و این درحالی است که «هنر برای هنر جایگاه هنر» را یکسر مستقل از شرایط بیرونی می‌شناسد. «هربرت مارکوزه» به کارکرد نقادانه هنر در زمینه‌های اجتماعی می‌پردازد. هنر از ضوابط اخلاقی و اجتماعی فاصله می‌گیرد و به کارکرد نقادانه یکه‌ای مجهز می‌شود. «مارکوزه» با توجه به تجربه‌های هنر رادیکال دهه‌ی ۱۹۶۰ نتیجه می‌گیرد که نیروی انتقادی و سلبی هنر نه در پیامی که ارائه می‌کند، بل در شکلی است که برمی‌گزیند.

هنر رادیکال در دهه ۶۰ میلادی / اینستالیشن آرت

از نظر «گروچه»، بنیان نظریه‌ی «هنر بیانگر» را رمانتیک‌ها ریخته‌اند، خاصه آنجا که هنر را بیان‌گر مستقیم عواطف شناخته‌اند. در هنر بیان‌گر «شهود» پایه و اساس شکل‌گیری هنر است. شهود هنری در شکل ناب و کامل خود شهودی شاعرانه است که «موقعیتی ذهنی» است یا به بیان دیگر موقعیت ذهنی هنرمند. در زبان و بیان «علمی - منطقی» نشانه‌ها همواره به چیزی دیگر دلالت می‌کنند، در حالی که در زبان شعر و هنر چنین اتفاقی نمی‌افتد. هنگامی که از هیجان‌ها، عواطف و احساسات خود باخبر می‌شویم، مرحله تخیل(یا شهود از نظر گروچه) آغاز می‌شود، اینجاست که هنر ظاهر می‌شود.(ورای تحقق آن به صورت مادی). «کارل پوپر» این نظریه‌ی نظریه‌پردازان هنر همچون بیانگری را به نقد می‌کشد. او معتقد است، اگر هنر را صرفا بیان‌گر

تصویر ۲

احساسات، هیجان‌ها و عاطفه‌ها بدانیم، آنگاه میان هنر و دیگر کنش‌های انسانی تفاوتی باقی نمی‌ماند.
از «رومانتیک‌ها» تا «سورئالیست‌ها» مسئله احساسات و هیجانات هنرمند مبنای شکل‌گیری اثر در ذهن هنرمند قلمداد شده و خواستگاه اثر هنری را به وجود می‌آورد. از زمان سورئالیست‌ها مسئله‌ی «ناخودآگاهی» به تاسی از روانکاوی نیز وارد این حوزه شد. ناخودآگاهی و هنر نسبتی مستقیم با هم یافتند و شناخت و فهم دلالت‌های هنری بر این اساس صورت‌بندی شد و «رویا» نقش بسیار مهمی در خلق آثار هنری پیدا کرد.
سورئالیسم معتقد است،«رویا»، درون‌گرایی ناب است، اما هنر جهش برون‌گرایی دارد. هنر گونه‌ای بازگشت به واقعیت است، کوششی برای ایجاد و ارتباط که دست‌کم رانه‌های احساسات همانندی را در مخاطب بر می‌انگیزد. «کارل یونگ» می‌نویسد: «تحلیل روانی هنرمندان همواره آشکار می‌سازد که خواست آفرینش هنری منبعث از ناخودآگاهی قدرت بسیار دارد و سخت شگفت و خودکامه است.» مصیبت آدمی از آنجا آغاز می‌شود که می‌کوشد تا رانه‌ها و انگیزه‌های راستین کنش‌های خود را منکر شود. انگیزه‌هایی که هر چند پنهان و ناخودآگاهند، اما ادراک قدرت‌شان دشوار نیست. غریزه‌ها و خواست‌های ما ریشه در ناخودآگاه جمعی دارد. به این خاطر، اثر هنری از ژرفای ناخودآگاه که قلمرو مادران است سر برمی‌آورد. یونگ میان آثار ادبی که آنها را «روانشناسانه» نامید و آثاری که آنها را محصول جذب و مکاشفه یا دیده وری (vision) هنرمند می‌دانست تفاوت می‌گذاشت. زیبایی سورئالیستی، ادعای کشف حقیقت را دارد، یعنی می‌گوید که حقیقت پنهان را باز می‌شناسد، چیزی که پشت جامه‌ای از دروغ‌ها، نیرنگ‌ها، مقاومت‌ها و پنهان‌کاری‌ها نهان شده است.

غریزه‌ها و خواست‌های ما ریشه در ناخودآگاه جمعی دارد. به این خاطر، اثر هنری از ژرفای ناخودآگاه که قلمرو مادران است سر برمی‌آورد.

نقاشی سورئالیستی

تا اینجا می‌توان، تاویل و دریافت مخاطب را در دو رویکرد خلاصه کرد.
۱.گوهر اثر هنری را فقط از راه ارجاع به ادراک حسی، یا از راه ارجاع به قراردادهای نشانه‌شناسانه قابل فهم می‌کند. ۲.بیانگری هنری نتیجه قرارداد است، موردی گوهری نیست و صرفا در بند ادراک حسی و پدیداری باقی نمی‌ماند، چرا که اثر همواره بر اساس شرایط تاریخی پیدایی و دریافت خود از سوی مخاطب، تعریف، درک و تفسیر می‌شود. اثر هنری از لحظه‌ای که ارائه می‌شود، منش ارتباطی می‌یابد و این مستقل است از خواست یا اکراه پدید آورنده‌اش.
از مورد دوم می‌توان ریشه‌شناسی دریافت مخاطب را این‌گونه بیان کرد که، در روزگاران مختلف اثر هنری واحدی «موقعیت های نشانه‌شناسانه تازه و متفاوتی» را به دست می‌دهد. مسئله اینجا در نوع تماس با اثر هنری است. منظور از تماس آن شکل ماده‌ای است که پیام در آن جای می‌گیرد و به مخاطب یا گیرنده می‌رسد، شکلی که در برداشت یا دریافت گیرنده تاثیر زیاد(گاه تعیین کننده‌ای) دارد. شکل تماس با اثر هنری را سه عامل اصلی تعیین می‌کند. عامل نخست دستگاه‌های نشانه‌شناسانه است که اثر در آن تشکیل شده، عامل دوم امکاناتی است که بر اثر پیشرفت‌های تکنولوژی فراهم می‌آید و عامل سوم دگرگونی در ادراک زیبایی‌شناسانه یا به گفته گادامر تغییر در افق آگاهی زیبایی‌شناسانه‌ی دوران است.
ادعای کشف حقیقت در اثر هنری که رومانتیک ها مدعی رسیدن به آن بودند و هنرمند را وسیله‌ای برای رسیدن به آن می‌دانستند از متافیزیک فلسفه‌ی غربی می‌آید. «ژاک دریدا» نسبتی بین حقیقت و هنر قائل نیست. به نظر او ادعای سخن علمی و فلسفی در کشف حقیقت همان‌قدر بی‌پایه است که ادعای هنرمندی که از ارائه‌ی

حقیقت در اثر خود حرف می‌زند. «دکانستراکشن»(بن افکنی) دریدا در پی زیر سوال بردن «گرایش قدیمی ومتافیزیکی فلسفه‌ی غربی» است. یعنی می‌کوشد تا «مفهوم یکه کردن» هر چیز را اگر به سودای دستیابی به گوهر معنایی نهفته در اثر یا متن یا سخن باشد را رو کند. پس نمی‌پذیرد که اثر هنری مفهومی شود و از راه مفهوم‌سازی به حقیقت راه یابد و هنرمند از این راه برود.
اندیشه انتقادی می‌تواند تامل شکاکانه در سراسر امور، تمام روش‌ها و حکم‌هایی که در خصوص نسبت حقیقت و هنر و نقش هنرمند در ایجاد ارتباط بین این دو را دارد، به چالش بکشد. نگرش انتقادی نسبت به خاستگاه اثر هنری یعنی تردید نظامند و پیگیر نسبت به درستی و کارایی گزارش‌ها و دیدگاه‌هایی که در مورد زندگی اجتماعی مطرح می‌شود.

رومانتی سیسم و روان هنرمند

در جامعه‌ای که عقلانیت و منطق به عنوان ویژگی مردان ستایش می‌شود و احساس‌گرایی همچون نقطه ضعفی زنانه تلقی می‌شود، احساس‌گرا خواندن هنرمندان به خوبی جایگاه هنر و هنرمندان را در طبقه‌بندی امروز جامعه نشان می‌دهد، هنرمند فارغ از جنسیتش، همچون زن موجودی است پیچیده که نیازمند کشف و شناخت است و همچون او فاقد قابلیت‌های لازم برای حضور در عرصه‌های سیاسی- اجتماعی است. امروزه در رسانه‌ها، محافل و حتی نوع زیست و... شاهد آن هستیم که هنرمندان برخلاف بسیاری از زنان تمایل چندانی برای زدودن برچسب احساس‌گرایی از خود را ندارند.
هنرمندان رومانتیک به عنوان پرچم‌داران احساس‌گرایی، نبردی خستگی‌ناپذیر را با خردگرایی افراطی آغاز کرده بودند. رومانتیک‌ها در برابر گسترش روز افزونِ ماشینی شدن ناشی از انقلاب صنعتی و تغییر ارزش‌های اجتماعی، که پیامد حاکم شدن منطق پول و سرمایه در جامعه بود، رو به دنیای درون و احساسات آوردند. دنیای احساسات که همواره قلمرو ناشناخته‌ها تلقی می‌شد، در پیوند با گرایش‌های اجتماعی نامتعارف رومانتیک‌ها، به برساختن تصوری از هنرمند منجر شد که تا آن زمان مسبوق به سابقه نبود. هنرمند در نظر مردم به فردی بدل شد با استعدادهای ذاتی و گرایش‌های منحصر به فرد که تجلی نبوغ انسانی بود. ساخته شدن چنین تصوری از هنرمند بیش از هر چیز به یمن پیوند هنرمند با قلمرو و امور ناشناخته حاصل شد، یعنی قلمرو احساس.
از ابتدای قرن بیستم، تصورات رومانتیک از هنرمند با ورود روانکاوی به عرصه‌ی هنر و تحلیل و تفسیرهایی که از این منظر روی آثار هنری نوشته می‌شد، وارد مرحله‌ی جدیدی شد. پروژه‌ی متمایزسازی هنرمند، که زمانی تصور می‌شد با افول رومانتیسیسم به فراموشی سپرده می‌شود، این بار توسط پیروان «زیگموند فروید» و «ژاک لاکان» در قالب تازه «هنرمند - روانی» خود را متجلی ساخت. هر چند امروزه تصور نبوغ هنرمند تا حد زیادی به چالش کشیده شده است، اما همچنان مشاهده می‌کنیم که بسیاری از هنرمندان، تصورات رومانتیک از هنرمند را به اشکال مختلف حفظ و احیا می‌کنند.
«عاطفی یا هیجانی بودن»به لحاظ مفهومی دقیقا همان صفتی است که در دیگر زبان‌ها هم نویسندگان رومانتیک و منتقدان هنر برای اشاره به ویژگی های خاص روانی هنرمندان استفاده می‌کنند. هیجانات هنرمند به واسطه‌ی قدرت ذاتی و حواس او شکل می‌گیرند، زیرا که جهان را به لحاظ پدیداری، در ایده‌آل‌ترین شکل ممکن در ذهن هنرمند بازنمایی می‌کنند. یا هیجانات، نتیجه ی روان رنجوری هنرمند و ارتباط نامتعارفش با جهان است. در هر دو حالت، آنچه مورد تاکید قرار می‌گرفت، ویژگی‌های ذاتی هنرمند بود، ویژگی‌هایی که امکان متمایز کردن او را از دیگران فراهم می‌کرد و با تصورات ذاتی بودن نبوغ انسانی هم هماهنگ بود. جامعه‌شناسان و

منتقدان نومارکسیستی، که عموما در زمینه‌ی جامعه‌شناسی هنر و نقد ادبی فعالیت کرده و می‌کنند، بارها از طریق بررسی زمینه‌های اجتماعی - تاریخی خلق آثار هنری و شرایط زیست هنرمندان، تصور نبوغ هنرمندان و تمایز آنها از دیگران را به چالش کشیده‌اند.

همان‌طور که پیشتر گفته شد، خاستگاه شکل‌گیری اثر هنری در ذهن هنرمند از منظر سورئالیست‌ها و روانکاوان ارتباط مستقیمی با ناخودآگاه هنرمند دارد. در واقع آنها در کنار تجربه حسی هنرمند به تاسی از رومانتیک‌ها، به وابستگی به تجربه‌ی دراکی او نیز باور داشتند. تجربه‌ی ادراکی همواره چیزی بیش از تجربه‌ی حسی(پدیداری) در خود دارد و آن جنبه‌ی مفهومی ادراک است، جنبه‌ای که مبتنی بر شناخت و بازنمودهای مفهومی جهان در ذهن هر فرد است. این فرض حکایت از آن دارد که هیجانات یا عواطف هنرمند چون از تجارب ادراکی او نتیجه می‌شوند، همانقدر که ممکن است به قدرت ذاتی حواس یا ناخود آگاه هنرمند وابسته باشند، همانقدر هم می‌توانند در ناخودآگاه او ریشه داشته باشند. این طور به نظر می‌رسد که متمایز کردن تجربه ادراکی هنرمند و عواطف او از دیگران، تا حد زیادی به دور از واقعیت است، همچنین به احتمال قریب به یقین، تخیل هنرمندان وجه تمایز خاصی نسبت به تخیل غیر هنرمندان ندارد.

از منظر «فروید» و بسیاری از دنباله‌روهایش، هنرمندان هرکدام به نوعی دچار اختلال روانی‌اند. از نیمه‌ی اول قرن بیستم تاکنون، پیروان روانکاوی در حال تطبیق نشانه‌های آثار هنری با سرگذشت هنرمندان‌اند تا به زعم خود صحت چنین گزاره‌ای را نزد تک تک هنرمندان ثابت کنند. در سوی دیگر، منتقدان هم با بازخوانی آرا روانکاروان، حملات گسترده‌ای را متوجه نظرات آنان کرده‌اند که از روش‌شناسی تا سیاست‌ورزی روانکاوی در عرصه‌های فرهنگ را در بر می‌گیرد. در حال حاضر، این طور به نظر می‌رسد که پیوند با روانکاوی، آخرین تیر ترکش رومانتیک‌ها برای اسطوره‌سازی از هنرمند و بهره‌برداری از مزایای آن است، امری که در عین حال مورد اقبال بسیاری از هنرمندان است و بر اقتصاد و سیاست هنر هم تاثیر انکارناپذیری دارد.

یکی دیگر از وجوه تشابه تئوری روانکاروانه هنر با رومانتی‌سیسم، برقرار کردن رابطه مستقیم بین احوالات شخصی هنرمند و اثر هنری است.

ماهیت رومانتیک، تئوری روانکاوانه‌ی هنر را برجسته‌تر از همه در نقش عمده‌ای که به قوای منطق گریز و شهودی در خلاقیت هنری داده شده است، می‌توان دید. این قوا، که به ترتیب با نام‌هایی چون الهام، اشراق، استعداد فطری، شکوه آسمانی یا سرچشمه‌های ناپیدای ضمیر ناآگاه توصیف شده‌اند، در حقیقت چیزی جز جانشینی رومانتیک برای واقعیت از دست رفته‌ی خدشه‌دار شده نیست.

یکی دیگر از وجوه تشابه تئوری روانکاروانه هنر با رومانتی‌سیسم، برقرار کردن رابطه مستقیم بین احوالات شخصی هنرمند و اثر هنری است. فروید بر این گمان نیست که عناصر ناخودآگاه همان‌گونه که بر فرد ظاهر می‌شوند، می‌توانند بی‌واسطه به اثر هنری نیز راه یابند. به همین دلیل هم برای توضیح تعامل خود آگاه و ناخودآگاه در پروسه خلق اثر هنری، از اصطلاح «تلطیف» استفاده می‌کند. «تلطیف» از منظر «فروید» عملی است که هنرمند انجام می‌دهد تا منش خود محور رویاها، دگرگون و پنهان شوند و آنها به گونه‌ای معقول و ظاهرا غیر شخصی به مخاطب ارائه شوند. به تبعیت از فروید «دیگر» روانکاوان هم تلاش کردند با استناد به مفهوم «تلطیف» به تحلیل رابطه‌ی بیمار(هنرمند) و اثر هنری دست بزنند و نشانه‌های بیماری را در اثر دریابند. دیدگاه‌های روانکاروانه طی سال‌های اخیر با نقدهای جدی مواجه شده است که نه تنها ادامه‌ی حیات تئوری روانکاروانه در عرصه هنر را به مخاطره انداخته، بلکه زنگ پایان حیات رومانتیک‌ها را نیز به صدا درآورده است.

انتقاد از تئوری‌های روانکاروانه هنر اغلب حول و حوش چند مساله خاص شکل گرفته است. یکی از مهم‌ترین این موارد ارتباطی است که روانکاوی به تاسی از رومانتی‌سیسم بین هنرمند و اثر برقرار می‌کند و به موجب آن تلاش دارد نشانه‌های بیماری هنرمند را در اثر بازیابد. به زعم منتقدان، هیچ ضرورتی وجود نداردکه اثر هنری بیان‌گر هیجانات روانی هنرمند یا حامل نشانه های بیماری او باشد. اثر هنری می‌تواند واجد نشانه‌هایی باشد که در تفاسیر روانکاروانه واجد اهمیت‌اند، اما نمی‌توان از این موضوع نتیجه گرفت که این نشانه‌ها نمایانگر وضعیت روانی هنرمنداند.

اثر هنری دیدگاه و هیجانی را که هنرمند تمایل دارد مخاطب با آن روبرو شود را طرح می‌کند، اما این عمل هنرمند موید آن نیست که این ها دیدگاه ها و هیجانات صاحب اثراند. این امر، به خصوص در ساز و کارهای امروزی آفرینش و عرضه هنر، که اسیر هزاران پیچیدگی اقتصادی - سیاسی است، به خوبی قابل لمس است. احتمالا مهم‌ترین پیامد برقرار کردن ارتباط بین ناخود آگاه هنرمند و اثر هنری، ورود نمادپردازی‌های عوام‌فریبانه، در قالب تاثیرات ناخودآگاه، به دنیای اثر است. هر چند نظریه روانکاوی همواره در خصوص تاثیرات ناخودآگاه در اثر محتاط است.

سوءاستفاده یا سوءبرداشت هنرمندان از مفهوم ناخودآگاه، دهه‌هاست مورد انتقاد است. به زعم «آرنولدهاورز» در ذهن هیچ عنصر هنری یافت نمی‌شود که آگاهانه اکتساب، تجربه یا تکمیل نشده باشد، حتی اگر برخی از حلقه‌های رابط میان منشا و شکل‌های نهایی این عناصر از منابعی سرچشمه بگیرند که شخص موقتا از وجوشان بی‌خبر باشد، عناصر مزبور، آفریده‌های ضمیر ناخودآگاه نیستند. هنرمند بخواهد یا نخواهد، درگیر شرایط تازه جهانی و موقعیت متمایزی است که امروزه از هنرمند معاصر انتظار می‌رود. چنین فردی نمی‌تواند صرفا سر در لاک خودش و درگیر پروراندن هیجانات و تخیلاتش باشد. تردید نیست چنانچه تاثیرات متقابل هنر و جامعه به درستی شناخته شوند و اهمیت نقش هنرمند در تحولات اجتماعی - سیاسی روز به خوبی روشن شود، بسیاری از نقاط ابهام فعلی مرتفع خواهند شد. در این صورت، هم تعابیرمان از هنر و هنرمند دگرگون می‌شود و هم مقولاتی مانند تخیل هنرمند، اهمیت کاذب خود را از دست خواهند داد.

هنرمند و اثر در زمینه معاصر

اگر با قدری تامل به دیدگاه‌های مدعیان خود آیینی هنر بنگریم، در می‌یابیم که در نظر آنها هنر واجد ذاتی است مستقل که جهان بیرون راهی به آن ندارد، به همین دلیل نیز استدلال می‌شود که ساحت آن نباید به اقتضائات این جهان آلوده شود. ریشه‌یابی این باورها در تاریخ اندیشه، کار چندان دشواری نیست و می‌توان بین این قبیل باورها و نظریات متفکرانی چون «ایمانوئل کانت» فیلسوف آلمانی شباهت‌های بارزی یافت.

کانت احکام زیبایی‌شناسانه را در حد فاصل احکام منطقا ضروری(قضایای ریاضی) و احکام کاملا شخصی قرار می‌دهد. او از یک طرف، بر ذهنی بودن تاثیر لذت حاصل از مشاهده‌ی امر زیبا تاکید می‌کند و از طرف دیگر این ذهنی بودن را کاملا شخصی نمی‌داند و بر آن است که دیگران نیز لذتی مشابهی از مشاهده‌ی امر زیبا کسب می‌کنند، لذتی که حاصل بازی آزادانه‌ی تخیل و «غایت‌مندی بی‌غایت» امر زیباست. به زعم کانت، احساس رضایت‌مندی حاصل از مشاهده‌ی امر زیبا نتیجه حکم ذوقی و عاری از میل و غرض است. به تعبیر دیگر، این حکم هم از تعین عملی و هم از تعین شناختی به دور است.

تعریف مذکور مبتنی بر فرضی بنیادین است که حکایت از تاثیر خاص و منحصر به فرد اثر هنری روی مخاطب دارد. فارغ از اختلافات اندکی که در تبیین نوع این تاثیر وجود دارد، فرض وجود تاثیر غیر زمینه‌مند و منحصر

به فرد اثر هنری، در همه تعاریف از هنر، که متاثر از «زیبایی‌شناسی» است، وجود دارد.
«نوئل کرول» فیلسوف و منتقد آمریکایی، معتقد است :«وصف زیبایی‌شناسانه آشکارا به سهم مخاطب دلالت دارد. برخی از مثال‌ها بدین قرار هستند: تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه، دریافت زیبایی‌شناسانه و احوال‌زیبایی‌شناسانه. این تعابیر همگی به نوعی به حالت‌های «درونی/ذهنی» دلالت می‌کنند که در واکنش به آثار هنری یا طبیعت، به مخاطبان دست می‌دهد یا تجربه‌اش می‌کنند.» به زعم کرول، جهت‌گیری فلسفه‌ی هنر، که وظیفه تعریف هنر را بر عهده دارد، به سوی موضوع شناسایی(هنر) است، حال آنکه گرایش‌های زیبایی‌شناسانه در جهت فاعل‌شناسایی(مخاطب) است. با این حال فلسفه‌ی هنر می‌تواند بر مبنای سهم مخاطب از اثر و تاثیر اثر روی مخاطب به ارائه‌ی تعاریف از هنر بپردازد، این تعاریف، تعاریف زیبایی‌شناسانه هنر نامیده می‌شود.
«لاری اشنایدر ادمز» نویسنده و پژوهشگر تاریخ هنر، این موضوع را چنین توضیح می‌دهد: ««راجر فرای» موثرترین منتقد فرمالیست معاصر در انگلستان، این موضوع را اتخاذ می‌کند که هنر هیچ‌گونه پیوند معنادار، چه با هنرمندی که آن را خلق می‌کند و چه با فرهنگی که به آن تعلق دارد ندارد، یا اگر هم دارد چندان قابل اعتنا نیست. از همین رو، رویکرد "فرای" غیرتاریخی است و کانون توجهش تاثیرات عاطفی است که در باب اهمیت واکنش زیبایی‌شناختی به زیبایی بحث می‌کند و بر اهمیت آن در مقام محصولی از ذهن آدمی صحه می‌گذارد.»
با توضیحی که لاری اشنایدر ادمز در مورد فرای می‌دهد، روشن می‌شود که فرای نیز چون اسلاف زیبایی‌شناس خود معتقد به ذاتی غیرتاریخی و غیراجتماعی برای هنر است و هنر را داری تاثیرات فرازمانی، فراقومیتی و فراجنسیتی می‌داند. منتقدان ذات انگاری زیبایی‌شناسان، که عموما از چشم انداز مارکسیستی به نقد جامعه و تاریخ آن می‌پردازند، نقدهای خود را بر دو محور عمده متمرکز کرده‌اند: یکی بر محور تاثیرات جامعه بر هنر و هنرمندان و به چالش کشیدن اسطوره‌ی «هنرمند- نابغه» و دیگری بر محور تاثیرات و کارکردهای سیاسی-اجتماعی هنر در جامعه.

دسته دیگر نظریاتی هستند که تاثیر هنر بر جامعه را ناشی از آن می‌دانند که هنر، سازنده و در عین حال تخریب کننده واقعیات اجتماعی است.

زمینه و ساختار اجتماعی تاثیر بنیادینی بر هنر و هنرمند دارد. «آرنولد هاورز» در کتاب چهار جلدی خود «تاریخ اجتماعی هنر» به تفصیل به نقش جوامع در شکل‌گیری پایگاه اجتماعی هنرمندان پرداخته و از دوران پیشازبانی تا «امپرسیونیست» را مورد مداقه قرار داده است. او در این کتاب، با ذکر مصادیق نشان می‌دهد چگونه سبک‌های هنری متاثر از شرایط اجتماعی و اقتصادی در هر دوره‌ی تاریخی است و چگونه آثار هنری این شرایط را بازتاب می‌دهد.
از طرف دیگر جامعه همیشه تحت‌تاثیر، تاثیرات سیاسی و اجتماعی هنر بوده است. نظریاتی که به تاثیرات هنر بر جامعه می‌پردازد عموما در دو دسته کلی جای می‌گیرند، یک دسته آنهایی هستند که تاثیر هنر بر جامعه را ناشی از بازتاب واقعیت در هنر می‌دانند(نظریات بازتابی). دسته‌ی دیگر نظریاتی هستند که تاثیر هنر بر جامعه را ناشی از آن می‌دانند که هنر، سازنده و در عین حال تخریب کننده واقعیات اجتماعی است(نظریات شکل‌دهنده). نظریات دسته اول قدمتی به اندازه کل تاریخ فلسفه دارد و لااقل تا نیمه اول قرن بیستم، طرفداران پر و پا قرصی داشته است، به طوری که هنوز هم وقتی از تاثیر هنر بر جامعه صحبت می‌شود، ذهن بسیاری از مردم درگیر هنر بازتابنده و نظریات مرتبط با آن می‌شود. اما نظریات دسته دوم، تازه‌تر و به اقتضای دنیایی شکل گرفته است که زیر بار امواج مختلف رسانه‌ای کمر خم کرده است.

برای «مارکس»، هنر به برج عاجی تعلق ندارد که تعدادی زیبایی شناس ساکن آن‌اند، بلکه هنر متعلق به بافت بزرگ‌تر جامعه و فرایند تاریخی - اقتصادی است. مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی برساخته‌هایی هستند که به واسطه بازتولید مداوم‌شان در اشکال مختلف رسانه‌ای(زبان، هنر، و...) طی سال‌ها و دهه‌ها طبیعی‌سازی شده‌اند. بنابراین نقش گفتمان‌های مسلط و طبقات حاکم در روند مفهوم‌سازی اجتماعی غیر قابل انکار است. مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی همواره تامین کننده‌ی منافع گروه‌های نزدیک به قدرت هستند و این کار را اغلب به بهانه نادیده گرفتن حقوق اقلیت‌ها و گروه‌های حاشیه‌ای انجام می‌دهند.
امروزه استدلال می‌شود، هنر شکل‌دهنده یا تخریب‌کننده واقعیت اجتماعی است. متفکران امروزی مارکسیست، که برعاملیت رسانه‌های هنری در ساخت واقعیت تاکید دارند، به تحلیل نقش ایدئولوژی در شکل‌دهی به واقعیت اجتماعی پرداخته‌اند. به نظر «آلتوسر» اثر هنری بیش از هر ابژه دیگری رابطه‌ای نزدیک با ایدئولوژی برقرار می‌کند و این رابطه نزدیک، فرصت یکه‌ای در اختیار آن می‌گذارد تا به عنوان نقدی بر ایدئولوژی به کار گرفته شود یا در شمول آن قرار بگیرد. بنابراین هر اثر هنری باید واقعیت ایدئولوژی موجود را از راه «فاصله‌گذاری» افشا کند.
به باور «ژان لوئی باودری» منتقد و فیلسوف فرانسوی، آپاراتوس سینمایی از طریق سیستم و ساز و کارهای بازنمایی خود، موضعی ایدئولوژیک ایجاد می‌کند. این موضع ایدئولوژی است، چون رویه‌های سینمای روایی مسلط، کاری را که صرف فرآوری فیلم شده پنهان می‌سازد و بیننده گمان می‌کند که با خود واقعیت روبروست. این بی‌خللی، حسی از یک بینش یگانه، که بیننده به گمان خود بر آن توفیق یافته است، به او می‌دهد. بیننده باور می‌کند که مولف معناهای متن فیلمیک است، و از این نظر با آرمان‌گرایی جلوه‌ای واقعیت سینمایی هم دستی می‌کند، اما در واقع عکس این قضیه صادق است: این معناهای متن هستند که بیننده را می‌سازد. پس به این ترتیب، آپاراتوس سینمایی سوژه را به مثابه معلول متن احضار می‌کند.
«ویکتور برگین» هنرمند و منتقد سرشناس بریتانیایی نیز در ارتباط با کارکرد ایدئولوژی در هنر و مسئولیت هنرمند در قبال آن می‌گوید: "کارکرد غایی هنر... اصلاح الگوهای نهادینه شده‌ی جهت‌دار به سمت جهان و ارائه‌ی خدمات به عنوان یک عامل اجتماعی است. بنابراین هیچ یک از فعالیت‌های هنر را نباید جدا از رمزها و اعمال جامعه‌ای که در آن قرار دارد، ادراک کرد، هنر مورد استفاده ناگزیر در قالب ایدئولوژی قرار می‌گیرد... پس باید مسئولیت خلق هنری را، که چیزی بیش از محتواست، به عهده بگیریم.» در اینجا باید پرسید که در دوره معاصر نسبت خلق هنر با فرهنگ چیست؟ از منظر مکتب فرانکفورتی‌ها این نسبت را باید در صنعت فرهنگ جستجو کرد. منطق تولید اثر فرهنگی چون کالا سرانجام به شکل‌گیری فرهنگ پست و نازل منجر می‌شود که کارکردی ایدئولوژیک دارد، یعنی تصویری نادرست از مناسبات اجتماعی و شکل سلطه در سر توده‌های مردم می‌آفرینند: توجیه مناسبات دروغین. «هربرت مارکوزه» می‌نویسد: «ایدئولوژی سرمایه‌داری، نه تنها سازمان یابی افراد انسانی را تعیین می‌کند و ذهن آنها را به معنای دقیق کلمه می‌آفرینند، بل شکل و محتوای تکنولوژیک را نیز تعیین می‌کند. «فرهنگ اکنون مهری یکسان به همه چیز می‌کوبد. سینما، رادیو و نشریه‌ها نظامی می‌سازند که متحد است، درست همچون یک کل.»
فرهنگ واقعیتی زنده و پویا است، زیرا انسان پیوسته و ناگزیر جانوری نشانه‌ساز و متوجه دلالت‌هاست. فرهنگ را می‌بایست مجموعه‌ای از تاثیرها، طرح‌ها و برآیندها در درون گفتمان‌ها بدانیم و نه مجموعه‌ای از گفتمان‌ها . تعریف از کار هنرمند به مثابه یک روشنفکر به عنوان سازنده فرهنگ وقتی جدی و کارآمد خواهد شد که استوار به کردار زبانی یا گفتمانی انسانی شود. گسترش یا تکامل گفتمانی با کار فکری افراد.

هنر انتقادی و زندگی روزمره

می‌توانیم «هنر انتقادی را هنری بدانیم که در مورد ساز و کارهای سلطه ایجاد آگاهی می‌کند تا تماشاگر را به عاملی آگاه از دگرگونی جهانی بدل کند. از این تعریف چنین بر می‌آید که «هنر انتقادی» پیوندی انکارناپذیر با امر اجتماعی - سیاسی دارد و از آنجا که ذیل عنوان کلی هنر تعریف می‌شود، از سازش و هم‌نشینی بین هنر، سیاست و اخلاقیات نیز حکایت می‌کند. بسیاری از مردم و حتی طیف وسیعی از هنرمندان و منتقدین به خود آیینی هنر باور دارند و بر این گمان‌اند که هنر نباید یا نمی‌تواند وارد این عرصه‌ها شود. به اعتقاد این گروه، کاری که هنر قرار است انجام دهد و کاری که سیاست و جامعه‌شناسی قرار بر انجام آن دارند، از بنیاد با یکدیگر متفاوت است و ملاک‌هایی که این امور با آن سنجیده می‌شود نیز نسبتی با یکدیگر ندارد.

درک تضادهای درونی یک نظام ایدئولوژیک علاوه بر آنکه ما را نسبت به کارکردهای سویه‌مند مدیوم‌های هنری هوشیار می‌کند، نقش راهنمای «هنر انتقادی» در نفوذ و ضربه زدن به آن نظام سرکوب‌گر را نیز ایفا می‌کند. اگر هنر با بازتولید مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی توانایی تثبیت و طبیعی‌سازی نظام‌های ایدئولوژیک را دارد، پس به شکل معکوس توانایی افشای ماهیت و به چالش کشیدن آنها را نیز خواهد داشت. تضادهای درونی یک نظام ایدئولوژیک دقیقا همان نقاط ضربه‌پذیری است که «هنر انتقادی» به شکل سنتی تلاش کرده است، آنها را هدف قرار دهد.

تفکر انتقادی در هنر راه‌های دیگری را نیز برای به چالش کشیدن ساز و کارهای ایدئولوژیک حاکم بر حوزه‌های مختلف را نیز آزموده است.

تفکر انتقادی در هنر راه‌های دیگری را نیز برای به چالش کشیدن ساز و کارهای ایدئولوژیک حاکم بر حوزه‌های مختلف را نیز آزموده است. از جمله فعال کردن تضادهای درونی پنهان ایدئولوژی، نه از طریق بازنمایی، بلکه از طریق پیوند هنر و «زندگی روزمره». «هانری لوفور» فیلسوف مارکسیست فرانسوی، بر این اعتقاد است که نقش ایدئولوژی‌ها تضمین توافق بین ستمگران و ستمدیدگان، از طریق پنهان ساختن منافع واقعی طبقات تحت سلطه است. «زندگی روزمره» از نظر «لوفرو»، همان حیطه‌ای است که تناقضات ایدئولوژی سرمایه‌داری را آشکار کرده، بین شهر و شهروند و اثر هنری و هنرمند تناظر برقرار می‌کند. بنابراین پرابلماتیزه کردن «زندگی روزمره» از طریق وارد کردن خلاقیت‌های فردی به آن، مرز بین هنر و «زندگی روزمره» را حذف می‌کند و هنر را به کنشی اجتماعی تبدیل می‌سازد.

ایده‌ی هنر همچون «زندگی روزمره» امروز یکی از گرایش‌های اصلی «هنر انتقادی» است و بسیاری از رسانه‌های تازه‌ی هنری یا جنبش‌هایی که تلاش دارند بین هنر و سیاست پیوند برقرا کنند، متاثر از این ایده عمل می‌کنند. یکی از این جنبش‌های هنری - سیاسی «موقعیت‌گرایان بین‌الملل» است که در سال ۱۹۵۷ میلادی در پاریس شکل گرفت. این‌ها گروهی جامعه‌شناس، هنرمند و افراد در حاشیه اجتماعی تشکیل شده بود که مصمم بودند کل جامعه را به عرصه‌ای برای هنر ستیزه‌جویی خود تبدیل کنند و با تسخیر فضاهای عمومی، نظام سرمایه‌داری حاکم را به بن بست بکشانند.

یکی دیگر از گرایش‌های عمده‌ی «هنر انتقادی» که امروز در مدیوم‌های مختلف هنری به کار گرفته می‌شود و توانایی نمایش همزمان تضادهای درونی ایدئولوژی‌های حاکم را دارد، گرایشی است که از استراتژی ترکیب عناصر ناهمگون پیروی می‌کند. این گرایش از «هنر انتقادی» به شدت متاثر از کولاژهای «دادائیستی» و «سورئالیستی» است که به سرعت در آثار سیاسی هنرمندان پیشرو دیگری چون «جان هارتفیلد» و «برتولت برشت» نیز اثرگذار

شد.

رویکرد دیگر در گرایش‌های «هنر انتقادی» به جای پرداخت مستقیم به تضادهای درونی نظام ها یا دستگاه‌های ایدئولوژیک، به شکلی معکوس عمل می‌کند. به این صورت که توزیع نیروهای اجتماعی درون نظام و روال به ظاهر طبیعی امور را هدف می‌گیرد و از طریق بر هم زدن نظم ظاهری این امور، نشان می‌دهد روند به ظاهر طبیعی حاکم، هدفی جز تثبیت وضع موجود و حفظ جایگاه‌های فرادستی و فرودستی ندارد.

به اعتقاد «ژاک رانسیر» پیوند بین هنر و سیاست در قالب برانگیختن یک حس مشترک مخالفت‌جویانه با نظم به ظاهر طبیعی امور محقق می‌شود. او که بارها تاکید کرده پیوند هنر و سیاست را دارای هیچ تعارضی نمی‌داند، چنین می‌نویسد: «در هر چهارچوب مفروض، هنرمندان آن کسانی هستند که با راهبردهای خاص خویش می‌کوشند چهارچوب‌ها، سرعت‌ها و مقیاس‌هایی را که ما بر اساس آن به درک امور و رویت‌پذیری نائل می‌شویم، تغییر دهند و آن را به عنصر رویت‌پذیر خاص و یک معنای خاص در هم آمیزند. هدف این قبیل راهبردها ایجاد گسست در روابط مفروض میان چیزها و معناها و در مقابل، بر ساختن روابط جدید میان چیزها و معناهایی است که پیش از این ربطی به هم نداشتند... این کار موجب تعریف بافتار جدیدی از تجربه‌ی مشترک، چشم‌انداز جدیدی به امور رویت پذیر و نمایش جدیدی از امور فهم‌پذیر می‌شود. شیوه‌های جدیدی از فردیت پدید می‌آورد و مثل کنش سیاسی، موجد نوعی تغییر در نحوه توزیع امور محسوس می‌شود.»

راهبردهای مورد اشاره گرایشِ واسازانه‌ی «هنر انتقادی»، بیش از همه طی سال‌های اخیر در آثار هنرمندانی محقق شده است که به نوعی متاثر از «مطالعات پسااستعماری» به خلق آثار پرداخته‌اند. ■

منابع:

- مدرنیته و اندیشه انتقادی، بابک احمدی، چاپ هفتم ۱۳۸۷، نشر مرکز.
- کتاب تردید، بابک احمدی، چاپ هفتم ۱۳۸۷، نشر مرکز.
- حقیقت و زیبایی(درس‌های فلسفه ی هنر)، چاپ هفدهم ۱۳۸۸، نشر مرکز.
- هنر و اندیشه رهایی (تاملاتی درباره «هنر انتقادی» و گرایش های آن)، پوریا جهانشاد، فصلنامه فرهنگی و هنری تزرو، شماره دوم.
- رومانتیک بودن یا نبودن(پرسش‌هایی درباره‌ی تئوری روانکاروانه‌ی هنر)، پوریا جهانشاد، فصلنامه فرهنگی و هنری تزرو، شماره سوم.

{سرآغازِ کارهنری}

آیا آغاز را با زایش معنا می‌کنیم؟ یا تماسی، آمیزشی، چیزی، انعقادی در پی دارد و باری و حملی... هنر از کجا رخ می‌دهد؟ آن لحظه‌ی اکنون پر از کشمکش کجاست و چرا می‌خواهیم به آن بنگریم و در آن تامل کنیم؟ و چه تفاوتی با دیگر لحظه‌های غریب تبدیل شدن و قوام یافتن اثر دارد؟
در این شماره‌ی نهیب به «سرآغازِ کارِ هنری» پرداختیم و از هنرمندان زیر خواستیم تا در یک ویدئوی کوتاه نظر شخصی خود را بیان نمَایند.

غلامحسین نامی
سیاوش یحیی‌زاده
سیمین کرامتی
مهدی مقیم‌نژاد
مهسا کریمی
حامد بهروزکار
بهنام کامرانی
تهمینه میرمطهری
فرهاد گاوزن
محسن جمالی‌نیک

بیتا وکیلی
امیر وارسته
هنگامه عابدین
شیوا بیرانوند
نجف شکری
منیر صحت
حامد گرجی
امید شلمانی
قدرت‌الله عاقلی

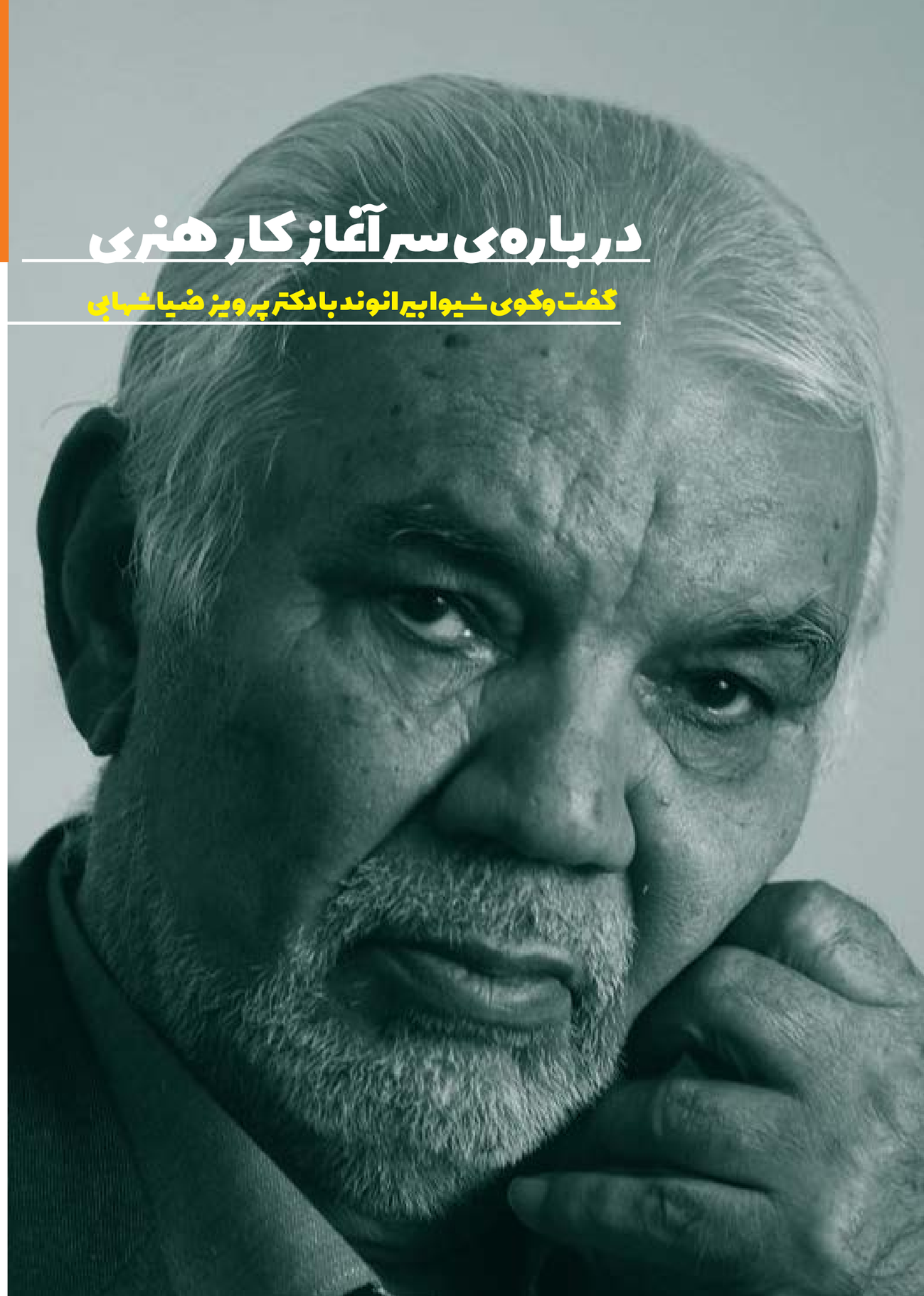
برای دسترسی به این ویدئو در کانال یوتیوب نهیب روی «تلنگر» کلیک کنید.

گفت‌وجو

جامعه‌شناسی هنر
فلسفه‌ی هنر
پدیدارشناسی هنر
نشانه‌شناسی هنر
بینارشته‌ای هنر

درباره‌ی سرآغاز کار هنری

گفت‌وگوی شیوا بیرانوند با دکتر پرویز ضیاشهابی



شیوا بیرانوند: سلام آقای دکتر ضیا شهابی گرامی، امیدوارم خوب و سلامت باشید. بسیار سپاسگزارم که به ما افتخار دادید و پذیرفتید از طرف فصلنامهٔ فرهنگی و هنری نهیب بتوانیم در خدمت شما باشیم. عنوان این شماره از فصلنامه «سرآغاز کار هنری» است که عناوینی مانند «خاستگاه کار هنری» نیز در این شماره آمده است. از شما ممنون می‌شوم به اولین سؤال بنده پاسخ دهید، ولی قبل از آن بفرمایید که «سرآغاز» کار هنری از منظر شما چگونه واژه‌ای است و چگونه می‌توانیم به این واژه بپردازیم؟

دکتر پرویز ضیاشهابی: سلام علیکم و رحمه‌الله و برکاته. دربارهٔ این واژهٔ «سرآغاز» من در مقدمهٔ کوتاهی که زیر عنوان یادآوری عرض می‌کنم بر ترجمه‌ام از مقالهٔ هایدگر به عنوان سرآغاز کار هنری، چنانکه من آن را ترجمه کردم، توضیح داده‌ام. ولی حالا که سؤال فرموده‌اید باز همان مطالب را تکرار می‌کنم. عرض کنم، اصل آلمانی این نوشتهٔ هایدگر هست، Der Ursprung Des Kunstwerkes که به انگلیسی ترجمه شده است: "The originof the work of art". من از خواندن نخستین جمله از این نوشته به ذهنم خطور کرد که هایدگر در واقع آن‌چه یونانیان قدیم آن را با لفظ «آرخه» ادا می‌کرده‌اند به Ursprung ترجمه کرده است. وقتی که این حدس را زدم هنوز اشارهٔ خود هایدگر را در کتاب «نیچه»اش ندیده بودم، در آنجا خودش هم اشاره کرده است که لفظ یونانی «آرخه» را به آلمانی برگردانده است. اما راهنمای من به ترجمهٔ این لفظ آلمانی Ursprung به سرآغاز بوده است که در نخستین جمله هایدگر گفته است «مراد از سرآغاز در این مقام آن است که از آن، و به آن چیزی هست؛ که آنچه هست و آنچنان هست که هست». حالا این «از آن»، توجیها عرض می‌کنم، مفید معنای چیزی است که حکمای ما به تقریب آن را علت موجبه خوانده‌اند و «به آن» مبین آن است که می‌توان آن را علت مبدیع گفت. این معنا را یونانیان با «آرخه» ادا می‌کردند و لفظ آرخه معانی بسیار دارد و در یونانی معنی آن می‌شود «ابتدا، آغاز» چنانکه در ابتدای انجیل یوحنا آمده است که چنانکه آن را ترجمه کرده‌اند «در ابتدا کلمه بود یا در آغاز کلمه بود». این معنایی که ما در لفظ "سر" در عباراتی مثل «سر کارها تندرستی بُوَد» می‌فهمیم که این را هم یونانیان با لفظ

*پژوهشگر مطالعات دیداری و عضو هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه خوارزمی

آرخه ادا می‌کردند. چنانکه البته من در آن مقدمه نوشته‌ام که در امثالُ‌الحکم یونانی اما دقیق‌تر می‌توان گفت در ترجمه‌های که از تورات در اسکندریه به آلمانی شده بود و به ترجمهٔ هفتاد نفره معروف است؛ آمده‌است که آرخه سوفیا است. این جملهٔ یونانی به عربی به «رأس‌الحکمة‌مخافة‌الله» یعنی راس و سرِ حکمت ترس از خداست، آمده است. چنانچه در ترجمه‌های قدیم چنین عباراتی آمده است که «سر جوانمردی، ایمان است. یا، سرِ دانش خداترسی است». از گرد آمدن این دو لفظِ «سر» و «آغاز» من «سرآغاز» را ساخته‌ام. یعنی «سرآغاز» را برای آنچه هایدگر «Ursprung» گفته‌است، اتخاذ کرده‌ام. البته ظاهراً می‌شد به همان لفظ «سر» اکتفا کنم، چون می‌بینیم در عباراتی که در بالا اشاره کردم همان لفظ «سر» معنا را می‌رساند. چنانچه در ترجمهٔ احادیث هم نقل شده‌است که کتاب‌هایی مثل «رأس‌الحکمة مخافة‌الله» گفته شده‌است، اما خب اگر در اینجا دو کلمهٔ «سر» و «آغاز» را دو کلمهٔ مترادفِ هم بگیریم، اشکالی ندارد که برای تأکید هر دو را با هم بیاوریم. چنانکه مثلاً حافظ هم می‌گوید:

دردم از یار است و درمان نیز هم
دل فـدای آن شدو جـان نیز هم

بین «نیز» و «هم» یکی کافی است. این فقط برای این نیست که برای پر کردن وزن شعر هر دو را آورده باشد، بلکه در اینجا وجه "تأکید" را می‌رساند. هایدگر در اینجا واژهٔ «سرآغاز» یعنی آنچه باعث می‌شود که کار هنری باشد و کارِ هنری باشد و کار هنری باقی بماند، و در توضیح هم همین را گفته است که مراد از سرآغاز در این مقام آن است که «از آن و به آن» چنانکه «از» علیت موجوده را و «به» آن علیت مادی را می‌رساند. برای توضیح این معنا اشاره‌ای هم به قطعه‌ای معروف از هراکلیتس کردم که در مقدمهٔ ترجمه آورده‌ام که گفته‌است: جنگ همه را پدر است، همه را پادشاه. «پدر علت مُوجَده است؛ آنچه که به وجود می‌آورد» و «یادشاه، یعنی آنکه سلطه دارد و باعث بقا می‌شود».

جنگ همه را پدر است، همه را پادشاه. «پدر علت موجوده، آنچه که به وجود می‌آورد» و «پادشاه، یعنی آنکه سلطه دارد و باعث بقا می‌شود»

باز می‌توانید بپرسید که چرا گفته‌ام «کار هنری» نه مثلاً «اثر هنری» و چنانکه در برخی ترجمه‌ها آمده است «مبداء یا منشاء اثر هنری» من برای این «کار» گفته‌ام که در آلمانی هایدگر خودش گفته است «werk» و به انگلیسی هم «work» ترجمه شده است و با این لفظ معانی مختلف خواسته است که در تعریف‌گونه‌ای از ذات هنر بیان داشته؛ «در کار نشاندن یا در کار نهادن حقیقت»، که شاید بعداً مختصر توضیحی در مورد آن عرض کنم. به هر حال همچنین به این اشاره داشته‌ام که اثر هم در معنی «رد و پی و تأثیر داشتن آمده است که البته به مؤلفات شاعر و نویسنده هم «آثار» گفته‌اند، اما در جاهایی از ادب ارجمند فارسی هم اثر؛ معنی «خرابی‌های باقیماندهٔ چیزی» را داشته است. به عنوان مثال در کتاب «آثار الباقیه عن القرون الخالیه» از ابوریحان بیرونی، یعنی از قرون گذشته از آثاری که باقی مانده است. در قصیده‌ای هم از عرفی شیرازی داریم که:

از نقش و نگار درو دیوار شکسته
آثار پدیده است، سرادیبِ عَجَم را

به هر حال من از جهاتِ مختلفی مناسب می‌دانم که واژه ی آلمانی Das Werk به کار و نه اثر و واژه‌ای که به انگلیسی به the work of art ترجمه شده است، به کار هنری ترجمه شود.

ب: آقای دکتر نکته‌ی خیلی قابل تأملی که در فرمایشات شما بود، دقیقاً تأمل بر واژه‌ی «سر» و «کار» بود، که در زبان فارسی واژه‌ی سر به مفاهیمی مثل «قصد داشتن یا بر سر آن بودن یا اراده و تصمیم» هم آورده می‌شود و در عین حال کار شاید «فرآیند خلق و تمامی آن چیزی که در واقع تجربه می‌شود و رخ می‌دهد» را بتواند در برگیرد و

«اثر» تنها «فرآیند نهایی و محصول نهایی» را در برمی‌گیرد. آیا این دو مفهوم می‌توانند در این متن به فهم درآیند یا در نظر قرار گیرند؟ و کمک کنند به اینکه این دو واژه انتخاب شود.

ض: بله این هم که اشاره فرمودید نکته‌ی جالب نظر و در خورِ تأملی‌است. چنانچه در غزل سعدی آمده است:

سرِ آن ندارد امشـــب که برآرد آفتابی
چه خیال‌ها گذر کرد و گذر نکرد حالی

در متن غزل معروف حافظ هم آمده است:

بر سر آنـــم که گر ز دست برآید
دست به کاری زنم که غصه سرآید

این هم درست است. اما این توجه مخصوصاً که یونانیان از لفظ «آرخه» می‌خواهند، مد نظر بوده است. عرض کنم که فیلوسوف یعنی متفکران پیش از سقراطیِ یونانی، که از زبانِ یونانی چیزهایی از آنها باقی مانده.

ب: کسانی آنها را معمولاً از ارسطو به بعد نقل شده است که با تالسِ‌ملطی شروع کنند. گویا پرسش آنها این بوده است که «آرخه‌ی آنچه هست»، چیست؟

ض: حالا یک معنای آرخه این می‌شود که آغاز و ابتدای چیزها چه بوده؟ چنانکه مثلاً گویا خود تالس معتقد بوده که نخست آب بود. سپس چیزهای دیگر از آب پدید آمد. اما این معنا را نیز می‌رسانده که اگر ما پوسته‌ی ظاهر چیزها را بشکافیم و باطن و مغز چیزها را آشکارا بسازیم، آنوقت به چه می‌رسیم؟ آنوقت به این می‌رسیم که چیزی مثلاً سنگ می‌نماید یا گیاه یا آتش یا جانور یا انسان، اما این‌ها همه در اصل و باطن «آب» است، بدین ترتیب ارسطو البته معانی مختلف لفظ «آرخه» را جمع آورده است، اینکه در هر مورد افضلی است که اگر از آن چیزی حذف شود، یا دگر می‌شود یا شناخته می‌شود. حالا این را «اصل» هم می‌توان گفت. اصلِ هرچه هست، چیست؟

یک معنای آرخه این می‌شود که آغاز و ابتدای چیزها چه بوده؟ چنانکه مثلاً گویا خود تالس معتقد بوده که نخست آب بود. سپس چیزهای دیگر از آب پدید آمد

یعنی چه چیز باعث می‌شود که چیزی که مبتنی بر آن اصل هست، به وجود آید، یا تغییر بپذیرد یا شناخته شود. عرض می‌کنم، با توجه به این معانی من لفظ «سرآغاز» را مناسب دیدم. اما در مورد کار و اثر هم توضیحی که فرمودید جالب نظر و به‌جا است. برای اینکه این جا هم معنیِ فعلی، فعل از لحاظ گرامری عرض می‌کنم، یعنی هم کار کردن و هم حاصلِ کار مورد نظر است یعنی اگر بخواهیم اثر را بیان کنیم، باید هم اثر و هم تأثیر، هر دو رسانده شود.

اگر بشود که با لفظ «کار» بهتر معنی می‌شود. کسی به من ایراد گرفته بود البته مهم نیست چه کسی بوده است، که «کار» معنی عمل را می‌رساند. اتفاقاً من توجهش دادم به اینکه کار هنرمندان هم "عمل" خوانده شده است چنانکه در لغت‌نامه‌ی دهخدا فلان تابلو عملِ کمال‌الملک بوده است، یا کار حمام گنجعلی‌خان در بالای در حمام نوشته شده، عملِ استاد محمدی یزدی است. به هر حال کار هنری را عمل هم حتی گفته‌اند و در ادب ارجمند فارسی سابقه دارد.

ب: بله و آقای دکتر فرمایش گرامی شما مبنی بر نقلی که هنر «در کار نشاندن حقیقت» است و ارتباطش با مفهوم

آرخه بنابر توضیحات‌تان فرمودید، یکی از معانی آرخه شاید از منظر پدیدارشناسی، نمی‌دانم که درست دارم نقل می‌کنم یا نه، می‌تواند آیا همین باشد که آرخه آن چیزی است که اگر نباشد جهان نمی‌تواند خودش را نشان دهد و در واقع آیا می‌توان با ارتباط بین این دو جمله هنر را کاری دانست که موجب می‌شود آرخهٔ جهان خودش را پدیدار کند و خیلی ممنون می‌شوم که این جمله ها را با دقت نظر موشکافانهٔ خود ویرایش بفرمایید چون جسارت می‌کنم که به این شکل سوال طرح می‌کنم.

ض: خواهش می‌کنم، اتفاقا این جمله‌ای کع نقل کردید، در آنچه که از ارسطو نقل کردم و این عبارتی که از ارسطو آمد، نخستین عبارت از دفتر به اصطلاح دلتا مجموعه‌ای به اسم متافیزیک از نوشته‌های ارسطو بعد از وی فراهم آورده‌اند و کتاب "مابعدالطبیعهٔ" ارسطو است. آنجا ارسطو به شیوهٔ رسالت‌الحدودنویسی، حدود سی مفهوم اصلی فلسفی را به‌صورتی تعریف‌گونه توضیح داده است. اتفاقا به همین مفهوم آرخه اقتدا کرده است بنابر اهمیتی که دارد. که در آنجا برای آرخه سه معنا گفته می‌شود. اگر بخواهید خلاصه کنید یکی در معنای اصل وجودِ چیزی می‌باشد.
یکی در معنی اصلِ تغییرپذیرفتن چیزی، یکی در معنیِ شناخته شدن چیزی؛ اصلِ شناخت. حالا این مطلبی که شما فرمودید با اینِ معنای سوم جور درمی‌آید، که ما اگر به عمق و باطن کار هنری برسیم، هنر آشکار می‌شود برای اینکه در این رساله هم هایدگر نخواسته است که برای رسیدن به اصلِ هنر یا راسِ هنر، سرِ هنر یا سرآغاز هنر توضیحاتی مثلاً روان‌شناسانه یا جامعه‌شناسانه و از این قبیل بیاورد. برایِ رسیدن به اَصلِ هنر، راسِ هنر، و برای سرآغازِ کار هنری از خودِ کارِ هنری به باطن و عمق کار هنری برسد، که "هنر" است. و چنین هم می‌توان گفت. باز همین‌جا مطلبی را درز می‌گیرم که اگر بخواهیم ادامه دهیم ممکن است که از پرسش‌های دیگری که دارید، بازمانیم.

ارسطو به شیوهٔ رسالت‌الخطوط‌نویسی، حدود سی مفهوم اصلی فلسفی را به صورتی تعریف‌گونه توضیح داده است.

ب: خواهش می‌کنم. نه اتفاقاً اگر که ما مشتاق این هستیم که اتفاقاً با همین ترتیبی که شما درحال ادامه هستید، بشنویم. خیلی ممنون می‌شوم که ادامه بفرمایید، چون مطمئناً نیاز هست در این مورد جزئیات بیشتری مطرح شود.

ض: البته حالا اگر بخواهیم خلاصه کنیم، در این رساله هایدگر نخواسته است که نظریه‌ای به نظریات رایج که از اواسط قرن هجدهم به این طرف به استتیک و استتیک را به زیباشناسی ترجمه کرده‌اند، اگر سخن ما به جایی رسید که لازم باشد در آن مورد هم توضیح عرض خواهم کرد، اما در مؤخره‌ای که نوشته، در این رساله آورده است که می‌خواهد که به دید بیاورد؛ معمایی را که هنر خود هست، یعنی نه اینکه بخواهد حل معما بکند، بلکه معما را از آن رو که معماست، پدیدار بسازد یابه دید بیاورد. یعنی تا از این راه بتواند که در مواجههٔ ما با هنر یک تحولی، دگرگونی‌ای ایجاد کند و بعد البته شروع می‌کند به جدا کردن حساب کار خود از نظریات خود از آنچه استتیک خوانده شده است. در آن مؤخره توضیحاتی داده شده است. البته لفظ استتیک به صورت لاتینی «استتیکا» عنوان کتابی بوده است که جلد اول آن در سال هزارو هفتصد و پنجاه منتشر شد. نوشتهٔ فیلسوف آلمانی بومگارتن و از استتیک یونانی ساخته شده است، که البته به عنوان تخنه استتیک یا اپیستمه استتیک، خود یونانیان ظاهرا به‌کار نبرده‌اند. اما لفظ در یونانی ساخته شده است از Asthetic که احتمالا به یونانی با فهیستن و فهش فارسی یعنی حس کردن هم‌معنی و هم‌ریشه است. بدین ترتیب معنای تحت‌اللفظی آن محسوس‌شناسی یا حس‌شناسی می‌شود. اما چون که بومگارتن کمال محسوس را عبارت دانسته است از زیبایی کم‌کم به معنای زیباشناسی

مصطلح شده است. اتفاقاً جالب نظر آنکه «کانت» به این معنا لفظ را به کار نمی‌برد. حتی در نقد سومش که چنانچه به فارسی به اسم نقد نیروی داوری یا نقد قوهٔ حکم ترجمه شده است، خود بدین معنی نیاورده است. برای اینکه این مطلب را چنان نمی‌دانست که بتواند صورت یک علم پیدا کند. برای اینکه تشخیص چیزی به عنوان زیبا، کار قوهٔ ذوق است، نه قوه‌ای که به شناخت منتهی شود. کانت در کتاب اصلی خود هم بخش مهمی دارد به عنوان«ترنزندنتال استتیک»که می‌شود حس‌شناسی یا محسوس‌شناسی استعلایی. لفظ استیتیک را در همان معنای شناخت امر محسوس به کار می‌برد. البته کانت می‌خواهد مبادی اصلی شناخت امر محسوس را به دست بدهد. باز جالب نظر این است که حتی هگل هم تعبیر استتیک را برای بحث از زیبایی هنری مخصوصاً، مناسب نمی‌دید. ولی چون‌که لفظ رواج و تداول پیدا کرده بود مخالفتی هم چندان ابراز نمی‌دارد و زیر عنوان درسگفتارها دربارهٔ استتیک، چندین بار در دانشگاه برلین این مبحث را تدریس کرده است. ولی این درس‌ها که پس از مرگ وی مرتب شد و منتشر کردند، معمولا با توضیح این شروع می‌شود که این لفظ گویای معنا و مفهوم این علم نیست و او ترجیح می‌داده است که کالیستیک گفته شود، که از کالُن در یونانی به معنی زیبا ساخته شود و کالیستیک به زیباشناسی ترجمه شود. اما این را هم چندان نمی‌پسندد و به‌جای آن فلسفهٔ هنر را مناسب‌تر می‌داند. به هر حال جای بحث و گفت‌وگو هست. فعلا این استتیک که بیشتر به زیباشناسی ترجمه می‌شود، معنای جدیدی پیداکرده است. البته تأملات و ملاحظات هایدگر در باب هنر که ربطی دارد به پرسش حقیقی برای وی که پرسش از معنای "وجود" است به‌صورتی مطرح می‌شود که خارج از روال مباحث به اصطلاح استتیک است. حالا باز می‌خواهم که باز اگر پرسشی هست، مطرح بفرمایید.

ب: یکی از مهم‌ترین نکاتی که می‌شود دربارهٔ پرسش فلسفی مطرح نمود، در کوتاه‌ترین واژگان بیان فرمودید و مساله‌ی قابل تأمل و درخشانی است. در حد بضاعت من نیست که بخواهم ستایش کنم، ولی لحظه‌ای که این مطلب را فرمودید، باید در آن درنگ بسیاری رخ دهد و زمان زیادی تأمل کنیم.

تفکرانگیزترین چیز در این زمانهٔ تفکرانگیز، آن است که ما هنوز تفکر نمی‌کنیم.

من اجازه می‌خواهم که پرسشی را در رابطه با همین مفهوم علم استیتک یا زیبایی‌شناسی که در واقع هایدگر، اگر که سؤالم را درست مطرح نمی‌کنم، ممنون می‌شوم که ویرایش بفرمایید، ولی نقد دارد به فروکاهیدن خود هنر، به "علم زیبایی‌شناسی" و به جایِ وجود هنر، پرداختن به علم موجودی همچون زیبایی‌شناسی می‌پردازد و در واقع نوعی موجوداندیشی را در نظَر می‌گیرد. خیلی ممنون می‌شوم که مسئله و ضرورت پرداختن به پرسش از وجود هنر را هایدگر آیا مرتبط با این نگاه از پیش موجودی که برآمده از علم استتیک بوده مطرح کرده و مطمئناً در ارتباط با پرسش‌ها و مفاهیم دیگری که پیشتر در رابطه با «وجود»مطرح کرده بود.

ض: بله، عرض کنم که این پدید آمدن استتیک را هایدگر نتیجهٔ یکی از آخرین لوازم و نتایج سلطهٔ متافیزیک یا ماوراطبیعه بر اذهان و عقول گرفته است. متافیزیکی که هایدگر سعی در گذشتن یا فراتر رفتن از آن داشته است و می‌خواسته به چیزی برسد که خود آن را «تفکر» خوانده است، یعنی به آلمانی Das denken گفته می‌شود. البته از این تفکر هم مرادش تفکرِ اعداداندیش ریاضی‌وارِ سیستم‌ساز نیست، مخصوصا چنان گونه‌ای از تفکر که در دورانِ جدید رواج گرفته است، منظورِ نظرِ هایدگر نیست. بلکه تفکری همراه با ذکر و فکر، تفکری که نزدیک باشد مثلاً به آنچه «یک ساعتِ آن، از هفتادَ سال عبادت برتر است» می‌باشد. تفکر، چیزی که ما هنوز به

آن نرسیده‌ایم، چنانکه هایدگر در کتاب «تفکر چیست» این مطلب را بیان کرده است. تفکرانگیزترین چیز در این زمانهٔ تفکرانگیز، آن است که ما هنوز تفکر نمی‌کنیم.

حالا این «تفکر» چیست؟ این تفکر، تفکر کردن در حقیقتِ وجود است. اما تفکر کردن در مورد حقیقت وجود، موقعی که هایدگر به تأملاتی به‌طور منظم و منسجم اما به شیوهٔ متناسب با مطلب در باب هنر پرداخته بود، تفکری است که بر اثر رسیدن از آنچه به عنوان حقیقتی بنیادین پیش‌تر در کتاب اصلی خود «وجود و زمان» که در سال ۱۹۲۷ منتشر شده بود، پرداخته و همان شیوه از تفکر در یکی-دو کتاب کوچک به عنوان «مابعدالطبیعه چیست»که قبل از سال ۱۹۳۰ منتشر کرده بود از «کانت» و «مابعدالطبیعه» فاصله گرفته بود و بر اثر گشت یا تحولی که در شیوهٔ تفکر پیش گرفته بود به «تاریخ وجوداندیشی و رویداد اندیشی» رسیده بود. یکی از جلوه‌های این تفکر، هم تفکر در نحوهٔ وجود داشتنِ هنر و هم تفکر در کارهای هنری را شامل می‌شود. عرض کنم، این شیوهٔ تفکر بعد از گشت را هایدگر به‌طور منظم و منسجم در کتابی به نام «افادات در فلسفه» دربارهٔ رویداد که در همان سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۸ نوشته بود. اما از سال ۱۹۳۰به بعد اندک اندک به این راه فکری افتاده بود. اما این نوشته بعد از مرگ وی در ضمن مجموعه آثارش منتشر شده است. یکی از نمونه‌ها برجسته کردن یک‌سری مسائلی به‌طور خاص و بروفق این شیوهٔ گفتار در بیان و تدوین در آوردن، همین سرآغاز کارهای هنری می‌شود. حالا در بخشی از آنچه از دکتر هایدگرشناس پرفسور "فردریش ویلهم فون هرمن" به ترجمه‌ام «سرآغاز کار هنری» افزوده‌ام، آمده است که گرچه در کتاب «وجود و زمان» و آن چند کتاب کوچکی که قبل از ۱۹۳۰ نوشته شده بود، بحث در مورد هنر فروگذار شده بود، اما به‌طور کلی می‌توان گفت جای بحث خالی نمی‌ماند، اگر آن کتاب(وجود و زمان) به مسائلی وارد می‌شد که به‌صورت دیگر درآمده و نو شدهٔ مابعدالطبیعه است. موقعی که من این بخش را ترجمه می‌کردم، آنچه را هایدگر متا-آنتولوژلی بیان کرده را به «هستی‌شناسی جنبی» ترجمه کرده‌ام. اما به‌واسطهٔ شنیدن گفتاری(در اینترنت البته) از دکتر فردریش فورهمن متوجه شدم که این را از متابولهٔ یونانی یعنی تحول و تبدل یافته شدن، ساخته شده‌است. بدین ترتیب حق بود که آن را به «هستی‌شناسی متبدّل» ترجمه می‌کردم. یعنی هستی‌شناسی‌ای که به‌صورت متافیزیک قدیم باقی نمانده بلکه به‌صورتی دیگر درآمده است.

هایدگر ... این‌گونه نمی‌اندیشد، بلکه خود زیبایی را هم مربوط می‌داند به وقتی که حقیقت نمایان می‌شود یا به جلوه می‌آید.

البته این به صورت دیگر درآمدهٔ هایدگر، به‌صورت موافق به‌شیوهٔ تفکر خودش است، یعنی وقتی به «تاریخ وجود اندیشی» رسیده بود. حالا در اینجا هم هنر برای هایدگر اگرچه در کار نشاندن حقیقت معنا می‌شود، این مطلب می‌خواهد معنایی بدهد به جنبهٔ وقوعی، اتفاق افتادنی و وجهی تاریخی. بدین‌ترتیب که به‌نوعی بنا نهادن اساس و بنیاد است برای تاریخ، البته به‌وجهی که ما مثلا بتوانیم از عالمی گفتگو کنیم که یونانیان داشته‌اند یا عالمی که قرون وسطاییان داشته‌اند یا عالمی که انسان در دوران جدید دارد. این عالم داشتن تفهیم می‌شود. مفهوم عالم در این رساله با مفهوم مقابل عالم که «زمین» باشد، تفهیم می‌شود. که این مطلب خود نیازمند بحث و تفسیری‌است که فرصتی فراخ می‌طلبد که گمان نمی‌کنم الان آنچنان فرصت فراخی در اختیار ما باشد. فعلاً این را داشته باشید که از جنبه‌ای می‌شود خودِ تحققِ حقیقت که به زعم هایدگر به وجهی بارز و برجسته نهاده می‌شود در کار هنر؛ و امری تحققِ یافتنی است. از این‌رو بایستی به آنجا برسیم که آنچه در آنجا هایدگر از لفظ حقیقت می‌خواهد با آنچه معمولاً از این لفظ مراد می‌کنند و آن عبارت‌است از درستی گزاره. یعنی تفاوت می‌کند برای این‌که حقیقت هم امری است که به تحقق می‌رسد. البته این مطلب به‌وجهی با الفاظی در یونانی هم تناسب دارد. برای اینکه «تحقق حقیقت» یا تحریِ حقیقت را در یونانی به عنوان «Alethea» می‌گفتند که مطابق با آنچه ارسطو در جاهایی از جمله در «اخلاق نیکوماخوس» گفته است، به صورت‌های مختلفی تحقق بیابد. از جمله در «تخنه»

که می‌توانیم مسامحتا به آن بگوییم «صناعت» در علم و «اپیستمه» در حکمت، فرزانگی و در عقل، هر کدام به وجهی. هایدگر هم لفظ حقیقت را که در نوشته‌ای که آن هم از نوشته‌هایی است که در آن هایدگر کم‌کم از آن تفکر درپیش گرفته در حدود و زمان به‌کار می‌برد، دیگر راه برمی‌گرداند(تغییر مسیر می‌دهد) به سمت «تاریخ وجوداندیشی». عنوان آن نوشته «از ذات حقیقت» است. البته این نوشته بعد از ۱۹۴۰ منتشر شده بود. اما مبنای آن یک سخنرانی بود که در سال ۱۹۳۰ ایراد کرده بود. در این نوشته وقتی از حقیقت سخن می‌گوید، حقیقت را در پهنه‌ای وسیع‌تر از حقیقتِ علمی، حقیقتِ دینی، حقیقتِ سیاسی، حقیقتِ اقتصادی و شعون مختلف حقیقت ذکر می‌کند که به‌وجهی در هرِ کدام از این‌ها به تحقق می‌رسد یا وقوع پیدا می‌کند. با این طرز به مطلب نگاه کردن خلاف آن می‌شود که مثلاً انسان بپندارد که خلاف آنچه حقیقت است، موضوع برای بحث در علم و فلسفه و منطق قرار می‌گیرد. مثلاً حقیقت می‌شود درستی گزاره! گزاره‌ای که خبری که در آن می‌دهند با مخبرٌعنه، آنچه از آن خبر می‌دهند، مطابقت دارد. بلکه همان است که یونانیان در لفظ «الَتایا» به ترجمهٔ هایدگر و در فارسی با «ناپوشیدگی» ادا می‌شود. این ناپوشیدگی هم در واقع عبارت می‌شود از «برداشتن پوشش یا حجاب از روی چیزها یا موجودات». یک وجه بارز این برداشتن حجاب یا کشف حجاب در هنر به‌طرزی برجسته و خاص به تحقق می‌رسد. اما بنا بر تصور قدیم اینطور می‌شود که جای تحقق حقیقت در علم و منطق و فلسفه است. جای تحقق خیر یا خوبی، اخلاق هست و جای تحقق جمال یا زیبایی، هنر است. حالا اینجا ارزش‌های متعالی زندگی انسانی که حقیقت و خیر و جمال می‌باشد در هر کدام از این سه تا مورد نظر قرار می‌گیرد. اما هایدگر در اینجا این‌گونه نمی‌اندیشد، بلکه خود زیبایی را هم مربوط می‌داند به وقتی که حقیقت نمایان می‌شود یا به جلوه می‌آید.

عرض کنم من به‌تازگی این توجه را هم در این عبارت «در کار نشاندن حقیقت» پیدا کرده‌ام که شاید به‌جای «نشاندن» یا «نهادن» بتوان از لفظ «ثبت» هم استفاده کرد. البته اگر «ثبت» را بر وفق معنایی بگیریم که معنای بیت حافظ را دارد که:

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق
ثبت است بر جـــریدهٔ دو عالم دوام ما

حالا مرادم این می‌شود، «ثبت» است در کار هنری حقیقت. البته ثبت یا ثبت کردن با یکی از معانی که از لفظ لاتین دارد که ترجمه‌های از «تسیس» یونانی است که به «وضع و نهاد» ترجمه شده‌است. حالا اینکه در کار نشاندن یعنی چه و چگونه در هنر ثبت می‌شود یا نشانده می‌شود، خود مطلب درخور تأمل و بحثی است.

ب: بله، اتفاقاً یکی از پرسش‌هایی که ممکن است مطرح شود، این است که آیا، چون به هر حال می‌دانیم که آن مفهوم سوژهٔ انسانی و اراده و سوژه‌ای که از بیرون می‌تواند این کار را انجام دهد، در تفکر هایدگر به چالش کشیده می‌شود. به هر حال این پرسش و چالش که پیش‌ترها هم پرسش مورد علاقهٔ من بوده و از محضرتون پرسیدم این است که چه هنرمندانی آنگونه که هایدگر می‌گوید و در واقع با لفظ «ویرتوزیته» از آنها یاد می‌کند یا چه هنرمندی این در کار نشاندن حقیقت را انجام می‌دهد و یا می‌تواند انجام دهد و آیا آن هنرمند بیرون از جهان و بیرون از وجود این اثر کار را انجام می‌دهد یا تمامی آنها در بافتِ درهم تنیده‌ای رخ می‌دهد؟

ض: عرض کنم بیرون از زمان و بیرون از تاریخ انسان نمی‌تواند باشد. اتفاقاً هایدگر اشاره دارد به کسانی که از کارهای نامیرا و جاویدان هنری دم می‌زنند، مثل اینکه از دقتی که لازمهٔ تفکر است روی برمی‌گردانند. و این انسان است که هایدگر آن را به عنوان «دازاین» مورد خطاب قرار می‌دهد، همواره موجودی است محدود و محکوم به مرگ و آگاه به محدود و میرا بودن خود. اما اینکه در کار نشاندن یک چیز آیا کار هنرمند است یا کار خود هنر؟ اگر آن پرسش سرآغاز را پی بگیریم، می‌بینیم اینکه بگوییم مثلاً از چیست و به چیست که کار هنری، کار هنری‌است؟

و چگونه باید بین کار هنری و مثلاً کارهای صنعتی فرق گذاشت؟ این پرسش چنانکه در ابتدای همین رساله می‌آید این است که بگوییم کاری است که از همه برمی‌آید. اینکه به چیزهایی می‌توانیم کار هنری بگوییم. به چه دلیل؟ شاید به دلیل اینکه این چیزها پدیدآوردهٔ هنرمندان است، به دلیل آنکه کاریِ را رامبراند کشیده است یا سمفونی را که بتهوون ساخته است یا فیلمی را هیچکاک یا برگمان ساخته است. یا مثلاً شعری به‌دلیل آنکه سرودهٔ شخصی مثل حافظ است یا مولانا یا گوته یا هولدرلین. به این دلیل باید این‌ها را بگوییم کار هنری. آن‌وقت پرسش این است که این اشخاصی که نام بردم را به چه دلیل می‌گوییم هنرمند؟ الان سعی کردم از هنرمندان بزرگ نام ببرم. خب آن‌وقت جواب این است، به دلیل کارهایی که کرده‌اند! چرا حافظ را شاعر بزرگی می‌دانیم؟ به‌دلیل غزلیاتی که از وی داریم. یا چرا بتهوون را هنرمندی بزرگ می‌شماریم، به دلیل سمفونی‌ها و ارکسترهایش. و همین‌طور در مورد سایر هنرمندان. اما اگر بگوییم آنچه باعث می‌شود هنرمند، هنرمند باشد و کار هنری، کار هنری باشد، آن است که اصِل هر دو هنر است. آن‌وقت ممکن است یکی ایراد وارد آورد که لفظی است که مابه‌ازایی ندارد. جز اینکه مثلاً مراد از آن همه آثار و یا کارهای هنری بیرون آمده از دست هنرمند باشد. اما اینکه حقیقتا چنین است یا نه، خود مسئله‌ای‌است. اگر هنر ورای اینکه یک لفظ باشد، معنایی داشته باشد، می‌توان پرسید که آن را کجا بجوییم؟ و چگونه بیابیم؟ اینجاست که می‌توان گفت، هیچ‌جا، جز در کارهای هنری! حالا اینکه کارهای هنری را همه، کمابیش می‌شناسیم، مخصوصاً که حالا کارهای هنری در موزه‌ها جمع‌آوری شده است. اما این رفتن از کار هنری به هنر و از هنر به کار هنری مستلزم این است که سیری باشد از ظاهر کارها به باطن آنها. و خود جنبه‌ای‌است، بخشی از نگاهداری هنر می‌آید که کار کسانی‌است که حظّ و بهره‌ای از هنر می‌برند و بخش از آنان که پدیدآورندگان کارهای هنری هستند یعنی هنرمندان. به هر حال در اینجا هایدگر نخستین کاری که می‌کند آن است که نارسایی شیوه‌های مثلاً یه به اصطلاح علمی را می‌خواهد به دید آورد. بدین‌ترتیب که ما در اینجا نه می‌توانیم به روش به اصطلاح استقرایی عمل کنیم که بنای رسیدن به کار هنری و هنر را بر بررسی مقایسه‌ای کارهای هنری بگذاریم و در کارهای هنری سیر و تفحص کنیم و آنچه مشترک است بین کارها را بیرون آوریم و از کار هنری صرف‌نظر کنیم. این کار نشدنی است! برای اینکه بنای چنین بررسی و مقایسه‌ای را باید بر مفهومی بگذاریم که خود پیش از کار هنری است. به شیوهٔ استقرایی نمی‌توان عمل کرد چنانچه به شیوهٔ قیاسی نیز. یعنی استنتاج از یک مفهوم بالاتر هم نمی‌توان پیش رفت. چاره آن است که ما خود را به یک دور ببریم! دوری که هایدگر آن را «هرمنوتیک» می‌شناسد و مرحوم دکتر سید احمد فردید آن را «دورِ زندآگاهانه» می‌گویند. که ایشان آن را از دینکرد گرفته بود که در آنجا زندآگاهی آمده و عامل زند، آگاهی است. اینجا این دور نه آن دور باطلی‌است که منطق می‌گوید و از نظر هایدگر باید از آن صرف‌نظر کرد. بلکه دورِ هرمنوتیک دوری است که لازمهٔ هر گونه فهمی است و در آن انسان سعی می‌کند از یک فهم سطحیِ ابتدایی بَه فهمی عمیق‌تر و ژرف‌تر برسد. در اینجا هم چاره این است که به همان شیوه عمل کنیم. اما گمانَ می‌کنم شما را خسته کرده باشم! و به‌نظر می‌رسد مطلب خستگی‌آور باشد! و مطلب هم به‌گونه‌ای نیست که بتوان در قالب جلسه‌ای سر آن را هم آورد و به گونه‌ای ملموس نتیجه را رساند.

ب: اختیار دارید!

ض: حالا شاید شما مسائلی را مطرح فرموده باشید و من هم در حد وسع تأملاتی را عرض کرده باشم که باعث تأمل و تفکر در مطلب شده باشد. انشاالله!

ب: نهایت بزرگواری شما بود و انقدر این گفتگو شیرین بود که من این افتخار را داشتم که بتوانم در محضر شما

بیاموزم و بزرگواری و صبوری و لطف شما بود که با نهایت دقت به مطالب پرداختید و به‌قول فرمایش گرامی شما در این مجال اندک، این‌چنین مطالب عمیق را مطرح فرمودید و بسیار ممنونیم از این فرصت ارجمندی که برای پرداختن به این موضوع در اختیار ما قرار دادید و امیدوارم که سلامت باشید و بتوانیم همواره از شما بیاموزیم و این مسیر اندیشیدن دربارهٔ تفکر و راهی که شما آغاز نمودید، ادامه داشته باشد.

ض: بسیار سپاسگزارم! شما را به خدا می‌سپارم.

ب: ممنون و متشکر، خدانگهدار!

در گفت‌وگو با نهیب

به میزبانی و مدیریت شیوا بیرانوند

پاملا کریمی
PAMELA KARIMI

Associate Professor of Art History
College of Visual and Performing Arts University of Massachusetts Dartmouth

فضای شهر به مثابه نقطه‌ی سرآغاز کار هنری

دکتر پاملا کریمی فارغ‌التحصیل دانشگاه "ام. آی. تی." در رشته‌ی تاریخ هنر و معماری است. پیش از آن در دانشگاه آریزونا در رشته معماری درس خوانده بود و در ایران دانش آموخته‌ی استادان برجسته‌ی تاریخ معماری چون منوچهر مزینی و محمد منصور فلامکی بوده و هم‌اکنون استاد دانشگاه "ماساچوستس" است. او کتابی با عنوان "خانه‌ی مدرن و فرهنگ مصرفی در ایران" و کتابی هم با دانشگاه شیکاگو در دست انتشار دارد که در باب هنر کنونی ایران و رابطه‌ی آن با روزمرگی و مکان و زمان است. کریمی همچنین تالیف‌های دیگری در باب معماری مدرن، توریسم و شهرسازی در ایران، نقاشی‌های دیواری و تاثیر آنها بر زندگی شهری، تخریب آثار فرهنگی خاورمیانه از دوران استعماری تا ظهور داعش، سیاست‌سازی تصاویر کودکان در دوران‌های جنگی خاورمیانه و هنر در شهرهای پساصنعتی امریکا دارد.

برای دسترسی به فایل صوتی این مطلب در کانال تلگرام وکست باکس روی «تلنگر» کلیک کنید.

ABY WARBURG
Bilderatlas Mnemosyne – The Original, 2020. Installation view from HKW
Photo: Silke Briel / HKW

بی آغاز
MNEMOSYNE
نمایشنامه‌ی الهه‌ی حافظه
اَبی واربورگ و اطلس تصاویرش

مریم پالیزبان*

دیدگاه روان‌شناسانه در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی پیشینه‌ی چندانی ندارد. اما پیشینه‌ی این تعامل بین زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی به آثار پژوهش‌گری با نام اَبی واربورگ[1] برمی‌گردد که تنها در همین چند دهه‌ی اخیر مورد توجه قرار گرفت. دلایل بی‌شماری از جمله بیماری او و مرگ زودهنگام‌اش و شرایط حاکم بر قرن اخیر در اروپا تا مشکلاتی که بر سر میراث او در موسسه‌ی واربورگ در لندن به وجود آمد، از جمله دلایلی هستند که به موقعیت عجیب او در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی و هنری دامن زده‌اند.

اَبی ورابورگ در آثارش، که تعداد آنها به تناسب تأثیری که بر حوزه‌ی مطالعات فرهنگی گذاشته‌اند، بسیار محدود است با اشاره به جریان‌های فکری که به دنبال نقطه‌ی آغاز برای تمدن(تمدن‌ها)، فرهنگ و هنر است، همواره هسته‌ی مرکزی این ایده، که عنصری با عنوان ترقی یا پیشرفت در پدیده‌های فرهنگی وجود دارد را زیر سوال می‌برد.

برای اَبی واربورگ؛ مورخ هنری و فرهنگ‌شناس، که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در حوزه‌ی فرهنگ و تاریخ اروپا به مطالعاتی با شیوه‌ای منحصر به فرد خودش پرداخته است، تصاویر چه در قالب آثاری هنری هم‌چون نقاشی و چه در قالب عکس یا صفحه‌ای از یک گزارش یا کتاب دارای ارزشی یک‌سان بودند و در نقشه‌ی تصاویر او؛ یا همان اطلس تصاویرش باید در کنار هم قرار می‌گرفتند؛ اطلسی از تصاویر[2] که واربورگ بعد از سال‌ها جمع‌آوری، نتوانست تا پیش از مرگش به انتها برساند و به تازگی و برای اولین بار و بعد از به اتمام رساندن آن توسط شاگردان و همکارانش برای بازدید عموم به نمایش گذاشته شد.

اطلس تصاویر واربورگ، گردآوری و چیدمان تصاویری بودند از عصر باستان[3] تا رنسانس در اروپا و خوانشی تازه از آن‌چه تاریخ و تاریخ هنر از منظر وی بیان می‌کرد.

واربورگ به سال ۱۸۶۶ در شهر هامبورگ در خانواده‌ای یهودی متولد شد و تا سال‌های پایانی عمرش به سال ۱۹۲۹ در حال ساخت و تکمیل کتابخانه‌ی شخصی‌اش بود؛ کتابخانه‌ای ساخته شده برای رشته‌ی مطالعات فرهنگی که با واربوگ و اندیشه‌ی وی ارتباطی تنگاتنگ داشت.

کتابخانه‌ی مطالعات فرهنگی[4]، مکانی بود که در آن واربورگ به پژوهش درباره‌ی اطلس تصاویرش می‌پرداخت و درهای آن به روی تمام کسانی که برای مطالعه یا شنیدن سخنرانی پژوهش‌گران سرشناس در عرصه‌های مختلف

1 Aby Warburg (1866-1929)
2 Bilderatlas Mnemosyne
3 Antike
4 K.B.W.

*دکترای فلسفه و علوم انسانی با گرایش مطالعات تئاتری از دانشگاه فرای برلین

و یا دیدنِ نمایشگاهِ تابلوها و تصاویری که در فضای کتابخانه به نمایش در می‌آمدند، همیشه باز بود.

اطلس تصاویر واربورگ در این میان و به عنوان بخش اصلی کتابخانه‌ی وی، تاریخچه‌ی سه هزار ساله‌ی تصاویری بود که تنها از بخش کوچکی از جغرافیا جمع‌آوری شده بودند. از منظر واربورگ اما این تصاویر لحظات و خاطراتی بودند برای به یاد آوردن و رجوع به حافظه‌ی جمعی، که در کنار هم در تابلوهای مختلف قرار می‌گرفتند. به همین دلیل و از دل همین نزدیکی، واربورگ اطلس تصاویرش را به نام الهه‌ی یونانی خاطرات، نماسینی نام نهاده بود.

(MNEMOSYNE)

انتخاب واربورگ برای آن‌چه متودلوژی یا روش‌شناسی او خوانده می‌شود، اطلس یا نقشه‌ای بود از تصاویر که هیچ متنی آنها را همراهی نمی‌کرد. اطلسی که تاریخ هنر و در شکلی جامع‌تر تاریخ فرهنگ را به متن و آنچه در حوزه‌ی ادبیات از آن روایت شده، خلاصه نمی‌کند و فراتر از آن، به تصویر و ماهیت روایت آن اعتماد بیشتری دارد. اعتمادی بدون قطعیت و در جستجوی همیشگی.

واربورگ برای تصاویر و ترکیب مجموعه‌ها، هیچ توضیح و تفسیری ننوشت و تمام آنچه درباره‌ی اطلس تصاویر واربورگ نوشته شده حاصل کار همکاران و شاگردان و دیگر پژوهش‌گران بوده است. برای او تفسیر درست یا غلط مفهومی ثانویه و همیشه درست باقی می‌ماند و اولین سؤال در مواجهه با مجموعه‌ی واربورگ تنها می‌توانست دلیل انتخاب‌ها و مفهوم پیچیده‌ی ارتباط باشد.

کلیدواژه‌ی "ارتباط" در برداشت‌های متفاوتی که از اطلس تصاویر واربورگ شده است، نقش بنیادین دارد. بدین ترتیب در معمول‌ترین شکل این استنباط می‌توان به موضوع مشترک بعضی از مجموعه‌هایی که در کنار هم قرار دارند رسید. اما اینجا رسیدن به موضوع شاید سخت‌ترین و در عین حال تنها راه برقراری ارتباط با مجموعه‌های چیده شده در اطلس واربورگ باشد. موضوع در اکثریت مجموعه‌ها، همان موضوعی نیست که عنوان اثر یا تصویر است. در اطلس واربورگ، موضوع، شکل بیرونی و تکرار شونده‌ای است که در شیوه‌ی بیانی؛ اجرایی و نمایشی(تئاتری) آن‌چه در تصویر ثبت شده است قابل مشاهده می‌باشد؛ شکل و فرم بدن‌ها، صورت‌ها و تمام اجزایی که در لحظه‌ای مشخص، احساسی را بیان می‌کنند. واربورگ این احساسات تکرارَ شونده را که در چرخه‌ی تاریخ هنر در تمام فرهنگ‌ها به صورت عامل مشترک حضور دارند فرمول‌های پاتوس[5] می‌نامید.

پاتوس به معنی شور و احساس، و در کلیت امروزین آن بیشتر به معنی بیانِ نمایشی احساسات، به منظور انتقال آن است تصاویر برای واربورگ مخزن و وسیله‌ی انتقال پاتوس بودند. واربورگ در یادداشت‌هایش، تصاویر را، حتی وقتی موضوعی مثل طبیعت بی‌جان دارند، اشباع شده از این مفهوم می‌دید که بدون آسیب مستقیم و با ایجاد فضایی برای فاصله‌گذاری، امکان نزدیکی عینی را برآورده می‌سازند.

«تو زنده‌ای و نمی‌توانی به من هیچ آسیبی برسانی!»:[6]

جمله‌ای‌ست که برای واربورگ در تقابل بین بیننده با هر تصویری در جریان است و تصویر را، لحظه‌ای ثبت شده از جریانی زنده می‌داند که به دلیل ثابت ماندن برای بیننده‌اش بی‌خطر محسوب می‌شود. شاید

5 Pathosformeln.

6 Gombrich, Ernst H., Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Europäische Verlagsanstalt., Frankfurt am Main, 1981,S. 98.

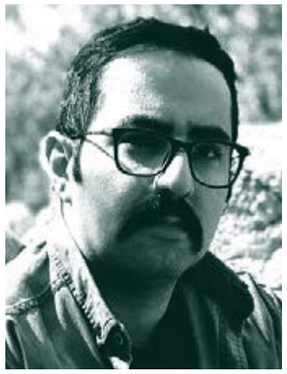
به همین دلیل است که "هارتموت بومه"[7] هنرشناس و پژوهش‌گرِ مطالعات فرهنگی، در یکی از مقالات خود درباره‌ی ضرورتِ پرداختن به تفکرِ واربورگی در دنیای معاصر، مَطلبش را با این نکته شروع می‌کند که عنصر ترس را عنصری بنیادین در تفکر وَاربورگی می‌داند و تاثیر ترس را فراتر از تمام عناصر تأثیرگذار دیگر؛ حتی بیشتر از اروس[8]، در حوزه‌ی فرهنگ می‌داند. به بیانی دیگر و با نگاه به اطلس واربورگ، گویی مذهب و فرهنگ ابزاری برای گسترش و انتقال همین ترس به شمار می‌روند.

سه سال بعد از مرگ واربورگ کتابخانه‌ی او به علت ترس دوستان و همکارانش به لندن منتقل شد. حزب ناسیوناسوسیالیست‌ها در آلمان در حال قدرت گرفتن بود و تمام روشن‌فکران یهودی و آثارشان در خطر نابودی. از زمان مرگ واربورگ تا سال گذشته هیچ‌وقت اطلس تصاویرش به‌صورت کامل قابل بررسی نبودند و تنها در سال گذشته این امکان برای اولین بار به وجود آمد که این بخش از میراث وی، دقیقا همان‌طور که در کتابخانه‌ی مطالعات فرهنگی توسط او درست شده بود، و امکان مقایسه و تطابق تصاویری با فاصله‌های زمانی و مکانی متفاوت را به او می‌داد، در دسترس همگان قرار گیرد.

برای پایان این نوشته‌ی کوتاه به آغاز برمی‌گردیم. برای واربورگ صحبت درباره‌ی آغاز در آثار هنری همان بحث و جدال درباره‌ی اولین انسان و مکان اوست. تکرار، تطابق و تضاد، کلید واژگان واربورگ بودند و در جهان واربورگی، آثارِ هنریِ دوره‌ی رنسانس در کنار دیوار نوشته‌های معابد باستانی و نقشه‌های معماری و راه‌سازی و پوسترهای تبلیغاتی، همه‌گی می‌توانستند در کنارِ یکدیگر و به مجموعه‌ای هم‌مسیر، با شباهت‌های بینادین تبدیل شوند: تفکری که نقطه‌ای آغازین برای حوزه‌ی مطالعات فرهنگی و بینارشته‌ای محسوب می‌گردد و حتی ورای آن ماهیت تفکر حذفی و برتری یا سلطه‌جویانه را در هر پیشینه‌ی فکری آن و به خصوص در حوزه‌های پژوهشی زیر سوال برده و به چالشی درونی می‌کشاند.■

7 Hartmut Böhme.
8 Eros

خوانشِ عکس



مسعود ریاحی*

«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»ست؛ یعنی پَس‌زدنِ چهارچوب‌های اصطلاحا خُشک و کنترل‌کننده‌ی کلام و واژه‌ها. اما آن‌چه گویی اشتراکی در نگاهِ جستارنویس‌هاست، حضور پر رنگ‌تر «منِ» نویسنده و اصطلاحا نگاهِ شخصی اوست که بر اساسِ 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 متاثر از نویسنده‌ی آن‌است، حولِ محورِ آن‌چه که قصد دارد درباره‌اش بنویسد، بیاندیشد؛ اندیشه‌ای نه الزاما 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 صرفا در این‌جا ذکر شده. ■

*داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و فیلم‌نامه‌نویس
فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد روانشناسی
مدرس نویسندگی، فیلم‌سازی و نشانه‌شناسی عکس در مدارس و آموزشکده‌های فرهنگی هنری شهر تهران
همچنین، دو کتاب آماده انتشار دارد؛ یک مجموعه داستان کوتاه و یک مجموعه جستارنویسی بر عکس

نبردِ کریمه

این عکس را راجر فنتون، در سالِ ۱۸۵۵ گرفته و اسمش را گذاشته؛ «دره‌ی سایه‌ی مرگ» . در نگاه اول؛ دشت و تپه می‌بینید؛ با تعدادی دایره‌ای شکل و گِرد که بر رویِ زمین، شبیهِ محصولاتِ کشاورزی؛ رها شده‌اند. در نگاه اول، ممکن‌است مخاطب، از این عکس عبور کند و دقت نکند که آن گلوله‌های رها شده بر روی زمین؛ غیر عادی‌اند؛ هندوانه نیستند یا هیچ محصول دیگری.
این عکس؛ از اولین عکس‌های جنگی‌ست که راجر فنتون گرفته؛ زمانی که روسیه با انگلیس و فرانسه و ساردینا و امپراطوری عثمانی درگیر جنگ بودند(جنگ کریمه). این، ناپیدا بودنِ جنگ است که این عکس را مهم کرده. ویرانی در عکس نیست، ولی تخم ویرانی و جنگ؛ در دشت پراکنده شده و گویی کسی نیست که ببیند و بترسد از فردایی که از این تَخم‌ها «چیزی» بیرون خواهد آمد.
آرنلد توینبی از جمله متفکرین‌ست که استنباطِ دوره‌ای و تلقی تاریخی از عنوان «پسامدرن» دارد. او، پسامدرن را دوره‌ای میداند که، منازعه و کشمکش و جنگ‌های خونبار در آن رخ می‌دهد. او معتقد است، در گذشته، پس از هر جنگی، دوره‌ای از صلح، به دنبالِ جنگ تمام شده می‌آمد؛ اما در دوره‌ی پسامدرن، به محضِ اتمام یک جنگ ویرانگر، نشانه‌های جنگِ دیگری به چشم می‌خورد که ویرانی و مرگ بیشتری را به بار می‌آورد. آن‌چه در قابِ این عکس، رخ داده‌است، ترجمانِ تصویریِ آن‌چیزی‌ست که توینبی می‌گوید. جنگی تمام شده‌است و تخم جنگِ بعدی، روی زمین ریخته شده است و کسی نیست که میان این تپه‌های کوچک را ببیند. در آن‌سوی تپه، اگر کسی چشم‌چشم کند، احتمالا چیزی مشابهِ این اجتماع را نمی‌بیند .
بشری که می‌پنداشت، «می‌اندیشد، پس هست» ، گمان می‌کرد، می‌تواند بهشتی بر روی زمین بسازد، بدستِ آن انسانِ آرمانیِ رو به کمال و میل‌کننده به پیشرفت، فقط در فاصله‌ی چهار سال، نزدیک به پنجاه میلیون بشرِ دیگر را، به عمد، می‌کُشد و سال‌های بعدش، در جنگ بعدی، در فاصله‌ی شش سال، نزدیک به هفتاد و پنج میلیون نفر را سلاخی می‌کند و میلیون میلیون آواره و اسیر و روان گسیخته به جای می‌گذارد .
برای بشرِ بعد از تجربه‌ی این جنگ‌های وقیح و مستقیم؛ کلان روایت بزرگ و جامعی نمی‌ماند که بتواند «راه» را به او نشان بدهد. سرگشتگی و حیرانی ست فقط. بشرِ وضعیتِ پسامدرن؛ ملقمه‌ای‌ست از خرده روایت‌ها، سیال و پاره‌پاره و جدا ازهم؛ چیزی شبیهِ گلوله‌های این عکس که انگار هیچ‌چیز در انتها، دیده نمی‌شود.
شمایلِ «هیچ» مهمی‌ست این قاب.

عکاس : راجر فنتون

آن‌چه در قابِ این عکس، رخ داده‌است، ترجمانِ تصویریِ آن‌چیزی‌ست که توینبی می‌گوید. جنگی تمام شده‌است و تخم جنگِ بعدی، روی زمین ریخته شده‌است و کسی نیست که میان این تپه‌های کوچک را ببیند.

نبودن

در جمله‌ای که روی صفحه‌ی آهنگیِ این ایستگاه اتوبوس، حک‌شده؛ یک ضمیرِ «ما» مستتر است.
گفته با انتخاب درست وسیله‌ی نقیله، هوای پاک را برای شهرمان به ارمغان آوریم.
آن، مایی که جمله خطاب به آن‌هاست؛ می‌توانند وسیله‌ی نقلیه‌شان را «انتخاب» کنند؛ اساسا شکل‌گیری این ما، بر حسبِ همین «امکان» انتخاب کردن، محقق می‌شود؛ به تعبیری ساده‌تر، این جمله خطاب به آن‌هایی‌ستَ که برای سوارشدن به اتوبوس یا مترو، انتخاب کرده‌اند؛ تصمیم‌گرفته‌اند که مثلا اتومبیل‌شان را در خانه بگذارند و با اتوبوس بروند؛ تا شهرشان هوای بهتری داشته‌باشد.
آن‌ها که امکانِ انتخابِ وسیله نقلیه‌شان را ندارند، با توجه به این خطابه؛ بیرون از این ما هستند؛ چراکه آن‌ها «اَنتخاب» نمی‌کنند، این امکان را ندارند و این جمله برای آن‌ها تُهی از معناست و کارکردی ندارد.
بنابراین، آنانی که امکانِ این انتخاب را ندارند، بیرون از ما هستند؛ احتمالا، چونان همین انسانی که بر روی صندلی‌های فلزی ایستگاه، درازبه‌دراز خوابیده؛ چهره‌اش معلوم‌نیست. لباس‌ها، دست‌هایِ سیاه‌شده از «کار» مدام، کیفِ زوار دررفته و آن کیسه‌ی پلاستیکی، با هم‌نشینی‌شان در این قاب، نشانگانی نزدیکِ به فقرِ اقتصادی می‌شوند که می‌توان حدس زد، توان و امکانِ تهیه و خرید اتومبیل را (آن هم در وضعیتِ فعلی) ندارد.
احتمالا برای همین‌ستَ که به‌شکلی نامتعارف، از این صندلی‌ها استفاده‌کرده؛ چراکه بیرون از یک مایی که حق انتخاب دارند تا وسیله نقلیه‌شان را انتخاب کنند و بعد به شکلی متعارف، بر روی صندلی‌ها بنشینند و منتظرِ رسیدنِ وسیله‌ی نقلیه‌ای باشند که قبلا انتخاب کرده‌اند، مثلا اتومبیل‌شان را درخانه بگذارند و امروز با اتوبوس به سرِ کارشان بروند.
این صندلی‌ها، همان صندلی‌هایی هستندَ که وصل‌اند به آن صفحه‌ی فلزی که رویش آن جمله را نوشته. او (انسانِ دراز کشیده و بی‌چهره)، به‌جای استفاده‌ی معمول و تعریف‌شده، بر روی صندلی خوابیده (استفاده‌ای خارج از هنجارِ شکلِ نشستن)، احتمالا افرادِ درونِ آن ما که جمله برای‌شان کارکرد دارد، رفتار او را ناشایست تفسیر خواهند کرد؛ چراکه او جایَ چند نفر را گرفته.
او خارج از زبان و رمزگانِ عرفی‌ست؛ و در این‌جا، بی‌چهره بودن‌اش، گویی به‌شکلی استعاری، تایید کننده‌ی «نبودن» اوست؛ نبودن در زبانی معیار.

عکاس : رحیمه ابوالحسنی

«زایش اثر هنری از برهوت واقعیت»

سیاوش لهفی*

دختران پروپتیوس(۱) به ونوس، الهه‌ی زیباییِ اسطوره‌ی یونان، اهانت کردند و ونوس آن‌ها را به تحمل مکافاتی عجیب محکوم کرد:

«بی‌شرمی!»

«پروپتیدها» بی‌حیا شدند.و خود را در بازارها عرضه کردند. نقش‌مایه‌ی ژرفِ اندیشه‌ی یونانی را بنگریم:

زیبارویانی به زیبایی اهانت می‌کنند، و محکوم می‌شوند که زیبایی‌شان را در «بازار» به حراج بگذارند! و آنچه که عمومیت بیابد و موضوع داد و ستد بازار قرار گیرد دیگر زیبا نیست. زیباییِ «تقاضاشده» و «عرضه‌شده» زشتی است.

مأوای زیبایی سایه‌سارانِ درون است، و آن‌که حجاب سایه‌ها را نفس می‌کشد، در آشوبِ حُمق و کارزارِ وقاحت جان می‌بازد.

این‌جاست که هنرمندی به نام پیگمالیون تصمیم می‌گیرد تنها بماند، همسری نگیرد، و توش و توان هنری‌اش را به‌تمامی صرف خلق تندیسی تازه کند.

در این تنهایی خَلقی بزرگ رخ می‌دهد. پیگمالیون پیکر زنی را از عاج می‌تراشد. پیکری به سفیدی شیر، که در قرون بعد به همین دلیل به آن «گالاتیا» نام می‌دهند.

گالتیا چنان زیباست و چنان واقعی، که پیگمالیون متوجه می‌شود آرام آرام دارد به او دل می‌بازد. مثل یک معشوقِ واقعی نوازشش می‌کند، می‌بوسدش، برایش لباس و انگشتر می‌خرد و عصرگاهان، از ساحل برایش سنگ‌های گِردِ رنگین جمع می‌کند.

و سرانجام پیگمالیون روزی در جشن بزرگداشت ونوس با ترس و تردید بسیار و با کم‌ترین امید، از ونوس می‌خواهد که تندیس را برایش زنده کند. و شگفت آن‌که ونوس، این زیبایی‌شناسِ بزرگ جهان اسطوره، درخواستِ مردّد اما پر از شوق پیگمالیون را می‌پذیرد.

•••

«آنجا که تنهایی به پایان می‌رسد، بازار آغاز می‌شود.»(۲)

با نگاهی به این تعبیر «فردریش نیچه»، تصمیم پیگمالیون را بهتر درک می‌کنیم.

در جهان بزن و بکوب و بازار، آن‌جا که زیبایی دارد زیر دست‌وپا لِه می‌شود هنرمند به انزوا می‌خزد و جهانش را با معیار خویش خلق می‌کند.

«بگریز دوست من! به تنهایی‌ات بگریز!»(۳)

هنر شورش یک روح اندوهگین است علیه زشت‌خویی و کم‌بود واقعیت.

*آهنگساز و پژوهشگر

هنر از یک «امتناع» زاده می‌شود. امتناع از به رسمیت شناختن فاکت و معیارهایی که تحمیل می‌کند.
پیگمالیون از بازار می‌گریزد. او هنرمندی است که فروپاشی زیبایی را بر نمی‌تابد.
چنان‌که می‌بینیم تنهایی پیگمالیون یک انزوای بی‌حاصل نیست. او نمی‌رود یک گوشه چمباتمه بزند، یا غرولند کند! می‌رود که همچون یک انقلابی اجتماع حقیقی خویش را خلق کند. به عبارتی او در آتلیه‌اش در انزوا نیست. بلکه پیش‌تر، در آن نظم تباه شده‌ی ارتباطی-اجتماعی در انزوا بود. این دیالکتیک اجتماع و انزواست در شیوه‌ی بودن هنرمند.پیگمالیون ارتباط را با معیار اصیل زیبایی چنان درست بازخلق می‌کند که خدایی مثل ونوس را به وجد می‌آورد.ت ندیس گالتیا استعاره‌ی یک ارتباط زیباست. و جشن ونوس به جشن خلاقیت پیگمالیون تبدیل می‌شود. خلاقیتی که با یک رویگردانی فعال آغاز شد که صرفاً یک نفی نبود. این پشت کردن مبتنی است بر درکی متأملانه از فقدان‌ها که فرارَویِ انتقادی از واقعیت را ضروری می‌کند. ایدئالیسمی که مسبوق به یک واقع‌بینیِ انتقادیِ عظیم است.
از سوی دیگر، می‌توانیم بپرسیم اصلا واقعیت کدام است؟ این دوگانه‌ی خیال/واقعیت را چه‌کسی برساخته و سپس این‌گونه ارزش‌شناسانه خیال را در جایگاهی کهتر و غیر اصیل قرار داده است؟
واقعیت کدام است؟

سؤالی که تا «رنه مارگریت» با ما می‌ماند:
«این یک پیپ نیست»
پیپ پس کدام است؟ چه چیز تقلیدِ چه چیز است؟
آیا هنرمند چنان‌که افلاطون گفت دروغ می‌گوید، از این طریق که جهان غیر حقیقی را رونویسی می‌کند؟ یا دقیقا برعکس این دروغ همان راهی است که به قول «پیکاسو» ما را به حقیقت می‌رساند؟(۴)
کدام شیوه‌ی نگاه به جهان مسیر امن‌تری برای پی‌بری به واقعیت اصیل‌تر است؟
پاسخ «نیچه»، «شوپنهاور»، «آدورنو» و «هایدگر» این است: هنر.
برای شناخت جهان حالا باید به هنر مراجعه کنیم. آنچه شناختنی و اصیل است آن‌جاست. بقیه‌اش تجربه‌ی انفعالی فاکت‌های بی‌پیغام، سرد و بی‌بار و بر است.
هنر ما را از این زمهریر نجات می‌دهد.
نیچه می‌گوید:«ما هنر را داریم تا از طریق واقعیت منهدم نشویم»(۵)
«ریشارد واگنر» نیز می‌گوید:

«نمی‌فهمم که انسانِ واقعاً خوش‌بخت چگونه به فکر کار هنری می‌افتد. اگر از زندگی‌مان راضی بودیم نیازی به هنر نداشتیم. هنگامی که وضع موجود دیگر چیزی برای ما ندارد ما از طریق هنر نیازهای خود را به گوش دیگران می‌رسانیم.»(۶)
اگر زندگی را می‌داشتیم هنری در کار نبود. هنر کنار فقدان هست که جبران باشد و کنار تکه‌پارگی هست که وصل باشد و کنار درد هست که تسلی باشد.
ما همانقدر هنر داریم که زندگی نداریم!
هنر امکانی است برای تحمل زندگی.
ناخرسندی با خود و با جهان خاستگاه و زادگاه اثر هنری است.آن‌جاست که هنرمند واقعیت تهی و تکه‌پاره را در هم می‌کوبد. سقف پیش‌پاافتادگی، عوامیت و عمومیت را می‌شکافد، و طرحی نو پیش می‌نهد.
•••
آن شب، پس از جشن بزرگداشت ونوس، پیگمالیون سراغ تندیسش می‌رود. او را در آغوش می‌کشد و حس می‌کند تن او نرم‌تر می‌شود، هم‌چون موم عسل زیر آفتابِ شهر «همیتوس». نوازش انگشتان پیگمالیون در پوست پذیرا و تازه جان گرفته‌ی تندیسش غرق می‌شود.
معجزه رخ داده است: هنر جسد را به کالبد، جسم را به جان و مرگ را به زندگی تبدیل کرده است. پیگمالیون مسیح است. مسیحی که این‌بار با خلق هنری، رستاخیز می‌آفریند.
گونه‌های گالاتیا با حُجب و شرم، مانند افق صبحدم مشرق، از سپیدی به سرخی می‌گراید، چشم‌های روشنش را باز می‌کند و برابر خود، آسمان فراخ و چهره‌ی هنرمندِ عاشق را می‌بیند.

ارجاعات:

۱-داستان پیگمالیون، نقل به مضمون از «افسانه‌های دگردیسی» اثر «اوید» برگردان میرجلال‌الدین کزازی انتشارات معین ۱۳۸۹
۲-چنین گفت زرتشت، ص ۶۳ برگردان داریوش آشوری، نشر آگاه، ۱۳۵۲
۳-همان
۴-از «پیکاسو می‌گوید» در گفت و گو با ماریوس دی زایاس، نیویورک ۱۹۲۳
۵-Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. München, 1954, Band 3, S. 830-838.
۶)موسیقی دانان امروز، رومن رولان، برگردان رضا رضایی، ص ۷۸ و ۷۹، نشر کارنامه ۱۳۸۷

KIM MYEONGBEOM

بدون‌عنوان/ گوزن تاکسیدرمی شده

کیم میونگ بیوم در سال ۱۹۷۶ در کره جنوبی متولد شد. دیپلم از آکادمی هنرهای زیبا با گرایش مجسمه‌سازی در سئول و در سال ۲۰۰۲، کارشناسی ارشد هنرهای زیبا را از دانشکده‌ی هنری شیکاگو دریافت کرد. آثار وی به طور گسترده در موزه‌ها و گالری‌های ایالات متحده و کره جنوبی و همچنین در اروپا به نمایش گذاشته شده و در نمایشگاه‌های بین المللی هنر معاصر به رسمیت شناخته شده است.

کارهای میونگ بیوم، مملو از کنایه و شادی است. با ظرافت ویژه‌ای اضطراب را نیز نشان می‌دهند. کارهای او ما را در یک بعد رویایی شناور می‌کنند و اغلب این را القا می‌کنند که اوضاع به اشتباه پیش می‌رود و آن رویا چیزی جز یک کابوس نیست.

مجموعه‌ی نهیب در پلتفرم‌های زیر فعال است:

کانال تلگرام

اینستاگرام

کانال یوتیوب

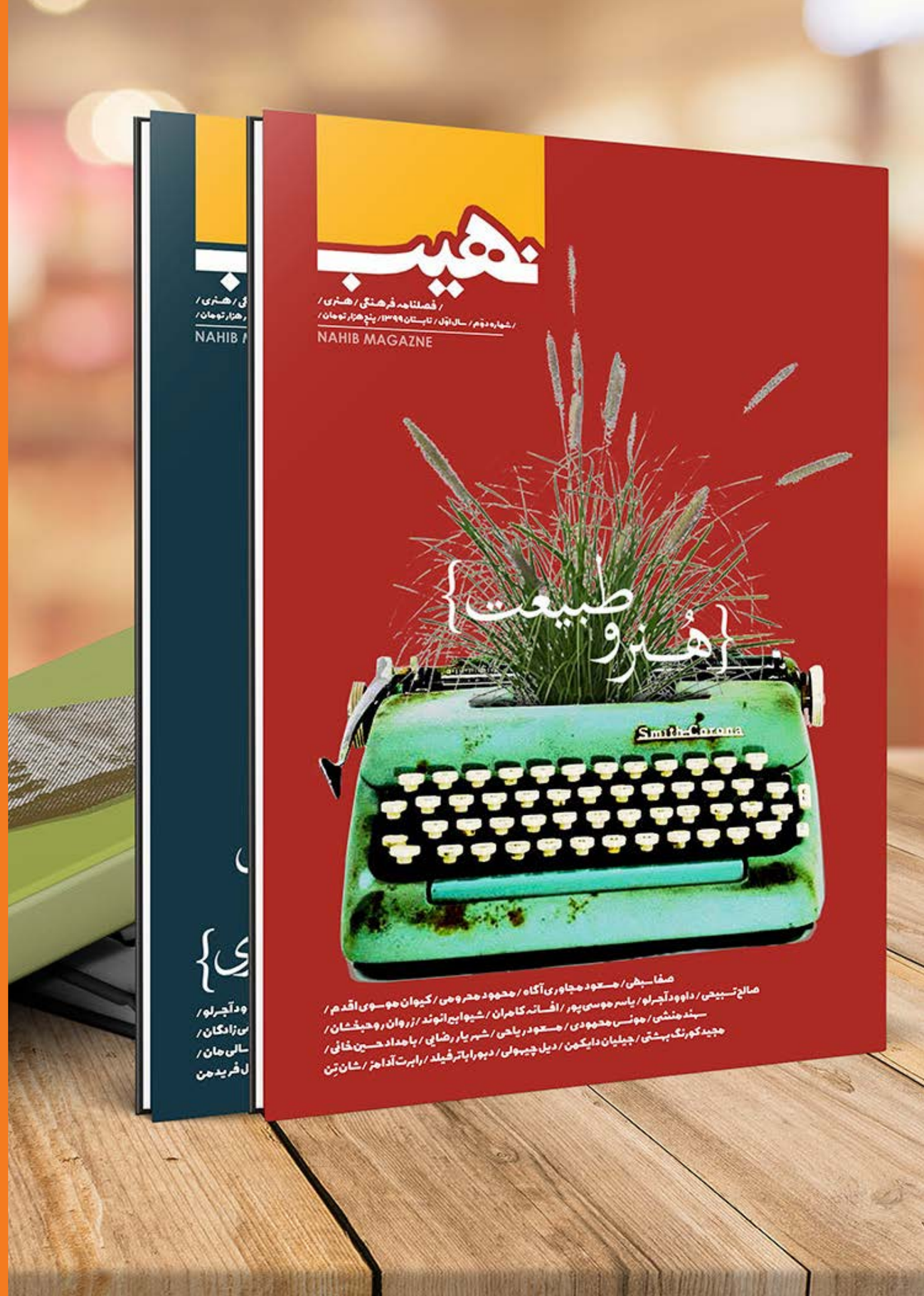
برای دسترسی به کلیه اطلاعات نهیب
روی «تلنگر» کلیک کنید.

سه شماره‌ی فصلنامه‌ی نهیب (صفر، یک و دو) در وبسایت
فصلنامه‌ی «پشت بام» قابل دسترسی است.

برای دانلود شماره‌ی صفر روی «تلنگر» کلیک کنید.

برای دانلود شماره‌ی اوّل روی «تلنگر» کلیک کنید.

برای دانلود شماره‌ی دوّم روی «تلنگر» کلیک کنید.



هنر معاصر، زندگی و مسالمی سرآغاز اثر هنری

بامداد حسینخانی*

پرسش سرآغاز کار هنری چگونه پرسشی است؟ زیبایی‌شناختی؟ هستی‌شناختی؟ معرفت‌شناختی، انسان‌شناختی؟ جامعه‌شناختی؟ روان‌شناختی و یا هرمنوتیکی؟ از هر منظر می‌توان این پرسش را پیگیری کرد پاسخ هر چه که باشد مشخصا در یک یا چند رابطه و نسبت بسط پیدا می‌کند: نسبت میان هنر و حقیقت، هنر و امر زیبا، هنر و معرفت، هنر و جامعه و... پس با پرسشی رابطه‌ای روبروییم و این روابط یا نسبت‌ها از یونان باستان تا عصر معاصر سرحدات پارادایم‌های هنری را ترسیم کرده‌اند. پس این پرسش قبل از هر چیز پرسشی تاریخی است و پاسخ به آن در پیوند با هر برش تاریخی صورت‌بندی متفاوتی در پی خواهد داشت، از دیگرسو هیچ نسبت و رابطه‌ای خنثی نیست همیشه نیروهایی وجود دارند که حدود یک رابطه را شکل می‌دهند، پس این پرسش بیش از هر چیز پرسشی نیروشناختی است، از همین منظر این نوشتار بر این امر استوار نشده که پرسش سرآغاز اثر/ کار هنری را به عنوان یک طرح پژوهشی دقیق در بستر تاریخ فلسفه هنر پی‌گیری کند بلکه پیشنهاد اصلی این نوشتار بر این انگیزه استوار شده است که به میانجی طرح اجمالی پاره‌ای مباحث نظری و فلسفی پربسامد در این زمینه پای رابطه‌ای عام‌تر با هنر را میان بکشد: رابطه‌ی نیروکاوانه میان هنر و زندگی. پس پرسش ابتدای متن می‌تواند این‌گونه بازنویسی شود از جایی که ما ایستاده‌ایم و در زمانی که معاصر خوانده می‌شود پرسش از سراغاز اثر هنری به چه معناست و چه نسبت‌ها و و نیروهایی را آشکار می‌کند؟ به این اوصاف متن در دو بخش بسط پیدا می کند و به میانجی نسبت‌هایی که آشکار می‌شود پرسش ابتدای متن به پرسش دوم پیوند خواهد خورد.

۱.در تبیین مفهوم سرآغاز فیگوری چون هایدگر فیلسوف همواره معاصر چنین تبیین می‌کند: سرآغاز هر چیز برآمده‌ی ذاتِ آن چیز یا خاستگاه قوام‌بخش آن است. برای هایدگر خاستگاه قوام بخش هنر چیزی نیست جز حقیقت، حقیقت همچون نامستوری و آشکارگی. نسبت میان حقیقت و هنر از پربسامدترین نیروها در ظهور و بروز پاردایم‌های هنری در طول تاریخ هنر بوده و هست، گفتار افلاطون در مقایسه با هایدگر مسیری معکوس از رابطه‌ی هنر و حقیقت را صورت‌بندی می‌کند اگر برای هایدگر هنر محل ظهور حقیقت است، برای افلاطون هنر فاصله‌ای وجودی از حقیقت دارد چرا که از منظر او خاستگاه هر چیز از جمله اثر هنری عالم ایده است و هنر در محاکات و یا تقلید از ایده‌ی مُثُلی قوام پیدا می‌کند؛ و محاکات هنری از منظر او دورترین فاصله‌ی وجودی از حقیقت را دارد، از همین منظر او ضمن ستایش توانایی شاعران در هنرِ تقلید آن‌ها را به سبب دور بودن از حقیقت و هراس از نیروی مخرب و واگیردار محاکات هنری از آرمان‌شهر تبعید می‌کند. ژاک رانسیر در کتاب سیاست زیبایی‌شناسی در بخشی مهم با عنوان رژیم‌های هنری و کاستی‌های مفهوم مدرنیته صورت‌بندی دقیقی از تکوین سه رژیم هنری می‌کند که به مدد بحث او می‌توان بحث را تدقیق کرد. تبیین رانسیر در بعد روش‌شناسانه

*نقاش و پژوهشگر فلسفه‌ی هنر

به شدت متاثر ازصورت‌بندی فوکو درباره‌ی دیرینه‌شناسی دانش و روی‌کرد نوین او در مواجه با پژوهش تاریخی است، مداقه در باب هنر از گرانیگاه قدرتمندی در پروژه دیرینه‌شناسی فوکو برخوردار است چنان‌که در بخش‌های مهمی از کتاب واژه‌ها و چیزها از طریق بررسی پارادایم‌های هنری، گسست از عصر رنسانس(عصری که تفکر بر مبنای شباهت سامان می‌یافت) به عصر کلاسیک(دورانی که نظم سامان‌دهنده‌ی تفکر بود) و سپس ظهور دوره مدرن(دوره‌ای که در آن انسان به عنوان موجودی ابداع می‌شود که هم سوژه شناخت است و هم ابژه‌ی آن) را بسط می‌دهد. در استفاده از اصطلاح "رژیم‌های هنری" به خوبی رد ترکیب رژیم‌های حقیقت فوکو مشاهده می‌شود، اگر فوکو در پی دیرینه‌شناسی گسست‌ها در قلمرو دانش از عصر رنسان تا دوران معاصر است، "رانسیر" به شیوه‌ای مشابه به ردگیری گسست در تاریخ هنر می‌پردازد: از رژیم اخلاقی ایماژها (در نسبت با نظریه افلاطون) به رژیم بازنمودی یا بوطیقایی(در نسبت با نظریه ارسطو) و سپس رژیم استتیکی یا زیبایی‌شناختی هنرها(در نسبت با آرا کانت و بومگارتن).

از منظر رانسیر در رژیمِ اخلاقیِ ایماژها تعریف مشخصی از هنر ارئه نمی‌شود و هنرها در یک رابطه‌ی دو وجهی در نسبت با خاستگاه و مقصودشان تعین می‌یابند و تقلیدهای هنری نزد افلاطون به واسطه‌ی خاستگاه(محتوای صدقی آنها یعنی در رابطه با حقیقت) و مقصودشان(کارکرد آن‌ها) متمایز می‌شوند. رانسیر معتقد است افلاطون تمایزی میان هنر و سیاست قائل نیست چرا که از نظر او کلیتی یکپارچه به عنوان هنر وجود ندارد بلکه ما با هنرها یا همان شیوه‌های انجام دادن و ساختن سروکار داریم، از همین منظر افلاطون تمایزی قائل است میان هنرهای حقیقی(تقلید از یک الگو با غایتی دقیق) و تقلید ساده‌ی ظواهر، اما درست از همین منظر(یعنی خاستگاه و مقصود محاکات هنری) افلاطون به وضوح میان دو نوع محاکات تمایز قائل می‌شود و هم‌سرایی در مدح خدایان را همچون هنر حقیقی مفید به حال امور شهر معرفی می‌کند، در عوض از توان و تاثیر مخرب شعر و نقاشی بر اذهان شهروندان هراس دارد با این اوصاف بر خلاف نظر رانسیر در لایه‌ی زیرین صورت‌بندی افلاطون درباره‌ی محاکات گرایشی شدیدا سیاسی و نیروشناختی در نسبت میان شهروندان و حاکمیت دولت‌شهر در جریان است. به عبارتی رژیم اخلاقی ایماژها صرفا اخلاقی باقی نمی‌ماند بلکه با رژیمی از حقیقت، که تعین بخش دولت‌شهر است، پیوند می‌خورد و مانع از این می‌شود که هنر در مقام امری خودآیین تعیین یابد.

رژیم بازنمودی یا بوطیقایی نزد رانسیر در جدایی از رژیم اخلاقی ایماژها تعریف می‌شود، اگر چه همچنان اصل میمسیس/محاکات بر قرار است ولی یک اصل تجویزی نیست بلکه اصلی عمل‌گرایانه است که هنرها را براساس شیوه‌های ساختن و انجام دادن(پوئسیس) از هم متمایز می‌کند. این رژیم هنری در ترکیب ارسطویی پوئسیس / میمسیس(تقلید/خلاقیت) تعریف می‌شود و بعدها در عصر کلاسیکِ سده‌ی هجدهم ذیل عنوان هنرهای زیبا تکوین می‌یابد. اگر خاستگاه محاکات افلاطونی کنترل کارکرد آن‌ها و یا سلطه‌ی قانونی حقیقت بر گفتمان‌ها و ایماژهاست، در رژیم بازنمودی/بوطیقایی بازنمایی کنش انسانی در پیوند با کنش داستانی مهم‌ترین مساله است؛ پس اینجا خاستگاه کنش انسانی است و غایت کنش داستانی. چنانچه بخواهیم از منظر نیروشناختی بر موضع رانسیر تحشیه‌ای بزنیم میمسیس/ محاکات در رژیم بازنمودی قانونی نیست که هنرها را زیر سلطه شبیه‌سازی امر اصیل درآورَد بلکه سنجه‌ای است برای تشخیص تقلید هنری(به عنوان مثال نقاشی) از غیر هنری(نجاری) و این خود اولین تکانه‌های نیرویی است که هنرها را خود آئین می سازد، به عنوان مثال در بافت افلاطونی تمایزی میان نجاری به عنوان صنعت و نقاشی به عنوان هنر وجود ندارد، بلکه تمایز آنها در نسبت با خاستگاه و کارکردشان تعریف می‌شود، در نتیجه نقاشی از مقامی پست‌تر نسبت نجاری تعریف می‌شود. به تعبیر خود رانسیر "میمسیس /محاکات یک تاخوردگی است در توزیع شیوه‌های انجام دادن و ساختن، یک تاخوردگی که هنرها را روئیت‌پذیر می‌کند. یک فرایند هنری نیست بلکه رژیمی است برای روئیت‌پذیر کردن هنر، رژیم روئیت‌پذیری همزمان آغازی است بر خودآئینی هنرها"

در نهایت رانسیر نقد روشن‌گرانه‌ای دارد به مفهوم مدرنیته هنری و معتقد است که این مفهوم در روئیت‌پذیر کردن کنه گسستی که در هنر پس از سده هجدم رخ داده است ناتوان است، و به جای آن مفهوم رژیم استتیکی یا زیبایی‌شناختی هنرها را پیشنهاد می‌کند، او رژیم بازنمودی را در تمایز و تقابل از رژیم بازنمودی تعریف می‌کند، در رژیم استتیکی شناسایی هنر دیگر بر اساس تمایز ژنریک میان شیوه‌های انجام‌دادن و ساختن صورت نمی‌گیرد، بلکه بر تشخیص وجه محسوس تولیدات هنری استوار است، رانسیر با خوانشی متمایز از استتیک تاکید می‌کند که استتیک یا زیبایی‌شناسی نظریه‌ای در باب حس‌پذیری، ذائقه و لذت مخاطبان اهل ذوق هنر نیست بلکه شیوه‌های خاصی از موجودیت ابژه‌های هنری است که از طریق پیوند خوردن به رژیم خاصی از امر محسوس از روابط پیشین و همیشگی رها شده و حامل قدرتی متکثر شده است، قدرتی که

واجد شکلی از اندیشه است، رژیم استتیکی هنر را در امر تکین شناسایی می‌کند و آن را از هر قاعده خاص و یا سلسله مراتب ژنریک رها می‌کند. در اینجا رانسیر به جای خوانش‌های مبتنی بر مفهوم بی‌غرضی/بی‌طرفی از استتیک نوعی رابطه‌ی نیروشناختی رهایی‌بخش را در نسبت با ظهور هنر مدرن تشخیص می‌دهد. رابطه‌ای نیروشناختی که از رابطه‌ی تقلید/خلاقیت رژیم بازنمودی تنها خلاقیت را برمی‌گزیند و سرآغاز یا خاستگاه هنر در این پارادیم همبسته است با مفاهیمی چون ابداع، آفرینش و تولید.

رانسیر از این منظر بر کاستی‌های مفهوم مدرنیته تاکید می‌گذارد که مدرنیته خطی ساده از گذار یا گسست را بین امر کهنه و نو، امر بازنمودی یا غیر بازنمودی یا ضد بازنمودی ترسیم می‌کند، بنیان این ساده‌انگاری بر گذار به نقاشی غیرفیگوراتیو استوار است، ساده‌انگاری که هر شکل حضور فیگور در نقاشی را همچون بازنمایی فهم می‌کند. رانسیر معتقد است بیرون پریدن از میمسیس/محاکات به هیچ وجه به معنی فسخ بازنمایی فیگوراتیو نیست چنان‌که رئالیسم نه تنها به معنای تثبیت ارزش شباهت نیست بلکه تخریب ساختارهایی است که شباهت درون آن عمل می‌کند. به عبارتی رژیم استتیکی هنرها به بازتفسیر نیروهایی می‌پردازد که آن نیروها هنر را ساخته‌اند و یا هنر آن نیروها را آزاد کرده است، نیروهایی در جهت ابداع یک رابطه میان شکل‌های جدید خودآئین هنری و شکل های جدید زندگی.

۲. درست در همین لحظه درگیر پرسش دوم متن خواهیم شد که از جایی که ما ایستاده‌ایم و در عصری که معاصر خوانده می‌شود پرسش از سرآغاز اثر هنری به چه معناست و پرداختن به این پرسش چه نسبت‌هایی را آشکار خواهد کرد. اگرخاستگاه قوام بخش هنر در رژیم استتیکی هنرها یا همان مدرنیسم هنری تجربه‌ی ابداع و آفرینش فرم‌های جدیدِ بودن و زیستن است، هنر معاصر در چه مناسباتی هستی خود را اعلام می‌کند؟ لفظ هنر معاصر همواره سرشار از ابهام بوده است و تلاش برای ارائه صورتبندی یکپارچه و دارای شمول در باره آن بر ابهام ها می افزاید، اما می‌توان لیستی از گرایش های ناهمگن و گاه متضادِ هنری برشمرد که از دهه شصت میلادی به این سو در قوام بخشیدن به هستی هنرهای معاصر نقش داشته‌اند، به عنوان نمونه گرایش‌هایی ناهمگن چون انتزاع پسانقاشانه و رئالیسم نو. مهم‌ترین آنها میدان نیرویی است که ذیل نام هنرهای جدید تولید شده است، در این دوره با ابداع شکل‌های جدیدی از هنرها در فاصله از فرم‌های تثبیت شده‌ی هنرهای زیبا هستیم، هنر مفهومی، هنر اجرا، هنر زمینی، چیدمان، هنرهای دیجیتال و... به همین واسطه رانسیر هنر معاصر را هم ذیل رژیم استتیکی هنرها دسته بندی می کند، اما با تغییر زاویه دید میدان نیرویی متکثر روئیت‌پذیر می‌شود که با سرعت و قدرت در حال اشغال فضاهای فرهنگی از صنعت سرگرمی و رسانه تا هنر معاصر بوده و هست، این تغییر زاویه دید را وامدار فیلسوفِ نابهنگام نیچه و اختلاف او دلوز و گاتاری هستیم، نیچه یک قرن پیش از ما معاصران اعلام کرد هنر کنشی بی‌طرف نیست که میل و خواست را معلق کند بلکه برعکس هنر محرک خواست قدرت زندگی است، از منظر او میدان نیروشناختی میل جعل هنری به معنای ابداع و آفرینش را ممکن می‌کند، آنچنان که دولوز شرح می‌دهد هنر به مثابه جعل در بافت نیچه‌ای نه به عنوان نفی امر واقعی بلکه به معنای نوعی آری گویی میدان نیروشناختی میل است در برابر امکان‌های جدید زندگی.

...از جایی که ما ایستاده‌ایم و در عصری که معاصر خوانده می‌شود پرسش از سرآغاز اثر هنری به چه معناست و پرداختن به این پرسش چه نسبت‌هایی را آشکار خواهد کرد.

با این اوصاف شاید امکان به بحث گذاشتن این نکته وجود داشته باشد که مفهوم دیالکتیکِ رژیم استتیکی در نسبت با هنر معاصر دچار همان کاستی و نقصانی است که رانسیر متوجه مفهوم مدرنیته و مدرنیسم هنری کرده بود. چرا که موتور محرکه این میدان جدید نیروشناختی ماشین میل است و نه منطق توزیع امر محسوس. اگر چه ماشین میل در طول تاریخ زیست بشر و همچنین تاریخ هنر همواره مولد جریان زیرزمینیِ شدن‌ها و صیرورت‌ها بوده است اما بیش از هر زمان جهان معاصر را در نوردیده است. در این رابطه جهان ما همواره محل جدال و کشمکش میان

دو گونه نیرو است: قدرتِ برساخته که علیه زندگی و نیروی مولد میل است است(زیست‌سیاست) و دیگری قدرتِ برسازنده که قدرتِ زندگی است(زیست‌قدرت). زیست‌سیاست در همه‌ی عرصه‌ها تلاشی توامان است برای عاری کردن زندگی از شکلش و فروکاستن آن به حیات برهنه، اگر هنر محل ابداع شکلِ زندگی و یا محل سکنی گزیدن انسان است پس زیست‌سیاست پیشاپیش در قلمرو هنر در حال قلمروزدایی از قدرت زندگی و بازقلمروگزاری حیات برهنه است، جروجوآگامبن فیلسوف معاصر ایتالیایی مفهوم حیات برهنه را عمدتا در نسبت با نظریه‌اش درباره‌ی دیرینه‌شناسی دولت مدرن بسط داده است اما در این نوشتار تلاش شده است این مفاهیم در جهت فهم فضای هن معاصر بسط داده شوند. پس هنر معاصر هم‌زمان حامل دو نیروی متضاد است نیرویی همبسته با زیست‌سیاست که در پی اعلام انواع پایان‌ها، پایان تجربه‌ی آفرینش و تولید اثر هنری را اعلام می‌کند و در عوض باستان‌گرایی، تلفیق بی‌پایان فرم‌ها و رسانه‌ها را در مقام نوعی بازیگوشی چندرسانه‌ای به عنوان هنر معاصر تجویز می‌کند و دیگری نیرویی همبسته با قدرتِ زندگی که همچنان امکانات جدید آفرینش و ابداع را در شکاف میان هنر و زندگی جستجو می کند.

زیست‌سیاست‌همزادی‌معاصر دارد،کاپیتالیسم‌پسافوردی که با مقررات‌زدایی بی‌حد و حصر از اقتصاد و آزادسازی تمامی نیروهای سرمایه داغ خود را بدن تاریخ معاصر حک کرده است. این زوج طلایی هیچ عرصه‌ای را از قلم نمی‌اندازند و در عرصه‌ی هستی اجتماعی و همچنین هنر معاصر با قلمروزدایی از سه جغرافیا - حافظه، بدن، میل- در کار شکل‌زدایی از زندگی‌اند.

قلمروزدایی از حافظه وظیفه‌ی اپراتور فراموشی است اپراتور فراموشی از طریق جا زدن نوستالژی به جای تاریخ و تولید حاد-داده از انسان حافظه زدایی می‌کند. حاد-داده‌ها جریانی هوشمند و سرسام‌آور از داده‌ها و اطلاعات هستند که به هدف حافظه‌زدایی در عصر دیجیتال با سرعت نور بر ذهن ما آوار می‌شوند، حافظه‌زدایی به چه منظور؟ به قصد حفظ وضع موجود و جا انداختن زمانِ حالِ سرمایه به عنوان زمانی ازلی و ابدی، همان وعده پایان تاریخ در مقام پیروزی نئولیبرالیسم، نوستالژی نوعی فرایند جایگزنی در حافظه است، ولی حاد داده به شکلی رادیکال‌تر حافظه‌زدایی می‌کند، حاد داده نسخه‌ی جهان‌شمول ساعت روان‌شناس است به هنگام هیپنوتیزم بیمار. از این منظر حافظه داشتن نوعی ترومای پنهان شده در لایه‌های زیرین ذهن است که باید به واسطه‌ی هیپنوتیزم از شرش خلاص شد، باید فراموش کنیم که عامل بحران‌های و فجایع دنیای معاصر چیست؟ باید فراموش کنیم که رویاهایی داشته‌ایم دربارهی شیوه‌های جدید زیستن، همچنین خلق و آفرینش شیوه‌های مشترک بودن. تمهیدات باستان‌گرایی و تلفیق در نسبت با طیف وسیعی از کردارهای هنری معاصر کارکردی ندارند جزحافظه‌زدایی از طریق تولید نوستالژی، و از دیگر سو رسانه های نوین دیجیتال که زمانی خوشبینانه به ویژگی رهایی بخش آنها چشم امید داشتیم اکنون توسط سرمایه و زیست سیاست تصرف شده‌اند و عرصه‌ی تولید حاد داده اند.

فرایند قلمروزدایی از بدن را دو اپراتور "گرسنگی" و "بادی برندینگ"(بازاریابی بدن) همزمان برعهده دارند، به عبارتی همزمان که حجم عظیمی از سرمایه از طریق تولید حاد سکسوالیته انباشت می‌شود لحظه به لحظه بر تعداد میلیاردی بدن های گرسنه افزوده می‌شود، بدن‌هایی که حتی بار خود بدن بر آنها سنگینی می کند، بدن‌هایی که انباشت سود شرکت‌های چند ملیتیی بدون آن‌ها ممکن نیست. انباشت گرسنگی همبسته‌ی ضروری انباشت سرمایه است و از آن مهم‌تر پیوند وثیقی دارد با بازاریابی بدن و حاد سکسوالیته‌ای که در انواع کردارهای هنری و فرهنگی معاصر به چشم می‌خورد. نکته دردناک‌تر این‌که سود بازاریابی بدن بیشتر به جیب صاحبان رسانه، پلتفرم‌های اینترنتی، کمپانی‌های سینمایی، کارخانه‌های آرایشی بهداشتی، کلینیک‌های زیبایی و... می‌رود تا جیب بدن‌های در معرض بازاریابی .

قلمروزدایی از میل حد نهایی از شکل انداختن زندگی جمعی و مولد است، پدر اینجا دو اپراتور به ظاهر متضاد اما مکمل همزمان در حال کار هستند، "اپراتور گِلام" و "اپراتور موفقیت". اپراتور موفقیت مولدِ حاد نارسیسم معاصر است، حاد نارسیسیم موفق‌ترین شکل الاهیات است، تبدیل خود/اگو به ابژه‌ی پرستش قوی‌ترین کارکرد

دم و دستگاه اپراتور موفقیت است، الاهیات اقتصادی حاد نارسیسم یعنی همان اقتصاد لایک کل عرصه هنرهای معاصر را درنوردیده است اگر تا یکی دو دهه پیش لبه‌ی نقد متوجه نظریه نهادی و زیبایی‌شناسی فروش در نسبت با داوری هنر معاصر بود امروزه اقتصاد لایک تمامی سرحدات میل وذائقه و قوه ی داوری را در نوردیده است، اقتصاد لایک انباشت تایید نیست بلکه انباشت دیده شدن است. منطق اقتصاد لایک دیده شدن هر چه بیشتر به هر قیمتی است، به عبارتی تا زمانی که دیده می‌شوید تنفر، فحاشی و اهانت هم ذیل الاهیات اقتصادی لایک تعریف می‌شوند، از همین منظر حاد نارسیسیم پیوند ناگسستنی با حاد سکسوالیته و بازاریابی بدن دارد و کارکرد نهایی همگی منزوی ساختن فرد در نسبت با نیروهای مولد جمعی است.

گِلام نام کارکتری است در انیمیشن گالیور، کارکتری به غایت منفعل و بدبین که تکه کلامی به شدت جبرگرایانه دارد: "من می دونستم اینجوری می‌شه" در اینجا هم با شکلی دیگر از از حاد نارسیسیم روبروییم، حاد نارسیسمی به غایت منفعل و جبرگرایانه. اپراتورِ گِلام کارکردش تولید یک واکنش دفاعی منزوی‌ساز است برای سوژه‌های ویرانی که اپراتور موفقیت تولید کرده است چرا که هر کسی با هر درجه ای از خوشبینی در گلاویز شدن با فانتزی موفقیت نهایتا نسبت به ساختار هرمی موفقیت آگاه خواهد شد و این آگاهی به شدت ویران‌گر است.

با این اوصاف عرصه هنر معاصر محل نزاعی پر زد و خورد است میان زیست‌سیاست و زیست قدرت، پس از جایی که ما ایستاده‌ایم و در عصری که معاصر خوانده می‌شود خاستگاه هنر معاصر در نسبت با نوعی رژیم نیروشناختی میل و زندگی تعریف می‌شود و در جهت مواجهه با نیروهای متضاد زندگی لازم است از مفاهیمی چون تلفیق و باستان‌گرایی در نسبت با هنر معاصر رابطه‌زدایی شود و مفهوم آفرینش هنری دوباره بازیابی شود، ژیل دلوز آفرینش را کنشی مقاومتی علیه نیروهای کنترل کننده زندگی و نهیاتا مرگ تعریف می‌کند، پس آفرینش ایده‌ی رمانتیکی و یا استعلایی کردن کنش هنری نیست، بلکه آفرینش چیزی است بسته به زندگی مولد آدمیان، با این وصف هنر معاصر راستین نوعی رژیم نیروشناختی معطوف به زندگی است که با تولید جغرافیای مقاومت در سه جغرافیای حافظه، بدن و میل شکل‌های جدید بودن و زیستن را تولید می‌کند. آفرینش محصول "اپراتور رویا و تجربه" است که حافظه را از توهم زمان ابدی و ازلی سرمایه آزاد می‌سازد و ساعتِ قسمی زمان‌بندی معطوف به ایده‌ی رهایی را به کار می‌اندازد زمان‌بندی که پیوند می‌خورد به جغرافیای بدن جمعی مالتیتود/انبوه خلق. نهایتا هنر معاصر یا بهتر است بگوییم هنر آینده از طریق نوعی مانیفست هنر جمعی، جنسیت زدوده و ضد انباشت واجد شروط امکان می‌گردد.■

Giuseppe Licari

Humus
Secret Gardens, Tent Rotterdam 2012. In de Luwte van de Tussentijd, 35th Kunsten Festival Watou, .Kunst vzw, Belgium 2015
.A site-specific installation with trees' roots
.Ceiling construction, trees' roots, halogen lamps
The spectacular installation by Sicilian artist Giuseppe Licari presents a fanciful network of tree roots, which seem to transform TENT's central space into a mysterious underworld: the roots project downwards from the ceiling as if the trees are growing above it. The title of the work is 'Humus', referring to the soil layer that is essential for the growth of trees and plants, but which is indeed absent here. The relationship between humankind and nature, growth and decay are central themes .in Licari's work, which resonates with an echo of Arte Povera

جوزپه لیکاری

هوموس
باغ های مخفی، غرفه‌ی روتردام. در سی و پنجمین جشنواره کنستن واتو، کنست وی، بلژیک ۲۰۱۵.
ساخت سقف کاذب، نصب ریشه درختان، لامپ‌های هالوژن.
کار فوق‌العاده جالب توسط جوزپه لیکاری، هنرمند سیسیلی، شبکه‌ای خیالی از ریشه‌های درختان را نشان می‌دهد، که به نظر می‌رسد فضای مرکزی غرفه را به دنیای زیرین مرموز مرتبط می‌کند:
انگار درختان بالای آن رشد می‌کنند. عنوان کار «هوموس» است، با اشاره به لایه‌ی خاک که برای رشد درختان و ریشه‌ها ضروری است. از سقف پایین می‌آیند. رابطه بین نوع بشر و طبیعت، رشد و زوال موضوعات اصلی در کارهای لیکاری است که با پژواک آرته پوورا طنین انداز می‌شود.

سرآغاز کار هنری بانگاهی به بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران

حامد گُرجی*

گرچه این مقاله نام سرآغاز کار هنری را از کتاب سرآغاز کار هنری مارتین هایدگر وام گرفته است، ولی ورای طرح مسئله‌ی فلسفی هایدگر از منظر دیگری با این عنوان مواجه می‌شود. در کتاب سرآغاز کار هنری هایدگر، هنرمند به مثابه سوژه رنگ واضحی ندارد، اما این نوشتار قصد دارد حضور هنرمند را پررنگ‌تر در نظر بگیرد.

مجردِ عبارت "سرآغاز کار هنری" معنای دقیقی را به ذهن متبادر نمی‌کند. آیا منظورِ این عبارت، سرآغاز خلقِ کار هنری است؟ آیا سرآغازِ دسترسی دیگری یا دیگرانی به آن، به غیر از خالق یا خالقینش مدّ نظر است؟ آیا ممکن است این دو لحظه با هم ادغام شوند و لحظه‌ی «خلق» کار هنری، همان لحظه‌ی «ارائه» شدنش باشد؟ این مقاله نخست کوششی برای غور در سه سوال مطروحه و سپس ایجاد ارتباط آن‌ها با بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران است.

هنرمند بدون کار هنری «وجود» و «هویت» خویش را (هنرمند بودنش را) از دست می‌دهد و کار هنری بدون کمک هنرمند تا ابد در عدم به سر خواهد برد. این‌گونه است که سرآغاز کار هنری می‌تواند «نیاز» باشد. نیازی دوطرفه میان هنرمند و کار هنری‌اش. آن‌جا که از طرفی کار هنری برای طیّ سفر خود از نیستی به هستی و از عدم به وجود، به خالقی هنرمند و از سوی دیگر هنرمند برای ادراک وجود و محقق ساختن خویشتن به کار هنری نیاز دارد. محقق‌سازی خویشتن (self-actualization) برای هنرمند، در خلق کار هنری تجلّی می‌یابد. چنان است که روانشناس انسان‌گرای آمریکایی، آبراهام مازلو، در نظریه‌ی مشهور خود تحت عنوانِ هرم سلسله نیازهای انسان، از خلاقیت (creativity) خود شکوفایی (self-actualization) در جایگاه رأس آن نام می‌برد. اگر بپذیریم که انسانِ هنرمند خودشکوفایی خود را در خلق کار هنری می‌یابد، درخواهیم یافت که چگونه این نیاز، او را به سرآغاز خلقِ کار هنری سوق می‌دهد. همانگونه که در هرم مازلو مشاهده می‌شود نیازهای زیستی که در کفِ هرم قرار دارند در همه‌ی موجودات وجود دارند و هر چه به رأس هرم حرکت می‌کنیم نیازها انسانی‌تر می‌شوند. تا اینکه نیاز به خلاقیت و خودشکوفایی، که در قلّه‌ی هرم واقع است، را در موجودات دیگر مشاهده نمی‌کنیم. می‌توان اینگونه استنباط کرد که هنرمند از این روی به کار هنری نیاز دارد، که با خلق کردنِ آن کار هنری، انسانی‌ترین نیاز خود را برآورده کرده و خود را محقّق و شکوفا می‌کند.(تصویر شماره یک)

حال ببینیم این نیاز دوطرفه میان کار هنری و هنرمند، برای هر یک چگونه آشکار می‌شود.

سیر به وجودآمدن «نیاز» در هنرمند:

آیا «نیاز» به خلقِ کار هنری، برای هنرمند[به تدریج یا یک‌باره] به وجود می‌آید یا آن‌که همواره وجود داشته و او از وجودش بی‌خبر بوده است؟ آن چیزی که نیازِ مستتر را پدیدار می‌کند چیست؟ خواسته و خواهشی است یا ضربه‌ای تراماتیک؟ آیا خواسته همان نیاز است؟

برای هنرمند گاه «نیاز» را «خواسته‌ای» درونی نمایان می‌کند. هنرمند پیش از خلق کار هنری زیست‌نامه‌ای فردی دارد. روان او، دانشش، تجربه‌هایی که داشته است، جغرافیا و دوره‌ی تاریخی زندگی‌اش و مسائلی دیگر از این دست، برایش

*کارشناس ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی

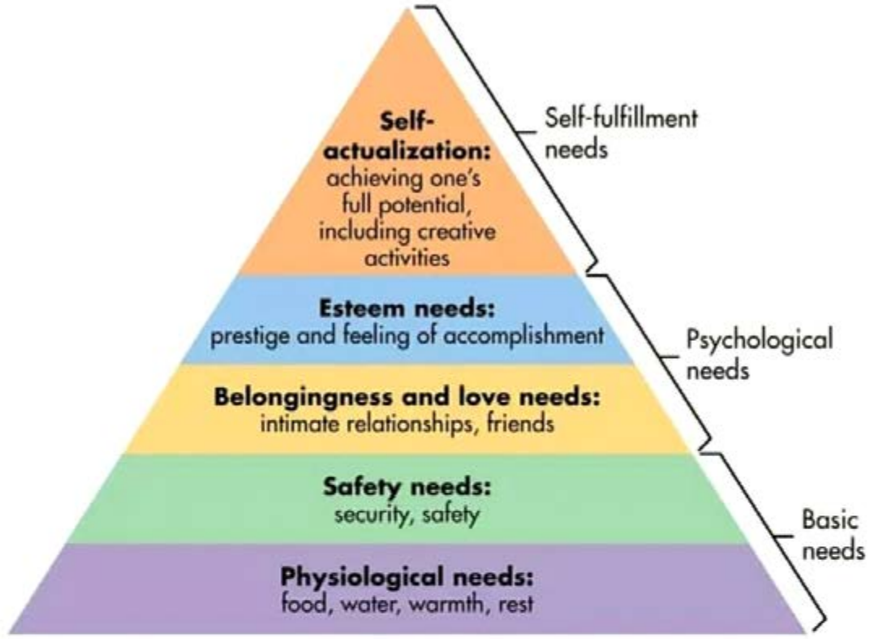


Table of contents

1. Deficiency needs vs. growth needs
2. Five-stage model hierarchy
3. Eight-stage model hierarchy
4. Self-actualization
5. Educational applications
6. Critical evaluations
7. References

تصویر شماره یک

خواسته‌هایی ایجاد می‌کنند. ممکن است هنرمند به دنبال چیزی باشد که نداند آن چیست و کجا یافت می‌شود. به واقع نمی‌داند به چه چیزی نیاز دارد و به عبارتی «آن‌چه یافت می‌نشود، آن‌اش آرزوست». پس نمی‌توان خواهش و نیاز را یکی دانست.

گرچه مشخص شد که «نیاز» و «خواسته» یکی نیستند لیکن می‌توان گفت این دو یک‌دیگر را قوام می‌دهند. به عبارتی با استمرار و بیشتر شدنِ خواهش، نیاز متجلی شده و نمود بیشتری پیدا می‌کند و از طرفی، هر چه نیاز افزوده شود، خواهش نیز بیشتر خواهد شد. به بیان دیگر برخاستنِ خواسته، نیاز را می‌افزاید و افزون شدن نیاز خواهش را تشدید می‌کند. ادامه‌ی این روند می‌تواند برای هنرمند به سرآغاز خلقِ کار هنری منتهی شود. به شکلی که هنرمند به آن و لحظه‌ای می‌رسد که دیگر می‌داند به چه چیزی نیاز دارد و اقدامَ به خلقِ آن چیز و در واقع ساختن کار هنری‌اش می‌کند.

اما این اتفاق همیشه برای هنرمندان از درونشان نشأت نمی‌گیرد. گاه ضربه‌ای تراماتیک موجب برآمدنِ نیاز می‌شود. گاه رخدادی بیرونی می‌تواند برای این برانگیخته‌گی نقش یک محرک را ایفا کند. دیدن صحنه‌ی دلخراشِ کشته شدنِ انسان‌ها توسط یک‌دیگر از روی زیاده‌خواهی و جهل، تبعیض نژادی و جنسیتی، شکنجه شدن یک حیوان، سوختنِ هکتارها جنگل از سر بی‌تفاوتی انسان و دیگر رخدادهای این‌چنینی، می‌توانند برای هنرمند موجب ضربه‌ای تراماتیک باشند، تا او را برانگیزند و «نیاز» به خلق کار هنری را در او به وجود آورند. هنرمند برای پاسخ به نیاز برآمده از آن شوک و تاب‌آوری در مقابل آن ضربه‌ی روحی و حتی شاید از روی غریزه‌ی حفظ بقاء، دست به کارِ خلق کار هنری می‌شود.

گاهی نیز برخوردِ هنرمند با یک شعر، فیلم، موسیقی یا هر کار هنری دیگر سبب برانگیخته شدنِ نیاز وی می‌شود. شعری که آهنگساز را مجاب به ساختنِ موسیقی می‌کند، رمانی که فیلم‌ساز را به سوی ساخت یک فیلم می‌کشاند و یا یک قطعه‌ی موسیقی که جهتِ حرکت قلم‌موی نقاش را تعیین می‌کند، از این دست هستند.

در مواردی دیگر نیز ممکن است دستور، خواهش و یا سفارشی، نیازی را برای هنرمند به وجود آورده تا او اقدام به خلق کار هنری کند.

سیر به وجودآمدن «نیاز» در کار هنری:

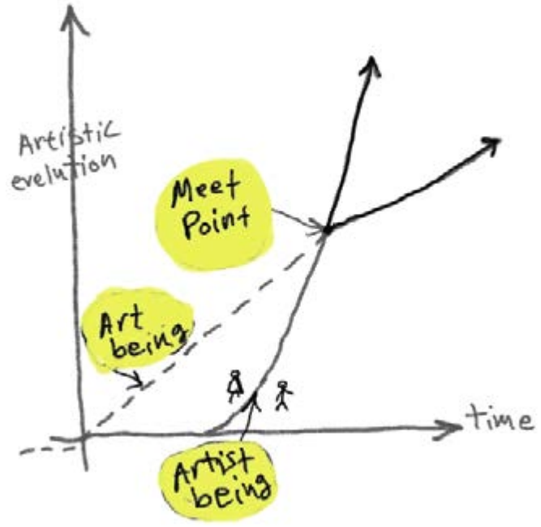
همان‌گونه که پیش‌تر نیز گفته شد، کار هنری نیز برای طیّ سفر خود از نیستی به هستی و از عدم به وجود، به خالقی هنرمند «نیاز» دارد. به تعبیری کار هنری بدون کمک هنرمند در عدم به سر خواهد برد. اما آیا کار هنری در لحظه‌ی خلقِ اثر به وجود می‌آید یا سیر شکل‌گیری آن از مدت‌ها قبل آغاز شده است؟ این سوال را می‌توان به این صورت نیز مطرح کرد که آیا کار هنری برای متجلی شدن تنها به خالقِ خود نیاز دارد؟ آیا هنرمندِ خالقِ کار هنری، آخرین تکه از پازلِ نمایان شدنِ آن است یا همه‌اش؟

هر کار هنری فیچرها و ویژگی‌های گوناگونی مانند شکل، فرم و محتوا دارد. این فیچرها به تمامی در لحظه‌ی اقدام هنرمند برای ساخت آن به وجود نیامده‌اند. آن‌ها حاصل سفری تاریخی بوده و به تدریج به صورتی که در کار هنری مشاهده می‌شوند، درآمده‌اند. حتی اگر هنرمند فرم، شکل و یا محتوای بدیع و متفاوتی خلق کند، حاصل دست‌به‌دست شدنِ نگرش‌ها و جهان‌بینی‌های بی‌شماری است که در آن کار هنری دچار تغییر مسیر شده‌اند. تغییر مسیر به معنای بی‌مسیری نیست. چه بسیار تغییر مسیرهایی را که می‌توان در طی سالیان، در شکل‌گیری آثار هنری ردیابی کرد. پس کار هنری پیش از زاده شدن نیز در حال ساخته شدن بوده است. حتی پیش از زاده شدن خالق آن! از این روست که می‌توان به «لحظه‌ی خلق کار هنری»، «لحظه‌ی پدیدار شدن کار هنری» گفته شود. همین‌طور می‌توان «خالق» کار هنری را «پدیدآورنده»ی آن نامید.

ملاقاتِ کار هنری با هنرمند، به مثابه سرآغاز خلق:

بر اساس مطالبی که گفته شد، پیش از پدید آمدن کارِ هنری، هنرمند و کار هنری هر کدام مسیری جداگانه را پیموده‌اند. می‌توان این‌گونه تعبیر کرد که لحظه‌ی تلاقیِ مسیرِ این دو، سرآغازِ پدیدار شدن و یا خلق کار هنری است. ملاقاتی که

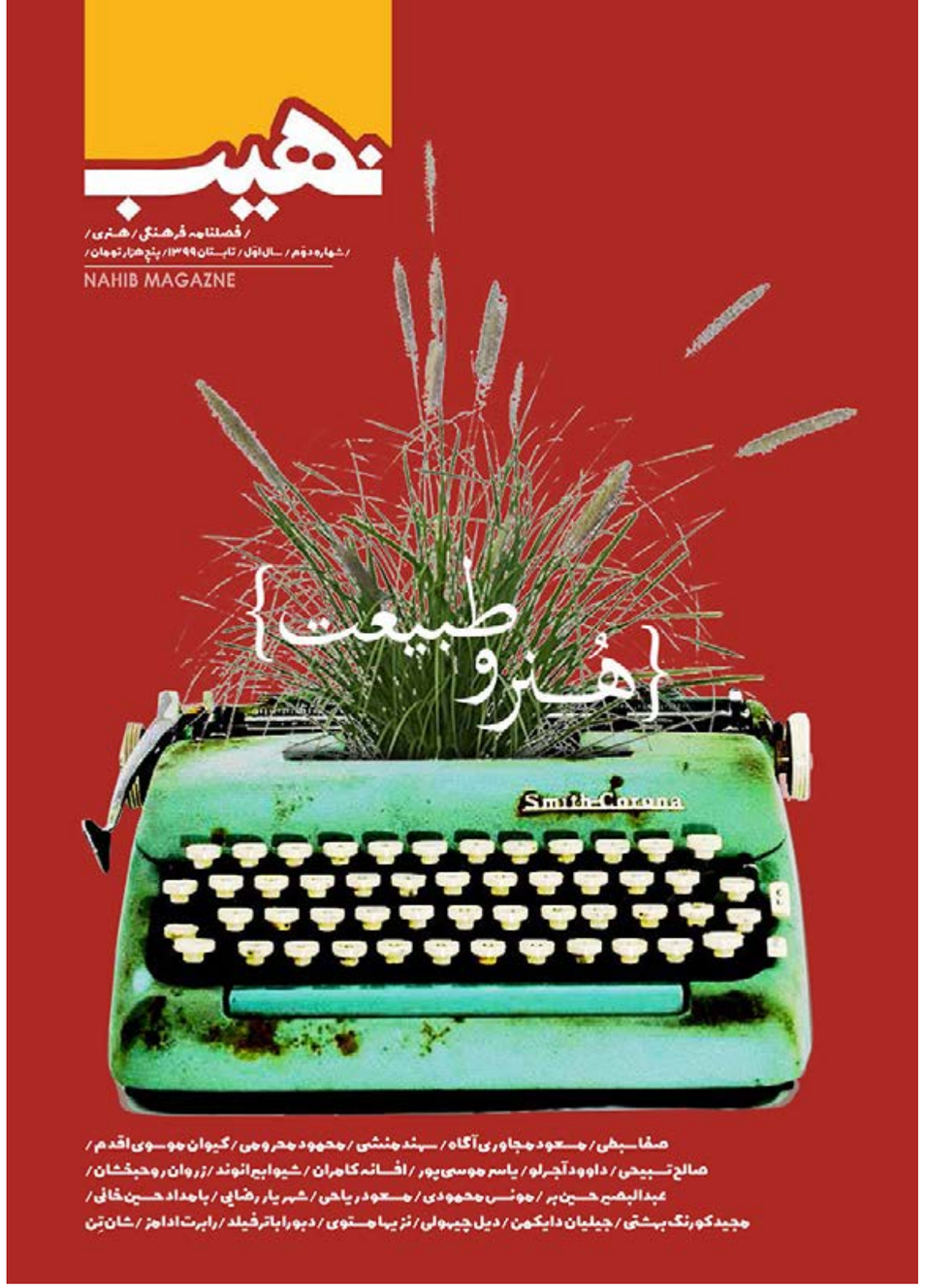
شاید تنها یک بار میان هنرمند و یک کار هنری مشخص رخ دهد. به این معنی که این‌طور نیست که اگر کار هنری‌ای را هنرمند در آن لحظه نمی‌ساخت، هنرمند دیگری [یا حتی همان هنرمند و در زمان دیگری] می‌توانست بسازد. ساخته شدنِ سمفونی شماره‌ی نهم بتهوون (که از منظری می‌تواند نقطه‌ی سرآغاز تغییر مسیر دوران کلاسیک به رمانتیک محسوب شود) حاصل ملاقات مسیر شخص آهنگساز و مسیر شکل‌گیری فیچرها و ویژگی‌های سمفونی شماره‌ی نُه بود. اگر بتهوون به دنیا نمی‌آمد شاید شخصِ دیگری آن سمفونی را پدید نمی‌آورد. یا این‌که اگر او در مسیری متفاوت از آن‌چه که رفته بود حرکت می‌کرد و مثلاً موسیقی‌دان نمی‌شد باز هم این قطعه در عدم باقی می‌ماند. حتی اگر خالقِ این کار هنری پانصد سال زودتر به دنیا می‌آمد و موسیقی‌دان ماهری هم می‌شد هرگز این سمفونی ساخته نمی‌شد! چرا که در آن زمان قطعه‌ی موجود هنوز مسیر تبدیل شدن به سمفونی نُه را به طور کامل طی نکرده بود. به این معنی که هنوز فرمی به نام سمفونی به وجود نیامده بود که بتهوون در ساختنش مهارت داشته باشد. پس این قطعه‌ی موسیقی در لحظه‌ای ساخته شد که آهنگساز و کار هنری پس از گذشتن از مسیری طولانی یک‌دیگر را ملاقات کردند و بتهوون نت به نت شروع به پدیدآوردنِ قطعه، از ناپیدای وجود کرد. شاید بتوان گفت این کشف حجابی از وجودِ سمفونی نهم است. به گفته‌ی هایدگر هنرِ در کار نشاندنِ حقیقت است. یعنی می‌توان این‌گونه تصور کرد که حقیقتِ تاکنون ناپیدای وجود، در چهره‌ی سمفونی نهم (به مثابه هنر)، به واسطه‌ی بتهوون در کار نشانده شده است. این در کار نشاندن از عهده‌ی کسی چون بتهوون برمی‌آمد؛ آن هم در همان «آن» و «سرآغاز».



ارائه، به مثابه سرآغاز کار هنری:

اگر سرآغاز کار هنری را لحظه‌ی «ارائه»ی آن در نظر بگیریم، لازم است قدم به قدم به عقب رفته تا مسیر حرکت هنرمند از «اقدام» به خلقِ کار هنری، تا «ارائه»ی آن را ردیابی و در آن تعمق کنیم. به عبارت دیگر، برای رسیدنِ هنرمند به لحظه‌ی «ارائه»ی کار هنریش، «اقدام» وی به خلق کار هنری کافی نیست. چرا که ممکن است این «اقدام» صرفاً به رویارویی و مواجهه‌ای ختم شود. به این معنی که پس از رسیدنِ هنرمند به لحظه‌ی خلق، او پروسه‌ی پدیدار کردن کار هنری را رها کند. در این صورت کار هنری در نطفه خاموش شده و به لحظه‌ی «ارائه» به مثابه سرآغاز کار هنری نخواهد رسید. بنابراین پس از «اقدام»، لازم است هنرمند در پروسه‌ی خلق «مداومت» داشته باشد تا کار هنری را به مسیر «ارائه« رهنمون سازد. در جمله‌ی پیشین از واژه‌ی رهنمون ساختن استفاده شد؛ زیرا مداومت هنرمند در روندِ پدیدآوریِ کار هنری نیز، لزوماً به ارائه‌ی آن ختم نمی‌شود. از این جهت که ممکن است روندِ تداوم ساختِ کار هنری، به دلایلی همچون وسواس یا عدم «رضایت» پدیدآورنده، هرگز به اتمام ساخت کار هنری منجر نشود. بدین سبب در این گاه، هنرمند برای اتمام کار هَنریش به «رضایت‌مندی» نیاز دارد. به طوری که اگر این مرحله اتفاق نیفتد کار هنری می‌تواند تا ابد در مرحله‌ی تداوم ساخت باقی مانده و هرگز به اتمام نرسد. به دلیل این‌که در این قسمتِ نوشتار سرآغاز کار هنری را لحظه‌ی ارائه‌ی آن در نظر گرفته‌ایم، در این صورت لحظه‌ی آغاز شدن یا «سرآغاز» روی نداده است. به بیان دیگر «رضایت‌مندی» است که سبب می‌شود هنرمند تصمیم به اتمام پروسه‌ی خلق بگیرد. پس از اتمام فرآیندِ خلق، کار هنری در آستانه‌ی ارائه قرار می‌گیرد؛ ولی این پایان ماجرا نیست. زیرا آثار زیادی با طی مراحل قبل به اتمام می‌رسند ولی به دلیل اینکه پدیدآورنده‌ی کار هنری «شجاعت» در دسترس دیگری یا دیگران قرار دادن کار هنریش را ندارد، کار هنری به مرحله‌ی «ارائه» نمی‌رسد. می‌توان گفت مسیر رفت و برگشت عجیب و جان‌کاهی بین لحظه‌ی اتمام و آغاز، وجود دارد و نمی‌توان به آسانی این دو را از یک‌دیگر تفکیک نمود. گاهی نقطه‌ی آغاز، نقطه‌ی پایان ایده‌هایی است که هنرمند از آن‌ها احساس رضایت نداشته است و تصمیم به اتمام آن‌ها و آغاز کار هنری اصیل‌تری گرفته است. یعنی اتمام همان آغاز و آغاز همان اتمام است. در این میان شهامتِ هنرمند را می‌توان آخرین حلقه‌ی زنجیره‌ی ارائه‌ی کار هنری، به مثابه سرآغاز کار هنری دانست.

اقدام(سرآغاز کار هنری) مداومت رضایت شجاعت ارائه(سرآغاز کار هنری)



شماره‌ی دوم «فصلنامه‌ی نهیب» با پرداختن به موضوع «هنر و طبیعت» در ۱۴۰ صفحه و در دو نسخه‌ی الکترونیکی برای گوشی‌های هوشمند و رایانه‌ها از طریق کانال تلگرام نهیب و وبسایت «پشت بام» قابل دریافت است.

سرآغاز کار هنری به مثابه خلق و ارائه‌ی توأمان کار هنری؛ بانگاهی به بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران:

در ساحتی هم‌چون اجرای زنده‌ی بداهه در موسیقی دستگاهی ایران، لحظه‌ی خلق کار هنری توسط هنرمند یا هنرمندان، با لحظه‌ی ارائه‌ی آن به مخاطب، پیوند خورده و یکی می‌شود. از سویی کار هنری سفر سالیانِ خود را طی کرده و به صورتِ یک نظام دستگاهی در آمده است؛ و از طرف دیگر هنرمند با آموختنِ این نظام موسیقایی و کسب تجربه و مهارت در اجرای سَاز یا آواز خود، در پیچ و خمِ آوازها و دستگاه‌ها به گردش می‌پردازد وَ ملاقات کار هنری و هنرمند در لحظه لحظه‌ی اجرا صورت می‌پذیرد. آن‌جا کهَ «شجاعت» هنرمند به اوج خود می‌رسد و او پیش از «اقدام» به خلق کار هنری، تصمیم به «ارائه»ی زنده‌ی آن می‌گیرد. در این اثناء هنرمند درجات مختلفی از «رضایت» را در حین پروسه‌ی خلق و «مداومت» در آن تجربه کرده و هر لحظه با تاثیر متفاوتی که از اجرای خود می‌گیرد، دچار تغییراتی در حال خود می‌شود. در یک اجرای ساز و آوازِ بداهه، نوازنده به اصطلاح درآمدی می‌کند و خواننده با توجه به دستگاه و یا آوازی که نوازنده مشغول به اجرای آن اَست و نیز با درنظر گرفتنِ تاثیری که خواننده از کیفیت و حال و هوای اجرای او می‌گیرد، شعری انتخاب کرده و به نرمی شروع به همراهی می‌کند. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد مواجه شدنِ نوازنده با هنری دیگر در قالب شعر، می‌تواند برای او منبعی از الهام باشد تا با ساز خود دنیایی بسازد در خور شعر وَ خواننده را دعوت به ورود به عالَم خود کند تا در آن‌جا به هنرنمایی بپردازد. آن‌جا که به احترام حضور شعر و آواز نوازنده خاموش‌تر و گزیده‌تر می‌نوازد. هر لحظه‌ی اجرا حالتی متفاوت دارد که می‌تواند طغیانی رَا در هنرمند در پی داشته باشد. خواننده و نوازنده این دگردیسی‌ها را در چرخه‌ای مداوم، تبدیل به تم‌ها و حالت‌هایی می‌کنند و در ادامه‌ی اجرا از آن‌ها بهره می‌برند. بنابراین از به صدا درآمدن اولین نغمه تا آخرینِ آن، هر لحظه سرآغازی است برای کار هنری. سرآغازی که مدام از «سر» آغاز می‌شود؛ گویی که تمام کار هنری سرآغازی است و سرانجامی.

ورای تاثیری که در طیِ فرآیندِ اجرا، خودِ کار هنری روی هنرمند می‌گذارد، کیفیت حضور و میزانِ تاثیر گرفتنِ مخاطب نیز در جهت‌گیری ادامه‌ی اجرا نقشی تعیین کننده دارد. پس می‌بینیم که چگونه در این ساحت، مخاطب نیز تکه‌ای از پازلِ پدیدآوری کار هنری است. به گونه‌ای که در صورت حذفِ شنونده در آن لحظه، کار هنری شکلی دیگر به خود می‌گرفت و در حقیقت کار هنری دیگری شکل می‌گرفت. ■

... دل چو پرگاری روان گردد به گرد نقطه ای

شاه نعمت الله ولی

آفرینش تصویری تألیفی؛ گفتگوی پویا و زنده

مسعود مجاوری آگاه*

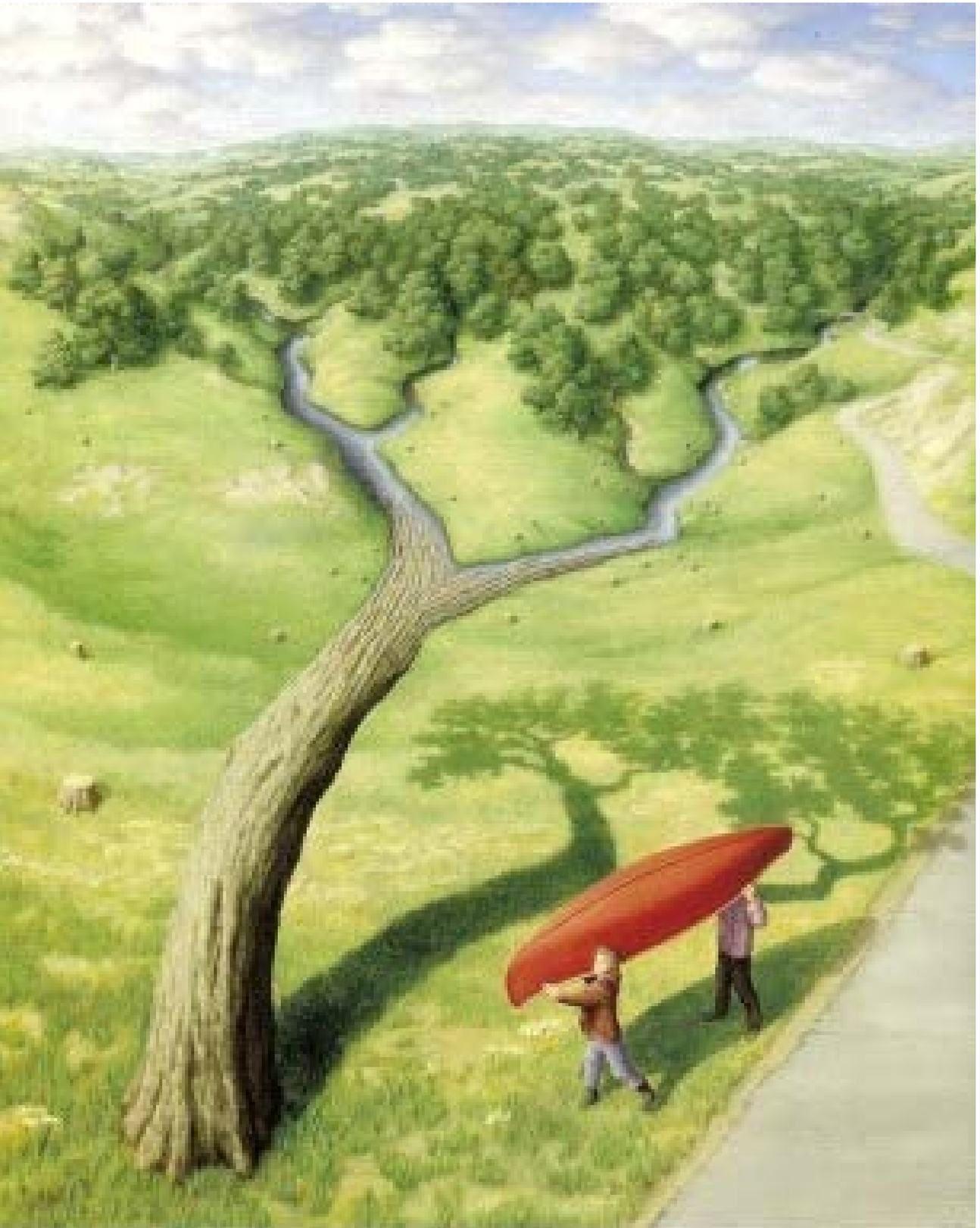
کتاب‌های تصویری یک رسانه‌ی حسی- لمسی است. کتاب تصویری تالیفی که نوع متعالی کتاب‌های تصویری است روایات، ایده ها، تفکرات و دیدگاه های فردی خالق خود را در قالب دیداری به نمایش می‌گذارد و جهان دیداری نویی را ارائه می‌دهد که در آن مخاطب راه‌های تازه‌ای برای دیگرگون دیدن جهان پیرامون خویش می‌یابد. به همین دلیل بیننده در هر فریم با جهانی تازه مواجه می‌شود که تجربه‌ای تازه را برای او به همراه خواهد داشت.

گفتمان تصویرسازانه

گفتمان در واقع تجلی متنی یک کنش زبانی است که در فرایند نشانه معنایی تحقق یافته. به‌طور کلی برای تحقق گفتمان سه شرط اساسي لازم است که شعیری آن را این گونه بیان کرده: الف) گفته‌پردازی یا گفته‌آرایی؛ که در کتاب تصویری تالیفی آن را تصویرگر مولف به عهده دارد. ب) تعامل یا کنش زبانی که همان تحقق زبان در تعامل با گفته‌پرداز است؛ در تصویرگری تالیفی این تعامل یا کنش زبانی در سطح طراحی اثر با تصویرگرمولف رخ می‌دهد. ج) گفته‌ای که در نتیجه‌ی کاربرد ویژه‌ی زبان و حضور گفته‌پرداز آفریده می‌شود. در تصویرگری تالیفی این گفته در واقع همان اثر تصویری تالیفی به عنوان یک کل واحد است. بنونیست معتقد است که هرگاه فردی در نتیجه کنش گفتمانی و در ارتباطی تعاملی، زبان را به‌طور ویژه‌ای مورد استفاده قرار دهد، گفتمان تحقق یافته است. گرمس نیز گفتمان را فرایندی زبانی می‌داند که سبب ایجاد نوعی حضور در متن می‌شود. این حضور از سویی به گفته‌پرداز، موضع‌گیری و زاویه دید او، و از دیگر سو به گفته یا آفرینش گفتمانی که گفته‌پرداز آن را شکل می‌دهد، مرتبط است(رک: شعیری،۱۳۹۲: ۱۱- ۱۳). شعیری همچنین معتقد است: برای تولید گفته، راهی جز نفی عوامل متعلق به گفتمان- من، اینجا، اکنون- وجود ندارد و تنها از طریق عملیات برش یا «انفصال گفتمانی» است که این نفی صورت می‌گیرد. سه عامل انفصالی دخیل در ایجاد چنین فرایندی عبارت‌اند از: انفصال عاملی، زمانی، مکانی. به این ترتیب، من به «غیر من»، اینجا به «غیر اینجا» و اکنون به «غیر اکنون» تبدیل می شود. پس، عملیات انفصال گفتمانی جریانی است که سبب تغییر عامل «من» در گفتمان و زمان و مکان متعلق به آن می شود(شعیری،۱۳۹۲: ۲۵). بازگشت به بُعد گفتمانی همواره میسر است. ولی چنین بازگشتی به شکل ناقص صورت می‌گیرد. به عقیدهٔ ژوزف کورتز: «در صورت بازگشت کامل به گفتمان، گفته ناپدید می‌شود. چرا که موجودیت آن به نفی گفتمان بستگی دارد». در واقع، به دلیل ویژگی پویایی و در زمانی گفتمان، این عملیات رخ می‌دهد. در عملیات طراحی آثار تصویری تالیفی(گفته) نیز تصویرگرمولف برای مدت زمانی عوامل گفتمانی را نفی می‌کند؛ اما چون از جریان حسی-ادراکی بهره می‌برد به طور مداوم با تجربیات تازه مواجه است و ممکن

*پژوهشگر و عضو هیئت علمی دانشگاه

شکل ۱، تصویری از کتاب تصویری تالیفی جهانی را تصورکن، (Gonsalves, 2015)



است در زمان طراحی و اجرا در اتصال و انفصال گفتمانی در آمد و شد باشد. بر همین اساس، مطالعه‌ی جریان حسی- ادراکی براساس روش‌نشانه -معناشناسی نوین این امکان را فراهم می‌کند تا به عنوان خوانشگر تصویر یا فاعل شناسا مسیر آگاهی و شناختی تصویرگران مولف را در آفرینش جهانِ ممکن یا کتاب تصویری تالیفی بررسی کنیم. در ضمن چرایی و چگونگی این آثار قوام یافته را که نهایتا به مخاطبِ اثر سپرده می‌شود در مسیر تجربه زیسته‌اش دریابیم.

در فرایند طراحی و خوانش کتاب تصویری، گاهی سوژه(تصویرگر یا مخاطب) وارد مرحله‌ی «از آن خود کردن» و مدل «نشانه‌شناسی کلاسیک روایی» می‌شود که مبتنی بر «داشتن» و «نداشتن» است. این نظام تعینی است و کنش‌گر براساس ارزش‌گذاری بر ابژه‌ها و تصاحب آنها حرکت می‌کند، به همین دلیل هم به آن نظام اقتصادی روایی نام نهاده‌اند. اما، گاهی هم جهان به صورت حالت تطبیقی و تعاملی بین خود و آن غیریت عرضه می‌شود و زمینه را برای معناسازی در فرایند ایجاد می‌کند که در هر لحظه و هر مکان متغیر است. این نظام مبتنی بر تعامل است و سوژه از طریق مذاکره با ابژه‌ی معنادار(سوژه) معناسازی می‌کند.

مراتب ساخت اثر تصویری تالیفی

جلوه‌ی صورت‌های معنایی یا نمایه ها در تصویرگری تالیفی تابع عدم قطعیت است و حساسیت بصری از طریق شگردهای بیانی. تصویرگرِ مولف با ایجاد خرده روایت‌ها و حضور رخدادهای پیاپی، و مقاطع تصویری چند لایه، امکان مسئله‌سازی را در این تصاویر میسر می‌کند. در این مسیر نقاط شروع در هر اثر وابسته به دو طرف تعامل دارد؛ یعنی عملی که تصویرگر انجام می‌دهد و خوانشی که مخاطب بر اساس ویژگی‌های فردی خود به آن دست می‌یابد، همچنین بستگی به بازنمودهایی دارد که در برهم کنش عالم متن دیداری و نوشتاری صورت می‌گیرد.

دیالوگ دیداری

شگردهای بیانی در تصویر با تمهیدات تجسمی تصویرگر در ارتباط تصویری و متن نوشتاری باعث می‌شود تا گفتگو (دیالوگ) بین پلان های زبانی شکل بگیرد. تصویر پلان صورت است برای نوشتار، نوشتار پلان محتوی است برای تصویر و همین‌طور بر عکس، اما به طور کلی تصویر به دلیل سرعت به چشم آمدن بیشتر نقش صورت را می‌پذیرد؛ استعانت از جسمانیت در رابطه‌ی بین سوژه و ابژه اولین رکن برقراری این ارتباط دو سویه است چرا که در تصاویر تالیفی ابژه تنها با ارزش کاربردیاش تعریف نمی‌شود و سوژه تندار است و وحدتی بین سوژه و ابژه برقرار است و این دلیل محکمی برای این نظام تعاملی است تصویرگر با ایجاد گشتالت در یک تک فریم روایی و قرار دادن مخاطب در مسیر رخدادها به سطح دوم یعنی کد گذاری دست می‌یابد.

کُدگذاری در هسته خلق تصویر

تصویرگران مولف برای ارتباط بین رخدادها در تک فریم های روایی یا ایجاد جریان از مسیر کدگذاری استفاده می‌کنند. کد گذاری یا ایجاد رمزگان در تصاویر تالیفی به معنای گذر از رمزگان‌های زبانشناختی صرف و رسیدن به رمزگان‌های فرهنگی و ایجاد مدلول‌های متکثر است؛ یعنی زبان تصویر و زبان نوشتار از حد و حدود زبان بودن خود خارج می‌شوند و به بستری برای بروز تخیل بدل می‌شوند: مانند تصویر پیش رو(شکل۱)، که تصویرگر برای به ثمر رساندن ایده‌ی خود با قراردادن یک عنصر چون درخت چندین کد مشترک ایجاد کرده است؛ یعنی بر محور جانشینی هم در لحظه‌ی اول درخت دیده می‌شود و بعد از دقت بر روی درخت مخاطب متوجه‌ی چندین کد و رمزگان دیداری دیگر بطور همزمان می‌شود. همچون رودخانه، درختان انبوه. در نتیجه ایجاد معناهای سیال در گرو دسترسی و خلق همین رمزگان‌هاست که خود موجب سطح دیگری در تولید نشانه‌ها می‌شود.

شکل۲، تصویری از کتاب تصویری تالیفی جهانی را تصورکن، (Gonsalves, 2015)

پویایی شناسی رخداد های بصری

تصویرگر با پویایی‌شناسی رخدادهای بصری و تمهیداتی چون قطع ناگهانی یک رخداد و ایجاد یک رخداد دیگر، یا رخدادهای پیاپی در دل رخداد قبلی باعث ایجاد گسست گفتمانی می‌شود. تصویرگرمؤلف با تقطیع کادر و ایجاد مقاطع تصویری توسط عناصر و قرار دادن رخدادها در یک کادر بر آن است تا سوژه به دنبال کشفِ دوباره‌ی جهانِ به ادراک درآمده با چنین متن دیداری قرار بگیرد. در این صورت چیزهایی که بازنمایی می‌شوند عموماً فقط اشاره برخود ندارند، بلکه زایش نشانه‌ای نویی را به وجود می‌آورند که موجب ایجاد سطح بعدی یعنی رویت نیروهای حرکتی در گفتمانه و گریز از واقعیت می‌شود. منظور از حرکت در گفتمانه ایجاد تضادها و تقابل‌های دوتایی است و برخورد با فضاهای پارادوکسیکال، یعنی متوجه گفتمانه‌ی تصویرسازانه می‌شویم که این گفتمانه در چگونگی ایجاد جریان یا روایت دیداری نهفته است چراکه ما از سوی زبان تصویر و رمزگان‌ها حرکت می‌کنیم به سمت گفتمانه‌ی موردِ نظر تصویرگر، که نتیجه‌ی استفاده از چیدمان عناصر و ترکیب‌بندی، زاویه‌ی دید و جهت‌مندی، تحول رخدادیِ قوی‌تری در کادر است و کشش سوژه به سوی گفتمانه بیشتر است تا رمزگان‌ها. برهمین اساس، تمهیدات تجسمی باید بر پایه‌ی پدیدارشناسی صورت بگیرد. در اینجا تصویرگر مخاطب را در موقعیتی قرار می‌دهد که به جای کنش با آن همراه می‌شود. در این مرحله با قوه‌شناختی به درک مضامین درون متن دیداری می‌رویم و بر اساس شناخت و آگاهی از پیش تعریف شده سعی بر قضاوت و نتیجه‌گیری داریم. که این خود مرحله‌ی دیگری را سبب می‌شود و آن تغییر آهنگ گفتمانی را از طرف تصویرگر می‌طلبد.

تغییر آهنگ گفتمانی

در این مرحله، تصویرگرِمؤلف نخست با تمهیدات تجسمی احساسات و عواطف مخاطب را نشانه می‌گیرد و در تصویر تضادهای گوناگون و متعدد ایجاد می‌کند. این کار را از طریق آشنایی‌زدایی در سطوح مختلف تصویر همچون تغییر اندازه‌ی عناصر درون کادر در نسبت باهم، تغییر سازه‌ی فضاسازی در نسبت با دیگر سازه‌ها همچون شخصیت و سبک بین فریم‌های مختلف، تغییر وضعیت شخصیت‌ها در خلق رخدادها انجام می‌دهد که باعث از هم پاشیدگی تعادل و تقارن مورد نظر مخاطب می‌شود و تغییری جهت‌مند برای سوژه(مخاطب) به وجود می‌آورد تا بر اساس این تغییر آهنگ گفتمانی مخاطب درون ناپایداری معنا و شرایط گفتمانی قرار بگیرد. مخاطب با دیدن تصویر بر اساس پیش‌فرض عمل می‌کند اما تصویرگرمولف گسست در گفتمان روایی از پیش تعریف شده به وجود می‌آورد. از این طریق ارزش‌های نویی را در این فضای تنشی به سمت فضای اعتباری که مورد نظرش است می‌برد و در این جاست که جریان حسی-ادراکی شکل می‌گیرد. این نوع از جهت‌مندی دیداری مخاطب را به مطالعه یا بررسی معنا راهنمون می‌شود. تصویرگرمؤلف با تغییر آهنگ گفتمان و حذف و اضافه یا تغییر و جابجایی در فضای کادر دیداری ضربآهنگ روایی را سرعت می‌بخشد، یعنی چیزی را می‌بینیم که تا به اینجا در کتاب تصویری ندیده‌ایم. کوبش و برش مشخصی در برخورد ناگهانی در ذهنیت‌گرایی تصویرگرمؤلف اتفاق می‌افتد و بین رخدادهای تصویری ارزش‌گذاری می‌کند. بی‌شک سوژه(مخاطب) وارد فضای عاطفی گفتمان می‌شود و دنیایی را شاهد هستیم که دیگر بر کنش استوار نیست و مخاطب دنیای پیوسته‌ی روایی را ترک می‌گوید. درست مانند تصویر مقابل(شکل۲) که این مواضع را تصویرگر برای ارزش‌گذاری در نظر گرفته است. خود این مواضع آرام آرام تصویرگر را در موقعیت سازماندهی وادار به مطالعه ی دقیقی در رژیمی از اتصالات و انفصالات می‌کند تا به خلق و آفرینشی متفاوت و به دور از کلیشه و تکرار دست یابد.

رژیمی از اتصالات و انفصالات

در این مرحله، تصویرگرمؤلف، خالق شاعرانه‌ی کلمات و پیوند دهنده‌ی حکایات از راه رویت‌پذیری است. یک مدیوم برای تصویرگرمؤلف لزوماً یک ماده نیست بلکه مدیوم(کتاب تصویری) انتخابی است و این انتخابِ او سطحی از تغییر را در جهانِ ساخت تصاویر روایی نشان می‌دهد؛ سطحی از هم ارزی میان ساختن و گفتن، سطحی از بیانگری. در واقع، شکلی از رویت‌پذیری که پیشنهادی متفاوت برای مخاطب است تا در این نوع از بازنمود، مخاطب جهانِ پدیده‌ها را در رژیم استتیکی متغیری با مفصل‌بندی و سازماندهی فرم‌های رؤیت‌پذیر در جهانِ ممکن متن دیداری ببیند. در پله‌ی بعدی تصویرگر برای عمق بخشی به ایده‌های خود نیاز به برخوردی دارد تا با عدم تشابهات و عدم تفاوت در تکثر نماها به زمان‌مندی و ژرفا بخشی گفتمان دیداری بپردازد.

انگاره ـــازی در تصاویرتالیفی

مخاطب در بازیِ زبانی‌ای که مؤلف در ساختار روایی دیداریِ تصویر ایجاد کرده است قرار می‌گیرد. از خود می‌پرسد که چرا این همه تناقض وجود دارد، چرا فضاسازی چند پاره است. آنچه واضح است توصیفی از سازه‌یِ روایتی فضاسازی و حضور المان‌ها و شخصیت‌ها است. تصویرگر بعد حسی ادارکی فرایند نشانه -معنایی و روایی را نشان می‌دهد که با عدم قطعیتِ بیشتر در سطح روایت آشکار شده است. در این مرحله تناقض در هر لایه‌ی دیداری با لایه‌ی بعدی یا قبلی خود مولفه‌ی مهمی دیگر است که موجب ایجاد ساختارهای شناختی در تصویرگری تالیفی می‌شود و خود از جریان حسی-حرکتی نشئت می‌گیرند که امکان هدایت کنش از طریق احساس و ادراک را فراهم می‌سازند. از آنجا که گفتمان‌های تصویری بر اساس سازماندهی تجسمی شکل می‌گیرد شناخت و دریافت با مطالعه‌ی عناصر بصری و کیفیت‌ها صورت می‌گیرد. در مرحله بعد با نکته ی مهمی دیگری روبرو می‌شویم و آن ارزش موضوع است.

ارزشِ موضوعی

ارزشِ موضوعی نکته ی مهمی است که در کتاب تصویری تالیفی با آن روبروایم که به دو بخش فنی(کاربردی و کار هنری تصویرسازی) از یک سو و بخش رویکردهای فلسفی پسامدرن، روانشناسی و هویت محور و اخلاقی از سویی دیگر شکل گرفته است. به دلیل تعاملی بودن مجموعه‌ی فریم‌ها و استراتژی تصویرگرمولف، بیانگری یا فرانمایی مهم‌ترین شاخصه‌ی شناختی است که با این دو سویِ ارزش یعنی جنبه‌ی کاربردی و جنبه‌ی فلسفی تصویرگر باعث ایجاد چرخه‌ی ارتباطی می‌شود. بخش فنی و کاربردی کاملا متکی بر اصول سازماندهی تجسمی است و بخش فلسفی به جهان‌بینی مخاطب در نسبت با موضوع برمی‌گردد.

هویت اگزیـــتانـــیال، پدیدارشنـاســانه و ـــوررئالیـــتی

در این نوع از تصاویر شیوه‌ی بروز نشانه وابسته به وجودی است که نشانه از آن سرچشمه می‌گیرد. وقتی به این نوع از تصاویر نگاه می‌کنیم انگار چیزی واقعیت خود را از بیننده می‌گیرد و واقعیت در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. این خود نقصان معنا است. بهترین مسیر برای جلوگیری از انحراف معنایی و از دست نرفتن همه‌ی زوایای دیداری درنظر گرفته شده توسط تصویرگرمولف نگاه پدیدارشناختی است. با تکیه بر این موضوع مسئله‌ی حضور اهمیت زیادی پیدا می‌کند و هم حضوریِ حسی و مستقیم کنش‌گرها در متن دیداری و تن به تن شدن آنها در متن دیداری مطرح می‌شود. چنین است که با سوژه‌هایی مواجه می‌شویم که دارای توانش حسی -ادراکی‌اند و در مسیر روایت دیداری خود را به مخاطب و سوژه‌ها نشان می‌دهند. کتاب تصویری بر آن است تا ذائقه‌ی مخاطب

را تغییر دهد. فراز و فرود اگزیستانسیال را با تجربه‌ی زیسته‌ی خود در کتاب تصویری درک می‌کند و تجربه ی زیباشناختی مخاطب در "غیریتی" برای او به نمایش گذاشته شده است. در واقع تصویرگرمولف یک کاربر زبان است و هنگام گفتگو به وسیله‌ی ارتباط رسانه‌ای و شخصی خود از راه گفتمان‌های مختلف مسیری را برمی‌گزیند. در نتیجه، ممکن است وارد گفتمان‌های جدیدی بشود و از تلفیق گفتمان‌های تصویری و تغییر گفتمانی و فرهنگی به نظم‌های نویی دست پیدا کند تا عاملیت سوژه را تعیین کند. سوژه‌ها هرگز در این تصویر بطور مستقیم و یا در تضاد باهم در تصویر قرار نمی‌گیرند، بلکه تعامل آنها با ابژه‌ها و دخل و تصرف ابژه‌هایی که تصویرگرمولف آن‌ها را به صورت ایده مطرح می‌کند، بین سوژه‌ها، نقش پذیر می‌شوند.

نتیجه:

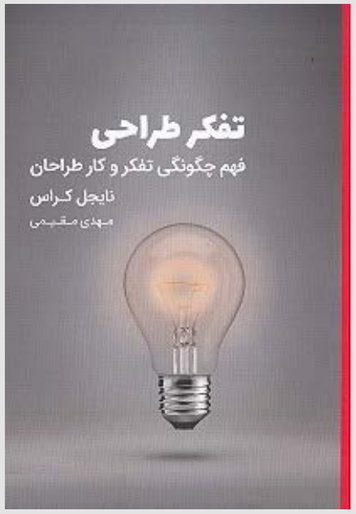
گفتمان تصویرسازانه در واقع تجلی کنش زبان تصویر است که در فرایند نشانه معنایی تحقق می‌یابد. «گفته‌پردازی»، «تعامل یا کنش زبانی» و «گفته»، یعنی متن دیداری تصویری تالیفی، سه شرط اصلی گفتمان تصویرسازانه‌اند. تصویرگر برای بیان‌گری از طریق گفته‌پردازی دیداری یا تولید گفته، راهی جز نفی عوامل متعلق به گفتمان ندارد، به این ترتیب بر اساس تمهید انفصال گفتمانی باعث تغییر عامل گفتمانی می‌شود. زمان بودگی و مکان بودگی مورد نظر تصویرگر در متن دیداری دیگر اهمیتی ندارد، همچنین منِ کنش‌گر به عنوان تصویرگر اهمیت خود را از دست می‌دهد و این تغییر «من» باعث می‌شود تا مخاطب به عنوان فاعل شناسا در متن دیداری بتواند حضور یابد و نقش سوژه را در مسیرِ متن دیداری به جز ببیننده‌ی صرف بپذیرد. این چنین است که آفرینش گفتمانی، در تصویرگری تالیفی بر پایه‌ی پدیدارشناسی و جریان حسی-ادراکی، ویژگی‌های خود را از دیگر انواع تصویرسازی متمایز می‌کند و نشان می‌دهد؛ آفرینش هنری بر اساس رابطه‌ی پلان صورت و محتوا تبدیل به گفتگومندی می‌شود که همه‌ی مراتب در سازماندهی تجسمی در رژیمی از اتصال و انفصال و تغییر آهنگ گفتمانی توسط تصویرگر مولف و پس از آن، در هویت پذیری ابژه‌ها و سوژها توسط مخاطبین رقم می‌خورد. ■

منابع:

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲الف)، تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان، تهران: سمت.

Gonsalves, Rob.(2015), Imaging A World, New York, Simon & Schuster

معرفی کتاب



تفکر طراحی

فهم چگونگی تفکر و کار طراحان
نایجل کراس
مترجم: مهدی مقیمی
انتشارات وارش

تفکر طراحی هسته فرایند خلاقانه برای هر طراح است؛ این کتاب به کاوش و توضیح این «توانایی طراحی» رازآلود می پردازد. تفکر طراحی یعنی فهم چگونگی تفکر و کار طراحان با تمرکز بر آنچه طراحان در هنگام طراحی انجام می‌دهند، آنچه حول مجموعه‌ای از موردکاوی‌های عمیق درباره طراحان برجسته و متخصص به همراه خلاصه‌ها و تحلیل‌ها، ساختار یافته است.
مجموعه‌ای که پوشش یافته است، بازتاب‌دهنده وسعت طراحی، از طراحی سخت‌افزار و نرم‌افزار تا معماری و مسابقات فرمول یک است.

درآمدی بر بینامتنیت

نظریه‌ها و کاربردها
دکتر بهمن نامور مطلق
انتشارات سخن

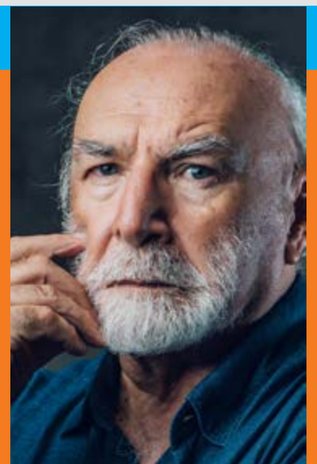
درآمدی بر بینامتنیت نوشته دکتر بهمن نامور مطلق، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی است. او در این کتاب چگونگی شکل‌گیری معنا، فرایند معناپردازی در متن، نظریه‌ها و کاربردهای بینامتنی را مورد مطالعه قرار می‌دهد.
مطالعات بینامتني در ایران هم با تأخیر آغاز شد و هم بـه یـك جریـان از آن محدود شد. حتي در برخي از موارد می‌توان گفت نـوعي بینامتنیت ایرانـي شکل گرفته است که بیشتر به نقد منابع شباهت دارد. در صورتی که بنیان‌های بینامتنیت در تقابل با نقد منابع شکل گرفته و یکی از ویژگی‌های مشترک نظریات کریستوا و بارت نیز تقابل‌شان با منتقدان منابع است.

سرآغاز کار هنری

مارتین هایدگر
مترجم: پرویز ضیاشهابی
انتشارات هرمس

«سرآغاز کار هنری» به مباحثی در خصوص فلسفه هنر، زیباشناسی و ارتباط هنر و طبیعت اختصاص دارد. این مباحث نخست در قالب سخنرانی مطرح شده و اینک به گونه کتاب به طبع رسیده است. در این کتاب، مارتین هیدگر (۱۸۸۹ ۱۹۷۶) مباحثی از این دست را بررسی و تفسیر می‌کند: ((کار و حقیقت))، ((حقیقت و هنر))، ((افادات در فلسفه و سرآغاز کار هنری))، ((اصول یک فلسفه هنر که بر مبنای پرسش از ذات وجود به عنوان رویداد بسط یافته است))، ((حقیقت به مثابه ناپوشیدگی))، ((تحقق حقیقت در کار هنری)) و ((ذات هنر)). در بخشی از کتاب، نوشته‌ای ذیل عنوان ((فلسفه هنر به نزدیک هیدگر)) از ((فریدریش ویلهلم فن هرمن)) درج شده است.

نقاشی پشت جلد



MEHMET GÜLERYÜZ

مهمت گولریوز در سال ۱۹۳۸ در استانبول(ترکیه) متولد شد.

او در سال ۱۹۵۸ وارد دپارتمان نقاشی آکادمی دولتی هنرهای زیبا استانبول و در سال ۱۹۶۶ از آن فارغ التحصیل شد. وی همچنین در حالی که در آکادمی تحصیل می‌کرد، در زمینه بازیگری آموزش دید و در تئاترهای مهم آماتور شرکت کرد.

www.poshtebammag.ir

MEHMET GÜLERYÜZ

Poinsettia, 2006
Oil on canvas / 100x81 cm