ویژه‌نامه
آذر ۱۴۰۴

پشت‌بام

نشریه تخصصی هنرهای دیداری پشت‌بام

چاپ دستی معاصر

شناسنامه

صاحب‌امتیاز مدیر مسئول و سردبیر
فرشید پارسی‌کیا

معاون سردبیر
محمد شمس

دبیر ویژه‌نامه
انیس تبرایی

ویراستار
بامداد موجانی

مدیرهنری
محسن حسین‌خانی

نویسندگان
مهدی بخشی‌پورمقدم
فرشید پارسی‌کیا
پرژام پارسی
انیس تبرایی
بابک حقی
مهرداد ختایی
فرهاد رضایی
حمیدرضا طاهری پارسا
بهاره غلامیان
مهدی فاتحی
فرشته متقی
سینا یعقوبی
هومن هنرمند

فهرست مطالب

سرمقاله
فرشید پارسی‌کیا

بازاندیشی در فرآیند انتقال
بابک حقی

لمس طلسم
حمیدرضا طاهری پارسا

تکثیر مکانیکی، زیبایی عرفانی
مهدی بخشی‌پور مقدم

هنری میان نظم و شهود
گفت‌وگو با فرشته متقی
انیس تبرایی

چاپ بازآفرینی و مستندسازی
گفت‌وگو با مهدی فاتحی
انیس تبرایی

شیر و خورشید درگذر زمان
بهاره غلامیان

چاپ فرایندی جست‌وجوگرانه
گفت‌وگو با مهرداد ختایی
فرهاد رضایی

تحلیل چاپ دستی‌های اندی وارهول
هومن هنرمند

تکثیر مکانیکی؛ بنیامین یا فوکو
سینا یعقوبی

اصالتِ توزیع‌شده
پرژام پارسی

دگرگونی قواعد اصالت؛ تکثیر و ارزش

سرمقاله

فرشید پارسی‌کیا

بازار هنر با سازوکارهای حراج، کمیابی مصنوعی و منطق سرمایه قواعد معمول را بر اثر تحمیل می‌کند. اما چاپ دستی، با امکان تولید نسخه‌های محدود، این قواعد را وارونه می‌سازد. هر نسخه، در عین شباهت، تفاوتی ناگزیر دارد: ریزلرزی جوهر، تغییر فشار دست، ناهمواری کاغذ یا خطی که اندکی رسوب بیشتری دارد. «تفاوت» در چاپ دستی نه خطا، بلکه نشانه‌ی حضور است؛ ردّی از لحظه‌ای که تصویر نه تکرار، که تجربه‌ای تازه می‌شود.

در چنین بستری، چاپ دستی نه فقط یک تکنیک، که نقدی آرام اما مؤثر بر کالایی‌شدن هنر است. بازاری که یکتایی را ارزش می‌داند، ناچار می‌شود با هنری مواجه شود که یکتا بودنش را از مسیر دیگری تعریف می‌کند.
اینجاست که قواعد تغییر می‌کنند:
نسخه‌ها، به‌جای آن‌که جایگزین هم شوند، مکالمه‌ای میان فرم و ماده ایجاد می‌کنند؛ هر نسخه دلیلی است برای نگاه دوباره، برای بازاندیشی در ارزش‌گذاری.

چاپ دستی معاصر، هنگامی که با مواد نو، جوهرهای جایگزین، روش‌های تجربی و تلفیق رسانه‌ها همراه می‌شود، حتی بیشتر از گذشته در برابر الگوی کالایی‌شدن مقاومت می‌کند.
اثر چاپی می‌تواند به‌جای کالا، فرآیند باشد؛
به‌جای شیء تجملی، نشانه‌ای از کارِ مشترک انسان و ماده؛
به‌جای سند مالکیت، سندی از حضور.

به همین دلیل، امروز چاپ دستی جایگاهی دوگانه دارد: از یک‌سو در بازار هنر با تیراژ محدود به‌عنوان کالایی کمیاب بازتعریف می‌شود، و از سوی دیگر، با تأکید بر تکرار تفاوت‌مند و تماس مستقیم، راهی برای بازگشت به «امر اصیل» می‌گشاید، اصالتی که نه در یکتایی، بلکه در امکان تکرار در هر بارِ دوباره شدن شکل می‌گیرد.

این ویژه‌نامه تلاشی است برای خواندن دوباره‌ی چاپ دستی در همین نقطه‌ی حساس: جایی میان بازار و تجربه، میان کالایی‌شدن و زیسته‌شدن، میان تکثیر و یگانگی. جایی که هنر، بار دیگر، قواعد خود را بازنویسی می‌کند.

بازاندیشی در فرایند انتقال

تأملی بر مفهوم ترنسفر در چاپ دستی

بابک حقی

در جهان امروز که تصویر به سرعت تولید و بی‌وقفه تکثیر می‌شود، بازگشت به فرآیندهای کند، لمس‌پذیر و ناقصِ چاپ دستی خود نوعی مقاومت است؛ مقاومتی در برابر شفافیت بی‌عیب و بازتولید بی‌پایان. در این میان، «انتقال» یا ترنسفر نه تنها یک تکنیک، بلکه مفهومی بنیادین و بستری برای اندیشیدن به ماهیت تصویر، بدن و ماده به شمار می‌آید.

ترنسفر در چاپ دستی لحظه‌ای است میان دو جهان: تصویری که پیش‌تر وجود داشته و تصویری که قرار است تولد یابد. این فرآیند با حرکت، تغییر، فرسایش و تولدی ثانویه همراه است؛ نوعی جابه‌جایی که هم می‌زداید و هم می‌آفریند. در شکاف میان این دو وضعیت، تصویری نو پدیدار می‌شود؛ تصویری که دیگر نسخه‌ای از اولیه نیست، بلکه موجودیتی مستقل، زخم‌خورده و عمیق‌تر دارد.

ترنسفر نه انتقالی کامل، بلکه انتقالی ناقص است؛ و همین نقصان است که معنا می‌سازد. لکه‌ها، محوشدگی‌ها، شکست‌های شیمیایی، رد انگشت و پارگی‌های سطح، به‌جای آن‌که خطا تلقی شوند، به‌مثابه نشانه‌های وقوع یک لحظه‌ی زیسته در تصویر باقی می‌مانند. این آثار نه تنها بدن مدل‌ها را بازنمایی می‌کنند، بلکه بدن ماده، سطح و زمان را نیز آشکار می‌سازند.

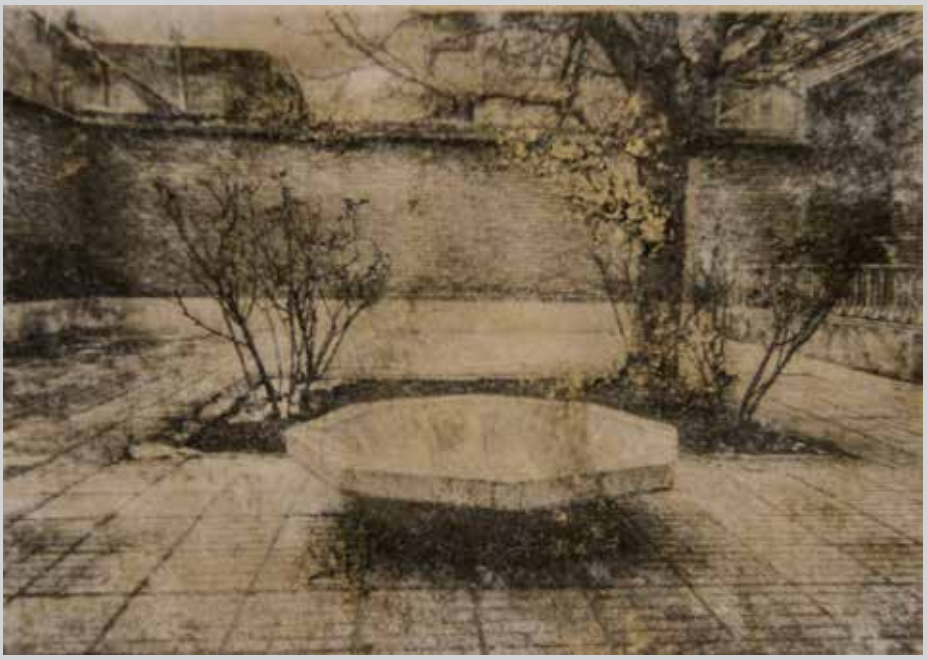
تصویر در فرآیند چاپ دستی «جسم» پیدا می‌کند؛ از یک سطح دیجیتال یا نورانی، به شیء تبدیل می‌شود. این جسم‌مند شدن نه فقط نتیجه واکنش شیمیایی، بلکه حاصل تماس‌های انسانی، مکث‌ها و تصمیم‌های کوچک و بزرگ است. در چنین رویکردی، هنرمند از نقش کنترل‌گر مطلق فاصله می‌گیرد و به ماده اجازه می‌دهد سهم خود را در تولید معنا ایفا کند.

جذابیت ترنسفر در این است که تصویر را از «ثبات» به «شکل‌گیری» بازمی‌گرداند. در برابر نظم دیجیتال که همواره می‌خواهد پایان‌یافته، صیقلی و بی‌نقص باشد، ترنسفر یادآوری می‌کند که تصویر نیز همچون بدن و حافظه، در وضعیت دائمی تغییر، محوشدن و بازتعریف است.

ترنسفر نوعی عمل هویتی نیز هست؛ فرآیندی که در آن جوهره از ظرفی به ظرف دیگر منتقل می‌شود و در این جابه‌جایی معنا دگرگون می‌گردد. تصویر اولیه هرگز به‌تمامی انتقال نمی‌یابد؛ همواره چیزی جا می‌ماند، چیزی دگرگون می‌شود و چیزی تازه افزوده می‌گردد. همین لایه‌های شکست و افزودگی، همانند مسیرهای روانی و اجتماعی انسان، ذاتاً سرشار از توقف، انقطاع و پیوستگی‌اند.

در جهانی که وضوح و کمال بصری ارزش تلقی می‌شود، انتخاب ابهام، نقص و تصادف در چاپ دستی، بیانیه‌ای است در دفاع از نافرم بودن، ناتمام بودن و شدن. ترنسفر تصویری را پیش می‌نهد که می‌کوشد از مرزهای بازنمایی مستقیم عبور کند و به فضایی دست یابد که حقیقت در آن نه در وضوح، بلکه در لرزش میان فرم‌ها رخ می‌دهد.

در نهایت، چاپ دستی و تکنیک‌های مبتنی بر انتقال فقط ابزار نیستند؛ زبان‌اند. زبانی که از طریق آن می‌توان از آسیب‌پذیری، شکست، تولد دوباره، سترون شدن و ظهور دوباره سخن گفت. ترنسفر تصویری از فرایند است، نه نتیجه؛ و در این میان، جسم تصویر و جسم مخاطب با یکدیگر درگیر می‌شوند تا معنایی تازه بسازند.



لمس طلسم

نگاهی به سیر تاریخی لیتوگرافی از آغاز تا رواج در ایران

حمیدرضا طاهری‌پارسا

چاپ دستی که با عناوین« چاپ سنگی» یا «لیتوگرافی» نیز شناخته می‌شود یکی از رشته‌های هنرهای تجسمی است که هنرمندان با بهره‌گیری از امکانات و ویژگی‌های خاص آن به خلق اثری هنری می‌پردازند؛ اگرچه این گرایش بیشترین شباهت را با رشته نقاشی دارد و بیشتر هنرمندان این فن نقاشان چیره دست بوده‌اند می‌توان آن را مستقل از سایر رشته‌های هنرهای تجسمی دانست.

واژه چاپ یا کاو یا چاو مأخوذ از کلمه مغولی čau به معنی پول کاغذی و اسکناس است که فرمانروایان مغول آن را در ایران رواج دادند بنابراین اصل این واژه برگرفته از تمدن چین است. علامه دهخدا در تعریف این کلمه می‌نویسد «عملی است که به واسطه آن می‌توان از روی یک نوشته چند نسخه شبیه به هم تهیه کرد.» او به عنوان شاهد مثال بیتی از شاعری ناشناس بدین شکل نقل می‌کند:

چاو تا در جهان روان باشد / رونق ملک، جاودان باشد

که به درستی معنای پول و اسکناس از آن استنباط می‌شود.

حسن دوست در فرهنگ ریشه شناختی زبان فارسی آن را مأخوذ از اصل هندی می‌داند چنانکه در پنجابی chāpnā در نپالی chāpnu است؛ می‌افزاید «این کلمه از ریشه chapp به معنی «فشردن، تپاندن و پوشاندن» است ،چنانکه در مقایسه با واژه انگلیسی press (فشار) و top ress (فشار دادن، فرو کردن و چپاندن) معنا شده است.

واژه لیتوگرافی یا چاپ سنگی از لغت یونانی graph به معنی«نوشتن» و litho به معنی «سنگ» گرفته شده است .این تکنیک را «آلوییس سنفلدر» (۱۷۷۱-۱۸۴۳م.)، نمایشنامه‌نویس اهل پراگ و مقیم مونیخ، در سال ۱۷۹۶م. در حالی اختراع کرد که ۳۰۰ سال از اختراع ماشین چاپ گوتنبرگ با حروف سربی کار می‌کرد، می‌گذشت اما با توجه به هزینه‌های هنگفت چاپ سربی که در انحصار طبقه ثروتمندان بود سنفلدر جوان و تهی‌دست را بر آن داشت که ابتدا نوشته‌های خود را به شیوه حکاکی بر روی صفحات نازک و مسطح مس تکثیر کند اما در همین

حال گرانی مس و اینکه مجبور بود نوشته‌هایش را معکوس حکاکی کند او را از این اندیشه منصرف کرد تا اینکه به طور تصادفی تصنیف‌هایش را از طریق کاربرد تیزاب بر روی سنگ‌های نرم کنار رودخانه حک کرد و به روش نوینی که مقدمه چاپ سنگی بود دست یافت و توانست با استفاده از تضاد میان آب و چربی و بهره‌گیری از سنگ‌های آهکی خاص که به رنگهای زرد و خاکستری و آبی بودند و اسید روی آنها بسیار زود تاثیر می‌گذاشت از چاپ بر روی سنگ استفاده‌کند.

بنابراین چاپ دستی یا لیتوگرافی اصطلاحی کلی است که به روش‌هایی که در آن هنرمند طرحی را روی سطحی مثل سنگ، فلز، چوب یا پارچه ایجاد و بعد آن را با مرکب بر روی کاغذ منتقل می‌کند، اطلاق می‌شود این هنر به دلیل غنای تکنیکی، امکانات متعدد و تصاویر گوناگونی را در اختیار هنرمند لیتوگراف قرار می‌دهد به گونه‌ای که این امکان برای وی فراهم می‌گردد تا به کمک قلم، قلم مو، مرکب و قلم حکاکی، پیام‌های هنری خود را بدون هرگونه الزام و تکلفی بیان کند به نظر می‌رسد این همان عاملی است که توانست به سرعت نقاشانی راکه به معنای واقعی حکاک و چاپگر دستی نبودند به خود جذب کند.

تاریخچه چاپ دستی/سنگی(لیتوگرافی)

۱.در تمدن های آغازین

در آثار برجامانده از دوران غارنشینی دو تصویر که مبتنی بر اثر دست، نقش بسته بر دیواره غاری که یکی به صورت مثبت و دیگری به شکل منفی است به چشم میخورد؛ در تصویر اول با آغشته کردن دست به ماده رنگین و سپس برگردان آن به سطح دیوار و دومی با قرار دادن کف دست بر دیواره و پاشیدن رنگ به اطراف آن نقش دست چشم گیر است. علاوه بر این، تصویری از یک اسب خالدار و نقش دست که مربوط به ۱۰ تا ۱۵ هزار سال پیش از میلاد مسیح است از غاری در دامنه تپهای در فرانسه به نام «پچ مرل» در شهر لات (lot) به دست آمده است؛ این غارکه چاه‌ها و تونل‌های شیب‌دار متعددی دارد نقاشی‌های چشمگیر مربوط به ۲۵ هزار سال قبل از میلاد و ادوار ماقبل تاریخ را بر دیوارهای خود به زیبایی نگاه داشته است.

یکی دیگر از مظاهر چاپ دستی به معنی امروزین آن شهرهایی هستند که پیشینه آن‌ها به ۶۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح باز می‌گردد که در منطقه «اروک» در عراق و شهر شوش در ایران قرار دارد که به شکل‌های تخت و ستون‌های بوده که ابتدا بر روی سنگ حکاکی می‌شده و سپس بر صفحه گلی مرطوب و یا موم مذاب منتقل می‌گشته است این مهرها که نشانه هویت امضای فرامین و یا کاربردهای تزیینی بود از آثار ماندگار و اولیه چاپ دستی به شمار می‌آید.

این مهرها که بر لوحه‌های گلی نقش بسته در بین سال‌های ۲۳۵۰ تا ۲۱۵۰ پیش از میلاد در بین النهرین به دست آمده است.

۲.تصویرسازی در ایران

تصویرگری در ایران با تصاویر به جامانده از دوره‌های مختلف و از عهد باستان آغاز شده است ولی به سبب دسترسی نداشتن به کتاب‌ها یا دست نوشته‌های آن دوران شاید نتوان آغازی دقیق برای آن قائل شد در بررسی‌های تاریخ نگاشتی همواره می‌توان به اسناد تصویری به جا مانده از گذشته استناد کرد زیرا قطعاً برای خلق آن‌ها پیش‌زمینه‌هایی وجود داشته است. پس از اسلام گسترش فنون کتاب‌آرایی و فراهم آمدن نسخ خطی و هنر نقاشی آثاری ماندگار و گنجینه‌های معتبری را برای ما به یادگار نهاد. در ایران باستان از سفالینه‌های سیلک، مارلیک و تپه حصار تا مفرق‌های لرستان که بر آنها نقش بسته نمونه‌های ارزشمند و چشمگیر بر جای مانده است. این هنر روایتی را در دوره هخامنشی با تصاویر انسانی در نوروز و پرداخت خراج می‌توان دید نگاشته‌ها و تصاویر ثبت شده بر پوست گاو در عصر زرتشت وجود کتاب‌هایی چون خدای نامک و اَرَدا ویرافنامه و نیز ارژنگ مانی که به صورت تصویری برای پیروان خود فراهم آورده از نمونه‌های بارز این هنر در ایران باستان است.

۳. لیتوگرافی در سرزمین‌های شرقی

لیتوگرافی در سرزمین‌های شرقی از سده چهارم پیش از میلاد در هند رواج داشته است .این فن در سده دوم پیش از میلاد به چین و پس از چندی به ایران وارد شد. بارزترین و هنری‌ترین نمونه‌های این هنر را باید در پارچه‌های دوره ساسانی جستجو کرد، که اکنون در موزه‌ها و مجموعه‌های باستان شناسی از جمله «مدالیون» یا «رواندل»هایی با حاشیه مرواریدی، اسب‌های بالدار، صحنه‌های شکار سیمرغ ، نقش‌های گیاهی و جانوری دارند و از حفاری‌ها مجموعه‌های مصر آسیای میانه و موزه‌های غربی کشف شده‌اند و جنس قالب آن‌ها از ابریشم سامیت یا لمپاس هستند. در در دایرة المعارف ایرانیکا آمده است: «این مدالیون‌های مرواریدی با اسب در موزه یاد شده یکی از موتیف‌های (motif) شناخته شده پارچه‌های عصر ساسانی است که در مسیرهای جاده ابریشم در بستر فرهنگ ساسانی گسترش یافته بود.

چینی‌ها در سده‌های اولیه میلادی نقش مهمی در پیدایش وگسترش چاپ داشتند آنها ضمن اختراع مرکب از سده‌های پیش از میلاد در سال ۱۰۵ میلادی به ساخت کاغذ نیز دست یافتند و «تسای لون» گامی بزرگ در جهت پیشرفت چاپ و ترویج فرهنگ مکتوب به منظور ترویج آیین و انتشار متون مذهبی برداشت. روش چینی‌ها نیز در این کار منحصر به فرد است آنها به دو شکل از چاپ دست یافته بودند؛ در یک روش با قرار دادن کاغذ بر روی نقوش برجسته سنگ‌های آغشته به مرکب و ساییدن آن، نقش‌های حکاکی شده را به روی کاغذ برمی‌گرداندند.

روش دیگر استفاده از مهرهای حک شدهای به نام «انگ» (ang/ank) بود انگ زمینه پارچه‌های ساسانی است که ممکن است منظور از آن نقش‌انگاره یا طرح باشد؛ در فارسی میانه و فارسی باستان این واژه به معنی نقش یا صورت روی هر چیز به کار رفته است به طوری که از بررسی این طرح‌ها کاربرد انگ و نگار پارچه در متون پهلوی یا در آثار دوره اسلامی یعنی

طرح و تزیین آن به کار می‌رفته است این کلمه در زبان پارسی باستان از مصدر «انگیدن» به معنی نقش زدن و صورت کشیدن است و در اصطلاح به هر طرح و تصویر زینتی پارچه به کار می‌رفته است.

۴.لیتوگرافی در ایران

چاپ سنگی نخستین بار در دوران حاکمیت فتحعلی شاه قاجار در سال ۱۲۴۱ ق. به ایران آورده شد و با چاپ کتاب تاریخ عباسی به دستور شاهزاده عباس میرزا که در آن زمان حاکم آذربایجان در تبریز بود آغاز می‌گردد؛ عباس میرزا، الله وردی هنرمند ایرانی را برای آموختن کارِ چاپ سنگی به تفلیس فرستاد، سرلشکر «ولیامینوف» درباره الله وردی در نامه‌ای خطاب به عباس میرزا می‌گوید: «به بهترین چاپگر دستور دادم نه تنها هنر چاپ را به نقاش شما نشان دهد بلکه همه فن‌ها را به او بیاموزد اکنون که او در این هنر کامل شده در بازگشت یک ماشین چاپ کامل با لوازم مورد نیاز برای چاپ همراه او به سوی حضرت عالی می فرستم.»

اما آغاز چاپ در تهران با نام میرزا صالح شیرازی همراه است میرزا صالح پس از مرگ عباس میرزا در سال ۱۲۴۸ ق. با عنوان مترجم در خدمت پسر او محمد شاه قرار گرفت و با ماموریت دیپلماتیک به لندن رفت و در تهران روزنامه‌ای با چاپ سنگی منتشر کرد. نخستین کتاب‌های چاپ سنگی در تهران دو اثر فقهی به نام‌های نخبه اثر محمد ابراهیم اصفهانی ۱۲۶۲ ق. و جلد یکم سوال و جواب اثر محمد باقر مجلسی ۱۱۱۱ق. است.

از کتاب‌های چاپ سنگی در تبریز چاپ قرآن در سال ۱۲۵۰ ق. زادالمعاد ۱۲۵۱ ق. تاریخ معجم ۱۲۵۹ ق. و حدیقه الشیعه مقدس اردبیلی مربوط به ۱۲۶۵ ق. است پس از این دوران نخستین چاپ‌های سنگی در زمان صنیع الدوله چاپ شد. جلد یکم سالنامه ایران ۱۲۹۰ ق. و جلد دوم به نام سالنامه دولت علیه ایران در سال ۱۲۹۱ ق. به چاپ رسید در سال ۱۲۹۴ ق.

چهار جلد فرهنگ جغرافیایی به نام مرآت البلدان و در فاصله سالهای ۱۲۹۸ تا ۱۳۰۰ هجری قمری تاریخ سه جلدی منتظم ناصری و یک تا سه سال بعد تاریخ خراسان در فاصله سال‌های ۱۳۰۱ تا ۱۳۰۳ هجری قمری به نام مطلع الشمس به هنرنمایی او به عرصه چاپ دستی پیوست از کتاب‌های دیگری از قبیل خیرات حسّان زندگینامه زنان سرشناس ایران در سال ۱۳۰۶ ق. المآثر و الآثار تاریخ فرمانروایی ناصرالدین شاه دُرراَلتیجان درباره تاریخ اشکانیان نیز می‌توان نام برد. علاوه بر این‌ها در سال ۱۳۱۲ کتابی به نام نفع اللسان و الفاظ متشابه هر دو از محمد حسن خان صنیع الدوله در قواعد زبان فارسی و نیز ترجمه‌های مهمی از قبیل سرگذشت مسترس هورست خانم انگلیسی در هندوستان در سال ۱۳۰۴ و سرگذشت مادمازل دومونت پانسیو و تاریخ انکشاف ینگه دنیا همه ترجمه‌هایی از زبان فرانسه بودند که صنیع الدوله آن‌ها را به زبان فارسی برگرداند در سال ۱۲۹۴ ق. ترجمه کوتاه تاریخ هرودوت، طبیب اجباری اثر مولیر، یادداشت‌های روزانه سفر شاه به مازندران، گزیده‌ای از مثنوی فلاحت و باغبانی و راه

نجات نیز به چاپ رسیدند در کنار این فعالیت‌ها در تهران، چاپ دستی در تبریز تداوم داشت. با کوشش‌های میرزا صالح تبریزی/شیرازی فعالیت می‌کرد او که چهره مورد اعتماد شاهزاده عباس میرزا بود و ماموریت‌های سیاسی این شاهزاده را در قفقاز و لندن پیگیری می‌کرد در سال ۱۲۴۸ قمری با چاپ قرآن، چاپخانه‌ای در تبریز به نام دارالطباعه دارالسلطنه تبریز را دایر کرد.

دارالطباعه‌دولتی

چاپخانه یا دارالطباعه دولتی در سال ۱۲۳۳ق. آغاز به کار کرد در این سال در تهران دست کم ۶ چاپخانه سنگی فعالیت داشت و حدود ۷۰ کتاب فارسی به چاپ رساند. مدیر چاپخانه سنگی «محمد ولی الطیب اردوبادی» بود و کارهای چاپ را برادرش «میرزا محمد» انجام می‌داد این چاپخانه دولتی برای انتشار روزنامه رسمی و فرمان‌های شاه و جز آن بود از پنجم ربیع الثانی ۱۲۶۷ ق. روزنامه «وقایع اتفاقیه» نخستین روزنامه رسمی ایران با مدیریت و سردبیری بازرگانی انگلیسی به نام «ادوارد برگس» (berges) و ابتکار «میرزا محمد تقی خان امیرکبیر» به چاپ می‌رسید؛ مصحح ایرانی این روزنامه «میرزا جبار تذکره چی» بود در این ایام رئیس این چاپخانه که در دروازه دولاب قرار داشت بر عهده «حاج عبدالمحمد» بود که بعدها در سال ۱۲۷۷ هجری قمری اداره آن بر عهده «ابوالحسن غفاری صنیع الملک» نهاده شد او که از خانواده‌های برجسته هنرشناس و هنردوست بود نقاشی را در ایران و سپس در اروپا فراگرفت و با چاپ لیتوگرافی در اروپا آشنا شد؛ این هنر وی موجب شده بود که به ریاست مدرسه هنری که روزنامه رسمی دارالفنون را با نام دولت علیه ایران منتشر می کرد برگزیده شود. اهمیت او در تاریخ چاپ دستی در ایران از این روست که هم زمان با مدیریت مدرسه هنری و چاپخانه دولتی مدیریت و سرپرستی همه چاپخانه های شاهنشاهی به وی سپرده شده بود و از همین رو لقب «صنیع الملک» را به خود اختصاص داد، اما این سمت او چندان طولانی نشد و وی در ۵۰ سالگی درگذشت.

چاپ‌سنگی‌در‌دارالفنون

دارالفنون در سال ۱۲۸۶ هجری قمری به عنوان نخستین موسسه آموزش عالی اشرافی به شکل اروپایی تاسیس شد سرپرست دارالفنون از سال ۱۲۶۸ تا ۱۲۷۴ ق. «رضا قلیخان هدایت» تاریخ‌دان، شاعر، ناشر و زبان‌شناس برجسته بود که عمده تلاش وی در چاپ کتاب‌های درسی نظامی پزشکی ریاضی و جغرافیا بود او در خانه خود ماشین چاپی را برقرار کرده، کتاب معروف روضه‌الصفا را در همان‌جا چاپ کرده بود در پی همین تلاش‌ها در سال ۱۲۶۹ نخستین کتاب درسی ایران در چاپخانه‌ای که موسوم به دارالطباعه مخصوص مبارکه دارالفنون بود به چاپ رسید. به نظر می‌رسد که این کتاب و دیگر آثار سرآمد و پیشگام چاپ دستی در همان سال‌های نخستین تاسیس دارالفنون زیر نظر« کرژیژ» (kriziz) افسر اهل چک که به دعوت امیرکبیر برای تدریس به دارالفنون آمده بود انجام می شد. او ۶ کتاب در موضوعات فیزیک، جبر، هندسه، علوم و فنون جنگی به نام قواعد مشق دسته و قاعده و قانون نظام توپخانه را در

سال ۱۲۷۰ هجری قمری و کتاب رساله در علم مشق توپ را به چاپ رساند. «پولاک» پزشک اتریشی نیز که همراه او به ایران آمده بود کتاب‌هایی در موضوع علم پزشکی را در ایران به چاپ رساند از آن جمله می‌توان به تشریح بدن انسان ترجمه «محمد حسین افشار» و زبدةالحکمة ترجمه «حکیم الملک»، علاج الاسقام و کحالی را نام برد.

لیتوگرافی مربوط به سال ۱۲۸۵ق.

آثار دیگری هم در علوم نظامی و فنون جنگ و آرایش سپاهیان در چاپخانه دارالفنون به چاپ رسید که از مهم‌ترین آنها فن استحکامات علم تحصین یا قلعه سازی، اعمال محاصره و ملزومات آن را نام برد.

ناگفته نماند که علاوه بر چاپخانه دولتی وزارت انطباعات و دارالفنون، در تبریز و اصفهان کار چاپ لیتوگرافی در چاپ روزنامه‌ها دنبال می‌شد. همچنین در دربار شاه نیز چاپخانه‌های بود که روزنامه مریخ را چاپ می‌کرد و هم او در برخی از سفرهایش ماشین چاپ را همراه خود می‌برد، حتی در سفر به مازندران روزنامه مرآت السفر را در سال ۱۲۸۸ هجری قمری در ۱۳ شماره چاپ کرد و تا سال ۱۳۰۰ با همین نام در تهران چاپ می شد.

چاپخانه‌های خصوصی

در کنار چاپخانه دولتی در تهران چاپخانه‌هایی که مربوط به رجال و شخصیت‌های فرهنگی بود نیز به کار چاپ مشغول بودند و آثار معتبر و ماندگاری را به چاپ رساندند .در سال ۱۲۶۸ ق. چاپخانه میرباقر تهرانی یکی از بهترین چاپخانه‌ها بود. چاپخانه او که با نام‌های دیگری از قبیل «چاپخانه دارالطباعه» و «کارخانه» و «مطبعه» نیز معروف بود کتاب‌هایی از قبیل مجالس المومنین نورالله شوشتری، روضه الصفای میرخواند، تزوک تیموری منتسب به تیمور، قابوسنامه عنصرالمعالی کیکاووس، مجمع الفصحای رضاقلی هدایت را می‌توان نام برد در حدود سال‌های ۱۳۱۲ -۱۳۱۳ چاپخانه معروف دیگری به نام «سید مرتضی» در تهران بود که «میرزا حسن چاپگر» در این راه او را همراهی می‌کرد اما چاپخانه «میرزا حبیب الله» در سال ۱۳۱۷ از چاپخانه‌های معروفی بود که آثار ادبی و هنری از جمله منظومه کردی شیخ صنعان و سیاحت‌نامه حاتم طایی را به چاپ رساند. چاپخانه «علی خان قاجار» (۱۲۱۷-۱۲۱۵ق) حدود ۴۰ سال به کار چاپ لیتوگرافی مشغول و فرهنگ انجمن آرای ناصری رضاقلی هدایت و مقامات حمیدی را با کیفیتی چشمگیر چاپ کرد. کارخانه الله قلی خان قاجار (۱۳۰۹ق.) تا سال ۱۳۰۵ دو بخش اساسی از کتاب مخزن الادویه نوشته «محمد حسین علیقلی علوی خراسانی» و نیز آثارالحکم نوشته ملاهادی سبزواری و چاپخانه کربلایی محمد حسین که تا سال ۱۳۱۶ فعال بود و اولین چاپ نفایس الفنون نوشته شمس الدین محمد آملی، شاگرد علامه حلی، زینت المجالس نوشته مجدالدین محمد حسینی و عجایب المخلوقات یا جان گیتی نمای محمود بن احمد توسی را به چاپ رساندند. از«کربلایی محمدتقی تهرانی»، صاحب کارخانه مشهدی تقی، که کارگاه کوچکی در لیتوگرافی بود و چاپخانه مشهدی نقی (۱۲۹۵-۱۳۰۹ق) نیز نباید گذشت که

اولی کتاب حقایق الاخبار ناصری و خمسه نظامی و دومی دیوان منوچهری دامغانی را با خطی زیبا راهی چاپ کردند. مشهدی خداداد نیز با کارگاهی به همین نام از سال ۱۳۰۱ تا سال ۱۳۳۱ سی و نه جلد کتاب را که مهمترین آنها مخزن البکا در ذکر وقایع کربلا و عاشورا و رباعیات خیام و دوبیتیهای باباطاهر بود به عرصه هنری چاپ سنگی معرفی کرد.

سال‌های پایانی چاپ سنگی

پس از این سالها وزارت انطباعات تاسیس شد و دارالترجمه و دارالطباعه به آن ملحق گشت چاپ روزنامه‌های رسمی از قبیل ایران، علمی، نظامی، مریخ، اطلاع و مشرف زیر نظر صنیع‌الدوله صورت می گرفت. ۱۰ سال پس از مرگ اعتماد السلطنه دارالتألیف نیز به وزارتخانه انطباعات افزوده شد که در آن گروهی از دانشمندان و نویسندگان مربوط به آنها زندگینامه فعالان برجسته مسلمان را با عنوان نامه دانشوران ناصری گردآوری و چاپ کردند. سال‌های پایانی چاپ لیتوگرافی با درگذشت اعتمادالسلطنه در سال ۱۳۱۳ همراه است پس از درگذشت وی دارالترجمه و دارالتألیف مدتی به کار خود ادامه دادند و دو جلد دیگر از کتاب تاریخ سلاطین ساسانی و نامه دانشوران منتشر شد. ذکاءالملک فروغی نیز که از افراد سرآمد این فن بود از کار در دارالتألیف کناره‌گیری کرد و سال‌های آخر زندگی‌اش را به چاپ روزنامه خود تربیت، سپری کرد پس از درگذشت او دارالتألیف، بسیاری از کارکنان خود را از دست داد و جلدهای پایانی نامه دانشوران را شیخ مهدی شمس العلما (د.۱۳۳۴ق) به تنهایی روانه کار چاپ کرد تا اینکه در اوایل سده چهاردهم هجری قمری چاپ حروفی جایگزین چاپ سنگی شد و در دوره مظفرالدین شاه در تبریز مطبعه شاهنشاهی آغاز به کار کرد .این مطبعه تا سال ۱۳۱۹ با چاپ و انتشار یادداشت‌های روزانه سفر مظفرالدین شاه به اروپا فعال بود و تعداد زیادی کتاب را که عمدتاً ترجمه از زبان‌های غربی و رمان‌ها و کتاب‌های درسی بود منتشر می‌کرد.

تاریخچه تصویرسازی در کتاب‌های چاپ سنگی

اگر بخواهیم عناصر زیبایی‌شناسی در کتاب‌ها و دست نوشته‌های قدیم که هم در چاپ‌های سنگی آشکار هستند و هم کمی پیش از آن نسخه‌های خطی را در برمی‌گیرد بررسی کنیم طرح‌ها و نگاره‌ها و نقاشی‌ها، خط و خوشنویسی و طراحی در مسطره‌ها و جدول‌ها، تذهیب‌ها و تشعیرهای نسخ قدیم و جلدسازی و طرح ترنج و نیم ترنج بر روی جلدها در کنار متن و بافت ادبی بیشترین تاثیر را در پذیرش و نشان دادن اصالت آن‌ها دارد.

تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی حدود یک قرن در ایران رواج داشت هنری که باید منشأ آن را در سنت نگارگری و تذهیب در نسخه‌های خطی قرن دهم و یازدهم جستجو کرد در واقع چاپ سنگی حد واسطی میان مینیاتورهای نفیس و برخی از هنرهای عامیانه از قبیل نقاشی روی کاشی، نقاشی پشت شیشه و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای است. قدیمی‌ترین کتاب چاپ سنگی مصور فارسی کتاب لیلی و مجنون مکتبی است که اگرچه تصاویری ابتدایی و ناشیانه

دارد زیبایی خاص خود را حفظ کرده است .پس از این کتاب روضه المجاهدین مشهور به مختارنامه نیز حاوی تصاویری از این دست است.

از سال ۱۲۶۱ هجری قمری تصویرسازی کتاب‌های انوار سهیلی و یوسفیه و شهر سایل و سپس در ۱۲۶۲ کتاب‌های دزد و قاضی بغداد، لیلی و مجنون مکتبی، نوش آفرین، گوهر تاج و چهل طوطی دارای تصاویری چشم نواز هستند. علاوه بر این‌ها چاپ شاهنامه فردوسی با ۵۷ تصویر بزرگ با هنرمندی «میرزا علیقلی خویی» از نمونه‌های هنری به شمار می‌آیند.

با بیان آنچه گذشت به یقین می‌توان گفت که نسخه‌های چاپ سنگی، هنر خط و خوشنویسی، تصویرپردازی، تذهیب کاری و جدول کشی راکه منحصراً در اختیار دربارها بود به مردم شناساند و به شهرت رساند و سنت کتاب آرایی کهن و توجه و علاقه به آن را گسترش داد پس از توفیق چاپ سنگی شماری از مردم ایران به آن روی آورده با مطالعه آثار برآمده از این فن بر دانش خود افزودند. با گسترش روزافزون چاپخانه‌های خصوصی آثاری که موضوع و مضمون مردمی داشت مورد توجه قرار گرفت و همین توجه و علاقه‌مندی موجب فراهم آمدن آثاری با مضامین مذهبی و چاپ دیوان شاعران مردمی کلاسیک داستان‌ها و افسانه‌ها حتی به زبان‌های عربی و ترکی نیز شد. موفقیت چاپ سنگی که همزمان با دگرگون سازی‌های امیرکبیر پیش می‌رفت از پدیده‌های مهم اجتماعی و فرهنگی در ایران آن روز شد.

به هر حال کتاب هنگامی خواست‌های عمومی می‌شود که شرایط عینی برای گسترش آن وجود داشته باشد و بهترین روش‌ها و فنون در چاپ و آماده‌سازی در آن به کار گرفته شود؛ دولت ایران در آن روزها با گسترش ارتباط با کشورهای دیگر سبب ایجاد برخی دگرگونی‌های اساسی در امور نظامی و سیاسی در کار مترجمان و آموزگاران شد. کسانی که بیشتر تحصیلات اروپایی داشتند وخوانندگانی بودند که خواهان کتاب‌هایی با موضوعات نو بودند، از طرفی احیای زندگی اجتماعی سیاسی و فرهنگی، سادگی، کم هزینه بودن و علاقه ایرانیان به نقاشی و خطاطی و شباهت این آثار به نسخ خطی دوره‌های قبل به اقبال و پیشرفت این صنعت نیز کمک کرد.

«مارک شاگال» هنرمند سوررئالیست فرانسوی- روسی (۱۸۸۷-۱۹۸۵م) که از پیشگامان هنرهای مدرن در زمینه نقاشی و تصویرگری کتاب و حکاکی بر روی فلزات است این هنر تلفیقی را با عنوان سورئالیستی«لمس طلسم» نامید؛ هنری که برآمده از رویاهای کودکی و افسانه پردازی‌های ذهنی او بود؛ به طوری که او پس از خلق تصاویر در کتاب‌ها مدعی شد که: «مانند این بود که طلسمی را لمس کردم.»

کتاب‌نامه

– امانی، فاطمه؛ (۱۳۹۴)،سیر و جایگاه تصویرسازی در تاریخ چاپ سنگی ایران با تاکید بر اصفهان، تهران، بیهق.

– المپیادا شکلووا؛ (۱۳۸۸)، تاریخ چاپ سنگی در ایران ترجمه پروین منزوی، تهران، معین.

– المپیادا، شگلووا؛ اولریش، مارزلف؛ ینل، گارین؛ ویلم، فلور؛ (۱۳۹۱) چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق شناسان ۸ مقاله درباره چاپ سنگی فارسی، ترجمه شهروز مهاجر و ارکیده ترابی، تهران، پیکره.

– حسن پور، محسن؛ (۱۳۸۸)، تصویرسازی، تهران، فاطمی.

– حسن دوست، محمد؛ (۱۳۹۹)، فرهنگ ریشه شناختی زبان فارسی جلد ۲، تهران، ماهریس.

– دارسی هیوز، آن؛ هب ورنون، موریس؛ (۱۳۹۲) تکنیک‌های سنتی و معاصر چاپ دستی، ترجمه سید محمد مهدی بوذری، تهران، فرهنگسرای میردشتی.

– دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه فارسی

– سلیمی، همایون؛ (۱۳۸۸) لیتوگرافی چاپ سنگی تهران، نظر.

تکثیر مکانیکی، زیبایی عرفانی

چاپ اروپایی و تولد گل‌ومرغ ایرانی

مهدی بخشی‌پور مقدم

هنر گل‌ومرغ در ایران یکی از شاخص‌ترین تجلیات زیبایی‌شناسی شرقی است؛ هنری که در مرز میان تزیین، عرفان و نقاشی ایستاده است. این سنت در خلأ رشد نکرد، بلکه در بستر گسترده‌ای از تبادلات فرهنگی، سفرها، استعمار و انتقال دانش بصری میان سنت‌های شرق و گراورهای غرب شکل گرفت. بررسی تاریخی نشان می‌دهد که از سده‌ی شانزدهم تا نوزدهم میلادی، مسیر تحول گل‌ومرغ ایرانی در پیوند با چاپ‌های دستی، چاپ‌های سنگی و گراورهای گیاه‌شناسی اروپایی، از مسیر هندِ گورکانی عبور کرده است.

در اروپا، از رنسانس به بعد، علاقه به طبیعت و مشاهده‌ی دقیق گیاهان به رشد علم گیاه‌شناسی و تولید انبوه گراورهای نباتی (botanical engravings) انجامید. آثار متعددی در قرون ۱۶ و ۱۷ در این زمینه، همچون مجموعه‌ی Herbarium و چاپ‌های Pierre-Joseph Redouté در فرانسه یا John Curtis در انگلستان، «دانه‌های دانش» مجموعه‌ای از گیاهان دارویی چاپی اروپایی مربوط به قرن‌های ۱۶ تا ۱۷ میلادی که توسط دکتر پیتر گوپ از لیختن‌اشتاین گردآوری شد، گل‌ها و گیاهان را با دقت علمی و جزئیات بصری و برای طبقه بورژوازی و مؤسسات علمی بازنمایی می‌کردند. این تصاویر، اغلب در کتاب‌های علمی و آموزشی چاپ می‌شدند، اما در عین حال به سبب لطافت و ظرافت بصری‌شان به عرصه‌ی هنر تزئینی نیز راه یافتند. در قرن هفدهم و هجدهم، با گسترش تجارت و استعمار، این کتاب‌ها و چاپ‌ها از راه کمپانی هند شرقی و شبکه‌های دریایی، به شبه قاره‌ی هند و دربار گورکانیان رسیدند.

این آثار پس از رسیدن به هند، از ارزش والایی برخوردار شدند و آثار و مرقعات ایران و هند نیز خود تاییدی بر این موضوع است. هنرمندان شرقی و هندی نه تنها از این آثار الگوبرداری کردند، بلکه حتی قسمت‌هایی از چاپ‌های دستی و گراور را به قسمت‌های ارزشمند مرقعات خود ضمیمه کردند.

در همین زمان، دربار گورکانی هند، به‌ویژه در زمان جهانگیر و شاه‌جهان، به یکی از مراکز مهم هنر طبیعت‌پردازی در هنر جهان اسلام تبدیل شد. جهانگیر که خود علاقه‌مند به پرندگان و گیاهان بود، دستور داد تا هنرمندان ایرانی و هندی مقیم دربارش طبیعت را با دقتی علمی

چو شاه جهانگیر و عباس شاه
دو شاه جوانبخت اظل آله
بشادی گشوده لب جام بهم
بدولت نشینند پهلوی هم
جهان پر داد آباد از عدلشان
بیاشند پیوسته خلق جهان
جویار و برادر بهم درخورند
الهی مدولت زهم برخورند

و ذوقی شاعرانه ترسیم کنند. نقاشانی چون ابوالحسن، منصور نقاش و میر سیدعلی در کارگاه‌های دربار آگره و لاهور، گل‌ها را با دقت در رنگ و سایه و با بهره‌گیری از مشاهده مستقیم طبیعت تصویر کردند.

در این دوران، چاپ‌های اروپاییِ گیاه‌شناختی به دست هنرمندان هندی رسید و آنان با افزودن رنگ، تزئین و ترکیب‌بندی شرقی، به آن‌ها جان تازه‌ای بخشیدند. در واقع، اگر چاپ‌های اروپایی غالباً سیاه‌وسفید و علمی بودند، نقاشان هندی با رنگ‌گذاری شفاف آبرنگی، زمینه‌های تخت و رعایت تقارن تزئینی، آن‌ها را «شرق‌سازی» کردند. این مرحله‌ی میانی، جایی است که طبیعت‌گرایی اروپایی با ذهنیت تزئینی شرقی درهم آمیخت.

در نیمه قرن هجدهم، با تضعیف دربار گورکانی و مهاجرت گسترده هنرمندان، بسیاری از این نقاشان و نسخه‌های مصور از هند به ایران راه یافتند. هم‌زمان، با ورود مستقیم چاپ‌ها و گراورهای اروپایی به بنادر جنوبی و دربار قاجار، هنرمندان ایرانی با هر دو منبع آشنا شدند؛ نسخه‌های رنگ‌آمیزی شده‌ی هندی و چاپ‌های سیاه و سفید اروپایی. بدین‌ترتیب، در ایرانِ قاجار، گل‌ومرغ به عنوان ژانری یا سبکی مستقل تثبیت شد. سبکی که هم از عرفان ایرانی

ریشه می‌گرفت و هم از مشاهده‌گرایی جدید متأثر بود. این سبک در بستر فرهنگیِ ایرانی و پس از ورود به ایران، معنایی عرفانی یافت: گل نه تنها شیء طبیعی، بلکه آیتی از زیبایی الهی بود. در سنت نقاشی ایرانی، به‌ویژه از میانه‌ی دوره‌ی صفویه به بعد، گل‌ومرغ به یکی از شاخص‌ترین شاخه‌های نقاشی تزئینی و شاعرانه بدل شد. این ژانر که بر پایه‌ی پیوند عرفانی انسان و طبیعت استوار است، در عین حال بر مفاهیم ادبی و نمادین تغزلی ایرانی نیز تکیه دارد. گل به مثابه‌ی معشوق، مرغ به مثابه‌ی عاشق و لحظه دیدار به مثابه‌ی وحدت و فنا.

در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی، هنرمندانی چون محمدزمان، علی‌قلی جبادار، شفیع عباسی، لطفعلی شیرازی، میرزابابا نقاش و سپس محمدباقر سمیرمی و بسیاری دیگر از جلدسازان و نقاشان گل‌ومرغ لاک الکلی، گل‌ومرغ را از حاشیه‌ی تذهیب، مرقعات و نگارگری به مرکز تصویر و یا قاب آوردند و در پیشرفت این سبک از نقاشی ایرانی سهیم بودند. این همان دوره‌ای است که چاپ‌های اروپایی نیز به ایران راه یافتند.

در نقاشی‌های گل‌ومرغ قاجار، نشانه‌های آشکار از تأثیر بصری چاپ‌های اروپایی دیده می‌شود. حضور سایه‌روشن‌های تدریجی، بافت طبیعی گلبرگ‌ها، رعایت پرسپکتیو جزئی در چیدمان

گل‌ها و حتی تقلید از زاویه‌ی دیدِ گراورهای گیاه‌شناختی. در عین حال، نقاش ایرانی این عناصر را در ترکیب‌بندی تخت و شاعرانه‌ای قرار داد که با روح نگارگری ایرانی همخوان بود. برای نمونه، در آثار دوره‌ی قاجار، گل‌های رز، میخک، زنبق و لاله با حجمی طبیعی‌تر از نگارگری صفوی اما در زمینه‌ای طلایی یا تیره، با حضور پرنده‌ای شاعرانه تصویر می‌شوند. این شیوه، نه بازنمایی علمی، بلکه «تجلی شاعرانه‌ی طبیعت» است.

از نظر معناشناسی و نشانه‌شناسی، تفاوت اصلی میان دو سنت (چاپ گراور اروپایی و نقاشی ایرانی) در نگاه به طبیعت است. در چاپ‌های دستی و گراور اروپایی، گل شیئی برای مشاهده و شناخت است؛ اما در سنت ایرانی، گل آینه‌ای برای دیدار و وحدت عاشق و معشوق. این تمایز در فلسفه‌ی تصویر نیز بازتاب دارد: در چاپ گراور در غرب، تصویر ابزاری برای دانش تجربی است؛ در شرق، وسیله‌ای برای شهود و تجربه زیبایی. به همین دلیل، نقاش ایرانی حتی هنگامیکه از مدل اروپایی بهره می‌گیرد، ساختار نمادین گل‌ومرغ را حفظ می‌کند: مرغ (روح عاشق) به سوی گل (معشوق الهی) می‌رود، اما در لحظه‌ی پرواز یا مکث، نه در واقعیت طبیعی بلکه در فضایی میان‌بود (بین زمین و معنا) معلق می‌ماند.

هند در این میان، واسطه‌ی ترجمه‌ی دیداری بود؛ دیدگاهی اروپایی درباره طبیعت را به زبان شرقی برگرداند. ایران، با ذوق عرفانی و شاعرانگیِ خود، آن را از علم به شعر و از نظر سنتی، از مشاهده به شهود رساند. به بیان دیگر، مسیر تاریخی چنین است که چاپ‌های گیاه‌شناسی و طبیعت‌گرایی علمی اروپا به هند گورکانی منتقل شد و پس از ترکیب با رنگ و تزیین شرقی، در ایران زند و قاجار با ترجمه‌ای عرفانی و شاعرانه ابراز گردید.

در نتیجه، هنر گل‌ومرغ ایرانی را می‌توان نقطه‌ی نهایی یک مسیر بینامتنی، بینارشته‌ای و بینافرهنگی دانست؛ مسیری که در آن نگاه علمی به طبیعت در اروپا، در برخورد با نگاه عرفانی شرق، به زبانی شاعرانه و متعالی بدل شد. در آثار گل‌ومرغ ایرانی، گل هم‌زمان «شیء» و «نشانه» است؛ برگرفته از مشاهده‌ی بصری اروپایی، اما بازخوانی‌شده در دستگاه معنایی عرفان ایرانی. همین دوگانگی است که به آن غنای زیبایی‌شناختی بخشیده و سبب شده تا گل‌ومرغ نه صرفاً نقاشی تزئینی، بلکه نمادی از گفت‌وگوی چاپ مکانیکی و گونه‌ای نقاشی سنتی باشد؛ همنشینی و گفت‌وگوی غرب و شرق در تاریخ هنر باشد. آنچه جالب توجه است که البته نگاشته‌ای مفصل و متمایز دیگری را نیز می‌طلبد، نگاه دوباره به شیوه‌ی بازنمایی گل و گیاهان چاپ گراور و دستی اروپا، در نقاشی معاصر ایران است که می‌توان در مجموعه آثار و طراحی‌های مرتضی پورحسینی مشاهده نمود. او که در آثار خود به صورت مستقیم به این گونه از بازنمایی گل و گیاهان (چاپ‌های دستی و گراور اروپای قرن ۱۶ و ۱۷) اشاره دارد، مفاهیم عمیق سرگشتگی، جدا افتادگی، ستم و ژرفای اندیشه‌ی روح و جسم انسان ایرانی را با طبیعت پیوند زده و گونه‌ای جدید از نگاه هنرمند ایرانی را به شیوه‌ی بازنمایی گیاهان در گراورهای غربی ارائه می‌دهد. آخرین نمایش این هنرمند نیز با یک اثر سه‌لتیِ خیره‌کننده در آرت فیرِ فریز درلندن (اکتبر ۲۰۲۵) بود.

Von der stauden/hecken vnd beumen holtz.

Haselnuß. Cap. lxvij.

Haselnuß wachssen im Teutschen Land gemeinlich an den rauhen Wälden/ bey Wasserflüssen/ vnd an der Hasenwil Dorffmarck im Thurn vil. Sie werden von gemeinen Leuten/ die selbige nicht kennen/ offt für Aschnuß gehalten/ vnd mit jhnen gessen/ aber jhre Kernen sind viel kleiner/ vnd nicht so lang/ als der Aschnussen. Die Schalen sind auch viel dicker/ vnd rauher/ vnd die Kernen nicht so gut zu essen/ als die Aschnussen.

Latin.

Germ.

Theophr. lib. 3. cap. 16.

Plinius.

Theophr. lib. 3. cap. 8.

Athen.

Von den Namen.

Haselnussen/ so im Latein Nuces Pontice genennet werden/ sind also genennet/ dieweil sie am ersten auß dem Pontischen Land in Griechenland kommen sind.

Die Griechische Namen bedeutend auch gemeldte Frucht/ dann sie jhre Namen von dem Wort Corys haben/ welches ein Helm oder Kappen heißt/ dieweil die Haselnussen mit jhren Schalen gleichsam wie mit einer Kappen oder Helm bedeckt sind. Corylus ist ein gemeiner Name/ so den Haselnussen vnd Aschnussen gegeben wird. Theophrastus lib. 3. cap. 16.

Von der Krafft vnd Würckung.

Haselnuß sind dem Magen gantz dienstlich/ wann sie zu jhrer rechten Zeit gessen werden/ dann sie erwärmen jhn gantz sanfft/ vnd machen jhn nicht rauch/ wie die Aschnussen thun. Sie werden auch gantz leichtlich gedawet/ vnd machen nicht Blähen im Leib/ wie die Aschnussen thun. Sie werden auch gantz leichtlich gedawet/ vnd machen nicht Blähen im Leib/ wie die Aschnussen thun.

Die sind auch gut für den Husten/ wann man sie jung gessen/ sonderlich wann sie vor dem Mal gessen werden.

Essen viel Haselnussen/ so schaden sie dem Magen/ vnd machen jhn Hitzig.

Jmmerlich.

Wo Haselstöck gebawet/ da pflegen sich gemeiniglich auch Immerlich zu finden/ vnd wachsen gemeiniglich an solchen Orten/ da Haselstöck gewachsen sind/ oder noch wachsen.

Etliche Kräuterbücher setzen vnder die Namen Dioscoridis/ so er dem Immerlich gibt/ auch Aschnussen/ welches aber gantz vnrecht ist/ dann Dioscorides redet allein von Haselnussen/ wie auß dem Text Dioscoridis lib. 1. cap. 180. zu sehen ist.

Die Haselstöck sind nicht allein gute Stützen vnd Stecken/ sondern auch gute Feuerung/ dann sie brennen gantz wol/ vnd geben ein gute Flam/ vnd gute Kolen.

Haselstöck sind auch gut zu machen Pfeiffen/ Schalmeyen/ Zincken/ Flöten/ vnd dergleichen Instrumenten/ dann sie sind gantz leicht/ vnd lassen sich gantz wol bohren/ vnd machen gute Stimm.

Haselstöck sind auch gut zu machen Spanschachteln/ Kästlein/ Trinckgeschirr/ vnd dergleichen Dingen/ dann sie sind gantz leicht/ vnd lassen sich gantz wol bohren/ vnd machen gute Stimm.

Haselstöck sind auch gut zu machen Spanschachteln/ Kästlein/ Trinckgeschirr/ vnd dergleichen Dingen/ dann sie sind gantz leicht/ vnd lassen sich gantz wol bohren/ vnd machen gute Stimm.

Lusserlich.

Haselstöck sind auch gut zu machen Spanschachteln/ Kästlein/ Trinckgeschirr/ vnd dergleichen Dingen/ dann sie sind gantz leicht/ vnd lassen sich gantz wol bohren/ vnd machen gute Stimm.

Haselstöck sind auch gut zu machen Spanschachteln/ Kästlein/ Trinckgeschirr/ vnd dergleichen Dingen/ dann sie sind gantz leicht/ vnd lassen sich gantz wol bohren/ vnd machen gute Stimm.

Haselstöck sind auch gut zu machen Spanschachteln/ Kästlein/ Trinckgeschirr/ vnd dergleichen Dingen/ dann sie sind gantz leicht/ vnd lassen sich gantz wol bohren/ vnd machen gute Stimm.

Pimpernuß. Cap. lxviij.

Pimpernußbeum

Columna.

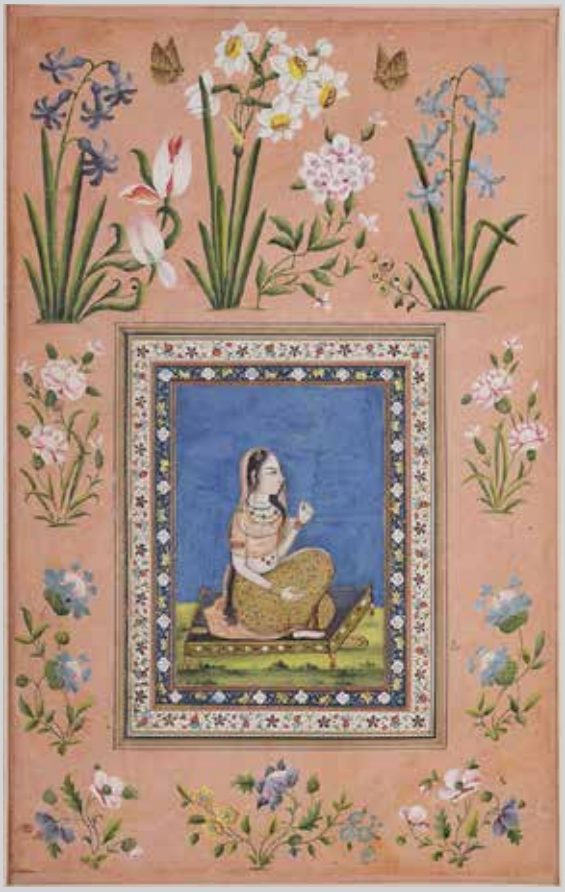
Germ.

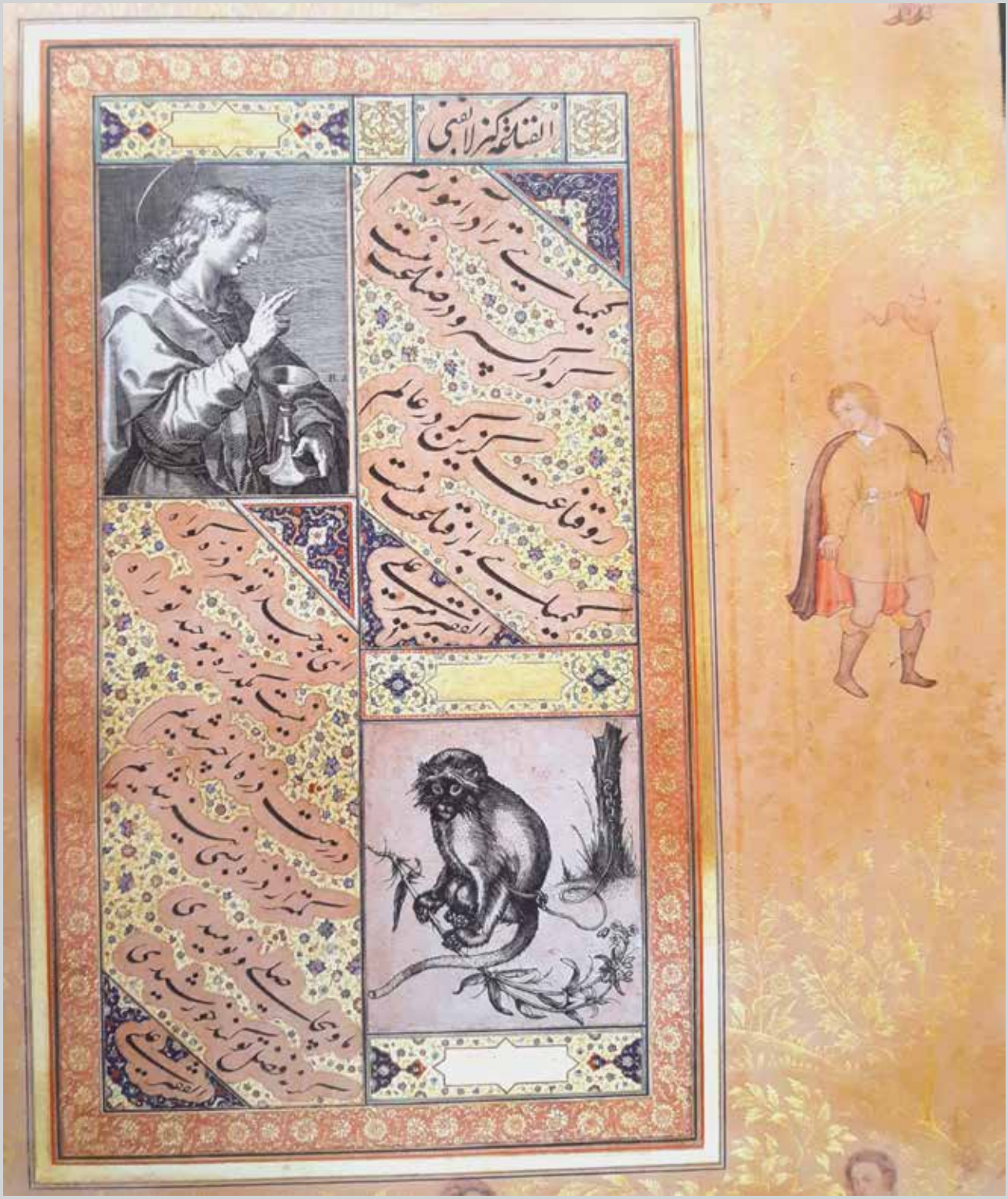
Frucht.

Von den Namen.

Diche nennt Pimpernussen Nuces Pontica/ vnd nennen sie auch Philanas/ vnd nennen sie auch Orientalische Haselnussen/ dieweil sie gleichwol den Haselnussen gleichen/ vnd auch auß dem Pontischen Land in Griechenland kommen sind.

Text. 19





هنری میان نظم و شهود

گفت‌وگو با فرشته متقی
انیس تبرایی

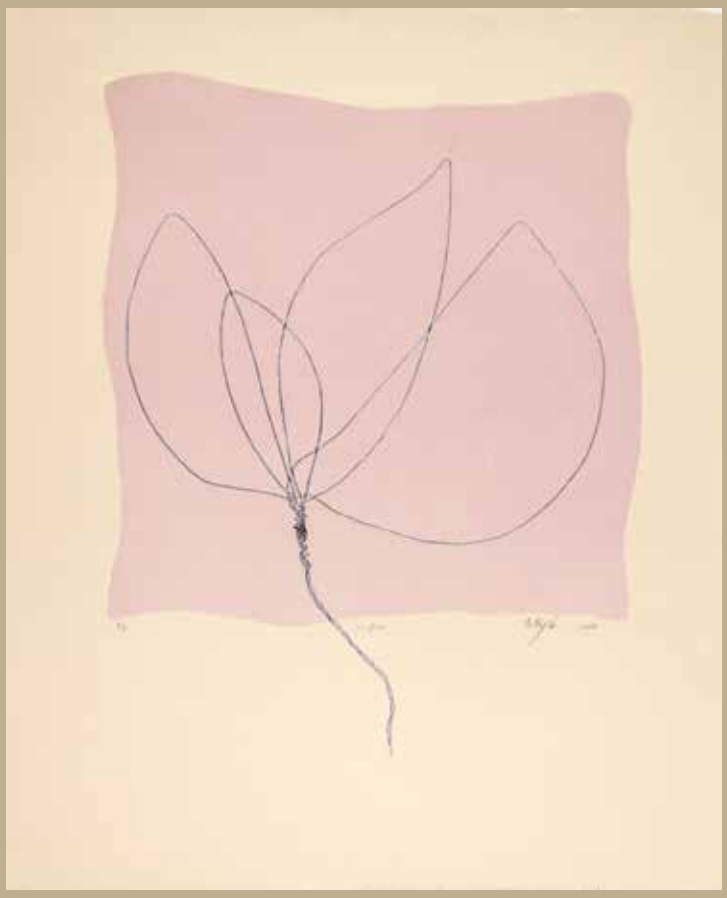
چاپ دستی هنری میان سنت و نوآوری است؛ رسانه‌ای که هم ریشه در تجربه‌های تاریخی دارد و هم ظرفیت بی‌پایانی برای بیان شخصی و معاصر. در این گفتگو، فرشته متقی -هنرمند معاصر و پیشگام در چاپ دستی- از مسیر شکل‌گیری زبان شخصی خود، تجربه‌های آموزشی و نمایشگاهی در ایران و خارج از کشور و نگاهش به آینده‌ی این هنر سخن می‌گوید.

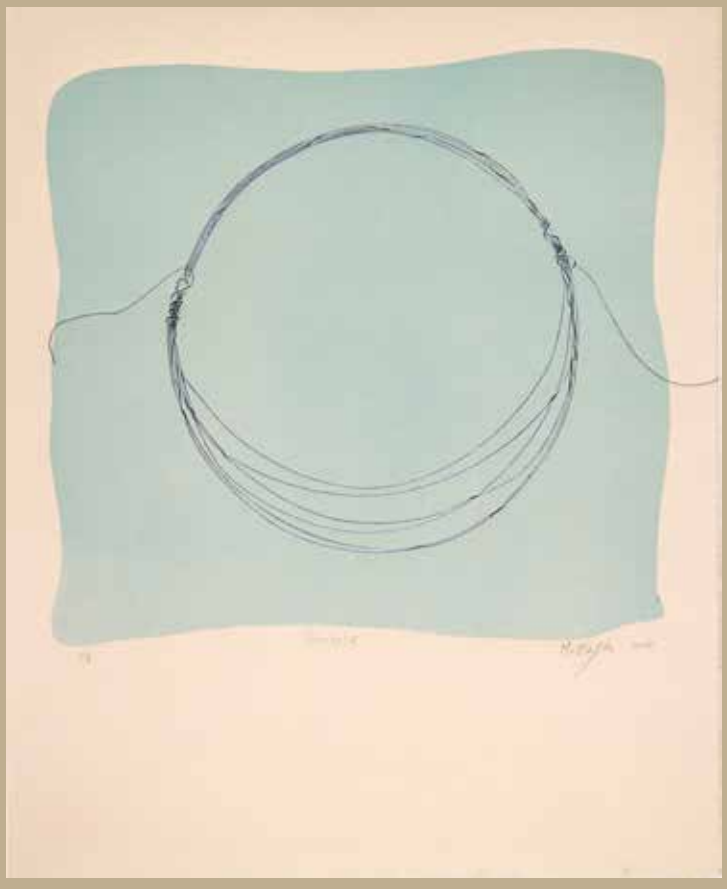
معرفی هنرمند

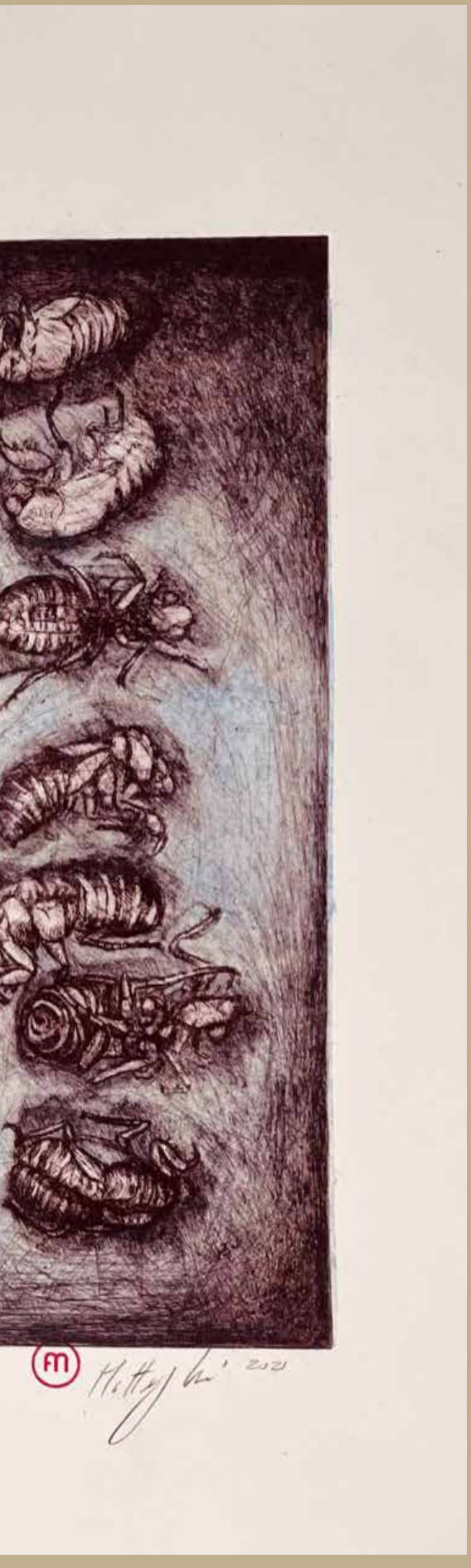
فرشته متقی، هنرمند معاصر و پیشگام در چاپ دستی و فارغ التحصیل کارشناسی ارشد از دانشگاه یوهانس گوتنبرک شهرماینز/ المان با تخصص در زمینه‌ی چاپ‌های دستی و هنر است. وی پس از تحصیل به تدریس این رشته در دانشگاه‌های مختلف ایران و شرکت درنمایشگاه‌های انفرادی و گروهی ملی و بین‌المللی در زمینه‌ی چاپ دستی پرداخته است که نشان‌دهنده‌ی نقش او در آموزش و انتقال دانش چاپ دستی به نسل‌های جدید هنرمندان است.

از جمله فعالیت‌های خانم متقی در زمینه‌ی چاپ دستی:
تدریس در دانشگاه‌های مختلف ایران از ۱۳۸۷
تاسیس اولین استودیوی چاپ دستی در شهر رشت، استان گیلان
شرکت درنمایشگاه‌های انفرادی و گروهی ملی و بین‌المللی در زمینه‌ی چاپ دستی، هنر کاغذ، طراحی و نقاشی
منتخب اثر بدیع در موزهای کشور آلمان ، نروژ، ترکیه، بلغارستان
منتخب در جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های سالانه و دوسالانه‌های بین‌المللی:
نمایشگاه‌های متعدد در آلمان/ ماینتس، ویس‌بادن، فرانکفورت، برلین، دوسلدورف، هامبورگ، از ۱۹۹۹ تا ۲۰۰۷، منتخب دومین دوره‌ی بین‌المللی هنر کاغذ در موزه‌ی «دگندورف» آلمان (۲۰۱۵)، موزه‌ی استانبول ترکیه (۲۰۱۶)، ایرلند شمالی (۲۰۱۶)، شیکاگو آمریکا (۲۰۱۷) ، میلان ایتالیا (۲۰۱۷)، موزه‌ی «دورو» پرتغال (۲۰۱۸)، طراحی و چاپ دستی مقدونیه (۲۰۱۸)، اثر بدیع -سومین دوره‌ی بینال بین‌المللی چاپ دستی «موزه‌ی وارنا» بلغارستان (۲۰۱۸)، تبادل چاپ انگلیس (۲۰۱۸)، هنرمند اثر بدیع چاپ برجسته‌ی موزه‌ی «هاگزوند» نروژ (۲۰۱۹)، چاپ کوالان چین (۲۰۱۹)، چاپ دستی لهستان (۲۰۲۰) و نمایشگاه چاپ دستی هامبورگ و دوسلدورف آلمان (۲۰۲۱)

داوری فراخوان چاپ دستی به مناسبت دومین سال بزرگداشت عباس کیارستمی ، چاپ‌گران جوان، سالانه‌ی کارت‌پستال لاله
کیوریتوری نمایشگاه‌های متعدد چاپ دستی
برگزاری بیش از ۲۰ ورکشاپ آموزشی در زمینه‌های چاپ دستی، مونوتایپ، ساخت کاغذ، پرورش خلاقیت کودکان







انیس تبرایی: شما به یک زبان شخصی در چاپ دستی دست یافته‌اید که همزمان تکنیکی و بیانی است. چطور این زبان هنری شکل گرفت و مسیر رسیدن به آن چگونه بود؟

فرشته متقی: می‌توانم بگویم این مسیر بیش از آنکه از پیش طراحی‌شده باشد، حاصل روندی طبیعی، درونی و در عین حال آگاهانه بود. نگاه دقیق به جزئیات، جسارت در تجربه و نترسیدن از عبور از چارچوب‌های از پیش‌تعیین‌شده از عوامل اصلی شکل‌گیری این زبان بوده‌اند. آزمون و خطا، صرف زمان برای تجربه‌های متنوع و پذیرش ریسک به‌تدریج باعث شد میان جنبه‌ی تکنیکی و بیان شخصی در آثارم نوعی توازن و گفت‌وگو شکل بگیرد.

تبرایی: چه تفاوت‌هایی میان فضای چاپ دستی در آلمان و ایران دیده‌اید و این تفاوت‌ها چه تاثیری بر نگاه شما به چاپ داشته است؟

متقی: تفاوت‌ها بسیار چشمگیرند. در آلمان، آموزش بر استقلال فردی و تجربه‌ی شخصی استوار است. کارگاه‌ها در دسترس و منابع آموزشی گسترده‌اند اما در نهایت هر هنرمند باید مسیر خود را به‌تنهایی بیابد، خطا کند، بیاموزد و زبان خاص خود را بسازد. در این سیستم، اشتباه بخشی از فرآیند یادگیری است و همین امر به پرورش نگاه مستقل کمک می‌کند.

در ایران، روند آموزش معمولاً هدایت‌شده‌تر است. استاد نقش فعال‌تری دارد و گاه از طراحی تا ترکیب‌بندی و رنگ‌سازی همراه دانشجو پیش می‌رود. با وجود رشد چشمگیر چاپ دستی در سال‌های اخیر، هنوز بخش کمی از هنرمندان توانسته‌اند به هویت بصری شخصی برسند.

در آلمان، ورود به دانشگاه‌های هنری مستلزم پشتوانه‌ی قوی و آموزش مقدماتی است، در حالی که در ایران اغلب

1/5

این مرحله نادیده گرفته می‌شود. از سوی دیگر، فضای آموزشی در ایران گاه با نگاه غیرحرفه‌ای یا اداری همراه است. با این حال، استعداد و اشتیاق دانشجویان ایرانی انکارناپذیر است و نشان می‌دهد که اگر امکانات و حمایت‌های آموزشی و نهادی فراهم شود، پتانسیل بالایی برای رشد این حوزه وجود دارد.

تبرایی: تجربه‌ی حضور شما در صحنه‌ی بین‌المللی چاپ دستی چگونه بوده است؟ و آیا تفاوتی در روند تبادل و نمایش آثار میان ایران و خارج احساس کرده‌اید؟

متقی: بله، تفاوت‌ها قابل توجه‌اند. در فضای بین‌المللی، ساختار نمایشگاه‌ها، بینال‌ها و رزیدنسی‌ها بر اساس استانداردهای دقیق و شناخت عمیق از ماهیت چاپ دستی شکل گرفته است. ارتباط میان هنرمند، گالری و مخاطب مبتنی بر احترام و گفت‌وگو است و فرآیند نمایش و تبادل اثر به‌صورت شفاف و حرفه‌ای مدیریت می‌شود.
در ایران، این فضا هنوز در حال شکل‌گیری است. کمبود امکانات، آگاهی محدود نسبت به چاپ دستی و گاه رفتار غیرحرفه‌ای برخی گالری‌ها روند ارائه‌ی آثار را دشوار می‌سازد. با این حال، همین تفاوت‌ها به من آموخته‌اند که چگونه می‌توان در دل محدودیت‌ها خلاقیت را یافت و از هر مانع، امکانی تازه برای بیان ساخت.

تبرایی: در حوزه‌ی چاپ دستی تکنیک‌هایی ابداع کرده‌اید. این ابداعات چگونه شکل گرفتند؟ آیا بیشتر حاصل شهود هستند یا تجربه و آزمون‌وخطا؟

متقی: در درجه‌ی نخست، ذهن باز و آمادگی برای استقبال از تجربه‌های تازه اهمیت دارد. بخشی از این ابداعات حاصل تجربه‌ی طولانی کار در کارگاه و تدریس است و بخشی دیگر از شهود و واکنش‌های لحظه‌ای در جریان کار شکل می‌گیرد. گاهی یک خطا یا اتفاق پیش‌بینی‌نشده مسیر تازه‌ای می‌گشاید. می‌توان گفت ترکیب شهود، تجربه و جسارت در آزمودن ناشناخته‌ها نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری تکنیک‌های شخصی من داشته است.

تبرایی: در فرایند چاپ دستی، چه چالش‌هایی میان دقت در طراحی و ویژگی‌های تکنیکی چاپ وجود دارد و چگونه میان آنها تعادل برقرار می‌کنید؟

متقی: به باور من، ایده نقطه‌ی آغاز هر اثر است. پس از آن باید تکنیکی را برگزید که بیشترین هماهنگی را با روح ایده داشته باشد. طراحی دقیق برای من اساس کار است اما تکنیک عامل زنده‌کننده‌ی آن محسوب می‌شود. گاه در جریان چاپ، اثر تغییر می‌کند و به شکلی تازه متولد می‌شود. همواره تلاش می‌کنم میان دقت طراحی و پویایی تکنیکی توازن برقرار کنم تا هر دو در خدمت بیان نهایی باشند.

تبرایی: به نظر شما، چاپ دستی هنوز ظرفیت ابداع و نوآوری دارد یا مرزهای آن مشخص شده است؟

متقی: بی‌تردید چاپ دستی هنوز ظرفیت بی‌پایانی برای نوآوری دارد. امکانات متریالی، تکنیکی و مفهومی این رسانه بسیار گسترده است و هر هنرمند می‌تواند با نگاه و تجربه‌ی شخصی خود معنایی تازه به آن ببخشد. به گمانم، چاپ دستی هنری است که همواره امکان کشف دوباره در آن وجود دارد.

تبرایی: در آثار شما، کاغذ تنها بستر چاپ نیست بلکه بخشی از بیان اثر است. آیا نوع کاغذ می‌تواند بیان اثر را شکل دهد یا صرفا بستری برای چاپ است؟

متقی: کاغذ برای من نه صرفا زمینه، بلکه عنصری زنده و تاثیرگذار در بیان اثر است. بافت، رنگ و ضخامت آن می‌تواند بر حس و فضا اثر بگذارد و حتی بخشی از معنا را منتقل کند. در بسیاری از آثارم، انتخاب کاغذ هم‌تراز انتخاب تکنیک است؛ زیرا هر کاغذ واکنشی متفاوت نسبت به مرکب، فشار و حرکت نشان می‌دهد. در عین حال، در برخی پروژه‌ها از متریال‌های غیرمتعارف استفاده می‌کنم تا مرز میان بستر و تصویر را از میان بردارم.

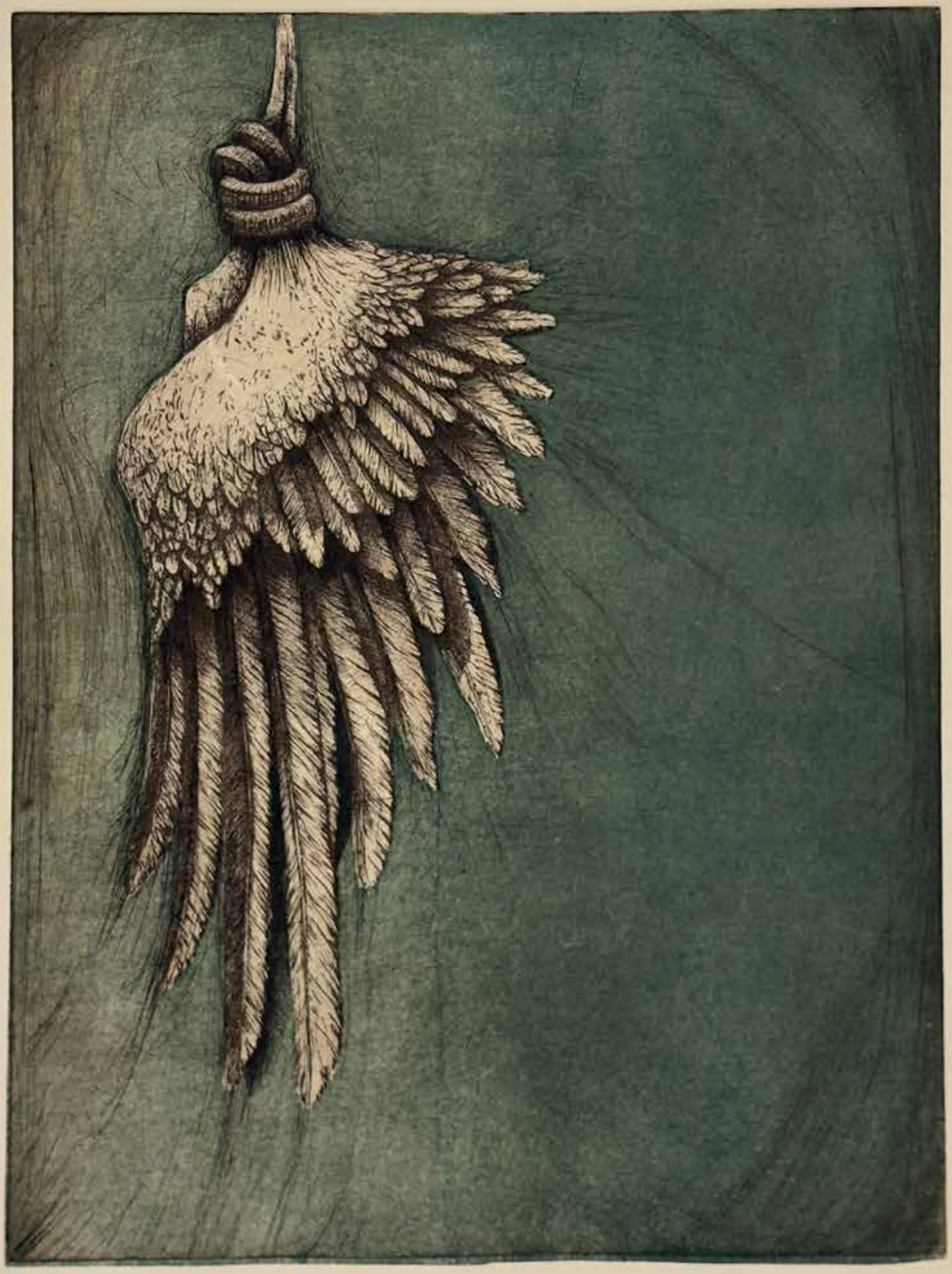
تبرایی: شما سال‌ها در زمینه‌ی آموزش چاپ دستی و کاغذسازی فعالیت کرده‌اید. وضعیت این رشته در ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید و چه چشم‌اندازی برای آینده‌ی آن متصور هستید؟

متقی: چاپ دستی در ایران هنوز رشته‌ای جوان اما پویا است؛ شاخه‌ای که در سال‌های اخیر، با وجود محدودیت‌های بسیار، توانسته علاقه و توجه نسل تازه‌ای از هنرمندان را برانگیزد. در حال حاضر، کمبود امکانات کارگاهی، منابع تخصصی و رویکردهای آموزشی به‌روز از چالش‌های اصلی این حوزه به شمار می‌رود. در بسیاری از مراکز آموزشی، چاپ دستی همچنان بیشتر به‌عنوان مهارتی فنی آموزش داده می‌شود تا بستری برای بیان اندیشه و تجربه‌ی شخصی.

با این حال، اشتیاق و پشتکار هنرمندان جوان و گسترش ارتباطات بین‌المللی چشم‌اندازی امیدوارکننده پدید آورده است. شرکت در رزیدنسی‌ها، بینال‌ها و تعامل با هنرمندان دیگر کشورها به‌تدریج نگاه به چاپ دستی در ایران را تغییر می‌دهد. باور دارم این رشته در آینده می‌تواند به زبانی مستقل و تاثیرگذار در هنر معاصر ایران بدل شود؛ زبانی که فراتر از تکنیک، حامل تفکر و احساس باشد.

نگاه شخصی و جمع‌بندی

چاپ دستی برای من هنری است میان نظم و شهود؛ فرآیندی که در آن کنترل و رهایی همزمان حضور دارند. تا لحظه‌ی نهایی هیچ چیز قطعی نیست و همین پیش‌بینی ناپذیر بودن سرچشمه‌ی لذت و الهام آن است. هر اثر تجربه‌ای تازه و تکرارناپذیر است؛ گفت‌وگویی میان ماده، حرکت و ذهن. برای من چاپ دستی نه صرفا یک تکنیک، بلکه مسیری بی‌پایان برای کشف و بازآفرینی است.



چاپ؛ بازآفرینی و مستندسازی

گفت‌وگو با مهدی فاتحی
انیس تبرایی

پوستر در ایران، به‌ویژه از دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی، نه‌تنها یک رسانه‌ی تبلیغاتی بلکه بخشی از حافظه‌ی بصری و اجتماعی جامعه بود. این آثار، بازتابی از شرایط فرهنگی، اقتصادی و حتی سیاسی زمانه‌ی خود بودند و امروز به‌عنوان اسناد تصویری ارزشمند، جایگاهی ویژه در تاریخ طراحی گرافیک ایران دارند. با این حال، بسیاری از این پوسترها در گذر زمان فراموش شده یا تنها در آرشیوهای شخصی و موزه‌ها باقی مانده‌اند.

مهدی فاتحی، طراح‌گرافیک و نقاش، در پروژه‌ای که از سال ۲۰۱۵ آغاز کرده، تلاش دارد این میراث تصویری را دوباره زنده کند. او با سفر به اروپا و مشاهده‌ی جایگاه پوستر در گالری‌ها و فروشگاه‌ها، به اهمیت بازآفرینی این آثار پی برد و پس از بازگشت به ایران، با استفاده از تکنیک سیلک اسکرین، پوسترهای قدیمی را چاپ و بازخوانی کرد. همکاری با استادان و هنرمندان، انتخاب آثار بر اساس اهمیت تاریخی و اجتماعی و توجه به اصالت تکنیک‌های چاپ، بخشی از روندی است که این پروژه را از یک بازتولید ساده فراتر برده و به نوعی مستندسازی تصویری تبدیل کرده است.

این گفت‌وگو با مهدی فاتحی، نگاهی است به فرآیند شکل‌گیری پروژه، چالش‌های فنی و ذهنی و پرسش‌های بنیادینی که درباره‌ی مرز میان بازآفرینی و بازتولید، نقش هنرمند به‌عنوان پژوهشگر و ضرورت حفظ میراث تصویری ایران مطرح می‌شود. او از تجربه‌ی کار با پوسترهای دهه‌های ۴۰ و ۵۰، از دغدغه‌های اجتماعی و فرهنگی آن دوران و از چشم‌انداز آینده‌ی این پروژه سخن می‌گوید؛ آینده‌ای که می‌تواند شامل بازآفرینی آثار هنرمندان دیگر و گسترش دامنه‌ی این مستندسازی به رسانه‌های متفاوت باشد.

انیس تبرایی: فرایند شکل‌گیری پروژه از کجا شروع شد؟ روند انتخاب پوسترها بر اساس چه معیارهایی بوده است؟

مهدی فاتحی: در سال ۲۰۱۵ میلادی شرایط مناسبی برای سفر به اروپا فراهم شد و چند روزی را در پاریس گذراندم. در آن سفر نکته‌ای جذاب برایم آشکار شد: مشاهده‌ی اینکه پوسترها، چه نسخه‌های اصلی و چه چاپ‌شده، در گالری‌ها و فروشگاه‌ها خرید و فروش می‌شوند. پس از آن تصمیم گرفتم با استفاده از تکنیک سیلک‌اسکرین، پوسترهای قدیمی ایران را بازآفرینی کنم. در بازگشت به ایران و در کارگاه خود، پوسترها را با کمک استادم، بهزاد حاتم، انتخاب و چاپ کردم و از هنرمندان طراح خواستم آنها را امضا کنند. در ابتدا پوسترها بر اساس اهمیت تاریخیشان گزینش شدند و سپس، در جریان بررسی خاستگاه‌های طراحی پوستر مدرن در دهه‌های ۴۰ و ۵۰، با توجه به روند تاریخی و تحولات آن دوران انتخاب شدند.

تبرایی: در انتخاب پوسترها از دهه‌های ۴۰ و ۵۰، آیا به ردپای اجتماعی آن دوران هم توجه داشتید؟

فاتحی: بیش از هر چیز، بسترهای اجتماعی و سپس شرایط اقتصادی بودند که در نهایت فضایی را پدید آوردند؛ فضایی که در آن پوستر شکل گرفت و معنا یافت.

تبرایی: بازآفرینی برای بسیاری از هنرمندان معادل تکرار است، اما در کار شما تبدیل به پژوهش و بازخوانی شده.

مرز میان بازآفرینی و بازتولید را چطور تعریف می‌کنید؟

فاتحی: این پرسش بیش از آن که یک سوال مستقیم باشد، به بازی با کلمات شباهت دارد؛ دست‌کم در ارتباط با این پروژه که قصد دارد اوج‌های درخشان پوستر ایران را بازتولید کند تا برای ثبت و نگهداری در حافظه‌ی فرهنگی باقی بماند.

تبرایی: به نظر می‌رسد پروژه‌ی شما فراتر از بازتولید پوسترهاست؛ نوعی مستندسازی تصویری است.

آیا خودتان را در این میان بیشتر طراح می‌دانید یا مورخ بصری؟

فاتحی: در این پروژه من نقش طراح ندارم؛ آثار ارائه‌شده متعلق به دیگران است که آنها را گردآوری و بازتولید کرده‌ام. بنابراین جایگاه من در این روند بیش از هر چیز به‌عنوان مستندساز و پژوهشگر تعریف می‌شود.

تبرایی: آیا انتخاب هر پوستر برای چاپ دوباره نوعی گفت‌وگو با گذشته محسوب می‌شود یا واکنشی به وضعیت امروز تصویر و گرافیک است؟

فاتحی: می‌توان گفت بررسی و انتخاب این پوسترها مروری است بر آنچه در حوزه‌ی طراحی پوستر مدرن ایران رخ داده است و بازآفرینی آنها پاسخی است به نیاز جامعه‌ی فرهنگی و هنری برای حفظ و تداوم میراث تصویریمان.

تبرایی: در این پروژه میان سه زمان حرکت می‌کنید: گذشته‌ی طراحی، اکنونِ چاپ و آینده‌ی نگهداری.

کدام‌یک برایتان چالش‌برانگیزتر بود: احیای خاطره یا خلق تجربه‌ای نو؟

فاتحی: طبیعتا احیای این پوسترها و نگهداریشان از بخش‌های جذاب و مهم این پروژه به شمار می‌رود؛ به‌ویژه تشکیل مجموعه‌ای که بسیاری از این آثار را در خود جای دهد. با این حال، چالش اصلی پروژه بیش از هر چیز در یافتن هنرمندان و کسب تایید و اجازه از آنان نهفته است.

تبرایی: در روند بازتولید این پوسترها، تا چه حد به حفظ اصالت اثر و شباهت آن به نسخه‌های قبلی توجه کرده‌اید؟

فاتحی: تا حد امکان نقش خود را به‌عنوان بازآفرین و پژوهشگر ایفا کرده‌ام. با بررسی شرایط تاریخی آن دوران و توجه به تکنیک‌های تکثیر رایج، این پوسترها بازآفرینی و چاپ شده‌اند.

باله دریاچه قو
SWAN LAKE
اثر: چایکوفسکی By. P. TCHAIKOVSKY
سازمان باله ملی ایران
IRANIAN NATIONAL BALLET
تالار رودکی ROUDAKI HALL

پدر
اگوست استریندبرگ
ترجمه: دکتر مهدی فروغ
کارگردان: علی پویان
THE FATHER BY: AUGUST STRINDBERG
A TRAGEDY IN THREE ACTS
از ۱۵ آبان ماه ۴۸ تئاتر شهر ـ سالن چهارسو ساعت ۳ بعدازظهر

تبرایی: در این پروژه از چه تکنیکی استفاده کرده‌اید؟ بزرگ‌ترین چالش فنی و ذهنی در روند کار چه بود؟

فاتحی: تکنیک چاپ تمامی آثار سیلک‌اسکرین است؛ یکی از قدیمی‌ترین روش‌های چاپ و تکثیر. با این حال، به دلیل محدودیت‌های این تکنیک، اجرای پوسترها، به‌ویژه آن دسته از تصاویری که عکاسی در آنها به کار رفته است، با چالش‌هایی همراه بود. از جمله، ضرورت پایبندی به شباهت پوستر چاپی با نسخه‌ی اصلی و تلاش برای حفظ جزئیات و ریزه‌کاری‌ها.

تبرایی: در فرآیند چاپ، آیا به تیراژ اثر فکر کرده‌اید یا هر اثر در نهایت به صورت تک‌نسخه در آمد؟ چرا؟

فاتحی: پوسترها در تیراژی محدود، میان ۱۰ تا ۶۰ نسخه، چاپ شدند. هدف از این تکثیر آن بود که آثار بتوانند به دست علاقه‌مندان بیشتری برسند و در عین حال در مجموعه‌ها و موزه‌ها برای نگهداری و حفاظت ثبت شوند.

تبرایی: در فرآیند چاپ دستی خطا همیشه حضور دارد.

آیا این خطاها را می‌پذیرید و بخشی از اثر می‌دانید یا در پی حذف آنها هستید؟

فاتحی: بله، می‌پذیرم؛ هرچند همواره می‌کوشم تا خطایی در این مسیر رخ ندهد.

تبرایی: اگر قرار باشد نسل آینده هم پوسترهای امروز شما را بازآفرینی کنند دوست دارید چگونه آن را روایت کنند؟

فاتحی: همانطورکه هستند.

تبرایی: آیا فکر می‌کنید این پروژه ادامه پیدا کند؟ مثلا، چاپ تصاویر از دهه‌های دیگر یا رسانه‌های متفاوت؟

فاتحی: بله، در حال حاضر تمرکز من بر حفظ و نگهداری پوسترهاست؛ اما در آینده برنامه دارم آثار هنرمندان نقاش و مجسمه‌ساز، یا تصاویر آثار آنان را نیز چاپ و منتشر کنم.

IRANIAN NATIONAL BALLET COMPANY
سازمان باله‌ی ملی ایران

BIJAN AND MANIJEH
باله‌ی بیژن و منیژه

BASED ON «THE SHAHNAMEH» BY FERDOWSI
روی داستانی از شاهنامه‌ی فردوسی

ROUDAKI HALL - OCT. 14,16,18
تالار رودکی - ۲۲، ۲۴، ۲۶ مهر

شیر و خورشید در گذر زمان و حضور بر لوگوهای قاجاری

بهاره غلامیان

دوران پادشاهان قاجار، مقطع ورود مظاهر تمدن غرب به ایران بود. ورود فناوری‌ها و ابزارهای نو، چه به صورت هدایای دولت‌های غربی و چه برای پاسخ به نیازهای داخلی، تحولی بنیادین در نگرش جامعه‌ی ایرانی ایجاد کرد. حضور این تجهیزات در حوزه‌های علمی، مهندسی، نظامی، فرهنگی و هنری زمینه‌ساز شکل‌گیری دوره‌ای نو شد؛ دوره‌ای که با خود اندیشه‌های مترقی و آزادی‌خواهانه نیز به همراه داشت.

باورود چاپ سنگی، هنرمندان توانستند پیوندی میان تکنیک‌های مدرن چاپ و زیبایی‌شناسی سنتی برقرار کنند؛ امکانی که موجب شد هنر کتاب‌آرایی بار دیگر رونق گیرد و توجه متولیان فرهنگ و هنر را به خود جلب کند. در پی این تحولات، صنعت روزنامه‌نگاری نیز گسترشی چشمگیر یافت و به‌تدریج نگاه‌ها به طراحی لوگوها معطوف شد.

لوگوهای نشریات دوره‌ی قاجار از نظر بصری و محتوایی تنوع بسیاری داشتند؛ آنها علاوه بر خوشنویسی‌های هنری از نقوش تصویری نیز بهره می‌بردند. بخشی از این نقوش برگرفته از سنت‌های بصری و هنری ایرانی بود؛ همچون نقوش گیاهی، قاب‌های تزئینی و ترکیب متن و تصویر. برخی از آنها ارتباطی نزدیک با تصاویر آیینی و اسطوره‌ای داشتند و سنت‌های هنری ایرانی، از نقاشی‌های دیواری صفوی تا نگاره‌های شاهنامه‌ای، در طراحی این تصاویر بازتاب یافته بود. بسیاری تصاویر اساطیری و آیینی را به نمایش می‌گذاشتند و برخی دیگر نگاهی به داستان‌های کهن همچون شاهنامه، تصویر سیمرغ و کوه دماوند داشتند. برخی دیگر با تاکید بر نمادهای ملی و جنبه‌های قدرت و سلطنت، تصاویری نظیر تاج را به کار می‌بردند. بدین‌ترتیب، لوگوها و تصویرسازی مرتبط با آنها نقشی مهم در بیان مسائل اجتماعی و سیاسی نشریات ایفا می‌کردند.

در میان نقوش پرکاربرد، نقش شیر و خورشید، به‌عنوان یکی از کهن‌ترین و رایج‌ترین نمادها، محور اصلی این بررسی است.

از دوران کهن، انسان برای بیان اندیشه‌ها و باورهایش به تصویرسازی با اهداف نمادین و

روزنامه دولیت علیه ایران

بتاریخ یوم پنجشنبه دوم شهر ذیحجه الحرام مطابق سال سیچقان ییل و سنه ۱۲۸۱

اخبار ممالک محروسه

اصفهان

متافیزیکی روی آورده است. این تصویرگری‌ها بازتابی از نیازها، احساسات و جهان‌بینی انسان بوده‌اند. در میان این نمادها، تصویر شیر و خورشید جایگاهی ویژه دارد؛ تصویری که سابقه‌اش به هزاران سال پیش بازمی‌گردد و در طول تاریخ ایران، همواره نشانه‌ای از قدرت، باروری و نظم کیهانی بوده است.

در لوگوهای قاجاری، شیر گاه در حالت ایستاده بر دو پا و گاه بر چهارپا تصویر می‌شود؛ گاهی شمشیری در دست دارد یا تاجی بر سر و خورشیدی در پشت او قرار گرفته است. این خورشید در بسیاری از نمونه‌ها با چهره‌ای مونث بازنمایی شده است.

نقش شیر و خورشید به‌کرات در آثار تاریخی ایران به چشم می‌خورد؛ از کاشی‌ها، پرچم‌ها و ظروف دوره‌های مختلف از سلجوقی تا صفوی و قاجار گرفته تا نمونه‌های بسیار کهن‌تر که در حفریات باستان‌شناسی ایران به‌دست آمده‌اند. از این‌رو، برای بررسی دقیق‌تر ریشه‌های مفهومی این نقش، باید به آثار دوران پیش از اسلام نگریست.

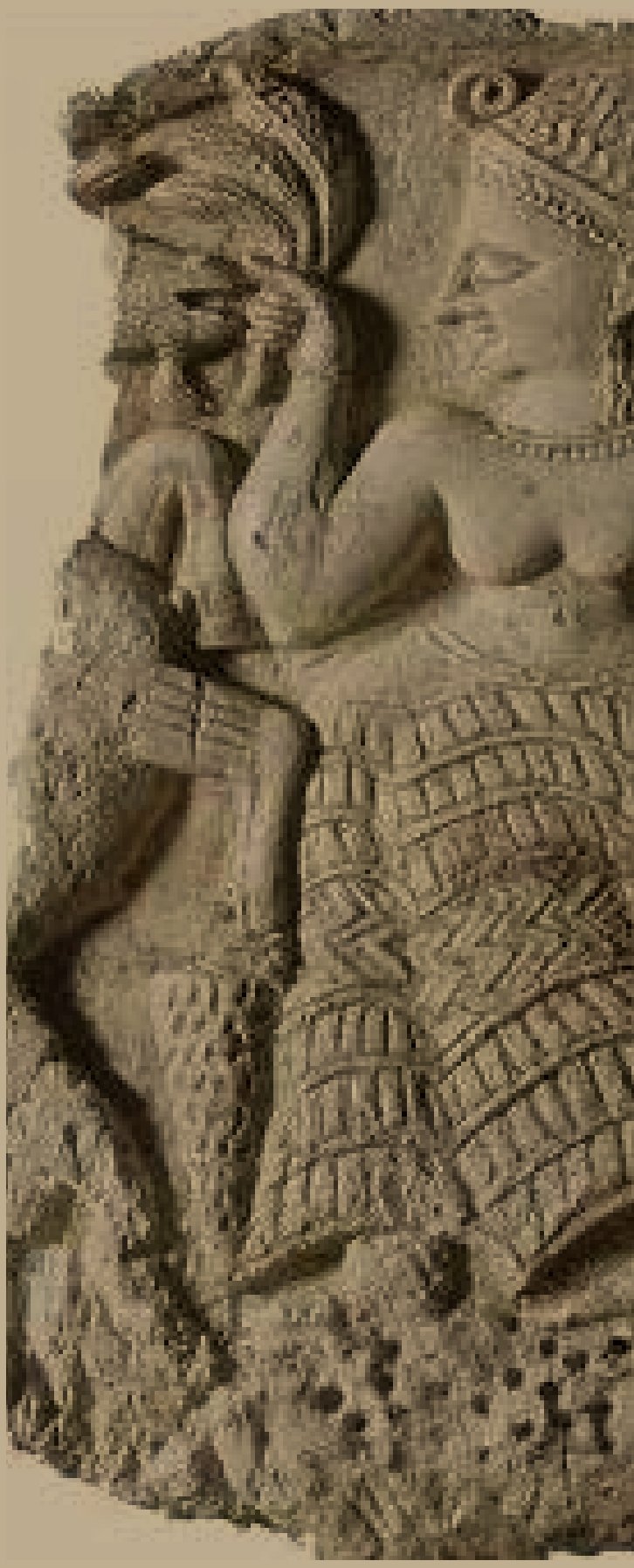
در تحلیل عناصر اصلی این ترکیب، شیر به عنوان نماد قدرت و محافظ نرینه و خورشید به عنوان نمادی مونث و زندگی‌بخش مطرح می‌شوند. در نقوش باستانی ایران، ایزدبانوانی که بر شیر یا گربه‌سانی بزرگ سوارند، بارها دیده می‌شوند. این ایزدبانوها نماد باروری و برکت‌بخشیینند؛ با عصای سلطنتی یا حلقه‌ی قدرت در دست و گاه شاخه‌ای گیاه یا نمادی از حیات. در برخی

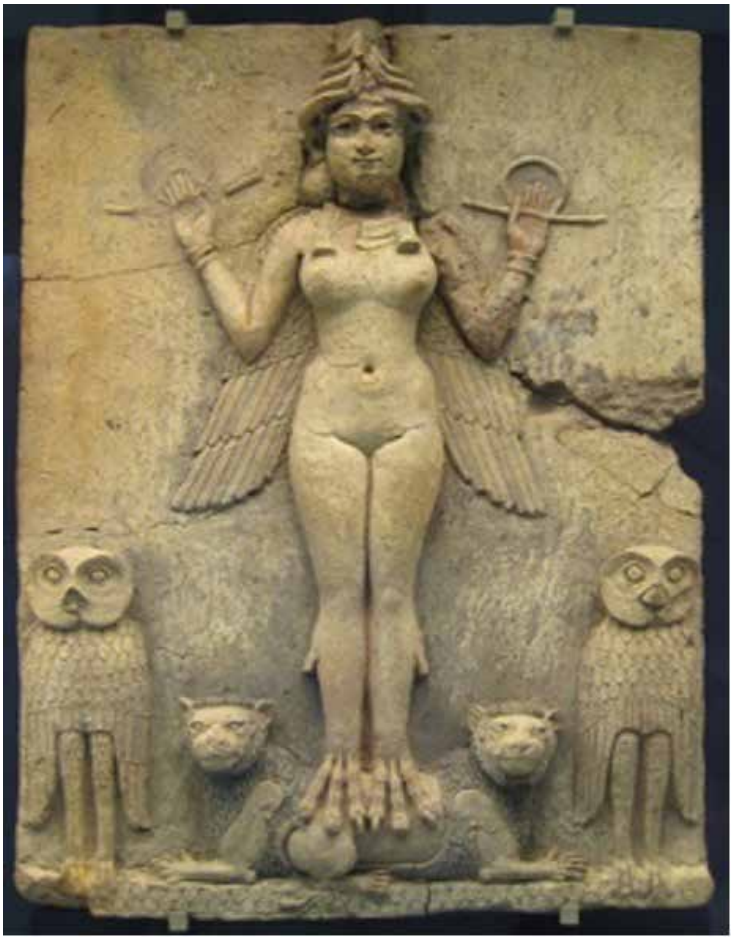
نقوش، ایزدبانو همراه با نشانه‌ای آسمانی دیده می‌شود؛ نظیر تصویر صاعقه یا تشعشعات خورشید در پشت و اطراف او و گاه همراه با بال.

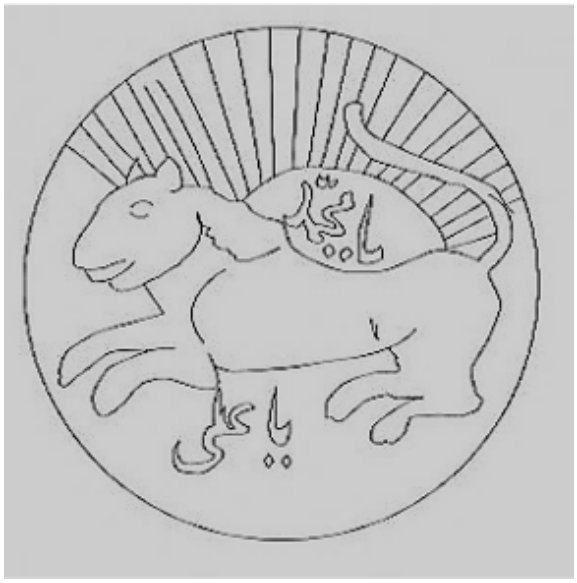
در نگاره‌هایی دیگر، خورشید در پسِ سرِ ایزدبانو نقش شده است و در برخی نمونه‌ها، چهره‌ی او با خورشید یکی گردیده؛ امری که پیوند میان زن ایزدی و خورشید را به‌روشنی آشکار می‌سازد.

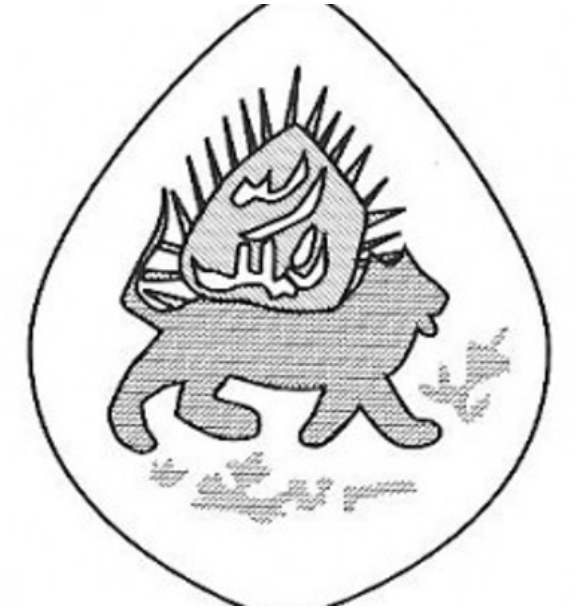
با گذر زمان و ورود به دوران اسلامی، به دلیل محدودیت‌های شرعی در تصویرسازی انسان، به‌ویژه چهره‌ی زن، چهره‌ی ایزدبانو از نقش حذف شد و تنها خورشید به‌عنوان نماد مونث باقی ماند. در نتیجه خورشید جای او را بر پشت شیر گرفت اما چهره‌ی انسانی آن حفظ شد و از این طریق معنای مونث‌بودن آن در سنت تصویری ایران همچنان استمرار یافت. بدین‌ترتیب تصویر شیر و خورشید جایگزین تصویر ایزدبانو و شیر شد.

نمادها، جایی که معنای کهن خود را از دست می‌دهند، صورتی تازه می‌یابند و بدین‌وسیله به حیات خود ادامه می‌دهند و چنین است که گذر از جهان اساطیری به دنیای تصویر رخ می‌دهد. نقش شیر و خورشید یکی از برجسته‌ترین نشان‌ها در فرهنگ کهن ایران است؛ نمادی با پیشینه‌ای هزاران‌ساله که ریشه در دوران زیست اساطیری این سرزمین دارد. این نماد، نه‌تنها در تاریخ کهن ایران، بلکه در هنر و تصویرسازی‌های معاصر نیز الهام‌بخش بوده است.






یا علی



روزنامه دولتی
اخبار درباری

چاپ؛ فرایندی جستجوگرانه

گفت‌وگو با مهرداد ختایی

فرهاد رضایی

مهرداد ختایی، هنرمند تبریزی متولد ۱۳۵۵، از جمله چهره‌های برجسته‌ی هنر معاصر ایران است که مسیر خود را از نگارگری ایرانی آغاز کرده و با تلفیق آن با نقاشی مدرن و تکنیک‌های چاپ دستی، زبان بصری منحصربه‌فردی پدید آورده است. آثار او با بازی‌های ظریف خط، فرم، فضا و تکرار شناخته می‌شوند و در نمایشگاه‌های متعدد داخلی و بین‌المللی به نمایش درآمده‌اند. ختایی علاوه بر فعالیت هنری، در حوزه‌ی آموزش نیز حضوری پررنگ داشته و تجربه‌ی تدریس در دانشگاه تهران، دانشگاه الزهرا و هنرستان هنرهای تجسمی پسران را در کارنامه دارد. گفت‌وگوی پیشِ‌رو تلاشی است برای شناخت بیشتر نگاه و تجربه‌های او در عرصه‌ی هنر چاپ و نقاشی و بررسی جایگاه این زبان تصویری در هنر امروز ایران.

فرهاد رضایی: چگونه «لکه» به‌عنوان عنصر بصری در هنر مدرن می‌تواند هم جنبه‌ی زیبایی‌شناختی و هم پیام اجتماعی اثر را منتقل کند؟

مهرداد ختایی: لکه، چه در نقاشی، چه در چاپ دستی و چه در طراحی باشد، تفاوتی نمی‌کند؛ باید از دو جنبه در تصویر بررسی و توسط خالق اثر ارزیابی شود.
نخست از جنبه‌ی ساختاری: اینکه این لکه در ساختار و تعادل تصویر چه جایگاهی دارد و چه نقشی در ترکیب‌بندی اثر ایفا می‌کند. همچنین از منظر انرژی بصری که در تصویر ایجاد می‌کند؛ ابعاد و وسعت لکه و رنگی که در آن تعریف می‌شود باید مورد توجه قرار گیرد. در مجموع، جایگاه آن در ساختار کلی اثر و نقشی که در ترکیب‌بندی نهایی دارد، بسیار اهمیت دارد. از هر زاویه‌ای که بررسی شود، لکه به عنوان جزئی از تصویر، در کلیت آن ایفای نقش می‌کند؛ و چگونگیِ حضور آن کاملاً به تجربه و نگاه خالق اثر بستگی دارد.
اما جنبه‌ی دوم محتواست؛ یعنی معنا، نماد و کارکردی که لکه در محتوای اثر دارد. رنگی که به خود اختصاص می‌دهد، می‌تواند مفهومی یا نشانه‌محور باشد. در این‌جا پرسشی مطرح می‌شود: آیا آن رنگ در حوزه‌ی نشانه‌شناسی نقشی موثر دارد یا خیر؟ به نظر می‌رسد، همان‌طور که اشاره شد، بازتاب آن در جامعه از نظر پیام و نماد به ایدئولوژی خالق اثر بازمی‌گردد؛ زیرا انتخاب رنگ و معنایی که در پس آن نهفته است، کاملا به سلیقه و نگرش شخصی هنرمند مربوط می‌شود.
هنرمند، خود پرورده و برخاسته از همان جامعه، فضا و بستری است که اثرش در آن شکل می‌گیرد؛ بستری که قرار است پیام، بارِ معنایی یا مفهومی را به آن منتقل کند.

رضایی: با توجه به مفهوم هاله در مقاله (والتر بنیامین) هنر چگونه تجربه‌ی روانیِ مخاطب را تغییر داده است؟

ختایی: بر اساس نظریه‌ی والتر بنیامین درباره‌ی «هاله»، نگاه هنرمند معاصر نسبت به اثر هنری دچار دگرگونی شده است. در دوران معاصر، برداشت و احساس هنرمند نسبت به اثر هنری به اشتراک گذاشته می‌شود و اثر از محدوده‌ی زمان و مکان مشخص فراتر می‌رود. در واقع، دیگر ضرورتی وجود ندارد که گفت‌وگو میان مخاطب و اثر هنری صرفا در یک موقعیت خاص شکل گیرد.

برای نمونه، اگر یک فیلم مولف یا اثری در قالب چاپ دستی در نسخه‌های متعددی تولید شود و این آثار به‌طور همزمان. در روز، ساعت و مکان‌های مختلف یک شهر، کشور یا حتی جهان. به نمایش درآیند، تاثیری که بر مخاطبان می‌گذارند متفاوت خواهد بود از زمانی که مخاطب ناچار است برای دیدن اثری چون آثار «گویا» به موزه‌ی دل‌پرادو در مادرید برود و تجربه‌ی خود را به‌صورت فردی و در فضایی خاص دریافت کند. این همان دیدگاهی است که بنیامین درباره‌ی هنرهای قابل تکثیر و بازتولید مطرح می‌کند؛ هنرهایی که «هاله»ی منحصربه‌فرد خود را در روند تکثیر از دست می‌دهند.

این نگاه، بی‌تردید، در مورد هنر چاپ دستی، که تخصص من است، نیز صدق می‌کند. به بیان دیگر، قابلیت بازتولید و انتشار اثر، به‌عنوان بخشی از ویژگی‌های گریزناپذیر هنر معاصر، سبب می‌شود تجربه‌ی مخاطب از اثر از حالت فردی و محدود به حالتی جمعی و جهانی بدل شود.

رضایی: در مواجهه با نسخه‌های تکثیرشده‌ی تصویرسازی در نسخه‌های چاپ سنگی و سربی ، چه نقش روانی و آموزشی در تربیت نگاه و سلیقه مخاطب وجود دارد؟

ختایی: نمونه‌های عیدی‌سازی و تکثیر آثار در فرهنگ ما نیز به روشنی نشان می‌دهد که این روند تاثیری چشمگیر و عمیق بر جامعه دارد. می‌توان گفت دیده‌شدن یک اثر هنری در شمار زیاد، اما محدود و کنترل‌شده، در یک بازه‌ی زمانی خاص، تاثیری به مراتب گسترده‌تر دارد از آن‌که هنرمند تنها یک اثر یکتا خلق کند و آن را در روز و مکانی مشخص به نمایش بگذارد. این دو تجربه، از اساس با یکدیگر تفاوت دارند.
زمانی که ما با استفاده از چاپ سنگی یا دیگر شیوه‌های چاپ دستی که در مجموع چهار روش اصلی را شامل می‌شوند، اقدام به تکثیر اثر می‌کنیم، در واقع در حال فرهنگ‌سازی جمعی و عمومی‌تر کردن تجربه‌ی هنری هستیم.
در این فرآیند، تاثیر اثر هنری از محدوده‌ی نمایش فردی فراتر می‌رود و به بخشی از فرهنگ بصری و سواد تصویری جامعه تبدیل می‌شود. به همین دلیل، این نوع بازتولید و انتشار آثار هنری نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری نگاه جامعه به هنر و زیبایی‌شناسی دارد.

رضایی: چه تفاوتی میان تجربه‌ی مخاطب از چاپ دستی و چاپ صنعتی در انتقال «روح اثر» (اشاره به والتر بنیامین) وجود دارد؟

ختایی: هم چاپ دستی و هم چاپ صنعتی، از دیدگاه والتر بنیامین، در جهان معاصر با همان چالشی روبه‌رو هستند که او در نظریه‌ی «هاله» مطرح می‌کند. از زمانی که چاپ و بازتولید صنعتی وارد عرصه‌ی هنر شد، «روح اثر هنری» یا همان کیفیت یکتای تجربه‌ی مواجهه با اثر، تا اندازه‌ای کم‌رنگ‌تر شده است.

برای نمونه، تفاوتی عمیق میان مواجهه با اثری چون «شام آخر» داوینچی و تماشای نسخه‌های چاپی یک اثر وجود دارد. در هر دو گونه‌ی چاپ، چه دستی و چه صنعتی، امکان تکثیر و تیراژ وجود دارد؛ یک کلیشه یا لوح واحد مبنا قرار می‌گیرد و نسخه‌های متعدد از روی آن تهیه می‌شود.

اگر از یک لوح چاپ صد نسخه تولید کنیم و در یک زمان مشخص، در صد نقطه از یک شهر به نمایش بگذاریم، تاثیر حاصل از آن به‌طور کامل متفاوت خواهد بود از تجربه‌ی فردیِ مخاطب در برابر «مونالیزا» در موزه‌ی لوور. همان‌طور که بنیامین می‌گوید، در چنین حالتی «برداشت فردی» جای خود را به «تجربه‌ی عمومی و اشتراکی» می‌دهد؛ تجربه‌ای که در بستر جامعه جاری می‌شود و تأثیری جمعی‌تر، کلی‌تر و در نتیجه معاصرتر دارد.

با این حال، تفاوت اساسی میان چاپ دستی و چاپ صنعتی در میزان حضور هنرمند در فرآیند خلق و بازتولید اثر است. در چاپ دستی، هنرمند تمام مراحل آماده‌سازی لوح را خود انجام می‌دهد و پس از چاپ، تک‌تک نسخه‌ها را از نظر کیفیت، تکنیک و وفاداری به اصل اثر بررسی می‌کند. تنها نسخه‌هایی که رضایت او را جلب کنند با امضای دست‌نویس (مداد) هنرمند تایید می‌شوند و دیگر نسخه‌ها کنار گذاشته می‌شوند. به بیان دیگر، هنرمند تا آخرین لحظه همراه اثر است و آن را از نظر روح، اصالت و کیفیت هدایت می‌کند.

اما در چاپ صنعتی، ما دیگر با «نسخه» روبه‌رو نیستیم، بلکه با کپی‌هایی در تیراژ بسیار بالا مواجهیم، گاه سه، پنج یا حتی ده هزار نسخه که هیچ ارتباط مستقیمی با خالق اصلی اثر ندارند. در این فرآیند، «روح اثر» که بنیامین از آن سخن می‌گوید، به‌تدریج محو می‌شود.
این «روح» در چاپ دستی بسیار ملموس‌تر است. برای نمونه، در مجموعه‌ی «کاپریس‌های» گویا، وقتی در موزه‌ی پرادوِ مادرید مقابل آثار آکواتینت و اچینگ او می‌ایستیم، حضور و نقش خودِ هنرمند را احساس می‌کنیم؛ زیرا می‌دانیم این چاپ‌ها از زیر دست گویا گذشته‌اند و او هر نسخه را بازبینی و امضا کرده است. در مقابل، مشاهده‌ی همان اثر در کتابی با تیراژ بیست هزار نسخه تجربه‌ای کاملا متفاوت است. در چاپ دستی، «روح اثر» هنوز تا حدی زنده و محسوس باقی می‌ماند؛ روحی که از حضور مستقیم هنرمند در فرآیند خلق سرچشمه می‌گیرد.

رضایی: چگونه حضور چاپگر (هنرمند و رفتار کنشگر او) در چاپ دستیِ آثار مدرن ایران می‌تواند تجربه‌ی مخاطب را هم از نظر عاطفی و هم در درک ارزش آیینیِ اثر غنی‌تر کند؟

ختایی: هنرمند چاپگر، یا همان هنرمندی که در حوزه‌ی چاپ دستی فعالیت دارد، در جامعه‌ی معاصر ما می‌تواند نقشی بسیار مهم و تأثیرگذار ایفا کند. منظور من از «چاپ» در اینجا بحث فنی و تکنیکی آن نیست، بلکه خروجی نهایی اثر و تاثیری است که در جامعه برجای می‌گذارد؛ تاثیری که در مقایسه با نقاشی یا طراحی، تفاوت‌هایی بنیادین دارد.
برای نمونه، هنر عکاسی نیز چنین ویژگی‌ای دارد؛ یعنی قابلیت تکثیر و تیراژ محدود. هرچند در حوزه‌ی عکاسی تخصصی ندارم، اما در چاپ دستی، خروجی کار همیشه شامل تعداد مشخص و محدودی نسخه است. این محدودیت به عمر کلیشه یا پلیت بستگی دارد؛ زیرا هر پلیت تنها می‌تواند تعداد معینی چاپ باکیفیت تولید کند. ممکن است یک پلیت فقط ده نسخه، یا حتی سه نسخه‌ی قابل قبول ارائه دهد و دیگری تا دویست نسخه دوام بیاورد.
اما تاثیر واقعی چاپ دستی در جامعه‌ی امروز، در همین تکثیر محدود اما گسترده‌ی فرهنگی نهفته است. نسخه‌های چاپی در گالری‌ها، آرشیوها، کلکسیون‌های شخصی یا حتی در خانه‌های مردم حضور می‌یابند و به این ترتیب در بطن جامعه دیده می‌شوند. همین دیده‌شدن، خود نوعی فرهنگ‌سازی بصری است که می‌تواند به ارتقای سواد تصویری جامعه کمک کند.
از زاویه‌ای دیگر، این گسترش و تکثیر، مشابه عکاسی و از مباحث مهم هنر معاصر در قرن بیست‌ویکم است. امروز دیگر اثر هنری محدود به یک گالری یا دیوار مشخص نیست؛ بلکه

می‌تواند در قالب‌های گوناگون، از تلفن همراه و اینترنت گرفته تا تلویزیون، خیابان و پوستر حضور داشته باشد. امکانات تکنولوژی و مدرنیته این فرصت را فراهم کرده‌اند که ما در هر زمان و مکان با اثر هنری روبه‌رو شویم؛ و همین امر، به نوبه‌ی خود نوعی فرهنگ‌سازی معاصر ایجاد می‌کند.
با این حال، یکی از دغدغه‌ها و حتی طعنه‌های هنرمند معاصر در حوزه‌های گوناگون، از سینما و ادبیات گرفته تا نقاشی و موسیقی، همین پدیده‌ی تکثیر مداوم است؛ تکثیری که محصول جهان سرمایه‌داری و تکنولوژی است. اما جالب اینجاست که همین مفهومِ تکثیر را می‌توان از طریق چاپ دستی نیز به شکلی اندیشمندانه بازنمایی کرد.
کلیشه یا پلیت در چاپ دستی، به نوعی بازتابی از جامعه‌ی انسانی است؛ همان‌گونه که انسان‌ها نیز در جامعه تکرار می‌شوند و در عین حال هرکدام هویت خاص خود را دارند. بنابراین، چاپ دستی می‌تواند به عنوان استعاره‌ای از تکثیر و تکرار در جهان مدرن عمل کند و به هنرمند امکان دهد تا نگاه ایدئولوژیک یا مفهومی خود را بیان کند.
به باور من، هرچند فرهنگ چاپ دستی در ایران هنوز چندان گسترش نیافته و جای کار بسیار دارد، اما این حوزه می‌تواند نقشی سازنده، فرهنگی و اندیشه‌محور در جامعه‌ی معاصر ایفا کند.

رضایی: چگونه تکنیک‌های تکثیر چاپی در هنر مدرن ایران می‌توانند همزمان تجربه‌ای رهایی‌بخش یا کاهنده‌ی اصالت و منحصر به فرد بودن اثر را برای مخاطب ایجاد کنند؟

ختایی: یکی از چالش‌های جدی در جامعه‌ی هنرهای تجسمی ایران امروز، مساله‌ی اعتماد و پذیرش آثار چاپ دستی است. چه در میان مخاطبان خاص و چه در میان مخاطبان عام، هنوز این درک و اطمینان شکل نگرفته است که یک اثر هنریِ تکثیرشده در شمار محدود نیز می‌تواند اصیل و ارزشمند باشد.
در چاپ دستی، ما با تیراژی مشخص و محدود روبه‌رو هستیم. البته در میان این نسخه‌ها برخی منحصر به فرد هستند؛ مانند نسخه‌ی هنرمند یا نسخه‌ی آزمایشی که جایگاه ویژه و ارزش خاص خود را دارند. با این حال، در بسیاری از موارد، هنگامی که مخاطب متوجه می‌شود از یک اثر هنری تنها ده یا پانزده نسخه‌ی دیگر نیز وجود دارد، از خرید یا ارتباط عاطفی با آن خودداری می‌کند.
در حالی که در اروپا و بسیاری از کشورهای دیگر، این فرهنگ از دیرباز جا افتاده است. مخاطب آن جوامع می‌داند و آگاه است که اثر چاپ دستی، بی‌تردید یک اثر هنری اصیل است، هرچند در چند نسخه‌ی محدود تکثیر شده باشد. ارزش این آثار نه تنها کاهش نمی‌یابد، بلکه در واقع نوعی فرهنگ‌سازی تصویری ایجاد می‌کند، چرا که با انتشار محدود یک اثر در جامعه نگاه و ذائقه‌ی بصری مردم نیز گسترش می‌یابد. اما در جامعه‌ی ما هنوز چنین نگرشی به‌طور کامل شکل نگرفته است. برای تغییر این وضعیت باید فرهنگ‌سازی تدریجی انجام شود. با برگزاری نمایشگاه‌های چاپ دستی، آموزش‌های تخصصی در دانشگاه‌ها و ارائه‌ی آثار شاخص در این حوزه می‌توان گام‌به‌گام اعتماد مخاطب را جلب کرد.

بارها با این موضوع روبه‌رو شده‌ام؛ زمانی که مخاطب در برابر اثر نقاشی یا طراحی من قرار می‌گیرد و در کنار آن نسخه‌ای از چاپ دستی را می‌بیند، اغلب می‌گوید:
«من ترجیح می‌دهم نقاشی را داشته باشم، چون از آن فقط یک نسخه وجود دارد»

این نگاه نیاز به اصلاح دارد. درک این نکته که تکثیر محدود به هیچ‌وجه از ارزش هنری اثر نمی‌کاهد، به زمان، آموزش و تجربه نیاز دارد. خوشبختانه در سال‌های اخیر، آموزش چاپ دستی در دانشگاه‌ها جدی‌تر و حرفه‌ای‌تر دنبال می‌شود و امید می‌رود مخاطبان ما نیز به‌تدریج پذیرای این فرهنگ درست شوند؛ فرهنگی که میان اصالت، تیراژ و ارزش هنری پیوندی تازه برقرار می‌کند.

رضایی: در سطح روان‌شناختی هنرمند، بازتولیدِ صنعتی اثر هنری چه تاثیری براحساسِ اصالت یا تکراری‌بودنِ اثر برای هنرمند می‌گذارد؟

ختایی: زمانی که هنرمند چاپگر کلیشه‌ای را برای چاپ دستی آماده می‌کند، مسیر طولانی و پرچالشی را طی می‌کند. از نخستین مرحله‌ی طراحی و انتقال اثر بر روی پلیت تا رسیدن به نسخه‌ی نهایی، هنرمند بارها و بارها چاپ آزمایشی (چک‌پرینت) می‌گیرد تا به معیار و کیفیت مطلوب خود برسد.
در این مسیر، فراز و نشیب‌های بسیاری وجود دارد؛ اشتباه، آزمون، تخریب، اصلاح و آغاز دوباره. همین فرایندِ جست‌وجوگرانه، بخش جدایی‌ناپذیری از خلاقیت هنرمند است؛ لحظه‌هایی که او درگیر کشف و شهود بصری و تکنیکی می‌شود و از این تجربه‌ی مستمر تغذیه‌ی هنری می‌کند. اما زمانی که این مراحل به پایان می‌رسد و پلیت به نتیجه‌ی نهایی می‌رسد، مرحله‌ی تیراژگیری آغاز می‌شود از این نقطه به بعد دیگر آن خلاقیت، جست‌وجو و کاوش وجود ندارد. چاپ در این مرحله به تکرار یک عمل فنی بدل می‌شود؛ ده‌ها بار، گاه چهل بار، همان حرکت، همان فشردن و همان مرکب‌گذاری. طبیعی است که این بخش از کار دیگر در حوزه‌ی خلق هنری قرار نمی‌گیرد و بیشتر به یک فرآیند تکنیکی و تکراری تبدیل می‌شود. به همین دلیل، در سراسر جهان روال معمول چنین است که پس از آماده شدن پلیت، هنرمند آن را به یک چاپگر حرفه‌ای (پرینتر) می‌سپارد. این شخص هنرمند نیست، اما در زمینه‌ی چاپ دستی تجربه و مهارت بالایی دارد، ابزار و بسترهای چاپ را به‌خوبی می‌شناسد و می‌داند چگونه از یک پلیت چاپی بهترین نتیجه را بگیرد. هنرمند در این مرحله تعداد نسخه‌ها را مشخص می‌کند. برای نمونه چهل یا پنجاه نسخه و چاپگر شروع به تیراژگیری می‌کند. پس از پایان کار، هنرمند تمام نسخه‌ها را بررسی می‌کند و آن‌هایی را که از نظر کیفیت، وفاداری به نسخه‌ی اصلی و هماهنگی با معیارهایش قابل قبول‌اند، با مداد امضا می‌کند. نسخه‌های دیگر که نقص دارند، حذف می‌شوند.
در تاریخ هنر نیز نمونه‌های فراوانی از این همکاری‌ها میان هنرمند و چاپگر وجود دارد؛ از جمله همکاری‌های خوان میرو، پیکاسو و بسیاری از هنرمندان بزرگ قرن بیستم. در تمامی این

موارد، هنرمند فرآیند چاپ را نظارت و در نهایت نسخه‌های نهایی را تایید می‌کند.
از این رو، چاپ دستی هنری است که علاوه بر خلاقیت و دید هنری، به تخصص، دقت، صبر و همکاری حرفه‌ای نیاز دارد. چاپگر در این میان نقشی تعیین‌کننده دارد، اما روح اثر و خلاقیت اولیه، همیشه از آنِ هنرمند است.

رضایی: شما پیش‌زمینه‌ای در نگارگری دارید، که سنتی پرجزئیات و دقیق در تربیت نگاه است. این تجربه چه تاثیری روی رویکردتان در طراحی و چاپ دستی گذاشته؟

ختایی: در هنرستان، رشته‌ی انتخابی و تخصصی من نگارگری و مینیاتور بود. طراحی را از سال ۱۳۷۴ به‌صورت جدی آغاز کرده بودم، اما در سال‌های ۱۳۷۹ تا ۱۳۸۰ تصمیم گرفتم نگارگری را کنار بگذارم و به شکل تخصصی وارد دنیای چاپ دستی شوم. بدون تردید، نگارگری تاثیر بسیار عمیقی بر نگاه و شیوه‌ی کار من در چاپ دستی گذاشت. ویژگی‌هایی که شما اشاره کردید، همگی در آثارم حضور دارند: توجه به جزئیات، دقت در بافت‌ها، تمرکز بر بخش‌های مشخصی از تصویر و استفاده از عنصر بصری خط که ریشه در قلم‌گیری‌های سنتی نگارگری دارد. این‌ها همگی تجربیاتی بودند که از فضای نگارگری با خود به حوزه‌ی طراحی و چاپ دستی آوردم. با این حال، نکته‌ای که برای من اهمیت بیشتری داشت و دارد، نه فقط تاثیر تکنیک و شیوه‌ی اجرایی نگارگری، بلکه تاثیر دیدگاه نگارگر ایرانی بود. یعنی آن نوع نگاه خاص به جهان و به تصویر که در نگارگری وجود دارد.

برای من همیشه پرسش‌های بنیادینی مطرح بود:
چرا در نگارگری، پرسپکتیو آگاهانه به هم می‌ریزد؟ چرا چیدمان تصویر از پایین به بالا و پله‌ای است؟
چرا اسبی که در پس‌زمینه قرار دارد، به اندازه‌ی اسب پیش‌زمینه است؟ چرا تناسبات با وجود آگاهی از اصول، عمدا شکسته می‌شوند؟
این نگاه، که در آن پرسپکتیو ذهنی و روایی جایگزین پرسپکتیو طبیعی می‌شود، بیش از هر چیز بر من اثر گذاشت. در واقع، نگارگر ایرانی جهان را نه از یک زاویه‌ی ثابت، بلکه از چند زاویه و در چند لحظه‌ی همزمان می‌بیند.
به همین دلیل، یکی از مفاهیم مهمی که از نگارگری الهام گرفتم، مفهوم «دید چند ساحتی» یا دید همزمانی بود؛ یعنی دیدن یک سوژه از زوایای گوناگون در یک زمان واحد. در این نوع نگاه، مثلا بخشی از داستان یا صحنه، همزمان از بالا از پهلو و از روبه‌رو دیده می‌شود. شما می‌توانید هم درون و بالای غار را ببینید، هم بیرون کوه و اطراف آن را مشاهده کنید. این نوع نگاه چندوجهی و چندزمانی، از سال ۱۳۸۰ به بعد در آثار من حضور پررنگی پیدا کرد. هم در طراحی‌ها و هم در چاپ‌های دستی‌ام تلاش کرده‌ام این ویژگی نگارگری ایرانی را تعمیم دهم؛ دیدی که در سینما، تئاتر و نقاشی مدرن نیز به شکل‌های گوناگون تداوم یافته است.

رضایی: نسبت حضور چاپ دستی در تاریخ ایران و تاثیرگذاری آن بر فضای هنری چطور تعریف می‌شود؟

ختایی: در واقع، چاپ دستی، چه لیتوگرافی باشد و چه کاربوگرافی که دو پایه‌ی اصلی این هنر به شمار می‌روند، در مقایسه با زیروگرافی و سری‌گرافی، به لحاظ انتشار و تکثیر تصویر هنری جایگاه ویژه‌ای دارد. هنگامی که اثری دارای ویژگی‌ها و ارزش‌های یک اثر هنری اصیل باشد، طبیعی است که حضور آن در جامعه بر فرهنگ شناخت تصویر و بر نگاه بصری جامعه‌ی هنرهای تجسمی تاثیر می‌گذارد.
زمانی که با تعداد و تکثیر نسخه‌ها روبه‌رو هستیم، به همان نسبت نیز فرهنگ‌سازی گسترده‌تر رخ می‌دهد. در سه دهه‌ی اخیر، این روند در ایران به شکل جدی دنبال شده است؛ به‌ویژه با ساخت دستگاه‌های حرفه‌ای چاپ دستی توسط زنده‌یاد استاد حسن محمدنژاد برآورد می‌شود که ایشان در طول سال‌ها فعالیت خود، نزدیک به پانصد دستگاه پرینت میکینگ در ایران ساخته‌اند. به واسطه‌ی این تلاش، تقریبا تمام دانشگاه‌های هنر در شهرهای مختلف از جمله تهران، کیش، کرمان، نیشابور، تبریز، شیراز، اصفهان و سمنان، به این دستگاه‌ها مجهز شدند. همچنین آتلیه‌های هنری، فرهنگسراها، موزه‌ها و حتی هنرستان‌های کشور نیز از آثار دست‌ساز او بهره‌مند شدند.
این اتفاق، بی‌تردید نقش بسیار موثری در گسترش فرهنگ چاپ دستی و در نتیجه، در ارتقای سواد تصویری جامعه داشته است.
از نظر من، حضور دستگاه چاپ دستی، خود معادل حضور چاپ است؛ این دو از هم جدایی‌ناپذیرند. به عبارت دیگر، هر زمان که با تکثیر اثر هنری مواجهیم، یعنی با نوعی فرهنگ‌سازی تصویری روبه‌رو هستیم.
منظورم از فرهنگ‌سازی، افزایش شناخت و درک بصری مردمی است که در متن جامعه زندگی می‌کنند. این اتفاق باید به شکل مستمر ادامه یابد، زیرا تاثیری بنیادین بر نگاه تصویری و هنری جامعه دارد.
در پایان، امیدوارم مسیر ساخت و توسعه‌ی دستگاه‌های چاپ دستی که با تلاش و پشتکار استاد محمدنژاد آغاز شد، توسط دیگر هنرمندان، مهندسان و علاقه‌مندان این حوزه ادامه یابد، تا جریان زنده‌ی چاپ دستی در ایران همچنان پویا و اثرگذار باقی بماند.

تحلیل چاپ دستی‌های اندی وارهول از نظر آرتور دانتو و جرج دیکی

هومن هنرمند

۱. هنرمند شخصی است که آگاهانه در ساختن اثر هنری سهیم است.
۲. اثر هنری نوعی مصنوع است که برای عرضه به مخاطبان عالَم هنر خلق شده است.
۳. مخاطب، گروهی از اشخاص است که اعضای آن استعداد نسبی درک ابژه‌ای را که به آن‌ها عرضه شده است، دارند.
۴. عالَم هنر عبارت است از مجموع تمامی نظام‌های عالَم هنر.
۵. هر نظام عالَم هنر چارچوبی برای عرضه‌ی اثر هنری به‌وسیله‌ی هنرمند به مخاطبان عالَم هنر است.

این تعریفی است که جورج دیکی از اثر هنری و هنرمند در نسبت آن با عالَم هنر ارائه می‌دهد. آرتور دانتو و جُرج دیکی هر دو بر ارائه تعریفی از اثر هنری متمرکز بودند. موریس وایتس، فیلسوف و منتقد هنری، متاثر از ویتگنشتاین و مفهوم شباهت‌های خانوادگی و نظریه‌ی او درباره‌ی بازی، بر ناتوانی ما در تعریف اثر هنری تاکید داشت. آرتور دانتو و جُرج دیکی نوعی تعریف غیر ارزش‌گذار از اثر هنری ارائه دادند و آن‌را به ساحت فرهنگی منتقل کردند. به این معنا اثری می‌تواند اثر هنری باشد که توسط مجموع افرادی که در عالم هنر فعالیت دارند (شامل هنرمندان، مخاطبین، منتقدین و ...) به‌عنوان اثر هنری به رسمیت شناخته شود. این اثر می‌تواند اثری بد، متوسط یا خوب باشد، اما در هر حال به اثر هنری تبدیل شده است. کارکرد منتقد در این مرحله معنابخشی به اثر هنری است. آنچه آرتور دانتو و جورج دیکی را بر آن داشت که به کارهای هنرمندانی چون مارسل دوشان و اندی وارهول توجه نشان دهند، اطلاق عنوان اثر هنری به ابژه‌های دم‌دستی و روزمره بود. آنچه آبریزگاه مردانه، تخت‌خواب، قوطی سوپ، جعبه‌ی صابون و پاروی برف‌روبی را به اثر هنری بدل می‌کرد، پذیرش آن‌ها توسط عالم هنر یا نهاد هنر به‌مثابه اثر هنری بود. در این حالت ابژه‌ی دم‌دستی ویژگی فرهنگی پیدا می‌کرد و معنایی متفاوت می‌یافت.

چاپ دستی‌های اندی وارهول در تلقی‌ای که دانتو و دیکی از اثر هنری دارند، کیفیت فرهنگی مشابهی دارند. آن‌ها از اشیاء دم دستی به اثر هنری تبدیل شدند و به ساحت فرهنگ ورود پیدا کردند. شاید معروف‌ترین این آثار مجموعه پرتره‌های سیلک‌اسکرین اندی وارهول از مریلین مونرو باشد که در آن تصویر او با شکل و شمایل متنوع تکثیر شده است.

تکثیر مکانیکی؛ بنیامین یا فوکو

سینا یعقوبی

به مجرد مواجهه با مفهوم «تکثیر» در تولید اثر هنری، پای مقاله‌ی مهم والتر بنیامین «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, ۱۹۳۵) به میان می‌آید. مقاله‌ای که در آن به کاهش ارزش اثر هنری در نتیجه‌ی تولید مکانیکی آن می‌پردازد.از نظر او تولید مکانیکی و تکثیر، مسئله‌ای است که ماهیت اثر هنری را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد و آن را دچار دگردیسی می‌کند. او افرادی را به باد انتقاد می‌گیرد که نسبت به ظهور سینما سخنانی هیجان‌انگیز و خوشبینانه بر زبان رانده و می‌نویسد: احتمالا آنها نمی‌دانند که همگان را به تخریب و زوالی دعوت می‌کنند که بالاخره فرا خواهد رسید. بنیامین از تداوم مادی اثر و تغییرات تاریخی که بر آن رخ می‌دهد سخن می‌گوید و از مفهوم «هاله» یا آئورا در اثر هنری که به زعم او در فرآیند تکثیر از میان برداشته می‌شود، می‌پردازد. در اصل آلمانی او می‌نویسد:

“Was ist eigentlich die Aura? Eine merkwürdige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.”

«آئورا حقیقتا چیست؟ پدیده‌ای شگفت از فاصله‌ای که هرچند نزدیک باشد، همچنان دور می‌نماید.»

مفهوم «یگانگی» و «آئورا» یا هاله‌ی اثر هنری و همین‌طور «نسبت اثر هنری با بنیان‌های آیینیش» که با تکثیر مکانیکی بر باد می‌رود، در مرکز ایده‌های او در این مقاله است. بنیامین می‌گوید: فنِ تکثیر، شیء تکثیرشده را از حوزه‌ی سنت جدا می‌کند. تکثیر زیاد، تعداد بی‌شماری نسخه‌ی بدل را جانشین هستی یگانه می‌کند. و دیگر این‌که وقتی بیننده یا شنونده اثر هنری را نزدیک به خود می‌بیند، شیء تکثیرشده دوباره فعلیت می‌یابد. او می‌افزاید: از آن‌جا که شهادت تاریخی متکی بر اصالت اثر است، تکثیرْ آن را هنگامی که تداوم مادی اثر اهمیت خود را از دست می‌دهد، به خطر می‌اندازد. و هنگامی که شهادت تاریخی شیء تحت تاثیر قرار گیرد، اقتدار آن نیز به مخاطره می‌افتد.

مفهوم «آئورا» و مسئله‌ی «اصالت» و «نسبت اثر با بنیادهای آیینی»، مرکز ثقل اندیشه‌ی اوست. او بر این باور است که تکثیر مکانیکی، رابطه‌ی اثر با زمان و مکان یگانه‌ی حضورش را می‌گسلد؛ همان چیزی که باعث می‌شود، مثلا در تماشای فیلمی از چاپلین، تجربه‌ی جمعی سالن سینما جایگزین مواجهه‌ی اصیل با هنر شود.

اما ایده‌های فوکو در ارتباط با توانایی وارهول در «تکثیر» و «اصالت‌بخشی به امر کثیر و منتشر» در این مورد متفاوت است. در نظر فوکو، هنر مدرن در مقام پدیده‌ای ضدافلاطونی تعریف می‌شود. او این ضدیت را در جستار ۱۹۷۰ خود با عنوان «تئاتر و فلسفه» که مروری است بر «تفاوت و تکرار» دلوز، آشکار می‌سازد. از نظر فوکو، هنر ضدافلاطونی با دو سرپیچی مشخص می‌شود: نخست آنکه از درگیری با ذات‌ها پرهیز می‌کند و دیگر آنکه از خودِ «این‌همان بودن» سر باز می‌زند؛ و این سرپیچی عامدانه است. او تحلیل خود را بیشتر به سمت تحلیل رویداد می‌برد.

فوکو درباره وارهول می‌گوید: «بزرگی وارهول، با قوطی‌های کنسروش و سری لبخندهای تبلیغاتیش، در همین است... حماقت در همان حال که در خود فرو می‌رود و با چیزهایی که با خود می‌گوید، تا بی‌نهایت ماهیت خویش را می‌گستراند.» او از قول وارهول می‌گوید: «در هر صورت فرقی نمی‌کند؛ اینجا باشد یا آنجا؛ همواره همان چیز است. چه فرقی می‌کند که رنگ‌ها عوض شوند یا روشن‌تر یا تیره‌تر شوند؟ همه‌ی اینها بی‌معنی است. زندگی، زن، مرگ! چه حماقت مضحکی!» اما با تمرکز بی‌حدوحصر، روشنایی ناگهانی خودِ تکثر را هم می‌یابیم؛ ناگاه از دل پس‌زمینه‌ی سکون قدیمی هم‌ارزی‌ها، فرم راه‌راه رخداد سر برمی‌آورد و تاریکی را می‌درد؛ و آن فانتاسم ابدی، به این قوطی کنسرو سوپ، این چهره‌ی تکین و بی‌عمق، شکل می‌دهد و جان می‌بخشد. از نظر فوکو، هنر وارهول مکانی است برای نوعی «هم‌ترازی هستی‌شناختی»؛ جایی که در آن میک جَگر و مائو و مریلین مونرو بدون رقابت با یکدیگر همزیستند، و صندلی الکتریکی اعدام مسئولیتی بیش از قوطی کنسرو ندارد. در مجموعه چاپ‌های مریلین مونرو، وارهول با تکرار بی‌پایان چهره‌ای واحد نشان می‌دهد که مرز میان تصویر، کالا و مرگ تا چه حد باریک و لغزنده شده است.

این دو ایده‌ی متفاوت درباره‌ی رابطه‌ی تکثیر و هنر چالش برانگیز است. علی‌رغم بخش درخشان مؤخره‌ی مقاله‌ی بنیامین، تاکید بیش از اندازه‌ی او بر اصالت و آئورای یگانه‌ی اثر هنری، که او با نسبت دادن آن به رابطه‌ی سینما با نقاشی و همین‌طور سینما با تئاتر سعی دارد صورت‌بندی کند، به نظر می‌رسد هنرمندان مدرن توانستند از ایده‌های او فراتر روند.

آنان با بهره‌گیری از سینما، تکثیر و عکاسی، تکنولوژی را از آنِ خود کردند و با «قلمروزدایی و قلمروسازی‌های جدید» به تعبیر دلوز، دامنه‌ی وسیع‌تری را در تسخیر امر رهایی‌بخش -که از قضا از دلمشغولی‌های خود بنیامین نیز بود- گشودند.

به این تعبیر، هنرمندان به تقدیر بی‌پایان خود با هر آنچه آنان را محدود می‌کند آگاهانه پرداخته‌اند و در راه فهم و ادراکی نو از جهان، مسیرهای تازه‌ای گشوده‌اند. فارغ از این، اگر به ایده‌ی بنیامین پایبند بمانیم، امکان دسترسی ما به سینما و موسیقی تنها به رفتن به تئاتر و سالن‌های اجرا برای دریافت هنر محدود می‌شد، و برای ما، بیننده و شنونده، امکان گشودن راهی به جهان ادراک‌های هنری فراهم نمی‌آمد.

در حقیقت آنچه در تقابل بنیامین و فوکو آشکار می‌شود دو موضع در برابر نسبتِ اثر، سوژه و قدرت است. بنیامین از زوال «هاله» سخن می‌گوید؛ از نابودی پیوند میان اثر و مناسک حضورش. در حالی که فوکو در دل همین زوال، امکانی برای دگرگونیِ رژیم دیدن و دانستن می‌بیند. اگر در نگاه بنیامین، تکثیرْ فروپاشیِ رابطه‌ی وجودی میان خالق و مخلوق است، در نگاه فوکو همین تکثیرْ قدرت را از مرکز معنازدایی می‌کند.

در آثار وارهول، به تعبیر فوکو، تکرار شکلی از بی‌مرکزی است. هر تصویر نه نسخه‌ای از اصل، بلکه رخدادی از همانندی‌های بی‌پایان است. قوطی کنسرو دیگر نماینده‌ی شیء نیست، بلکه رویدادِ دیدنِ شیء است. در اینجا، هنر از «بازنمایی» به «رویداد» گذر می‌کند؛ جایی که معنا دیگر از نیت هنرمند یا جایگاه اثر سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه در شبکه‌ای از نیروها و تکرارها به گردش درمی‌آید. به همین دلیل می‌توان گفت آنچه برای بنیامین تهدید است، برای فوکو گشودگی است. تکثیر مکانیکی در قرائت فوکویی نه فقط ابزاری تکنیکی، بلکه سازوکار برهم زننده‌ی سلسله‌مراتب دید و معناست. فوکو از «نظام‌های گفتار و دیدن» سخن می‌گوید، و در این میان، وارهول آن‌کسی است که با تکرار بی‌وقفه‌ی چهره‌ها، کالاها و مرگ، دلالت را از سلطه‌ی اقتدار آزاد می‌کند.

اگر بنیامین از فقدان هاله نگران است، احتمالا فوکو در همین فقدان امکان نوعی «هاله‌ی تازه» را می‌بیند: هاله‌ای

نه از جنس اصالت بلکه از جنس انتشار، همزمانی و هم‌ارزی. آنچه در جهان تکثیر روی می‌دهد، نه فقدان معنا بلکه انباشت سطحی معناهاست؛ نه نابودی اثر بلکه بی‌پایانیِ نسخه‌ها.

شاید بتوان گفت که تکثیر، از منظر بنیامین، فرایند تاریخ‌زدایی از اثر است؛ در حالی که برای فوکو، تاریخ‌مندیِ خودِ تکثیر است که اهمیت دارد. بنیامین نگران از دست رفتن «شهادت تاریخی» اثر بود. اما فوکو نشان می‌دهد که همین تکثیر است که ساختار شهادت را به چالش می‌کشد و به ما می‌آموزد که هر دیدنْ خود یک قدرت و یک دیسکورس است. در این معنا، تکثیر نه بازتولیدگر جهان کالایی بلکه تفسیری از ناپایداری آن است؛ آینه‌ای که در هر انعکاسش، نه واقعیت بلکه سازوکار دیدن واقعیت را فاش می‌کند.

در انتها بد نیست به این موضوع اشاره کنیم که این همان چیزی است که امروز با حضور نگران‌کننده‌ی هوش مصنوعی هم به آن نیاز داریم. بر خلاف کسانی که فریاد پایان هنر را سر داده‌اند، تقدیر هنر و مقاومت دائمی آن نسبت به هر آنچه او را محدود می‌کند است که هنر را شکلی نو می‌بخشد تا از پیله‌ی خود بیرون بیاید و از خود دفاع کند؛ با امر نو. به این ترتیب در آینده‌ای نه چندان دور شاهد آن خواهیم بود که هوش مصنوعی در خدمت هنر قرار خواهد گرفت، نه هنرمند تحت تسلط آن.

منابع
فلسفه هنر میشل فوکو -جوزف تنکی- ترجمه مجید پروانه پور انتشارات گیلگمش ۱۴۰۱*
مقاله‌ی «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»*
والتر بنیامین؛ مترجم: نیکفرجام،امید هنر و معماری :: فارابی :: زمستان ۱۳۷۷ – شماره ۳۱

تنها به جای کلمه‌ی «تجلی» که مترجم برای «آئورا» استفاده کرده، ترجیح دادم خودِ کلمه یا ترجمه‌ی «هاله» را بگذارم: بنیامین این واژه را برای توصیف کیفیت یگانگی، حضور و فاصله‌ی اصیل اثر هنری به کار می‌برد. چیزی که فقط در مواجهه‌ی مستقیم و غیرقابل تکثیر با اثر وجود دارد.

اصالت توزیع‌شده

تکثیر به‌منزله‌ی صورتِ زمانیِ اثر

پرژام پارسی

آنچه «اثر هنری» نامیده می‌شود شیء قائم‌به‌ذات یا واقعیتی ایستا نیست؛ رخدادی است که تنها در گذار سازمان‌یافته‌ی خود از سطوح ظهور، گردش، مشاهده و ثبت، به شأن اثر ارتقا می‌یابد. بدین معنا، تکثیر نه نیرویی بیرون‌افکن و تضعیف‌گر بلکه شرط درون‌ماندگارِ اثرشدنِ اثر است؛ همان منطق بازپدیداری که به‌جای تثبیت شیء در مبدأیی فرضی، آن را در توالی مواضع، رسوبات ماده، برساخت‌های سندی و مناسبات ادراکی-نمایشی سامان می‌دهد. اگر «اصل» را نه همچون بُتی یگانه بلکه به‌منزله‌ی «اصلِ فرایندی» بفهمیم، اصلی که در هر بازپدیداری به‌واسطه‌ی تفاوتی خرد اما معنادار خود را از نو تاسیس می‌کند، آنگاه «نسخه» سایه‌ی کم‌ارجِ اصل نخواهد بود؛ بلکه لحظه‌ای هم‌اعتبار در پیکره‌ی فرایندی است که از هم‌نهشتی مادّه و تصمیم، گرافیسم و روایت، و اقتصاد و اخلاق پدید می‌آید.

اصالت در این افق، جوهر یگانه‌ی ساکن نیست؛ پیکری چندلایه است که در سه ساحتِ هم‌بسته استقرار می‌یابد و هر بار، از رهگذر سازوکارهای تفاوت، به آزمون درمی‌آید: نخست، «اصالت سندی» که نسبت اثر با منشأ مادی/تاریخی تولید را تثبیت می‌کند -در چاپ دستی، در ماتریس منفیِ شیار، اسید، تراشه و بافت الیاف؛ و در رسانه‌ی دیجیتال، در فایل اولیه، تاریخچه‌ی ویرایش، ردپای متادیتا و امضای رمزنگارانه. دوم، «اصالت ادراکی» که نه در فهرست‌نویسی حس‌ها، بلکه در پیکربندی نیروها پدیدار می‌شود: تعامل میدان فشار با ظرفیت جذب الیاف و رفتار توزیعی مرکب؛ و در رژیم بازتولید دیجیتال، در هم‌خطی فضای رنگ با حامل فیزیکی و رژیم گواهی (متادیتا/امضا). بدین‌سان، «لمس» از ساحت حسی به صورت‌بندی نهادیِ اصالت انتقال می‌یابد. سوم، «اصالت موقعیتی» شأن اثر را در نسبت با درگاه نمایش و مدار گردش تعیین می‌کند: گالری، موزه، کتاب هنری، کاتالوگ رزونه، صفحه‌ی اختصاصی یا بایگانی آنلاین کنترل‌شده؛ هر موقعیت به‌مثابه قاب روایی، به نسخه ارزش افزوده‌ای از نوع روایت می‌بخشد. این سه ساحت در هم‌تنیدگی خویش نشان می‌دهند که اصالت نه نقطه‌ای ثابت بلکه برآیند تنظیمات دقیق فرایند است؛ و تکثیر، به شرط مهندسی هوشمندانه، نه تضعیف اصالت که سازمان‌دهی و توزیع آن است.

13/100

Henri-Matisse

چاپِ دستی حقیقتی نظری-مادی را عریان می‌کند: «اصل» ضرورتا مثبت نیست؛ گاه منفی است. ماتریس، اصلِ منفیِ اثر است؛ جایِ خالیِ خطوطی که مرکب را می‌پذیرند و به کاغذ می‌سپارند. هر رخدادِ چاپ، مفصل‌بندیِ تازه‌ای از نسبت‌های فشار، دما، رطوبت، زاویه‌ی رولر، سنِ مرکب و مکثِ دست است؛ و همین نوسان‌های دقیق، در دلِ ادیشنِ محدود، نسخه‌ها را به «یگانگی‌های هم‌خانواده» بدل می‌کند: هم‌ریشه و هم‌زبان، اما همیشه نایکسان. از این رو «Artist Proof»، «State Proof»، «Proof» و «Bon à Tirer» حاشیه‌های بوروکراتیک نیستند؛ مراتبِ پدیدارشدگی‌اند -صورت‌بندی‌های پی‌درپیِ زبانِ صفحه که در هر استیت، چیزی از منشِ نهایی را آشکار می‌کنند. در این منطق، «لغوِ ماتریس» ژستی نمایشی نیست؛ دلالتِ اخلاقی-اقتصادیِ ختمِ تکثیر است: لحظه‌ای که کمیابیِ نمادین تثبیت و افقِ اعتماد صیقل داده می‌شود.

تکرار در این منظومه، جمعِ عددی نیست؛ مهندسیِ زمان است. سری، زمان‌مندیِ اثر را به رخدادی طولی بدل می‌کند که در آن، تفاوت‌های خرد -در بافتِ کاغذ، توزیعِ پیگمنت، حاشیه‌ی سفید یا میکروکالیبراسیونِ رنگ- به نشانه‌های معناشناختی تبدیل می‌شوند. مخاطبِ دقیق از خلال همین نشانه‌ها درمی‌یابد که اثر «زمان برده است»: ذهن و بدن با ماده چانه زده‌اند و تصمیم‌های ریز و درشت در کار بوده است. هنرمند، به‌جای مالکیتِ یک تصویرِ یک‌باره، «نوازنده‌ی نواختِ تکرار» می‌شود: مراقبِ ریتمِ فشار، ترتیبِ خشکیدن، نظمِ شماره‌گذاری و لحظه‌ی ختمِ ادیشن. بدین‌سان، تکرار، به‌جای فرسایشِ اصالت، آن را به «کیفیتِ زمانیِ اثر» ارتقا می‌دهد: اصالتی که از یک‌بارگی به «پیوستارِ تفاوت‌ها» انتقال می‌یابد.

جهانِ دیجیتال با امکانِ کپیِ تقریبا بی‌افتراق، میدانِ اصالت را جابه‌جا می‌کند: فرسودگیِ ماده جای خود را به مدارهای ثبت، امضا و صحنه‌پردازی می‌دهد. این جابه‌جایی پایانِ اصالت نیست؛ تغییرِ دستگاهِ سنجه‌ی آن است. اصالتِ سندی در زنجیره‌ی مالکیت و متادیتا تثبیت می‌شود؛ اصالتِ ادراکی از مسیرِ کیفیتِ خروجی و فرمِ ارائه -پروفایلِ رنگِ مهارشده، جوهرِ پیگمنتیِ آرشیوال،

گرماژ/بافتِ حامل، امضای دستی و اندازه‌ی محدود- و اصالتِ موقعیتی از رهگذرِ انتخابِ درگاه‌های معتبر و روایاتِ مستند. اقتصادِ توجه جای اقتصادِ فرسایش را می‌گیرد: مساله فقط «چند» نیست، «کجا و چگونه و برای که» است. از این‌رو، محدودسازیِ ادیشن‌های دیجیتال، گواهی‌های اصالت و سازوکارهای رمزنگارانه صرفا تکنیک‌های کمیابی نیستند؛ شیوه‌هاییند برای بازگرداندنِ تجربه‌ی یگانگی به صحنه، آن هم از راهِ طراحیِ مواجهه: چیدمان، نور، قاب، شرحِ فرآیند. نسخه‌ی دیجیتالِ خوب، تصمیم‌هایش را مرئی می‌کند -رزولوشن، گموت، نسبتِ فایل به اندازه‌ی چاپ، پارامترهای جوهر/کاغذ، امضا/مُهر- و بدین‌گونه به‌جای پنهان‌داشتنِ منشأ، آن را به بخشی از بیان بدل می‌سازد.

اقتصادِ نمادینِ ادیشن، اخلاق و فن را در یک مدار می‌نهد. عددِ ادیشن، قانونِ بازی است: تعهدی روشن برای ختمِ تکثیر در مرزی معین، تا هر نسخه سهمِ تضمین‌شده‌ای از کمیابی داشته باشد. نسبتِ AP/TP/HC با ادیشنِ اصلی، اگر با شفافیتِ تعریف، ثبت و ارائه همراه شود، نقشه‌ی فرآیند را خوانا می‌کند؛ و اگر مبهم و لغزان پیش رود، اعتماد را می‌فرساید. شماره‌ی نسخه، موقعیت‌های نمایشی، پرووِنانس، ثبتِ نمایش‌ها و انتشارها، و اسنادِ هم‌بسته، باید در سامانه‌ای یکدست و راستی‌آزمایی‌پذیر قرار گیرند؛ زیرا در غیابِ شفافیت، عدد به بازیِ سفته‌کارانه بدل می‌شود و نسبتِ اثر-تکثیر از درون متلاشی می‌گردد. از همین منظر، قیمت‌گذاریِ تفاوت‌مند -به‌واسطه‌ی موقعیتِ نمایشیِ ممتاز یا شأنِ روایی نسخه‌های مشخص- نه امتیازی دلبخواهی، که پیامدِ مستقیمِ روایت‌پذیری و آرشیوسازیِ دقیق است.

بدن و ماده در جهانِ تکثیر غایب نمی‌شوند؛ رژیمِ حضورشان تغییر می‌کند. در چاپِ دستی، بدن در هر آغشته‌سازی، هر فشارِ پرس، هر جدایشِ صفحه و هر مکثِ لحظه‌ای، شواهدِ خود را برجای می‌گذارد؛ شواهدی که با ذره‌بینِ ادراک خوانده می‌شوند و یگانگیِ هر نسخه را شهادت می‌دهند. در دیجیتال، شواهدِ بدن به «شواهدِ تصمیم» ترجمه می‌شود: معماریِ فایل، انتخابِ موادِ خروجی، طراحیِ صحنه‌ی ارائه و گواهی‌هایی که مسیرِ تولدِ نسخه را مستدل می‌کنند. این تغییرِ رژیمِ شواهد، به‌جای تقلیلِ معنا، امکانِ زبان‌مند کردنِ فرآیند را فراهم می‌سازد: اثر، چرک‌نویس‌ها و دست‌نوشته‌های فنیِ خود را در حاشیه‌ی نسخه آشکار می‌کند و مخاطبِ حرفه‌ای را به همسفریِ آگاهانه فرامی‌خواند.

تکثیر، آنگاه که با دیسیپلینِ آرشیو همراه شود، به حافظه‌ی اثر بدل می‌گردد. هر نسخه، با شماره‌ی یکتا، تاریخِ تولید، مکانِ نمایش، تصویرِ مستند، نامِ مالک و ارجاعاتِ روایی، گِرهی دیگر بر ریسمانِ داستانِ اثر می‌زند. بی‌سامانیِ بی‌نامی، تکثیر را فرسوده و بی‌اعتبار می‌سازد؛ آرشیوسازیِ منظم، پیکره‌ی اثر را در امتدادِ زمان صُلب می‌کند و امکانِ پژوهش، کیوریشن و تاریخ‌نگاریِ مسئولانه را می‌گشاید. کتابِ هنری، کاتالوگِ رزونه، صفحه‌ی اختصاصیِ اثر و برگه‌های اصالتِ استاندارد نه ابزارهای جانبی، بلکه مفاصلِ ضروریِ اثر شدنند: همانجاکه تکثیر به روایت و روایت به شأن تبدیل می‌شود.

در این چارچوب، شفافیت صرفِ فضیلتِ اخلاقی نیست؛ «فرم» است: هم‌نهادِ فنی-بیانیِ اطلاعاتِ فرآیندی-تعدادِ ادیشن، ماهیتِ پروف‌ها، وضعیتِ لغوِ ماتریس، نوعِ کاغذ/مرکب/پرس و در نسخه‌های دیجیتال، پروفایلِ رنگ، چاپخانه، تاریخِ تولید و سازوکارِ امضا/گواهی. چنین فرمی اعتماد می‌سازد، گفت‌وگوی حرفه‌ای را ممکن می‌کند و اثر را از بازیِ ابهام‌افکنِ بازار مصون می‌دارد. در برابر، پنهان‌کاریِ حساب‌شده شاید مقطعی سودآور باشد، اما در بلندمدت، ریشه‌ی نسبتِ اثر و تکثیر را می‌خشکاند.

حاصلِ بحث: نسبتِ اثر و تکثیر، نسبتِ حذف نیست؛ هم‌زادیِ نقادانه است. «تکثیرِ خوب»—یعنی طراحیِ فرآیند با ضبطِ تفاوت‌ها، تحدیدِ ادیشن، ثبتِ روایی و ارائه‌ی شفاف—اصالت را از اسطوره‌ی شیءِ یگانه به حقیقتِ زمان‌مندیِ اثر ارتقا می‌دهد: اصالتی توزیع‌شده در شبکه‌ی سندی—ادراکی—موقعیتی که به‌جای یک‌بارگیِ مصرف، به حافظه‌ی مشترکِ هنر و جامعه می‌پیوندد. دفاع از اثر امروز، دفاع از فرآیند است: از مهندسیِ نواختِ تکرار، از اخلاقِ کمیابیِ مستند، از آرشیوی که نسخه‌ها را به پیکره‌ای معنادار می‌دوزد و از صحنه‌پردازی‌ای که مواجهه را به تجربه‌ای یگانه بدل می‌کند. اثر، در آینه‌ی تکثیر، خود را دقیق‌تر بازمی‌شناسد: هر نسخه نه سایه‌ی اصل، که خودِ رخدادِ اصل است—یگانگیِ هم‌خانواده‌ای که در هر بازپدیداری، اصلِ فرآیندی را از نو ابداع می‌کند.

از پشت‌بام همه جا را می‌توان دید.

سایت:
www.poshtebammag.ir
آدرس مجله آنلاین پشت‌بام:
poshtebammag
آدرس:
تهران، خیابان سپهبد قرنی
کوچه سوسن، پلاک ۴، واحد۲
ارتباط مستقیم: ۰۹۱۲۴۱۱۰۳۶۸
سازمان آگهی: ۰۲۱۸۸۹۳۲۸۰۴
خرید: ۰۲۱۸۸۹۳۱۷۴۴