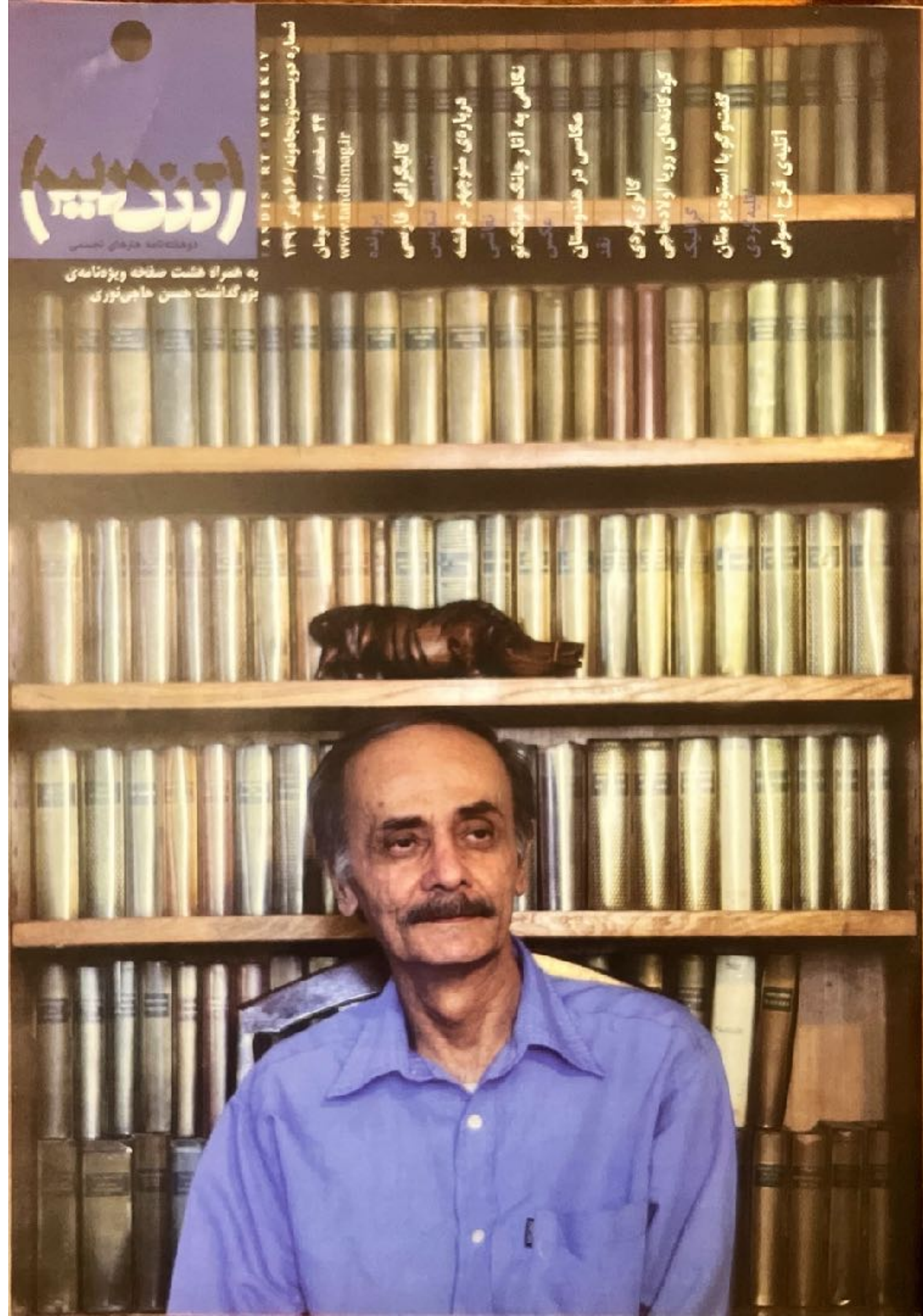


دانشنامه

به همراه هشت صفحه ویژه‌نامه‌ی
بزرگداشت حسن حاجی‌نوری

شماره دویست و پنجاه و نهم / فروردین ۱۳۹۳
۳۳ صفحه / ۳۰۰۰ تومان
www.dandismag.ir

- کالیگرافی فارسی
- فرهنگی منوچهر در فلسفه
- نگاهی به آثار جانگ فریگه‌تو
- عکاسی در هندوستان
- گالری گرهی
- کودک‌نمادهای رویا اولادماهی
- گفتگو با استیو دیوستان
- آلبیدی فرج اصولی



وقتی نوشتن درباره‌ی وضعیت کالیگرافی امروز ایران به من پیشنهاد شد، دو جنبه پیش روی داشتم. نخست توقع حضور ملموس کالیگرافی در زندگی روزمره و دوم چگونگی بازتاب وقایع پیرامونی توسط کالیگرافی. برای پاسخ به این دو وجه، نخست باید نگاهی به اطراف انداخت. اینکه آنچه به عنوان حضور کرافیکال خط در نسخه‌های چاپی، هنر چاپ و کیچ در فرهنگ عامه، میلان شهری و معماری می‌بینیم (بطور اخص در صد سال اخیر) نباید جدا از سویی معنوی کالیگرافی دیده و ارزیابی شود. درحالی‌که این بخش سری مشخصی در زندگی روزمره و رفتار زیستی ما ندارد! به این معنی که برای پذیرفتن کالیگرافی در ذهنیت بیننده، هنوز قراردادهای سنتی، وجه غالب را دارد و مخاطب نمی‌تواند سویه‌های معنایی کالیگرافی را با وقایع یا عواطف مشخصی خارج از کادر تصویر همان اثر کره برزند.

بر عکس آنچه در نظر بسیاری از اهالی تجسمی جا افتاده، به اعتقاد من، آثار کالیگرافی توفیقی محتوایی چندانی در ایجاد یک رابطه چهره به چهره یا بیننده نداشته و این معضل در مورد رودرروی آثار کالیگرافی با مخاطب غیرایرانی (علی‌الخصوص بیرون از خاورمیانه) بیش از پیش رخ می‌نماید. در نظر این دسته مخاطبین، این آثار، انتزاع شرقی محض هستند که فارغ از هرگونه تحلیل محتوایی، صرفاً به عنوان فرم غیرمعمادار پذیرفته شده‌اند.

علیرغم اینکه یک کالیگرافر از غنی‌ترین و انتزاعی‌ترین روش‌های خلق فرم برخوردار است، اما باز هم برای انتقال مفاهیم مورد نظر و پیوند آن با واقعیت جاری، با مشکلی پیچیده به نام نشانه‌وار بودن (صلب بودن فرم‌های کالیگرافی و گره خوردن این عینیت با حافظه‌ی تاریخی مخاطب) گلمه و حروف نیز، مواجه بوده و این باعث می‌شود که بیننده نهایتاً تا سطح زیبایی‌شناختی با یک اثر کالیگرافی پیش بیاید و ابتدا از این سایه و حصار فراتر رود. تنها چاره‌ی پیش روی کالیگرافی استفاده از خاصیت‌های بیرونی خط بوده است به این معنا که خط را در ادغام

با نشانه‌های فرمیک دیگری به کار بندد که نمونه‌های تاریخی آن در اقلام نفسی خط چون جانورنگاری (مانند مرغ بسم الله و شیر نادعلی) یا خط گلزار و مواردی ازین دست مشاهده می‌کنیم. ولی همین نمونه‌ها نیز به این دلیل و البته با درایت، نفسی نامیده می‌شوند که فرم و شکل، رابطه‌ی بسیار کمی با معنا دارد. این حقیقت که کالیگرافی نمی‌تواند آئینه‌ی تمام‌نمای رخدادهای پیرامونی باشد، به بخشی از ماهیت این عرصه بدل شده است. این آسیب که جلایر، پیلارام، زنده‌رودی، مافی، احصائی و ... همه و همه طی صد سال نتوانسته‌اند شکاف میان واقعیت و فرم را از میان بردارند (که انعکاسی از موقعیت سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دوران خود باشد) تا همین امروز حوزه‌ی کالیگرافی را تهدید کرده و نقیصه‌ای است که به قوت خود باقی است.

این به این معناست که تحلیل سیر تاریخی کالیگرافی صرفاً نشان‌دهنده تلون بصری و فرمیک آثار است (اگر این تنوع را به عنوان نشانگر موقعیت زمانی و مکانی نبینیم) و نمی‌شود یا نشانه‌شناسی آن به وضعیت‌یابی جامعه، مختصات فرهنگی، وقایع اجتماعی و یا رویکردی مشخص در جامعه (در زمان خلق اثر و قبل و بعد آن) اشاره کرد و بطور خلاصه ردپای وقایع تاریخی-پیرامونی در آن یافت نمی‌شود.

هرچند با این نکته که خط به عنوان پدیده‌ای سنتی، پیوندی تاریخی و ناگسستی با معانی ازلی ابدی دارد، و این پیوند، نوعی گوشه‌گیری، عزالت و یا حتی بی‌اعتنایی را تسببت به وقایع پیرامون هنرمند توجیه می‌کند، به‌نوعی (و نه صددرصد) موافقم، ولی این خاصیت قدسی و زهدانه هم‌چنانکه بخشی از ماهیت درونی خط است، آن را بسیار در برابر هنر معاصر و سکولار آسیب‌پذیر کرده است.

بعنوان یکی از کالیگرافر های نسل آخر همه وقت به ابعاد محدود روایی خط نویسی فکر می‌کنم و این که کلمه به عنوان یک نشانه‌ی زبانی در دایره‌ی مشخصی از

معادلات شکل و فرم محصورشده و نمی‌تواند با چیزی فراتر از ابزارهای معنایی خودش گفتمان کند و محتوا در کالیگرافی چیزی جز پیام بصری در اختیار ندارد. در واقع آنچه به عنوان محتوا در کالیگرافی وجود دارد، صرفاً برداشتی کاملاً انتزاعی از حوزه‌ی شکلی یک قرارداد سنتی و از پیش تعریف شده است، در حالی که هنرمند نقاش، مجسمه‌ساز، عکاس و یا ویزال‌آرتیست از گستردگی بی‌پایانی از نشانه‌های شکلی بهره می‌گیرد که می‌تواند تابع قراردادهای عاطفی معاصر باشد یا نباشد.

این در حالی است که من نوعی، در وهله‌ی اول به عنوان یک انسان تأثیرپذیر از وقایع بیرونی و در مرحله‌ی بعد به عنوان یک کالیگرافر، خواستار عبور وقایع پیرامونی و یا حتی برخی امیال درونی از فیلتر وجودی خود و بیان آن در قالب یک اثر هنری هستم.

اینکه مفاهیم معاصر می‌تواند چون میل به آزادی، نفرت از جنگ، فقر، ترس، اضطراب و خیلی چیزهای دیگر از طریق فرم بصری خط قابل بیان نیستند، شاید بزرگترین آسیب و تهدید حوزه‌ی کالیگرافی است. تنها رهیافتی که تا بدینجا، نسل ما از طریق آن به بیانی نکتزگرایانه دست یافته، استفاده از مدیوم‌های مکمل در این آثار است (همان‌طور که حوزه‌ی نقاشی یا مجسمه‌سازی معاصر خاورمیانه از مکمل کالیگرافی بهره جسته است) در کمال صداقت باید گفت نسل‌های پیشین و فعلی هنوز نتوانسته‌اند خط را وارد صیغه‌ی زیستی خود کنند

و کماکان کالیگرافی به عنوان عنصری لوکس و لاکچری کاربرد دارد. کدام یک از آثار کالیگرافی توانسته از این ویژگی تزئینی فراتر برود؟ درحالی‌که بطور مثال عکس و یا نقاشی معاصر خاورمیانه‌ای که اجتماعی و عاطفی خود را کاویده و با همه نقدهایی که به آن وارد است، به بخشی از حافظه‌ی جمعی و تاریخی این منطقه تبدیل شده است! حتی اگر از دغدغه‌های فردی هنرمند معاصر کالیگرافر هم که بگذریم، آیا اساساً مخاطب این آثار، چنین رسالتی را بر دوش کالیگرافی معاصر متصور است؟

خاستگاه آنچه را امروز در تعریفی کلی به نام نقاشی خط می‌شناسیم، سوای تجریمات نوگرایانه در تاریخ خوشنویسی ایرانی، می‌توان در میل نوگرایی و مدرنیزاسیون دوران پهلوی جست. حرکتی که در حوزه‌ی هنرهای تجسمی با سخاوتی به اوج اقبال و توفیق خود دست می‌یازد و در جریان آن استفاده از خط‌نویسته به مثابه‌ی عنصری نمادین دال بر هویت ایرانی رواج می‌یابد.

اما آنچه مدرنیزاسیون انجام می‌داد - و یکی از وجوه تمایز آن با مدرنیته همین است - ایجاد تغییرات نوگرایانه در پوسته‌ی ظاهری و لایه‌های بیرونی فرهنگ است؛ نمود تجدد در ظاهر فرهنگی که هنوز در پیوند تنگاتنگ با گذشته زیست می‌کند. از این رو نام سنت بر گذشته می‌نهد و نمایش تجدد را به مدد آمیزشش با سنت میسر می‌کند. این در بخشی از هنر نوگرای ایران عامل توفیق و تأیید شد، لذا میل مدرنیزاسیون نمایه‌هایی از اصالت و سنت را دچار تحول در ریخت و منظر کرد تا اصیل‌نور را پیش روی طالبان نوگرایی هویت‌مند قرار دهد.

قدرتمندی بالای بازار و سرمایه‌داری متأخر در تزریق الگوهای فرهنگی به کشورهای در حال توسعه تمامی معانی، تعاریف و گرایش‌های هنری را دستخوش تغییر و چرخش می‌کند. در چنین شرایطی هنرمند غیرغربی هم می‌تواند نقش پرچم‌دار اصالت و حافظ ارزش‌های فرهنگی را بازی کند و هم آشکارا در خدمت صنعت هنر و منافع تجارت باشد که تمام آن در دست "دیکری غربی" است. این اتفاقی است که آشکارا و به‌دفعات در تاریخ هنر نوین ایران حادث شده است؛ هنرمند می‌کوشد تا با تکیه بر فردیت فرهنگی خود طرحی نو دراندازد تا سر از جامعه جهانی درآورد، لیکن به سرعت از فردیت خود جدا شده و صرفاً به متفاوت و جذاب بدل می‌شود. نه تنها نقاشی خط، که تقریباً تمام کنش‌هایی که در راستای هویت‌مندی هنر نوین ایران شکل گرفته‌اند. همین مسیر را پیموده و تبدیل به کلیشه‌های هویت ملی شده‌اند و به عنوان وجه تفاوتی جذاب، خوشایند و چه بسا اسرارآمیز ماهیتی سوغاتی‌وار یافته‌اند که توریست-مجموعه‌دارهای بازار جهانی را به خود جذب می‌کنند. همان‌ها که با

انکاره‌های کلیشه‌ای و ساختگی اندیشه اروپامحور (Euro Centric) به‌مثابه‌ی هویت شرقی تبلیغ می‌شوند. شرقیت ملاکی ابداع شده توسط غرب است که با نگاه غربی بر حفظ و بهره برداری از نگاه اینزکتیو و توریستی به فرهنگ‌های شرقی بازارپس می‌شود. در این راستا و در رویارویی با غرب، مسئله‌ی هویت ملی جایگزین مفهوم هویت سوئزکتیو شده و ایرانیت (یا ایرانیزاسیون) به شکلی نمادین معنی و نمودی صرفاً جغرافیایی پیدا می‌کند. جهانی شدن از هنرمند غیرغربی هویت‌مندی می‌طلبید و نمایه‌های ایرانیت، همچون خط، دستاویزهای آماده‌ای هستند تا به دور از گفت‌وگو معاصریت بتوان ضوابط جهانی شدن را اجابت کرد. در ادامه، کش هنری به فنی تقلیل می‌یابد که آمیزه‌ای است از اصالت و تقلیدهای فرمالیستی از الگوهای غربی. ایرانی بودن با تکیه‌ی صرف بر زمینه‌های بومی نمودی ظاهری و پوسته‌ای پیدا می‌کند که تنها متفاوت بودن را تعقیب می‌کند. هنرمند شرقی دل به حفظ و ارتقای سنت‌ها خوش دارد و در دل پروژه‌ی مدرنیزاسیون در حالی که بر طیل اصالت نو می‌کوبد، نظم و قاعده‌ی سنت را به هم می‌ریزد و در

واقع تمامیت آن را دچار اختلال می‌کند، و از آن نه اصالت که نقل قول اصالت برجاس می‌گذارد. در واقع مقبولیت و توفیق این هنرمندان بر ساخته‌ی شوکی است که اول‌بار در نتیجه‌ی اختلال در نظم سنتی به دست آمده است. بحث بر سر کلیشه‌ی مشروعیت سنت و نوگرایی نیست، بر سر داعیه‌ی معاصر بودن و تکیه بر ارجاع به سنت‌ها در عین وفاداری به بازار است.

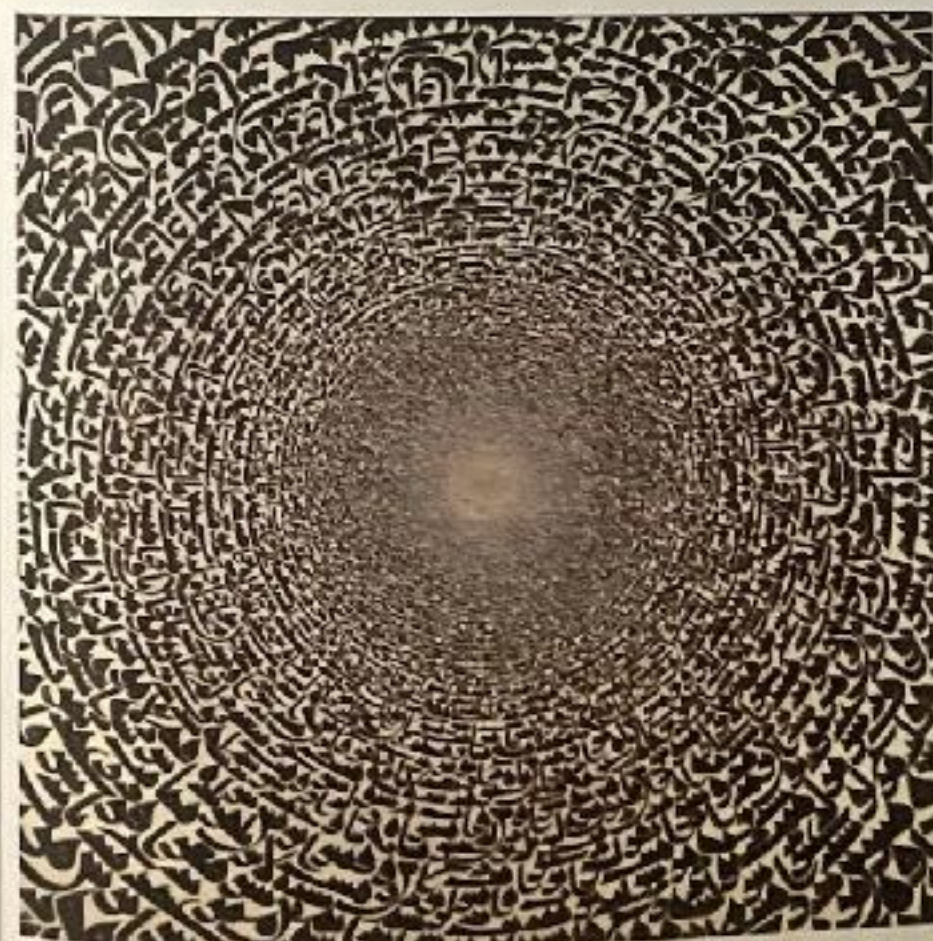
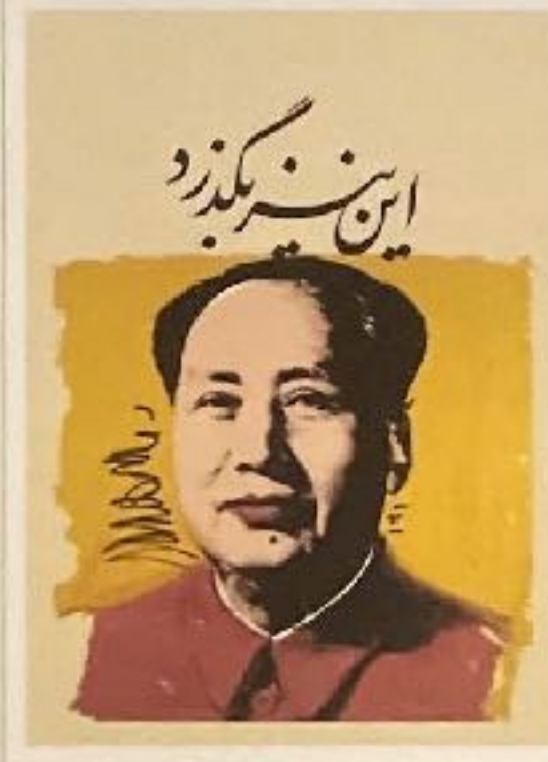
گرایش به بهره‌برداری از خط را خصوصاً در دو دهه اخیر، جدا از ارزش‌های کنش نوگرا، می‌توان پاسخ به مطالبات جهانی شدن در خصوص هویت‌مندی هنرهای غیرغربی تلقی کرد. لیکن این هویت‌مندی به قالبی نمادین و آرایه‌ای ختم می‌شود که هنرمند بر کرد تکرار و تکثیر می‌کند. بنیستی می‌سازد از بیگانه‌سازی زورکی قطع‌های از گذشته‌ی تاریخی‌اش، که به عکس آنچه ادعا می‌کند، اقتدار یک متن تاریخی فرهنگی را تحریب می‌کند - که اگر منجر به تولید گفتمان سوئزکتیو شود، هیچ بد نیست - و به جای تولید گفتمان به نمادی تزئینی عاری از چالش، تخیل و دغدغه تبدیل می‌شود. هرچند در تجربه‌های متأخرتر به نظر می‌رسد که هنرمندان کوشیده‌اند از خط به عنوان عنصری برای قدم گذاشتن به رابطه‌های با گذشته و همچنین با شرایط جهانی‌شده و به چالش کشیدن این دو بهره ببرند، لیکن گویی

همزبانی بازار منجر به تلاش همزمان برای تضمین ارزش

مصادله‌ای اثر شده و سعی اولیه را خنثی می‌کند. دوباره خط‌نویسته به ترکیبی از نمادهایی آرایه‌ای از هویت بومی و مکمل‌های کلامی برای اثر تبدیل می‌شود که آمیزه‌ای است از میل به تزئین، انقراض سنت‌مدرنیستی و راندیکالیزاسیون با چاشنی ایرانیزاسیون! در نتیجه دوتجربیات جدید هم با همان قضیه‌ی نقل‌قول‌ها طرف هستیم. برای نمونه در مجموعه‌ای به نام پاپ آرت ایرانی، با جفت و جور شدن گرایش‌هایی از التقاط-گرای، تکثر سبکی، طنز و نقیضه، با نقل‌قول‌های نمادینی از پاپ آرت و ایرانیت مواجه می‌شویم که نمونه‌ی آن را این روزها زیاد می‌بینیم؛ تکه‌هایی از متونی که از زمینه‌هایشان جدا شده‌اند و گویی تنها راه پیوندشان به هم و توجیه بی‌مایگی گفتمان و فقدان مسأله، میانجی قرار دادن نمادهای هویت بومی است تا شاید اثر در محدوده‌ی جغرافیا تعین پذیرد شود.

در پایان لازم به ذکر است که این نکات نظرات شخصی نگارنده بوده و الزاماً تعمیم‌پذیر نیست. به‌واسطه‌ی همان نظرات شخصی، نگارنده پاره‌ای از آثار بهره‌مند از خط نوشته را که آگاهانه و در راستای تولید گفتمان‌های انتقادی حرکت می‌کنند، از دایره‌ی نقد خود مستثنی می‌داند.

تصاویر: مهدی میربافر، پاپ‌آرت ایرانی



عزرا عقیقی، بخشایش

بهروز شاولی