نگاه‌خانه

واحد خاکدان؛ از گالری سیحون تا گالری ماه

به بهانه برگزاری نمایشگاه و انتشار کتابی از آثار واحد خاکدان

نویسنده: پوریا محمودی اصل همدانی: «آبان ۱۳۵۳ آغاز زندگی حرفه‌ای من به‌عنوان یک نقاش است. هنوز از اینکه در آن ماه و سال توانستم تعدادی از تابلوهای آبستره و نیمه‌آبستره خودم را ۱۰ روز آویخته بر دیوار گالری سیحون ببینم، در عجبم. افتخاری بود برای هر نقاشی که بتواند در سیحون، تنها گالری حرفه‌ای شهر، آثارش را به نمایش بگذارد و برای من دانشجوی ۲۴ساله که اصلا حکم آرزوی محال داشت». این جملات واحد خاکدان در رابطه با نمایشگاه آثارش در گالری سیحون به‌خوبی بیانگر اهمیت این رویداد در زندگی حرفه‌ای او است. خاکدان یک سال بعد در «تالار ایران» هم نمایشگاهی برگزار کرد. همین دو نمایش کافی بود تا خاکدان در همان اوان جوانی، شانه به شانه نام‌های بزرگی بزند که آثارشان در گالری‌های مشهور شهر مکرر به نمایش درمی‌آمد. از همین‌رو است که حمید کشمیرشکن نیز در هنر معاصر ایران، نام واحد خاکدان را در کنار دیگرانی نظیر هانیبال الخاص، آیدین آغداشلو و علیرضا اسپهبد ردیف می‌کند.

نمایشگاه گالری سیحون در عمل یک نقطه درخشان در مسیر حرفه‌ای زندگی خاکدانی بوده است که به تعبیر خودش، از همان شب افتتاحیه که ناگهان برق رفت و داد همه را برآورد، مشخص بود مسیر زندگی شخصی و حرفه‌ای‌اش پرفرازونشیب و با دشوارهای بسیاری همراه خواهد بود؛ دشواری‌هایی که البته هیچ‌گاه نتوانست از عطش واحد خاکدان برای نقاشی‌کردن بکاهد. نقاشی و تصویرگری تنها کاری بوده و هست که خاکدان در سراسر زندگی به آن اشتغال داشته و دارد؛ حتی در دوره‌ای که در اتاقی کوچک در اوبرهاوزن آلمان به سختی روزگار می‌گذراند. در نگاه او، نقاشی‌کردن امری است طبیعی مانند نفس‌کشیدن و غذاخوردن؛ جزئی ضروری از زندگی یک نقاش راستین. همین اشتیاق بی‌حد او به نقاشی هم بود که موجب شد پس از مدتی سکونت در آلمان، بتواند در چند گالری و مرکز فرهنگی نمایش‌هایی از آثارش برگزار و هنرش را به اروپایی‌ها هم معرفی کند؛ گرچه در فضای آن روزهای آلمان موفقیت چندانی کسب نکرد. از آن زمان تاکنون، نام خاکدان در ایران، آلمان، هلند و آمریکا، در کنار نام هنرمندان بزرگ ایرانی و غیرایرانی دیگر یا به تنهایی بر پوستر نمایش‌های متعددی نشسته است. واقعیت این است که شاید بتوان گفت مسیر زندگی حرفه‌ای واحد خاکدان در نقاشی و تصویرگری کتب کودک، مصداق خوبی است از ضرب‌المثل «کار خوب‌کردن از پرکردن است». او آن‌قدر طرح و اتود زده، مشق کرده و نقاشی کشیده که یکی از دشواری‌های درک و فهم مسیر حرفه‌ای‌اش دستیابی به تصویری نسبتا جامع و روشن از ادوار و مشخصات کاری اوست. بااین‌حال، در طول سالیان، بسیاری او را تحت عناوینی همچون «سوررئالیست»، «هایپررئالیست» یا «فوتورئالیست» درآورده‌اند. این عناوین کلی گرچه مدعی‌اند حال‌وهوای عمده نقاشی‌های خاکدان را بیان می‌کنند، اما درواقع نه‌تنها ادوار مختلف کاری او و تاثیر و تاثرات نیروهای گوناگون زمینه و زمانه خاکدان بر آثارش را نادیده می‌انگارند، بلکه مخاطب را از به تماشا ایستادن صبورانه در برابر نقاشی‌ها و کشف رازهای نهفته در آثار خاکدان بازمی‌دارند. در حقیقت، عناوین کلی‌ای همچون اینها، «تکینگی» را از آثار خاکدان می‌ستانند. اگر از مجموعه آثار آبستره او در دوره ابتدایی آثارش بگذریم، خاکدان را بیشتر با نقاشی‌هایی می‌شناسیم که در عین بازنمایی فیگورها یا اشیایی واقعی، نشانه‌های بسیاری از نوعی بازیگوشی سوررئالیستی در فرم، نوعی وسواس مفرط در بازنمایی واقع‌گرایانه و همچنین کاربرد پرقدرت رنگ در آنها دیده می‌شود. به سبب همین ویژگی‌های فرمال، «تکینگی» ازجمله مهم‌ترین ویژگی‌های آثار او است. گرچه هر اثر ارزشمند هنری ویژگی‌های خاص خود را دارد، اما آثار خاکدان به واسطه عناصر و کیفیات یادشده، همچون راویانی از داستان‌های درونی هنرمندند؛ راویانی از هنرمندی که به گفته خودش، تلاش دارد امر ذهنی و درونی خود را بر تابلو نقش بزند.

بنابراین گشتن و جستن در درون آثار خاکدان قرین است با نزدیک‌شدن به این امر ذهنی و درونی. از نور بی‌رمقی که از پنجره این اتاق همه‌جا همیشه حاضر می‌تابد، فیگورهایی که همواره در یک‌جور تنش گرفتارند و رنگ‌های قدرتمندی که بر پس‌زمینه عمدتا قهوه‌ای آثارش می‌نشیند تا عکس‌های کوچک و بزرگ سیاه‌وسفید که گویی یادآور خاطراتی ویژه هستند، همگی در کنار هم به خزنرنزهایی می‌مانند که در گوشه یک اتاقک مطرود و متروک روی هم دپو شده‌اند. این خزنپنزرها، هرکدام به تنهایی و همچنین در کلیت‌شان، بیانگر درونی پرآشوب هستند و این درون پرآشوب گواهی است بر این واقعیت که بسیاری از آثار او تمی ملانکولیک دارند. سایه این ملانکولی آن‌قدر بلند و گسترده است که گویی در نقاشی‌های او زمان، تا آنجا که مخاطب بخواهد، می‌ایستد. زمان می‌ایستد و تمام اشیای موجود در تصویر چشم در چشم ناظر، مدام به او زوال خود و ناظر را زمزمه می‌کنند؛ زوالی حاصل زمان ازدست‌رفته.

تازه‌ترین نمایشگاه آثار واحد خاکدان به‌تازگی در گالری ماه برگزار شد؛ گالری‌ای که همراه شده با رونمایی از کتابی از مجموعه آثار و فعالیت‌های خاکدان و همچنین فیلمی از او. در این نمایش که با عنوان «سکوت سایه‌ها» برگزار شد، چند اثر اخیر او به نمایش درآمد. کتاب، تحت عنوان «کارنامه واحد خاکدان؛ بازنمایی خیال بر صحن واقعیت»، علاوه بر ارائه شرحی توصیفی و تحلیلی از زندگی، زمانه و آثار هنرمند، حاوی آرشیو جامعی از نقاشی‌ها، طرح‌ها و تصویرسازی‌های او است و فیلمی که از او بر پرده رفته نیز حاوی گفت‌وگویی ارزشمند با این هنرمند است.

از گالری سیحون تا گالری ماه، درست نیم‌قرن می‌گذرد که خاکدان مشغول قلم‌زدن بر بوم نقاشی است و آنچه اکنون از او و هنرش به نمایش درمی‌آید، در حقیقت بزرگداشتی است از آنچه تاریخ هنر معاصر ایران از هنر واحد خاکدان به ارمغان برده است.

بی‌شرم و بی‌رحم

به بهانه نمایشگاه آثار اردشیر محصص در گالری نگاه

محمدحسین خاتمی‌فر

دماغ‌های درازی که مثل طناب در هم گره خورده و توی فضا پرتاب شده، پیکرهای سوار روی هم و فرورفته در هم، با دست‌های دراز و در عین حال کوتاه از به دست آوردن و نیشخند روی صورت پیکرهای چندسر یا بی‌سر. جمعیت بازدیدکننده‌ای که در نمایشگاه اردشیر می‌بینی، از همه نسل‌ها و قشرها، شباهتی با خود آثار دارد. نیشخندهای روی لب خریداران؛ پیرمرد و پیرزنی که با حسرتی ساختگی طوری که همه بشنوند می‌گویند: «هرچی دوس داریم فروش رفته...». رقصنده‌های شکم‌تکیده توی طراحی‌ها. گربه‌ها و دیوهایی که با ژست‌های مضحکی آماده حمله و دفاع در رزمی خیالی‌اند... و مگر این ازدحام در گالری کوچک خیابان غفاری نمونه کوچکی از کل آن خیابان و محله و شهر نیست؟ جایی که کمی پایین‌تر در میدان هفت تیر چیدمانی از ویرانه‌های جنگ اخیر و بازسازی محل از دست رفتن عزیزانی به نمایش گذاشته شده و گربه‌ای که زیر ماشین سوخته دنبال سوسکی می‌دود. روباه لاغری بی‌ترس از آدم‌ها روی همان مبل خاک‌گرفته وسط میدان می‌خوابد و دو دختر جوانی که با موهای وز و به‌هم‌ریخته و تی‌شرت و شلوار پاچه‌گشاد و ساک‌های پارچه‌ای روی دوششان متن‌های توی ویترین کنار ویرانه و ماشین منفجرشده را می‌خوانند. سر تکان می‌دهند. از گربه و ماشین سوخته و روباه عکس می‌گیرند و دست در دست از گالری‌گردی‌شان می‌روند سمت متروبی که شاید روزی پناهگاه‌شان باشد و توی مترو جمله‌های محصص را پشت کارت‌پستال‌هایی که از گالری گرفته‌اند می‌خوانند: «من دلم می‌خواهد خونسرد و بی‌رحم باشم. بهترین شکارچی خونسردترین شکارچی است». ولی اردشیر چه چیز را شکار کرده؟

تصویری که آن دو جوان مثل همه از اردشیر دارند، تصویر هنرمندی گوشه‌گیر است که خود را از دنیای هنر جدا کرده و در کنج خلوتش تا روز مرگ با دست لرزان طراحی کرده. تصویری که با این جمله اردشیر از خودش تناقض دارد و فکرش را هم بکنی اردشیر از پیرعمویش بهمن محصص بی‌رحم‌تر است. اردشیر برخلاف پیرعمویش فقط قربانی نمی‌آفریند. پیکرهای اردشیر خودشان با حرکات احمقانه‌شان موقعیت درد را برای خوشان درست می‌کنند و از درد لذت می‌برند. اردشیر حتی بی‌شرم‌تر است. ابایی از فروکردن سر پیکرهایش توی ماتحتشان ندارد. خودش را «نتیجه بد فیلم‌های خلاف اخلاق» می‌داند. پیکرهای دراز و توی هم رفته‌اش پی تعادلی‌اند که به گفته‌اش مسخره است. مسخره‌بودنی که او با حساسیت از محیطش الهام گرفته بود. همان محیطی که حالا دو گالری‌گرد جوان، روبه‌روی سردر دانشگاهش راه می‌روند، سیگاری دود می‌کنند و تا سر نواب را به سمت خانه دانشجویی‌شان قدم می‌زنند. و بعد این سال‌ها هنوز باطن آن خیابان‌ها و آدم‌ها همان‌اند. دو دختر جوان به همین فکر می‌کنند. سرخورده از این تکرار و خاطره خودشان از روزهایی نه خیلی دور از ازدحامی که آنجا دیده بودند. به هم می‌گویند که واقعا هیچ چیز عوض نشده

و نمی‌شود و یکی‌شان پوزخندی می‌زند به طرح اردشیر توی دستش که این‌همه را زودتر از هرکسی دیده. از آن فاصله گرفته و به بی‌خجالت نشانش داده و در خلوت خودش پوزخندی زده به همه آنهایی که بتی خجل و حتی متعهد از او ساخته‌اند.

اما حالا خیلی‌ها مثل همین دخترها می‌دانند که اردشیر از جنس آن آدم‌هایی است که نمی‌توانند به بلاهت نوع بشر و اطرافیانشان از دریچه ترحم نگاه کنند. ولی با این حال چندان اهمیتی هم برای این تراژدی کیهانی قائل نیستند. آدم‌هایی که در نومیدانه‌ترین شرایط هجو و طنز را بهترین راه مواجهه با موقعیت و درکش می‌دانند؛ موقعیتی که همه در ساختنش دخیل‌اند. بی‌تفکیک ما و آنها و بی‌میل برای تعادل. جای این هجو و طنز در فرهنگ ما که پر از خنده‌های پوچ اینستاگرامی و توییتری برای فرار از مصیبت است، خالی‌تر از همیشه است. یکی از دخترها می‌گوید: «می‌دونم که باید یه طور دیگه‌ای باشه و نیست. همین». اینکه نیازی هست برای تجدیدنظر در همه چیز. در هر چیزی از گذشته و در تصویری که ما از خودمان داریم. و آرشیو اردشیر بخشی از این تصویر است. نمایشگاه اردشیر فرصتی است برای نگاهی دوباره به اردشیر. لذت‌بردن از آثار دیده‌نشده از او و شاید تأملی در خودمان وقت قدم‌زدن تا خانه.

جنگ؛ شاهد و زبان هنر

رزا متین‌فر

بوم نقاشی مدت‌هاست شاهد خاموش بی‌رحمانه‌ترین تناقضات بشریت بوده است. در طول تاریخ، جنگ مجسمه‌ساز بی‌رحم تمدن‌ها بوده و در پی آن، زبان هنر را نیز ساخته است. از طاق‌های پیروزی روم گرفته تا فریادهای کلاژشده دیجیتالی یک انقلابی خاورمیانه‌ای، هنرهای تجسمی به‌عنوان آینه‌ای برای منازعات عمل کرده‌اند و نه‌تنها وقایع، بلکه روان درهم‌شکسته، خشم اخلاقی و تاب‌آوری سرسختانه روح انسان را منعکس می‌کنند. این سفر، از تجلیل تا ترومای، از مستندسازی وقایع تا زیر سؤال بردن خودِ امکان بازنمایی، نشان می‌دهد که چگونه کوره جنگ اشکال جدیدی از بیان را ایجاد می‌کند؛ تحولی که در هیچ‌کجا فوری‌تر و قدرتمندتر از هنر معاصر خاورمیانه در حال رخ‌دادن نیست.

روایت غربی از این دگرگونی‌ها با مجموعه‌ای از گسست‌های خشونت‌آمیز مشخص شده است. برای قرن‌ها، هنر خدمتگزار قدرت بود، مأمور به تجلیل از فاتحان و اسطوره‌سازی پیروزی‌ها، همان‌طور که در پرتره قهرمانانه ژاک لویی داوید از «ناپلئون در حال عبور از آلپ» دیده می‌شود. اولین تغییر با «سوم ماه می ۱۸۰۸» اثر فرانسیسکو گویا از راه رسید که زاویه دید را از قهرمان به قربانی تغییر داد و خشم اخلاقی خام و تزلزل‌ناپذیری را معرفی کرد؛ گویا در واکنش به فجایعی که در طول جنگ شاهد آن بود، تصاویر قهرمانانه را کنار گذاشت و از «قلم‌زنی‌های خشن و واقع‌گرایانه» برای انتقال پیامدهای غم‌انگیز درگیری‌های خشونت‌آمیز، ازجمله اجساد مثله‌شده و خشونت علیه غیرنظامیان توسط سربازان استفاده کرد. نقاش روسی، واسیلی ورشچاگین، این رویکرد را با شاهکار خود در سال ۱۸۷۱، «تجلیل از جنگ»، رادیکال‌تر کرد. این نقاشی، توده‌ای هرمی‌شکل از جمجمه‌های انسان را در منظره‌ای بایر به تصویر می‌کشد که پرندگان لاش‌خوار از بقایای آن تغذیه می‌کنند. کتیبه ورشچاگین روی قاب «تقدیم به همه فاتحان بزرگ، گذشته، حال و آینده»، پیام او را به یک کیفرخواست جهانی و بدون ابهام علیه نهاد جنگ تبدیل می‌کند.

بااین‌حال، این کشتار جنگ جهانی اول بود که واقعا فرم هنری را در هم شکست. زبان‌های قدیمی زیبایی و قهرمانی به دروغ‌های زشت تبدیل شدند. در پاسخ، جنبش‌هایی مانند دادا از کافه‌های زوریخ ظهور کردند و از مزخرفات و فتومونتاژ برای اعتراض به جهانی که دیوانه شده بود، استفاده کردند. اکسپرسیونیست‌های آلمانی مانند اتو دیکس که در سنگرها خدمت کرده بودند، آسیب‌های خود را با چهره‌های تحریف‌شده و گروتسک بر روی بوم منعکس کردند و از تکنیک تحریف برای بیان زوال روانی استفاده کردند. این بحران بازنمایی پس از جنگ جهانی دوم و هولوکاست به اوج خود رسید و برخی از هنرمندان را به ترک کامل پیکرنگاری سوق داد و در اکسپرسیونیسم انتزاعی به دنبال زبانی برای بیان آسیب‌های وصف‌ناپذیر و وحشت وجودی عصر اتم گشت. در میان آثار هنری ضدجنگ، نقاشی گرنیکا اثر پابلو پیکاسو جایگاهی ماندگار دارد. این نقاشی که در واکنش به بمباران شهر گرنیکا خلق شد، به یک نماد جهانی ضدجنگ تبدیل شد. استفاده پیکاسو از کوبیسم و یک پالت رنگی تک‌رنگ و خشن، تصویری فراگیر و آشفته از مرگ، درد و اندوه ایجاد می‌کند. گرنیکا از بستر اصلی خود فراتر رفته و به نمادی جاودانه از اعتراض علیه خشونت در سراسر جهان تبدیل شده است و تصویر آن در بنرهایی که در اعتراضات علیه جنگ ویتنام و سایر درگیری‌ها استفاده می‌شد، تکرار شده است.

این تکامل صرفا مربوط به موضوع نبود، بلکه مربوط به جوهره و روح بود. جنگ، بازآفرینی رادیکال تکنیک، رسانه و مواد را ضروری کرد. هنگامی که رنگ سنتی دیگر کافی نبود، هنرمندان به قطعات فیزیکی روی آوردند؛ «زیبایی‌شناسی قطعه» که از طریق فقدان و پسماند سخن می‌گفتند. دادائیست‌ها با مونتاژ اشیای «آماده» روزمره در اعتراض، پیشگام این امر بودند. هنرمندان معاصر مانند هیوا کی از کردستان عراق، پوکه‌های گلوله‌های مصرف‌شده را در اشیای پیش‌پاافتاده ذوب می‌کنند و نقدی کیمیاگرانه از اقتصاد جنگ ارائه می‌دهند. هنرمندان سوری، آوار ساختمان‌های بمباران‌شده را در آثار خود جای می‌دهند و هنر را به اثری نمایه‌ای و فیزیکی از فقدان تبدیل می‌کنند. با رسانه‌ای‌شدن جنگ‌ها از طریق تلویزیون و رسانه‌های اجتماعی، هنرمندانی مانند مارتا راسلر و تمام اعظم سوری، فتومونتاژ و کلاژ دیجیتال را نه برای نشان‌دادن خود جنگ، بلکه برای نقد شیوه بهداشتی و دور از دسترسِ مصرف آن و درخواست برای به رسمیت شناخته‌شدن از طریق زبان جهانی تاریخ هنر به کار گرفتند.

این انقلاب فنی با یک تغییر مفهومی عمیق هدایت شد. مضامین اصلی هنر از شکوه به تروما، از رویداد به خاطره، از قابل بازنمایی به غیرقابل بازنمایی تغییر یافت. بدن در هنر تکه‌تکه شد، به مکانی برای درد تبدیل شد تا قهرمانی. تمرکز به سوگواری و غیاب معطوف شد، همان‌طور که در چیدمان‌های صندلی‌های خالی دوریس سالسدو کلمبیایی دیده می‌شود که یادبود «ناپدیدشدگان» را به تصویر می‌کشد. هنرمندانی مانند ولید رعد از لبنان، از طریق پروژه تخیلی گروه اطلس خود، تلاش برای مستندسازی «آنچه اتفاق افتاده» را متوقف کردند و شروع به کاوش در «چگونه می‌دانیم چه اتفاقی افتاده است» کردند و خودِ ساخت تاریخ و حافظه را در یک جامعه جنگ‌زده به چالش کشیدند. نقش هنرمند از وقایع‌نگار دربار به شاهد، بایگانی‌کننده و خالق روایت‌های متقابل علیه تبلیغات رسمی و حذف‌ها تغییر یافت.

این دگرگونی‌ها در هیچ کجا به اندازه خاورمیانه، جایی که درگیری‌های قرن‌های بیستم و بیست‌ویکم برخی از حیاتی‌ترین و دلخراش‌ترین هنرهای زمان ما را ایجاد کرده‌اند، به‌شدت احساس نمی‌شوند و این ما را به ایران می‌رساند؛ کشوری با یکی از عمیق‌ترین و دیرینه‌ترین سنت‌های هنری در جهان که اکنون بر لبه تیغ قرار گرفته است. هنر ایرانی همواره بر قدرت استعاره تسلط داشته است؛ از نمادگرایی پیچیده مینیاتورهای ایرانی گرفته تا جنبش تأثیرگذار سقاخانه در دهه ۱۹۶۰ که به طرز درخشانی اشکال پاپ و مینی‌مالیستی را با نمادهای فولکلوریک ایرانی درهم می‌آمیزد. این تاریخ رمزگذاری، بزرگ‌ترین نقطه قوت آن است. تجربه جنگ ایران و عراق میراثی دوگانه ایجاد کرد؛ یک هنر رسمی و قهرمانانه دفاع مقدس و یک هنر بسیار قوی‌تر و غیررسمی‌تر از تروما و درون‌نگری عمیق. پیش‌بینی آینده هنر ایران در برهه کنونیِ فشار شدید، درک این نکته است که محدودیت، مادهِ اصلی آن است. محدودیتی که منجر به زوال نمی‌شود، بلکه پالایش را سبب می‌شود. این سانسور منجر به رکود خلاقیت نشده است؛ در عوض، هنرمندان با توسعه زیبایی‌شناسی چندوجهی مقاومت، با استفاده از پیام‌های ظریف یا رمزگذاری‌شده و ابهام شاعرانه برای انتقال معنا، به این امر واکنش نشان داده‌اند. تناقض این محیط سانسورآمیز این است که هنر را مجبور کرده خلاق‌تر، نمادین‌تر و عمیق‌تر در میراث فرهنگی خود ریشه بدواند.

این روند ادامه خواهد داشت و هنر ایران وجودی‌تر خواهد شد. این هنر بیشتر به زبانی از استعاره قوی پناه خواهد برد و از تمثیل‌های تاریخی و انواع موقت یا نوآورانه هنر برای بیان حقایقی که نمی‌توان به صراحت بیان کرد، استفاده خواهد کرد. قلمرو دیجیتال به نیروی حیاتی آن تبدیل خواهد شد؛ فضایی برای آفرینش ناشناس و تلاش برای استحکام ارتباط جهانی، در امان از محدودیت‌های فضای فیزیکی. مضامین از آشکارا سیاسی به عمیقا وجودی تغییر خواهند کرد؛ هنر عمیق سوگواری، زمان معلق، درون‌گرایی رادیکال که وزن روانی زندگی تحت فشار را به نمایش می‌گذارد. ایرانیان خارج از مرز به‌عنوان یک تقویت‌کننده و همکار حیاتی عمل خواهند کرد و تضمین می‌کنند که این آثار به مخاطبان جهانی برسند.

تأثیر جنگ بر هنر تجسمی، داستان بقا، قدرت، تبعیض و احساس توسط بشریت است. این داستان، داستان فرم‌های خردشده و بازسازی‌شده، مواد جدید ساخته‌شده از آوار و سفری مفهومی از میدان نبرد به اعماق روح انسان است. اگر هنر جهانی الگو را ارائه می‌دهد و هنر خاورمیانه شدیدترین بیان معاصر آن را، پس ایران آینده را به تصویر می‌کشد؛ مکانی که در آن فشار عظیم نه سکوت، بلکه نوع جدیدی از الماس را ایجاد می‌کند: هنری با سختی، درخشندگی و وجوه باورنکردنی که در تاریکی شکل گرفته و با زمزمه‌ای که در سراسر جهان طنین‌انداز می‌شود، صحبت می‌کند. این گواهی بر این واقعیت است که حتی در مواجهه با نابودی، انگیزه انسان برای خلق‌کردن، مشاهده‌کردن و یافتن معنا، همچنان سرکش‌ترین نیرو است و تلاش دولت برای کنترل روایت، به طور متناقضی به روایت مخالف، هدف عمیق‌تر و قدرت نمادین می‌بخشد و تضمین می‌کند که هنرهای تجسمی بخش مهمی از گفت‌وگوی اجتماعی و سیاسی باقی خواهند ماند.

نگارخانه

شرط بی‌شرطی

یادداشت هشتم از مجموعه «ذهن تأویلی»

امین شاهد، منتقد و پژوهشگر: پیشخوان: در هفت یادداشت پیشین، از زوایای گوناگون به ذهن تأویلی در فرهنگ ایرانی پرداختیم؛ از دشواری تحلیل و وضوح تا سلطه استعاره و نماد در هنر و نوشتار. اکنون زمان آن رسیده که نگاهی بیندازیم به یکی از مدرن‌ترین جلوه‌های این ذهنیت: ادعای رهایی و بی‌شرطی.

ادعایی که شاید در ظاهر علیه ساختار باشد، اما در عمق خود، ساختاری تأویلی را بازتولید می‌کند.

در گفتار فرهنگی معاصر، بارها با جمله‌هایی روبه‌رو می‌شویم که مدعی رهایی هستند: «هیچ چیز قطعی نیست»، «هر چیزی می‌تواند معنا باشد» یا «تفکر باید بی‌مرز باشد». این جملات، با ظاهری روشنفکرانه، در تلاش هستند ذهن را از دگمی و اقتدار نجات دهند؛ اما آنچه اغلب فراموش می‌شود، این است که ذهن تأویلی هم می‌تواند ژست آزادی را بپذیرد، بدون آنکه خود را نقد کند.

درواقع، تأویل‌گرایی نه‌فقط در صورت، بلکه در فرم مقاومت نیز عمل می‌کند. این مقاومت که ادعای بی‌شرطی دارد، اغلب به زبانی مبهم، پُرطمطراق و ضدتعریف منجر می‌شود. در گفتار نظری رایج، واژگانی همچون «سوبژکتیویته»، «هم‌نشینی بومی و جهانی»، «پسااقتدار» یا «تجربه زیسته» در چرخشی مداوم ظاهر می‌شوند، بدون آنکه ضرورت یا روش تحلیلی در پس آنها وجود داشته باشد.

در فضای هنرهای تجسمی ایران، این گفتمان تأویلی مدرن در قالب پنل‌ها، نشست‌ها و دوره‌های آموزشی به شکلی نظام‌مند بازتولید می‌شود. نشست‌هایی که در ظاهر با عنوان‌هایی مانند «استیتمنت‌نویسی»، «خوانش پسااستعماری» یا «فلسفه هنر معاصر» برگزار می‌شوند، اغلب به‌جای آنکه مخاطب را با تحلیل، تفکیک یا روش مواجه کنند، تنها او را با واژگان انتزاعی و رمزآلود آشنا می‌کنند؛ واژگانی که بیشتر موجب نوعی «ابهام محترمانه» می‌شوند تا آگاهی‌ورزی.

این‌چنین است که بسیاری از هنرمندان جوان، پیش از آنکه با ابزار تحلیل آشنا شوند، با لحن و ژست نظری خو می‌گیرند. نوشتن بیانیه یا طرح پژوهشی به‌جای آنکه به ساختار منطقی، تمایز مفهومی یا تبیین مبتنی بر تجربه منجر شود، به نوعی بازتولید ادبیات غالب بدل می‌شود؛ ادبیاتی که ظاهری فلسفی دارد، اما از تحلیل تهی است. اینجاست که می‌توان از اصطلاح «بافتار تأویل» یاد کرد؛ چارچوبی نادیدنی که معانی در دل آن پدید می‌آیند و حتی «رهایی» را نیز در همان ساختار بازتولید می‌کنند. ذهن ایرانی که قرن‌ها با رمز، استعاره و تعلیق خو گرفته، اکنون حتی آزادی را هم در قالب همان مدل‌های زبانی تجربه می‌کند.

مسئله دقیقا همین‌جاست: وقتی زبان نظری نیز امتداد همان ذهن تأویلی باشد، آموزش به القای فرمول‌های زیباشناسانه تقلیل می‌یابد و نقد، به مونولوگی تزئینی. مخاطب، به‌جای ورود به ساحت تحلیل، در لذت زیبایی‌شناختی زبان متوقف می‌ماند. برای عبور از این وضعیت، نه «نفی شرط» بلکه شناسایی شرط‌ها ضروری است. ما باید بدانیم در چه بافتی می‌نویسیم، با چه واژگانی فکر می‌کنیم و چه معناهایی را به رسمیت می‌شماریم. آنگاه است که می‌توان از تأویل به تحلیل، از رمز به روش و از لفاظی به تفکر گذر کرد.

رهایی، پیش از آنکه در نفی ساختارها باشد، در شفاف‌سازی بافت‌ها و بازاندیشی در شکل‌های زبان و معناست.

و این بازاندیشی، نه با نفی ساختار بلکه با بیرون‌کشیدن ساختارهای پنهان است که ممکن می‌شود؛ ساختارهایی که حتی در ادعای رهایی نیز همچنان مشغول بازتولید خویش هستند. در چنین وضعیتی، لازم است به‌جای تکرار بازی‌های زبانی، زبان را به پرسش بگیریم؛ نه صرفا واژگان بلکه نسبت آنها با قدرت، دانش و سوژه‌سازی. بی‌شرطی واقعی فقط در نقد دقیق شروط نهفته در کلام، نوشتار و آموزش ممکن است؛ آغازی برای عبور از ظاهری انتقادی، به باطنی آگاه.