

رسانه و سینما

گفت‌وگو با عوامل مجموعه مرکز پزشکی ۱۶

گفت‌وگو با داریوش مختاری ۱۷



ادبیات و کتاب

مردی که دو چهره داشت ۱۸

بحثی پیرامون شعر حاد متن ۱۹

حکمت و اندیشه

آزادی، مرگ و اراده معطوف به اعتراض ۲۰

مثنوی و شاهنامه، اسناد هویت ایرانی ۲۱



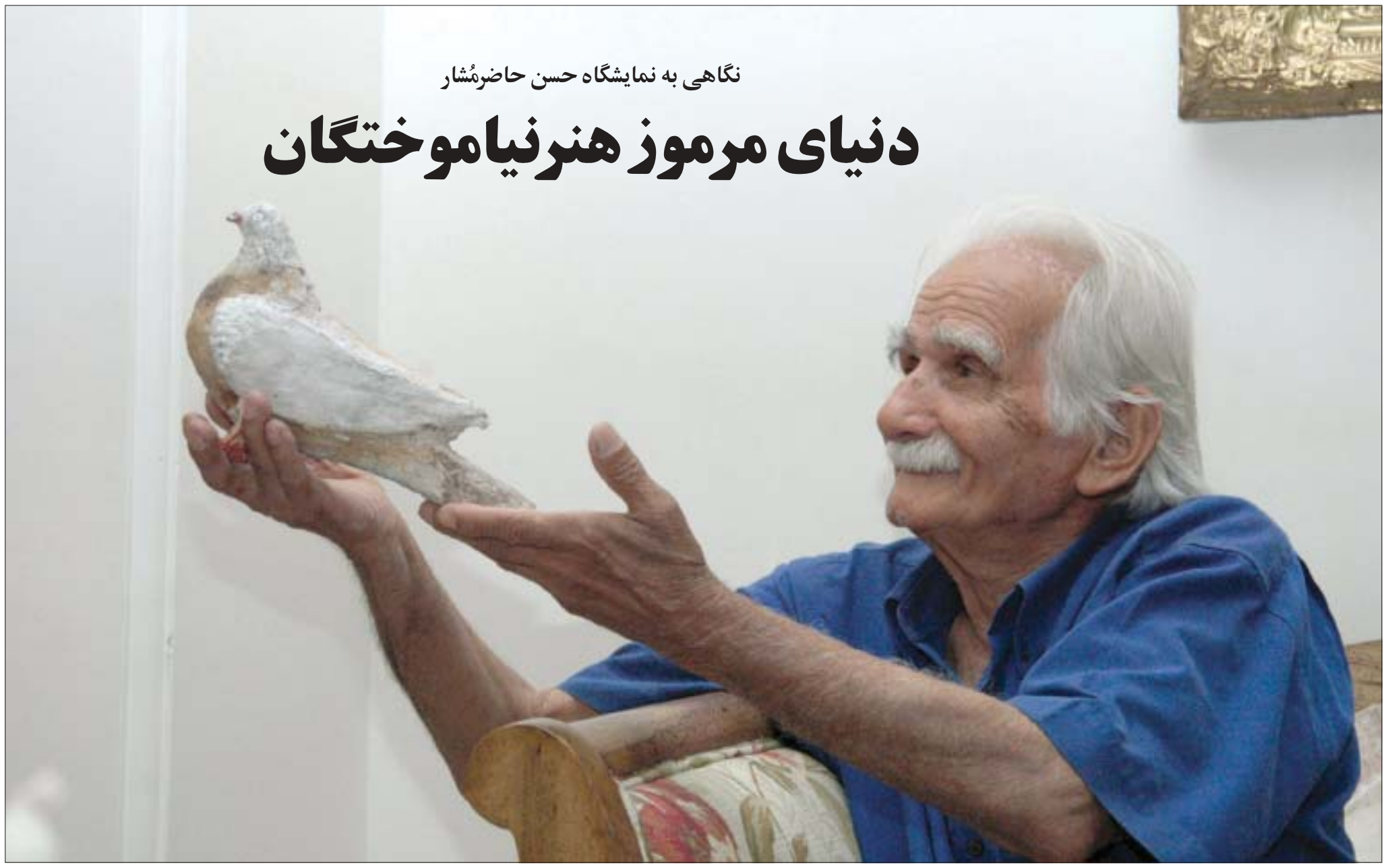
تاریخ مشروطه

نهضت روحانیت علیه حاکمیت شاه ۲۲



نگاهی به نمایشگاه حسن حاضرمُشار

دنیای مرموز هنرنیاموختگان



محمدرضا شاهرخی‌نژاد: در کنار خیابان کریم‌خان‌زند، مرد هشتاد و اندی ساله زیر پل در کنج خانه‌ای نشسته است و نقشی می‌زند و چوبی خراطی می‌کند. عابران و اتومبیل‌ها و موتورسیکلت‌ها با سرعت و هیاهو از کنارش می‌گذرند. گاهی نگاهش می‌کنند، گپی می‌زنند و می‌روند.

«کامبیز درم‌بخش» ایستاد و نگاهش کرد، دو سال تمام. کارهایش را خرید. گاهی آموزشی اندک داد تا «حسن حاضرمشار» نمایشگاهش در گالری گلستان افتتاح شود و آدمک‌ها، شمایل مذهبی و نقاشی‌هایش بر دیوار گالری به گونه‌ای دیگر دیده شود. این مجموعه که مجموعه خصوصی کامبیز درم‌بخش از آثار حاضرمشار است تا تاریخ ۱۹ مردادماه در گالری گلستان به نمایش درآمده‌اند. چیزهایی که برای عابران هرروزه خیابان کریم‌خان نادیدنی بود برای درم‌بخش سرشار از صداقت بود.

■■■

«وقتی به سن اینها [کودکان] بودم می‌توانستم مثل رافائل طراحی کنم اما یک عمر طول کشید تا توانستم مثل اینها طراحی کنم.»

پابلو پیکاسو

شروع قرن بیستم همراه بود با تغییر و دگرگونی در تمامی رخدادهایی که به بشر وابسته بود. انبار باروتی که از قرن هفدهم در اروپا انباشت شده بود و روز به روز به میزان‌اش افزوده می‌شد، منفجر شد. حالا اینکه چه کسی یا چه کسانی با چه روشی یا چه وسیله‌ای باعث انفجار شدند، هیچ منبع موثقی وجود ندارد و نمی‌توان سرانجام انگشت نشانه را به سمت یک نفر، یک جریان و غیره گرفت.

بی‌شک در کنار علم و شرایط اجتماعی و مذهبی اروپا، هنر نیز در انفجار انبار باروت سهیم بوده یا شاید بهتر باشد بگوییم هنر خود باروت خشک داخل بشکه‌ها بوده است. به هر حال در ابتدای قرن بیستم، مفاهیم دچار تغییرات بنیادین شدند و چنان دگرگون شدند که حتی به مبارزه علیه ساختاری پرداختند که خود بر روی ستون‌هایش ادامه حیات می‌دادند.

هنر نیز از این قاعده مستثنی نبود. تمامی چارچوب‌هایش تغییر کرد یا شکسته شد. هر چند که ذکر نکته‌ای را در این جا لازم می‌بینم. این اتفاق در اروپا رخ می‌دهد اما تشعشعات‌اش با فاصله‌ای چنددهه‌ای به ایران می‌رسد. لزومی نمی‌بینم که در اینجا بخواهم اثبات کنم که آیا این تشعشعات ما را گرم کرده است یا دچار سوختگی شدید شده‌ایم. در هر دو صورت ما تحت تاثیر قرار گرفته‌ایم. چه گرم شده و چه سوخته باشیم. بنابراین گره‌ای کور خورده است اجاق روغن سوزمان با کوره داغ تکنولوژی کلاه سیلندری‌ها.

حاشیه نروم؛ از این جا به بعد کاری به مابقی اتفاقات رخ داده در اروپای ابتدای قرن بیستم ندارم و فقط هنر محور اصلی خواهد بود و مشخصاً نقاشی.

نقاشی هم مانند تمامی مفاهیم دیگر دستخوش تغییراتی ساختاری می‌شود که تا به امروز نیز پی در پی ادامه می‌یابد. نقاش طغیان‌گر است و طغیان‌اش دامن‌گیر اجتماع‌اش نیز می‌شود. باز هم باید توضیح دهم که منظورم هنر قرن بیستم است و مفاهیم گلخانه‌ای که دستاورد ذهن انسان اندیشمند مغرب‌زمین است. مفاهیمی که سعی در یکپارچگی فرهنگی دارد. به پیش از این تاریخ کاری ندارم. باید قبول کنیم که این چتر می‌خواهد به تمام انسان‌های کره خاکی سایه بیفکند و تمام فرهنگ‌ها را دربرگیرد. نمی‌توانیم با بستن چشم‌هایمان، واقعیت را انکار کنیم. این اتفاق رخ داده است اما هر کسی حق دارد اعتراض کند و نخواهد که زیر این چتر بایستد.

بنابراین من با بخشی از تاریخ هنر سروکار دارم که توسط سفیران دول اروپایی به دیگر کشورها صادر شد. جنبش‌های هنری قرن بیستم دستاوردها و آسیب‌های خودش را داشت. اگر در ابتدای مطلب جمله‌ای را از پیکاسو نقل کردم می‌خواستم به این نکته اشاره کنم که چقدر فاصله وجود دارد میان هنرمند معاصر با همتاهایش در قرن پانزدهم. هر چند که بر این باوریم که ادامه منطقی یکدیگرند.

ادامه منطقی موزه‌نشینی این شد که هنرمندان به خلق آثاری روی آورند که قابل رویت بر دیوارهای سرد موزه‌ها نباشد.

مقام هنرمند تغییر کرد. نقاش دیگر در خدمت آیین‌ها و آداب نبود. دیگر در کلیسا زندگی نمی‌کرد. اما به روایت آیین‌ها و رسوم می‌پرداخت و مذهب هنر را جست‌وجو می‌کرد. یا از زیبایی‌شناسی عهد عتیق دوری می‌جست یا به آیین «هنر برای هنر» پناه می‌برد.

تمامی این اتفاقات، جنبش‌ها، مکتب‌ها و جریان‌ها یکی پس از دیگری آمدند و برگی از کتاب همیشه در حال تالیف تاریخ هنر را به خویش اختصاص دادند تا جایی که روزی به این نتیجه رسیدند که هنر به کالبدی توخالی تبدیل شده است، بنابراین دست‌اندازی کردند در فرهنگ‌های سرزمین‌های ناشناخته. از نقاشی‌های دیوار غارها گرفته تا بومیان آفریقایی. از نگارگری‌های ایرانی تا دیوارنگاره‌های مصر.

لغت‌های بسیاری از طرف منتقدین برای توضیح و تفسیر هنر «دیگران» به کار رفت، از «پریمیتیو» تا «نایو». که گاهی برای تحقیر هم، ابزار زبانی خوبی بود. اما به هر حال نزدیک شدن به هنر فولکلوریک و بومی جان تازه‌ای می‌بخشد به هنر مندیستی که دچار تکرار شکلی می‌شود. آنچه که ما به عنوان هنر نایو یا فولکلوریک از آن نام می‌بریم، پایه و اساس و ماده خامی است که تمام هنرها از آن تغذیه می‌کنند. منتها بعد از این هنری به وجود می‌آید که هنر فرهیختگان است. یعنی آموخته است، آداب و رسومی دارد و از ساختار عوام جدا می‌شود.

در چند دهه گذشته، هنرمندان سعی کردند تا در دنیای ناآموخته‌های هنری نفوذ کنند. از قوانین هنرهای تجسمی سرپیچی کنند. با مواد دم‌دستی به خلق اثری هنری همت گمارند. به بیان عواطف‌شان اهمیت دهند و از ساختارگرایی بپرهیزند. (البته این گفته به معنی این نیست که همه نقاشان، مجسمه‌سازان و... در چنین مسیری گام برمی‌دارند.)

شاید بهتر باشد مثالی بزنم تا مشخص شود چگونه به هنر نایو نگاه می‌کنم. نجف دریابندری درباره نمایشگاه نمدهای بهرام دبیری نوشت: «می‌توانیم چیزی را که نمی‌دانیم، بدانیم اما نمی‌توانیم چیزی را که می‌دانیم، ندانیم.»

و ادامه داده بود که چگونه دبیری به عنوان یک هنرمند آموخته توانسته است رفتار یک نمدمال ندانسته را انجام دهد و این مسئله را ویژگی آثار دبیری دانسته بود.

تلاش بسیار از سوی هنرمندان در یک قرن گذشته انجام گرفته است تا هنرشان را به هنر نیاموختگان نزدیک کنند و حتی در دانشکده‌های هنری، چنین روشی را تدریس یا تشویق می‌کنند و از هنرآموزان می‌خواهند که بعد از یادگیری تکنیکی نقاشی تمام آنچه را که می‌دانند فراموش کنند و رفتاری در خلق اثر از خود نشان دهند که یک هنر نخوانده نزد هیچ استادی از خود نشان می‌دهد. به راستی چرا چنین خواسته‌ای از هنرمند داریم؟ آیا دنیای اسرارآمیز هنر تاب این را ندارد که با چراغی در دست به سرکشی در آن بپردازیم؟ چرا از هنرمند می‌خواهیم که همانند کودکان کار کند و تمام تئوری‌های رنگی را کنار گذارد؟

سئوال‌های بی‌شماری روبه‌رومان سر بلند می‌کنند که تقریباً بی‌جواب می‌مانند و از کنارشان عبور می‌کنیم.

درست مانند مجسمه‌ها و نقاشی‌های «حسن حاضرمشار» که در کنار خیابان روی زمین ایستاده‌اند و گاهی از خودش هم خبری نیست. تعجب رهگذران را برمی‌انگیزد، می‌ایستند با شگفتی نگاه‌شان می‌کنند و می‌روند. شاید چند لحظه ذهن‌شان را درگیر کند. افکارشان را به بازی بگیرد که این موجودات عجیب غریب از کجا می‌آیند. این شیرها و لاک‌پشت‌ها کنار جوی چه می‌کنند؟

پرنده‌های ساده شده شکلی «حاضرمشار» چه آرام نشسته‌اند. به گمانم اگر هنرمندی بفهمد که اثرش برای چند لحظه ذهن تماشاگری را پر کرده است، در پوست خود نگنجد. حاضرمشار هر روز زیر پل کریم‌خان نمایشگاهی دارد با چند هزار بازدیدکننده. مسئله‌ای که باز هم ذهن هنرمند آموخته را به خودش مشغول می‌کند؛ جذب مخاطب.

یادم می‌آید سال‌های دهه شصت مجموعه کتاب‌هایی درآمد توسط کانون پرورش فکری به نام «دورریختنی‌ها» (اگر اشتباه نکنم) که در آنها یاد می‌داد چگونه با اشیای دورریختنی مثلاً چراغ مطالعه درست کنیم. از هر وسیله‌ای می‌توانستیم استفاده کنیم، تغییر کاربری‌اش بدهیم تا اسباب جدیدی ساخته شود. حالا که فکر می‌کنم به این نتیجه می‌رسم که هدف آن کتاب‌ها چیز دیگری به غیر از ساخت کاردستی بود. خلاقیت فردی رشد می‌کرد. یاد می‌داد که چگونه اطرافمان را نگاه کنیم و بهره‌بری را بالاتر ببریم. همین که از یک شی دورریختنی یک جامدادی به وجود آید یعنی استفاده بهینه.

حاضرمشار از هر چیزی استفاده می‌کند تا مجسمه‌هایش شکل بگیرند. از لوله‌های مقوایی برای تنه آدمک‌هایش بهره می‌برد. چوبی استوانه‌ای شکل را به جای «نی» به کار می‌برد. هر چیزی را برای رسیدن به هدفش به کمک می‌گیرد.

خوب می‌دانیم که خلق اثری با زباله‌های خیابانی یکی از پژهای روشنفکری هنرمندان غربی بود. سال‌ها درس می‌خواندند تا به جایی برسند و بعد ادعا کنند که با زباله اثر هنری می‌سازند. اما حاضرمشار نگاهش به دورریختنی‌ها چنین نیست. او فقط می‌خواهد بسازد.

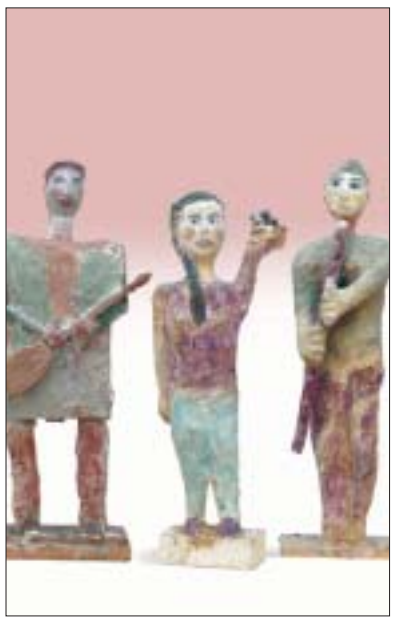
حاضر – آماده‌های «مارسل دوشان» هیاهوی بسیاری در جامعه آمریکایی به وجود آورد. «زین و فرمان دوچرخه» پیکاسو الگوی بسیاری از هنرمندان پس از او شد. نمی‌خواهم قیاس کنم میان آثار حاضرمشار با هنرمندان قرن بیستم، اما نمی‌دانم «روسو» را در این میان چه کنم؟ او هم نقاشی خودآموخته بود که تا آنجا که می‌دانم فقط می‌توانست یکشنبه‌ها نقاشی کند چرا که مابقی هفته مشغول به کار اداری بود. نکته‌ای که در چنین رفتارهایی برایم بسیار عجیب و شگفت‌انگیز است، رفتارهایی که در تاریخ هنر نمونه‌هایش یافت می‌شود اما شبیه به یکدیگر نیستند مثل مش اسماعیل که به کمک تناولی کم‌کم گله بزهای آهنین‌اش ساخته شدند و به راه افتادند، در جایی برایم اعجاب‌انگیز می‌شوند که شوق انسان را به «خلق کردن» می‌بینم. اشتهایی سیری‌ناپذیر، همراه با ولعی دوست‌داشتنی سراسر تاریخ زیستن انسان‌ها را پوشانده است.

بدون شک «آفرینش» بزرگترین و مرموزترین بخش زندگی انسان را به خود اختصاص داده است که البته هر کسی نمی‌تواند وارد این هزارتوی پیچ در پیچ شود و به گمانم اینجاست که خرد در مقابل هنر کنار می‌رود و درست در همین نقطه است که عقلانیت از رفتارهای انسانی رخت برمی‌بندد.

به همین خاطر نمی‌توان کارهای نایو حاضرمشار را در دستگاه‌های منطقی سنجید و اندازه گرفت. هر چند که او در نقاشی‌هایش سعی می‌کند که رفتاری آگاهانه در پیش بگیرد. آثار حاضرمشار چند سئوال برایم به وجود آورد: ما به چه شیئی اثر هنری اطلاق می‌کنیم؟ ما از هنر چه انتظاری داریم؟ در مسیر ساخت یک اثر، هنرمند از چه مسیرهایی عبور می‌کند؟ ما به چه کسی هنرمند می‌گوییم؟ آیا هنرمند بودن نشانه‌هایی دارد؟ بعد از این همه کتاب درباره فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی، اثر هنری با چه منطقی سنجیده می‌شود؟

البته اگر پاسخی برای این سئوال‌ها نیافتیم یا از جواب دادن به آنها طفره رفتیم، به این نتیجه نرسیم که هنر حساب و کتاب ندارد. شاید ما هنوز نیاموختیم که چگونه حساب و کتاب کنیم.







نگاه اول

از جان‌پنداری تا طبیعت بی‌جان

ایرج اسماعیل پورقوچانی

آنیمیسم (Animism) عبارتی است برگرفته از واژه آنیما لاتین به معنای «دَم» یا «جان». اعتقاد به آنیمیسم که به دوران پارینه‌سنگی بازمی‌گردد از همان آغاز به معنای جان‌پنداری هر چیز اعم از نباتات و جمادات بوده است، پنداری که به خوبی با معیشت شکار و گردآوری همخوانی دارد چرا که در این معیشت، هم‌طرازی انسان با سایر جانداران، احترام او را به ناسوت، بیدار نگه می‌دارد. این اصطلاح که اولین بار توسط سر ادوارد برنت تایلور و در کتاب فرهنگ ابتدایی وی به سال ۱۸۷۱ وارد ادبیات انسان‌شناسی شد به‌زعم نگارنده‌اش راه‌حلی عقلانی برای بشر اولیه بوده است تا بتواند فاصله موجود میان یک انسان بیدار را با انسانی خفته و همچنین فاصله میان زنده و مرده را توجیه کند. اگرچه این ادعای تایلور امروزه دلیل موجهی برای توجیه عمومیت جان‌پنداری در میان انسان‌ها محسوب نمی‌شود و نظریه وی بعدها و به خصوص توسط رانولف مارت مورد نقد و تردید قرار گرفت ولی خود واژه آنیمیسم روز به روز بر دامنه استعمال خود می‌افزاید.

اقوام ابتدایی جان‌ها را به صورت بخارات یا سایه‌هایی که از یک بدن به بدن‌های دیگر رفت و آمد می‌کنند تصور می‌کردند و تایلور بر این باور می‌زیست که تمامی ادیان، بلا استثنا، حاوی نوعی رفتار جان‌پندارانه هستند. به‌رغم آنکه باورهای تایلور تا حدود زیادی اتنوسنتریک، قوم‌مدارانه و خودمرکزبین بوده‌اند اما به راستی می‌توان انواع جان‌پنداری را در میان جوامع مدرن و در تمامی تعلقات فتیشیستی و یا باورهای مبتنی بر یمن، ردیابی کرد. بعدها منتقدان تایلور بر خلاف نظر وی آنیمیسم را ناشی از ارتباطی عاطفی با طبیعت برمی‌شمرند تا توجیهی عقلانی برای فهم روابط حاکم بر عالم.

شاید بیش از این احتیاج به مقدمه‌چینی نباشد تا خواننده محترم دریابد که عبارت «طبیعت بی‌جان» که عموماً برای نامیدن نقاشی‌هایی با مدل‌های جمادی و لاجرم بی‌تحرک به کار می‌رود تا چه حد بیانگر بی‌عاطفگی عظیمی است که امروز، میان ما و طبیعت ما فاصله انداخته است. فاصله‌ای که تمامی ارتباط ما با طبیعت را به بازنمایی صرف، تنزل می‌دهد. دغدغه‌ای چشمی که برای انجام‌پذیری، نیاز به فاصله دارد و در سودای جنون‌آمیز این تماشابارگی، بقیه حواس یعنی بوییدن، چشیدن و سودن به محاق می‌روند. با این همه نقاشی، به‌رغم وابستگی‌اش به بینایی، همواره خیال ترجمه سایر حواس به بینایی را دارد. خیالی که «غیر قابل غصب» را در بافت تابلو به دام می‌اندازد و صاحبش می‌شود. تابلوی آفتابگردان ون‌گوگ زبری دانه‌های



آفتابگردان را جلو چشم‌هایمان می‌آورد تا با چشم زبری آنها را ببینیم. ون‌گوگ فاصله چندمتری بیننده با آفتاب گردان را، بخار می‌کند تا ما را در برابر لمسی بی‌واسطه و عاطفی از آن قرار دهد. بنابراین به کار گرفتن عبارت طبیعت بی‌جان برای کاری که نقاشی می‌کند به کلی نفی غرض است. اتفاقاً معادل انگلیسی این عبارت: Still life کمتر بر بی‌جانی اصرار می‌کند و بیشتر به معنای بی‌تحرکی مدل نقاشی است که طبعاً نافی جان داشتنش نیست. همچنین به نظر می‌آید که ما در ترجمه انیمیشن، که در لغت به معنی جان‌بخشی است نیز به خطا رفته باشیم: اصطلاح پویانمایی که عموماً به جای انیمیشن به کار می‌رود تنها بر عنصر حرکت تاکید می‌کند در حالی که این بار، واژه انیمیشن به دلیل هم‌ریشگی خود با آنیما، از جان، جانب‌داری می‌کند بنابراین این ترجمه، دامنه کاری این هنر را محدودتر از کاری که می‌کند، نشان می‌دهد.

به عنوان مثال اگر ما در فیلم «یک مرد با دوربین فیلمبرداری» اثر ورتف از طریق پیکسلاسیون، شاهد سوار شدن خود به خودی دوربین بر سه‌پایه هستیم، این به معنای تاکید بر وجه حرکتی و کینتیک سینما (کینو) نیست بلکه ورتف با این کار کوشیده است تا به سینما علاوه بر حرکت، جان ببخشد. درست همان‌طور که قصد ارگانیک کردن رابطه مکانیکی میان فیلمبردار و دوربین را دارد. علی‌النهایه ما در واژه‌های جایگزین خود، عباراتی جامد و به یخ فرو بسته را به کار گماشته‌ایم تا پرده از نحو ارتباطی ما با پیرامونمان بردارند، ارتباطی بی‌جان که عقلانیتی سرد از تمامی مساماتش بیرون می‌ریزد.

در هر دو مورد بالا، دو مقوله «حرکت» و «جان» به جای هم دیگر نشسته‌اند و با یکدیگر اشتباه شده‌اند، در حالی که چنین اشتباهی برای خود مدرنیته حکم کابوس را دارد. کابوسی که در اسطوره‌هایی همچون فرانکشتاین یعنی موجودیتی که به‌رغم بی‌جانی، راه می‌رود تعبیر شده است.