نگاه‌خانه

پلی میان زبان و تصویر

نگاهی به نمایشگاه نازگل نیّری در گالری دیدار

نیکی شادلو

نمایشگاه «دیدار با نازگل نیّری» که در گالری دیدار تهران برپا شده، به‌عنوان یکی از نخستین تجربه‌های «تمرین‌های کیوریتوریال» این مجموعه، فضایی چندوجهی را برای ارائه آثار این هنرمند فراهم آورده است. هدف تمرین‌های کیوریتوریال ایجاد فرصتی برای به اشتراک گذاشتن تجربیات هنری و بازخوانی آثار هنرمندان جوان است. در این نمایشگاه، نازگل نیّری ۱۶ بوم در ابعاد مختلف، پنج حجم مکعبی بوم‌کشی و نقاشی‌شده و یک دفترچه کولاژ را عرضه می‌کند؛ دفترچه‌ای که شامل برگه‌های کاغذ رنگی به همراه چند سروده از خود اوست.

نگاه بصری نازگل در آثارش، گویی امتدادی است بر سنت‌های نقاشی انتزاعی مدرن و به‌ویژه اکسپرسیونیسم انتزاعی. گستره‌های پهن و یکپارچه رنگ در تابلوهای او، یادآور مکتب «رنگ‌پهنه» (color field) است؛ جنبشی انتزاعی که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ میلادی در نیویورک، به مرور شکل گرفت و با اشباع سطح بوم توسط رنگ‌های تخت و یکنواخت و رهایی تدریجی رنگ از هرگونه ارجاع عینی شناخته می‌شود. در این رویکرد، رنگ خود سوژه اصلی اثر تلقی می‌شود و نازگل با توده‌های گسترده و یکدستِ رنگ، حالتی از تعلیق و سکون را بازنمایی می‌کند که شاخصه مکتب رنگ‌پهنه است.

شاید بتوان گفت که ارتباط آثار نازگل با این نوع نقاشی انتزاعی در جایی میان تجربه‌گرایی یا تمرین او در این سبک و اقتباسش از آن پدیدار می‌شود. بوم‌های او در نگاه نخست با پهنه‌هایی وسیع از رنگ‌های خالص و درخشان شکل می‌گیرند؛ گستره‌هایی افقی یا عمودی در طیف‌های صورتی، زرد، آبی، سبز، بنفش و لاجوردی که همچون افقی انتزاعی یا فضایی بی‌کرانه، زمینه اصلی نقاشی را می‌سازند. در دل این پهنه‌های رنگی، اشکال هندسی، قوس‌ها و فرم‌هایی سیال همچون لکه‌های رنگ، در حالتی معلق بر سطح بوم شناورند و حال‌وهوایی از تعلیق و مکث ایجاد می‌کنند. هر رنگ و هر جزئی که بر پارچه بوم نقش بسته است، به‌گونه‌ای برگزیده شده تا عنوان هر اثر را ــ تا جایی که در حدود این شکل از انتزاع ممکن است ــ بازنمایی کند. نام آثار، که اغلب از اشعار فریدون مشیری برگرفته شده‌اند، همچون پلی میان زبان و تصویر عمل کرده و خوانش شاعرانه نقاشی‌ها را تقویت می‌کنند. ترکیب رنگ روغن با بافت مخملی پاستل، سطحی دوگانه پدید می‌آورد؛ هم اشباع و مادی، هم گذرا و ناپایدار.

در احجام مکعبی پنج‌وجهی، هم‌زمان با رهایی از محدودیت‌های سطح دوبعدی کلاسیک و گذر به حجمی چندسطحی، حضور اشکال هندسی کاهش می‌یابد و لکه‌هایی بی‌شکل‌تر و رهاتر، با رنگ‌هایی اشباع و سرشار از هیجان، بر سطح بوم قد می‌افرازند. در این جلوه‌های بی‌پروا، پیوندی معنادار میان فرم و عنوان اثر برقرار می‌شود؛ گویی واژه‌ها در هیئت رنگ حلول کرده‌اند و هر تابلو- حجم به سطر یا مصرعی نقاشانه بدل می‌شود. همان‌گونه که کاندینسکی از هم‌نوازی رنگ و صدا سخن می‌گفت، در اینجا نیز رنگ و واژه با موسیقی درونی خویش هم‌آوا می‌شوند: در یکی «آسمان از لاجورد صبحدم لبریز» است، در دیگری خصلتی «شرور» رخ می‌نماید، آن‌سو شوری از «سرودن یک شعر تازه» جاری است و حجمی دیگر، آسمان را به مخاطب «هدیه» می‌دهد.

پیش‌تر گفته شد که در کنار این مجموعه، دفترچه‌ای شامل کاغذهای رنگی و سروده‌های شخصی هنرمند نیز ارائه می‌شود؛ دفترچه‌ای که کلاژهایش به کات‌اوت‌های (Cut-outs) ماتیس ارجاع دارد و بیش از آنکه صرفاً یک اثر جانبی باشد، کارکردی شبیه به کارگاه یا آزمایشگاه می‌یابد: جایی که باری دیگر رنگ و کلمه در هم تنیده می‌شوند و ایده‌ها در ساده‌ترین شکل خود مجال بروز می‌یابند. همان‌طورکه پیش از این نیز اشاره شد، این تجربه یا تمرین هنری نازگل، مانند رویکرد کاندینسکی، پیوند میان رنگ و شعر را بازآفرینی می‌کند. همان‌گونه که کتاب Klänge کاندینسکی فضایی برای هم‌نوازی شعر و تصویر بود، دفترچه نقاشی نازگل نیز در نوع خود، محیطی است برای آزمایش هم‌زمان با خلق اثر؛ او عناوین آثارش را شاعرانه می‌نویسد و در دفترچه دست‌نوشته‌هایی از اشعار شخصی خود دارد، گویی رنگ و کلمه در این دفترچه همانند سازهایی هستند که قرار است بتوانند ذهن و احساس مخاطب را به حرکت درآورند و مسیر رسیدن به فرم‌های نهایی روی بوم را آشکار کنند.

از دیگر ویژگی‌هایی که در آثار نازگل دیده می‌شود و یادآور نقاشی انتزاعی اکسپرسیونیستی است، ارجاع‌های او به آثار هلن فرانکن‌تالر و خوان میرو است. در برخی تابلوها، لایه‌گذاری‌های رنگ روغن و پاستل با ایجاد شفافیت و گذار تدریجی میان رنگ‌ها، کیفیتی نزدیک به تکنیک soak-stain فرانکن‌تالر پدید می‌آورد؛ در عین حال که رنگ‌ها تخت و پرانرژی باقی می‌مانند، بافت‌ها نیز ظریف و ملموس هستند. شکل‌های ساده و ارگانیک، لکه‌ها، خطوط منحنی و ریتم آزاد فرم‌ها، فضای بصری آثار را به شیوه بیومورفیک میرو تقسیم می‌کنند، بدون آنکه به ارجاعی عینی متکی باشند. این تعامل میان فرم و رنگ، تعلیق و ریتم بصری را تقویت می‌کند و پیوند میان رنگ و شکل را در سطحی انتزاعی بازنمایی می‌کند، به‌گونه‌ای که امکان تجربه رنگ‌آمیزی آزاد و ساختاردهی فرم‌ها را در بوم فراهم می‌آورد.

حال‌وهوای آثار نازگل نیّری در بستری شکل می‌گیرد که هر یک معنایی مستقل و در عین حال درهم‌تنیده تولید می‌کنند و از این رهگذر، تجربه‌ای چندلایه و گاه تعلیقی در خوانش اثر شکل می‌گیرد. انتخاب عناوین که عمدتا از اشعار فریدون مشیری برگرفته شده‌اند، لایه‌ای زبانی به این تجربه می‌افزاید و امکان خوانش دوگانه ـ بصری و کلامی ـ را فراهم می‌آورد. در این میان، رابطه واژه و رنگ نه به‌مثابه تزئین متقابل بلکه همچون دو نظام نشانه‌ای موازی عمل می‌کند که هر یک معنایی مستقل و در عین حال درهم‌تنیده تولید می‌کنند. بدین‌ترتیب، بستر ادراکی آثار از سطح تصویری به سطحی نشانه‌شناختی و گفت‌وگومند انتقال می‌یابد.

نگاهی به ساختار شبکه‌ای پیش‌فرم و فرم

به مناسبت نمایش نقاشی‌های وحید محمدی در گالری بنیاد لاجوردی

فاروق مظلومی

مشغول نگاه‌کردن آثار وحید محمدی در گالری لاجوردی بودم که یک گروه سه‌نفره به من نزدیک شدند. یکی از آنها پرسید: «آقا، شما که به این کارها خیره شده‌اید چه می‌بینید در آنها؟». گفتم هیچ‌چیز. پرسید در مورد چه چیزی هستند؟ گفتم در مورد چیزی هستند که ما نمی‌دانیم چیست. خندید. گفتم بله خنده‌دار است. بعد ادامه دادم این نقاش اگر اسب هم می‌کشید باز در مورد اسب هم نبود. نگاه عاقل اندر سفیهی به من انداختند و رفتند. خیلی چیزها هستند که ما نمی‌توانیم آنها را بفهمیم، بلکه چیزی وجود دارد که حسش می‌کنیم.

هنر مصرف‌کننده فضا و تجربه‌های قبلی نیست، بلکه مولد یک فضا و تجربه جدید است.

اغلب تابلوهایی که به اسم نقاشی نمایش داده می‌شوند مصرف‌کننده ذهنیات ما و تولیدکننده‌هایشان هستند این ذهنیت می‌تواند خاطرات، علاقه‌مندی‌ها، تخیلات و... باشد.

وحید محمدی می‌گوید کارش را با یک ذهنیت شخصی شروع کرده است ولی در ادامه کار، دست و چشمش عنان کار را از ذهنش ربوده‌اند. اگر کسی ذات هنری داشته باشد نمی‌تواند کار غیرهنری بکند. به عبارت دیگر دست خودش نیست. محمدی می‌گوید وارد یک بازی می‌شوم که همه چیز در اختیار من نیست و من این بازی را دوست دارم. می‌روم جلوتر تا ببینم از این بازی چه چیزی درمی‌آید.

وقتی محمدی از منظره و خط افق و تجربه‌اش از خط افق‌های ناموازی با همدیگر که فقط با تغییر وضعیت دید ناظر اتفاق می‌افتد، حرف می‌زند موضوع برایم مهم‌تر می‌شود وضعیت راسیونال (نسبت‌مند) شهری برای ناظرهای یک خیابان، خطوط افقی موازی و گاهی با ارتفاع‌های مختلف می‌سازد اما خط افق ناظری که سرش را کج می‌کند با خطوط افقی دیگران متقاطع خواهد شد.

اینجا هم وحید محمدی از ذهنیات از پیش تعیین شده خارج می‌شود و خط افقی خودش را در نظر می‌گیرد. می‌گوید نمی‌خواهم ناظر بیرونی باشم. پس خودش را در بازی می‌اندازد و از تجربه ساختارهای جدید نمی‌ترسد. این ساختارها می‌توانند مجموعه‌ای از ابزار و مواد و مکان‌های کارش باشند. از درخشندگی رنگ و روغن که چگونه لایه اول فضا را در چشم بیننده می‌سازد، آگاه است اما این آگاهی ذهنی را با دستش به بازی می‌گیرد که از آن خودسازی کند

ما می‌توانیم آگاهی‌های ذهنی افراد دیگر را با خواندن، معاشرت و نظام دانشگاهی به دست بیاوریم یعنی قبل از رسیدن به ۸۰سالگی، ذهنیات قابل انتقال (با زبان) یک نقاش ۸۰ساله را صاحب شویم اما آیا تجربه دست و چشم آن نقاش را می‌توانیم داشته باشیم. هرگز. و اگر به ۸۰سالگی هم برسیم تجربه دست و چشم خودمان را خواهیم داشت.

محمدی با پشت سر گذاشتن ذهنیات آکادمیک و بیرونی خودش به دست و چشمش اجازه زیست و تجربه در نقاشی را می‌دهد. حتی وقتی می‌خواهد با یک نظام و روایت از پیش تعیین‌شده کارش را با روان‌نویس روی مقوا شروع کند، اعتراف می‌کند که برای او هم هر فرمی، پیش‌فرم، فرم‌های بعد از خود می‌شد که از هیچ ذهنیتی غیر از خودشان تاثیر نمی‌گرفتند. هیچ خط روایی فرم‌های این نقاش را به هم متصل نمی‌کند؛ چراکه روایت یک عامل بیرون از نقاشی است و او هر نظارت بیرونی را رد می‌کند. تسلسل پیش‌فرم به فرم بعدی می‌تواند تا ابد ادامه پیدا کند از این رو همه تابلوهای نقاشی ابتدا و پایان ندارند چون شاید مثلا فرم دهم، نقاش را وا دارد تا به فرم اول دست بزند و تغییرش دهد این رابطه شبکه‌ای غیرخطی بین فرم‌ها، وجود نظام و ساختار قابل پیش‌بینی را رد می‌کند.

در کارهای این نقاش بخش قابل رؤیت که از همان بخش مادی یعنی بوم و رنگ و... تأمین می‌شود در خدمت بخش غیرقابل رؤیت است، از این رو تشابه دیداری این آثار با کارهای سابق خودش و دیگران اهمیتی ندارد و حس متفاوت هر کار حتی با کار مشابه کنار خودش مهم است.

هنر، سلطه فرهنگی و سرمایه

جغرافیای تولید هنر

محمدعلی حسینمردی و ترانه سلطانی

جدال مشهور هنرمندان مدرن در ایران با کمال‌الملک بر سر سوغات هنر کلاسیک غربی نیز نمونه‌ای از اهمیت این دیدگاه حاکم در آن دوران است. انتقاد به کمال‌الملک بر این بود که چرا به‌جای مواجهه مستقیم با مدرنیسم و جریان غالب هنر اروپا، آکادمیسم عبور کرده غرب را به ایران آورد و آموزش داد و هنرمندان ایرانی را سال‌ها از جریانات روز دنیا عقب انداخت. همین مثال نشان می‌دهد که چگونه شرق، دیدن از دریچه غرب و هماهنگی با آن متر و معیارهای استانداردشده را لازم و ضروری می‌دانست.

انسان از چه روزگاری به آفریدن آثار هنری دست زد و آیا این آفرینش وابسته به جغرافیای خاصی بوده است؟ انسان به محض اینکه توانایی اندیشیدن را پیدا کرد، ابتدا ابزارهای مورد نیاز خود و سپس محیط اطرافش را با هنر درهم آمیخت. از نقاشی دیواری غارهای محل سکونت تا سایر تولیدات او مثل سفال‌ها، ستون‌ها، بناهای خرسنگی و حتی پیکره‌تراشی‌ها در جغرافیای محل سکونت انسان‌ها رنگ هنر به خود گرفتند. اما تمدن‌هایی که ماندگاری هنر در آنها شکل گرفت غالبا در شرق بودند. تمدن‌های مصر باستان، خاور نزدیک مثل هنر سومری، بابل، آشور و ایران باستان، آسیای جنوبی و جنوب شرقی، چین و کره از عصر نوسنگی همگی در شرق خلاصه می‌شدند و به‌جز یونان اروپا تا سده‌ها بیشتر نقش گیرنده داشت.

با شروع رنسانس و پایان سده میانه، اروپا تبدیل به مرکز زایش هنر شد. البته این مسئله صرفا به علت نوآوری در آن منطقه نبود، بلکه استعمار و انباشت ثروت حاصل از تجارت جهانی باعث این رونق و حمایت هنر شد. نخستین کتاب‌های تاریخ هنر از جورجیو وازاری در قرن شانزدهم تا کتاب‌های جنسن و گمبریچ تاریخ هنر را با مقدمه‌ای از شرق آغاز کردند و سپس به اروپا و ایالات متحده رسیدند و طبق گفته ادوارد سعید، شرق را به پیش‌درآمدی از هنر غرب تقلیل دادند.

سؤال اصلی مقاله از اینجا می‌آید که چگونه هنر غرب مرکزیت یافت و توانست بر هنر جهانی و ذائقه شرق سیطره یابد؟

برای پاسخ به این سؤال باید به رفتارشناسی قدرت توجه کنیم. تاریخ‌نویسی که در غرب آغاز شد فقط روایتگری نیست، بلکه منجر به خوانشی از واقعیت شد؛ در اصل به آنچه دیده و سنجیده می‌شود اعتبار می‌بخشد. زیرا وقتی بیشتر متون را غرب تولید و ویرایش کرده پس زبان ارزش‌گذاری، مفاهیم، سبک‌ها و تکنیک‌ها و حتی هنرمندان هم تحت تأثیر زبان این کتب قرار می‌گیرند. چنانچه بیشتر آرشیوهای مهم هنری، مجموعه‌داران، دانشگاه‌های معتبر و موزه‌های مهم جهان در غرب قرار می‌گیرند، پس قابی که هنر را در آن مشاهده می‌کنیم نیز غربی می‌شود و پارادایم‌های دیدن هم در آنها تعریف می‌شوند.

دوران استعمار شرق

کم‌رنگ‌شدن شرق در ادامه کتب تاریخ هنر می‌تواند یکی از نتایج استعمار آن باشد. در دوران شکوفایی اروپا، آنها فقط شرق را به عنوان نیروی کار ارزان‌تر ندیدند، بلکه منابع فرهنگی و هنری مثل نسخ خطی، آثار باستانی و گنجینه‌های هنری را به موزه‌ها و مجموعه‌های خود در غرب منتقل کردند. در نتیجه هنر شرق در موزه‌های مهم جهان به نمایش درآمد، اما نه به عنوان معرفی، بلکه به عنوان گذشته‌ای اعجاب‌آور و البته الهام‌بخش.

ادوارد سعید معتقد است که بازنمایی جوامع غربی از شرق، نه بر واقعیت، بلکه بر برداشت‌های ذهنی و آنچه در کتاب‌های غربی نوشته‌شده و در رسانه‌های منعکس است، استوار است. در این بازنمایی، شرق جذاب اما عقب‌تر از غرب قرار می‌گیرد. بر این اساس شرق تبدیل به منبع الهامی برای غرب شد، مثل برداشت ونگوگ از باسمه‌های ژاپنی، اما هرگز در دسته هنرهای والا قرار نگرفت. کم‌کم متر و معیارهای غربی تبدیل به استانداردهای جهانی شدند و آثار از این دریچه هنر دست اول یا فرعی شناخته شدند.

در نتیجه استعمار و هژمونی فرهنگی، مدارس، دانشگاه‌ها و آکادمی‌های غربی در کشورهای مستعمره به راه افتاد و از طریق آنها آموزش نسل جدید با معیارهای غربی آغاز شد. در اینجا تحصیل‌کرده کشور مستعمره با نگاه جدی رشد کرد و براساس آن اصول ارزش‌گذاری و نگاه زیبایی‌شناسانه پیدا کرد. در اینجا مدرنیته وارد فرهنگ جوامع شد و افراد با آن هم‌راستا شدند و هنر غرب به عنوان استاندارد هنری پذیرفته شد و به‌تدریج جوامع شرقی به هنر خود از دریچه غرب نگاه کردند.

ارزش‌گذاری و نظریه بوردیو

به واسطه هژمونی ایجادشده، هنر غرب ارزشمندتر طلقی شد. طبق نظر بوردیو این ارزش از طریق شناخت و به رسمیت شناختن سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی یا اجتماعی در یک جامعه ایجاد می‌شود. سرمایه نمادین به مجموعه‌ای از ارزش‌ها، پرستیژ و احترام اجتماعی اطلاق می‌شود که افراد یا گروه‌ها در جامعه به دست می‌آورند و به عنوان یک نماد از اعتبار و منزلت اجتماعی عمل می‌کنند. به عبارت دیگر، این سرمایه نمادین باعث می‌شود افراد یا گروه‌ها به دلیل دارایی‌های خاصی مانند موقعیت اجتماعی، تحصیلات، یا میراث فرهنگی، مورد احترام و پذیرش جامعه قرار بگیرند. این سرمایه نه‌تنها به عنوان یک ابزار قدرت عمل می‌کند، بلکه روابط اجتماعی را نیز بازتولید و تقویت می‌کند. به همین دلیل هنرمندان شرقی برای کسب اعتبار و جایگاه ناگزیر بودند تا با این معیارها هم‌راستا شوند.

نگاهی به بازار هنر ۲۰۲۴

تا اینجا متوجه شدیم چگونه جغرافیای تولید هنر با جغرافیای توزیع آن گره می‌خورد. شبکه‌ای از گالری‌های بزرگ و مشهور جهان که اصطلاحا به آنها بلوچیپ می‌گویند در کنار حراجی‌های مهم، آرت‌فرها و رسانه‌های تخصصی عمدتا در شهرهایی مثل نیویورک، لندن، پاریس و... قرار دارند.

گزارش مقاله Artsy 2024 نشان می‌دهد که ثابت‌ترین هنرمندان در پنج سال اخیر نام‌هایی عمدتا غربی هستند: اندی وارهول، بنکسی، دیمین هرست، دیوید هاکنی و الکس کاتز در کنار یایویی کوساما، تنها استثنا از هنرمند آسیایی در این جمع. همین گزارش نشان می‌دهد که اگرچه هنرمندان هندی مانند مقبول فدا حسین و سیدحیدر رضا در سال‌های اخیر رشد بسیار خوبی در سطح جهانی داشته‌اند، اما هنوز هم اکثریت بازار هنر در اختیار هنرمندان غربی است.

به‌علاوه، گزارش Art Basel & UBS Art Market Report 2023 عنوان می‌کند بازار جهانی هنر همچنان در چند مرکز محدود است: ایالات متحده با ۴۳ درصد از فروش جهانی، بریتانیا با ۱۸ درصد و چین (شامل هنگ‌کنگ) با ۱۵ درصد در مجموع ۷۶ درصد ارزش بازار جهان در دست این سه قطب است. در مقایسه، سایر بازارهای آسیایی (ژاپن، کره جنوبی، هند) سهم کمتری دارند و بیشتر در حاشیه این تقسیم‌بندی هستند.

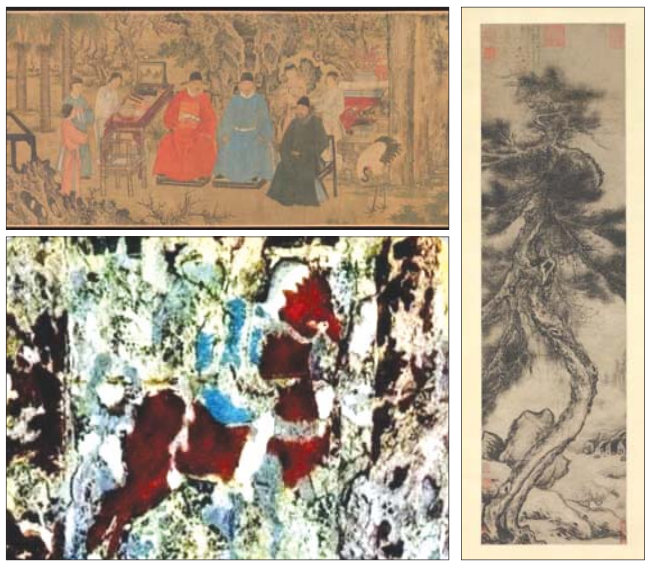
مدتی است که ثروتمندان و سرمایه‌داران شرقی به‌ویژه کشورهای عربی، سنگاپور، هند و چین سرمایه زیادی را برای خرید آثار هنری اختصاص داده‌اند و در صدر خریداران آثار هنری قرار گرفته‌اند و حتی حراجی‌ها، موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی نیز راه‌اندازی کرده‌اند. بررسی رفتارشناسی خرید این افراد نشان داده که عمده خرید آنها کماکان هنرمندان غربی است.

احتمالا نظریه سرمایه نمادین بوردیو که پیش‌تر مطرح شد پاسخ این اتفاق است. افراد برای برخورداری از پرستیژ و جایگاه اجتماعی بالاتر و حرکت در راستای همان نظام ارزش‌گذاری و قاب زیبایی‌شناسانه دست به خرید آثار غربی می‌زنند. البته نمی‌توان از مسئله اطمینان از سرمایه‌گذاری و تثبیت ارزش مالی این آثار در بازار جهانی نیز چشم‌پوشی کرد.

موزه لوور ابوظبی در سال ۲۰۱۷ افتتاح شد. این موزه بخشی از توافق‌نامه ۳۰ساله بین شهر ابوظبی و پاریس است. بر اساس این توافق‌نامه، برخی از آثار هنری لوور پاریس به صورت قرضی به ابوظبی منتقل شد. همچنین عنوان شده موزه لوور ابوظبی کپی لوور پاریس نخواهد بود، بلکه موزه جدیدی است و به رغم وجود آثار بسیار نفیس هنرمندان جهانی، بیشتر توجه آن به تاریخ تمدن کشورها و ادیان جهان خواهد بود و آثار هنری شامل اقلام تاریخی و مذهبی از اطراف جهان در آن گردآوری شده که با رویکرد ایجاد پلی روی شکاف بین هنر شرق و غرب در این موزه قرار دارند.

اما انتخاب نام لوور پرسش مهمی ایجاد می‌کند: چرا پروژه‌ای که ادعای نمایش و برجسته‌سازی هنرهای شرقی را دارد، باید مشروعیت خود را از بزرگ‌ترین برند موزه‌ای غرب بگیرد؟

این مقاله مقدمه‌ای در بررسی شکل‌گیری و بازتولید مرکزیت هنر در غرب بود. در مقالات آینده، هریک از محورهای مطرح‌شده به صورت جداگانه و مفصل بررسی خواهد شد. هدف نهایی پاسخ به این پرسش است: چرا جریان‌های هنری نوین و ارزش‌گذاری آثار عمدتا در غرب شکل می‌گیرند و این سلطه فرهنگی تا چه زمانی ادامه خواهد داشت؟



نگارخانه

فروپاشی زبان مشترک و ذهن تأویلی

امین شاهد

منتقد و پژوهشگر

در ۹ یادداشت پیشین، تلاش شد به لایه‌های گوناگون ذهن تأویلی انسان ایرانی پرداخته شود؛ از پرهیز از تحلیل و پناه‌بردن به استعاره، تا گسست در آموزش، نقد و زیباشناسی معاصر. اکنون در دهمین یادداشت، می‌خواهیم از دل همان موضوع، به مسئله‌ای برسیم که در هنرهای تجسمی ایران، آثار آن به‌روشنی دیده می‌شود: فروپاشی زبان مشترک.

نه‌فقط در میان هنرمند و مخاطب، بلکه در میان خود هنرمندان نیز گفت‌وگوی مؤثر و متقابل رو به کاهش است. ذهن تأویلی، به‌ویژه در نسخه افراطی و خودارجاع آن، این فروپاشی را تشدید می‌کند.

زبان مشترک الزاما به معنای ساده‌سازی نیست، بلکه به معنای آن است که گوینده و شنونده، در یک چارچوب نسبی از معنا ایستاده‌اند و امکان ارتباط دارند. اما ذهن تأویلی، به‌ویژه در هنرهای معاصر ایران، گاه از این چارچوب‌ها خارج می‌شود و آن‌چنان به‌سوی رمز، ابهام و کدگذاری حرکت می‌کند که امکان درک و نقد را از میان می‌برد.

در حوزه هنرهای تجسمی ایران، این اتفاق در استیتمنت‌نویسی و سخنرانی‌های همراه نمایشگاه‌ها به‌شدت مشهود است. بسیاری از این متن‌ها، با واژه‌های پرطمطراق، ارجاعات نامرتبط و ساختارهایی پیچیده و نامفهوم، عملا به بیانیه‌هایی برای حذف مخاطب بدل شده‌اند. در ظاهر برای «شرح اثر» آمده‌اند، اما در واقع برای خودنمایی زبان. گاه این زبان نه حاوی معنا، که «ژست معنا» است. واژه‌هایی که در یک بافتار تحلیلی و روشنفکرانه کاربرد دارند، به‌گونه‌ای استفاده می‌شوند که هیچ نسبتی با اثر یا تجربه مخاطب ندارند. این روند نه‌فقط گفت‌وگو با مخاطب را مختل می‌کند، بلکه گفت‌وگو با جامعه نقد را نیز از میان می‌برد.

منتقد، برای نوشتن درباره اثری که معنا را فقط در «حس» یا «موقعیت شخصی» هنرمند واگذار کرده، چارچوبی برای ارزیابی ندارد. گویی اثر هنری به‌جای آنکه بستری برای ارتباط باشد، به مکانی برای انزوا بدل شده است.

از این رو است که می‌توان گفت تأویل‌گرایی افراطی، مرز میان معنا و زبان را فرسوده است. به‌جای آنکه زبان ابزار درک و انتقال باشد، به خود زبان بدل شده است.

فروپاشی زبان مشترک، همچنین در آموزش نیز مشهود است. کارگاه‌ها و پنل‌هایی که به‌جای ترویج گفت‌وگو به بازتولید زبان تأویلی می‌پردازند. اینجا نیز آموزش کمتر به «تحلیل» و بیشتر به «تلقین واژگان» شباهت دارد. هنرجو می‌آموزد که به‌جای ارتباط‌سازی، لایه‌سازی کند؛ نه برای عمق‌بخشی، بلکه برای دورسازی مخاطب. در عمل، واژه‌ها در جایگاه گفتمانی خود قرار نمی‌گیرند، بلکه به صورت تزئینی و در خدمت ابهام قرار می‌گیرند؛ نتیجه آنکه آموزش به‌جای توسعه تفکر انتقادی، به بازتولید رمزآلودی می‌انجامد.

اصطلاحاتی مثل «بافتار تأویلی» در متون هرمنوتیکی، معمولا به فضاهایی اشاره دارند که معنا در آنها چندلایه است و نقطه ارجاع مشخصی ندارد و در هنرهای تجسمی امروز ایران، بدون درک عمیق مفهومی، بیشتر به ابزار زیبایی‌شناسی کلامی بدل شده‌اند. اصطلاحات تخصصی به‌جای اینکه به تحلیل و فهم کمک کنند، به حصاری برای نخبه‌گرایی بی‌ریشه تبدیل شده‌اند؛ حصاری که مانع از ایجاد پل میان زبان نقد، زبان هنرمند و زبان مخاطب می‌شود.

بازسازی زبان مشترک نیاز به شجاعت دارد. شجاعت برای روشن حرف‌زدن. برای معناساختن، نه ژست معناگرفتن. برای اینکه دوباره «اثر هنری» به‌مثابه رابطه‌ای میان خالق، زبان و مخاطب بازتعریف شود. شاید نخستین گام این باشد که ذهن تأویلی را به‌مثابه یک ساختار فرهنگی بازشناسیم، نه یک فضیلت ذاتی؛ آنگاه می‌توان به بازسازی گفت‌وگو در دل فروپاشی اندیشید.