نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

زیبایی‌شناسی و خلاقیت در مکتب «پست مدرنیسم» با تأکید بر الگوی مونتاژ در هنر معاصر ایران

سوده عشقی [۱]، سید مصطفی مختاباد امرئی [۲*]، محمدرضا شریف‌زاده [۳]

[۱] دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران، soodeheshghi84@gmail.com
[۲*] (نویسنده مسئول) استاد دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر گروه ادبیات نمایشی، عضو مدعو گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، mokhtabm@modares.ac.ir
[۳] دانشیار، گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، moh.shaeifzade@iauctb.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره: ۳۸
دوره: ۱۶
صفحه ۲۴۵ الی ۲۶۰

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۸/۰۴/۱۲
تاریخ داوری: ۱۳۹۸/۰۵/۲۴
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۸/۰۷/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۳۹۹/۰۶/۰۱

کلمات کلیدی

الگوی مونتاژ، تکثرگرایی، مکتب پست مدرن، زیبایی‌شناسی پست مدرن.

DOR:
http://dorl.net/dor/20.1001.1.1735708.1399.16.38.15.8

ارجاع به این مقاله

عشقی, سوده, مختاباد امرئی, سید مصطفی, شریف زاده, محمدرضا. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی و خلاقیت در مکتب «پست مدرنیسم» با تأکید بر الگوی مونتاژ در هنر معاصر ایران .*هنر اسلامی*، ۱۶ (۳۸)، ۲۴۵- ۲۶۳.

dx.doi.org/10.22034/IAS.2020.201649.1048/

چکیده

معماری پست‌مدرن مرز روشنی میان هنر و جامعه‌شناسی نمی‌شناسد. بنا بر اندیشه‌ی «فرهنگ جهانی» که با تولید روزافزون دانش و تکنولوژی همراه است، فاصله‌ی میان تجدد و سنت در گفتمان‌های آفرینش هنری دیگر چالشی بر سر راه خلاقیت نیست و بهره‌گیری از پارادایم تکثرگرایی و عدم‌قطعیت، اجتماع واژگان غیرهمسان را در فرهنگی مونتاژگونه ممکن می‌سازد. این پژوهش سعی دارد به درک الگوی مونتاژهای هنری و رابطه انکارناپذیر آن با هویت و سنت در جامعه ایرانی بپردازد. این الگوها، علی‌رغم اندیشه‌های نوجویانه، به گفتمان‌های دیرپای ملی و مذهبی نیز وابسته هستند و مسئله‌ی جایگاه خلاقیت هنری پست مدرن را با حفظ رهیافت‌های غرب و هویت ملی در هنر معاصر ایران طرح کرده‌اند. پژوهش حاضر یک مطالعه تحلیلی-توصیفی است که داده‌های آن با شیوه سندکاوی جمع‌آوری شده و یافته‌های آن به روش تحلیل مضمون در روابط میان انگاشته‌ای اصلی، وابسته و واسطه مورد بررسی قرار گرفته است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که تغییرات سریع امکانات جدید، فرصت پذیرش آراء متناقض با هویت ملی را برای مخاطبانشان کم می‌کند. چرا که از نشانه‌های جهانی جامعه‌ی پست‌مدرن، تولید و مصرف بی‌امان نشانه‌های فرهنگی است؛ نشانه‌هایی که روایات چند وجهی را پیش می‌کشند. در نتیجه بنا بر مسئولیت اخلاقی هنر پست‌مدرنیستی، با حفظ گفتمان‌های رایج محلی، می‌توان مفاهیم هنری معاصر را با الگوی مونتاژ، به شیوه‌ای خلاقانه بیان کرد تا مانند کالای پست‌مدرنیستی به اشاعه‌ی فرهنگ جهانی بپردازد.

اهداف پژوهش:

1. بررسی جایگاه خلاقیت پست‌مدرنیستی در هنر معاصر ایران.
۲. درک و تفسیر الگوهای تلفیق و مونتاژ در تصاویر هنری و رابطه انکارناپذیر آن با هویت و سنت در جامعه ایرانی.

سؤالات پژوهش:

۱.آیا الگوهای واگرایانه مونتاژ قادر به ارائه‌ی راه‌حلی برای ورود به بستر خلاقانه‌ی زیبایی‌شناسی پست‌مدرن در هنر معاصر ایران است؟
۲. مضامین کلیدی مشترک میان انگاشت‌های اصلی(جامعه شناسی پست مدرن) وابسته (خلاقیت هنری) واسطه (الگوی مونتاژ در هنر معاصر ایران) کدام است؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

خلاقیت و زیبایی‌شناسی در اثر هنری پست‌مدرن در مسیر افول از منش خودکیشانه‌ی فردی آن و رسیدن به شأنی گفتمانی، معیارها و مفاهیم شالوده‌شکنانه‌ای را دنبال می‌کند و با پیکره‌ای فرهنگی متشکل از عناصر سرخوشانه و متناقض، مفاهیم سنتی را با اقتباس و تلفیق میراث گذشته، در ساحتی جدید خلق می‌کند. بنا به خاصیت گفتمانی فضای پست‌مدرنیستی، معنای آثار هنری در نگاهی بافتاری و در بازی زبانی به دست می‌آید. بازی که موجب انحلال متون در یکدیگر می‌شود. بنابراین اهمیت خرده‌روایت‌ها در جهت خلق زیبایی‌شناسانه‌ی آثار هنری پست‌مدرن به‌نوعی التقاط مونتاژگونه‌ی شکل بیان هنری و انتقال مفاهیم متکثر اجتماعی و فرهنگی را می‌طلبد. از آنجایی‌که در بحث از جامعه‌شناسی پست‌مدرن، مرز میان ارزش‌های زیبایی‌شناسانه و اخلاقی وجود ندارد، آثار هنری این دوران در ارتباط با فرهنگ پست‌مدرنیستی تولید می‌شوند. اما بنا به رویکرد ویژه‌ی پژوهش حاضر مبنی بر بررسی جایگاه خلاقیت پست‌مدرنیستی در هنر معاصر ایران و با توجه به اینکه ایران کشوری با دغدغه‌ی حفظ میراث اصیل خود است و نگاهی به‌سوی جریان‌های غالب جهانی دارد، به نظر می‌رسد الگوهای تلفیق و مونتاژ در تصاویر هنری، می‌تواند راه‌حل مناسبی برای فهم و تفسیر زبان هنری پست‌مدرن در ایران به شمار برود. این الگوهای مونتاژ به کمک تکنیک‌های آنالوگ و دیجیتال در عکاسی و تصویرگری به ارائه‌ی فضاسازی‌های چندهویتی و نو از دل گذشته‌ی فرهنگی پرداخته‌اند.
در این پژوهش، با رویکرد کیفی و روش توصیفی-تحلیلی، واکاوی منابع اطلاعاتی رده‌بندی‌شده بررسی خواهد شد. این اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی به شیوه‌ی سندکاوی جمع‌آوری شده‌اند. اما به دلیل کیفی و ادراکی بودن، از جامعه‌ی آماری به دست نیامده است، بلکه از اشباع نظری متون حاصل شده و به دلیل انگاشت‌های علی و غیرکمی پژوهش، نمونه‌گیری صورت نگرفته است. در ادامه، با روش تحلیل مضمون، الگوهای کیفی موجود در کدهای زبانی مندرج در هر کدام از انگاشت‌های اصلی (جامعه‌شناسی پست‌مدرن)، وابسته (خلاقیت هنری) و واسطه‌ای (الگوی مونتاژ در هنر معاصر ایران) تفسیر خواهند شد تا بتوان مضامین کلیدی مشترک میان آن‌ها را بر اساس هدف و سؤالات پژوهش، تحلیل و بررسی کرد و یافته‌های مؤثری در خصوص این پژوهش به دست آورد.

در باب سوابق مطالعاتی مسائل مربوط به مباحث زیبایی‌شناسی، خلاقیت و جایگاه چالش‌برانگیز آن بر اساس مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم، در منابع مختلفی سخن به میان آمده است. در کتاب جیمسون (۱۳۹۱)، »پسامدرنیسم و جامعه‌ی مصرفی«، این مسئله را توضیح می‌دهد که مدرنیسم کلاسیک چیزی مربوط به گذشته است که پسامدرنیسم جایگزین آن شده و آنچه موجب آن می‌شود، مرگ مؤلف است. در نهایت، این بحث معضلی زیبایی‌شناختی را در بردارد و ساختارهای منحصربه‌فرد تجربه و ایدئولوژی را زیر سؤال برده است. همچنین به مباحثی مانند تفکر ریزوم، روایتبخشی مجدد که در اثر قلمروزدایی در اَبَرفضای پست‌مدرن شکل‌گرفته است و نیز به مفاهیم دیگری چون کلیت در فضای پست‌مدرن، پایان تاریخ و گم‌گشتی سوژه اشاره شده است. علاوه بر آن، در منابع دیگر چون»صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیسم: در بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی«تألیف نوذری (۱۳۸۵)، به‌صورت‌بندی مفاهیم کلی در دو حوزه‌ی مدرن و پست‌مدرن پرداخته شده است. در کتاب دیگری از همین نویسنده به نام»پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها، کاربست‌ها» و در کتاب »افسون‌زدگی جدید؛ هویت چهل‌تکه و تفکر-سیار» اثر شایگان (۱۳۹۳)، به اطلاعات دست‌اول در حوزه‌ی جامعه‌شناسی و هنر و فلسفه اشاره شده است و علاوه بر آن، مشکلات جوامع بشری در عصر فرامدرن تحت دستمایه‌ی افسون‌زدگی، بیان گردیده که در اثر ارتباطات مدرن دچار افسون جدید می‌شوند و نویسنده، آسیب‌های انسانی را درمان‌شناسی می‌کند و از روش‌های شالوده‌شکنانه بهره می‌برد تا

هویت‌های چندگانه را در یک فضای بینامتنی مطرح نماید. در نگاه دیگر، تابعی (۱۳۹۴) در کتاب «رابطه‌ی ایده‌ی پسامدرن و عدم تعین» معتقد است با توجه به تنوع موجود در محصولات هنری قرن بیستم، می‌توان با بحران مشروعیت در دیدگاه فلسفه‌ی دوران، همساز و همنوا شد و عدم تعین با تنوع‌گرایی در تعریف و تبیین‌های ماهیت شناختی را عمده‌ترین جنبهی مشترک آن‌ها قلمداد کرد. همچنین هاروی (۱۳۹۳) در کتاب «وضعیت پسامدرنیته (تحقیق در خاستگاه‌های تحول فرهنگی)»، به گذار از مدرنیته به پسامدرنیته در فرهنگ معاصر و همچنین به دگرگونی سیاسی-اقتصادی در سرمایه‌داری اواخر قرن بیستم و تجربه‌ی فضا و زمان در این وضعیت می‌پردازد. در رابطه با جامعه‌ی معاصر ایران، رفیع‌پور (۱۳۸۴) در کتاب «توسعه و تضاد»، به معضل تضاد میان انگاره‌ی پیشرفت در غرب با پیامد متفاوت آن در ایران پرداخته است. در ادامه در باب ماهیت تصاویر فتومونتاژ که محصولی از التقاط تکنولوژی و هنر در دوران معاصر است، در منابع متفاوتی از جمله کتاب و مقالات به جایگاه فتومونتاژ به لحاظ تاریخی، سیاسی، اجتماعی و ساختارهای روان‌شناختی پرداخته شده است. به‌عنوان مثال در مقاله‌ی «فتومونتاژ و استراتژی‌های چندگانگی هم‌نشینی تکنولوژی و هنر» نوشته‌ی مقیم‌نژاد (۱۳۸۴)، و عکس؛ خاستگاه مدرنیسم «فتومونتاژ»، خاستگاه دوران معاصر«تألیف کمالی دولت‌آبادی (۱۳۹۱)، به مباحث بالا اشاره شده است. در پژوهش حاضر ضمن بهره بردن از منابع موجود، نگاهی جدید در عرصه‌ی خلاقیت و زیبایی‌شناسی، به‌عنوان الگویی برای شناخت فضای جامعه و فرهنگ حاکم در جامعه‌ی معاصر ایران بررسی خواهد شد.

مکتب پست‌مدرنیسم

پست‌مدرنیسم مجموعه‌ای از گفتمان‌هایی است که به دلیل ویژگی سیالیت، عدم قطعیت، مرکزیت‌زدایی و تکثرگرایی[1]در چارچوب تعریف نمی‌گنجد (تابعی، ۱۳۹۴: ۱۹۷). جامعه‌ی پست‌مدرنیستی با دوری از عقلانیت مدرنیستی، به حوزه‌ای از ادراک قدم می‌گذارد که با خصلت تکثرگرایی، در پی یافتن حقیقت جدی و واقع‌گرایانه‌ای در عرصه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری نیست و با پدیده‌ی پسافرهنگِ پست‌مدرنیستی و بهره‌گیری از سنت‌های پیشین، به دنبال ترکیب‌های سرخوشانه، تناقض‌آمیز و روایات مونتاژگونه است (نوذری، ۱۳۸۵: ۴۲۸-۴۳۶). در تعریف جامعه‌ی پست‌مدرنیستی، از یک جامعه‌ی پساصنعتی یا فراصنعتی باید نام برد. در چنین جامعه‌ای، فرهنگ انگاشت مهمی است که با توجه به دوری از عقلانیت مدرنیستی و محوریت مفاهیم طرح‌شده در آن، به خودمحوری و خودمرجعی روی می‌آورد و با نفی ارجاعات دلالتمند و ارزش‌های اصیل جامعه‌ی مدرنیستی، به یک روان‌گسیختگی فرهنگی گرفتار می‌آید. بنابراین مؤلفه‌های چنین جوامعی در گستردگی شکل روابط انسانی و کوچک شدنِ بُعد زمان و مکان قابل بررسی است و اگر جامعه‌ی صنعتی بر فناوری ماشین استوار بوده است، جامعه‌ی پساصنعتی بر فناوری فکری تأکید دارد که تبعات آن تولید اطلاعات و دانش است.

مفهوم دیگری که در شناخت چنین جامعه‌ای قابل بررسی است، نفی روایات کلان و جایگزینی کاربردهای زبانی و روایات خرد در عرصه‌ی معرفت و زیبایی‌شناسی است. به زعم لیوتار[2] اکنون مردم دلیلی برای پذیرفتن روایات کلان ندارند؛ زیرا روایات کلان، مشروعیت خود را از علم می‌گیرند و علم نیز با تبعات ویرانگر جنگ جهانی دوم، زمانی‌که

[1] ploralism
[2] Jean Francois Lyotard

صاحبان قدرت و تکنولوژی به مدد عقل و علم عده‌ی زیادی را به کام مرگ فرستاد، دیگر آن قهرمان اسطوره‌ای نیست. قهرمانی که آدمی را به سمت آزادی و شناخت می‌کشاند و مسوولیت آن در پی بی‌اعتقادی به روایات کلان از میان رفته است. به این ترتیب، روایات خُرد به صورت فشرده و در کنار هم کارناوال عظیمی از روایت‌ها را جایگزین آن ساخته‌اند. همچنین روایات خرد از نظام زبانی، اندیشه و مبانی واقعیت عینی مشروعیت‌زدایی می‌کنند (نوذری، ۱۳۹۲: ۶۲۰).

به دنبال این تحولات، معماری پیچیده‌ی جامعه‌ی پست‌مدرنیستی، سوژه‌ی انسانی را به نوعی اختلال روانی دچار می‌کند. ارتباط با فرهنگ مصرفی، التقاط با شبکه‌ی عظیم اطلاعات کامپیوتری و روابط چندملیتی که مدام به سمت سوژه حواله می‌شوند، دنیایی فاقد مرکز معین را برایش مطرح می‌سازند. آن زمان که زبان سالم سوژه‌ی مدرن، دچار تجزیه و اشتقاق می‌گردد، اقتباس و تقلید جایگزین آگاهی اصیل می‌شود. جیمسون[3] در مقام یک متفکر مارکسیستی[4] این پیامد را به دلیل تهیشدن نیروهای تاریخی و جایگزینی تکه‌های زمانی مختلف از سبک‌های گوناگون می‌داند که در جوار یکدیگر، از اقتدار و اتحاد سابقشان کاسته شده است. از این رو رفتار شیزوفرنیک[5] و هزل‌گونه و سقوط زنجیره‌های دلالت‌گر در پی بحران بازنمایی و سقوط مرجعی مشخص، پیامدی است که به چشم می‌خورد.

در مقابل این نظریات، هاروی، پست‌مدرنیته را جریانی انعطاف‌پذیر می‌داند که موجب خلق فرهنگی شده است که بر اساس منطق فرهنگ سرمایه‌داری متأخر شکل جدیدی از حساسیت زیبایی‌شناختی را دامن زده است. در مسیر این تولیدات مداوم، عقاید و سلیقه‌های مردم نیز بر اساس آنچه در تبلیغات این تولیدات دائماً دیده می‌شود، پشت سر هم دگرگون می‌گردد. چنین فرهنگی، اندیشه‌ای پایدار خلق نمی‌کند، بلکه به دنبال خلق معنای سطحی و گذرا است که از اختلاط و مونتاژ سبک‌های گوناگون، فاقد اصالت و به صورت متکثر و به دور از منطق عقلی به وجود می‌آید. در یک جامعه‌ی فراصنعتی یا پساصنعتی که بر پایه‌ی تکنولوژی است، از جامعه‌ای فرهنگی، به جامعه‌ای پسافرهنگی تبدیل می‌شود و جهش از مرزها، ذاتی انقلابی به پدیده‌ها می‌دهد که از اعتلای یگانه و اصالت گذشته‌ی خود به اوج لذتی پوچ‌گرایانه می‌رسند. آنچه در این روند به چشم می‌خورد، مصرف نشانه‌هایی است که تصاویر آن در کنار هم قرار می‌گیرند و به سادگی محو و نابود شده و جای خود را به نشانه‌های دیگری می‌دهند (جیمسون، ۱۳۹۱: ۳۲- ۱۷). این نگرش از فرایند خلاقیت پست‌مدرنیستی، کلیشه‌ای مبتذل ارائه می‌دهد که از دل بحران‌های مدرنیته سر برآورده و به بازسازی مجدد مفاهیم آن می‌پردازد تا بتواند مرکز جدیدی برای دنیای بدون مرکز کنونی به دست آورد. با این تفاوت که این بار این فرآیند چندلایه و متکثر است و وام‌دار هنری است که انقلاب دوشانیسم[6] در اشیای حاضر و آماده‌ی[7] مصرفی، وارد عرصه‌ی هنر کرده است. تا آنجا که تمام بینش‌های مقدس‌مآبانه و احساسات عمیق هنری بر مفاهیم زودگذر و قراردادی و تقلید سبکی[8] از گرایش‌های هنری پیشین مبدل شده است. در چنین فضایی گسست از زیبایی‌شناسی کلاسیک، اختلاط نامتجانس فرهنگی را با هدف نوسازی سرمایه‌دارانه ایجاد کرد که منجر به تولید واژه‌های خلاقانه‌ای شد که با ظهوری آوانگارد، به فرافکنی در ارزش‌های مستقل تعهد زیبایی‌شناسانه هنرمند پرداخت

[3] Fredric Jameson
[4] Marxist
[5] Schizophenic
[6] Dushmbnism
[7] Ready Made
[8] Pastiche

و اثر هنری را به تعهدات اخلاقی در جامعه سوق داد. بنا بر چنین الگویی، حضور مفاهیم گذرا هرگونه حیات زیرمتنی را به روابط بینامتنی در پست‌مدرنیسم بر طبق اختلاط فرهنگی حاکم در آن تغییر داد و همه چیز در ایهام و کنایه، طنز، سفسطه و تقلید، هجو، شوخ‌طبعی و پوچی قابل تفسیر گردید.

زیبایی‌شناسی و خلاقیت هنری

زیبایی‌شناسی فلسفی با تولد سوژه‌ی زیبایی‌شناسانه در گرایش‌های انتزاع‌گرایانه‌ی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم متولد شد. این سوژه با اصل یگانه‌ای به نام حس مشترک[9] به حکم در مورد زیبایی‌شناسی پرداخت «(تابعی، ۱۳۹۴: ۸۷). زیبایی‌شناسی از ریشه یونانی استتیک[10] گرفته شده است که به معنی ادراک حسی است (بووی به نقل از خمر و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۶۷). این بدان معناست که تجربه زیباییشناسی در سیر اعتلای خویش باید از قلمرو حس خارج و به حوزهی معنایی و ذهنی وارد شود (خمر و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۶۷).

در راهبردهای عقلی، سوژه بنا بر اصل معروف دکارتی[11] با عنوان «من می‌اندیشم، پس هستم» عمل می‌کرد. این مبنا به راهبردهای زیبایی‌شناسانه تغییر داده شد تا به جایگاه هنرمند برای تعریف زیبایی‌شناسی تأکید ورزد. این جایگاه مبین فهم استقلال زیبایی‌شناسانه‌ای است که کانت[12] نیز آن را از خِردِ عملی (داوری اخلاقی) و فهم (دانش عملی) متمایز کرده است (هاروی، ۱۳۹۳: ۳۶۰). همچنین کانت، شناخت را محصول سه قوهی حس، فهم و عقل دانسته و در آراء خود از سه حوزهی «شناخت»، «اخلاق» و «زیبایی» نام میبرد. در حوزه‌ی «زیبایی» میان امر مطبوع، امر خیر و امر زیبا تفاوت قائل می‌شود و سرچشمه‌ی امر زیبا را حس آدمی می‌داند (علیزاده و دیگران، ۱۳۹۸: ۵۲). اما با تجاری شدن بازار و افول حمایت اشراف از محصولات فرهنگی در سده‌ی نوزدهم، زیبایی‌شناسی به ناچار با رویدادهای اقتصادی، فرهنگی و سیاسی آمیخته شد و از قراردادهای قبلی در داوری زیبایی‌شناسانه فاصله گرفت. تحولات تکنولوژی و پدیده‌ی ماشینی شدن، در هستی‌شناسی جدید هنری تأثیر بسزایی داشته است (تابعی، ۱۳۹۴: ۱۲۴-۱۲۸)، اما در این دوره‌های تغییر و گذار، دادائیسم[13] تعریف زیبایی‌شناسی در مدرنیسم را با توجه به پیامدهای اجتماعی و سیاسی جنگ و دستاوردهای ویرانگر آن به سخره گرفت و به احیای نیازهای سرکوب‌شده‌ای از ناخودآگاهی پرداخت که پشت حجاب عقل‌گرایی مخفی مانده بود؛ دادائیسم با ترکیب برش‌های روزنامه و به شیوه‌ی کولاژ، تصاویری را در یک اتوماتیسم روان‌شناسانه پدید آورد.

در ادامه چنین گزینشی سورئالیسم[14]، به بازنمایی خیال در گزینش‌های متنوع از واقعیت‌های متکثر و تنوع معانی انجامید. امّا اوج فعالیت‌های هنری مدرنیسم در پاپ آرت[15] به نقطه‌ای رسید که تمام ژست‌های متفکرانه مدرنیسم را با روش‌های اجرایی تجاری و ارزان‌قیمت مورد انتقاد قرار داد و دنیای زیبایی‌شناسانه‌ی مستقل مدرنیستی را به زندگی معمولی ذائقه‌ی مردم کوچه و بازار نزدیک کرد. به گفته‌ی آرتور دانتو[16]: «پایان مدرنیسم در هنر پاپ و توسط اندی

---

[9] Commen sense
[10] Aisthanesthai
[11] Rene Decartes
[12] Immanuel Kant
[13] Dadaism
[14] Surealism
[15] Pop Art
[16] Arthur Danto

وارهال[17] اعلام شده است؛ زیرا او به گزاره‌ی فلسفی پرداخته که میان شی عادی و اثر هنری تفاوتی قائل نبوده و این شکل جدیدی از گفتمان هنری در غرب را به وجود آورد» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۳۷۶).

در زیبایی‌شناسی پست‌مدرنیستی مرگ سوژه موجب نابودی ذهنیت در اثر هنری شده است و به‌جای فاعل زیباشناس که زمانی در اندیشه‌ی دکارتی از آن به‌عنوان منِ اندیشمند نام برده شد، نقدها و تمثیل‌ها و گسستگی از داوری‌هایی زیبایی‌شناسانه در هنر راه می‌یابد. بنا بر چنین نگرش شالوده‌شکنانه‌ای که متأثر از جنبش پساساختارگرایی[18] در این دوران است، تمام معیارهای تغییرناپذیر در عرصه‌ی زیبایی‌شناسانه، تحت تأثیر چشم‌انداز باوری[19] در عرصه‌های گوناگون به زیر سؤال می‌رود (هاروی، ۱۳۹۳: ۸۷). بنا بر گفته چارلز جنکز[20] و بر اساس پارادایم عدم قطعیت، روابط بازی‌گونه‌ی سبکی و گفتمانی میان مخاطب و اثر هنری، جایگزین نظریات واحد و تمامیت‌گرا می‌شوند (تابعی، ۱۳۹۴: ۲۶).

همچنین در بحث مفهوم خلاقیت باید به مفهوم خلق پرداخت؛ مفهومی که در جریان آن خلاقیت نیز صورت می‌گیرد، اما خود این مفهوم به فرآیندی به نام تخیلورزی وابسته است. بنابراین لازم است واژه‌ی تخیل بازگشایی شود. واژه‌ی تخیل به دو گونه است: تخیل شبیه‌ساز و غیرشبیه‌ساز؛ در نوع اول بین تخیل و موضوع آن شباهت است و جنبه‌ی کارکردی دارد اما در تخیل غیرشبیه‌ساز، تصورات آفریننده‌ی آن به صورتی گرد هم می‌آیند که برخلاف انتظار است. این نوع تخیل دارای نوعی جهش است که به تخیل خلاق در هنر و علم یا زندگی روزمره می‌انجامد اما تخیل بازآفرین یا شبیه‌ساز، هر چقدر هم که تصویر ذهنی قوی در بازآفرینی و شبیه‌سازی داشته باشد، لزوماً خلاق نیست (گات، ۱۳۹۱: ۱۸۳).

افلاطون[21] در رساله ایون[22]، خلاقیت را فراسوی عقل آدمی می‌داند. بدان معنا که ایزد بانوی هنر (موزها) الهام‌بخش آفرینندگان است و ارسطو[23] خلاقیت را تا حدی زمینی کرده است و آن را فرایندی طبیعی می‌داند که تخیل را به حس مشترک پیوند می‌دهد. حسی که داوری همه حواس را بر عهده دارد و در باب زیبایی حکم هم صادر می‌کند. کانت نیز در «نقد قوه‌ی حکم»، بحث خلاقیت را ذیل نبوغ مطرح می‌کند. او نبوغ را واجد شرایط خاصی می‌داند که قواعد و هنجارهای جدید را برای هنر اعمال می‌کند و سبک نوینی را شکل می‌دهد و در تفکر ایده‌آلیستی خلاقیت و نبوغ ریشه در ذهن آدمی دارد و معطوف به مؤلف است (گات، ۱۳۹۱: ۲۷۸- ۲۹۰).

با ظهور مدرنیته، خلاقیت و نوآوری در نظام‌های اجتماعی و سیاسی باعث شد تا برداشت‌های کهن از تاریخ و هستی به کنار رود و سبک‌های متمایزی ایجاد گردد. جنبش‌های انقلابی در خلاقیت توسط هنرمندان رمانتیک، به‌نوعی واژه‌ی فرهنگی و هنری بر اساس ابداع و نوآوری دست یافت. شیوه‌های هنری مختلفی با بهره‌گیری از گستره‌ی نامحدود آفرینش هنری سر برآوردند که کیفیت‌های سنتی با حرکات پیوسته و زنجیروار جای خود را به شیوه‌های در هم‌بافته

---

17 Andy Warhol
18 Post structuralism
19 Perspectivism
20 Charles Jencks
21 Plato
22 Ion dialoge
23 Aristotle

و چندلایه از حاصل جمع زمان‌های گوناگون و زمان‌های پیوسته بیرونی جای خود را به لحظه‌ای روان‌شناسانه دادند که در آن گذشته و حال و آینده به‌صورت به‌هم‌پیوسته، فشرده و ادغام‌شده مانند شیوه‌ی نقاشی کوبیسم، در نوسان هستند.

میشل فوکو[۲۴] در «مؤلف کیست» معتقد است که «نبوغ، با بحث از مؤلف اثر به کار می‌رود و معتقد است که ماهیت نبوغ، امروزه مرجعی تشریفاتی دارد و نبوغ و خلاقیت به گفتمان تعلق خواهد داشت و از سوژه منحرف می‌شود(ضمیران، ۱۳۹۳: ۲۹۱). بنابراین در هنر پست‌مدرنیستی، خلاقیت از رویکرد خودکیشانه‌ی فردی به شأنی گفتمانی و شگردهایی چون اقتباس و سرقت‌های ادبی و دوری از اصالت و نوآوری روی می‌آورد و فهم نبوغ در آن، به معنی تکرار انگاره‌های متعلق به سبک‌های ادوار گذشته است. از این رو در تکوین اثر هنری اختراع و ابداع ضروری نیست و هنرمندان پست‌مدرن با این تکرار در واقع سبک‌های مدرنیسم را به سخره گرفتند تا به رهیافتی فراسبکی دست یابند. در جریان خلق هنری، فرایند خلاقیت، جهشی سرکش در جهت ابداع هویت‌های جدید و متکثر از میراث گذشته است. با این همه، آنچه هنرمندان پست‌مدرنیستی در خلق هنری، بر آن اصرار می‌ورزند، این است که آفرینش آنان تکراری نبوده و بین آفرینش خود و هنرهای قبلی تمایز قائل هستند. هنر پست‌مدرنیستی بازی زبانی است که بر اساس سنت پساساختارگرایانه با جناس‌های رمزآلود بستر ناخودآگاه فرویدی[۲۵]، ساختارهای کلاسیک را به عرصه‌ی طعنه و کنایه و لغزش ابهام‌آمیز می‌کشاند»، با بهره‌گیری از بازی‌های زبانی در فرآیند تولید نشانه‌ها و به تعویق انداختن معنای آن‌ها از رابطه‌ی بینامتنیت[۲۶] به روابط تازه‌تری دست می‌یابد» (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۱۸). این‌گونه رفتارهای هنجارشکن بیشتر شامل تغییر قواعد مسلم صرفی و نحوی است تا بتواند به شیوه‌ای جدید و نامتعارف به خلق هنری بپردازد که این خود ممکن است گاهی موجب ابهام در روابط موجود باشد. در واقع آنچه فهم زبان پست‌مدرن را ممکن می‌کند، بستر زدایی از آن است تا ناخودآگاه متن را به‌جای مؤلف آن کندوکاو نموده و در رشته‌ای بی‌پایان از متونی که به هم مرتبط می‌شوند، به منطق گفتمان و مکالمه شکل بدهد و در بینامتنیت مطرح شده آن را مورد بررسی قرار دهد.

الگوی مونتاژ در هنر

فن مونتاژ، قابلیت ساخت فضاهای چندوجهی را برای رسیدن به تعدد معانی ممکن می‌سازد. در این فن، هرگونه تلفیق و دوباره‌سازی تصویر بر سطوح دوبعدی و اسمبلاژهای[۲۷] سه‌بعدی که به مدد قابلیت‌های آنالوگ یا دیجیتالی ساخته می‌شوند، موضوعیت خواهد داشت. زمانی عکاسی صریح به بازنمایی مفهوم واقعیت و قطعیت در علم و روشنگری معطوف بوده است. با توجه به بحران بازنمایی، تردید و تناقض پست‌مدرنیستی به مدد تصاویر عکاسی‌شده با روش

---

2 Mishel Foco
2 Freud
2 intertextuality
2 Assemblage
4
5
6
7

فتومونتاژ[۲۸] قابل بررسی است. تکنیکی که با تلفیق و دوباره‌سازی تصاویر عکاسی صریح، برای بازتعریف واقعیت، در جهت بیان اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مورد استفاده قرار داده می‌شود. در این زمان با توجه به تحریف و دستکاری در واقعیت عکاسانه و مداخله‌ی عوامل تکنیکی در آن، با مرگ عکاسی صریح و شروع دوران پساعکاسانه در هنر مواجه هستیم (بال، ۱۳۹۳: ۳۸- ۳۷). با توجه به مسوولیت اخلاقی هنر در این دوران، با نگاهی غیرالگوریتمی به خلق تصاویر ترکیبی‌ای می‌انجامد که با مهارت‌های فنی، جانشینی و هم‌نشینی تصاویر، حضور توأمان تکه‌های واقعیت را بدون نقطه‌ی ارجاع معین در دنیای مجازی ممکن می‌سازد (مقیم‌نژاد، ۱۳۸۴: ۵۲-۴۲). هنرمندان چنین آثاری، عموم مردم را مخاطب خود قرار دادند و با حذف نبوغ فردی خویش و ابطال اسطوره‌ی مؤلف، موقعیت انسان را در دنیای پر سازوکار کنونی به نمایش گذاشته‌اند (سانتاک، ۱۳۹۰: ۹۸- ۶۶).

این تصاویر برای مخاطبان دنیایی را ترسیم می‌کنند که تولید فناورانه و تکثرگرایی اندیشه‌ی انسانی را با تناقض همراه می‌سازد و جامعه‌ای با موقعیت نسبی با جهش‌های متعدد در ابرمتن‌های دیداری را رقم می‌زند. در تصاویر فتومونتاژهای پست‌مدرنیستی مفاهیم، وابسته به زبانند و به عنوان یک کالای فرهنگی خلق می‌شود که مصرف‌کنندگان روایات چندوجهی آن را باز ترکیب می‌نمایند. این خود نوعی برهم‌ریزی هستی‌شناسی کلاسیک در آفرینش آن‌ها است و سهم تخیل در این میان به ترسیم الگوی معرق‌گونه منجر می‌گردد (شایگان، ۱۳۹۳: ۴۵). جریان آوانگارد تخیل در پست‌مدرنیسم، مرزهای متداول برای خلق تصاویر تخیلی را از میان می‌برد. البته گاهی چنین آفرینشی مبتذل به نظر می‌آید، اما هدف ایجاد لذتی است که دوام چندان طولانی نداشته است و به‌صورت مقطعی معنا و مفهوم را در شیوه‌ای غیرمنتظره بیان و سپس خود این مفهوم را تهی دانسته و آن را محو و زایل می‌گرداند. بنابراین خلاقیت در پی ساخت آفرینش چیز جدیدی نیست، بلکه با اقتباس از منابع گذشته، اَبَرفضایی را ایجاد می‌کند که به هیچ عنوان مرکزیت واحدی را نمی‌یابند. در این میان، مونتاژهای فضایی، تجلی هنر و زیبایی‌شناسی پست‌مدرن را در هنر جامعه‌ی مصرفی به نمایش می‌گذارند. هنری که در نتیجه‌ی این تحولات خلق می‌شود، صرفاً تجزیه‌ی زیبایی‌شناسانه نیست، بلکه روش شناخت جهان است و هنر، مسئولیت اخلاقی شیوه‌ی بازنمایی واقعیت کثرت‌گرایی را بر عهده دارد که در آن تناقضات نژادی، جنسیتی، اجتماعی و فرهنگی در مرزهایی غیرواضح مطرح می‌گردد. در نتیجه ذائقه‌ی زیبایی‌شناسی پست‌مدرن به عرصه‌ی زندگی واقعی گره می‌خورد.

زیبایی‌شناسی و خلاقیت مکتب پست‌مدرنسیم بر اساس الگوی مونتاژ معاصر ایران

برای آشنایی با هنر معاصر ایران، گریزی از رویکردهای جامعه‌شناسانه وجود ندارد. آنچه به‌عنوان هنر معاصر ایران قابل بررسی است، هنرِ چند دهه‌ی اخیر را شامل می‌شود که بر اساس رویدادهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی تحولات گوناگونی در آن صورت گرفته است. اما در ابتدا باید اشاره شود که در نامگذاری بخشی از این دوران به‌عنوان هنر پست‌مدرنیستی، چالش‌های زیادی در نظریات گوناگون وجود دارد. نخست نظریه‌ای است که پست‌مدرنیسم در آن

---

۲۸. توافق کمی بر سر تعریف کلمه فتومونتاژ در بین هنرمندان و مورخان وجود دارد. کلمه فتومونتاژ در دیکشنری آکسفورد واضح نیست. در دیکشنری پنگوئن آمده است: تصاویر ترکیبی حاصل از چند عکس و یا مراحل ساخت آن. اما در آنچه مثلاً دادائیست‌ها در برش و دوباره سرهم کردن عکس‌های فتومونتاژ به کار می‌برند، تعریف متفاوتی از تکنیک‌های به کار رفته از آن است و تصاویر بهدست آمده، تخیلی، هنری و طنزآمیز یا کنایی است (Ades, ۱۹۸۶: ۸-۹).

راه‌حلی برای بحران مدرنیستی است و در نظریه‌ای دیگر، پست‌مدرنیسم هنوز در بافت سنتی ایران قابل پذیرش نیست. زیرا آفرینندگان هنری و مخاطبان آثاری که هنوز جریان مدرنیسم را به درستی درک نکرده‌اند، طبیعتاً قادر به هضم مؤلفه‌های پیچیده‌ی پست‌مدرنیستی نخواهند بود. در دهه‌ی ۴۰ هجری شمسی، تغییرات مدرنیزاسیون از غرب وارد ایران شد و با حضور تلویزیون، تغییر در سیستم آموزش و سفرهای خارجی، تحولاتی سطحی در ساختارهای اجتماعی به وجود آمد (رفیع‌پور، ۱۳۸۴: ۶۸-۷۲). اما این تغییرات به لحاظ فرهنگی نتوانست تأثیرات عمیقی را ایجاد نماید؛ زیرا این پدیده‌ی نوظهور به‌جای تلاش برای ارتباط با توده‌ی مردم در جامعه‌ی ایرانی، در پی تجددگرایی و تقلید خام‌دستانه از شیوه‌های غربی بوده است (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۸۸-۱۸۹).

رویارویی پدیده‌ی انقلاب اسلامی و بعد از آن جنگ تحمیلی، با جنبش‌های نوگرایانه هنر معاصر ایران که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شکل گرفته بودند، یک جریان تاریخی قوی را در مقابل دوران قبل از انقلاب قرار داد که وجه ممیزه‌ی آن توجه به ریشه‌های هویتی، مذهبی و ملی‌گرایانه بود (کشمیرشکن،۱۳۹۴: ۲۱۰-۲۱۲). بنابراین انگیزه‌ی رسیدن به سبکی واحد که همه‌ی جنبه‌های ملی و همه‌ی نوآوری‌های غربی را در خود به همراه داشته باشد، نوعی سردرگمی در گزینش آن‌ها را به دنبال داشت. به همین دلیل، هنر فرم‌گرای دوران مدرن برای هضم مفاهیم مورد پذیرش، جامعه‌ی ایرانی را به سوی بومی‌سازی برد تا در خلال فرایند ایرانیزه‌شدن به لحاظ محتوا قوت گیرد. از آنجا که تکامل جهانی دانش و تکنولوژی در تمام شئون فعالیت‌های بشری سایه افکنده بود، عرصه‌ی هنر نیز به لحاظ فناوری تولید آثار هنری، از این امکانات بی‌مرز و محدوده بی‌نصیب نمانده و در قالب هنرهای مفهومی و در عرصه‌ی «هنر جدید[2]» ابزارهای امکان ضبط تصویر، رسانه‌های دیجیتال و... تمامی محدودیت‌های شیوه‌ی بیان هنری را از میان برده و باعث تولید کثرتی از مفاهیم اجتماعی، سیاسی به زبان هنر شده است (عرب بیگی، ۱۳۹۵: ۱۵۳۱). در واقع، زبانی که این چنین هنری را خلق می‌کند جهانی بوده و خصلت تکثرگرایی در آن‌ها امکان حضور متن را در بسترهای مختلف فراهم می‌ساخت.

دیدگاه دوم در خصوص چالش هنرمند و مخاطب در عرصه‌ی پست‌مدرنیستی به شیوه‌ی زندگی و ذهنیت آن‌ها مربوط می‌شود که گاهی درگیر سنت است. بنابراین توصیف وضعیتی که بتواند هم انگاره‌های پیشرو و جهانی پست‌مدرنیسم را شرح دهد و هم با زبان جامعه قابل تفسیر باشد، چالش مهمی به شمار می‌رود. در واقع، آنچه در انگاره‌های پست‌مدرنیستی غرب تحت عنوان مرگ مؤلف، ساختارشکنی، تأویل متن اثر هنری و چندمعنایی بودن آن در ارتباط با تجربه‌ی ذهنی مخاطب تعریف می‌شود، از دریچه‌ی هنر معاصر ایران از تکثر معانی، به بی‌معنایی هم کشیده شده است و نه تنها مخاطب بلکه خود هنرمند نیز درک درستی از آثار هنری تولید شده ندارد و تنها با شیفتگی خام‌دستانه، به تقلید الگوی غربی پرداخته است. در نتیجه تنها چیزی که اثرش را پست‌مدرنیستی می‌نمایاند، به هم ریختن قواعد ظاهری در ترسیم فرم‌های متکثر تصویری بوده است (گلشیری،۱۳۸۴: ۳۳-۳۴). در نهایت، ظهور انگیزه‌های نوجویانه به همراه تجربیات سالیان دور و نزدیک در ایران، موجب خلق آثاری شد که می‌توانند بنا بر خصلت پست‌مدرنیستی، ساختارزدایانه باشند و زمان‌های مختلف را بر اساس مقتضیات مفاهیم خود بسترزدایی کنند و با تکه‌چسبانی اکنونیت بخشند.

2 New Art

پیشینه‌ی الگوی مونتاژ در ایران، به سنت آلبوم‌های تکه‌چسبانی شده‌ای بازمی‌گردد که توسط ناصرالدین‌شاه قاجار و زنان حرمسرای وی جمع‌آوری شده است و شواهد عینی ارزشمندی را از وقایع و شیوه‌ی زندگی و فرهنگ دوران قاجار بازگو می‌کند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۱۶۴). علاوه بر این، نمونه‌های تصویری دیگری که از فن مونتاژ، تکه چسبانی و تلفیق در این دوران استفاده کرده‌اند، می‌توان به تصاویر کارت پستال شده رجال و چهره‌های مطرح این زمان اشاره کرد که توسط قشر مرفه شهرنشین جهت نگهداری در منازلشان خریداری می‌شد. همچنین عکس‌هایی با موضوع زیارت که جهت یادگاری به مسافران فروخته می‌شدند که در این تصاویر از شیوه‌ی تلفیق دو سوژه زائر و اماکن متبرکه به ترتیب در پیش‌زمینه و پس‌زمینه، به‌طور همزمان استفاده می‌کردند (قیدرلو،۱۳۹۴: ۶۱).

با توجه به رویکرد مقاله‌ی حاضر که جامعه‌ی معاصر ایران را در نظر دارد، از دنبال کردن وقایع دوران گذشته صرف‌نظر می‌شود و سیر تحولات هنر مونتاژ و رابطه‌ی آن با این رویکرد بررسی خواهد شد. در بسیاری از تصاویر هنری معاصر ایران بهره بردن از حافظه‌ی تاریخی، به جهت تقلید و رونگاری مورد استفاده قرار نگرفته است، بلکه نمایش هویت منحصربه‌فرد ملی، قومی و مذهبی به چشم می‌خورد. با وجود نگرش‌های بومی، ابزارهای اجرایی از شیوه‌ی آنالوگ به شیوه‌های نوین دیجیتالی ارتقا یافته است. بنابراین نقدی که به شیوه‌ی هویت‌نمایی برخی از آثار متأخر هنر مونتاژ وارد می‌شود، این است که در آثار هنر مونتاژ شرقی و ایرانی، استفاده‌ی افراطی و بدون توجه به مفاهیم هنری گذشته، به‌جای ارائه‌ی بستری مناسب جهت تفسیر اندیشه‌ی هنرها و شناخت اقالیم و باورهایشان، صرفاً تصویری از عقب‌ماندگی اجتماعی و غربی‌مآبی ساختگی به چشم می‌خورد (Stamps,2013: p.29). در توجیه چنین نقدی بر هنر معاصر ایران، لازم است به شیوه‌ای از تقلید به نام تقلید سبکی اشاره کنیم و انگیزه‌ی آن را در ایجاد تصویری که با حفظ ارزش‌های آثار هنری گذشته از رابطه‌ی بینامتنیت گذشته و حال به یک تصویر فراتر از زمان و مکان منجر می‌شوند، بررسی کنیم. به‌عبارتی‌دیگر، آثار هنر مونتاژ معاصر ایران، با بازی‌های موجود در ناخودآگاه زبان هنر معاصر ایرانی، روزمرگی‌ها، عادت‌ها و اعتقادات ایرانی را به همراه دستاوردهای حاصل از رسانه‌های نوین، به یک اجتماع متکثر و گاهی متناقض، از واژگان تصویری مبدل ساخته است. چنین نگرشی در آثار هنرمندان معاصری چون بهمن جلالی[۳۰] صادق تیرافکن[۳۱] قابل بررسی است. آنان مفاهیمی از عناصر زندگی روزمره، تاریخ، اشیای مصرفی روزانه و مراسم آیینی را از هویت ایرانی برگزیده‌اند و به روش‌های تلفیق[۳۲]، دستکاری[۳۳]، سرهم‌بندی[۳۴] و سایر ترفندهای فن مونتاژ در تصاویر، با نگاهی امروزی و جهان‌شمول درآمیختند.

صادق تیرافکن در اثر «قالیچه‌ی انسانی» با تکنیک چیدمان به شیوه‌ی دیجیتالی پیکره‌های انسانی را به شکل قالیچه ایرانی ترسیم می‌کند تا از طریق این عنصر بتواند، هویت ملی، فرهنگی و اجتماعی ایرانی را در نگاهی نوظهور رقم بزند (تصویر ۱). او معتقد بود برای نمایش هویت در آثار هنری معاصر لازم نیست گذشته را عیناً تکرار کرد، بلکه یادآوری آن به شیوه‌ای نمادین کافی است. بنابراین فرم قالیچه در نگاه اول، غلبه‌ی برداشت ایرانیزه‌شده‌ی او را برای مخاطب به وجود می‌آورد و تکثیر نقوش آدم‌های روی فرش یادآور نقشه فرش‌های ایرانی و ظرافت موجود در هنر سنتی ایران

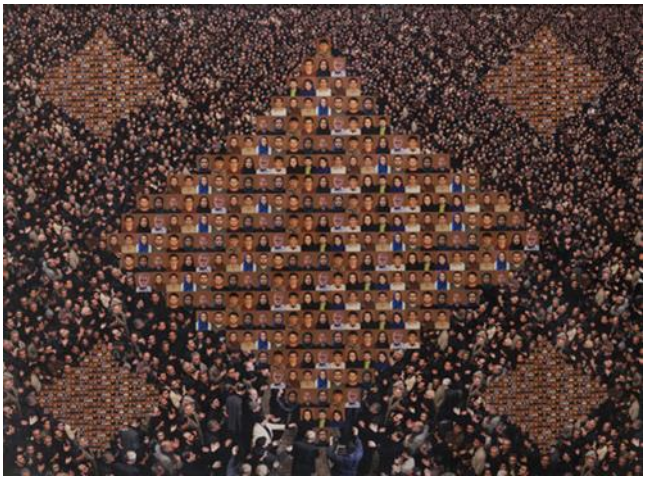
---

[۳۰] بهمن جلالی (۱۳۲۳) الی (۱۳۸۸) عکاس ایرانی، از مجموعه‌های او: گنج پیدا و تصویر خیال است.

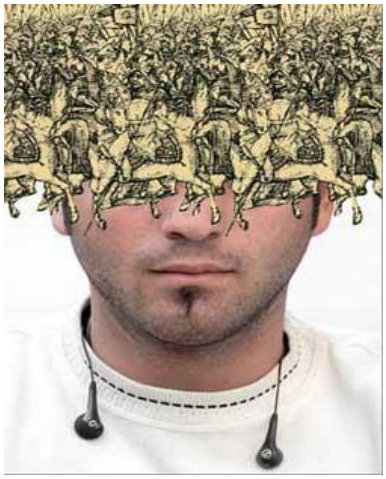
[۳۱] صادق تیرافکن، (۱۳٤٤) الی (۱۳۹۲) عکاس ایرانی، هنرمند مفهومی، از جمله آثار او: مجموعه‌ی هویت از دست رفته ما و پرده‌ی انسانی است.

3 synthesis 2
3 manipulation 3
3 assemble 4

است که با ظرافت و دقت ابزار دیجیتالی در اینجا پیوند خورده است. از این رو با نوآوری در ایجاد تصویری که در نگاه اول اولویت‌های فرهنگی را حفظ نموده است، مخاطب را با دستاوردهای خلاقانه‌ی زیبایی‌شناسی تکنولوژیکی مأنوس می‌سازد و او را با اثر خود همراه می‌کند. همچنین در مجموعه‌ی «از دست رفتنِ هویتِ ما» (تصویر ۲)، تیرافکن به توصیف تأثیر فرهنگ جامعه مصرفی غرب بر هویت جامعه ایرانی می‌پردازد.



تصویر (۱): «قالیچه‌ی انسانی»، اثر صادق تیرافکن، چاپ دیجیتال روی کاغذ عکاسی ۱۲۰×۱۰۰ سانتی‌متر



تصویر (۲): «از دست رفتنِ هویتِ ما»، اثر صادق تیرافکن، ابعاد ۱۰۹,۲*۸۸,۹ تاریخ اثر: ۱۳۸۹-۱۳۸۸

فرهنگ غرب با مصرف بی‌امان نشانه‌هایش، باعث اختلال و سردرگمی هویت بین نشانه‌های متعدد می‌گردد و تصویر روشنی از آینده را پیش رو نمی‌گذارد. بنابراین تیرافکن با تصویر هویت‌های انسانی که تمرکزشان روی سر و نیمه‌ی بالایی چهره قرار گرفته است در کنار گزینش، سمبل‌هایی از مصرف‌گرایی و آرایه‌های غربی اعم از هدفون و سبک آرایش چهره در بخش پایینی تصویر، چهره‌ای را با ذهنیت ایرانی و اشکال فرهنگی آن در تناقضات ارزشی با غرب به نمایش گذاشته است (Stamps,2013: p.32). اما به جهت اینکه الگوی مفهومی جامعه‌ی مصرفی، به دلیل گسترش اطلاعات و دانش، مرز و محدوده‌ی جغرافیایی را کنار می‌گذارد، چشم‌اندازهای مشابهی از حیث تکثرگرایی در گفتمان هنری این آثار در غرب و شرق به چشم می‌خورد.

تصویر (۳): «کثرت‌ها» اثر صادق تیرافکن تصویر (۴): «گم کردن هویت‌مان» اثر صادق تیرافکن.

همچنین سال ۱۳۸۵ (۲۰۰۶)، توجه تیرافکن به مشکل رشد زیاد جمعیت ایران جلب شد. او با استفاده از کلاژهای دیجیتال و استفاده از استعاره فرش انسانی، مجموعه «کثرت‌ها» (Multitudes) را پدید آورد (تصویر ۳). ایدهی فرش همان‌گونه که در یکی از کاتالوگ‌های نمایشگاهی‌اش توضیح می‌دهد به او اجازه داد تا مجموعه‌ای وسیع و با ارتباطات درونی از ایده‌ها را به نمایش بگذارد. فرش، مجموعه‌ی اسرار فرهنگ پارسی است. فرش سمبل فرهنگ، چندفصلی بودن، غنا، گوناگونی و استمرار، چه در زمان و چه در تاریخ است. در نتیجه تیرافکن به شدت درگیر این موازی بودن و در عین حال به هم پیوستن این شی سمبلیک و به صورت پیچیده‌ای درخشان، با افرادی بوده است که از آن استفاده می‌کرد[۳۵].

مجموعه دیگری از کلاژهای دیجیتال «گم کردن هویتمان» (The Loss of Our Identity)، تصاویر و سمبل‌های فرهنگی را در برابر ویژگی‌های ایرانیان معاصر قرار می‌دهد (تصویر ۴). این عکس‌های مونتاژ شده به آرامی از بی‌صدا کردن زنان صحبت می‌کند که تیرافکن آن را تنها یک نگرانی مختص خاورمیانه نمی‌داند، بلکه یک مشکل جهانی قلمداد میکند. «برای دیده‌شدن و نه برای شنیده‌شدن»، می‌تواند تفسیر تحت‌اللفظی این آثار باشد. نگاه سوژه، نافذ به سوی مخاطب دوخته شده است، در حالی‌که دهانش با موتیف‌هایی تزیینی از امتیاز مردانه پوشانده شده است[۳۶].

در نگاهی دیگر، بهمن جلالی مجموعه‌های «تصویر خیال» را با اصلاح نگاتیوهای شیشه‌ای به‌جامانده از گنجینه‌ی کاخ گلستان در دوره‌ی قاجاریه با شیوه تلفیق ایجاد کرده است. او تصاویر مختلفی از آن دوران را از بسترهای خود جدا کرده تا به زبان بصری جدیدی در بازترکیب این تصاویر دست یابد (محمدی،۱۳۹۱: ۳۱). در تصویر ۳، جلالی، پرتره‌ی زن قاجاری را با تصویر دیگری از مردان پهلوان کشتی‌گیر مونتاژ کرده است تا از تصویر به‌دست‌آمده، تضادهای اجتماعی در خصوص سلطه‌ی جنسیت در آن دوران را در بستر ترکیبی تازه به نمایش بگذارد. در این تصویر، قواعد صرفی و نحوی زبان جامعه از اقتدار مردانه، به رخوت ژست زنانه‌ای تغییر می‌کند که به‌رغم نگاه زمخت گذشته به زن که در پستو پنهان بوده است، اکنون سعی در بیان الگوهای جدیدی برای مخاطبانش دارد و ناگزیر با ابهام ایجادشده در ترکیب‌های متضادش، دامنه‌ای برای تأویل و تفسیر می‌گشاید. بر اساس چنین نمودهایی در هنر ایران، ذکر این نکته حائز اهمیت است که در گفتمان‌های مطرح هنر معاصر ایران علاوه بر نگرش غالب غربی، تأثیرات گفتمان‌های دینی، مردمی و قومیتی در شکل‌گیری تصاویر هنری را نمی‌توان نادیده گرفت. لذا با توجه به حافظه‌ی تصویری موجود، تصاویری که با الگوی مونتاژ شکل می‌گیرند، ضمن تأثیر بر اذهان ایرانی، عناصری از فرهنگ ایرانی‌ـاسلامی را با فرهنگ جهانی به اشتراک می‌گذارند و به دلیل عدم‌مشروعیت شیوه‌ای غالب و جهان‌شمول در گستردگی و تکثر تکنیک‌ها و محتوای اخذشده، رابطه‌ای تعاملی برقرار می‌کنند.

3 . http://akskhaneh.com/ 5
3 . http://akskhaneh.com/ 6

تصویر (۵): «مجموعه تصویر خیال»، اثر بهمن جلالی، ابعاد ۴۰*۴۰ سانتیمتر

نتیجه‌گیری

پست‌مدرنیسم در باب زیبایی‌شناسی با مفهوم ضدهنر و ضدنخبه‌گرایی و روابط گفتمان‌محور سروکار دارد. بنا بر تکثر حاصل از این فرآیند، فهم سوژه‌ی زیبایی‌شناسی، در روند خلاقیت هنری پست‌مدرن، مداخله‌ای نداشته و در عوض با نفی استقلال زیبایی‌شناسی مؤلف در ارتباط بوده و بر اساس مفاهیم التقاط‌گرایانه و گذرا، از سوی دلالت‌های صریح و روایت‌های کلان به خرده‌روایت‌ها بازتعریف و در تصاویر مونتاژگونه، کشیده شده است. اما فرایند خلاقیت به‌مثابه‌ی آفرینش هنری در رویه‌ی پست‌مدرنیستی، نقش هنرمند را به‌عنوان واسطی می‌داند که با بهره‌گیری از تقلید هزلی و همچنین تقلید سبکی بر اساس شیوه‌ی اقتباس هنری، به بازتولید سبکی از دل منابع پیشین می‌پردازد. بنابراین، رها از انگیزه‌ی ابداع و نوآوری، با اندیشه‌ی بهره‌گیری از شیوه‌های پیشین و با تلفیق آن‌ها در یک آبَرفضا، توانسته به یک فراسبک دست یابد تا به تبع این امر بتواند، جهانی نامتجانس را در آمیزش و اختلاط جنبش‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، وارد جهان مؤلف کند و بر احساسات وی در فرآیند آفرینندگی پیشی بگیرد. بر این اساس وانمودهای تخیلی، نشانه‌هایی از جهان مجازی را با پارادایم عدم‌قطعیت در تصاویر دستکاری‌شده فتومونتاژ به زبان هنر تصویر می‌کند. به‌این‌ترتیب چنین تصاویری مصداق بارزی است از تجسم فهم انسانی از کالایی فرهنگی که در روند دریافت شدن خود توسط مصرف‌کنندگان (مخاطبان)، بازترکیب می‌شود و بر اساس روایات چندوجهی در الگویی مونتاژگونه با روش‌های اوهام‌آمیز یا بر پایه‌ی ایدئولوژی فرهنگی، مورد تفسیرهای متعدد قرار می‌گیرد. در نهایت به دلیل فقدان مفهوم نبوغ صرف در خلاقیت آفرینش چنین تصاویری، الگویی از ابتذال، سردرگمی و تنوع، بر اساس نظام اخلاقی حاکم موج می‌زند. اما در باب رهیافت‌های داده‌های ابتدای بحث، برای بررسی جریان هنر معاصر ایران، از مؤلفه‌های جامعه‌شناسانه نمی‌توان چشم‌پوشی کرد. این مسئله خود کلید فهم پست‌مدرن از چنین هنری را ممکن می‌سازد؛ زیرا نخبه‌گرایی و خلاقیت فردی در تأثیر از آنچه گفتمان‌های غربی بر هنر معاصر ایران وارد کرده‌اند، به کنار رفته است و تحت تأثیر پارادایم عدم‌قطعیت و مؤلفه‌های مجذوب‌کننده‌ی آن در جامعه‌ی مصرفی، هنر را از جایگاه عالی آن به درون توده‌ی مردم می‌کشاند. هنرمندان ایرانی به‌خصوص آن‌ها که در داخل مرزهای ایران به فعالیت هنری می‌پردازند، برای رسیدن به یک رویکرد جهانی در زبان بیان آثارشان سرمشق‌های مردم‌گرایانه‌ی شیوه‌های غربی، از جمله هنر پاپ و امکانات متنوع و نوین اجرایی در هنرهای مفهومی را جدی گرفته‌اند تا به سمت تجددگرایی و جذابیت‌های نمایشی آن حرکت کنند. اما به‌طور قطع، به دلیل تعلقات ذهنی هنرمند و مخاطبان آثار نسبت به ارزش‌های مطرح در گفتمان‌های مذهبی

و قومیتی و همچنین بسترهایی که در آن‌ها زیست کرده‌اند، پارادوکسی اساسی در سیر هنر معاصر از منظر مفاهیم جامعه‌شناسانه بر سر راه ارزش‌های جهان‌شمول آن قرار خواهد گرفت؛ زیرا بین مفاهیمی چون هویت و اصالت ایرانی و عدم‌قطعیت گفتمان‌های پست‌مدرنیستی، تضادهای انکارناپذیری مشاهده می‌شود. در نتیجه آسیب‌شناسی ساخت‌های هنری معاصر ایران امری ضروری به شمار می‌آید و لازم است مطالعات جدی‌تری در مورد آن صورت پذیرد. چرا که ممکن است به لحاظ کیفی دچار ابتذال یا تقلیدهای کورکورانه از اسلوب غربی شود اما در رویه‌ی مثبت این تحولات هنری که در جریان‌های معاصر انکارناپذیر است، آثاری می‌توانند خلق شوند که هم نماینده‌ای از اصالت و تجلی سنت و هویت ایرانی در سطوحی جهانی باشند و هم ضمن بهره‌گیری از خاصیت‌هایی که هنر مونتاژ در ایجاد الگویی از تضادهای آشتی‌ناپذیر به وجود می‌آورد، در سطح گفتمان‌های متداول جهانی نیز حرفی برای گفتن داشته باشند. بنابراین گذر زمان و آماده‌سازی عمیق اذهان ایرانی به مدد امکانات جهانی شدن و تبیین الگوهایی در هنر و جامعه‌شناسی از جنس مونتاژ که قابلیت جانشینی و هم‌نشینی عناصر گوناگون را با تلفیق و دستکاری و اقتباس نوآورانه به وجود می‌آورند، بدون ایجاد خط فاصله و تقلیدهای کورکورانه به هنرمند ایرانی این امکان را خواهد داد تا بدون هراس از غرب‌زدگی، در پی اشاعه‌ی فرهنگ جهانی باشد.

منابع و مآخذ:

کتاب‌ها:

احمدی، بابک. (۱۳۸۸). حقیقت و زیبایی. چاپ هفدهم، تهران: نشر مرکز.

افشار مهاجر، کامران. (۱۳۸۴). هنرمند ایرانی و مدرنیسم. تهران: انتشارات سمت.

بال، استیفن. (۱۳۹۳). زیباشناسی عکاسی، مترجم محمدرضا شریف‌زاده، تهران: انتشارات علمی.

تابعی، احمد. (۱۳۹۴). رابطه میان ایده پسامدرن و عدم تعین: مطالعه‌ی تطبیقی فلسفه و هنر غرب، چاپ سوم، تهران: نشر نی.

جیمسون، فردریک. (۱۳۹۱). پسا مدرنیسم و جامعه مصرفی، مترجم وحید ولی زاده، تهران: نشر پژواک.

رفیع‌پور، فرامرز. (۱۳۸۴). توسعه و تضاد. چاپ دهم، تهران: شرکت سهامی انتشار.

سانتاک، سوزان. (۱۳۹۰). درباره عکاسی. مجید اخگر، تهران: انتشارات حرفه و هنرمند.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۳). افسون زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیار. مترجم فاطمه ولیانی، چاپ هفتم، تهران: نشر فرزان روز.

ضیمران، محمد. (۱۳۹۳). مبانی نقد و نظر در هنر. تهران: نشر نقش جهان.

طهماسب پور، علی رضا. (۱۳۸۷). ناصرالدین شاه عکاس. چاپ دوم، تهران: نشر تاریخ ایران.

قیدرلو، حوریه. (۱۳۹۴). "به‌کارگیری فتومونتاژ در پوسترهای ایرانی بین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰". پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه شاهد.

کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۴). هنر معاصر ایران، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی و چاپ و نشر نظر.

گات، بریس؛ مک آیورلوپس، دومینیک. (۱۳۹۱). دانشنامه زیباشناسی. ترجمه جمعی از مترجمان، چاپ پنجم، تهران: فرهنگستان هنر.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۵). صورت بندی مدرنیته و پست مدرنیته بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی. چاپ دوم، تهران: نشر نقش‌جهان.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۹۲). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم تعاریف، نظریه‌ها و مکاتب. چاپ چهارم، تهران: نقش‌جهان.

هاروی، دیوید. (۱۳۹۳). وضعیت پسا مدرنیته: تحقیق در خاستگاه‌های تحول فرهنگی، چاپ دوم، تهران: پژواک.

مقالات:

خمر، غلامحسین، جدیدالاسلامی، حبیب و سالاری، مصطفی. (۱۳۹۸). "بررسی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی آثار هنر اسلامی بر اساس نظرات عرفانی ملامحسن فیض کاشانی و آبراهام مزلو". مطلعات هنر اسلامی، شماره ۳۵، صص۲۰۳-۱۶۶.

عرب‌بیگی، ابوالفضل. (۱۳۹۵). "پست‌مدرنیسم پایان بحران؛ نگاهی به هنر معاصر ایران از منظر جامعه‌شناسی". کنفرانس بین‌المللی علوم و تکنولوژی، اسپانیا- بارسلون.

علیزاده اسکویی، پیمان و همکاران. (۱۳۹۸). "مطالعه تطبیقی ارتباط امر والای کانت با نقاشیهای مرتبط با تصاویر حضرت مریم و مسیح در دوران بیزانس و گوتیک". مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۵، صص ۶۹-۴۹.

کمالی دولت آبادی، رسول. (۱۳۹۱). "عکس خاستگاه مدرنیسم فتومونتاژ؛ خاستگاه دوران معاصر". نشریه جامعه، فرهنگ، رسانه، شماره ۵، صص۸۶-۷۱.

گلشیری، سیاوش. (۱۳۸۴). "پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران". پژوهش‌های ادبی، شماره ۸، صص۲۷۸-۲۴۲.

محمدی، آرام. (۱۳۹۱). "تصویر به عنوان موضوع عکاسی معاصر ایران". گلستانه، شماره ۱۲۰، صص۱۳-۲۲.

مقیم نژاد، سیدمهدی. (۱۳۸۴). "فتومونتاژ و استراتژی‌های چندگانگی هم نشینی تکنولوژی و هنر". کتاب ماه هنر، شماره (۸۸-۸۷)، صص۵۲-۴۲.

English sorces

Stamp, S. (2013). “Culture,Identity,and Modernity in Contemporary Iranian Potography”. McNair Scholars Journal, 1, 17.