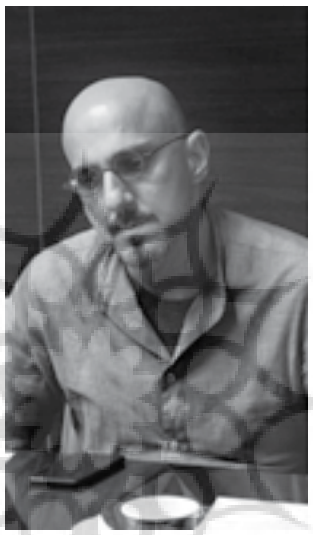
آیکونولوژی در گستره‌ی روش‌شناسی با تأکید بر مباحث میان‌روشی و میان‌رشته‌ای!

در گفتگویی با دکتر هادی ربیعی، دکتر علی عباسی، دکتر ناهید عبدی و دکتر بهنام کامرانی

۲۸ تیرماه ۱۳۹۵ فرهنگستان هنر

دکتر هادی ربیعی



دکتر بهنام کامرانی

دکتر ناهید عبدی

دکتر علی عباسی

روز دوشنبه ۲۸ تیرماه ۹۵ در فرهنگستان هنر میزبانی اساتید گرانقدری چون دکتر هادی ربیعی: دکترای فلسفه هنر، عضو هیأت علمی فرهنگستان هنر؛ دکتر علی عباسی: دکترای تخیل‌شناسی و نشانه‌شناسی، عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی؛ دکتر ناهید عبدی: دکترای پژوهش هنر، عضو هیأت علمی پژوهشکده هنر- فرهنگستان هنر و دکتر بهنام کامرانی: هنرمند و دکتری پژوهش هنر، عضو هیأت علمی دانشگاه هنر تهران بودیم؛ با این امید که چنین نشست‌هایی موجب باروری بیشتر مباحث نظری در حوزه‌ی هنر باشد، میزگرد تخصصی آیکونولوژی در گستره‌ی روش‌شناسی را با تأکید بر مباحث میان‌روشی و میان‌رشته‌ای در پیش روی داریم که شما را به خواندن آن دعوت می‌کنیم:

دکتر ناهید عبدی: من در ابتدا لازم می‌دانم از حضور استادان گرامی که علی‌رغم مشغله بسیار قبول زحمت کرده و در این نشست شرکت کرده‌اند، قدردانی نمایم همچنین از همکاری معاون پژوهشی فرهنگستان هنر که مکان این نشست را در اختیار ما قرار دادند سپاسگزاری می‌نمایم. از سردبیر و مسئولین محترم مجله‌ی چیدمان که با توجه عالمانه به موضوعات نظری حوزه‌ی هنر این فرصت را برای ما فراهم کرده‌اند و این مهم را در دستور کار خود قرار داده‌اند صمیمانه قدردانی نموده آرزوی تداوم این تلاش را دارم.

اولین سؤال را با این مضمون شروع می‌کنم: با توجه به اینکه متخصصین آیکونولوژی را یکی از رشته‌ها و روش‌های اصلی در مطالعات هنر به شمار می‌آورند، در اساس این روش چه خصوصیات ساختاری و نظری دارد که در زمره‌ی روش‌های اصلی در مطالعات هنر محسوب می‌شود؟

دکتر هادی ربیعی: نکته‌ی مهمی که در مورد آیکونولوژی وجود دارد و این روش را بسیار حائز اهمیت می‌کند اینست که آیکونولوژی بر دیدگاه‌ها و مبانی فلسفی مشخص و محکمی مبتنی است به همین دلیل به نظر می‌رسد که برای فهم آن هم لازم است که با مبانی فلسفی آیکونولوژی آشنا شویم. در واقع آن را می‌توان بخشی از تاریخ هنر جدید یا روش جدیدی برای نگریستن به هنر در بافت تاریخی دانست و کسانی که آیکونولوژی را مطرح کرده‌اند و به ویژه پانوفسکی[1] به عنوان یک تاریخدان هنر تلاش کرد، یقین حاصل کند که مطالعاتش در مورد هنر و آثار هنری بر مبانی فکری منسجم

1- Erwin Panofsky (1892-1968)

و استواری مبتنی است. به تعبیری، وی معتقد بود که بسیاری از تاریخدانان هنر هم عصر خودش مثل هاینریش ولفین[۲] مباحثی را که مطرح می‌کنند بنیاد فلسفی استوار، محکم و متقنی ندارد. در واقع مباحث تاریخدانان هنر از نظر او با اشکالات فلسفی متعددی روبه‌رو بود. بنابراین تلاش کرد تا یک معرفت‌شناسی تاریخ هنر را مطرح کند و بحثش را بر آن استوار کند. البته این تلاش تا به سرانجام برسد چندین دهه زمان برد تا به نتیجه رسید.

آیکونولوژی آن گونه که پانوفسکی مطرح می‌کند بسیار تحت تأثیر فلسفه‌ی آلمانی هست. در این میان تفکر نوکانتی آن گونه که در مکتب ماربورگ[۳] مطرح می‌شود بسیار بر اندیشه‌های پانوفسکی و تاریخدانان هنری تأثیرگذار بوده است. از این جمله می‌توانیم به ارنست کاسیرر[۴] استاد فلسفه دانشگاه هامبورگ اشاره کنیم که نماینده برجسته همین مکتب ماربورگ هست. کاسیرر تغییر شگرفی در اندیشه پانوفسکی ایجاد کرد. شخص دیگری که بسیار به لحاظ شکل‌گیری بنیاد فلسفه آیکونولوژی مؤثر بود آبی واربورگ[۵] است که تاریخ‌دان هنر و متخصص در حوزه‌ی رنسانس هست. من برای روشن شدن مبانی فلسفی آیکونولوژی سعی می‌کنم به اختصار اشاره‌ای به مبانی فلسفی این دو نفر یعنی ابی واربورگ و کاسیرر داشته باشم. کاسیرر معتقد است که برای درک و فهم صور متنوع و غنی حیات فرهنگی انسان، عقل بسیار ناکافی است. او معتقد بود که صور فرهنگی انسان سمبولیک و نمادین هستند. کاسیرر بر خلاف ارسطو که انسان را به عنوان حیوان ناطق معرفی می‌کرد، انسان را به عنوان حیوان نمادساز معرفی می‌کند. اصولاً فیلسوفان نوکانتی مکتب ماربورگ معتقد بودند انسان از راه صور نمادین واقعیت‌ها و حقایق را بیان می‌کند، پس درک واقعیت هم بدون توجه به این صور نمادین معنایی ندارد و همین امر را یعنی توجه به صور نمادین را می‌توانیم فصل ممیزی انسان از حیوان بدانیم. این فیلسوفان معتقد بودند که اطراف انسان را آن‌قدر صور زبانی و تصاویر هنری و نمادهای اسطوره‌ای و دینی احاطه کرده که بدون مداخله‌ی این عناصر میانجی، انسان نمی‌تواند چیزی را درک کند و بر چیزی علم پیدا کند. بر این اساس از دیدگاه این فیلسوفان و به ویژه کاسیرر ویژگی مشخصه انسان را نه می‌توان در سرشت فیزیکی او یافت و نه در سرشت متافیزیکی او، بلکه ویژگی مشخصه انسان در اثر و کار انسان است، یعنی در اثری که انسان می‌آفریند. انسان را نمی‌توانیم مستقیماً بشناسیم بلکه باید او را از راه تحلیل عالم سمبولیک و نمادینی که وی به طور تاریخی در گذر زمان آفریده، بشناسیم و همانطور که گفتم انسان را حیوان نمادساز می‌داند. بنابراین کاسیرر تلاش می‌کند تا ماهیت انسان را با کشف این صور نمادین در همه جنبه‌های تجربه‌ی وجودی انسان و از جمله هنر بشناسد. این اندیشه کاسیرر بسیار بر پانوفسکی و تفکر آیکونولوژی تأثیرگذار بوده و پانوفسکی تلاش کرد تا ببیند انسان‌ها چگونه تصویرها و شمایل را می‌خوانند و می‌فهمند. متفکر دیگری که پیشتر به نامش اشاره کردم، آبی واربورگ، نیز بر آیکونولوژی بسیار تأثیرگذار بود. آبی واربورگ در واقع در جبهه مخالف فکری تفکر فرمالیستی هاینریش ولفلین قرار داشت. آبی واربورگ در مقابل با فرمالیسم هاینریش ولفین، معتقد بود که آثار هنری فراتر از مجموعه‌ای صرفاً متشکل از اشکال و رنگها هستند. واربورگ به شدت از استتیکی کردن تاریخ هنر احتراز داشت و دوری می‌کرد و به عبارت دیگر او مخالف این تصور بود که اثر هنری صرفاً برای ادراک لذت‌بخش عرضه می‌شود و معتقد بود که اثر در واقع یک معنای عمیق روان‌شناختی دارد که با گذر زمان و در طول تاریخ ارائه می‌شود. واربورگ مجذوب و شیفته رنسانس بود، اما نه رنسانس به مثابه‌ی زایش دوباره؛ بلکه رنسانس را به معنای بقاء یا پدیدارشدن دوباره و مستمر موتیف‌ها یا ایده‌هایی که در گذر زمان و در طول تاریخ انتقال پیدا می‌کنند و بر هنر و ادبیات تأثیرگذار می‌شوند، می‌دانست و به تعبیر دیگر او رنسانس را یک بازگشت به تفکر کلاسیک قلمداد نمی‌کرد، بلکه آن را ادامه‌ی نزاع بین تفکر عقلانی یا همان آپولونی و قدرت غیرعقلانی یا همان دیونوسیوسی می‌دانست. این نزاع بخشی از شعور خودآگاه و ناخودآگاه جمعی است که در هنر به ظهور و بروز می‌رسد. بنابراین به طور خلاصه می‌توان گفت کاسیرر با طرح بحث فلسفه‌ی صور نمادین و واربورگ با طرح مطالعات انسان‌شناختی و رویکرد تاریخ‌نگاری در هنر، مبانی فلسفی آیکونولوژی را نزد پانوفسکی شکل دادند. تفکر کاسیرر تا حدود زیادی رو به سوی امر متعالی داشت اما روش واربورگ نسبتاً عینی و انضمامی بود و بر تصویر به مثابه‌ی استعاره‌ای که در تاریخ پیش می‌رود و انتقال می‌دهد، تمرکز داشت. واربورگ برای رسیدن به این هدف مجموعه‌ی عظیمی از تصاویر را نیز گردآوری کرده بود که یک اطلس را شکل می‌داد. البته به غیر از کاسیرر و واربورگ افراد دیگری بودند که در شکل‌گیری مبانی فلسفی آیکونولوژی می‌توان آن‌ها را نیز مؤثر دانست. از جمله سوسور که قطعاً آقای دکتر عباسی بیشتر راجع به آن توضیح خواهند داد. پانوفسکی موقعی که به آمریکا رفت با سیستمی که از تفکرات نوکانتی شکل داده بود حداقل با دو دیدگاه مخالف در خصوص تاریخ هنر مواجه شد. از یک سو دیدگاه فرمالیستی هاینریش ولفلین و افرادی مثل آلفرد بار[۶] و از سوی دیگر تاریخ‌دانانی مثل مِیر شاپیرو[۷] که مبنای مارکسیستی داشت. این دو دیدگاه به دیدگاه‌های رایجی در عرصه‌ی هنر و نقد هنر بدل شده بودند. آلفرد بار معتقد بود که هنر از هر محتوای تاریخی و فرهنگی جداست و جریان‌های هنری نیروهای مستقل اجتماعی هستند و شاپیرو به شدت با این دیدگاه -هنر برای هنر- مخالف بود. در واقع پانوفسکی در این بستر در مقابل با این دو دیدگاه، نظر خودش را بر اساس همان مبانی فلسفی که به اختصار به آن اشاره کردم، مطرح کرد.

سخن را با مبحث آناکرونیسم[۸] یا زمان پریشی در تاریخ هنر به پایان

2-Heinrich Wölfflin (1864-1945)

3- Marburg School

4- Ernst Cassirer(1874-1945)

5- Aby Warburg(1866-1929)

6- Alfred Hamilton Barr Jr. (1902—1981)

7- Meyer Schapiro (1904—1996)

8- Anachronism

می‌رسانم. آناکرونیسم یکی از مسایل پیش روی تاریخدانان هنر است و به معنای نگریستن و ارزیابی از منظر حال حاضر است و نه توجه به فرهنگ و دوره‌ی خودِ اثر؛ پانوفسکی در مواجه به این مسأله این موضع را اتخاذ کرد که بر فرهنگ دوره‌ی خودِ اثر هنری تمرکز کند و بر اساس آن، اثر را فهم، تفسیر و ارزیابی کند نه فرهنگ زمان حاضر. بر این اساس مطالعه‌ی آیکونولوژیک را مطالعه‌ی معنای اثر هنری می‌دانست آن معنایی که در فرهنگ زمان اثر جای داشته و در ذهن هنرمند خالق اثر هم وجود داشته است. وجود آن معنا در ذهن هنرمند ممکن بوده که به صورت آگاهانه یا به صورت نوعی ناخودآگاهِ جمعی باشد. پانوفسکی از اصطلاح هبیتوس(habitus) استفاده می‌کند به عنوان آنچه که به صورت "ملکه" در آن دوران وجود داشته است و می‌بینیم که این بحث در آثار پانوفسکی ظهور و بروز می‌کند. کما اینکه وقتی از معماری گوتیک صحبت می‌کند و به کلیساها و بناهایی که در قرن سیزدهم میلادی ساخته شده، اشاره می‌کند به حضور فلسفه‌ی اسکولاستیک در آن دوره اشاره می‌کند و در آنجا می‌گوید شاید معماری که این کلیسا را ساخته خود مستقیما خواننده کتاب‌های نظریه‌پردازان زمان خود نبوده، اما در سخنرانی‌ها و مراسم حضور داشته و آن فرهنگ در ناخودآگاه جمعی مردم و معمار وجود داشته و در نتیجه در اثر هنری‌ای که ساخته، ظهور و بروز پیدا کرده است.

دکتر ناهید عبدی: با توجه به خصایص ماهوی روش آیکونولوژی و با توجه به زمانی که پانوفسکی این روش را معرفی می‌کند- اولین بار پانوفسکی کتابش را با عنوان «مطالعاتی در آیکونولوژی»(مضامین انسانگرایانه در هنر رنسانس) در سال ۱۹۳۲ منتشر کرد البته قبل از آن مقاله‌ای را منتشر کرده بود- و با دانشی که امروز در خصوص روش‌ها داریم می‌توانیم بگوییم که آیکونولوژی منادی روش‌های نوینی است که امروزه ما از آن به عنوان روش‌های کیفی یاد می‌کنیم و همچنین منادی میان‌روش‌هاست. چون در زمان خودش به این اصل مهم اعتقاد دارد که یک اثر هنری را منفک از دیگر وجوه علوم انسانی و جامعه‌ی انسانی نمی‌توان درک کرد و هم نهادی کلیه قواعد متنوع انسانی را لازمه این امر می‌داند. فکر می‌کنم می‌توانیم این ادعا را داشته باشیم و بر روی آن مطالعه دقیق‌تری داشته باشیم که برای شکل‌گیری و به وجود آمدن روش‌های کیفی که پارادایم امروز ما هستند روش آیکونولوژی و پیش از آن اندیشمندان حلقه واربورگ، افرادی چون آبی واربورگ، پانوفسکی، کاسیرر، هوخه ورف[۹]، ساکسل[۱۰] و دیگران این تلاش را از ربع اول قرن بیستم آغاز کرده بوده‌اند. با این توضیح من فکر می‌کنم می‌توانیم در نظر بگیریم که اصولاً آیکونولوژی استعداد آن را دارد که با روش‌های مختلف ترکیب شود. با توجه به اینکه امروزه میان‌روش آیکونولوژی-نشانه‌شناسی یکی از روش‌های مطرح هست؟ و پیشتر هم ما به اتفاق یک نشست تخصصی در این ارتباط در فرهنگستان هنر داشته‌ایم، از آقای دکتر عباسی که از اولین اعضاء گروه بالنده و تأثیرگذار نشانه‌شناسی در ایران بوده و مدیریت این گروه را به عهده داشته و توانستند نشانه‌شناسی را به عنوان یک سرفصل و روش مهم در ایران مطرح و گسترش دهند و به طور مستمر در حال کار روی این موضوع هستند، خواهش می‌کنم در این رابطه که آیکونولوژی چگونه با معرفت‌شناسی و روش، نشانه‌شناسی ترکیب می‌شود توضیح بفرمایند.

دکتر علی عباسی: سعی می‌کنم پرسشی را که مطرح کردید پاسخ دهم ولی در ادامه صحبت آقای دکتر ربیعی چند مطلب را یادداشت کرده‌ام.

وقتی بحث آیکونولوژی می‌شود که شما تاریخچه‌اش را نشان دادید و من دیگر برنمی‌گردم و صددرصد با آقای ربیعی موافق هستم و یک تاریخچه‌ی خوب و منسجمی را ارائه دادند من هم در ادامه‌ی کار ایشان بحث آیکونولوژی را مطرح می‌کنم که به چه صورتی هست. اول از همه وقتی که بحث نشانه‌ها یا همان آیکون‌ها مطرح می‌شود،

دو سؤال مطرح هست، شما وقتی یک متن نوشتاری یا دیداری در مقابل خود دارید فرق نمی‌کند، بحث ما بحث آیکونولوژی است، دو پرسش مطرح می‌شود ۱-ما چگونه این متن را می‌خوانیم؟ ۲-چگونه باید این متن را بخوانیم؟ ببخشید که این کلمه‌ی «باید» را می‌گویم. پاسخ به پرسش اول: شما وقتی که یک متن جلویتان هست یک فهمی و یک نظام نشانه‌ای در خودِ متن است، نشانه‌ها کنار هم قرار گرفته‌اند و یک معنایی را تولید می‌کنند. من به عنوان یک خواننده در بافت دیگری قرار دارم پس حرف اول این بود که یک بافت ابتدایی وجود دارد مثلاً برای دویست سال پیش، که هنرمند آن را تولید کرده است. یک نظام ارزشی و یک نظام نشانه‌ای در اینجا وجود دارد. یک فهمی اینجاست. حال من امروز بعد از دویست سال می‌خواهم این متن را بخوانم، پس من هم در بافت دیگری قرار گرفته‌ام یک نظام نشانه‌ای دیگری وجود دارد یا به عبارتی یک نظام های ارزشی دیگری وجود دارد، یک نظام ارزشی دیگری هم من دارم یا به عبارت دیگر «فهم من»، من هم می‌روم این متن را می‌خوانم این دو فهم با هم ادغام می‌شود فهم سومی از آن بیرون می‌آید. این فهم سوم ذوب‌شدگی دو فهم را نشان می‌دهد. این فهم سوم دیگر آن خوانش اولیه نیست یعنی آن چیزی نیست که هنرمند در بافت خودش آن را خلق کرده است مانند آن معماری‌ای که آقای دکتر توضیح دادند، وجود داشته باشد. پس پاسخ به پرسش اول، وقتی یک متن را می‌خوانم چگونه می‌خوانید؟ اینجوری می‌خوانید، چه بخواهید چه نخواهید، هیچ چاره دیگری ندارید. پانوفسکی و افراد دیگری که آمده‌اند به صورت علمی کار کنند و می‌خواستند تأویل کنند، گفتند که ما باید ببینیم متن را چگونه باید بخوانیم؟ این متنی که دویست سال پیش تولید شده است در بافت دیگری بوده معماری‌ای که خودتان توضیح دادید آقای دکتر ربیعی، هنرمند توی این بافت بوده الهام گرفته از این بافت سعی کرده متنی را تولید کند و وقتی متن تولید شده نظام‌های

9- Godefridus Johannes Hoogewerff (1884-1963)

10- Friedrich "Fritz" Saxl (1890—1948)

ارزشی خودش هم در این متن بوده است حالا من به عنوان اینکه می‌خواهم این متن را بخوانم باید خودم را در پوست و استخوان تولیدکننده‌ی متن بگذارم، خودم را توی همان شرایط قرار دهم توی همان وضعیت قرار دهم تا بتوانم این متن را بخوانم، این در جواب چگونه باید بخوانیم. پس دو دیدگاه هست: دیدگاه اول، دیدگاه دوم که پانوفسکی و امثال دیگر او، در حیطه روش آیکونولوژی روی آن پافشاری می‌کنند و می‌گویند شما نظام‌های ارزشی خودت را روی متن فشار نیاور، به اسم خوانش آزاد چیزی را بگویید که متن نمی‌خواهد بگوید. اگر میخواهید متنی را بخوانید، نه اگر می‌خواهید تولید دیگری کنید فهم شما فهم ایشان با همدیگر متن دیگری را تولید می‌کند شما هم کتاب دیگری را تولید کرده‌اید که دیگر «این» این نیست. درست شد! پس آیکونولوژی هدف اولیه‌اش در این است که من متن را چگونه بخوانم؟ چگونه باید بخوانم؟ باید اینگونه بخوانم! حالا یک مسأله پیش می‌آید آیا می‌توانم خودم را بگذارم در پوست و استخوان همان کسی که این متن را نوشته است و این متن را بخوانم؟ این را دیگر من جواب نمی‌دهم، مسلماً اگر توی این شرایط بگذارید، که در معنای واقعی کلمه شما نمی‌توانید خود را در پوست و استخوان آن بگذارید، اما خوانش علمی شما اینگونه است. من بحث نظری‌اش را می‌گویم تا حدودی هم ما این کارها را می‌کنیم شما وقتی که نگاه کنید وقتی که ترجمه می‌کنید در اصل خودت را می‌گذارید در پوست و استخوان کسی که این کتاب را نوشته در غیر اینصورت فهم حاصل نمی‌شود پس ما تا حدودی می‌توانیم این کار را بکنیم اما باید تلاش کنیم که این کار را بیشتر انجام دهیم، به صورت استعاری بگویم شما یک چشمه دارید که آب ازش خارج می‌شود در بستر رودخانه جاری می‌شود وقتی که آبی که از چشمه خارج می‌شود و توی بستر رودخانه جاری می‌شود با شن‌ها در ارتباط هست با اکسیژن در ارتباط هست با هوای بیرون در ارتباط هست با علف‌ها در ارتباط هست وقتی به دست شما می‌رسد این همان آبی نیست که از چشمه خارج شده است شما چیز دیگری را لمس می‌کنید برای اینکه همان معنای ابتدایی را لمس کنید باید بروید به سر چشمه آن؛ چون اینجا دیگر آب با چیز دیگری ترکیب نشده است.

دکتر ناهید عبدی: در جهت بیان مسأله «روش» مثال جالبی بود.

دکتر علی عباسی: خواهش می‌کنم، در هر صورت دو پرسشی که مطرح کردم پرسش اولیه که چگونه می‌خوانیم این همان آب رودخانه است که شما دارید می‌خوانید؟ چگونه باید بخوانید باید بروید سرچشمه، خودتان آب را بردارید و بیرون آورید. بر این اساس روش‌شناسی‌اش را هم سعی می‌کنند طرح کنند و آیکونولوگ‌ها هم روش‌شناسی خودشان را معرفی می‌کنند.

دکتر ناهید عبدی: البته همین‌طور است که شما می‌فرمایید اما با توجه به اینکه امروزه پژوهش‌های میان‌روشی از نشانه‌شناسی و آیکونولوژی انجام می‌شود و گسترش یافته است، واجد اهمیت است. خواهش می‌کنم، با توجه به تفاوت‌ها و اشتراکات رابطه این دو روش در پیوند با هم را توضیح بفرمایید.

دقیقاً اینها با همدیگر در ارتباط مستقیم هستند چون کسی که آیکونولوژی هست مخصوصاً یک توضیح کوتاه می‌دهم بعد برمی‌گردم به بحث اصلی‌ام. آقای دکتر در ابتدا که شروع کردند از بحث معرفت‌شناسی‌شان شروع کردند من کاملاً با آقای دکتر باز هم موافق هستم پشت این نظریاتی که وجود دارد پشت این روش‌شناسی‌هایی که وجود دارد اول یک نگاه به جهان وجود دارد، خب! حالا همین جا نگاه کنید منِ مسلمان روش‌شناسی را می‌گیرم اینجا قرار گرفتم در سطح پایین، اما جهان‌بینیِ غربی

WWW.CHIDEMAN.COM

از راست به چپ: دکتر هادی ربیعی، دکتر علی عباسی، دکتر ناهید عبدی، دکتر بهنام کامرانی

را ندارم، همخوانی وجود ندارد درست شد؟ خب من برای اینکه روش‌شناسی خودم را بدهم اول باید تعیین کنم نگاهِ به جهان من چیست؟ بعد بر اساس آن بیایم روش‌شناسی‌ام را توضیح دهم. توضیح حرفم یعنی این، یعنی اینکه ببینید فلسفه‌ی غرب فلسفه‌ی دو بُنی است، بالا بروند پایین بیایند فلسفه‌شان مادی است، حتی خدایگان یونان‌شان هم مادی هستند از جنس ماده هستند برخلاف فلسفه‌ی ما که با امر انتزاع سروکار دارد. حالا ببینید به چه صورت؟ ببینید توی فلسفه‌ی غرب جهان از دو بُن تشکیل شده، دو تا قطب تشکیل شده، «خوب»، «بد» به همان اندازه که خوب قوی است بد هم قوی است. یعنی وقتی که جنگ بین این دوتا صورت می‌گیرد خوب هیچ وقت نمی‌تواند بدی را نابود کند و بدی هم نمی‌تواند خوب را نابود کند. هیچ کدام اینها همدیگر را درست نکرده‌اند تا ابدالدَهر هم بنشینند این دوتا با همدیگر هستند بر این اساس تعریف چگونگی تولید معنا بر اساس این ایدئولوژی‌ها است. چگونه معنا تولید می‌شود؟ پاسخ این است: از تمایز، برای اینکه تمایز خوب و بد وجود دارد، این تمایز تولید معنا می‌کند پس اساس فلسفه‌شان را روی این گذاشتند. حالا تو فلسفه‌ی ما، این همان پرانتزی است که دارم صحبت می‌کنم که ارتباطش دهم با قسمت اول بحث شما، حالا توی فلسفه‌ی ما، فلسفه‌ی ما نمی‌تواند بگوید معنا از سلب ایجاد می‌شود اگر مسلمان هستیم نمی‌توانیم این را بگوییم، چرا؟ چون ما می‌گوییم که خداوند بزرگ جهان را خلق کرده اگر خداوند جهان را خلق کرده، پس خداوند چگونه به خودش آگاه شده است؟ آیا یک دیگری وجود داشته و خداوند دیگری را دیده و گفته آهان این است من هم اینم پس من هستم اینجا معنای سلبی است. یا اینکه نه، خداوند معنای خودش را بذات پیدا کرده است؟ اگر به ذات است پس برای ما جهان دوبُنی نیست جهان ما جهان یک بُنی است یعنی ما چیزی به اسم شر مطلق نداریم، فلسفه‌ی غرب شر مطلق دارد خیر مطلق هم دارد. این دوتا با هم در تضاد هستند. اما ما چیزی به عنوان شر مطلق نداریم خداوند بزرگ خیر مطلق است بعد بر اساس خیر مطلق شر را هم که شیطان باشد آن را هم آفریده. محدود بودن روی شر می‌چرخد حالا نمی‌خواهم آن بحث‌ها را باز کنم می‌خواهم این را بگویم. پس جهان ما جهان دو بنی نیست. خب بر اساس ارائه این دو فلسفه یک فلسفه‌ی غرب و یک فلسفه‌ی ما، حالا ما می‌خواهیم وارد آیکونولوژی شویم. ۱-آیکونولوژی غرب الهام گرفته از فلسفه‌ی خود است، فلسفه‌ی خود چیست؟ جهان دو بُنی است. خب حالا پرسش این است: آیکونولوژی ایران الهام گرفته از کدام فلسفه است؟ اگر الهام گرفته از فلسفه‌ی خود هست اول از همه دیگر نمی‌تواند متن را دو قطبی کند در صورتی که در غرب شما هر متنی را که جلوی شما بگذارند اول شما شروع می‌کنید به طبقه‌بندی کردن متن، دو قطبی کردن متن. ۱-اولین دو قطبی‌ای که آیکونولوگ‌ها انجام می‌دهند به این صورت است که می‌گویند این متن ۲-بافتش، درست شد؟ خب حالا من همین‌جا سؤال می‌کنم، ما هم متن و بافت را داریم می‌خواهم این دوتا را به همدیگر بچسبانم متن داریم، بافت داریم، در فلسفه‌ی غرب کدام اول است: آیا بافت اول است یا متن؟ مسلماً آیکونولوژی در غرب می‌گوید اول متن است چون هنوز چیزی تبدیل به کلام نشده که من بتوانم راجع به آن صحبت کنم، اصلاً کار آیکونولوگ اینست که چیزی تبدیل به کلام شود اول باید یک چیزی اینجا باشد تا من مطالعه‌اش کنم. شما این را اینجا می‌گذارید من می‌خواهم این را مطالعه کنم حرکت اول من متن است، متن را باید بخوانم، بعد ارتباطش با بافت را در نظر بگیریم. وقتی من این دو را در نظر می‌گیرم اول و دوم درست کرده‌ام

وقتی اول و دوم درست کردم دو قطبی درست کرده‌ام وقتی دوقطبی درست کردم یعنی فاصله ایجاد کرده‌ام پس بر اساس اندیشه‌ی غربی کار به درستی انجام می‌شود چون در اندیشه‌ی غرب، اساس زبان روی فاصله است. همان سلبی که خدمتتان گفتم، معنا از سلب ایجاد می‌شود حالا فرض کنید من آمدم این آیکونولوژی و این متد جدید را که وجود دارد می‌خواهم با آن هنر اسلامی را بخوانم خب من چه کار کنم!

بگویم که اول این مینیاتور من هست استاد فرشچیان کشیده یا اول بافتش است؟ اگر بر اساس آیکونولوژی ایران است که هنوز متدش بیرون نیامده و سعی داریم می‌کنیم که اینکار را بکنیم و این نشست‌ها هم دارد این کار را می‌کند، این دو همزمان با هم به وجود آمده است چون زمانی که هنرمند شروع می‌کند به نقاشی کردن، تصویر مینیاتور را می‌کشد یک لحظه به درجه‌ای می‌رسد که می‌گوید این دست، دست من نیست دست هستی است، خداوند دارد این کار را می‌کند. اگر خداوند این کار را می‌کند جدایی بین کلام خدا و فرد و خود خدا وجود ندارد، کلام خدا برابر با عمل خداوند است. حالا من روی آیکونولوژی کدامش را اول بخوانم؟

دکتر ناهید عبدی: البته در لایه سوم روش آیکونولوژی که به خوانش معنای درونی اثر هنری اختصاص دارد مسأله درک جهان‌بینی مستتر در اثر هنری و نیز درک نظام‌های حاکم بر جهان‌بینی دوره‌ای که اثر هنری در آن خلق شده و نیز درک جهان‌بینی خالق اثر اصل اساسی محسوب می‌شود. سئوالی که این‌جا مطرح می‌شود چگونگی ورود به دنیای معنا در غرب و ایران است یا به عبارت دیگر می‌توان پرسید تفاوت آیکونولوژی ایران و غرب در چیست؟

دکتر علی عباسی: تفاوتش در تولید معنای آن است. ۱-در غرب معنا از سلب ایجاد می‌شود در ایران معنا برای یک مسلمان از ایجاب تولید می‌شود. پس نظریه‌پرداز ایرانی اول باید بیاید بگوید این سیستم چگونه کار می‌کند؟ چون ما این را نداریم بخش را انجام نمی‌دهیم اما خواهش می‌کنم بیانش کنید که حداقل کسی که می‌خواهد تئوری‌پردازی کند شروع نکند با آن اندیشه‌ی دوقطبی غربی دوباره تئوری‌پردازی کند ما باید خوانش مینیاتور ایرانی را، شاعر ایرانی را، هنرمند اصیل ایرانی را بر اساس جهان‌بینی خودش انجام دهیم، همان چیزی که دکتر ربیعی فرمودند من دارم ادامه‌ی حرف‌های شما را بیان می‌کنم. خب وقتی این کار را کردیم روش‌شناسی‌مان هم شکل می‌گیرد. حالا اینجا که روش‌شناسی وجود ندارد من دارم روش‌شناسی غرب را برایتان بیان می‌کنم. همه پرانتزها را بستم حالا می‌رویم روی روش‌شناسی‌اش. اگر زیاد شد بگویید من قطع کنم آقای دکتر صحبت کنند من دوباره برمی‌گردم.

دکتر ناهید عبدی: نه خواهش می‌کنم بحث را ادامه دهید. به نکته مهمی اشاره کردید که لازم است در درک و تبیین هنر ایران اهتمام بیشتری مصروف شود. واقعیت این است که تا به حال روش‌شناسی منضبط و مشخصی که گذشتگان اندیشه‌وز ما روی موضوع هنر ارائه کرده باشند، نمی‌شناسیم پس همان‌طور که اشاره کردید شاید بهتر باشد که از تجربیات دیگران بهره گرفته شود.

دکتر علی عباسی: خب حالا وقتی که می‌خواهیم اینکار را انجام دهیم پس اول از متن شروع می‌کنیم توی متن یک نظام نشانه‌ای وجود دارد و یک نظام ارزشی. ما تک‌تک نشانه‌ها را در می‌آوریم، روابطش را پیدا می‌کنیم یعنی در اصل صرف و نحو را پیدا می‌کنیم، چگونگی تولید معنا را بیان می‌کنیم و دیگر لازم نیست که خدمتتان بگویم اینها در کتاب‌ها و مقالات دیگر هم نوشته شده است. اول طبقه‌بندی می‌کنیم، دو قطب اصلی‌اش را پیدا می‌کنیم تا آخر. وقتی که فهمیدیم این متن چگونه تولید شده؟ خودِ متن چگونه دارد کار می‌کند؟ آن وقت می‌رسیم به حرف آقای دکتر ربیعی که حالا می‌آییم ارتباط این هنر معماری گوتیکی که برای مثال فرمودید با فلسفه‌ی اسکولاستیک اگر اشتباه نکنم را با هم می‌سنجیم یعنی ما ارتباط خودِ تولیدکننده‌ی معنا و خودِ متن را با همدیگر می‌سنجیم وقتی این کار را کردیم آن وقت مسأله‌ی دیگری پیش می‌آید. وقتی که هنرمند متنی را تولید می‌کند در مقابل خودش یک خواننده‌ی فرضیِ ایده‌آلی قرار داده است. یک خواننده‌ی فرضیِ ایده‌آلی! درست شد؟ چون فلسفه‌شان سلبی است، شما وقتی که می‌گویید «من» صد در صد «تو» اینجا نشسته‌ای. تا «تو» نباشد وقتی می‌گویید «من» معنا پیدا نمی‌کند. درست شد؟ پس وقتی که می‌گوید من تولیدکننده هستم یکی هم باید این تولید را بخواند. امکان ندارد غیر از این باشد، یعنی مثل فلسفه‌ی ما نیست که شهودی باشد و همه چیز در همدیگر تنیده شده باشد. پس ایشان یک نفر را در مقابل خودش قرار می‌دهد و کسی که می‌خواهد این متن را بخواند باید برود توی این جایگاه، یعنی اگر از جایگاه دیگری بخواهد این را بخواند، نمی‌تواند این کار را بکند، از جایگاهی که برای او تعیین شده است. خب تا شب قیامت هم که بایستید شما فقط این صحنه را می‌بینید، کنار بروید این صحنه را می‌بینید، بالا بروید همین صحنه را می‌بینید، این تولیدکننده یک خواننده‌ی ایده‌آلی اینجا گذاشته این خواننده‌ی ایده‌آلی به اندازه‌ی همین تولیدکننده می‌فهمد و کسی که می‌خواهد به صورت آیکونولوژی به روش آیکونولوژی این متن را بخواند باید برود در این جایگاه تا بتواند نظام ارزشی این را پیدا کند و نمی‌تواند چیزی به آن اضافه کند. اگر خواست اضافه کند اثر دیگری تولید می‌کند که دیگر آن اثر اولیه نیست و چیز دیگری است.

دکتر ناهید عبدی: با فرمایشات آقای دکتر عباسی به سؤال بعدی هدایت شدیم. آقای دکتر کامرانی از شما با توجه به سابقه‌ای که هم در تولید هنر به عنوان یک هنرمند شناخته شده، دارید و نیز در مقام یک عضو هیأت علمی در فضای دانشگاهی حضور دارید. می‌دانم ضمن اینکه به امر آموزش می‌پردازید در کار پژوهش در هنر نیز دست دارید، می‌خواهم بپرسم آیا واقعاً روش آیکونولوژی در هنر ایران سابقه‌ی قابل توجهی داشته است؟ اگر داشته چه هست؟ آیا واقعاً درست از آن استفاده می‌شود و در اساس آیا در مورد هنر ایران قابل استفاده هست یا خیر؟

آقای دکتر بهنام کامرانی: من هم ترجیح می‌دهم یک رفت‌وآمدی با صحبت‌هایی که شد داشته باشم. واقعیت این است که در سال‌های اخیر موقعیت‌هایی که برای روش‌شناسی هنر ایجاد شده هم در مکان‌های پژوهشی و هم در دانشگاه‌ها، باعث شده که تحصیلات عالیه در بین دانشجویان جدی‌تر گرفته شود و هم در نزد هنرمندان تا اندازه‌ی زیادی روی فهم و دریافت اثر هنری تأثیر گذاشته! به خصوص من می‌خواهم به موقعیت آموزشی دانشگاه‌ها اشاره کنم که در واقع از یک سطح صرفاً تاریخ هنرِ خنثی در آمده و حتی کلاس‌هاس نظری لااقل کلاس‌های نظریِ اشخاصی مثل من هم وارد گفتگو، تجزیه و تحلیل و روش‌شناسی شده است. اما از طرفی دیگر من می‌خواهم به خودمختاری هنرمند و اثر هنری نیز اشاره کنم، خب دیدگاه‌های متفاوتی هم وجود دارد مثل دیدگاه سوزان سونتاگ[۱۱] که در مقاله‌ی معروفش «علیه تفسیر»[۱۲] در واقع نوشته و دلایل خیلی دقیقی هم آورده است بر این مبنا که چگونه تفسیر زیاد و تولید نوشتار زیاد در مورد یک اثر یا یک هنرمند می‌تواند فضای هنری را مخدوش کند.

نمونه‌ی خیلی بارز آن در نویسنده‌ها، کافکا هست که چگونه مفسران به خصوص روانکاوان به آثارش اشاره می‌کنند، به خاطر اینکه ترس از پدرش را مطرح می‌کنند، ترس از ارتباط جنسی‌اش را مطرح می‌کنند و خیلی چیزهای دیگر.

نوشتن و پرداخت بیش از حد نوشتاری باعث کمرنگ شدن جنبه های تصویری شده است. این در آمار هم دیده شده است یعنی مجلات و نشریات هنری که دهه‌ی هشتاد چاپ می‌شدند، بسیار زایاتر بودند تا نشریاتی که در دهه‌ی نود تولید می‌شوند، علتش این بوده که کسانی خارج از رشته‌ی هنر شروع می‌کنند به نوشتن و هنر در خیلی از شاخه‌هایش تفسیرمند و بینارشته‌ای می‌شود و کم کم خودِ این مجلات تصاویرشان کم می‌شود. یعنی از نظر آماری هم این مجلات تأثیر کمتری می‌توانند بگذارند به خاطر اینکه نوشتار در آن‌ها زیاد می‌شود. خب این سابقه‌اش خیلی طولانی‌تر است، مثلاً آلبرتی[۱۳] اشاره می‌کند که اثر هنری باید یک ارجاع ادبی داشته باشد و هنر قبل از رنسانس نیز چنین است. در کنار گفته‌های آقای دکتر عباسی اعتقاد دارم که فقط نگارگری مختص ما نیست و ضمن اینکه اعتقاد دارم نگارگری هنر مقدس محسوب نمی‌شود ولی تصویرسازی‌های انجیل و هنر قرون وسطی جنبه‌های مشابهی از نظر زبان بصری دارند. بنابراین من فکر می‌کنم که همیشه بافت‌هایی که آقای دکتر اشاره کردند یا من دوست‌تر می‌دارم که از «زمینه» از آن یاد بکنم، همیشه در کار هنری وجود دارد و برای مفسران جذاب است و برای کسانی که می‌خواهند اثر هنری را خوانش کنند جذاب است. چون از ایران سؤال کردید سیاه چاله‌ی -من همیشه با اصطلاح سیاه چاله از آن یاد می‌کنم- هنر مدرن و معاصر ما اتفاقاً در تولید نکردن متن است بر خلاف آن انتقادی که سونتاک در مورد هنر غرب مطرح می‌کند و شما می‌بینید که حتی آرشیو منسجمی هم نداریم و هنرمندان ما کمتر در مورد کارهایشان صحبت می‌کنند و در مورد روش تجزیه و تحلیل تصاویر و چگونگی پردازش آن‌ها صحبت می‌کنند. درست است که قسمتی از تولید اثر هنری طبیعتاً باز و با نوعی آزادی توأم است، اما آن‌ها نیز معمولاً با نظریه درگیرند چون کمتر از هنرمندان صحبت شد سعی می‌کنم اینها را بگویم، نقل قول مشهور در مورد دگا[۱۴] هست که می‌گویند: شخصی از او می‌پرسد این رنگ زردی که در پشت بالرین زده‌ای به مفهوم غم و گرفتگی بالرین اشاره می‌کند و خیلی او را تنها نشان می‌دهد. خیلی ساده جواب می‌دهد رنگ زرد در پالتم زیادی بود و برداشتم پشت کار زدم. می‌خواهم بگویم که به قول شاملو: "در همه چیزی رازی نیست". شاید گاهی وقت‌ها، شمایل‌نگاری وارد اینکه در همه چیز رازی هست می‌شود که این گاهی وقت‌ها در مورد موضوعاتی در اثر هنری می‌تواند غلط باشد. البته روش‌های نوینی از شمایل‌نگاری یا شمایل‌شناسی که آقای دکتر اشاره کردند وجود دارد که در فهم اثر هنری راه گشاست .به نظر من پانوفسکی خیلی دقیق اینها را تفسیر می‌کند یعنی بین آیکون، آیکونوگرافی و آیکونولوژی تفاوت‌هایی وجود دارد ولی تقریباً هیچ‌کدام وارد مرحله‌ی زیبایی‌شناسی اثر هنری نمی‌شوند. اما به هر حال نوشته و تولید متن کمک می‌کند به نزدیک شدن به اثر هنری و هیچ شکی در آن نیست. ولی خب هزاران کلمه نمی‌تواند جای یک تصویر را بگیرد وهیچ شکی هم در این مورد نیست.

به هر حال در هنر مدرن و معاصر ما آن چیزی که خیلی اهمیت دارد، اتفاقاً نزدیک شدن به این نوع دیدگاه‌هاست. به خاطر اینکه هنرمندان بزرگی را سراغ دارم که در یک فضای «ناآگاهی» نمی‌گویم ناخودآگاهی! ناآگاهی نسبت به عناصرشان به سر می‌برند متأسفانه آموزش‌های تقلیل یافته مدرنیستی ما در دانشگاه‌ها و محیط‌های آموزش هنری‌مان هم کمتر به این سمت رفته که ما را قادر کند به اینکه بتوانیم تفسیر و تبیین درستی از نوع خلاقیت و پیدایش اثر هنری و خوانش و حتی توصیف آن به دست آوریم. این در جایی است که می‌توانیم از هنرمندان دانشگاه نرفته غربی یاد کنیم مثال مشهورش وانگوگ[۱۵] هست که اصلاً دانشگاه نرفت و هفت سال هم بیشتر نقاشی نکرد. ولی وقتی که نامه‌های وانگوک را می‌خوانید به رُمان‌ها به زیرمتن‌ها و پیش‌متن‌های اثر خود آگاه هست و می‌داند وقتی دارد یک منظره را کار می‌کند، رنگ زرد را برای چه آنجا می‌گذارد. حتی به عقب‌تر برگردیم، در هنر رنسانس نوشته‌های لئونارد داوینچی یا شعرهای میکل‌آنژ این کار را می‌کنند. بنابراین ممکن است آیکونولوژی مربوط به مخاطب باشد ولی من می‌خواهم از این بحث استفاده کنم و آن سیاه چاله‌ی هنر را روی آن تأکید کنم که متأسفانه آگاه نبودن خیلی از هنرمندان ما به مسائل نظری هنرشان باعث اغتشاش شده وباعث شده طبقه بندی و آرشیو سخت شود. من فکر می‌کنم این در مورد کسانی هم که در مورد اثر هنری می‌نویسند صدق می‌کند یعنی معلوم نیست

11- Susan Sontag (1933—2004)

12- Against Interpretation

13- Leon Battista Alberti (1404—1472)

14- Edgar Degas (1834—1917)

15- Vincent Willem van Gogh (1853—1890)

افرادی که می‌خواهند یکی از حوزه‌های نقد را به کار گیرند چرا مثال تصویری اشتباه انتخاب می‌کنند. اینها خیلی مهم است چرا که گاه دیده‌ام که دوستانی که صرفاً در مرحله‌ی نظری هنر، کار می‌کنند و وارد مرحله‌ی نوشتاری هنر می‌شوند آثار کم بنیه و غلطی را برای کار استفاده می‌کنند که آثار شاخصی نیستند. یکی از کارهای آیکونولوژی و حتی شمایل‌شناسی این است که بافتار و زمینه‌ها را هم کشف می‌کند. وارد فضای هنری شدن و شناخت در مورد فضای هنری و اینکه هنرمند چه می‌کند و کجا قرار دارد همه به مخاطب برای فهم کمک می‌کند.

در عین اینکه این روش‌ها خیلی مفید است و برای هنر امروز ایران ضروری است در عین حال می‌خواهم اشاره کنم که اثر هنری گاه خیلی آزادتر از این حرف‌ها شکل می‌گیرد باز اگر بخواهم مثال مشخص بزنم مثلاً فیلم‌های برگمان[۱۶] نشانه‌های بسیار زیاد مذهبی در آن‌ها وجود دارد ولی اگر کسی بخواهد شمایل‌شناسی مذهبی فیلم‌های برگمان را خوانش کند کاملاً راه غلط رفته است. برای اینکه برگمان عمداً این نشانه‌ها را در کار خود چپانده که درواقع نوعی فضای متفاوت به فیلم خود بدهد این مسأله به نظر من خیلی اهمیت دارد. بنابراین هر نشانه‌ی مذهبی در اثر هنری الزاماً کار را مذهبی نمی‌کند یا برعکس آن! حالا نمی‌دانم من چقدر می‌توانم بحث را در این حیطه جلو ببرم ولی می‌خواستم اشاره کنم. بنابراین صحبتم را با این موارد جمع‌بندی می‌کنم یک اینکه در فضای هنری ایران روش‌شناسی‌ها بسیار سودمند بوده و متأسفانه افراد کمی هستند که در کارگاه‌های هنری از این روش‌ها استفاده می‌کنند و ضروری است چراکه از نظر من هنر معاصر بسیار موضوع‌مند و زمینه‌مند هست حتی متن در خیلی از مواقع در آن عمده شده و بدون شناخت این روش‌ها عملاً نزدیک شدن به روحیه‌ی معاصر امکان‌پذیر نیست و یک هنرمند معاصر باید مقداری جامعه‌شناسی بشناسد، باید به روش‌های روانکاوانه تا اندازه‌ای مسلط باشد یعنی این روش‌ها کمک می‌کنند که ابعاد وجودی کارش را بسیار گسترش دهد و در عین حال خودِ اثر هنری هم وارد فضاهای بینامتنی و بینارشته‌ای می‌شود و این کمک می‌کند که اثر هنری بُعد تازه‌ای پیدا کند. در عین حال خودِ تولید متن و نوشته کمک می‌کند که اثر هنری در جایگاه درستش قرار گیرد. البته این ممکن است در فضای نقد اتفاق بیفتد و یا ممکن است با تفسیر اتفاق بیفتد، یا با تاریخ‌نویسی محقق شود. شاخه‌های مختلفی است که تولید متن می‌کند. اما همه‌ی اینها به نظر من باید وجود داشته باشد از یک متن ساده تا یک متن پیچیده‌تر برای اینکه بتواند اثر هنری را در طول زمان در جایگاه درست خود قرار دهد.

دکتر علی عباسی: اول اینکه من فکر نمی‌کردم آقای دکتر کامرانی هنرمند هم باشند.

دکتر بهنام کامرانی: من اول هنرمند هستم.

دکتر علی عباسی: خیلی خوشحالم که خودتان هنرمند هستید، من کاملاً با شما موافق هستم فقط آقای دکتر اگر اشتباه کردم شما نقل قولم را اصلاح بفرمایید. هنرمند با آزادی حرکت می‌کند موافقم! اما فقط می‌خواستم یک توضیح بدهم، هنرمند آگاه هست، فقط روی یک چیز شاید یک ذره اختلاف داشته باشیم در همه چیز رازی نیست، حرف درست است اما من می‌گویم در همه چیز رازی هست، حالا کجا را می‌گویم؟ وقتی می‌رسیم به آگاهی من می‌گویم در همه چیز رازی است برای کی؟ یعنی حرف شما درست است منتها من فکر می‌کنم یک قسمتی از حرف بیان نشده است.

16- Ernst Ingmar Bergman (1918—2007)

دکتر بهنام کامرانی: من با شما موافقم.

دکتر علی عباسی: قربان شما بروم چون شما هنرمند هستید متوجه شدید که من چه می‌خواهم بگویم. ببینید وقتی که بحث هنرمند و آگاهی می‌آید و بحث آگاهی را می‌آوریم آگاهی را در مقابل ناخودآگاهی فروید[۱۷] یا یونگ[۱۸] قرار نمی‌دهیم، بله آنجا یک بحث ناخودآگاهی داریم و یک بحث آگاهی، ما آن بحث را کنار می‌گذاریم ما بحث آگاهی را که می‌آوریم یعنی انسان آگاه هست به شرایط وجودی خودش.

دکتر بهنام کامرانی: مثال ونگوک را برای همین زدم.

دکتر علی عباسی: من هم در تأییدیه حرف‌های شما این را می‌گویم و از حرف‌های خودتان الهام گرفتم و دارم حرف را به صورت دیگری از هنرمند عزیز و نظریه‌پرداز بیان می‌کنم. می‌خواهم این را بگویم که شما وقتی هنرمند باشید هیچ هنرمندی تا به حال نیامده یک اثر صد در صد هنری تولید کند و تاریخ بشریت نشان نداده چون امکان ندارد چون ما در نسبیت افتاده‌ایم، چون در نسبیت افتاده‌ایم یک سری عناصر در اثر هنری مکانیکی است، یک سری دیگر شکستن این مکانیک‌هاست به قالب دیگر رفتن است. شما وقتی که این ساختارِ ثابتِ جهانیِ مکانیکی را می‌شکنید و به سطح دیگری می‌روید آنجا آگاه می‌شوید تازه آنجا وجود دارید تا الان وجود نداشتید، شما به شرایط وجودی خودتان آگاه می‌شوید. وقتی با هستی در ارتباط شدید دیگر توهمی وجود نداشت شما با هستی بودید امکانات بی‌نهایتی در مقابل شما حضور پیدا می‌کند که شما در این امکانات می‌توانید این یا آن راه را بروید یعنی شما خودتان شرایط جدیدی را ایجاد کرده‌اید. اینجاست که من با شما موافقم بله هنرمند آگاه است اما اگر همین الان شما که هنرمند هستید —آقای دکتر کامرانی- اثرشان را بیاورند و به من نشان دهند من یک چیزهایی را بگویم و آقای دکتر بگویند نه من آنجا را قبول نمی‌کنم، چرا؟ چون آقای دکتر از سطحی به سطحی دیگر آمده آن سطحی که آن لحظه آقای دکتر اثر هنری را تولید کرده است و تابلوی هنری را تولید کرده رفته بوده در سطحی دیگر که امکانات بیشماری بوده آنجا با من یک جور دیگری صحبت کرده با زبان خودش با من صحبت کرده و حالا آقای دکتر آمده اینجا خب مسلماً در اینجا من و آقای دکتر به اندازه‌ی همدیگر می‌دانیم. پس اینجا شما آگاه نیستید آنجا آگاهید چون در جهان حضور پیدا کردید، واقعیت را لمس کردید آنجا که من با شما موافقم هنرمند با آزادی حرکت می‌کند، بله! شما حاضر در این لحظه نه، اما آقای دکتر کامرانی آن روز که اثرش را تولید می‌کرد با آزادی کامل حرکت کرده بودید برای اینکه شما آزاد به دنیا آمدید و خداوند انسان را آزاد آفریده پس امکانات بیشماری را هم برای خودتان درست کرده‌اید.

حال برمی‌گردم به حرف دوم شما در همه چیزی رازی نیست، من مثل خودتان می‌گویم، در همه چیز رازی است از اینجا به بعد می‌گویم که در همه چیز رازی است نه اینکه الان اینجا، یعنی آقای دکتر کامرانی وقتی رفت در سطح دیگری چون من آن امکانات را ندارم راز هست چه شده این چه زبانی است که دارد با من صحبت می‌کند که من نمی‌توانم آن را دریافت کنم. پس برای من رمز و راز می‌شود پس من آن وقت می‌گویم اگر از این سطح گذر کنیم به سطح دیگری که هنرمند است برسیم آن وقت در همه چیز راز و رمزی است که منی که الان اینجا هستم راز و رمزی در آن است، نه من اگر بیایم در سطح شما دیگر راز و رمزی نیست. خواستم کامل کنم اگر موافق بودید.

دکتر بهنام کامرانی: من حرف شما را تأیید می‌کنم به شکل دیگر می‌خواهم بگویم که به هر حال کار هنری هم از نظر من یک کار اندیشمندانه است. حالا ممکن است زبانش با زبان نوشتار فرق کند ولی ما هیچ حیوانی را نمی‌شناسیم که کار هنری تولید کند و اصولاً تمدن و تاریخ تمدن از طریق آثار هنری خوانش می‌شود. این چیزی است که ثابت می‌کند اثر هنری اصولاً و همه‌ی اینها را فرهنگ به همدیگر پیوند می‌دهد و شمایل‌شناسی یا شمایل نگاری در اساسکارش کار فرهنگی است.

دکتر ناهید عبدی: به همین علت است که از کلمه آیکونولوژی استفاده می‌کنند چرا که کلمه شمایل‌شناسی به طور ابتدا به ساکن سوء تفاهم ایجاد می‌کند.

دکتر علی عباسی: باید شمایل‌شناسی ایرانی مشخص شود.

دکتر بهنام کامرانی: البته آقای دکتر من می‌خواستم از شما کمک بگیرم چون شما به خود مسأله‌ی ایرانی بودن، دو قطبی بودن و یک قطبی بودن اشاره کردید، به نظر من آیکونولوژی یک روش هست و وقتی که ما می‌آییم در آن سطحی که شما گفتید آن‌ها را بررسی می‌کنیم یعنی دوقطبی بودن، تک قطبی بودن، ایرانی بودن یا نبودن، کمی ایدئولوژیکش کردیم به نظر من وقتی روش‌ها ایدئولوژیک شوند خیلی نمی‌توانیم آن‌ها را تعمیم دهیم. البته با شما موافقم که طبیعتاً وقتی می‌خواهیم حتی نگارگری ایرانی را با انجیل‌نگاری بررسی کنیم اینها با هم تفاوت‌هایی دارند نوع فرهنگ و حتی نوع رفتار هنرمند در کشیدن ممکن است فرق کند. اما با ایدئولوژیک کردن روش‌ها و حتی سبک‌های هنری هم چندان موافق نیستم. چون این درواقع شرقی-غربی کردن خیلی از این روش‌ها باعث می‌شود که ما حتی خیلی ساده‌دلانه بخواهیم اینها را ایرانی کنیم، بدون اینکه دستگاه‌های مشخص و سیر تاریخی آن ماجرا را داشته باشیم، از نظر من یک مقدار باعث اغتشاش می‌شود ولی اینکه سعی بشود و در عین حال ما بتوانیم تولید فکر کنیم این را با شما موافقم.

دکتر علی عباسی: شما چگونه بخواهید استفاده کنید؟ ابزاری می‌خواهید استفاده کنید؟ ابزار خوبی برای شماست، که متن را برای شما بشکافد. آن وقت در اینجا آقای دکتر باید خودش پاسخ دهد چون در هر صورت حرکت آغازین را از معرفت‌شناسی آغاز کرده است یعنی هگل معرفت‌شناسی خودش را دارد. یک مثال کوچک بزنم: خداوند در قرآن گفته است هر کسی نزول بدهد یا بگیرد به

17- Sigmund Freud (1856—1939)

18- Carl Gustav Jung (1875—1961)

جنگ من آمده است! ما در کشورمان بانک نداشتیم بانک یک پدیده‌ی مدرن است و پشت آن اندیشه‌ی لیبرالیسم غربی است. اصل اول پدیده‌ی غربی منفعت است.

دکتر بهنام کامرانی: قبل از پدیده‌ی غربی پدیده‌ی شهرنشینی مدرن است.

دکتر علی عباسی: اینها را می‌گویم برای اینکه حرفم ملموس شود. این را خداوند گفته است حالا جمهوری اسلامی آمده بانکی را که برای ما نیست را در کشور ما وارد می‌کند. می‌نویسند بانک قرض الحسنه اسلامی! علما هم گفته‌اند آقای مکارم شیرازی هم گفته‌اند ۴ درصد یا ۵ درصد بیشتر شوند حرام هست. این یعنی اینکه ابزار را از آنجا گرفته‌اید با ایدئولوژی‌تان جور در نمی‌آید وقتی اینجوری نشد ناهنجاری در جامعه‌تان ایجاد می‌کند، فسادهای مالی ایجاد می‌شود. حالا من نمی‌خواهم درس اخلاقی بدهم، اگر می‌گویم به این علت است. شما هنرمند ایرانی هستید بالا بروید پایین بیایید فقط یک جور با حقیقت و واقعیت در ارتباط می‌شوید، الهام گرفته از این بافت، الهام گرفته از این ایدئولوژی. من نمی‌خواهم وارد بحث ایدئولوژی شوم، به هر صورت شما در این فرهنگ هستید من برای اینکه شما را بشناسم نمی‌توانم با ابزار کار غربی شما را بشناسم. شاید شما به وحدت وجود هم اعتقاد نداشته باشید من کاری ندارم اما او ابرساختار هست، روی شما تأثیر خودش را گذاشته و توی اثر هنری شما تأثیر خودش را می‌گذارد! من باید کار شما را بر اساس بافت خودتان بخوانم چرا اینجوری کنیم و بگوییم غربی-شرقی. شما اینقدری موافق هستید اثر هنری که وجود دارد من باید براساس بافت خودش ببینم و بخوانم، بافت خودش هم فرهنگ است بحث ایدئولوژی‌اش را هم کنار می‌گذارم من باید آن فرهنگ را بشناسم تا بعد آن را بخوانم.

دکتر هادی ربیعی: من در ادامه‌ی صحبت‌های دکتر کامرانی و دکتر عباسی نکته‌ای را ذکر می‌کنم. بحث به اینجا رسید که برای اینکه روش را به کار ببریم لازم است که فرهنگ آن دوره و اندیشه‌ی آن دوره را بشناسیم. حال، این بحث پیش می‌آید که هنرمند، آن زمان که اثر را خلق می‌کند چقدر به اندیشه و تفکر در دوره‌ی خودش پایبند است و درواقع چقدر از طرف مقابل آزادی دارد. چقدر می‌تواند آزاد باشد و اندیشه‌ی رایج روزگار خودش را به کار ببرد یا نبرد. من می‌خواهم تعبیری را که پانوفسکی به کار می‌برد را مطرح کنم که نسبت جریان اندیشه را با جریان خلق اثر هنری می‌سنجد یعنی از تعبیر پاراللیسم[۱۹] استفاده می‌کند و معتقد است که این دو حداقل در بسیاری از دوره‌ها از جمله قرون وسطی و دوره‌ی رنسانس به صورت پارالل یعنی موازی همدیگر قرار دارند. مثال معماری گوتیک را در مورد این بحث مطرح می‌کنم مثلاً فرض کنید معماری گوتیک دوره‌ی عالی[۲۰] تقریباً صد سال طول کشید و در منطقه‌ای به شعاع صد مایلی فرانسه. دقیقاً در همین دوره‌ی زمانی و باز در همین منطقه‌ی جغرافیایی مواجه هستیم با فلسفه‌ی مدرسه عالی[۲۱]. آیا این دو همزمانی و مکان مشترک صرفاً اتفاقی است یا نه ربط و نسبتی بین اندیشه‌ی فلسفی با خلق اثر هنری وجود دارد؟ شاید این سؤال برایمان پیش آید که در ایران خودمان هم می‌توان این را مطرح کرد مثلاً در دوره صفویه که در اصفهان آثار هنری ماندگاری خلق شد و همزمان فیلسوفانی مثل ملاصدرا ظهور و بروز داشتند. نسبت بین آن معماری و آن تفکری فلسفی و فرهنگ رایج به چه صورت است؟ آیا درواقع هنرمند کسی بوده که به طور مستقیم می‌خواسته تمام تفکرات فلسفی را در اثر خود ظهور و بروز دهد؟ آیا اساساً می‌توانسته چنین کاری را بکند؟ این یک دیدگاه است و دیدگاه دیگر اینکه هنرمند اساساً هیچ کاری و هیچ ربطی نداشته و این دو جریان کاملاً اتفاقی با هم پیش آمده و دیدگاه سوم هم این هست که نه اتفاقی است و نه رابطه‌ی آن‌ها رابطه‌ی علت و معلولی است. بلکه هنرمند آزادی خودش را دارد، خلاقیت و نبوغ فکری خودش را دارد در عین حال فضای فکری و فرهنگی دوران، بر کار او تأثیرگذار است یعنی در بافت آن فضای فکری و اندیشه زندگی کرده و آثار هنری خود را خلق کرده است.

دکتر ناهید عبدی: با توجه به صحبت‌های استادان گرامی در مجموع من به طور کلی روش آیکونولوژی را به صورت یک نقشه‌ی راه می‌بینم البته که یک نقشه در اقلیم‌های مختلف نشانگر خصوصیات و مشخصه‌های هر منطقه خواهد بود و رهرو را به نقاط مشخص شده بر آن نقشه رهنمون می‌باشد. همانطور که پیشتر هم گفته شد گرچه شناسایی، تبیین و درک نشانه‌های فرهنگی مستتر در اثر هنری و نیز شناخت نشانه‌های فرهنگی زمینه‌ای اثر هنری از اهداف غایی این روش محسوب می‌شود، باید توجه داشت که شناسایی صحیح نقش‌مایه‌های سازنده اثر هنری نیز بستگی کامل با درک ما از خصایص فرهنگی و شناخت باورها و اعتقادات و جهان‌بینی برآمده از آن فرهنگ دارد تا روایت و داستان بازگو شده از طریق اثر هنری مطابق با فرهنگ بومی به درستی شناخته شود. بدین ترتیب گرچه ما مطالعات موردی متخصصین آیکونولوژی در زمینه هنر غرب چه دنیای هنر مسیحی و رنسانس و حتی هنر مدرن و چه هنر شرق چرا که آیکونوژیست‌ها دستاوردهای مهمی در تبیین هنر بودایی و هندو داشته‌اند را مطالعه می‌کنیم و از شیوه‌های پاسخ‌گویی ایشان به سئوالات تحقیق درس می‌گیریم اما باید در نظر داشته باشیم که نمی‌توانیم عیناً همان شیوه یا شیوه‌ها را در حل مسأله و مطالعه و تبیین هنر ایران به کار بندیم. چرا که بدون شناخت و درک تمام عیار از جهان‌بینی زیسته اثر هنری، هر تفسیری حسی و بی‌پایه و منتهی به بیراهه خواهد بود. مسلم است که هیچ پژوهشگری مایل نیست نتیجه کارش گزافه‌گویی باشد. پس شناخت صحیح از نشانه‌ها و مختصات فرهنگی ایران که در بر دارنده سمبول‌ها، نمادها و اسطوره‌های خاص خود است و تبیین نقشه اختصاصی منطبق با آن نشانه‌ها از اهم وظایف پژوهشگران این عرصه خواهد بود. نتیجه آن که روش در نظم بخشیدن به فرایند تحقیق و طبقه‌بندی کار به ما کمک خواهد کرد.

19- parallelism

20- High Gothic

21- High Scholasticism

دکتر بهنام کامرانی: سونتاگ یک نقل قول جالبی دارد، می‌گوید: "**تفسیر** انتقام خرد از هنر است". چون در فهم اثر هنری گاهی دچار عصبیت می‌شویم برای اینکه از یکجا بیشتر نمی‌توانیم جلو برویم، هنر دارد بر روی ما تأثیر می‌گذارد ولی نمی‌توانیم تمام آن مؤلفه‌ها را دریافت کنیم.

دکتر ناهید عبدی: واقعیت این است که درک زمانه و جهان‌بینی اثر هنری مستلزم صرف انرژی بسیار زیادی از مفسر است تا بتواند آن را دریافت، درک و سپس تبیین کند. در مورد هنر ایرانی من با شما موافقم ما مشکلی که داریم برخلاف غربی‌ها که بسیار در امر مستندنگاری کار می‌کنند مستندنگاری ما ضعیف است، مستندات نداریم به قول آقای دکتر نامه‌های ونگوک همه هست در نتیجه می‌توان کارهایش را با نامه‌هایش خواند. در حالی که ما در مورد هنرمندانمان کمتر مستنداتی در دسترس داریم اگر هم بوده از بین رفته یا معلوم نیست در کنج قفسه‌های کدام کلکسیونر حبس و مدفون هستند. من از این میزگرد استفاده می‌کنم تا این پیام را به نسل بعدی برسانم که واقعاً دانشجویان و پژوهشگران این عرصه زمان بیشتری را برای مستندنگاری اختصاص دهند. اغلب دانشجویان دکتری می‌گویند مستندات کم است آری همه ما می‌دانیم که کم است در حقیقت بر دانشجویان دوره دکتری و تحصیلات تکمیلی است که در زمینه جستجو و گردآوری و طبقه‌بندی اندیشمندانه و روش‌مند مستندات اهتمام بیشتری داشته باشند. این بخش مهمی از این کار است که شاید لازم است در برنامه‌ریزی‌های راهبردی دانشکده‌های تحصیلات تکمیلی در نظر گرفته شود و بیشتر روی آن تأکید شود.

دکتر بهنام کامرانی: همانطور که آقای دکتر هم گفتند واقعیت این است که حتی یک هنرمند بخواهد بعداً در مورد کارش صحبت کند نمی‌تواند آن لحظه و شرایط را بازسازی کند. ما هر نوشته‌ای را بنویسیم باز در عین حال نمی‌توانیم با آن افق همسطح و یکسان شویم. این در مورد هنر ایران خیلی خیلی پیچیده‌تر هست به خاطر اینکه هنرمندان ما فقیر و حقیر و محتاج به رحمت خدا امضاء می‌کردند و اساساً خودشان را به مفهوم غربی هنرمند نمی‌دانستند، فردیت برای خودشان به آن شکل قائل نبودند. در عین حال نزدیک شدن به خیلی چیزهایی که مؤلفه‌های نگارگری ما را می‌سازد تا اندازه‌ای پیچیده و سخت است. همانطور که گفتند مثلاً یک هنرمند نگارگر شاید بعید بوده که از نوشته‌های فلسفی هم‌عصر خود اطلاع پیدا کند هر چند در بعضی از مواقع اینها مثلاً در ربع رشیدی در یک جا قرار می‌گرفتند ولی اساساً ما می‌توانیم گاهی وقت‌ها با نوشته‌های شبستری[۲۲] یا نجم رازی[۲۳] یا روزبهان بَقلی[۲۴] به بعضی از مؤلفه‌های نگارگری نزدیک شویم به اینکه رنگ چطور در نگارگری می‌چرخد و گسترش پیدا می‌کند، نزدیک شویم. اما در عین حال چیزهای دیگرتری وجود دارد -همانگونه که آقای دکتر فرمودند- شما وقتی در مقابل یک تصویر دوران تیموری و صفوی قرار می‌گیرید خودِ اثر آن‌قدر بیشتر از همه‌ی این چیزها به شما منتقل می‌کند و آن‌قدر شما را دچار شگفتی می‌کند و به قول آقای دکتر گاهی وقت‌ها فکر می‌کنید یک دست دیگری غیر

۲۲-سعدالدّین محمودبن امین‌الدّین عبدالکریم‌بن یحیی شبستری(۷۲۰-۶۸۷هـ‌ق)
۲۳-نجم‌الدین عبدالله بن محمد بن شاهاورالاسدی الرازی(۶۵۴-۵۷۳هـ‌ق)
۲۴-روزبهان ابومحمدبن ابی نصربن روزبهان بقلی فسایی شیرازی(۶۰۶-۵۲۲هـ‌ق)

از هنرمند اثر را کشیده است. به خصوص این مواجهه و ایستایی در مقابل آثار خیلی خیلی سطح بالای هنری همیشه صادق است. یعنی ما را دچار یک ایستایی می‌کند برای اینکه از یک جایی به بعدش ما نمی‌توانیم جلوتر برویم. من فکر می‌کنم که لازم است که همواره بر این مسأله تأکید شود که درواقع نوشته، خودِ اثر هنری همه در قالب یک فرهنگ عرضه می‌شود و بعد جنبه‌های ارزش‌گذاری یا جنبه‌های اهمیت اثر هنری امروزه با چیزهای دیگرتری هم سروکار دارد با نهادهای هنری سروکار دارد با جنبه‌های جامعه‌شناختی هنر سروکار دارد. که ممکن است که شمایل‌شناسی یا شمایل‌نگاری خیلی به آن نپردازد.

دکتر ناهید عبدی: صحبت‌های شما من را به سؤال آخر هدایت می‌کند و آن مسأله‌ی خلاقیت است. یکی از چالش‌های بزرگی که روش آیکونولوژی و به عبارتی همه‌ی روش‌ها به ترتیبی در درجات مختلف با آن مواجه هستند، مسأله‌ی خلاقیت است. آیا به نظر شما امر خلاقیت در رابطه با تفسیر اثر هنری در روش آیکونولوژی یا روش نشانه‌شناسی یا دیگر روش‌هایی که ما امروز می‌شناسیم کجا قرار دارد؟ از نگاه افرادی که رویکرد کلاسیک به آیکونولوژی دارند شاید خلاقیت در این کار جایی نداشته باشد یا تعریفی برای آن نداشته باشند.

دکتر علی عباسی: اتفاقاً با خلاقیت کار دارد؛ اگر خلاقیت نباشد یک امر مکانیکی می‌شود. پاسخ به پرسش شما به صراحت این است که صددرصد با امر خلاق در ارتباط است. خلاقیت هم وقتی حاصل می‌شود که عنصر تخیل در آن دخیل شود. امر خلاق که در میان می‌آید بحث زیبایی‌شناسی هم به میان می‌آید. آیکونولوژی را باید حتماً در ارتباط با تخیل‌شناسی قرار دهید.

انسان با جهان ارتباط برقرار می‌کند این ارتباطی که برقرار می‌شود یعنی انسان مستقیم نمی‌تواند این لیوان را بشناسد برای اینکه لیوان را بشناسد از سیستم نشانه‌ای استفاده می‌کند، از نشانه‌ها. می‌گوید: لیوان، پس یک حد واسط این وسط هست. خودِ این واسط، حداقل براساس فرهنگ غرب که وجود دارد که آقای دکتر کامرانی هم به خوبی بیان کردند که "تفسیر زیاد، متن را تخریب می‌کند"، چرا تخریب می‌کند؟ پاسخش همینجا هست، شما وقتی یک نشانه گذاشتید بین لیوانی که در بیرون وجود دارد و انسانی که این طرف قرار گرفته است، این نشانه فاصله ایجاد کرده است حالا شما هر چه بیشتر در مورد این لیوان صحبت کنید فاصله را بیشتر و بیشتر و بیشتر کرده‌اید. چون معنایی که تولید می‌کند تولید معنا در فرهنگ غرب بر اساس تمایز است یعنی معنا از ایجاب حاصل نمی‌شود، از سلب ایجاد می‌شود یعنی حرفی که از ابتدای جلسه خدمتتان گفتم. پس انسان برای اینکه لیوان را بشناسد با یک واسطه می‌شناسد به اسم نظام نشانه‌ای! هر کاری کنید این فاصله وجود دارد اینجاست که عقل هم جلو می‌آید. باز هم آقای دکتر کامرانی از سوزان سونتاگ فرمودند: "تفسیر، انتقام خرد از هنر" اینجاست که فاصله دائم بیشتر و بیشتر می‌شود در صورتی که کار هنرمند جهان را می‌شناسد به نوع دیگری، «شهودی». اگر بیاییم در فلسفه‌ی ایرانی بگوییم البته ما جهان را به سه روش می‌شناسیم: «عقلی، شهودی، وحی» غربی‌ها وحی را از ما قبول نکردند، کنار گذاشتند، اما شهود را قبول کردند، البته حداقل قرن بیستم افرادی مثل برگسون و دیگران شهود را با عقل ادغام کردند، شهود چگونه حاصل می‌شود؟ من برای اینکه این لیوان را بشناسم خودم را در شرایط لیوان قرار می‌دهم، خودم را در هستی لیوان قرار می‌دهم، برای اینکه پروانه را بشناسم خودم پروانه می‌شوم، همان کاری که هنرمند انجام می‌دهد. هنرمند وقتی که باغ ایرانی را برای شما منسجم می‌کند، نمی‌آید خودش بالای باغ بنشیند باغ را ببیند و توصیف کند، خودش باغ است، خودش هستی باغ است و تصویر را به نمایش می‌گذارد. اینجاست که امر خلاقیت جلو می‌آید یعنی چه خلاقیت؟ خلاقیت یعنی خلق جدید کردن! یعنی شما وقتی از مکانیک جهانی که در آن قرار گرفته‌اید، از نظام نشانه‌ای مکانیکی‌ای که نشانه‌ها جای چیز دیگری نشسته‌اند قرار گرفتید، این چینش‌ها را شکستید و از این مکانیک خارج شدید و به سطح دیگری رفتید و به هستی دیگری وارد شدید که هستی واقعی است، امکانات بی‌شمار و بی‌نهایتی در مقابل شما قرار می‌گیرد، آن وقت شما دارید خلق جدید ایجاد می‌کنید. هستی جدید دارید به وجود می‌آورید و هنرمند دائماً وقتی می‌خواهد خلق کند دائماً تلاشش این است که آگاهانه —نه آگاهی در مقابل ناخودآگاهی روانکاوان- آگاهانه حضور در جهان خودش را اثبات کند. برای این کار باید اول از نشانه‌های مکانیکی خارج شود به سطح دیگری وارد شود. آن وقت است که استعاره‌ها در معنای واقعی خودش و نه در معنای ساختگی خودش بر او ظاهر می‌شود و هنرمند در این لحظه با زبان هستی صحبت می‌کند و وقتی که با زبان هستی صحبت کرد ما به لحاظ تکنیکی-فنی می‌گوییم استعاره آورده، از این فن استفاده کرده است. نخیر! ایشان با زبان هستی‌شان صحبت کرده، شما این زبان را نمی‌فهمید فکر می‌کنید که دارد با زبان فن صحبت می‌کند چون خلق جدیدی را آغاز می‌کند، چیز جدیدی را به این زبانی که همیشه مکانیکی بوده وارد می‌کند. آقای دکتر که خودشان هنرمند هستند وقتی خلق اثر جدیدی می‌کنند یعنی چیزی را که تا حالا من ندیده بودم را در این مکانیک وارد کرده‌اند تمام اثر خلاقیت نیست قسمت کوچکی از آن خلاقیت است همین یک قسمت کوچک را تا شب بینهایت بنشینید و آن را باز کنید. پس پاسخ به پرسش شما که آیا آیکونولوژی در ارتباط با تخیل است برای من که صددرصد هست البته من از هنرمند واقعی صحبت می‌کنم، هنرمندی که پایش روی زمین است نه هنرمندی که با فضای مجازی دائماً در ارتباط هست هنرمندی که توی سطح کشور و شهر می‌رود و مشکلات اجتماعی کشور را می‌بیند، آقای دکتر باز هم قشنگ حرف زدند فرمودند عجیب هنر معاصر موضوع‌مند است اما موضوع خودش را از صفحات مجازی نمی‌گیرد خودش به خیابان می‌رود درگیر می‌شود به جای اینکه بیاید بحران‌های الکی را برای من بزرگ کند می‌آید بحران اصلی کشور را که بیکاری جوانان

است به تصویر می‌کشد نه اینکه بحران فمنیستی را به تصویر بکشد. بحران فمنیستی بحران ما نیست، بحران ما این است که جوانان ما بیکار می‌گردند و به اسم اینکه دانشجو هستند فکر می‌کنند که کار دارند و در توهم این هستند که کار می‌کنند. هنرمند واقعی پایش روی زمین است دائماً الهام می‌گیرد دائماً خودش را جای جوان می‌گذارد دائماً خودش را جای آن خانم یا آقا می‌گذارد مشکلات آن‌ها را می‌فهمد، به تصویر می‌کشد. صددرصد خلاقیت ایجاد می‌کند چیزی را که من نمی‌توانستم ببینم هنرمند آن را به من نشان می‌دهد.

دکتر بهنام کامرانی: مفهوم تألیفی خلاقیت یا حتی آوانگاردیسم در طول زمان دچار تغییراتی شده است. مثلاً نوآوری در نزد مدرنیست‌ها به شکلی تفسیر می‌شد که در نزد بعد از مدرنیست‌ها و پست‌مدرن‌ها اساساً با آن فرق می‌کند. برای همین است یک هنرمند اثری از یک هنرمند را در هنر معاصر عیناً کپی کند و می‌گوید سزان سیب را جلوی خود می‌گذاشت من اثر هنری را جلوی خود می‌گذارم و کار می‌کنم. بنابراین خودِ این مرحله‌ی اپروپیریشن[۲۵] یا «اقتباس» خود به شکلی از خلاقیت در هنر معاصر تبدیل شده است. اما اگر بخواهیم مفهوم ذهنی‌تری از خلاقیت را کشف کنیم شاید بیشتر مربوط می‌شود به دسترسی هنرمند به تخیلاتش.

نوابغ هم اینطور هستند نسبت به اطلاعات یعنی در سطح و موقعیت خلق اتفاقی که می‌افتد این هست که فرد هنرمند یا حتی مخترع به اطلاعات و داده‌های بیشماری با سطوح مختلف دسترسی پیدا می‌کند و این آزادی در اختلاط، امتزاج و درواقع ساخت در خلاقیت وجود دارد در حالی که مثلاً در علم ما شاهد این هستیم که با یک رشته سروکار داریم اما در مرحله‌ی خلاقیت ممکن است هنرمند از گلیم زیر پای خودش و به قول آقای دکتر عباسی از بیکاری جوانان و از موسیقی و بویی که از توی آشپزخانه استشمام می‌کند، از همه‌ی اینها استفاده کند و خلاقیت یعنی توان مخلوط کردن داده‌های مختلف با هم و ساختن چیزی تازه از این داده‌ها.

دکتر علی عباسی: من حرفتان را تأیید کنم فقط اطلاعات خام خام نیست، امتزاج و چینش است که خلق جدید ایجاد می‌کند.

دکتر ناهید عبدی: پس این امتزاج و چینش جدید در کار مفسر هم اتفاق می‌افتد.

دکتر بهنام کامرانی: بله قطعاً! واقعیت این است که مفسر سعی می‌کند آن تخیل را قابل تبیین کند. به نظر من همواره نوشته‌های هنری از اثر هنری عقب هستند به خصوص الان در عصر حاضر همواره هر نوشتاری از خلاقیت بهره می‌برد، جدا از اینکه تعدادی خودِ نقد را هم یک رفتار هنری می‌دانند. ولی در واقع در مرحله‌ی تفسیر یا نوشتار شما سعی می‌کنید این خلاقیت و مکانیزم خلاقیت و اثر هنری را قابل تبیین و تحلیل کنید. چیزی که هنرمند ایران می‌تواند اضافه کند توانایی و گسترش قدرت تحلیلی هنرمند است که باز متأسفانه در آموزش‌های گذشته و مدرنیستی ما در سطحی از ناآگاهی و نپختگی قرار دارد یعنی شاید این مهم‌ترین جنبه‌ی دستاورد مدرنیست‌ها بود که بر عقل نقادانه تأکید کنند که ما متأسفانه در جنبه‌های هنری کمتر از آن سود بردیم. برای همین است که خیلی از هنرمندان ما که در غرب تحصیل کرده‌اند و حتی مثلا شاگرد خیلی نزدیک کوبیست‌ها بودند نتوانستند کوبیسم را در فرهنگ ایرانی قابل تبیین کنند. نمی‌گویم در خلق اما در جنبه عقل نقادانه و قدرت تحلیل نتوانستند قابل تبیین کنند.

دکتر علی عباسی: بیشتر حس‌گرا هستند تا اینکه عنصر تعقل را به میان آورند. یعنی حرکت اولی ارتباط با جهان برایش حاصل می‌شود اما نمی‌تواند این ارتباط در جهان را تئوریزه کند و به صورت یک امتزاج و یک چینش کاملاً جدیدی روی کار آورد و همه‌ی اینها

25- appropriation

به کل فرهنگ آموزشی‌مان برمی‌گردد. این حرکت‌های اولی است که ما نشسته‌ایم و داریم نظریه‌پردازی می‌کنیم تازه به صورت خام و ناپخته این کارها را انجام می‌دهیم، هیچ وقت به این صورت کار نکرده‌ایم.

غالبا گفته می‌شود امروزه جهان انفجار اطلاعات است! خب به من چه؟! اطلاعاتی که شما بتوانید اینها را با همدیگر ترکیب کنید و قدرت تجزیه و تحلیل داشته باشید بله انفجار اطلاعات است، نه اینکه خبرها بیاید توی سر شما. آقای دکتر اطلاعات را آوردند اما در ادامه فرمودند امتزاج و چینش! وقتی که بحث امتزاج و چینش به میان می‌آید بحث تعقل به جلو می‌آید. آقای دکتر می‌فرمایند هنرمندانی داریم که رفته‌اند در غرب کار کردند، فقط اطلاعات را گرفتند یعنی ابتدای حرکتی که بین من و جهان رخ می‌دهد بحث حس‌ها هست، حس‌ها را گرفتند و بیشتر از این نتوانستند این حسی را که برایش اطلاعات می‌دهد را با هم چینش کند، تعقل کند، تفکر کند، عقل‌گرایی که آقای دکتر می‌فرمایند به جلو آید.

دکتر ناهید عبدی: به عبارتی به مرحله‌ی سنتز نرسیده است.

دکتر علی عباسی: کی به سنتز می‌رسد؟ زمانی که عنصر عقل بیاید و اینها را با هم در چینش قرار دهد، روابط را پیدا کند، روابطی که بین اینها صورت گرفته تولید معنا می‌کند که آقای دکتر به اسم تبیین از آن استفاده کردند.

دکتر بهنام کامرانی: در نزد هنرمند آنچه که مهم است به تعادل رساندن این مسائل است که هنوز ما در افت و خیز هستیم. من دانشجویان فوق لیسانس را دیده‌ام که با بعضی از این دیدگاه‌ها یا فلسفه آشنا می‌شوند و در جایی دیگر متوقف می‌شوند و نمی‌توانند کار و تولید اثر کنند. این به تعادل رساندن اهمیت دارد چون به نظر من فرزانگی گاه در این است که شما بدانید و در عین حال بتوانید گاهی وقت‌ها فراموش کنید یا گاهی وقت‌ها تفسیر خودتان را به دست آورید و آنگونه که می‌خواهید از آن استفاده کنید. این در عین حال گاهی مواقع ضربه زننده شده و حتی در قالب نوشتار هم کمتر آمده است. چندین سال است که دکتراهای پژوهش هنر فارغ‌التحصیل شده‌اند، فوق لیسانس‌ها نیز، ولی باز در مقام نوشتار خیلی کم افرادی هستند که بتوانند در مورد هنر ما درست بنویسند، این خیلی جای تعجب دارد. برای اکثر این دانشجویان روش آموزشی یا روش واحدبندی به صورتی بوده که آن‌ها را فقط معلم‌های ضعیفی بار آورده، خلاق بار نیاورده که بتوانند متن یا نقد تولید کنند یا تولید اثر هنری خودشان را به سطحی از آگاهی و شعور بالا برسانند. این در مرحله‌ی خلق و در هنر امروز ما آفت‌هایی را ایجاد کرده که درواقع هنرمندانی داریم که عمله‌ی هنر هستند یعنی بیشتر دست‌ورزی می‌کنند تا اندیشه‌ورزی.

دکتر علی عباسی: اینجاست که عنصر تخیل که می‌آید، خلق که ایجاد می‌شود، خلق جدید که آغاز می‌شود و هنرمند هم این کار را می‌کند، امر زیبا به جلو می‌آید یعنی امر زیبا وقتی می‌آید که عنصر تخیل به جلو آید و تخیل یک هستی دارد. پس برای ما ایرانی‌ها حداقل تخیل «هست»! یعنی یک جایی هست که ما به آن منطقه تخیل می‌گوییم یعنی وقتی آن جا را می بینیم امر زیبایی هم رخ می‌دهد.

دکتر ناهید عبدی: در این فرصت کوتاه مطالب و زوایای متنوعی گشوده شد که به طور مسلم در حد مقدمه‌ای بر سئوالات متعددی است که در این حوزه نیاز به موشکافی و مطالعات گسترده و مستمر دارد. از این رو هر یک از دوستان گرامی کوشید تا اهمیت بسط حوزه نظریه‌پردازی و روش‌شناسی را گوشزد و صحه گذارد. در پایان ضمن سپاس مجدد از همکاران گرامی و نیز مسئولین محترم فصلنامه چیدمان، امید که این تلاش مستدام باشد.■

WWW.CHIDEMANMAG.COM