



In The Other Face

پروژه‌ای از محمد کلانتری

A Project by Mohammad Kalantari

در صورت دیگر

July 31 to August 14, 2026

۹ مرداد تا ۲۳ مرداد ۱۴۰۵



در صورت دیگر

بیوک احمدی، میرزا آقا امامی، محمد علی زاویه، صنیع الملک،
عبدالحسین صنیع همایون، مهر زمان فخار منفرد، علی
مطیع، شهریار احمدی، فرح اصولی، احمد امین نظر، ناصر
اویسی، مریم آیین / عباس شہسوار، سید امین باقری، عباس
بلوکی فر، ژازہ تباتبایی، صادق تبریزی، محمود جواد پور،
رکفی حائری زاده، آہو حامدی، مصطفی حمیدی، بکتاش
سارنگ، پیمان شفیع زاده، علی اکبر صادقی، ابوالحسن خان
صدیقی، حسین قوللر آقاسی، حسین کاظمی، اردشیر
مححص، فرشید مثقالی، نصرت اللہ مسامیان، سمیرا ہدایی

«در صورت دیگر» محمد کلانتری

هیچ تصویری تنها به زمان خود تعلق ندارد. هر تصویر، پس از خود نیز به زندگی ادامه می‌دهد؛ در رسانه‌ای دیگر، در صورتی دیگر و در نگاهی دیگر.

تصاویر، به زمان پیدایش خود محدود نمی‌مانند. آنها در گذر زمان، از رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر منتقل می‌شوند، دگرگون می‌شوند و در زمینه‌های تازه به حیات خود ادامه می‌دهند. آنچه استمرار می‌یابد، تنها یک نقش یا یک روایت نیست، بلکه شیوه‌ای از دیدن، تصویر کردن و ساختن معناست؛ زبانی تصویری که در هر دوره، متناسب با افق تاریخی خود، بازخوانی و بازآفرینی می‌شود.

چهره و پیکره انسان از پایدارترین عناصر زبان تصویرند. از نسخه‌های مصور تا نقاشی‌های دیواری، از نقاشی پشت شیشه و روی سفال و نقش فرش تا نقاشی معاصر این حضور پیوسته دگرگون شده است. گاه به صورت شخصیتی اسطوره‌ای یا آیینی، گاه در هیئت قهرمان، معشوق یا قدیس، و گاه در قالب چهره‌ای که به فردی مشخص ارجاع نمی‌دهد.

این نمایشگاه از خلال همین تداوم شکل گرفته است. آثار تاریخی در کنار آثار هنرمندان معاصر قرار گرفته‌اند، نه برای آنکه رابطه‌ای مستقیم یا تأثیری قطعی را اثبات کنند، بلکه بتوانند امکان مشاهده کیفیتی مشترک را فراهم آورند؛ کیفیتی که در موضوع، ماده، تکنیک، ترکیب‌بندی، پالت رنگی، کیفیت خط، عناصر بصری و به طور کلی در منطق ساخت تصویر جریان دارد. آنچه میان این آثار استمرار یافته، بیش از آنکه مجموعه‌ای از ایده‌ها یا صورت‌های ثابت باشد، شیوه‌ای از اندیشیدن به تصویر است.

در این مجموعه، هر اثر گذشته را در افق تجربه امروز بازمی‌خواند و در عین حال، گذشته نیز امکان خوانشی دیگر از اکنون را فراهم می‌آورد. در واقع زمان و توالی آن در تصاویر انباشته می‌شود. از این رو، نسبت میان آثار این نمایشگاه را نمی‌توان تنها در قالب تأثیرپذیری یا شباهت‌های صوری خلاصه کرد؛ این نسبت، در استمرار و دگردیسی زبانی-تصویری شکل می‌گیرد که در هر مواجهه، امکانات تازه‌ای برای بیان پیدا می‌کند.

چهره‌ها و فیگورها، نقطه‌ی اشتراک آثار این مجموعه‌اند. آنچه در این امتداد اهمیت دارد، ماندگاری یک تصویر نیست، بلکه توانایی آن در تغییر، جابه‌جایی و آفرینش معنا در زمینه‌های گوناگون است. از همین رو، این نمایشگاه نیز در پی ارائه روایتی قطعی از نسبت گذشته و اکنون نیست؛ می‌کوشد امکانی کوچک برای دیدن این حرکت فراهم آورد، جایی که تصویر، در عبور از زمان و رسانه، همچنان به زندگی خود ادامه می‌دهد.



رَدّ تدوام فرشید امامی

فرشی در میان این مجموعه هست که نگاه را طور دیگری به خود می‌کشد، نه به خاطر شکوه رنگ یا وسعت ابعادش، که از برای ازدحام. روی بافته‌ای که حاصل چند ماه صبور و زیستن یک انسان است، ده‌ها چهره خفته‌اند، هر صورت در آغوش قابی بی‌ضی، ردیف به ردیف. در میانگاه این جمع، چهره‌ای بزرگ‌تر و برتر نشسته، با سیمایی جوان‌تر و تاجی سبک بر سر، احمد شاه است، آخرین پادشاه قاجار. در طواف او شاهان گذشته دوره‌اش کرده‌اند و هر یک با نامی کنار سرش سنجاق شده‌اند.

این فرش کار غریبی می‌کند، در حال بافتن یک شجره‌نامه است. اما این شجره‌نامه با خطوط نسب و کاغذهای کهنه کشیده نشده، تباری از چهره‌هاست. هر شاه به جای آنکه در میان نام‌ها و تاریخ‌ها محصور شود، با حضور چهره‌اش سخن می‌گوید. انگار آن بافنده باور داشته که تاریخ را نمی‌توان تنها نوشت، تاریخ را باید رو در رو دید، چهره به چهره.

پرسشی که این فرش در سکوت مطرح می‌کند ساده است، اما پاسخش درنگ می‌طلبد: این همه صورت، در هم‌جواری هم، از چه سخن می‌گویند؟ آیا این صف چهره‌ها زنجیره‌ای پیوسته از تباری است که بی‌گسست از نسلی به نسل دیگر روان شده؟ یا هر چهره در قاب بی‌ضی خویش، جزیره‌ای دورافتاده است که تنها از سی تصادف کنار بقیه نشسته، چرا که دست بافنده باید جایی برای تک‌تک آن‌ها پیدا می‌کرد. نام هر شاه در گوشه‌ی قابش، به خط ریز نقش بسته، انگار بافنده می‌خواسته زنجیره را با کلمه هم و نه فقط با چهره محکم کند. اما همین نوشتن، خودش شکافی آشکار می‌کند: اگر زنجیره واقعا بی‌درز بود، چهره به‌تنهایی کافی بود، نیازی به نام نمی‌بود. این نیاز به نوشتن، انگار اعترافی است به اینکه چهره‌ها به‌خودی‌خود پیوستگی را ثابت نمی‌کنند.

این در مقیاسی فراخ‌تر پرسش این نمایشگاه است. وقتی فرش عشایری از بافنده‌ای گمنام، عکسی از رعنا جوادی، نگاره‌ها یا کلاژ آهو حامدی را در کنار هم می‌نشانیم، دقیقاً چه ادعایی داریم؟ آیا می‌خواهیم بگویم این‌ها همگی حلقه‌های یک زنجیرند: طنین یک زبان تصویری واحد که از ظرافت نگارگری تا امروز در ما جاری بوده است؟ یا هر کدام، درست مثل آن قاب‌های بی‌ضی روی فرش، جزیره‌هایی تنها هستند که فقط بر حسب اتفاق در یک سالن هم‌نشین شده‌اند، بی‌آنکه ریسمانی نمان آن‌ها را به یکدیگر پیوند دهد؟

این نوشته مسیر خود را از دل فرض دوم می‌جوید، نه برای رد کردن فرض اول، بلکه برای رویایی با آن چیزهایی که فرض اول توان دیدنشان را ندارد.

می‌توان فرض جزیره‌بودگی را روی چند اثر دیگر این جمع آزمود و دید که چگونه هر بار پاسخ، طنینی تازه پیدا می‌کند. مثالش فرش بلوچ، همان که مردی تنها و نیم‌رخ در آن

خلوت کرده است. بافنده‌اش برخلاف نگارگر هرگز تمامیت چهره را در یک نگاه یکپارچه ندید. کار او صبورانه گره‌به‌گره بود، هزاران بار تکرار یک حرکت، بی‌آنکه در لحظه بافتن تصویر کامل بر او نمایان باشد. اما همین فرش را بگذار در کنار کاغذ نگارگری، همان نسخه خطی که در میان برگ‌هایش صحنه شکاری نقش بسته، سواران و آهوان هر یک در جهشی که انگار لحظه‌ای از زمان را جاودانه کرده‌اند. نگارگر پیش از آنکه قلم به مرکب بزند، تمامیت جهان‌ش را در ذهن داشت، خط به خط پیش رفت، اما هر خط ادای دینی بود به تصویری کلی که از پیش در درونش می‌زیست. بافنده در برابر کل نابینا بود و در تاریکی پیش می‌رفت، اما نگارگر حتی در نازک‌ترین خط کل تصویر را با خود حمل می‌کرد.

این گسست، کوچک نیست. شاید کسی معترض شود که فرایند ساخت، فرعی است و فاقد اهمیت. درست همان‌گونه که زبان واژه‌ها از ابزار نوشتن جداست. کلمه «درخت» چه با قلم بر کاغذ بیاید و چه بر کلیدهای ماشین تحریر فشرده شود، همان معنا را با خود دارد. زبان در این نگاه ساختاری انتزاعی است که از پیکر فیزیکی‌اش فاصله می‌گیرد. اگر «زبان تصویری»، را هم با همین ملاک بخوانیم، فرایند گره‌زدن یا قلم‌زدن تنها ابزار اجر است، نه خود ساختار و آنچه باید کاویده شود، لایه‌ای عمیق‌تر است: ترکیب‌بندی، قراردادهای بصری، نه دست و اندیشه سازنده.

اما این قیاس، درست در همان جایی فرو می‌ریزد که می‌خواهد استوار بماند. در زبان واژه‌ها، ابزار نوشتن تن‌پوشی شفاف است: قلم و کاغذ چیزی از خودشان به معنا نمی‌افزایند. در تصویر اما، این شفافیت دروغین است. رسانه هرگز حامی بی‌طرف و خنثی نیست؛ رسانه، مرزها و شکل ممکن خود معنا را رقم می‌زند. گره‌زنی، خود بخشی از معنای نهایی آن چهره می‌شود: تکه‌تکه‌بودن، زاویه‌داری و نیازی که تصویر به فاصله گرفتن چشم بیننده دارد، همه از دل همین فرایند می‌آیند و بر چهره نهایی حک می‌شوند. برخلاف دست‌خط که معمولاً جان کلمه را دگرگون نمی‌کند، گره‌زدن به خودی خود فرم و هستی چهره را تغییر می‌دهد. پس در جهان تصویر، نمی‌توان از ساختاری عمیق و مجرد سخن گفت که از فرایند زایش خود جدا باشد. فرایند جان ساختار است. وقتی فرایند ساخت چنین ناهمگون است. لمس کورمال گره، پیش‌دانی نگارگر - ادعای وجود یک زبان واحد دقیقاً در همان نقطه‌ای می‌شکند که می‌خواست خود را اثبات کند. اینجا اجرا فقط جامه زبان نیست، در تصویر، اجرا خود زبان است. کاسه سفالین با آن سوارکار خفته در مرکز و نقش مایه‌هایی که دورادورش حلقه زده‌اند، کشف سومی را پیش رو می‌گذارد. اینجا نه تاریکی صبورانه بافنده در کار است و نه پیش‌دانی نگارگر. سفالگر با قلموبی سبک و سریع، در یک نشست و یک نفس، نقش را بر تن گل نیخته می‌نشانند. او نه زمان درنگ گره‌زنی را دارد و نه مهلت تصحیح نگارگر را، اما چهره را در یک حرکت پیوسته و زنده می‌سازد، نه در ذرات جدا از هم.

سه شیء و سه مواجهه یکسری متفاوت با زمان ساخت: گام برداشتن در تاریکی، پیش‌دانی، و شتاب. برای بافنده، چهره تنها در پایان راه و از فاصله‌ای دور متولد می‌شود. برای نگارگر، چهره از همان نخستین خط، در خلوت ذهن زنده است و برای سفالگر، چهره در همان حرکت لحظه‌ای دست، بی‌فاصله و بی‌شکيب حاضر می‌شود.

اگر بخواهیم به استعاره زنجیره بازگردیم: این سه مواجهه را نمی‌توان حلقه‌های یک زنجیر واحد دانست؛ چرا که زنجیره فرض می‌کند کیفیتی دست‌نخورده از حلقه‌ای به حلقه‌ای دیگر کوچ می‌کند. اما آنچه اینجا می‌بینیم، سه رویارویی و سه ابداع مستقل است

برای پاسخ به یک تمناى مشترک: اینکه چگونه مى‌توان سیمای انسان را در تن ماده جای داد، نه سه ایستگاه از یک تاریخ پیوسته.

سه ابداع منفصل برای یک مسئله مشترک، این گره‌گاه بخش پیشین بود. اما پرسش دیگری هنوز در هوا معلق می‌ماند که فرایند ساخت به‌تنهایی پاسخی برایش ندارد: این سازندگان، خود، چه نسبتی با مخلوق خویش دارند؟ آیا نامشان بر گرده اثر باقی مانده یا در گذر صبورانه زمان دود شده و به هوا رفته است؟

بافنده فرش بلوچ را در هیچ کجای تاریخ نمی‌شناسیم. نه در گوشه جادویی فرش امضایی حک شده و نه در شناسنامه‌ها نامی از او زیست می‌کند. تنها ردپای به‌جامانده از او همین گره‌های صبورند که تازه آن‌ها هم به عنوان امضا یا خط دست یک انسان به سختی قابل ردیابی‌اند. این گمنامی، پیشامدی تصادفی نیست، سنت بافندگی عشایری بر مداری از بوی خاک و انتقال دانش از مادر به دختر و از استاد به شاگرد می‌چرخد، نه بر محور فردیتی که بیتاب ثبت و جاودانگی نام خویش باشد. اثر، به تمامی از آن قوم و قبیله است و نه یک نام. نگارگر اما، در درنگ میانه‌ای می‌ایستد. در همان نگاره شکار، گاهی در خلوت انتهای نسخه یا کنج تاریک یک صفحه، نامی به چشم می‌خورد: نام کاتب یا گاهی نگارگر، در سطری که باید چشمانت را باریک کنی تا پیدایش کنی. این نام، برخلاف امضاهای معاصر، قصد خودنمایی ندارد. او پنهانده متن است، نه رقیبی برای تصویر. تازه بسیاری از این نسخه‌ها، همین نام کم‌رنگ و بی‌رملق را هم از بیننده دریغ می‌کنند. نگارگر درباری، حتی اگر گاه نامور می‌شد، در نهایت خدمتگزار یک طلب و سفارش بود. کار او از آن بارگاه به شمار می‌رفت، نه حریم شخصی خودش.

هنرمند معاصر در برابر این دو است. سمیرا هدایی، رعنا جوادی، آهو حامدی و نام‌هایی که در نمایشگاه پیش از هر اثر، باروشنی و صراحت تمام ایستاده‌اند. این آثار، از مجموعه‌هایی می‌آیند که نامشان را خود هنرمند بر آن‌ها نهاده است: «حضور غیبت»، «وقتی تو در حال مردن بودی»، نام، اینجا دیگر حاشیه و طفیلی نیست: نام، خود جان و قلب معناست. اثر بدون نامش الکن و ناقص می‌ماند.

این طیف کشیده شده، از گمنامی مطلق بافنده به نیمه‌گمنامی نگارگر، تا حضور بی‌پروا و کامل نام هنرمند معاصر. اگر بخواهیم همه را در قفسه یک «زبان واحد»، بگنجانیم، هرگز تصادفی به نظر نمی‌رسد. اگر این‌ها گویش‌های یک زبان بودند، انتظار می‌رفت نسبت‌گوینده با گفتارش، دست‌کم در جوهر و ذرات بنیادیش یکسان بماند. اما اینجا با سه مواجهه یکسر متفاوت با مفهوم مالکیت روبرویم: اثری که به تمامی به جمع تعلق دارد، اثری که به سفارش‌دهنده واگذار شده و اثری که با تن و فردیت سازنده‌اش یگانه است.

و شگفت اینجاست که این تفاوت، خودش را بر سیمای چهره‌ها نیز حک می‌کند. هرچه مالکیت گمنام‌تر باشد، چهره کامل‌تر، سخاوتمندتر و خواناتر می‌ماند: مرید فرش بلوچ، تمام و آشکار رخ می‌نماید. اما هرچه مالکیت صاحب‌نام‌تر و فردی‌تر می‌شود، چهره محتاط‌تر، دست‌ناپذیرتر و ناقص‌تر می‌گردد: در «بدون عنوان» سمیرا هدایی، صورت در پناه گل‌ها پنهان می‌شود. در اثر آهو حامدی نیز، سر یک زن تا حد یک نشانه انتزاعی عقب می‌نشیند.

اگر زبان تصویری واحدی در کار بود، این وارونگی و چرخش رخ نمی‌داد. زبان، اگر راست بگوید و یک ساختار استوار باشد، نباید با تغییر جنس مالکیت، رفتارش چنین دگرگون

شود. اما اینجا می بینیم که هرچه سازنده به فردیت خویش نزدیک تر می شود، از سخاوت و عریانی چهره دورتر می گردد – و این، نشانه روشن یک گسست است و نه یک تداوم آرام. این دو گسست، اگر جدا از هم می زیستند، شاید هر یک را می شد بهانه ای آورد و توجیه کرد از برای ایده زبان تصویری واحد ممتد. می شد گفت: «بسیار خوب، شیوه ساختن دگرگون شده، اما این تنها بازی تکنیک است، در ژرفای این تکنیک ها هنوز همان زبان دیرینه جاری است.» یا می شد گفت: «بسیار خوب، نام سازنده گاه هست و گاه محو می شود، اما این تنها قصه ای اجتماعی است، چه کار با خود تصویر دارد؟»

اما آن گاه که این دو گسست را هم دوش یکدیگر می نشانیم، راه های گریز بسته می شود. چرا که این دو، هرگز جدا و بیگانه از هم رخ نداده اند، دست در دست یکدیگر، هم زمان و در یک مسیر گام برداشته اند. هر جا که سازنده در سایه گمنامی می زیست، فرایند ساخت نیز آرام تر و جمعی تر بود، چون بافنده ای بی نام که عمرش را در گره های کور و شکیبای تار و پود می گذاشت. و هر جا که سازنده نامش را بر پیشانی اثر حک کرد، فرایند نیز آبی تر و فردی تر شد؛ چون هنرمند معاصر، با یک ضربه جسورانه قلم یا ثبت لحظه ای از زمان. این دو خط، هم سفر و هم گام پیش رفته اند، نه جدا از هم.

اگر به راستی زبانی ثابت در میان بود، این دو مسیر نباید چنین در هم تنیده حرکت می کردند. زبان، اگر اصیل و بی تغییر باشد، باید در برابر هر دو دگرگونی – چه در نام و چه در فرایند خلق – بی تفاوت و استوار بماند. اما اینجا هر دو دگرگونی در پیوند با هم رخ نمودند و شگفت آنکه سیاهی های اثر نیز با همین دو تغییر، رنگ و شکل عوض کرد: هرچه سازنده گمنام تر و مسیر خلق آهسته تر بود، چهره ها کامل تر و آشکارتر ماندند؛ و هرچه سازنده نام دارتر و خلق اثر آبی تر شد، چهره ها به سمت نقص، پاره پاره شدن و پنهان ماندگی میل کردند. این هم زمانی شگرف، درست همان نقطه ای است که افسانه «زبان واحد» را فرومی ریزد. چرا که این ادعا بر فرض وجود یک هسته ثابت استوار است؛ هسته ای که می خواهد مستقل از مسیر خلق و مستقل از نام هنرمند، خود را مصون بدارد. اما اینجا به چشم می بینیم که فرایند و نام، دست در دست یکدیگر، در مسیری یگانه پیش تاخته اند و همین هم گامی، سیاهی تصویر را نیز دگرگون کرده است. از این رو، آنچه شاید باقی مانده و در گذر زمان «امتداد» یافته است، نه در فرایند ساختن یافت می شود و نه در نام سازنده؛ اگر رشته ای پیوسته در کار باشد، باید آن را در جای دیگری جستجو کرد.

می توان گفت این گسست ها تنها سطح و ظاهری بیش نیستند و در زیر این پوسته، یک نظام زیبایی شناختی ایرانی، استوار و جاودان، جریان دارد – همان حضوری که در قاب های تزئینی، در تخت بودگی سطوح، و در ترجیح نیم رخ بر عمق پرسپکتیو، در این مجموعه نیز بارها خود را نمایان ساخته است. این دغدغه و نقد را نباید اندک انگاشت؛ این نشانه ها به راستی در تار و پود فرش، در نازک کاری های نگارگری، و حتی در مونا لیزای فرح اصولی که میان قاب تذهیب خانه کرده، به چشم می خورند.

اما اینجا باید میان دو امر مرزی پررنگ کشید: تکرار یک قرارداد تصویری و تداوم یک ذات زنده. آن گاه که هنرمند معاصر، آگاهانه به سراغ قابی از تذهیب می رود تا مونا لیزا را در میانش بنشاند، این رویکرد بیش از آنکه امتدادی طبیعی و جاری باشد، نوعی «نقل قول» است. آن که به راستی وارث زنده و نفس کشی یک زبان است، نیازی به فراخوانی و احضار آگاهانه آن ندارد. درست همان گونه که انسان به زبان مادری اش سخن می گوید، بی آنکه در هر کلام، قواعدش را به شهادت بگیرد.

اما هنرمندی که با آگاهی و قصد، قابی کهن را بر گرد چهره‌ای غربی می‌نشانند، پیش از هر چیز افشا می‌کند که این قاب دیگر برایش امری طبیعی، بدیهی و بی‌واسطه نیست؛ بلکه ماده‌ای است از دست‌رفته که باید آن را از اعماق تاریخ احضار کند. و دقیقاً همین احضار آگاهانه، خود بزرگ‌ترین گواهی بر وجود گسست است، نه انکار آن. اعتراض دومی هم در میان است که نمی‌توان به‌سادگی از کنارش گذشت. کسی می‌تواند بپرسد: «مگر سنت نقاشی رئالیستی که در روزگار قاجار و پس از آن در این جغرافیا ریشه دواند، با نقاشانی کاملاً صاحب‌نام و شناخته‌شده، چهره‌هایی به‌غایت کامل، زنده و پردالان نیافریده است؟»

این پرسش به جاست و باید صادقانه بپذیریم که تلازم «گمنامی با چهره کامل و نام‌داری با چهره ناقص»، قانونی کلی و جهان‌شمول نیست، بلکه الگویی است که خود را دقیقاً در همین مجموعه از آثار نمایان می‌سازد.

اما همین سنتی که پا در رئالیسم دارد، اگر با نگاهی باریک‌بینانه نگریسته شود، روایتی است که ادعای گسست را از زاویه‌ای دیگر مهر تأیید می‌زند، نه انکار. کمال آن چهره‌ها، از دل تربت و خاکِ نگارگری ایرانی نروییده است. این نقاشان، پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و سایه‌روشن‌های آکادمیک اروپا را وام گرفتند و به درون آوردند، همان ژرفانمایی و حجمی که نگارگری کلاسیک، آگاهانه و پرهیزگارانۀ از آن رو برمی‌تافت.

از این رو، کمال آن چهره‌ها میوه درخت یک زبان بومی و جاری نیست، بلکه محصول جایگزینی تمام‌عیار آن زبان با زبانی بیگانه است. این سنت نیز به شیوه خویش، صورت دیگری از یک گسست را گواهی می‌دهد. گسستی به مراتب رادیکال‌تر و عمیق‌تر از دیگر گسست‌ها، چرا که نه تنها فرایند ساختن یا مالکیت اثر که تمامی هندسه و زبان بصری را دگرگون ساخت. پس چه چیزی، در این گذرگاه عجیب از فرش به نگارگری تا هنر معاصر، واقعاً امتداد یافته است؟ نه فرایند ساختن، که دیدیم از صبوری گره تا پیش‌دانی نگارگر تا شتاب سفالگر، هر بار زبانی تازه اختراع کرد. و نه رابطه مالکیت، که از گمنامی مطلق تا امضای کامل، هر بار نرد تازه‌ای ریخت. آنچه باقی مانده، محتوا یا فرم ثابت نیست که از دستی به دست دیگر، دست‌نخورده سپرده شده باشد. آنچه باقی مانده، تنها یک تمنا است: این نیاز سرسخت آدمی که در هر دوره، با هر ابزاری که در دسترس داشته، دوباره و دوباره سراغ چهره‌رفته تا چیزی از خود یا از دیگری را در دل ماده جای دهد. این تمنا شباهت به گرسنگی دارد: در هر عصر، خوراکی متفاوت می‌طلبد، اما اصل گرسنگی در همه اعصار، یک‌سان و بی‌تغییر مانده است.

پس شاید بتوان گفت چیزی اینجا امتداد یافته، اما نه آن امتدادی که معمولاً از این واژه انتظار می‌رود. امتداد، اگر بخواهیم دقیق باشیم، در سطح تصویر نیست؛ در اعماق تمنا است. زبان تصویری واحدی که بی‌گسست از نگارگری تا امروز جاری بوده باشد، وجود ندارد. آنچه هست، زنجیره‌ای از پاسخ‌های متفاوت و گاه متضاد به یک پرسش استوار است: چگونه می‌شود صورت انسان را در ماده جای داد؟ این نمایشگاه، اگر چیزهایی را کنار هم می‌نشانند، نه زنجیره‌ای از شباهت‌ها، که مجموعه‌ای از پاسخ‌های مستقل به یک تشنگی مشترک است. و این تشنگی، اینک، به تو نیز رسیده است. تو که در این نمایشگاه قدم می‌زنی، با چشمی که هزاران تصویر آنی دیده و به عبوری سریع خو گرفته، در برابر فرشی می‌ایستی که کسی، در سکوت و صبوری، ماه‌ها بر آن گره زده است. نگاه تو نیز، مثل نگاه بافنده، مثل نگاه نگارگر و مثل نگاه هنرمند معاصر نسبت وثیقی با زمانه خویش دارد، ازلی و بی‌طرف نیست، تاریخی

است و اکنونی. آنچه از تو خواسته می‌شود، نه یافتن ریسمانی است که همه این چهره‌ها را به هم گره بزند بلکه پذیرفتن این حقیقت است: هر یک از این چهره‌ها و چهره‌سازی‌ها پاسخی جداگانه بوده به همان تشنگی‌ای که حالا در برابر همین آثار، در وجود خود تو نیز بیدار شده است.



آیا «تداوم»، و لغات مترادف آن مفاهیم خطرناکی هستند؟ اکرم احمدی توانا

جای تأمل دارد که در مسیر تاریخ هنر جغرافیای در حال حاضر سیاسی و در گذشته فرهنگ ایران چه پیش آمده است که حالا در هنر معاصر ایران و در چنین نمایشگاهی هر اثری که به شکلی ردی از نقاشی ایران داشته باشد ظرفیت آن را پیدا می‌کند که در یک دسته‌بندی جداگانه به طور مستقل مطالعه شود؟ همین جا خوب است روشن شود که این متن نه در پی پاسخگویی به این پرسش بلکه تنها به دنبال صورت‌بندی، ریشه‌یابی و ایجاد یک شبکه برای طرح پرسش‌های بیشتر و بیشتر است. هدف از آن نیز نه یک چرخه‌ی تکرارشونده‌ی عبث که رانه‌ای برای هنرمندان و نویسندگان معاصر است که احتمالاً دغدغه‌ها و سوالاتی از این دست در ذهن دارند. دغدغه‌هایی که به طور مشخص چگونگی ارتباط اثر معاصر با تاریخ هنرهای تصویری را دنبال می‌کنند.

به این ترتیب پرسش نخست را می‌توان این گونه صورت‌بندی کرد که چرا «تداوم» در تاریخ هنرهای تصویری ایران تبدیل به یک مسئله شده است؟ و آیا اساساً امکان سخن گفتن از تداوم در تاریخ هنرهای تصویری یک جغرافیا در حالی که تاریخ سیاسی و اجتماعی آن بارها با حذف و گسست مواجه شده است وجود دارد؟ و اگر چنین است فرهنگ تصویری ایران چه ظرفیت‌هایی برای معاصر شدن دارد؟ واضح است که این سوالات بزرگ از یک طرف با انبوهی از پاسخ‌های گنگ و راه‌حل‌های ساده‌انگارانه و سریع بازارپسند روبرو می‌شوند. و از طرف دیگر به شبکه‌ای پیچیده از پرسش‌های چندلایه و در نهایت به پروژه‌های فکری بینارشته‌ای می‌انجامند. در حالت دوم بخش‌ها، وجوه یا روایت‌هایی که به نحوی فراموش شده، حذف شده، به حاشیه رانده شده، اگرزوتیک شده و یا به هر شکل دیگری دست‌مالی و رها شده‌اند را می‌توان دوباره برجسته کرد و از درون آنها ظرفیت‌های تازه کشف و احضار کرد. این متن در پی حمایت از طرح پرسش‌هایی است که به شکلی بلندپروازانه و جاه‌طلبانه در بلندمدت به دنبال ایجاد جریانی در هنر معاصر باشند که بر اساس تداوم خصلت‌های تصویری نقاشی ایران شکل گرفته باشد.

در تاریخ هنر ایران موارد متعدد از بسته شدن کارگاه‌های هنری، تبعید، مهاجرت، شکنجه و کشته شدن هنرمندان با تغییر حکومت‌ها و مواضع سیاسی گزارش شده است. یک حکومت آثار هنری دوره‌ی قبلی را به آتش کشیده و حکومتی دیگر نقاشی‌های دیواری کاخی را زیر لایه‌های گچ پنهان کرده است. شاید آنچه خطرناک تلقی شده نه خود اثر، بلکه امکان امتداد قدرت یک حافظه از طریق آثار و یا خالقان آنها بوده است. به تعبیری می‌توان گفت این نظام‌های سیاسی بیش از آن که با تصویر بجنگد، گویی با امکان تداوم پیام‌های آن در طول زمان جنگیده‌اند. اما همواره باید به خاطر داشت که تمام تلاش‌های رسمی در حد همان اقدامات رسمی هم باقی می‌مانده است. ویژگی‌های تصویری خلق‌الساعه نبودند که در لحظه هم ناپدید شوند. هنرمندان به «اساتید» خود رجوع می‌کردند و براساس ظرفیت موجود و

با تغییراتی در محتوا دوباره اثر خلق می‌کردند. و همچنان و همواره باید به خاطر داشت که ویژگی‌های تصویری در فرهنگ بصری جامعه با سطح محدودتری از دخالت‌های مدیریت شده تداوم داشته و در یک زیست طبیعی به واسطه‌ی بسترهایی چون فرش، منسوجات، فلز، سفال و ... در حافظه‌ی تصویری مردم بی‌وقفه جاری بودند.

این روایت مختصر و کلی‌گو اگر قرن‌ها در تاریخ ایران با استثنائاتی خرد مصداق داشته باشد در برهه‌ای دچار چالشی جدی و دوران‌ساز می‌شود که به وضعیت امروز و هنر معاصر متصل است. از دوره‌ی قاجار با همه‌ی تغییراتی که در روابط میان ایران با سایر کشورها به وجود آمد و البته در کنار تغییرات پرشتاب جهان، صورت‌بندی این مناسبات از شکل مرسوم و قدیمی خود به تدریج خارج شد. با ظهور کمال‌الملک طبیعی‌ترین گسست ممکن در آنچه که تا اینجا این متن هر چند به اختصار در تقابل برای تنظیم آن بود بالاخره رخ داد. تصمیمات ناخواسته اما تاریخی در مقطعی که اتفاقاً از سیطره‌ی قدرت سیاسی به نسبت قبل خارج بودند و در اختیار هنرمند(ان) قرار گرفتند، دچار بحران‌های جدی و البته مقتضی زمان شدند. هنری که همواره هر چه از غیر از ایران (خارج) گرفته بود را به خوبی در خود حل کرده بود، حالا در این مقطع از یک سو در مواجهه با بازار مستقل در میان عامه‌ی مردم فرنگی‌سازی را ساخت و از سوی دیگر در یک به اصطلاح مدرسه‌ی جدید مکتب کمال‌الملک را پدید آورد. که هر کدام به ترتیب کمتر و کمتر ردی از آنچه که زیبایی‌شناسی نقاشی ایران پنداشته می‌شد در خود داشتند. هنرهای تصویری بعد از ۱۳۰۰ خورشیدی و دانشجویانی که بیشتر در اروپا تحصیل کردند و در جریان هنر مدرن ایران در تلاشی دو سویه در انفصال و اتصال با سابقه‌ی تصویری پیش از خود بودند نیز حلقه‌ی دیگر این زنجیر از هم گسیخته است. اما نکته در اینجا است که آنها بیشتر به فرهنگ تصویری و فرهنگ عامه توجه داشتند تا منحصراً به زیبایی‌شناسی نقاشی ایران، که به طور مشخص در مکتب سقاخانه قابل مشاهده است. تا اینجا این نگاه تاریخی شتابزده با پرش‌هایی بلند و نه چندان دقیق تنها به قصد ترسیم و به اشتراک گذاشتن نقشه‌ای بود که برای مسیری پیموده شده در این متن دست کم تا این لحظه فرض می‌شود.

حالا با فاصله‌ای چند صد ساله می‌توان و اساساً ضرورت دارد که به آن لحظه‌ها، تصمیم‌ها و انتخاب‌ها مجدد نگاه کرد. در این بازنگری می‌توان دلایل عدم تمایل به تماشا و امتناع از گفتگو با هر شکلی از دیگری و همین‌طور رد و پذیرش صددرصدی را بررسی کرد و در ادامه نتایج و پیامدهای آن را در امروز و هنر معاصر ایران جستجو کرد. در این بازه‌ی زمانی چند صد ساله هر گسست در نگاه پرسشگر، امتداد را به مسئله‌ای تاریخی در فرهنگ بصری ایران تبدیل می‌کند. زیرا هر بار دگرگونی، نه تنها چرایی انقطاع بلکه اندیشیدن به احتمالات ممکن در صورت حفظ تداوم را نیز پیش می‌کشد. به این ترتیب لزوم گفتگو درباره‌ی آنچه که در این متن «امتداد» نامیده شده همواره باقی ست.

در اینجا لازم است منظور از مفهوم «امتداد» و تمام مترادف‌ها و کلمات هم‌ریشه‌ی آن را روشن کرد. هرچند امتداد را در چنین بحثی می‌باید مفهومی تاریخی و فرهنگی دانست، اما برای مشخص شدن دامنه‌ی بحث این واژه به معنایی محدودتر به کار گرفته شده است. «امتداد» در اینجا روشی ست کاملاً عملی برای تداوم زبان بصری و زیبایی‌شناسی نقاشی ایران. شیوه‌ای که هنرمند تمهیدات بصری مانند نحوه‌ی کاربست خط و رنگ، روش استیلیزاسیون، انتخاب عناصر و جزئیات و همین‌طور پالت رنگی و ترکیب‌بندی را به کار می‌گیرد و نتیجه‌ی کار او

یک سنت تصویری که اغلب «نگارگری» یا در اینجا «نقاشی ایران» نامیده شده را به ذهن مخاطب آگاه متبادر می‌کند. به عبارت دیگر امتداد در اینجا نه به معنای استمرار مفاهیم تاریخی، بلکه به معنای تداوم برخی راهبردهای فرمی و زبان بصری نقاشی ایران به کار رفته است. بدیهی ست که شکل‌های تجاری شده‌ی این رویکرد از دایره‌ی بحث بیرون گذاشته می‌شوند.

نه این متن و نه کیوریتور قصد پاسخ دادن به همه‌ی سوالات مطرح شده در بالا و در ادامه را ندارد و تنها یکی از مسیرهای ممکن را پیشنهاد می‌کنند. در اینجا در میان پرسش‌ها و پاسخ‌های متکثر ممکن موضوع چهره و پیکر انسان طرح شده است. از نقاشی صورت هنرمند در اوراق نسخه‌های مصور تا پیکر قهرمانان روی دیوارهای کاخ پنجگنت، از نقش صورت شاهان روی سکه تا شمایل‌های مذهبی برای آیین‌هایی چون عاشورا و تاسوعا، از ظروف سفالین سلجوقی تا پارچه‌های زربافت صفوی نمونه‌های متعدد چهره‌نگاری در تاریخ هنر ایران باقی مانده است. در ایران تصویر کردن آنچه که امروز پرتره، فیگور یا چهره‌نگاری نامیده می‌شود و زمانی صورت، مثال یا پیکره نامیده می‌شده تاریخی طولانی دارد. اما در این لحظه سوال این است که چرا به عبارت دقیق‌تر بازنمایی انسان موضوع مناسبی برای مطالعه‌ی تداوم در نقاشی ایران است؟

بازنمایی انسان یکی از پایدارترین موضوعات در فرهنگ تصویری ایران است که نسبت انسان هر دوره با هویت خود و دیگری و همین‌طور نحوه‌ی زیست خویش را می‌توان در آن جست. در این فرهنگ تصویری پیکره‌ها قراردادهای تصویری خود را، بی‌آنکه ثابت بمانند، تا حد زیادی حفظ کرده‌اند که معیاری برای تدارم سنت نقاشی می‌تواند فرض شود. به طور مثال از شیوه‌ی ترسیم خطوط کناره‌ها و سازماندهی سطوح رنگی تخت گرفته تا شیوه‌ی طراحی عناصری چون چشم و مو و دهان. بازنمایی انسان، به دلیل آن که در آن هم ارجاع به این قراردادهای بلافاصله آشکار می‌شود و هم فاصله گرفتن از آنها، یکی از مناسب‌ترین عرصه‌هایی است که می‌توان تداوم زبان تصویری را به واسطه‌ی آن مطالعه کرد. فارغ از دلایل انتخاب چهره و پیکره توسط کیوریتور، این متن معتقد است که این موضوع بر موضوعات دیگر برتری ندارد، بلکه تنها یکی از بسترهای مناسب برای مشاهده‌ی چگونگی امتداد و دگرگونی زبان تصویری نقاشی ایران را فراهم می‌کند.

تکرار برخی قراردادهای تصویری در چهره‌نگاری ایران که به شباهت افراد و حتی گاهی میان زن و مرد منجر شده است نشان می‌دهد که بازنمایی انسان همواره فراتر از ثبت شباهت ظاهری عمل کرده است. وام‌گیری از ادبیات به عنوان مرجع اصلی نقاشی ایران یکی از منابع اصلی مشخص شدن قراردادهای ترسیم چهره یا زیبایی ست. چشمان بادامی، دهان کوچک و بینی قلمی از مشخصات عمومی هستند که به طور مثال در مورد شاهان و پهلوانان سینه فراخ و کمر باریک نیز افزوده می‌شده و در متن تصویری و ادبی مشترک است. در میان آثاری که در این نمایشگاه دیده می‌شود نیز همچنان می‌توان ارجاع به چنین قراردادهایی را تا حدی جست. این که تا چه حد این قراردادهای در مشاهدات روزمره‌ی هنرمندان در سطح جامعه مرئی می‌شوند و چه میزان با قراردادهای تازه جایگزین شده‌اند هم جای پرسش است؟ و این که آیا اساساً این قراردادهای مشاهدات شاعر و نقاش قرون گذشته بوده‌اند؟ پرسش بنیادی‌تر این که می‌توان با چنین خصلت‌هایی معاصریت نگارگری را به بحث گذاشت؟

هنرمندان معاصر این نمایشگاه به نظام زیبایی‌شناسی نقاشی ایران در مقاطع گوناگون رجوع کرده‌اند. اردشیر محصل در شوخی‌های گزنده‌ی خود زبان تصویری

نقاشی قاجار به خصوص آثار صنیع‌الملک و محمودخان صبار با نقد سیاسی روز به هم می‌آمیزد. قلم‌گیری‌ها و خطوطی که در کار هنرمندی چون محمد سیاه‌قلم دیده می‌شود مورد توجه هنرمندانی چون احمد امین‌نظر و رکنی حائری‌زاده بوده‌اند و حالا با بیانگری طراحی معاصر عجین شده است. فرشید مثقالی و نصرت‌الله مسلمیان به مفهوم فضا می‌پردازند، اولی آن را درون فضای سه بعدی مجسمه گسترش داده، و دومی فضاهای خالی و فراخ ترکیب‌بندی‌های اورراق مصور مکتب شیراز را با رنگ‌گذاری‌های مدرنیستی به هم می‌آمیزد. در یک گروه کمی متفاوت فرح اصولی، مریم آیین و عباس شهسوار همان نظام تصویری، تکنیک و عناصر را با حفظ رفتار نقاشانه البته به شیوه‌هایی نوین به مضامین زندگی روزمره معاصر پیوند می‌دهند. و همین‌طور سمیرا هادیی روشی پرداز را که پایه‌ی نگارگری ست با ابزارها و اندازه‌های متفاوتی معاصر می‌کند. شهریار احمدی رفتار آرام نگارگری را به شکلی تناقض‌آمیز به ضربه‌های رهای قلم مو تبدیل کرده اما عناصر، تاحدی موضوع و اتمسفر آن نوع نقاشی را حفظ کرده است. نقش‌مایه‌های تزئینی در کار آهو حامدی به عاریت گرفته می‌شود. پیمان شفیع‌زاده، بکتاش سارنگ و امین باقری هر یک با جهانی یک سر متفاوت اما با مادیوم طراحی و عنصر خط که در نگارگری معمولاً فقط به دورگیری محدود می‌شود، فضا ساخته‌اند. این زبان تناسب بالایی با رجاعات سیاسی و اجتماعی آثار آنها دارد که به ترتیب درک پرسپکتیو، هندسه و جهان اساطیری را دست‌مایه قرار داده‌اند. این گروه در کنار هنرمندان وفادار به اصول مدرنیسم چون حسین کاظمی، ناصر اویسی، صادق تبریزی و علی‌اکبر صادقی قرار گرفته‌اند که هم با موضوعات حماسی و اساطیری و هم با نحوه‌ی الهام گرفتن از زبان نقاشی ایران رویکردی یک سر متفاوت به ادامه‌ی نقاشی ایران دارند.

اگر تداوم در این متن مسئله شده است، نه از آن روست که ارزشی از پیش پذیرفته باشد یا جریانی تثبیت شده در هنر معاصر ایران فرض شده باشد، بلکه به این دلیل است که هنوز یکی از پرسش‌برانگیزترین مفاهیم در مواجهه‌ی هنرمندان و نویسندگان معاصر ایران با تاریخ هنرهای تصویری است. درباره‌ی این مسئله‌مندی باید بسیار گفتگو کرد و از جهات مختلف آن را به بحث و عمل گذاشت تا ظرفیت‌ها و ضعف‌هایش آشکار و آزموده شود. مسیری ست که در یکی دو نمایشگاه و یکی دو دهه و چند هنرمند قابل ارزیابی نخواهد بود. آنچه در پایان باقی می‌ماند نه پاسخی قطعی، بلکه پرسشی است اول برای نویسندگان و بعد برای خوانندگان احتمالی که همچنان بر جای خود ایستاده است: آیا می‌توان از امتداد زبان بصری نقاشی ایران در هنر معاصر سخن گفت؟



در صورت دیگر

محمد سواری

حیات پسین تصویر؛ تداوم رژیم تصویری ایران از فلزکاری تا هنر معاصر «تصویر پس از حافظه»

بخش نخست

تصویر، حافظه و تداوم؛ درآمدی بر خوانش تاریخ هنر ایران

هر کوششی برای روایت تاریخ هنر ایران با پرسشی بنیادین آغاز می‌شود: آنچه در طول بیش از هزار سال، از میان دگرگونی حکومت‌ها، آیین‌ها، رسانه‌ها و شیوه‌های بیان هنری استمرار یافته است، چیست؟ آیا تاریخ هنر ایران را باید مجموعه‌ای از دوره‌های گسسته دانست که هر یک با ظهور سبک یا رسانه‌ای تازه آغاز می‌شوند، یا آنکه در زیر لایه‌های متنوع این تاریخ، منطقی عمیق‌تر جریان دارد که خود را پیوسته در قالب‌های گوناگون بازآفرینی کرده است؟ این پرسش، نه صرفاً مسئله‌ای تاریخ‌نگارانه، بلکه مسئله‌ای فلسفی است؛ زیرا پاسخ به آن، نحوه فهم ما از نسبت گذشته و اکنون را نیز تعیین می‌کند.

تاریخ هنر ایران غالباً در قالب دوره‌های سیامی روایت شده است؛ ساسانی، سلجوقی، ایلخانی، تیموری، صفوی، زند، قاجار، پهلوی و معاصر. این شیوه روایت، اگرچه برای سامان بخشی داده‌های تاریخی ضروری است، اما اغلب موجب می‌شود پیوستگی‌های عمیق‌تر فرهنگ بصری از نظر پنهان بماند. در چنین خوانشی، هر تحول رسانه‌ای یا سبکی به منزله گسستی بنیادین تلقی می‌شود: کتاب‌آرایی جای فلزکاری را می‌گیرد، نقاشی قاجاری از نگارگری فاصله می‌گیرد و هنر معاصر نیز گویی از سنت جدا می‌شود. اما آیا واقعاً چنین است؟

این نوشتار بر آن است که تاریخ هنر ایران را از منظری دیگر بخواند؛ نه به عنوان تاریخ سبک‌ها یا رسانه‌ها، بلکه به عنوان تاریخ استمرار یک رژیم تصویری. مقصود از رژیم تصویری، مجموعه قواعد، قراردادهای و شیوه‌های اندیشیدن است که تعیین می‌کنند تصویر چگونه معنا تولید می‌کند، چگونه با حافظه فرهنگی پیوند می‌خورد و چگونه در بسترهای تاریخی متفاوت، بدون از دست دادن منطق درونی خود، دگرگون می‌شود. در این معنا، آنچه از فلزکاری سلجوقی تا نگارگری صفوی، از شمایل‌های قاجاری تا آثار هنرمندان معاصر استمرار یافته، نه مجموعه‌ای از فرم‌های ثابت، بلکه شیوه‌ای از سازمان‌دهی تجربه از طریق تصویر است. این رویکرد، به‌طور ضمنی، با روایت‌های تکاملی تاریخ هنر نیز فاصله می‌گیرد. تاریخ هنر ایران نه حرکتی خطی از «ابتدایی» به «پیشرفته» است و نه داستانی از جایگزینی سنت با مدرنیته. هر دوره، نه پایان دوره پیشین، بلکه بازآرایی امکانات آن است. تصویر ایرانی همواره در حال دگردیسی بوده است؛ از سطح فلز به صفحه کتاب، از کتاب به شیشه، از شیشه به بوم و از بوم به رسانه‌های معاصر. اما در تمام این دگرگونی‌ها، کیفیتی بنیادین حفظ شده

است؛ کیفیتی که این مقاله آن را تداوم رژیم تصویری ایران می‌نامد.

در این میان، مفهوم «حیات پسینِ تصویر» (Nachleben) که آبی واربرگ مطرح کرد، افقی نظری برای فهم این استمرار فراهم می‌آورد. واربرگ نشان داد که تصویر، برخلاف تصور رایج، به زمان تولید خود محدود نمی‌شود. هر تصویر، پس از پیدایش، وارد چرخه‌ای از بقا، فراموشی، بازگشت و دگردیسی می‌شود. آنچه در این فرآیند انتقال می‌یابد، نه صرفاً شکل ظاهری تصویر، بلکه نیروی فرهنگی آن است؛ نیرویی که می‌تواند در زمینه‌های تاریخی کاملاً متفاوت، دوباره فعال شود. از این منظر، گذشته هرگز سپری نمی‌شود، بلکه در اکنون به شیوه‌ای دیگر حضور می‌یابد.

هانس بلتینگ نیز در انسان‌شناسی تصویر، نشان می‌دهد که تصویر پیش از آنکه شیئی مادی باشد، رخدادی فرهنگی است؛ رخدادی که در نسبت میان بدن، رسانه و حافظه شکل می‌گیرد. تصویر نه فقط آن چیزی است که دیده می‌شود، بلکه آن چیزی است که یک فرهنگ از خلال آن، خود را به یاد می‌آورد. همین نکته برای مطالعه هنر ایران اهمیت اساسی دارد؛ زیرا بسیاری از تصاویر ایرانی، بیش از آنکه در پی تقلید از طبیعت باشند، در پی حفظ و انتقال حافظه فرهنگی‌اند. آنها جهان را بازنمایی نمی‌کنند؛ بلکه جهانی را که فرهنگ ایرانی برای خود اندیشیده است، مرئی می‌سازند.

از سوی دیگر، هرمنوتیک فلسفی هانس گئورگ گادامر نیز امکان فهم نسبت میان گذشته و اکنون را فراهم می‌کند. از نگاه او، گذشته هرگز به صورت شیئی مرده در برابر ما قرار ندارد؛ بلکه همواره در افق اکنون خوانده می‌شود و هر خوانش تازه، گذشته را نیز دگرگون می‌کند. بنابراین، مواجهه یک هنرمند معاصر با نگارگری صفوی یا فلزکاری سلجوقی، مواجهه‌ای با یک «منبع تاریخی» نیست؛ بلکه گفت‌وگویی با سنتی زنده است که هنوز در حال تولید معناست. این گفت‌وگو، نه بازگشت به گذشته، بلکه بازخوانی آن در افق تجربه معاصر است.

بر همین اساس، این مقاله می‌کوشد از دوگانه‌های رایج «سنت/مدرنیته»، «قدیم/جدید» و «تأثیرپذیری/نوآوری»، فاصله بگیرد. مسئله اصلی آن نیست که آیا هنرمندان معاصر از نگارگری یا هنر قاجار الهام گرفته‌اند یا نه؛ بلکه این است که چگونه همان منطق تصویری که روزگاری بر سطح فلز، نسخه خطی یا شیشه عمل می‌کرد، امروز در رسانه‌ها و زبان‌های هنری تازه نیز به حیات خود ادامه می‌دهد.

از این منظر، نمایشگاه «در صورت دیگر» نیز صرفاً هم‌نشینی آثاری تاریخی و معاصر نیست. این نمایشگاه، پیشنهاد نوعی خوانش از تاریخ هنر ایران است؛ خوانشی که در آن، آثار تاریخی نه به عنوان پیشینه‌ای دور، بلکه به عنوان تصاویری زنده در کنار آثار معاصر قرار می‌گیرند. این هم‌نشینی برای اثبات رابطه‌ای مستقیم یا تأثیری قطعی شکل نگرفته است، بلکه می‌کوشد کیفیتی مشترک را آشکار سازد؛ کیفیتی که در فیگور، در ساختار تصویر، در نسبت خط و رنگ، در سازمان فضایی و در شیوه روایت حضور دارد.

در این میان، فیگور انسانی جایگاهی محوری می‌یابد. از نقش‌های برجسته ساسانی و ظروف فلزی سلجوقی تا نسخه‌های مصور تیموری و صفوی، از شمایل‌ها و نقاشی‌های پشت شیشه قاجار تا آثار هنرمندان معاصر، چهره و بدن انسان همواره مهم‌ترین حامل حافظه تصویری ایران بوده‌اند. فیگور، در این سنت، هرگز تنها بازنمایی بدن نیست؛

بلکه محل تلاقی اسطوره، آیین، تاریخ، سیاست و تجربه زیسته است. از همین رو، مطالعه تدویم فیگور، در واقع مطالعه تدویم اندیشه تصویری ایران است.

از این رو، مقاله حاضر نه در پی اثبات شباهت‌های صوری میان آثار تاریخی و معاصر است و نه در جست‌وجوی زنجیره‌ای از تأثیرات مستقیم. آنچه در این پژوهش دنبال می‌شود، آشکار ساختن منطق عمیق‌تری است که در طول تاریخ هنر ایران استمرار یافته است؛ منطقی که به تصویر امکان داده است تا با وجود دگرگونی رسانه‌ها، موضوعات و زمینه‌های اجتماعی، همچنان حامل حافظه فرهنگی و تولیدکننده معنا باقی بماند. در این معنا، تاریخ هنر ایران را می‌توان نه تاریخ اشیاء یا سبک‌ها، بلکه تاریخ زندگی تصویر دانست؛ حیاتی که در هر عصر، در صورتی دیگر آشکار شده است.

روایت در هنر ایران؛ از بازنمایی تا ساختن جهان

در سنت تاریخ هنر، روایت غالباً به معنای بازنمایی رخدادها یا تصویر کردن داستانی از پیش موجود فهمیده شده است؛ گویی تصویر، رسانه‌ای است که متن یا حادثه‌ای بیرونی را به زبان دیداری ترجمه می‌کند. چنین تعریفی، هرچند برای بسیاری از سنت‌های تصویری کارآمد است، اما برای فهم تاریخ هنر ایران کفایت نمی‌کند. در هنر ایران، روایت صرفاً انتقال یک داستان نیست، بلکه شیوه‌ای برای سازمان‌دهی جهان است. تصویر، نه آینه رخداد، بلکه سازنده افقی است که در آن، رخداد امکان ظهور می‌یابد.

از همین رو، روایت در هنر ایران را نباید با توالی زمانی یکی دانست. در بسیاری از آثار، زمان خطی از میان می‌رود و جای خود را به هم‌زمانی لحظه‌ها می‌دهد. گذشته، اکنون و آینده در یک سطح تصویری با یکدیگر هم‌زیست می‌شوند و معنا نه از ترتیب حوادث، بلکه از نسبت عناصر با یکدیگر پدید می‌آید. روایت، بیش از آنکه به پرسش «چه اتفاقی افتاده است؟» پاسخ دهد، به این پرسش می‌اندیشد که «جهان چگونه قابل تصور می‌شود؟»

این ویژگی، ریشه در بنیان‌های معرفتی فرهنگ ایرانی دارد. از حکمت اشراق سهروردی تا عرفان ابن عربی، از شعر حافظ تا تمثیل‌های نظامی، حقیقت نه در ظاهر اشیاء، بلکه در لایه‌های تأویلی آنها جست‌وجو می‌شود. تصویر نیز همین منطق را دنبال می‌کند. نگارگر یا فلزکار، جهان را بازنمایی نمی‌کند؛ او جهانی را می‌آفریند که در آن، معنا بتواند ظهور یابد. روایت، در اینجا، نوعی کنش معرفتی است.

از این منظر، تاریخ هنر ایران را می‌توان تاریخ تحول رسانه‌هایی دانست که این شیوه اندیشیدن را حمل کرده‌اند. فلز، سفال، کاغذ، شیشه، فرش، بوم و رسانه‌های معاصر، همگی صورت‌های متفاوت یک منطق واحدند؛ منطقی که روایت را نه به عنوان داستان، بلکه به عنوان امکان اندیشیدن به جهان می‌فهمد. به همین دلیل، آنچه در طول تاریخ استمرار یافته، روایت‌ها نیستند؛ خود قابلیت روایت‌مند کردن جهان است.

بخش دوم

از فلز تا کتتاب؛ پیدایش منطق تصویری ایران و نخستین صورت‌های روایت

تاریخ تصویر در ایران، بسیار پیش از آنکه در قالب نسخه‌های مصور یا نگارگری کلاسیک صورت‌بندی شود، در بستر اشیای هنری و آیینی آغاز شده است. از هزاره‌های پیش از میلاد تا دوره‌های تاریخی، ظرف‌های سفالی، مهرها، فلزات، سنگ‌نگاره‌ها و منسوجات نه تنها حامل نقش، بلکه حامل روایت بوده‌اند. تصویر در این آثار، هرگز صرفاً آرایه‌ای برای آراستن سطح شیء نبود؛ بلکه بخشی از نظامی پیچیده برای انتقال معنا، تثبیت حافظه و بازنمایی نظم جهان به شمار می‌رفت. از همین رو، مطالعه تاریخ هنر ایران را نمی‌توان از کتاب‌آرایی آغاز کرد؛ زیرا منطق روایت تصویری، قرن‌ها پیش از تولد نسخه‌های مصور، بر سطح اشیاء شکل گرفته بود.

در هنر ایران پیش از اسلام، به‌ویژه در دوره ساسانی، تصویر انسان و حیوان جایگاهی فراتر از بازنمایی طبیعی داشت. نقش برجسته‌های سلطنتی، ظروف سیمین و زرین و منسوجات درباری، جهانی را تصویر می‌کردند که در آن، قدرت، کیهان، آیین و فرمانروایی در قالب زبانی نمادین با یکدیگر پیوند می‌یافتند. شاه در این تصاویر، تنها یک فرد تاریخی نبود؛ او مظهر نظم کیهانی و مشروعیت سیاسی محسوب می‌شد. به همین دلیل، فیگور انسانی از همان آغاز، حامل معنایی فراتر از فردیت بود؛ کیفیتی که بعدها نیز در سراسر تاریخ هنر ایران استمرار یافت.

با ورود اسلام، هرچند ساختارهای سیاسی و فرهنگی ایران دگرگون شد، اما منطق تصویر از میان نرفت. بر خلاف تصور رایج که آغاز هنر اسلامی را با حذف تصویر انسانی هم‌معنا می‌داند، فرهنگ بصری ایران راهی متفاوت پیمود. تصویر نه تنها به حیات خود ادامه داد، بلکه به تدریج در قالب‌های تازه‌ای بازآرایی شد. در فلزکاری، سفال، پارچه و دیگر هنرهای صناعی، فیگور انسانی و صحنه‌های روایی همچنان حضوری فعال داشتند. آنچه تغییر کرد، زمینه‌های تولید و شیوه‌های خوانش تصویر بود، نه اصل حضور آن.

نمونه‌ای شاخص از این استمرار را می‌توان در فلزکاری سده‌های ششم و هفتم هجری مشاهده کرد؛ آثاری که امروز از درخشان‌ترین نمونه‌های هنر اسلامی ایران به شمار می‌آیند. در این ظروف، روایت نه در قالب متنی مکتوب، بلکه بر سطح فلز جریان می‌یابد. پیکره‌های انسانی، مجالس بزم، شکار، موسیقی، آیین‌های درباری و حتی مضامین نجومی، در نواری پیوسته پیرامون ظرف سازمان می‌یابند. حرکت نگاه مخاطب بر گرد بدنه ظرف، خود بخشی از تجربه روایت است. روایت، در اینجا خطی نیست؛ دورانی است. بیننده برای خواندن آن، ناگزیر است شیء را بچرخاند و با آن حرکت کند. بدین ترتیب، زمان روایت از دل حرکت بدن مخاطب پدید می‌آید؛ نکته‌ای که نشان می‌دهد هنر ایران از همان آغاز، رابطه‌ای پیچیده میان جسم، فضا و تصویر برقرار کرده بود.

این ویژگی، اهمیت نظری قابل توجهی دارد. برخلاف نسخه‌های مصور که مخاطب با ورق زدن صفحات، توالی روایت را تجربه می‌کند، در فلزکاری، خود شیء روایت را هدایت می‌کند. تصویر با فرم سه‌بعدی ظرف پیوند می‌خورد و معنادار در امتداد حرکت دایره‌وار شکل می‌گیرد. بنابراین، رسانه نه ظرفی خنثی برای تصویر، بلکه بخشی از ساختار معنایی آن است. این همان اصلی است که بعدها نیز در هنر ایران استمرار می‌یابد؛ هر رسانه، شیوه‌ای تازه

برای اندیشیدن تصویری فراهم می‌آورد، اما منطق بنیادین تصویر همچنان حفظ می‌شود. نمونه حاضر در این نمایشگاه، شمعدان مصور، نمونه‌ای گویا از این وضعیت است. چهره‌ها و پیکره‌هایی که سطح فلز را پوشانده‌اند، صرفاً نقش‌های تزئینی نیستند. آنان فضایی روایی ایجاد می‌کنند که نور، ماده و تصویر را در تجربه‌ای واحد به هم پیوند می‌دهد. هنگامی که شمع روشن می‌شد، سایه‌ها بر چهره‌ها می‌لغزیدند و تصویر، به واسطه نور، کیفیتی سیال می‌یافت. در چنین تجربه‌ای، تصویر دیگر امری ثابت نبود؛ با حرکت شعله دگرگون می‌شد و در هر لحظه صورتی تازه پیدا می‌کرد. از همین جا می‌توان دریافت که دگردیسی تصویر، بسیار پیش‌تر از هنر معاصر، در تجربه زیباشناختی هنر ایران حضور داشته است.

کاسه سلجوقی منقوش به چهره نیز در همین چارچوب قابل فهم است. صورتی که در مرکز ظرف جای گرفته، نه پرتله‌ای واقع‌گرا و نه صرفاً عنصری تزئینی است. جایگاه مرکزی آن، نگاه مخاطب را سامان می‌دهد و شیء را به فضایی برای مواجهه بدل می‌کند. این چهره نه به فردی مشخص ارجاع می‌دهد و نه داستانی خاص را روایت می‌کند؛ بلکه امکان حضور انسان را در مرکز جهان تصویری تثبیت می‌کند. از این منظر، فیگور انسانی از همان سده‌ها به کانون سازمان‌دهی معنا تبدیل شده بود؛ جایگاهی که بعدها در نگارگری، شمایل، فرش و هنر معاصر نیز حفظ شد.

در این دوره، تصویر هنوز به متن وابسته نبود. روایت از دل هم‌نشینی فیگورها، اشیاء و نشانه‌ها ساخته می‌شد و مخاطب، بدون نیاز به خواندن نوشته‌ای همراه، قادر به درک ساختار کلی آن بود. این ویژگی، یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های سنت تصویری ایران با بسیاری از سنت‌های تصویری هم‌عصر خود است. تصویر در ایران، از آغاز، زبانی مستقل داشت؛ زبانی که می‌توانست روایت را بدون اتکا به متن سامان دهد.

اما از سده‌های هفتم و هشتم هجری، هم‌زمان با گسترش فرهنگ کتاب و رونق کتابخانه‌های سلطنتی، این منطق تصویری وارد مرحله‌ای تازه شد. انتقال روایت از سطح اشیاء سه‌بعدی به صفحه کتاب، تنها تغییر یک رسانه نبود؛ بلکه دگرگونی در شیوه سازمان‌دهی زمان، فضا و روایت بود. تصویر اکنون در کنار متن قرار می‌گرفت، اما به تدریج از آن فراتر می‌رفت. نگاره دیگر صرفاً توضیح‌دهنده متن نبود؛ به مفسر متن تبدیل شد. اگر بر سطح فلز، روایت در امتداد حرکت دَوَرانی شیء شکل می‌گرفت، در نسخه‌های مصور، روایت در ریتم ورق خوردن صفحات و در گفت‌وگوی مداوم میان متن و تصویر ساخته می‌شد. در همین گذار است که یکی از بنیادی‌ترین ویژگی‌های هنر ایران شکل می‌گیرد: استقلال تدریجی تصویر. نگارگر ایرانی، حتی زمانی که متنی مشخص را مصور می‌کند، خود را به بازنمایی لفظ به لفظ روایت محدود نمی‌سازد. او متن را می‌خواند، تفسیر می‌کند و جهانی تازه می‌آفریند؛ جهانی که قوانین فضایی، زمانی و بصری خود را دارد. به همین دلیل، از دوره ایلخانی و به‌ویژه در عصر تیموری، تصویر به یکی از مهم‌ترین عرصه‌های اندیشه در فرهنگ ایرانی تبدیل می‌شود؛ عرصه‌ای که در آن، روایت دیگر صرفاً نقل یک داستان نیست، بلکه ساختن جهانی برای دیدن و اندیشیدن است.

از این نقطه، کتاب‌آرایی ایرانی نه ادامه‌ای ساده بر سنت تصویرسازی پیشین، بلکه مرحله‌ای نو در تکامل منطق تصویری ایران است؛ مرحله‌ای که در آن، تصویر برای نخستین بار به رسانه‌ای مستقل برای تفکر، تأویل و آفرینش معنا بدل می‌شود. از همین رو، ورود به

عصر تیموری را باید نه آغاز نگارگری، بلکه آغاز بلوغ اندیشه تصویری ایران دانست.

بخش سوم کتاب‌آرایی؛ هنگامی که تصویر به اندیشیدن بدل می‌شود

اگر فلزکاری و هنرهای صناعی ایران، تصویر را به رسانه‌ای برای تثبیت حافظه فرهنگی تبدیل کردند، کتاب‌آرایی ایرانی مرحله‌ای کاملاً تازه در حیات تصویر پدید آورد؛ مرحله‌ای که در آن تصویر دیگر صرفاً حامل روایت نبود، بلکه خود به شیوه‌ای برای اندیشیدن بدل شد. در اینجا، دگرگونی اصلی نه در موضوعات تصویری، بلکه در جایگاه معرفتی تصویر رخ داد. تصویر از سطح شیء جدا شد و در صفحه کتاب جای گرفت؛ اما این جابه‌جایی تنها انتقال از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر نبود. صفحه کتاب، امکان‌هایی را در اختیار تصویر قرار داد که پیش‌تر وجود نداشت: گفت‌وگوی مستقیم با متن، سامان‌دهی پیچیده‌تر فضا، تعلیق زمان و آفرینش جهانی که قواعد آن بیش از آنکه تابع طبیعت باشد، تابع تخیل و اندیشه بود. رونق کتابخانه‌های سلطنتی در دوره ایلخانی و سپس شکوفایی بی‌سابقه کارگاه‌های کتاب‌آرایی در عصر تیموری، شرایطی را فراهم آورد که تصویر برای نخستین بار به یکی از مهم‌ترین عرصه‌های تولید معرفت در فرهنگ ایرانی تبدیل شود. نسخه‌های مصور، دیگر صرفاً کتاب نبودند؛ آنها محیط‌هایی بصری برای اندیشیدن بودند. در این محیط، متن و تصویر رابطه‌ای سلسله‌مراتبی نداشتند. نگاره، خادم متن نبود و متن نیز تنها راه فهم نگاره محسوب نمی‌شد. هر دو در فرایندی هرمونتیکی، یکدیگر را تفسیر می‌کردند.

در همین دوره است که نگارگری ایرانی به یکی از پیچیده‌ترین نظام‌های تصویری جهان بدل می‌شود. آنچه این نظام را از بسیاری سنت‌های تصویری دیگر متمایز می‌کند، صرفاً ظرافت اجرا یا غنای رنگ نیست، بلکه نوع مواجهه آن با مسئله واقعیت است. نگارگر ایرانی، برخلاف نقاش رنسانس اروپایی، در پی بازسازی جهان مرئی نیست. مسئله او خلق جهانی است که بتواند حقیقت روایت را آشکار کند، نه ظاهر آن را. به همین دلیل، فضای نگاره نه بر اساس منطق پرسپکتیو، بلکه بر اساس منطق معنا سازمان می‌یابد. فاصله‌ها، مقیاس‌ها، جهت‌ها و حتی زمان، تابع اهمیت روایی و مفهومی عناصر هستند، نه تابع قوانین دید طبیعی.

در نتیجه، صفحه نگارگری را نباید پنجره‌ای رو به جهان دانست؛ بلکه باید آن را جهانی مستقل تلقی کرد. در این جهان، چندین لحظه زمانی می‌توانند هم‌زمان حضور داشته باشند؛ فضاها گوناگون در کنار یکدیگر قرار گیرند؛ و شخصیت‌ها بدون آنکه تابع قواعد طبیعی باشند، در ساختاری واحد با هم گفت‌وگو کنند. این ویژگی، که بعدها در نظریه‌های مدرن تصویر به عنوان «چندزمانی» یا heterochrony توصیف شده است، در نگارگری ایرانی قرن‌ها پیش به زبان تصویر درآمده بود.

از این منظر، نگارگری ایرانی را نباید صرفاً هنر مصورسازی متون ادبی دانست. شاهنامه، خمسه نظامی یا دیوان حافظ، تنها نقطه آغاز آفرینش تصویری‌اند. نگارگر متن را

بازنویسی نمی‌کند؛ آن را دوباره می‌اندیشد. تصویر، تأویل بصری متن است. از همین رو، هر نگاره را می‌توان خوانشی مستقل از متن دانست؛ خوانشی که گاه حتی افق‌های معنایی تازه‌ای می‌گشاید که در متن مکتوب به صراحت وجود ندارند.

نمونه دیوان حافظ مصور حاضر در این نمایشگاه، گواه همین وضعیت است. شعر حافظ، خود بر اِهام، اِهام و چندلایگی معنا استوار است و نگارگری نیز همین منطق را به زبان تصویر ترجمه می‌کند. فیگورها، باغ، معماری، رنگ و نسبت میان عناصر، تنها توصیف‌کننده غزل نیستند؛ آنها جهانی را خلق می‌کنند که در آن، شعر دیده می‌شود، نه فقط خوانده. مخاطب در برابر نگاره، همان تجربه‌ای را از تعلیق معنا پیدا می‌کند که در مواجهه با شعر حافظ تجربه می‌کند. تصویر، نه ترجمه شعر، بلکه همتای آن است. همین کیفیت را می‌توان در آثار محمدقاسم نیز مشاهده کرد؛ هنرمندی که نگارگری را به سوی استقلال بیشتر تصویر هدایت می‌کند. در آثار او، فیگورهای انسانی دیگر تنها شخصیت‌های یک روایت ادبی نیستند. آنها به عناصر سازمان‌دهنده فضا تبدیل می‌شوند. حالت بدن، جهت نگاه، کیفیت ایستادن و حتی فاصله میان شخصیت‌ها، به اندازه متن در تولید معنا نقش دارند. در اینجا، بدن به زبان تبدیل می‌شود؛ زبانی که بی‌آنکه سخنی بگوید، اندیشه را منتقل می‌کند.

این نکته از منظر فلسفه تصویر اهمیت فراوان دارد. ژرژ دیدی-اوبرمان تأکید می‌کند که تصویر را نباید به منزله سندی برای گذشته نگریست، بلکه باید آن را رخدادی دانست که هر بار در مواجهه با مخاطب دوباره به وقوع می‌پیوندد. نگاره ایرانی دقیقاً چنین وضعیتی دارد. معنا در آن تثبیت نشده است؛ بلکه در هر مواجهه از نو ساخته می‌شود. از همین رو، نگارگری ایرانی، برخلاف بسیاری از نظام‌های روایی، هیچ‌گاه خوانشی واحد را بر مخاطب تحمیل نمی‌کند. تصویر، امکان‌های متعدد معنا را هم‌زمان حفظ می‌کند.

شاید بتوان گفت مهم‌ترین دستاورد کتاب‌آرایی ایرانی، استقلال یافتن «تفکر تصویری» است. اگر در فلزکاری، تصویر حافظه را حمل می‌کرد، در نگارگری، تصویر خود به ابزار اندیشیدن بدل شد. این تحول، تأثیری عمیق بر تمام تاریخ بعدی هنر ایران گذاشت. حتی هنگامی که کتاب‌آرایی در سده‌های بعد از جایگاه مرکزی خود فاصله گرفت، شیوه اندیشیدن نگارگرانه همچنان در رسانه‌های دیگر باقی ماند. شمایل‌های قاجاری، نقاشی پشت شیشه، فرش‌های تصویری و حتی بسیاری از آثار هنرمندان معاصر، همچنان جهان را نه بر اساس منطق بازنمایی طبیعی، بلکه بر اساس همین منطق تصویری سامان می‌دهند.

از این رو، اهمیت کتاب‌آرایی در تاریخ هنر ایران، صرفاً به شکوفایی زیبایی‌شناختی آن محدود نمی‌شود. کتاب‌آرایی لحظه‌ای است که در آن، تصویر برای نخستین بار به رسانه‌ای خودآگاه برای اندیشیدن تبدیل می‌شود؛ لحظه‌ای که تصویر نه در حاشیه متن، بلکه در متن فرهنگ ایرانی قرار می‌گیرد و تا امروز، در رسانه‌هایی کاملاً متفاوت، به زندگی خود ادامه می‌دهد.

بخش چهارم

از روایت به تأویل؛ بلوغ منطق تصویری در نگارگری تیموری و صفوی

شکوفایی کتاب‌آرایی در سده‌های نهم و دهم هجری را نمی‌توان صرفاً اوج یک سنت هنری یا نقطه کمال نگارگری ایرانی دانست. چنین توصیفی، هرچند از منظر تاریخ سبک‌ها درست است، اما عمق تحولی را که در این دوره در نسبت میان تصویر، روایت و اندیشه رخ داد، آشکار نمی‌کند. اهمیت بنیادین این دوره در آن است که تصویر، برای نخستین بار، از جایگاه «بازنمایی روایت»، فراتر می‌رود و خود به عرصه‌ای برای تولید معنا بدل می‌شود. اگر در هنر پیشین، تصویر حامل داستان بود، در اینجا تصویر خود به شیوه‌ای از اندیشیدن درباره داستان تبدیل می‌شود.

این تحول را باید در متن دگرگونی‌های گسترده‌تر فرهنگ ایرانی فهمید. سده‌های تیموری و صفوی، هم‌زمان با گسترش تصوف، رونق شعر فارسی، تثبیت سنت‌های فلسفی و شکوفایی کتابخانه‌های سلطنتی، جهانی را پدید آوردند که در آن، معنا دیگر امری یک‌لایه و قطعی نبود. شعر حافظ، حکمت اشراقی سهروردی، عرفان ابن عربی و ادبیات تمثیلی فارسی، همگی بر چندلایی معنا استوار بودند. نگارگری نیز در چنین افقی شکل گرفت؛ از همین رو، زبان آن نه زبان گزارش، بلکه زبان تأویل است.

از این منظر، نگارگری ایرانی را نمی‌توان با معیارهای بازنمایی طبیعی یا واقع‌گرایی سنجید. فقدان پرسپکتیو خطی، نبود سایه‌برداری طبیعی یا استقلال رنگ از نور، نه نشانه ناآگاهی از واقعیت بصری، بلکه بیانگر انتخابی آگاهانه است. نگارگر ایرانی در پی آن نیست که چشم را متقاعد کند؛ او می‌خواهد ذهن را به حرکت وادارد. فضای تصویر نه بازسازی جهان مرئی، بلکه سازمان‌دهی جهانی است که در آن، هر عنصر جایگاه خود را بر اساس اهمیت معنایی می‌یابد، نه بر اساس موقعیت فیزیکی.

در این جهان، زمان نیز ماهیتی متفاوت پیدا می‌کند. در بسیاری از نگاره‌های ایرانی، چند لحظه از یک روایت در یک صفحه هم‌زمان حضور دارند. شخصیت‌ها در فضایی حرکت می‌کنند که گذشته، حال و آینده را از یکدیگر جدا نمی‌کند. این هم‌زمانی، نه خطایی در روایت، بلکه کیفیتی فلسفی است. زمان در نگارگری ایرانی، زمان تقویمی نیست؛ زمان معناست. رخدادهای بر اساس اهمیت مفهومی خود در کنار هم قرار می‌گیرند و مخاطب ناگزیر است تصویر را نه به ترتیب وقوع حوادث، بلکه بر اساس شبکه‌ای از روابط بصری و معنایی بخواند.

همین ویژگی سبب می‌شود که نگاره ایرانی، هر بار در مواجهه با مخاطبی تازه، خوانشی متفاوت بیابد. معنا در آن تثبیت نشده است؛ بلکه در فرآیند دیدن شکل می‌گیرد. از این رو، تصویر ایرانی را می‌توان فضایی هرمنوتیکی دانست؛ فضایی که در آن، فهم نتیجه رابطه میان مخاطب و تصویر است، نه صرفاً نتیجه شناخت روایت مکتوب. گادامر از امتزاج افق‌ها سخن می‌گوید؛ جایی که افق تاریخی اثر و افق تاریخی مخاطب در هم می‌آمیزند و فهمی تازه پدید می‌آورند. نگارگری ایرانی، قرن‌ها پیش، همین امکان را در ساختار بصری خود جای داده بود.

نمونه حاضر در نمایشگاه، دیوان حافظ مصور متعلق به قرن نهم هجری، به خوبی

این کیفیت را آشکار می‌کند. شعر حافظ، خود متنی است که از قطعیت می‌گریزد. واژگان او هم‌زمان به عشق زمینی، تجربه عرفانی، سیاست، رندی و تأمل فلسفی اشاره می‌کنند. نگارگر نیز همین چندلایگی را به زبان تصویر ترجمه می‌کند. باغ، ایوان، مجلس، جام، درخت، چهره‌ها و معماری، هر یک واجد شبکه‌ای از ارجاعات‌اند و هیچ‌یک به معنایی واحد تقلیل نمی‌یابند. تصویر، همانند شعر، مخاطب را به تأویل فرا می‌خواند.

این استقلال تصویر را می‌توان در آثار محمد قاسم نیز مشاهده کرد. او از واپسین استادان بزرگ مکتب صفوی است که در آثارش، فیگور انسانی بیش از هر زمان دیگری به عنصر اصلی سازمان فضایی تبدیل می‌شود. بدن‌ها دیگر صرفاً حامل کنش نیستند؛ کیفیت حضور آنان، سکوت میان شخصیت‌ها، نسبت نگاه‌ها و فاصله میان فیگورها، خود بخشی از روایت را می‌سازد. در اینجا، تصویر به زبان بدل شده است؛ زبانی که بدون اتکا به واژه، اندیشه را منتقل می‌کند.

این دگرگونی، تنها تحول در زبان تصویر نبود؛ بلکه تحولی در جایگاه مخاطب نیز به شمار می‌رفت. مخاطب دیگر دریافت‌کننده منفعل روایت نیست. او باید میان رنگ، خط، بدن، معماری و فضای تهی رابطه برقرار کند و از خلال این روابط، معنای اثر را بسازد. به تعبیر پل ریکور، روایت همواره در لحظه خوانده شدن کامل می‌شود. در نگارگری ایرانی نیز، تصویر تنها زمانی به تمامی وجود می‌یابد که دیده شود؛ و هر دیدن، تفسیری تازه از آن می‌آفریند. در این میان، فیگور انسانی اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. برخلاف سنت پرتره‌نگاری اروپایی که بر فردیت و شباهت ظاهری تأکید دارد، فیگور در نگارگری ایرانی حامل تیپ‌های فرهنگی، اخلاقی و اسطوره‌ای است. عاشق، عارف، شاه، پهلوان یا ساقی، هر یک بیش از آنکه فرد باشند، صورت‌هایی از تجربه انسانی‌اند. از همین رو، چهره در نگارگری ایران، نه ثبت یک شخص، بلکه تجسد یک مفهوم است. این منطق، بعدها در شمایل‌های قاجاری، نقاشی‌های پشت شیشه و حتی در بسیاری از آثار هنرمندان معاصر ادامه می‌یابد.

از منظر فرهنگ بصری، شاید مهم‌ترین دستاورد دوره صفوی آن باشد که تصویر را از وابستگی کامل به متن رها کرد. هرچند نگاره‌ها همچنان در دل نسخه‌های ادبی قرار داشتند، اما قدرت آنها دیگر تنها از متن سرچشمه نمی‌گرفت. تصویر می‌توانست مستقل از روایت مکتوب نیز خوانده شود و جهانی کامل را پیش روی مخاطب بگشاید. این استقلال، زمینه را برای تحولات بعدی فراهم کرد؛ زمانی که تصویر از کتاب خارج شد و بر دیوار، شیشه، بوم، فرش و دیگر رسانه‌ها جای گرفت، بدون آنکه منطق درونی خود را از دست بدهد.

از این منظر، دوره تیموری و صفوی را باید لحظه بلوغ منطق تصویری ایران دانست؛ لحظه‌ای که تصویر نه فقط روایت را حمل می‌کند، نه فقط حافظه را حفظ می‌کند، بلکه خود به عرصه‌ای برای اندیشیدن تبدیل می‌شود. این همان میراثی است که در دوره‌های بعد، هر بار در رسانه‌ای تازه و در «صورتی دیگر»، به زندگی خود ادامه خواهد داد.

اگر دوره تیموری و صفوی را بتوان عصر بلوغ اندیشه تصویری ایران دانست، دوره قاجار را باید عصر گسترش آن در سپهر عمومی فرهنگ ایرانی به شمار آورد. آنچه در این دوره رخ می‌دهد، صرفاً دگرگونی در شیوه نقاشی یا تغییر ذائقه زیبایی‌شناختی نیست، بلکه جابه‌جایی بنیادین جایگاه تصویر است. تصویر، پس از چندین سده حضور غالب در نسخه‌های مصور، از فضای محدود کتابخانه‌های سلطنتی و کارگاه‌های درباری خارج می‌شود و به عرصه زندگی روزمره راه می‌یابد. این انتقال، بیش از آنکه تغییری رسانه‌ای باشد، تغییری معرفتی است؛ زیرا اکنون تصویر مخاطبانی بسیار گسترده‌تر می‌یابد و کارکردهای تازه‌ای بر عهده می‌گیرد.

این دگرگونی را نباید به منزله افول نگارگری یا گسست از سنت پیشین تلقی کرد. برعکس، بسیاری از ویژگی‌های بنیادی منطق تصویری ایران در همین انتقال، حیاتی تازه پیدا می‌کنند. تصویر، زبان خود را تغییر می‌دهد، اما شیوه اندیشیدن آن همچنان ادامه می‌یابد. اگر نگارگری در فضای کتاب، جهانی ذهنی و شاعرانه می‌آفرید، تصویر قاجاری همان جهان را به دیوار خانه، فضای آیینی، بازار، قهوه‌خانه و اشیای روزمره منتقل می‌کند. بدین ترتیب، فرهنگ بصری ایران وارد مرحله‌ای می‌شود که در آن، تصویر نه فقط متعلق به نخبگان، بلکه بخشی از تجربه عمومی جامعه است.

یکی از مهم‌ترین نموده‌های این تحول، شمایل‌نگاری است. شمایل در فرهنگ شیعی ایران، صرفاً تصویری مذهبی نیست؛ بلکه رسانه‌ای برای حضور است. مخاطب در برابر شمایل، تنها به تصویری از شخصیتی مقدس نمی‌نگرد، بلکه با حضوری نمادین مواجه می‌شود که میان جهان مادی و امر قدسی واسطه‌گری می‌کند. از این منظر، شمایل را نمی‌توان با معیارهای بازنمایی طبیعی سنجید. ارزش آن در شباهت چهره نیست، بلکه در توانایی‌اش برای ایجاد رابطه‌ای معنوی میان تصویر و مخاطب است.

نمونه شمایل‌نگاری به قلم حسین که در این نمایشگاه حضور دارد، به خوبی این کیفیت را آشکار می‌سازد. در این اثر، چهره نه پرتره‌ای تاریخی است و نه تلاشی برای بازسازی واقعیت. ترکیب‌بندی متقارن، نگاه مستقیم، هاله نور، رنگ‌های درخشان و حذف عمق طبیعی، همگی در خدمت ساختن حضوری هستند که بیش از آنکه دیده شود، تجربه می‌شود. این همان منطقی است که نگارگری ایرانی طی قرن‌ها پرورانده بود؛ تصویری که حقیقت آن نه در شباهت، بلکه در معنا نهفته است.

در کنار شمایل، نقاشی پشت شیشه نیز جایگاهی ویژه در این دگرگونی دارد. این رسانه، یکی از خلاقانه‌ترین نمونه‌های سازگاری منطق تصویری ایران با امکانات مادی جدید است. شفافیت شیشه، درخشندگی رنگ و کیفیت بازتاب نور، تجربه‌ای متفاوت از تصویر ایجاد می‌کنند. اما در پس این تفاوت رسانه‌ای، همان ساختار آشنای تصویر ایرانی باقی مانده است؛ فیگور همچنان محور ترکیب‌بندی است؛ رنگ همچنان استقلال خود را حفظ می‌کند؛ خط همچنان نقش سازنده فضا را بر عهده دارد و سطح تصویر، برخلاف سنت اروپایی، به سوی عمق بی‌نهایت گشوده نمی‌شود، بلکه آگاهانه بر سطحیت خود تأکید می‌کند. در اینجا باید به نکته‌ای اساسی توجه کرد. بسیاری از پژوهش‌های تاریخ هنر،

مواجهه هنر قاجار با اروپا را صرفاً در قالب تأثیرپذیری از واقع‌گرایی یا پرسپکتیو تحلیل کرده‌اند. بی‌تردید، آشنایی با نقاشی اروپایی بر هنر این دوره اثر گذاشت؛ اما این روایت زمانی ناقص می‌شود که استمرار منطق تصویری ایران نادیده گرفته شود. حتی در آثار که نشانه‌هایی از حجم‌پردازی، سایه‌روشن یا واقع‌نمایی دیده می‌شود، ساختار بنیادین تصویر همچنان ایرانی باقی می‌ماند. فیگور مرکز جهان تصویری است، نه فضای طبیعی؛ رنگ حامل معناست، نه صرفاً بازتاب نور؛ و ترکیب‌بندی بر اساس تعادل نمادین شکل می‌گیرد، نه بازسازی دقیق میدان دید انسان.

این استمرار را می‌توان در آینه‌های نقاشی‌شده و اشیای تصویری قاجار نیز مشاهده کرد. در این آثار، تصویر دیگر تنها بر سطحی برای تماشا نقش نمی‌بندد، بلکه با شیئی کاربردی پیوند می‌خورد. آینه، جعبه، قاب، قلمدان و دیگر اشیاء، به رسانه‌هایی برای حمل تصویر تبدیل می‌شوند. در نتیجه، تصویر وارد مناسبات روزمره زندگی می‌شود و تجربه دیدن را از فضای رسمی هنر فراتر می‌برد. این تحول، از منظر فرهنگ بصری، اهمیت فراوان دارد؛ زیرا نشان می‌دهد که تصویر در ایران همواره توانسته است خود را با رسانه‌های تازه سازگار کند، بی‌آنکه منطق درونی خود را از دست بدهد.

در همین دوره، فرش تصویری نیز جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند. فرش، که پیش‌تر بیشتر بر نظام‌های هندسی، گیاهی و باغ ایرانی استوار بود، اکنون به عرصه‌ای برای حضور فیگور انسانی، روایت‌های تاریخی و چهره‌های اسطوره‌ای تبدیل می‌شود. نمونه فرش شاهان حاضر در نمایشگاه، نه صرفاً شیئی تزئینی، بلکه صفحه‌ای تصویری است که سنت نگارگری را در رسانه‌ای کاملاً متفاوت ادامه می‌دهد. تار و پود، جای قلم‌مو را می‌گیرند، اما منطق سازمان‌دهی تصویر همچنان بر همان اصول استوار است: تقارن، مرکزیت فیگور، استقلال رنگ و خوانایی نمادین.

در این میان، ظهور صنایع‌الملک را نیز باید در چارچوب همین گذار فهمید. معمولاً او را آغازگر نقاشی مدرن ایران یا نخستین نقاش واقع‌گرا معرفی می‌کنند؛ اما اهمیت او تنها در آشنایی با شیوه‌های اروپایی نیست. صنایع‌الملک در نقطه‌ای ایستاده است که دو سنت تصویری با یکدیگر تلاقی می‌کنند. او می‌کوشد امکانات بازنمایی اروپایی را با حافظه تصویری ایران پیوند بزند. از همین رو، آثار او را نباید گسستی از گذشته، بلکه یکی از پیچیده‌ترین لحظات گفت‌وگوی سنت ایرانی با جهان جدید دانست.

این نکته برای فهم هنر معاصر ایران نیز تعیین‌کننده است. بسیاری از مسائل تصویری که امروز در آثار هنرمندان معاصر دیده می‌شود، نه مستقیماً از نگارگری صفوی، بلکه از خلال همین تجربه قاجاری به آنان رسیده است. قاجار، حلقه واسط میان سنت و معاصریت است؛ دوره‌ای که در آن، تصویر یاد گرفت چگونه از کتاب جدا شود، چگونه در رسانه‌های گوناگون زندگی کند و چگونه بدون وابستگی به متن، همچنان معنا بیافریند. از این رو، اگر تیموری و صفوی، تصویر را به رسانه‌ای برای تأویل تبدیل کردند، قاجار آن را به بخشی از تجربه روزمره جامعه بدل ساخت. تصویر از این پس دیگر در انحصار کتابخانه‌ها نبود؛ در خانه، بازار، آیین، اشیای شخصی و حافظه جمعی زندگی می‌کرد. همین حضور گسترده بود که امکان داد هنر معاصر ایران، هنگام بازگشت به گذشته، نه با سنتی خاموش، بلکه با فرهنگی زنده و همچنان فعال روبه‌رو شود.

بخش ششم هنر معاصر ایران؛ بازفعال شدن حافظه تصویری

بخش عمده‌ای از روایت‌های رایج درباره هنر معاصر ایران بر دوگانه‌ای استوار است که «سنت» را در برابر «مدرنیته» قرار می‌دهد. بر اساس این روایت، هنرمند معاصر یا از گذشته فاصله می‌گیرد و به زبان جهانی هنر مدرن نزدیک می‌شود، یا به سنت بازمی‌گردد و عناصر نگارگری، خوشنویسی، تذهیب یا نقوش ایرانی را در آثار خود بازتولید می‌کند. هرچند این تقسیم‌بندی، در توصیف برخی جریان‌های هنری سودمند است، اما نمی‌تواند پیچیدگی تجربه تصویری هنر معاصر ایران را توضیح دهد؛ زیرا رابطه هنرمند معاصر با تاریخ، نه رابطه‌ای تقلیدی است و نه رابطه‌ای مبتنی بر گسست.

آنچه در بسیاری از آثار معاصر مشاهده می‌شود، بازفعال شدن حافظه تصویری است؛ فرآیندی که در آن، تصویر تاریخی نه به عنوان الگویی برای تکرار، بلکه به عنوان ظرفیتی برای اندیشیدن دوباره به اکنون ظاهر می‌شود. گذشته در اینجا به موضوع نوستالژی تبدیل نمی‌شود؛ بلکه به ماده‌ای زنده برای تولید معنا بدل می‌گردد. هنرمند معاصر، نگارگری یا هنر قاجار را بازسازی نمی‌کند، بلکه منطق تصویری نهفته در آثار را در برابر مسائل امروز قرار می‌دهد. از همین رو، نسبت میان گذشته و اکنون را باید نه در شباهت‌های صوری، بلکه در استمرار شیوه اندیشیدن به تصویر جست‌وجو کرد.

در این معنا، هنر معاصر ایران را نمی‌توان صرفاً ادامه نگارگری یا دنباله نقاشی قاجار دانست؛ همان‌گونه که نمی‌توان آن را گسستی کامل از سنت تلقی کرد. آنچه استمرار یافته، نوعی آگاهی تاریخی از تصویر است؛ آگاهی‌ای که تصویر را نه به عنوان بازنمایی جهان، بلکه به عنوان سازوکاری برای ساختن جهان می‌فهمد. این ویژگی، در میان هنرمندان حاضر در این نمایشگاه، اگرچه با زبان‌هایی کاملاً متفاوت بیان شده است، اما در بنیان فکری آنان مشترک است. در آثار فرح اصولی، این بازفعال شدن بیش از هر چیز در ساختار صفحه رخ می‌دهد. بسیاری از تحلیل‌ها، آثار او را با تأکید بر شباهت‌های فرمی به نگارگری توضیح داده‌اند؛ اما اهمیت کار او در جای دیگری نهفته است. اصولی نه ترکیب‌بندی نگارگری را تکرار می‌کند و نه صرفاً از زیبایی‌شناسی آن بهره می‌گیرد. آنچه او از سنت به امروز منتقل می‌کند، شیوه اندیشیدن نگارگرانه است؛ شیوه‌ای که در آن، تصویر بستری برای هم‌زیستی لایه‌های مختلف معناست. زنان حاضر در آثار او، نه شخصیت‌هایی تاریخی‌اند و نه فیگورهای آرمانی. آنان در مرز میان گذشته و اکنون ایستاده‌اند؛ بدنشان حامل حافظه نگارگری است، اما تجربه‌شان کاملاً معاصر است. از این رو، آثار اصولی را باید نوعی هرمنوتیک تصویری دانست؛ خوانشی دوباره از سنت، نه بازسازی آن.

اگر فرح اصولی حافظه نگارگری را از خلال تجربه زن معاصر بازمی‌خواند، علی‌اکبر صادقی همان حافظه را از مسیر اسطوره و تخیل فعال می‌کند. جهان تصویری صادقی، مملو از پهلوانان، اسب‌ها، موجودات شگفت و قهرمانانی است که در نگاه نخست، به ادبیات حماسی ایران تعلق دارند؛ اما این جهان، بازنمایی شاهنامه نیست. اسطوره در آثار او، ماده خامی برای

اندیشیدن به وضعیت انسان امروز است. او گذشته را به اکنون نمی‌آورد؛ بلکه اکنون را در زبان اسطوره بیان می‌کند. به همین دلیل، آثار او بیش از آنکه تاریخی باشند، فلسفی‌اند. آنها درباره زمان حال سخن می‌گویند، اما با واژگانی که حافظه فرهنگی ایران طی قرن‌ها ساخته است. رویکردی دیگر را می‌توان در آثار صادق تبریزی مشاهده کرد. او از نخستین هنرمندانی بود که نشان داد عناصر سنتی را می‌توان بدون گرفتار شدن در بازسازی تاریخی، وارد زبان هنر مدرن کرد. با این حال، اهمیت او صرفاً در استفاده از خوشنویسی یا نقوش ایرانی نیست؛ بلکه در آن است که نشان داد تصویر ایرانی، ظرفیت حضور در گفتمان مدرنیسم را دارد، بی‌آنکه هویت خود را از دست بدهد. در آثار او، خط، رنگ و سطح، دیگر به گذشته ارجاع نمی‌دهند، بلکه خود به میدان تجربه‌ای نو از تصویر تبدیل می‌شوند.

در آثار احمد امین‌نظر نیز با وضعیتی مشابه روبه‌رو هستیم، هرچند زبان او از اساس متفاوت است. فیگورهای او در فضایی میان خاطره، اسطوره و زندگی روزمره معلق‌اند. تصویر، نه روایت حادثه‌ای مشخص، بلکه ثبت کیفیتی از زیستن است. همین کیفیت سبب می‌شود که مخاطب، گذشته را نه به عنوان موضوعی تاریخی، بلکه به عنوان حضوری در اکنون تجربه کند.

تا اینجا، یک ویژگی مشترک آشکار می‌شود: این هنرمندان سنت را بازنمایی نمی‌کنند؛ آنان امکان اندیشیدن سنت را در اکنون دوباره فعال می‌کنند. به همین دلیل، آثارشان را نباید با معیار اقتباس یا تأثیرپذیری سنجید. آنان درون همان منطق تصویری‌ای می‌اندیشند که روزگاری نگارگری ایرانی را پدید آورد، اما پرسش‌هایی کاملاً معاصر را پیش روی آن قرار می‌دهند.

بخش هفتم

فیگور، حافظه و دگردیسی؛ از شمایل تا سوزه معاصر

اگر بخواهیم در سراسر تاریخ هنر ایران عنصری را بیابیم که بیش از هر مؤلفه دیگری استمرار منطق تصویری این فرهنگ را آشکار کند، بی‌تردید آن عنصر فیگور انسانی است. در نگاه نخست، این استمرار ممکن است صرفاً تکرار یک موضوع به نظر برسد؛ حضوری که از فلزکاری سده‌های میانی تا نگارگری، شمایل، نقاشی پشت شیشه و هنر معاصر ادامه یافته است. اما این تداوم، تداوم یک «موضوع» نیست، بلکه استمرار شیوه‌ای از اندیشیدن است. فیگور در هنر ایران، هرگز تنها بدن نبوده است؛ بدن، همواره بهانه‌ای برای اندیشیدن به نسبت انسان با حافظه، قدرت، امر قدسی، اسطوره و تاریخ بوده است.

در سنت تصویری اروپا، به‌ویژه از رنسانس به بعد، پرتره بر اصل فردیت استوار است. تصویر، می‌کوشد ویژگی‌های روان‌شناختی، زیستی و ظاهری شخص را ثبت کند و از خلال شباهت، هویت او را تثبیت سازد. اما در هنر ایران، فیگور کمتر به فرد ارجاع می‌دهد و بیشتر به «صورت» اشاره می‌کند. «صورت» در اینجا صرفاً چهره نیست؛ صورتی است که در آن، انسان به حامل معنا تبدیل می‌شود. از همین رو، بسیاری از چهره‌های نگارگری ایرانی، با

وجود شباهت‌های ظاهری، نه فاقد هویت، بلکه واجد هویتی فراتر از فردیت‌اند. آنها به انسان خاصی تعلق ندارند؛ به نوعی تجربه فرهنگی تعلق دارند.

این تمایز، یکی از بنیادی‌ترین تفاوت‌های دو سنت تصویری است. در هنر ایران، شباهت هرگز هدف نهایی تصویر نیست. نگارگر یا نقاش قاجاری، اگرچه گاه چهره‌ای مشخص را تصویر می‌کند، اما آنچه می‌آفریند بیش از آنکه پرتره باشد، «صورت» است؛ صورتی که هم‌زمان حامل اسطوره، آیین، خاطره و تخیل است. به همین دلیل، چهره در هنر ایران کمتر به گذشته اشاره می‌کند و بیشتر گذشته را در اکنون حاضر می‌سازد.

نمونه کاسه سلجوقی منقوش به چهره که در این نمایشگاه حضور دارد، شاید یکی از کهن‌ترین نمونه‌های این کیفیت باشد. صورت مرکزی ظرف نه احساسات فردی را باز می‌نماید می‌کند و نه شخصیتی تاریخی را معرفی می‌کند. با این حال، نگاه مستقیم، تقارن دقیق، هندسه چهره و استقرار آن در مرکز شیء، حضوری فراتر از یک نقش تزئینی ایجاد می‌کند. این چهره نه درباره یک انسان، بلکه درباره جایگاه انسان در جهان تصویری سخن می‌گوید. از همان سده‌ها، فیگور به نقطه تمرکز معنا تبدیل شده بود.

همین کیفیت، در نگارگری تیموری و صفوی نیز ادامه می‌یابد. عاشقان نظامی، پهلوانان شاهنامه، درویشان، شاهان و ساقیان، هرچند شخصیت‌هایی متفاوت‌اند، اما همگی از منطقی واحد پیروی می‌کنند. بدن آنان کمتر تابع آناتومی طبیعی است و بیشتر تابع ساختار معنایی تصویر است. جهت نگاه، حالت دست، کیفیت ایستادن، نسبت بدن با معماری و طبیعت، همگی واجد معنایی نمادین‌اند. بدن، زبان است؛ زبانی که بدون کلام سخن می‌گوید. در دوره قاجار، این زبان تصویری وارد مرحله‌ای تازه می‌شود. شمایل‌های مذهبی و نقاشی‌های پشت شیشه، فیگور را به فضای زندگی روزمره می‌آورند، اما منطبق آن را دگرگون نمی‌کنند. در شمایل، چهره همچنان حامل حضوری است که از فرد فراتر می‌رود. آنچه مخاطب تجربه می‌کند، نه مشاهده یک شخص، بلکه مواجهه با حضوری قدسی است. این کیفیت را نمی‌توان صرفاً از طریق تحلیل فرمی توضیح داد؛ زیرا قدرت شمایل در شباهت آن نیست، بلکه در توانایی آن برای برقراری رابطه‌ای میان تصویر و حافظه جمعی است.

هانس بلتینگ در نظریه انسان‌شناسی تصویر، تأکید می‌کند که تصویر تنها در رسانه وجود ندارد؛ تصویر در بدن و حافظه نیز زندگی می‌کند. رسانه تغییر می‌کند، اما تصویر از خلال بدن‌ها، آیین‌ها و حافظه فرهنگی به حیات خود ادامه می‌دهد. اگر این ایده را بر هنر ایران منطبق کنیم، درمی‌یابیم که فیگور انسانی، مهم‌ترین رسانه انتقال این حافظه بوده است. هر دوره، بدن را به شیوه‌ای تازه تصویر کرده، اما هیچ‌گاه آن را از جایگاه مرکزی خود کنار نگذاشته است.

این نکته، کلید فهم هنر معاصر ایران نیز هست. در آثار بسیاری از هنرمندان معاصر، فیگور دیگر نه قهرمان است، نه قدیس، نه شاه و نه شخصیت ادبی. او انسانی است که در برابر تاریخ ایستاده است؛ انسانی که حافظه را با خود حمل می‌کند، اما دیگر در آن سکونت ندارد. بدن، اکنون محل تردید، پرسش، گسست، مهاجرت، خشونت، جنسیت و تجربه زیسته شده است. با این همه، همین بدن همچنان همان کارکرد بنیادین را حفظ کرده است: او حامل حافظه تصویری فرهنگ ایران است.

در آثار رکنی حائری‌زاده، این دگردیسی به رادیکال‌ترین شکل ممکن رخ می‌دهد.

فیگورها دائماً در حال تبدیل شدن اند؛ انسان به حیوان، حیوان به شیء و شیء به موجودی میانابینی بدل می‌شود. در نگاه نخست، این جهان هیچ نسبتی با نگارگری ایرانی ندارد، اما اگر منطق تصویر را مبنا قرار دهیم، پیوندها آشکار می‌شوند. همان‌گونه که نگارگری ایرانی هرگز به بازنمایی طبیعت متعهد نبود، رکفی نیز واقعیت را بازسازی نمی‌کند؛ او آن را بازآفرینی می‌کند. بدن در آثار او، همانند نگارگری، تابع اندیشه است، نه تابع طبیعت.

در سوی دیگر، اردشیر محصل فیگور را به عرصه نقد قدرت تبدیل می‌کند. بدن‌های او، شکسته، مضحک، رنجور و گاه خشن اند. اما این بدن‌ها تنها به سیاست معاصر اشاره نمی‌کنند؛ آنان حافظه‌ای طولانی از خشونت تاریخی را نیز با خود حمل می‌کنند. محصل، گذشته را نقل نمی‌کند؛ بلکه نشان می‌دهد چگونه گذشته در بدن امروز رسوب کرده است. در آثار او، فیگور به سندی تاریخی تبدیل نمی‌شود؛ بلکه به صحنه‌ای برای بازخوانی تاریخ بدل می‌گردد.

در آثار شهریار احمدی، فیگور به گونه‌ای دیگر با حافظه پیوند می‌خورد. چهره‌ها و بدن‌ها در لایه‌هایی از رنگ، معماری، نوشتار و بافت‌های تصویری حل می‌شوند. گویی تصویر، همانند یک شهر تاریخی، از رسوب زمان ساخته شده است. بدن دیگر مرزی روشن ندارد؛ خاطره در آن نفوذ کرده و آن را به بخشی از حافظه جمعی بدل ساخته است. همین کیفیت را می‌توان در آثار سید امین باقری نیز مشاهده کرد. چهره‌های او نه پرتره‌اند و نه شمایل؛ بلکه در مرز میان هر دو قرار دارند. آنها از حافظه شمایل‌نگاری ایرانی تغذیه می‌کنند، اما در جهانی کاملاً معاصر تنفس می‌کنند. نگاه‌های مستقیم، سکون فیگورها و حذف هرگونه روایت صریح، مخاطب را ناگزیر می‌کند که تصویر را نه به عنوان داستان، بلکه به عنوان حضوری وجودی تجربه کند.

در آثار ناصر اویسی، ژازه طباطبایی و فرشید مثقالی نیز فیگور، هرچند در زبان‌هایی کاملاً متفاوت، همچنان محور اندیشه تصویری باقی می‌ماند. اسب‌ها، چهره‌ها، پیکره‌های اسطوره‌ای یا موجودات خیالی، هیچ‌گاه صرفاً عناصر تصویری نیستند؛ آنان حامل لایه‌هایی از حافظه فرهنگی‌اند که در زبان مدرن دوباره فعال شده‌اند.

از این منظر، هنر معاصر ایران را نمی‌توان با مفاهیمی چون بازگشت به سنت یا اقتباس از نگارگری توضیح داد. آنچه در این آثار جریان دارد، بازفعال شدن حافظه‌ای است که هرگز خاموش نشده بود. هنرمند معاصر، گذشته را احضار نمی‌کند؛ او نشان می‌دهد که گذشته همواره در اکنون حضور داشته است، هرچند در «صورتی دیگر».

شاید بتوان گفت مهم‌ترین ویژگی فیگور در هنر ایران همین است که هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد. او در هر عصر، لباس تازه‌ای می‌پوشد، رسانه‌ای تازه می‌یابد و دغدغه‌ای تازه را بیان می‌کند، اما همواره حامل همان کیفیت بنیادینی باقی می‌ماند که از سده‌های میانی تاکنون استمرار یافته است؛ توانایی تبدیل حافظه فرهنگی به تجربه‌ای دیداری. از این رو، فیگور انسانی را باید نه یکی از عناصر تصویر، بلکه مهم‌ترین رسانه تداوم منطق تصویری ایران دانست.

نتیجه‌گیری

در صورت دیگر؛ تصویر به مثابه استمرار اندیشه

در خوانش متعارف تاریخ هنر ایران، هر دوره معمولاً در نسبت با ویژگی‌های سبکی، تحولات سیاسی یا تغییرات فنی تعریف می‌شود. از این منظر، فلزکاری سلجوقی، نگارگری تیموری، نقاشی صفوی، شمایل‌نگاری قاجار و هنر معاصر، فصل‌هایی مستقل از یکدیگر به نظر می‌رسند که هر یک با زبانی متفاوت سخن می‌گویند. اما اگر به جای تاریخ سبک‌ها، تاریخ تصویر را موضوع مطالعه قرار دهیم، روایت دیگری آشکار می‌شود؛ روایتی که در آن، آنچه استمرار یافته نه یک فرم، نه یک تکنیک و نه حتی یک موضوع، بلکه منطقی برای اندیشیدن از طریق تصویر است.

در این مقاله کوشش شد نشان داده شود که روایت در هنر ایران، از آغاز، صرفاً نقل یک داستان نبوده است. از ظروف فلزی و سفالینه‌های تصویردار تا نسخه‌های مصور، از شمایل‌ها و نقاشی‌های پشت شیشه تا آثار هنرمندان معاصر، تصویر همواره رسانه‌ای برای سازمان‌دهی حافظه، تجربه و معنا بوده است. آنچه تغییر کرده، رسانه، مخاطب و افق تاریخی هر دوره است؛ اما شیوه‌ای که تصویر از طریق آن به جهان معنا می‌بخشد، همچنان تداوم یافته است.

از همین رو، سیر هنر ایران را نمی‌توان به صورت خطی و تکاملی فهمید؛ گویی هر دوره جایگزین دوره پیشین شده باشد. رابطه دوره‌ها، رابطه حذف و جانشینی نیست، بلکه رابطه رسوب، انباشت و بازفعال‌شدن است. هر دوره، لایه‌ای تازه بر حافظه تصویری ایران افزوده و امکان‌های نهفته در گذشته را از نو فعال کرده است. تصویر ایرانی، برخلاف شیئی باستانی که در موزه به پایان می‌رسد، موجودیتی زنده دارد؛ در هر عصر، با زبان و رسانه‌ای دیگر، به حیات خود ادامه می‌دهد.

بر این اساس، هنر معاصر ایران را نیز نباید با دوگانه «سنت» و «مدرنیته» توضیح داد. چنین دوگانه‌ای، گذشته را امری بسته و اکنون را امری گسسته فرض می‌کند؛ در حالی که آثار این نمایشگاه نشان می‌دهند گذشته نه موضوعی برای تقلید است و نه سرمایه‌ای برای نوستالژی. گذشته، افقی برای اندیشیدن است. هنرمند معاصر، نگارگری یا شمایل یا نقاشی قاجار را بازتولید نمی‌کند؛ او منطق تصویری نهفته در آنها را در مواجهه با پرسش‌های انسان امروز دوباره فعال می‌کند.

به همین دلیل، نسبت میان آثار تاریخی و معاصر حاضر در این نمایشگاه، نه نسبت تأثیر و تأثر است و نه نسبت شباهت‌های صوری. این آثار در شبکه‌ای از پیوندهای عمیق‌تر با یکدیگر مرتبط‌اند؛ پیوندهایی که در کیفیت حضور فیگور، در سازمان‌دهی سطح تصویر، در استقلال رنگ، در نقش خط، در تعلیق زمان و در شیوه ساختن معنا آشکار می‌شوند. آنچه از سده‌های میانی تا امروز استمرار یافته، بیش از آنکه مجموعه‌ای از فرم‌ها باشد، حافظه‌ای تصویری است که هر نسل آن را دوباره می‌خواند.

فیگور انسانی، که محور این نمایشگاه است، بهترین گواه این استمرار است. او در هر دوره، صورتی تازه یافته است؛ گاه شاه، گاه قدیس، گاه عاشق، گاه پهلوان، گاه انسان روزمره و گاه سوژه‌ای سرگشته در جهان معاصر. اما در همه این دگردیسی‌ها، یک کیفیت ثابت باقی مانده است: فیگور، همواره محل تلاقی حافظه و اکنون بوده است. بدن در هنر ایران، هرگز تنها بدن

نبوده؛ بلکه جایگاهی برای انباشت تاریخ، اسطوره، آیین و تجربه زیسته بوده است. از این منظر، عنوان نمایشگاه، «در صورت دیگر»، صرفاً به تغییر ظاهری تصاویر اشاره نمی‌کند. «صورت» در اینجا، به معنای فلسفی آن، شیوه ظهور معناست. تصویر، در هر دوره، در صورتی دیگر ظاهر می‌شود، اما آنچه از خلال این دگرگونی‌ها استمرار می‌یابد، ظرفیت آن برای اندیشیدن است. هر رسانه، صورت تازه‌ای به تصویر می‌دهد؛ فلز، کاغذ، شیشه، فرش، بوم یا رسانه‌های معاصر، اما هیچ‌یک آغاز یا پایان تصویر نیستند. تصویر، رسانه‌ها را پشت سر می‌گذارد و در هر بار، خود را از نو می‌آفریند.

در نتیجه، این نمایشگاه نیز در پی آن نیست که تاریخی از شباهت‌ها ارائه دهد یا نسبتی قطعی میان آثار تاریخی و معاصر اثبات کند. آنچه این هم‌نشینی پیش روی مخاطب می‌گذارد، امکان مشاهده حرکتی است که طی قرن‌ها ادامه یافته است؛ حرکتی که در آن، تصویر نه تکرار می‌شود و نه از میان می‌رود، بلکه پیوسته دگرگون می‌شود تا باقی بماند. هر اثر، گذشته را در افق اکنون بازمی‌خواند و اکنون را در پرتو گذشته قابل فهم می‌سازد. این رفت‌وآمد دائمی، همان چیزی است که فرهنگ تصویری ایران را زنده نگه داشته است.

شاید بتوان بر اساس آنچه در این مقاله بررسی شد، تاریخ هنر ایران را نه تاریخ سبک‌ها، نه تاریخ رسانه‌ها و نه حتی تاریخ موضوعات، بلکه تاریخ دگرپرسی یک منطق تصویری دانست؛ منطقی که از سطح فلزات و نسخه‌های خطی آغاز می‌شود، در نگارگری به بلوغ می‌رسد، در قاجار وارد زندگی روزمره می‌شود و در هنر معاصر، به عرصه تجربه فردی، حافظه تاریخی و خودآگاهی هنرمند راه می‌یابد. آنچه از این مسیر طولانی باقی مانده، نه یک تصویر خاص، بلکه توانایی تصویر برای آفرینش معنا در هر زمان و در هر صورت دیگر است.

«اگر تاریخ هنر غرب را بتوان تاریخ دگرگونی شیوه‌های بازنمایی دانست، تاریخ هنر ایران را باید تاریخ دگرپرسی شیوه‌های حضور تصویر دانست؛ تاریخی که در آن، تصویر هرگز تکرار نمی‌شود، بلکه در هر عصر، در صورتی دیگر، دوباره می‌اندیشد.»





B GALLERY

