

نقش ناخودآگاه دیدمانی^۱ در آثار سیاه‌مشق میرزا غلامرضا اصفهانی

چکیده:

زبان هنر زبانی جهان شمول است و در این ارتباط مقوله‌ای که نباید آن را از نظر دور داشت توجه به پیچیدگی‌های تجارب تجسمی است. تحلیل فرآیندهای دیدن و ادراک و تأکید بر فرآیندهای ناخودآگاه در رویکردهای روان‌شناختی^۲ و روانکاوانه^۳ هنر از جمله عواملی است که برای درک بهتر چنین پیچیدگی‌هایی همواره مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. این رویکردها هم هنرمند و هم اثر هنری و هم به‌طور کلی فرآیند آفرینش هنری را مورد توجه قرار می‌دهند. در همین ارتباط روزالیند کراوس^۴ مفهوم ناخودآگاه دیدمانی را در مقابله با شیوه‌های سنتی تلقی از آفرینش هنری و تسلط بصری و خودمختاری هنرمند ارائه کرد.

با این وصف پژوهش پیش‌رو که به شیوه توصیفی-تحلیلی پردازش شده، با استفاده از مفهوم ناخودآگاه دیدمانی در ارتباط با سیاه‌مشق‌های میرزا غلامرضا (۱۳۰۴-۱۲۴۶ ه.ق)، بر این موضوع متمرکز شده که فرآیند خلق آثار مورد نظر تا چه حد پیچیده و

تحت تأثیر ناخودآگاه بوده است. خلاصه آن که هنرمند مورد نظر در خلق اثر هنری خود به‌طور ناخودآگاه، علاوه بر افزودن برخی عناصر مطلوب، به حذف عناصر نامطلوب مصالح مورد کاربرد که در درجه اول شامل حروف و کلمات می‌شود پرداخته و کیفیت‌های فرمی تأثیربرانگیزی را رقم زده است. این موضوع نشان می‌دهد که سیاه‌مشق‌های میرزا غلامرضا که همچون بسیاری از آثار هنری حاوی ناخودآگاه دیدمانی است تا چه حد پیشاپیش هنرمندان مدرنی همچون پیکاسو^۵ و دوشان^۶ و ارنست^۷، آثار انتزاعی نابی را رقم زده است.

واژگان کلیدی: ناخودآگاه دیدمانی، سیاه‌مشق، میرزا غلامرضا اصفهانی، خوشنویسی ایرانی.

آناهیتا مقبلی
دانشیار دانشگاه پیام نور
تهران (نویسنده مسئول)

Email: a_moghbeli@pnu.ac.ir

سید سعید حسینی
دانشجوی دکتری تاریخ
تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی
دانشکده هنر دانشگاه شاهد
تهران

Email: sin.saeed@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۵/۰۳/۱۱

تاریخ پذیرش: ۹۵/۰۴/۲۳

مقدمه:

یکی از معضلات و چالش‌های بزرگی که هنرهای اصیل ایرانی درگیر آن است رویکردهای صرفاً تاریخ‌نگارانه و زندگی‌نامه‌ای و مکرر گویی پیرامون آن‌ها است.

چنین دیدگاه‌هایی نه تنها کمکی به این سرمایه‌های فرهنگی نمی‌کنند، بلکه موجب درخودنهفتگی و قضاوت‌های نابجا و دست‌آخر فراموشی این آثار خواهند شد. عدم توجه به رویکردهای نقادانه نوین تاریخ هنری و لزوم طرد شیوه‌های سنتی و نامناسبی که هرگز از عهده تفسیر مطلوب و متناسب با موقعیت‌های امروزی بر نمی‌آیند نیز از چالش‌های دیگر پیش روی چنین آثاری است. با این اوصاف، توجه به شیوه‌های تاریخ هنر رایج امروز که ریشه در نظریات انتقادی دارند و محصول تلاقی حوزه‌های مختلف علوم انسانی هستند امری ضروری به نظر می‌رسد. دیدگاه‌های روان‌شناختی و روانکاوانه هنر از جمله دیدگاه‌های مهم تاریخ هنری‌اند که برای خوانش آثار هنری و درک وجوه پیچیده ناهمگون و متکثر آن‌ها دریچه‌های نوینی را برای ما گشوده‌اند. هدف پژوهش حاضر کاربست چارچوب‌های نظری از این قبیل برای درک مؤلفه‌های ناخودآگاه در آفرینش و ادراک سیاه‌مشق به‌عنوان یکی از مهم‌ترین قالب‌های خوشنویسی است و محقق شدن این امر، می‌تواند عاملی در اصالت بخشیدن به پژوهش‌هایی از این دست باشد. البته در پژوهش پیش رو تلاش شده تا مفهوم موردنظر یعنی ناخودآگاه دیدمانی نه همچون مقوله‌ای لایتغیر، بلکه به شکلی تعدیل‌شده و با توجه به خصیصه‌های فرهنگی و با رویکردی ترکیبی به‌عنوان هسته نظری آن اتخاذ شود. پرسش اصلی پژوهش حول این محور متمرکز است که آیا خلق سیاه‌مشق‌های خوشنویس موردنظر به‌عنوان فرآیندی آفرینشگرانه، تحت تأثیر فرآیندهای ذهنی ناخودآگاه قرار دارد؟ و نیز اینکه مهم‌ترین مصالح کار خوشنویس که در این فرآیند به کار می‌آیند کدامند؟ داده‌های

پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده و تجزیه و تحلیل آن‌ها نیز به شیوه کیفی است.

پیشینه پژوهش:

در ارتباط با پیشینه پژوهش می‌توان به مقالاتی که توسط پژوهشگران دیگر نگاشته شده اشاره کرد. مهدی صحراگرد در مقاله «پیدایش و تکامل خط نستعلیق» (۱۳۸۷: ۱۰) پدیدار شدن خط نستعلیق را در سیری تاریخی مورد بررسی قرار داده است. صداقت جباری و همکاران نیز در مقاله خود با اشاره به عناصر ساختاری خوشنویسی، ویژگی‌های سبکی سلطانه‌ی مشهدی را بر شمرده‌اند (۱۳۹۱: ۷۹-۹۱). علیرضا هاشمی نژاد نیز در کتاب سبک‌شناسی خوشنویسی قاجار (۱۳۹۳: ۱۰۰-۱۲۰) از چهار جریان خوشنویسی نستعلیق دوران قاجار یاد می‌کند و علاوه بر ذکر ویژگی نمایش قدرت قلم در حرکتی بی‌پروا و بی‌تکلف در سبک معرفی شده دوم که میرزا غلامرضا و میرحسین ترک در آن جای می‌گیرند، اشارات کوتاهی هم به سیاه‌مشق‌های این دو خوشنویس دارد. با این توصیف فقدان دیدگاه‌های تحلیلی و جزءنگرانه در ارتباط با قالب سیاه‌مشق امری محسوس به نظر می‌رسد و پژوهش حاضر، به دنبال طرح مفهوم ناخودآگاه دیدمانی و کاربست آن بر مبنای ویژگی‌های این هنر ایرانی است تا با گذر از مرزهای روش‌شناختی موجود، زمینه‌ساز تعمیق پژوهش‌های مرتبط شده و گامی در جهت بازنمایی بنیه‌های نظری خوشنویسی بردارد.

تبیین دیدگاه‌های روانکاوانه هنر

تاریخ هنر امروز، دستاوردهای سایر حوزه‌های دانشگاهی را نیز به کار می‌بندد. این حوزه از نظریاتی استفاده می‌کند که به فرآیندهای پیچیده ذهنی مؤلف و مخاطب می‌پردازند. این دیدگاه‌ها را به‌طور کلی می‌توان رویکردهای روان‌شناختی هنر نامید. روانشناسی را به‌طور کلی می‌توان علمی قلمداد کرد که به مطالعه ذهن و رفتار و نیز ویژگی‌های روانی، ذهنی و رفتاری

توسعه نقد روانکاوانه و نگاهی به ناخودآگاه دیدمانی کراوس^۱

اشکال اولیه کاربست روانکاوی در هنر و ادبیات گرایش زندگی‌نامه‌ای داشتند و متن و خالق آن نقش تحلیل‌شونده و ناقد نقش روانکاو را ایفا می‌کرد؛ اما در واقع این تقلیل‌گری که شاخص نقد فرویدی بود هرگز تحقیقات او درباره خلاقیت را محدود نکرد. او حتی درگیری مخاطبان با تمهیدات آفریننده از طریق تجزیه و تحلیل تأثیرات آثار هنری بر مخاطب را نیز مورد توجه قرار می‌داد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۴۲-۱۴۳). همان‌گونه که ذکر شد مورخان هنر در آغاز کار بیشتر توجه خود را به پژوهش زندگی‌نامه‌ای درباره هنرمند اختصاص داده بودند؛ اما در فرآیند گسترش این دیدگاه، مورخان هنر به مطالعه فرآیند آفرینشگری، تأثیر هنر بر بیننده و مسائل مربوط به دریافت آثار هنری نیز توجه نشان دادند. هرچند بسیاری از این دیدگاه‌ها، همچون دیدگاه‌های آسیب‌شناسانه فروید، امروزه در مرکزیت تاریخ هنر جای ندارند، با این حال برخی از مورخان هنر معاصر همچون سوزان پرستون بلیر^{۱۰} و ریچارد آرنهایم^{۱۱} و روزالیند کراوس تحلیل روانکاوانه هنر را در شیوه‌های جالب و برانگیزاننده‌ای به کار گرفته‌اند. یکی از مهم‌ترین این دیدگاه‌ها همان‌طور که ذکر شد دیدگاه کراوس پیرامون ناخودآگاه دیدمانی است. کراوس دیدگاهی کاملاً متفاوت از تحلیل روانکاوانه را به‌عنوان شیوه‌ای برای تجدیدنظر درباره تاریخ هنر مدرن به کار گرفت. بدین منظور او تفسیری که هنرمندان مدرنی همچون ماکس ارنست، مارسل دوشان، جکسون پولاک^{۱۲} و اوا هس^{۱۳} از آثارشان داشته‌اند را مورد توجه قرار داد: «برخلاف تصویری که در آن دید انسان کمتر از آنچه هست فرض می‌شود، این ارگانسیم قادر است چیزهای بسیاری را به‌واسطه فرآیند برونی‌سازی خود طرح‌بندی کند» (Krauss, 1994: 22). همان‌طور که ملاحظه شد نظرگاه پایه‌ای که کراس آن را به تعبیر این هنرمندان مورد اشاره قرار می‌دهد، قابلیت گسترده

یک فرد یا گروه خاص می‌پردازد (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۴۰۰) و روانکاوی شاخه‌ای است از روانشناسی که در ضمیر ناخودآگاه انسان کندوکاو می‌کند (گار؛ سجویک، ۱۳۸۷: ۱۵۲). نقد روانکاوانه که در درجه اول تداعی‌کننده نام فروید^{۱۴} نیز هست از دهه ۲۰ میلادی بر اساس دیدگاه‌های او پدید آمد و اصول روان‌درمانی او به طرز جذابی در هنر و ادبیات به کار بسته شد (داد، ۱۳۸۲: ۴۸۰). یکی از مفاهیم بنیادین در روانکاوی فروید مفهوم «ناخودآگاه» است که خود را در کنش‌ها، واژه‌ها و تصاویر ذهنی آدمی می‌نمایاند. او معتقد بود که پویایی درونی محتواهای ذهن ناخودآگاه را هدایت می‌کند و می‌کوشد آن‌ها را به عرصه خودآگاه براند؛ اما نیروی واپس‌رانی اقتضا می‌کند که هرگونه آزادسازی ماده ناخودآگاه در جامعه‌ای مبدل صورت گیرد؛ بنابراین ناخودآگاه در نشانگان جسمی رؤیاهای لطیفه‌ها، کنش‌پریشی، «لغزش‌های زبانی فرویدی» و حرکات هائی تصادفی که در زندگی روزمره مستور هستند بروز می‌کند. به همین قیاس او تأکید داشت که هنرمند به اعتبار گشودگی‌اش نسبت به قدرت خیال‌پردازی در فرآیند خلق هنری، همواره رابطه‌ای ممتاز با ناخودآگاه دارد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۴۰). نکته قابل‌تأمل این‌که در این نگرش منتقد نیز درگیر ناخودآگاه خویش است، بدین‌سان، گزینش و قضاوت‌های وی چندان بی‌طرفانه نیست، بلکه پاسخ ناخودآگاه وی بر نقد و بررسی‌اش تأثیر می‌گذارد. در همین راستا، حتی نورمن هالند^{۱۵} نیز استدلال می‌کند که لذت خواننده از متن ادبی، حاصل تغییر شکل آرزوهای ناخودآگاه او به شکل اثر است (مقدادی، ۱۳۸۷: ۵۴۷-۵۴۸). فروید رشته علمی نوین خود را مطرح‌کننده دعویاتی علمی می‌دانست که امکان بسط و تعمیم به رشته‌های گوناگونی چون جامعه‌شناسی، تعلیم و تربیت و همچنین علم زیبایی‌شناسی را دارند. نوشته‌های خود او نیز آکنده از اشاراتی به هنر است (پین، ۱۳۸۲: ۲۹۷-۲۹۸).

مسئله می‌کند که آن را همچون الگویی ثابت و لایتغیر در نظر نگیریم. حوزه موردبحث، همچون سایر نظریه‌ها، تاریخی طولانی را پشت سر گذاشته و نظریه‌پردازان جدید آن را به شیوه‌های مختلف و ناهمگون ساخته‌ و پرداخته کرده و به کار گرفته‌اند. کراوس نیز روش خود را به شکلی منحصربه‌فرد و در قالبی جدید در ارتباط با هنر مدرن و توصیف آن به کار گرفت و آن را در مقابل سنت‌های مرسوم و آنچه اساس آفرینش هنری را در ذهن خودمختار و مستقل قلمداد می‌کرد قرارداد. در اینجا روش او صرفاً به‌عنوان چارچوب کلی پژوهش به‌کاررفته شده است.

این مسئله نیز نباید از نظر دور بماند که رویکرد به آثار هنری با توجه به ابعاد مختلف فرآیند آفرینشگری و سازوکار پیچیده دستگاه ذهنی و روانی هنرمند و مواجهه مخاطب با آنکه دارای مناسبات تنگاتنگی هستند می‌تواند بسیار سودمند و راهگشا باشد. خوشنویسی نیز به‌عنوان یکی از ارکان هنر سنتی ایرانی دارای پیچیدگی‌های منحصربه‌فردی است؛ اما غالب بررسی‌هایی که پیرامون این هنر انجام گرفته بر جنبه‌های ابژکتیو و تجلی صرفاً عینی آن متمرکز شده‌اند و فرآیندهای آفرینشگری و درون ذهنی هنرمند در آن‌ها نادیده انگاشته شده است. در اینجا نیز هدف ارائه تاریخ‌شناسی‌ای از خوشنویسی نیست (جالب اینکه در برخی پژوهش‌ها که پیرامون این حوزه کار شده است، صرفاً به ارائه زندگی‌نامه هنرمندان توجه شده است. پژوهشگر حتی متنی مستند در ارتباط با تاریخچه، پیدایش و یا حتی مبدع و یا قدیم‌ترین نمونه سیاه‌مشق که یکی از قالب‌های هنری و ناب خوشنویسی محسوب می‌گردد نیافته است)، بلکه ارائه نمونه‌هایی است که به‌خوبی در آن‌ها می‌توان درگیری هنرمند با اثر هنری و فرآیند کاری‌اش را دنبال نمود.

در اینجا به برخی از ویژگی‌های منحصربه‌فردی که به تشریح بحث در ارتباط با موضوع موردنظر کمک خواهند کرد پرداخته خواهد شد. تجربه خوشنویسی همچون تجربه‌های هنری دیگر

قوه باصره در طرح‌بندی، چیزی حتی فراتر از آنچه به باور کلی تصور می‌شود است و این که هنرمند به‌طور کامل آن را تحت سیطره ندارد. این استدلال هنرمند را در اختیاردارنده فرآیند آفرینشگری و همچنین دیدن قلمداد نمی‌کند، بلکه او همچون نیرویی تلقی می‌شود که امیال و همان رانه‌های^{۱۴} عرصه ناخودآگاهش را از طریق بازنمایی (اثر هنری) آزاد می‌کند. آثاری که حاوی ناخودآگاهی دیدمانی هستند برانگیزاننده فرافکنی ناخودآگاه بیننده نیز هستند و این موضوع بیشتر به‌واسطه کیفیت‌هایی فرمی همچون ریتم^{۱۵}، واریاسیون^{۱۶} و تکرار^{۱۷} رخ می‌دهد (D'Alleva, 2005: 105). کراوس دیدگاه خود را در ارتباط با فرآیندهای کاری مبدعانه هنرمندان مدرن، همچون تکنیک کولاژ^{۱۸}، ماکس ارنست و حاضرآماده^{۱۹} های دوشان به‌کارگرفت. برای مثال کراوس نشان داد که کولاژهای خلاقانه ارنست صرفاً فرآورده برش تصویر از صفحات مجله‌ها، کاتالوگ‌ها و راهنماهای علمی و غیره و افزودن عناصری به آن‌ها نیست، بلکه در ابداعات او، حذف عناصر نامطلوب از آن صفحات نیز نقش دارد. بدین ترتیب در این نوع آثار در کنار فرآیند افزایش، فرآیند حذف نیز در کار است. باید افزود که دیدگاه کراوس با اسطوره‌های رایج در خصوص اثر هنری که «نقادی فرمالیستی» و «تاریخ هنر» سنتی حافظ آن‌ها بوده‌اند به مبارزه برخاسته است؛ اسطوره‌هایی از این دست که اثر هنری را باید همچون کل منطقی و سازمانی‌ای در نظر گرفت که می‌تواند معنایی هم‌تا بامعنای منظور نظر هنرمند بیابد (پین، ۱۳۸۳: ۴۹۹).

بررسی نمونه‌ها

پیش از بررسی نمونه‌های موردنظر ذکر چند مطلب ضروری به نظر می‌رسد. پژوهش پیش‌رو ارائه گزارشی صرفاً روانکاوانه به اسلوب ذکرشده را در دستور کار خود قرار نخواهد داد، زیرا همان‌طور که ذکر شد توجه به خصیصه‌های فرهنگی و نیز عطف توجه به ماهیت نظریه، ما را متوجه این

مختلفی را از سر می‌گذرانند. بدون شک نگارش برخی از کلمات برای او جذاب‌تر و لذت‌بخش‌تر و زیبایی‌شناسانه‌تر بوده و برخی نیز درجه پایین‌تر زیبایی‌شناسانه را داشته‌اند. این موضوع را در ارتباط با ترکیب کلی متن مورد نگارش او نیز می‌توان در نظر گرفت. با این وصف می‌توان فرآیند آفرینشگری اثر را بسیار پیچیده و آن را در تلاقی با فرآیندهای ذهنی مخاطب و هنرمند در یکجا مورد توجه قرار داد.

می‌توان گفت که امیال و رانه‌های ضمیر ناخودآگاه هنرمند، همچون نیرویی که مهارش به دست او نیست، از رهگذر اثر هنری که طبعاً پاره مهمی از تجربه زندگی اوست، آزاد می‌شود. این اتفاق با برجسته نمودن برخی از اجزا یا حروفی که دارای هندسه زیباتر بوده، توأم با حذف برخی از مصالح جزئی که او در کل طول دوران هنرورزی‌اش با آن‌ها مواجه بوده و نمی‌توانسته بر آن‌ها فائق بیاید، از قبیل برخی از اجزا یا حروف و یا هندسه کلمات و یا به‌طور کلی سطر نویسی و قالب‌های قاعده‌مند سخت اسلوب، رخ داده است. بدین ترتیب هنرمند، در اثرش، تنها به حذف برخی عناصر نپرداخته، بلکه عناصر دیگری را نیز وارد اثر کرده است. در نتیجه می‌توان استدلال

توأم با پیچیدگی است و دو وجه هم‌زمانی^{۲۰} و درزمانی^{۲۱} را در این ارتباط باید در نظر داشت. وجه هم‌زمانی را می‌توان صرفاً به خلق اثر در لحظه‌ای خاص نسبت داد؛ اما نمی‌توان آفرینشگری اثر هنری را صرفاً به لحظه خاص آفرینش آن فروکاست. به ترتیبی که هنرمند، با صرف زمان و تجربیات متنوع و در کثرت مواجهات خود، با مصالحی هنری از قبیل هندسه کلمات، ترکیبات نامتجانس، ابزار در دسترس، اشعار و ادبیات متفاوت دست‌وپنجه نرم می‌کند. با توجه به این موضوع نباید از کلیت ادراک وی در آفرینشگری غافل شد. همان‌گونه که اشاره شد تجربیات متکثر هنرمند از زمان هنرآموزی تا لحظه خلق اثر مسئله‌ای است که باید آن را مورد توجه قرار داد. این موضوع کاملاً مشهود است که هنرمند خوشنویس پس از کسب درجات لازم، بازهم ملزم به رعایت قواعد سرسختانه سنتی همچون رعایت اصول سطر نویسی بوده است. علاوه بر این اشعار و ابیات مختلف، به نسبت از مطلوبیت برخوردار بوده و یا برای هنرمند نامطلوب بوده‌اند و این بیانگر یکی از دغدغه‌های اصلی هنرمند یعنی مواجهه با هندسه کلمات است. با این توصیف خوشنویس در فرآیند طولانی تعلیم و هنر ورزی تجربیات



تصویر ۱- سیاه‌مشق اثر میرزا غلامرضا، ۱۲۹۹ ه. ق. مأخذ: (موقع رنگین: ۹۲)



تصویر ۲- سیاه‌مشق اثر میرزا غلامرضا، اواخر قرن ۱۳ هـ ق و یا اوایل قرن ۱۴ هـ ق مأخذ: (مرقع رنگین: ۹۰)

هنرمند غافل شد، زیرا همان‌طور که گفته شد می‌توان افزودن عناصر مطلوب را در کنار حذف عناصر نامطلوب در این آثار مشاهده کرد. امری که در نهایت مجموعه کاملی از فرآیند دیدن را در گستره‌ای متشکل از هنرمند، مخاطب و کل تجربه ادراکی گرد هم می‌آورد.

باید در نظر داشت که مصالح جدید که متشکل از حروف و کلمات متفاوت است، ابزاری را در اختیار او قرار داده تا گونه‌ای متفاوت از ترکیب سیاه‌مشق را رقم بزند و به خلق و آزمودن کیفیت‌های فرمی جدید بپردازد. (تصویر ۲) در این نمونه او مجموعه‌ای از کلمات عربی را در کنار کلمات فارسی چینش کرده و در حقیقت به واسطه مصالح خود توانسته فرآیندی افزایشی را رقم بزند. این موضوع امکان برجسته کردن کلمات مطلوب و به حاشیه راندن و البته نه ضرورتاً حذف کلمات نامطلوب را در اختیار او قرار داده است. همان‌گونه که ذکر شد فرآیند ناخودآگاه را می‌توان به‌عنوان فرآیندی اساسی در بسیاری از آثار هنری مشاهده کرد. اگر جریان حذف یا افزایش را در نمونه‌های موردنظر دنبال کنیم نتایج جالب‌توجهی به دست خواهد آمد. (تصویر ۳) در مورد فرآیند افزایش می‌توان

کرد که به‌طور کلی فرآیند کاستن در کنار فرآیند افزودن در این آثار رخ داده است؛ اما فرآیند پیچیده موردنظر به همین جا ختم نمی‌شود. چنین آثاری گردآورنده ناخودآگاه دیدمانی هستند، با این تأکید که هم‌زمان ناخودآگاه بیننده را نیز به پیش می‌کشند. ممکن است این اتفاق برای مخاطبین متخصص به شکلی ویژه رخ دهد؛ اما مخاطبین در سطوحی گسترده‌تر نیز با این آثار پیوند می‌یابند. و کیفیت‌هایی فرمی همچون ریتم، تکرار و تنوع، مخاطب و ادراک او را وارد اثر می‌کنند. موضوعی که خلق آن در ارتباط و پیوند با ناخودآگاه هنرمند است. برای مثال نمونه موردنظر امکان ترکیب برخی از عناصر را به هنرمند داده، حال آنکه تجربه هنرمند در سطر یا قطعه‌نویسی، همیشه چنین امکاناتی را از وی سلب می‌کرد. (تصویر ۱) نتیجه این که این نوع از ترکیب مصالح، مجال فراهم آوردن اثری را در اختیار او قرار داده تا هم آنچه تا پیش‌ازین از مبادرت به آن ناکام بوده را پدیدار کند و هم مخاطب به درون اثر و تجربه دیداری جذابی وارد شود. بی‌شک نباید از ناخودآگاه دیدمانی به‌عنوان جریانی تا حد زیاد خارج از سیطره

و یکنواخت‌تر درآمده است). بی‌شک هنرمند در فرآیند کاری خود در طی سالیان متمادی با ترکیبات مختلف از حروف و نیز ترکیبات کلمات متفاوت مواجه بوده است.

چیزی که به‌طور حتم ادراک و دید او را تحت تأثیر داشته است؛ اما قطعاً هر قالب مرسوم امکان فراهم کردن آن‌ها را در یکجا در اختیار او قرار نمی‌داد و باید اذعان داشت که برخی از ترکیب‌ها مطلوب و برخی نیز نامطلوب هستند؛ اما گاه هنرمند به‌طور ناخودآگاه در یکجا می‌تواند بسیاری از چنین مصالح مطلوبی را گرد هم آورد. این موضوع را می‌توان به‌خوبی در تحلیل نمونه منتخب مورد اشاره قرارداد. (تصویر ۴) به‌خوبی مشهود است که هنرمند ترکیبی از حروف و کلمات را در کنار هم قرار داده که اشکال مشابهی را گرد هم می‌آورد. برخلاف اکثر سیاه‌مشق‌ها که این کار در آن‌ها با تمرکز بر حروف کشیده انجام می‌شود، در اینجا حرفی که ایجادکننده اشکال دایره‌ای و نیز حفره‌ای (منظور قسمت‌های دایره‌ای شکل حرفی همچون ف، ق، ط، ص، ه، غ است که با نوک قلم نوشته می‌شوند) هستند، تجمیع شده‌اند. حتی امضای هنرمند (رقم خوشنویس) هم تحت تأثیر همین موضوع شکل غالبی گرفته و به‌طور برجسته و منحصربه‌فرد قسمت انتهایی اثر را به خود اختصاص داده است (به تکرار حروف حفره‌دار در کلمات فقیر، مشقه، فقروا، ضعف، غفر و حروف مشابه در وطن، بهر، حا، ضا و غلا توجه کنید). در حقیقت با این کار امضا



تصویر ۴- سیاه‌مشق اثر میرزا غلامرضا، ۱۳۰۰ ه. ق. مأخذ: (کلک مسیحا: (۱)

خود قالب سیاه‌مشق و ویژگی ذاتی آن را مثال زد. مثلاً برخی از کلمات به‌طور مرتب تکرار شده‌اند ((حروف نیست یا ست)). علاوه بر این میل به آزمودن ترکیب‌های جدید از حروف و اتصال یا جداسازی آن‌ها از هم نیز به فعل درمی‌آید ((مثلاً مشکل‌گشا یا دست خدا)). در عین حال قالب مورد استفاده هنرمند امکان تغییر کاربری مصالح اصلی وی را که همانا حروف و کلمات است به‌خوبی در اختیار او قرار داده است. جایی که ناخودآگاه نیز خارج از اختیار و سیطره هنرمند وارد عمل شده و اثر را به کنترل درمی‌آورد. می‌توان دید که این تمهیدات موجب جذابیت اثر شده است. توضیح بیشتر اینکه در حقیقت دو راه پیش روی هنرمند وجود داشته که عبارت بودند از به کار بردن و یا کنار گذاشتن این حروف (علی به شکل کشیده نوشته‌شده و مشکل‌گشا به‌صورت یکسره که در کلمه مشکل‌گشا می‌توان گفت یا حرف ل و یا در شکلی دیگر صرفاً حرف گ حذف شده است ((مشکل‌گشا و یا مشکل‌شا و نه مشکل‌گشا))؛ بدین ترتیب با حذف «ی» دایره‌ای شکل در کلمه علی و تبدیل آن به ((ی معکوس)) و حذف حرف «ل» در کلمه ((مشکل)) و چسباندن ((مشکل)) به ((گشا))، ترکیب به شکل جذاب‌تر



تصویر ۳- سیاه‌مشق اثر میرزا غلامرضا، ۱۲۹۵ ه. ق. منبع: <http://persiangfx.com/fa/gfx/articles/surveying-the-siahmashghby-gholamreza-esfahani>



تصویر ۶- سیاه‌مشق اثر میرزا غلامرضا، اواخر قرن ۱۳ ه. ق و یا اوایل قرن ۱۴ ه. ق
منبع: (http://siyahmashgh88.blogfa.com/cat-9.aspx)

حروف ((حمیر)) و ((تحریر)) روبروی هم و نیز ترکیب کلماتی که حول کلمه ((بظلمتکده)) قرار گرفته‌اند نمونه‌هایی خوب برای تشریح این موضوع‌اند. علاوه بر این هنرمند فرصتی یافته تا کلماتی که از لحاظ هندسی کاملاً مطلوب هستند را کنار هم بچیند. کلمه‌های ((بهمچشمی)) و ((بظلمتکده)) نمونه‌های قابل توجهی در این ارتباط به شمار می‌روند. هم‌زمان نمی‌توان ترکیب فرم‌های دایره‌ای درهم‌تنیده را که به واسطه امکانات قالب موردنظر فراهم گردیده نادیده گرفت. این موضوع را نیز به‌خوبی می‌توان به ناخودآگاه دیدمانی ارتباط داد.

شاید مثالی دیگر بتواند مفهوم ناخودآگاه دیدمانی را روشن‌تر نماید. (تصویر ۶) اثر موردنظر به‌نوعی تکرار اثر موردبحث قبلی است. این در حالی است که اگر کلمات ((کلمینی)) و ((بظلمتکده)) را به‌عنوان کلیت ترکیب و سایر حروف و کلمات را به‌عنوان جزئیات در نظر بگیریم، در خواهیم یافت که تقریباً کلیات تکرار شده‌اند؛ اما همین جزئیات تأثیر بسیار زیادی در ترکیب و قالب اثر ایجاد کرده‌اند. خواه هدف هنرمند تکرار اثر قبلی بوده باشد و خواه آزمودن ترکیبی جدید، اثر اخیر راهی کلاً متفاوت را طی کرده است. بی‌شک هر خوشنویسی این موضوع را تأیید می‌کند که امکان تکرار یک قطعه سیاه‌مشق تقریباً غیرممکن است؛ موضوعی که خود با ناخودآگاه دیدمانی در ارتباط است. مسئله‌ای دیگر که می‌توان آن را در کنار جزئیاتی که تغییر کلی را در کار ایجاد کرده‌اند موردتوجه قرار داد و



تصویر ۵- سیاه‌مشق اثر میرزا غلامرضا، ۱۲۹۷ ه. ق مأخذ: (سلوئی، ۱۳۸۲: ۵۳۹)

نیز برای تکمیل فرم غالب که از حروف حفره‌دار تشکیل می‌شود به اثر افزوده شده است. علاوه بر این ترکیب حروف هم‌خانواده با الف ((مثل ل و ک)) نیز به کمک هنرمند آمده‌اند تا ترکیبی ناب به وجود آید. در حقیقت هنرمند بیش از این‌که به دنبال ترقیم مطلبی دلخواه بوده باشد به شکل‌دهی و چیدمان ناخودآگاهانه حروف و کلماتی از جنس‌های مختلف پرداخته که مجال آن در هیچ نوع دیگری از امکانات موجود از قبیل سطر و قطعه و کتیبه‌نویسی و کتابت به این خوبی برای وی مهیا نبوده است.

همان‌طور که اشاره شد دنیای ترکیب حروف و واژگان بی‌پایان است؛ اما مواجهه با مصالح مختلف در دسترس، هنرمند را از بسیاری از امکانات آن محروم می‌کند. از جمله اشعار مختلف، قابلیت‌های متفاوت گاه مطلوب و گاه نامطلوبی را پیش روی هنرمند قرار می‌دهد. این موضوعی است که خوشنویس خلاق در جریان متمادی کار خود با آن مواجه است و نمی‌توان آن را مسئله‌ای به شمار آورد که هنرمند بتواند به شکل کوتاه‌مدت و کاملاً خودآگاه و خودمختار با آن کنار بیاید. علاوه بر این قدرت آفرینشگری افراد متفاوت نیز برحسب خلاقیتشان متفاوت است. ممکن است بی‌اختیار و در اولین فرصت چنین امکانی برای هنرمند فراهم آید. نمونه موردنظر را می‌توان به‌عنوان مثالی قابل توجه در این باره موردتوجه قرار داد. (تصویر ۵) مصالح مورداستفاده هنرمند در این نمونه کاملاً او را در خلق اثری با جذابیت بصری یاری رسانده است. قرار گرفتن

دهد و پژوهش پیش رو نیز با فرض این موضوع که دید، فرآیندی پیچیده و فراتر از اختیار عمل هنرمند است تحلیل این موضوع را در ارتباط با نمونه‌های خوشنویسی سیاه‌مشق میرزا غلامرضا به کار گرفت. در نتیجه می‌توان چنین استنباط کرد که ناخودآگاه دیدمانی فراتر از اختیار هنرمند در قالب‌های سیاه‌مشق میرزا غلامرضا نمود یافته است و حروف و کلمات از جمله مهم‌ترین مصالحی است که هنرمند خوشنویس با آن سروکار دارد. قابل‌ملاحظه است که در این قالب به‌خصوص، هنرمند به‌واسطه ناخودآگاه دیدمانی به افزودن عناصر دلخواه پرداخته و این کار را هم‌زمان با حذف عناصر نامطلوب نیز انجام داده است؛ این در حالی است که درک مطلوبیت و عدم مطلوبیت حروف و یا کلمات، به شکل مجزا و یا در یک ترکیب کلی، در سیر گذر زمان رخ داده و فرآیندی در زمانی است. ضمن اینکه باز نمود آن به ترتیبی که ذکر شد، طی یک فرآیند ناخودآگاه با کاهش و یا افزایش عناصر، در لحظه خلق اثر رخ می‌دهد. علاوه بر این آثار هنرمند مورد نظر با عناصری همچون ریتم و تکرار مخاطب را نیز درگیر این فرآیند پیچیده دیدمانی کرده و ناخودآگاه او را نیز وارد عمل نموده است.

به نحوی جالب با ناخودآگاه دیدمانی به‌عنوان مسئله اصلی پژوهش نیز در ارتباط است، توجه به تفاوت در پهنای کاغذ به‌عنوان یکی از مصالح پیش روی هنرمند است. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود این مسئله هنرمند را وادار به ایجاد تغییرات کلی کرده است. موضوعی که از آن به‌عنوان رد سلطه هنرمند بر کلیت اثر و نیز قدرت فراتر از اختیار دید ناخودآگاه یاد شد. در ساده‌ترین شکل ممکن می‌توان این موضوع را در تغییر اندازه کشیده‌ها و بزرگ‌تر شدن آن‌ها مشاهده کرد. پهنای کاغذ به‌طور ناخودآگاه هنرمند را وادار به افزایش اندازه کشیده‌ها کرده که تغییر در این کلمات، خودبه‌خود ساختار بصری کار و چینش جزییات را نیز دستخوش تغییر کرده است.

نتیجه:

باید گفت که گذر از تحلیل سنتی هنرهای خاص ایرانی همچون خوشنویسی و نگارگری نیازمند آزمودن دیدگاه‌های متنوع و متکثری است که امروزه به شکلی قابل‌توجه در تاریخ هنر مورد استفاده قرار می‌گیرند. پژوهش پیش رو نیز با در نظر گرفتن چنین دشواری‌هایی سعی کرده تا دریچه‌ای نوین در ارتباط با ادراک برخی از وجوه پیچیده قالب هنری مورد نظر بگشاید. همان‌طور که ذکر شد آفرینشگری اثر هنری ممکن است فراتر از احاطه هنرمند رخ

پی نوشت‌ها:

- 12-Jackson Pollock
- 13-Eva Hesse
- 14-Drive
- 15-Rhythm
- 16-Variation
- 17-Repetition
- 18-Collage
- 19-Readymade
- 20-Synchronic
- 21-Diachronic

- 1-Optical Unconscious
- 2-Psychology
- 3-Psychoanalysis
- 4-Rosalind Krauss
- 5-Picasso
- 6-Marcel Duchamp
- 7-Max Ernst
- 8-Sigmund Freud
- 9-Norman Hlland
- 10-Suzanne Preston Blier
- 11-Rudolf Arnheim

منابع:

- پین، مایکل (۱۳۸۳). *فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته*؛ ترجمه ی پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اول با ویرایش جدید*، تهران: مروارید.
- سبزیان، سعید؛ کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی واژگان ادبیات و حوزه‌های وابسته*، تهران: مروارید.
- سلوتی، رحیم (۱۳۸۲). *میراث جاوید؛ پژوهشنامه خط نستعلیق از ابتدا تا نیمه اول قرن چهاردهم*، تهران: گنجینه فرهنگ.
- صحراگرد، مهدی (۱۳۸۷). «پیدایش و تکامل خط نستعلیق، خلاصه مقالات گردهمایی مکتب هنری تبریز»، به کوشش فرهنگستان هنر و دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ص ۱۰.
- مجمع ذخایر اسلامی (۱۳۸۶). *کلک مسیحا، آثار خوشنویسان بزرگ ایران*، قم: مجمع ذخایر اسلامی.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران: فکر روز.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر؛ ترجمه ی مهران مهاجر و محمد نبوی*، تهران: نشر آگه.
- هاشمی‌نژاد، علیرضا (۱۳۹۳). *سبک‌شناسی خوشنویسی قاجار*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- هیئت اجرایی کنگره ادب و هنر (۱۳۸۴). *مرقع رنگین*، تهران: انتشارات انجمن خوشنویسان ایران و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

-Dalleva, Anne (2005). *Method and Theories of Art History*, London: Laurence king Publishing.

-Krauss, Rosalind E. (1994). *The Optical Unconscious*, Massachusetts: The MIT Press.