نقش ناخودآگاه دیدمانی[۱] در آثار سیاه‌مشق میرزا غلامرضا اصفهانی

آناهیتا مقبلی
دانشیار دانشگاه پیام نور تهران(نویسنده مسئول)
Email: a_moghbeli@pnu.ac.ir
سید سعید حسینی
دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی‌و تحلیلی هنر اسلامی دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران
Email: sin.saeed@yahoo.com

تاریخ دریافت:۹۵/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش:۹۵/۰۴/۲۳

چکیده:

زبان هنر زبانی جهان شمول است و دراین‌ارتباط مقوله‌ای که نباید آن را ازنظر 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 ازجمله عواملی است که برای درک بهتر چنین پیچیدگی‌هایی همواره موردتوجه پژوهشگران قرارگرفته است. این رویکردها هم هنرمند و هم اثر هنری و هم به‌طورکلی فرآیند آفرینش هنری را موردتوجه 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 پردازش‌شده، با استفاده از مفهوم ناخودآگاه دیدمانی در ارتباط با سیاه‌مشق‌های میرزا غلامرضا (۱۳۰۴-۱۲۴۶ ه.ق)، بر این موضوع متمرکزشده که فرآیند خلق آثار موردنظر تا چه حد پیچیده و تحت تأثیر ناخودآگاه بوده است. خلاصه آن‌که هنرمند موردنظر در خلق اثر هنری خود به‌طور ناخودآگاه، علاوه برافزودن 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 رقم‌زده 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 رقم‌زده است.

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

Archive of SID
www.SID.ir

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 نه‌تنها 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 امروزین برنمی‌آیند 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 ازجمله 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 ازاین‌دست 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 جمع‌آوری‌شده و تجزیه‌وتحلیل 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 موردبررسی قرار داده است. صداقت جباری و همکاران نیز در مقاله خود با اشاره به عناصر ساختاری خوشنویسی، ویژگی‌های سبکی سلطانعلی مشهدی را برشمرده‌اند (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 درحرکتی بی‌پروا و بی‌تکلف در سبک معرفی‌شده 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 بازنمائی 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 به‌طورکلی می‌توان رویکردهای روان‌شناختی هنر نامید. روانشناسی را به‌طورکلی می‌توان علمی قلمداد کرد که به مطالعه ذهن و رفتار و نیز ویژگی‌های روانی، ذهنی و رفتاری

Archive of SID

www.SID.ir

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; سچویک، ۱۳۸۷: ۱۵۲).

نقد روانکاوانه که در درجه اول تداعی‌کننده نام فروید[۸] 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 پویشی 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 جامه‌ای مبدل صورت گیرد؛ بنابراین ناخودآگاه در نشانگان جسمی رؤیاها، لطیفه‌ها، کنش پریشی، «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 نورمن‌هالند[۹] 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 مطرح کننده 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).

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 تحلیل شونده و ناقد نقش روانکاو را ایفا می‌کرد؛ اما درواقع این تقلیل گری که شاخص نقد فرویدی بود هرگز تحقیقات او درباره خلاقیت را محدود نکرد. او حتی درگیری مخاطبان با تمهیدات آفریننده از طریق تجزیه‌وتحلیل تأثیرات آثار هنری بر مخاطب را نیز موردتوجه 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 آسیب شناسانه فروید، امروزه در مرکزیت تاریخ هنر جای ندارند، بااین‌حال 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 داشته اند را موردتوجه قرارداد: «برخلاف تصوری که در آن دید انسان کمتر ازآنچه هست فرض می‌شود، این ارگانیسم قادر است چیزهای بسیاری را به‌واسطه فرآیند برونی‌سازی خود طرح بندی کند» (Krauss,1994:22) . همان‌طور که ملاحظه شد نظرگاه پایه ای که کراس آن را به تعبیر این هنرمندان مورداشاره قرار می‌دهد، قابلیت گسترده

Archive of SID

www.SID.ir

قـوه باصـره در طرح‌بنـدی، چیـزی حتـی فراتـر ازآنچـه بـه بـاور کلـی تصـور می‌شـود اسـت و این‌کـه هنرمنـد به‌طـور کامـل آن را تحـت سـیطره نـدارد. ایـن اسـتدلال هنرمنـد را دراختیاردارنـده فرآینـد آفرینشـگری و همچنیـن دیـدن قلمـداد نمی‌کنـد، بلکـه او همچـون نیرویـی تلقـی می‌شـود کـه امیـال و همـان رانـه هـای[۱۴] عرصـه ناخودآگاهـش را از طریـق بازنمایـی (اثـر هنـری) آزاد می‌کنـد. آثـاری کـه حـاوی ناخودآگاهـی دیدمانـی هسـتند برانگیزاننـده فرافکنـی ناخـودآگاه بیننـده نیـز هسـتند و ایـن موضـوع بیشـتر به‌واسـطه کیفیت‌هائـی فرمـی همچـون ریتـم[۱۵]، واریاسـیون[۱۶] و تکرار[۱۷] رخ می‌دهد (D'Alleva,2005:105). کـراوس دیـدگاه خـود را در ارتبـاط بـا فرآیندهـای کاری مبدعانـه هنرمنـدان مـدرن، همچـون تکنیک‌کـولاژ[۱۸] ماکـس ارنسـت و حاضرآمـاده[۱۹] هـای دوشـان به‌کارگرفـت. بـرای مثـال کـراوس نشـان داد کـه کولاژهـای خلاقانـه ارنسـت صرفـاً فـرآورده بـرش تصویـر از صفحـات مجله‌هـا، کاتالوگ‌هـا و راهنماهـای علمـی و غیـره و افـزودن عناصـری بـه آن‌هـا نیسـت، بلکـه در ابداعـات او، حـذف عناصـر نامطلـوب از آن صفحـات نیـز نقـش دارد. بدیـن ترتیـب در ایـن نـوع آثـار در کنـار فرآینـد افزایـش، فرآینـد حـذف نیـز در کار اسـت. بایـد افـزود کـه دیـدگاه کـراوس بـا اسـطوره‌های رایـج در خصـوص اثـر هنـری کـه «نقـادی فرمالیسـتی» و «تاریـخ هنـر» سـنتی حافـظ آن‌هـا بوده‌انـد بـه مبـارزه برخاسـته اسـت؛ اسـطوره‌هایی ازاین‌دسـت کـه اثـر هنـری را بایـد همچـون کل منطقـی و سـازمانی‌ای در نظـر گرفـت کـه می‌توانـد معنایـی همتـا بامعنـای منظـور نظـر هنرمنـد بیابـد (پیـن، ۱۳۸۳: ۴۹۹).

بررسی نمونه‌ها

پیـش از بررسـی نمونه‌هـای موردنظـر ذکـر چنـد مطلـب ضـروری بـه نظـر می‌رسـد. پژوهـش پیـش‌رو ارائـه گزارشـی صرفـاً روانکاوانـه بـه اسـلوب ذکرشـده را در دسـتور کار خـود قـرار نخواهـد داد، زیـرا همان‌طـور کـه ذکـر شـد توجـه بـه خصیصه‌هـای فرهنگـی و نیـز عطـف توجـه بـه ماهیـت نظریـه، مـا را متوجـه ایـن مسـئله می‌کنـد کـه آن را همچـون الگویـی ثابـت و لایتغیـر در نظـر نگیریـم. حـوزه موردبحـث، همچـون سـایر نظریه‌هـا، تاریخـی طولانـی را پشـت سـر گذاشـته و نظریه‌پـردازان جدیـد آن را بـه شـیوه‌های مختلـف و ناهمگـون سـاخته‌وپرداخته کـرده و بـه کار گرفته‌انـد. کـراوس نیـز روش خـود را بـه شـکلی منحصربه‌فـرد و در قالبـی جدیـد در ارتبـاط باهنـر مـدرن و توصیـف آن بـه کار گرفـت و آن را در مقابـل سـنت‌های مرسـوم و آنچـه اسـاس آفرینـش هنـری را در ذهـن خودمختـار و مسـتقل قلمـداد می‌کـرد قـرارداد. در اینجـا روش او صرفـاً به‌عنـوان چارچـوب کلـی پژوهـش به‌کاررفتـه شـده اسـت.

ایـن مسـئله نیـز نبایـد ازنظـر دور بمانـد کـه رویکـرد بـه آثـار هنـری بـا توجـه بـه ابعـاد مختلـف فرآینـد آفرینشـگری و سـازوکار پیچیـده دسـتگاه ذهنـی و روانـی هنرمنـد و مواجهـه مخاطـب باآنکـه دارای مناسـبات تنگاتنگـی هسـتند می‌توانـد بسـیار سـودمند و راهگشـا باشـد. خوشنویسـی نیـز به‌عنـوان یکـی از ارکان هنـر سـنتی ایرانـی دارای پیچیدگی‌هـای منحصربه‌فـردی اسـت؛ امـا غالـب بررسـی‌هایی کـه پیرامـون ایـن هنـر انجام‌گرفتـه بـر جنبه‌هـای ابژکتیـو و تجلـی صرفـاً عینـی آن متمرکزشـده‌اند و فرآیندهـای آفرینشـگری و درون ذهنـی هنرمنـد در آن‌هـا نادیـده انگاشـته شـده اسـت. در اینجـا نیـز هدف ارائـه تاریخ‌شناسـی‌ای از خوشنویسـی نیسـت (جالـب اینکـه در برخـی پژوهش‌هـا کـه پیرامـون ایـن حـوزه کارشـده اسـت، صرفـاً بـه ارائـه زندگی‌نامـه هنرمنـدان توجـه شـده اسـت. پژوهشـگر حتـی متنـی مسـتند در ارتبـاط بـا تاریخچـه، پیدایـش و یـا حتـی مبـدع و یـا قدیم‌تریـن نمونـه سیاه‌مشـق کـه یکـی از قالب‌هـای هنـری و نـاب خوشنویسـی محسـوب می‌گـردد نیافتـه اسـت)، بلکـه ارائـه نمونه‌هایـی اسـت کـه به‌خوبـی در آن‌هـا می‌تـوان درگیـری هنرمنـد بـا اثـر هنـری و فرآینـد کاری‌اش را دنبـال نمـود.

در اینجـا بـه برخـی از ویژگی‌هـای منحصربه‌فـردی کـه بـه تشـریح بحـث در ارتبـاط بـا موضـوع موردنظـر کمـک خواهنـد کـرد پرداختـه خواهـد شـد. تجربـه خوشنویسـی همچـون تجربه‌هـای هنـری دیگـر

Archive of SID

www.SID.ir

توأم با پیچیدگی است و دو وجه هم‌زمانی[۲۰] و درزمانی[۲۱] را دراین‌ارتباط 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 موردتوجه قرارداد. 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 مختلفی را از سر می‌گذراند. بدون شک نگارش برخی از کلمات برای او جذاب‌تر و لذت‌بخش‌تر و زیبایی شناسانه تر 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 موردتوجه قرارداد.

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 به‌طورکلی سطر نویسی و قالب‌های قاعده‌مند سخت اسلوب، رخداده است. بدین ترتیب هنرمند، در اثرش، تنها به حذف برخی عناصر نپرداخته، بلکه عناصر دیگری را نیز وارد اثر کرده است. درنتیجه می‌توان استدلال

تصویر۱- سیاه‌مشق اثر میرزا غلامرضا، ۱۲۹۹ ه. ق مأخذ: (مرقع رنگین: ۹۳)

Archive of SID

www.SID.ir

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

کرد که به‌طورکلی فرآیند کاستن در کنار فرآیند افزودن دراین آثار رخ‌داده است؛ اما فرآیند پیچیده موردنظر به همین‌جا ختم نمی‌شود. چنین آثاری گردآورنده ناخودآگاه دیدمانی هستند، با این تأکید که هم‌زمان ناخودآگاه بیننده را نیز به‌پیش می‌کشند. ممکن است این اتفاق برای مخاطبین متخصص به شکلی ویژه رخ دهد؛ اما مخاطبین در سطوحی گسترده‌تر نیز با این آثار پیوند می‌یابند. وکیفیت‌هائی 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، حال‌آنکه تجربه هنرمند در سطر یا قطعه‌نویسی، همیشه چنین امکاناتی را از وی سلب می‌کرد. (تصویر ۱) نتیجه این‌که این نوع از ترکیب مصالح، مجال فراهم آوردن اثری را در اختیار او قرار داده تا هم آنچه تا پیش‌ازاین 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 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 درنهایت 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 به‌واسطه 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

Archive of SID

www.SID.ir

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)). درعین‌حال قالب مورداستفاده هنرمند امکان تغییر کاربری مصالح اصلی وی راکه همانا حروف و کلمات است به‌خوبی در اختیار او قرارداده 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 حذف‌شده است ((مشکگشا 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 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 مرسومی 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 مورداشاره 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 حروفی که ایجادکننده اشکال دایره‌ای و نیز حفره‌ای (منظور قسمت‌های دایره‌ای شکل حروفی 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 ۳- سیاه‌مشق اثر میرزا غلامرضا، ۱۲۹۵ ه. ق منبع:
(http://persiangfx.com/fa/gfx/)articles/surveying-the-siahmashghby-gholamreza-esfahani)

تصویر ۴- سیاه‌مشق اثر میرزا غلامرضا، ۱۳۰۰ ه.ق مأخذ: (کلک مسیحا: ۱۱)

Archive of SID

www.SID.ir

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

نیز برای تکمیل فرم غالب که از حروف حفره‌دار تشکیل می‌شود به اثر افزوده‌شده 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. ازجمله 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 قابل‌توجه دراین‌باره موردتوجه قرارداد. (تصویر ۵) مصالح مورداستفاده هنرمند در این نمونه کاملاً او را در خلق اثری با جذابیت بصری یاری رسانده است. قرار گرفتن

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)) قرارگرفته‌اند نمونه‌هایی خوب برای تشریح این موضوع‌اند. علاوه بر این هنرمند فرصتی یافته تا کلماتی که ازلحاظ هندسی کاملاً مطلوب هستند را کنار هم بچیند. کلمه‌های ((بهمچشمی)) و ((بظلمتکده)) نمونه‌های قابل‌توجهی دراین‌ارتباط به شمار می‌روند. هم‌زمان نمی‌توان ترکیب فرم‌های دایره‌ای درهم‌تنیده را که به‌واسطه 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 جزییات در نظر بگیریم، درخواهیم یافت که تقریباً کلیات تکرار شده‌اند؛ اما همین جزییات 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 جزییاتی که تغییر کلی را در کار ایجاد کرده‌اند موردتوجه قرارداد و

Archive of SID

www.SID.ir

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 مورداستفاده 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 موردنظر بگشاید. همان‌طور که ذکر شد آفرینشگری اثر هنری ممکن است فراتر از احاطه هنرمند رخ 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. درنتیجه می‌توان چنین استنباط کرد که ناخودآگاه دیدمانی فراتر از اختیار هنرمند در قالب‌های سیاه‌مشق میرزا غلامرضا نمود یافته است و حروف و کلمات ازجمله 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 رخداده و فرآیندی درزمانی است. ضمن اینکه بازنمود 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 موردنظر با عناصری همچون ریتم و تکرار مخاطب را نیز درگیر این فرآیند پیچیده دیدمانی کرده و ناخودآگاه او را نیز وارد عمل نموده است.

پی نوشت‌ها:

1-Optical Unconscious
2-Psychology
3-Psychoanalysis
4-Rosalind Krauss
5-Picasso
6-Marcel Duchamp
7-Max Ernst
8-Sigmund Freud
9-Norman Hulland
10-Suzanne Preston Blier
11-Rudolf Arnheim
12-Jackson Pollock
13-Eva Hesse
14-Drive
15-Rhythm
16-Variation
17-Repetition
18-Collage
19-Readymade
20-Synchronic
21-Diachronic

Archive of SID

www.SID.ir

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.

Archive of SID

www.SID.ir

Optical Unconscious in the Siyah-Mashgh Scripts of Mirza Gholam Reza Esfahani

Abstract

This is a general opinion that art can be a universal communication medium. But what should not be ignored are the diversity of visual experiences around the world and the different artistic practices of artists of dissimilar cultures. The analysis of the processes of viewing and perception and the emphasis laid upon on the unconscious functions, as matters of importance in psychological and psychoanalytic approaches, are among the most substantial factors which attracted the attention of scholars of the fields to understand such complicated visual experiences. According to these intricate interactions, both the artist and the artwork, as well as the spectator of that artwork and above all the process of its creativity are key subjects for analysis.

It was based on such elements that Rosalind Krauss, as an art critic and theorist, used the term 'optical unconsciousness' as an incisive objection against the history of modern art and also against the critical tradition that attempted to define modern art according to certain broadly recognized dictum and self-fulfilling truth. Krauss arguments that the artist is not a professional in control of the process of creating and viewing, but is rather a force who releases unconscious drives and desires in the process of creating a piece of art. Moreover, through formal qualities such as rhythm, harmony, transformation and repetition, the artwork prompts unconscious visualizations in viewers.

Based on this assumption, this paper aims to examine whether this concept of 'optical unconscious' could be attributed to Siyah-mashgh form of script written by Mirza Gholamreza Esfahani who was one of the most famous and outstanding Persian Nastaliq and Shekaste-Nastaliq script calligraphers living during the reign of Qajar dynasty.

The general objective of the study is to determine the relationship between unconscious and the creativity as well as the diachronic process of calligraphy. Thus, it is important to understand how much the creation of calligraphic forms, separately and in compositions, is influenced by the unconscious. In the process of conducting this research, a number of published researches and books related to the subject were studied which indicated that in the majority of cases, only the biography of Persian calligraphers as well as the chronological trends of calligraphy styles were taken into consideration. Moreover, most of the researches were carried out regardless of a defined historiography of Siyah-mashgh, its innovator or any reference to the oldest sample of this art style available. In general, it was observed that the researchers have not paid adequate attention to different forms of calligraphy including Siyah-mashgh, which was artistically practiced by Mirza Gholamreza and some of the other calligraphers. Meanwhile, the lack of focus on critical approaches towards modern art history which are rooted in critical theories has turned such researches into redundant studies. To avoid such redundancy, this paper has used a descriptive-analytic approach and employed psychological and psychoanalytic approaches to recognize the

Anahita Moghbeli
(Corresponding Author)
Associate Professor, Payame Noor University, Tehran
Email: a_moghbeli@pnu.ac.ir

Seyyed Saeed Hosseini
PhD Student, Comparative & Analytic History of Islamic Art, Faculty of Arts, Shahed University
Email: sin.saeed@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

role of unconscious factors in the creativity and perception of Siyah-mashgh script. Data have been collected through desk studies of library resources and processed by qualitative method. The main questions to be answered are: Did Mirza Gholamreza's Siyah-mashgh popped up from his unconscious impulses? What materials the artist has used in this unconscious process?

The research mainly comes to this understanding that Mirza Gholamreza created his Siyah-mashgh form of scripture not only by adding elements to them, but also by removing undesirable ones from his unique form of script. We might say that he devised a subtractive concurrently with an additive process, and the main materials and elements forming such course were evidently words and letters.

In order to better explain this process through the use of Nastaliq calligraphy, we can say that the additive process includes the repetition of Keshideh or longed words and the arrangement of other identical and analogical words and letters. On the other hand, the marginalizing process of the artist,s unconscious is realized through forgetting the disciplined manner of linear calligraphy and omission of less desirable or less artistic words and letters. Certainly such a process takes place diachronically and not synchronically. For example in the course of time, the calligrapher comes to know that he cannot use three or four Keshideh or longed words on one line; so he performs it in Siyah-mashgh. Or he finds out that some words shall look more pleasant if attached, and so he attaches them together but not in a disciplined linear script because it is only Siyah-mashgh that allows him to do so.

Such analytic approaches could pave the way towards the development of theoretical frameworks for studies on the art of calligraphy and help to fill the analytic-based studies' gap in the field. Although this paper exclusively elucidates on the process involved in creating Siyah-mashgh form of Nastaliq calligraphy; however, the feasibility of this approach can be generalized to other forms of Persian calligraphy, particularly Shekaste Nastaliq and Naqqashi Khat.

Keywords: Optical unconscious, The Siyah-Mashgh Scripts of Mirza Gholam Reza Esfahani, Persian calligraphy

References:

•Daad, Sima (2003). ***A Dictionary of Literary Terms***, 1st Edition, Tehran: Morvarid.

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

•Edgar, Andrew and Sedgwick Peter (2008). ***Cultural Theory: the Key Concepts,*** Translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi, Tehran: Agah.

•Hasheminejhad, Alireza (2011). ***Stylistics of Qajar Era Calligraphy,*** Tehran: Iranian Academy of Art (Matn).

•Jabbari, Sedaghat et al. (2003). ***'Stylistics of Nastaliq Calligraphy of Sultan Ali Mashhadi',*** Journal of Islamic Arts Studies, No. 17, pp 91-79.

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

•Meqdadi, Bahram (1999). ***A Dictionary of Literary Critique from Plato to the Present,*** Tehran: Fekre Rooz.

•Makaryk, Irena R. (2004). ***Encyclopedia of Contemporary Literary Theory,*** translated by: Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi, Tehran: Agah.

•Payne, Michael (2004). ***Dictionary of Cultural and Critical Theory***, translated by: Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz.

•***Pen of Vitality*** (2007). Iranian Great Calligraphers Artworks, Qom: Assembly of the Islamic Reserves.

•Sabziyan, Saeed; Kazzazi, Mir Jalaleddin (2009). ***A Dictionary of Literary Theory and Critique and Literary and Subfield Terms,*** Tehran: Morvarid.

•Sahragard, Mehdi (2008). ***Emergence and the Evolution of Nastaliq Calligraphy*** in the proceedings of Tabriz Art School Conference in partnership with Iran Academy of Art and Tabriz Art University, page 10.

•Saluti, Rahim (2003). ***The Immortal Legacy, the Bulletin of Nastaliq Calligraphy from the Beginning until the 1st Half of the 14th Century,*** Tehran: Ganjine Farhang.

•Sarmadi, Abbas (2001). ***Encyclopedia of the Artists of Iran and Islamic World,*** Tehran: Hirmand.

•The Executive Committee of the Congress of Literature and Art (2005). ***Album of Colors***, Tehran: Iranian Calligraphers Association Publication in partnership with the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Archive of SID

www.SID.ir