نمونه‌های شمنیسم در تحولات هنری مدرن و پست‌مدرن

عظیمه السادات هاشمی*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۳/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۷/۱۰

چکیده: مبحث شمنیزم، موضوع بحث بسیاری از انسان‌شناسان، جامعه‌شناسان و روان‌شناسان از گذشته تا به حال بوده است. اما از آن جا که محققان بیشتر به جنبه‌های دینی، اعتقادی و روانی این امر پرداخته‌اند،کمتر نوشته‌ای را می‌توان یافت که به طور خاص به بازتاب‌های این آیین ابتدایی به الاخص در هنر پرداخته باشد. با نظر به اینکه جلوه‌های این آیین در طول زمان جهان‌بینی متفاوت و در پی آن آثاری خاص را به دنبال داشته است،این مقاله کوشیده است تا با آشنایی با این آیین به سیر تحول شمینیسم در هنر معاصر و چگونگی رخ نمایی این آیین در هنر پست مدرن بپردازد.

واژگان کلیدی: شمنیسم، شمن، هنر صخره‌ای، هنر مدرن، جوزف بویز

Archive of SID

مقدمه

یکی از جنبه‌های روشن تمام اعتقادات ابتدایی عبارت‌است از: بیان و عرضهٔ احساس مذهبی و آداب و آیین‌های دینی در قالب آثاری که ما آنرا در جامعهٔ امروز به هنر تلقی می‌کنیم. اعتقاداتی که غالباً در جهان امروز نه تنها عجیب که گاه غیر واقعی به نظر می‌رسد. جادو مصداقی از این جریان است. در ابتدا توجه به این نکته ضروری است که " جادوی ابتدایی همچون سایر باورها در همان حال که مستقیماً در واقعیت عینی اثر نمی‌گذاشت، به طور غیرمستقیم یعنی با تغییر واقعیت ذهنی، در واقعیت عینی تاثیر می‌کرد: انسان را مطمئن، امیدوار و دلیر می گردانید، دشواری ها را در دید او آسان می نمود و او را عملاً به تسخیر واقعیت عینی برمی‌انگیخت." (آریان‌پور، ۱۳۸۰، ۳۷)

پس به هیچ روی نباید جادوی ابتدایی را کاری زائد یا تفننی یا حتی نوعی تلقین و دعا و التماس بدانیم.

یکی از نمودهای جادو در جوامع ابتدایی آیین شمنی است،که بازتاب آن درزندگی، آیین ومناسک وآثار مردمان آن زمان به خوبی مشهود است. هر چند انسان‌های این جوامع خود از منظر هنر به این جریان نگاه نمی‌کرده اند، اما یکی از مواردی که امروزه برای ما جلب توجه می‌نماید جنبه‌های هنری این آیین است. به طوری که حتی اولین آثار این مردمان بر دیوارهٔ غارها امروزه به هنر پیش از تاریخ مبدل گشته است. علاوه بر ابزار و ملازماتی چون ماسک‌ها و... جنبه‌های نمایشی، آوازها و موسیقی‌های این آیین نیز خود به نحوی در زمرهٔ هنر قرار می‌گیرند. از این رو با توجه به همخوانی زبان شمنیسم و زبان گرایش‌های هنری عصر معاصر، چگونگی وارد شدن این آیین به هنر این دوران قابل تأمل است.

در این نوشتار قصد بر این نیست که به شمنیسم از نقطه‌نظر روانشناسی، جامعه‌شناسی یا قوم‌شناسی پرداخته شود. بلکه صرفاً بازتاب هایی از این آیین در قالب اعمال و عناصری که اشاره شد امروزه به هنر استنباط می‌شود می‌پردازیم و، با تمرکز بر چگونگی حضور شمنیسم در سیر تحولات هنری و همخوانی آن با برخی گرایش‌های زبان هنر پست‌مدرن بحث را ادامه می دهیم.

جادو

امری که در اغلب اقوام ابتدایی وجود داشته و دارد، سحر و جادوست. اعتقاد به وجود نیرویی نامرئی و ساکن در اشیاء

* دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه کاشان. Hashemi.mahoor@yahoo.com

www.SID.ir

که سحر و جادو راه و طریقهٔ استفاده از این نیرو به سود شخص است. برخی سحر را اینگونه تعریف کرده اند:

کارهایی خاص از قبیل دمیدن، تکرار بعضی از کلمات یا انجام اعمالی خاص برای قبضهٔ نیروی عظیم طبیعت به نفع خود.[1] (شاله، ۱۳۴۶، ۲۹)

در جوامع ابتدایی جادو مراسمی است برای دلجویی و مددخواهی از نیروهای طبیعت به سود قوم خود و یا به ضرر دشمنان که به صورت‌های مختلفی اجرا می شود:

گاهی این مراسم صورتی عمومی دارد. برای مثال، همهٔ افراد طی مراسم خاصی گناهان و خطاهای خود را به یک حیوان منتقل کرده، او را به قتل می رسانند و یا آن را به یک قایق منتقل نموده، آن را غرق می کنند. (ناس، ۱۳۷۰، ۱۷)

این اعمال گاه از سوی افرادی خاص و گاه از سوی هر یک از افراد جامعه انجام می شود.

نمونهٔ معروف مورد اول، شمنیزم[2] یا طبابت از طریق جادوست، و نمونهٔ دوم آن فتیش‌پرستی[3] است. در اینجا با صرف نظر از توضیح سایر جنبه‌های جادو، مشخصاً به مفهوم شمنیسم پرداخته می شود، و در ادامه به نحوهٔ بروز آن در شکل‌های مختلف هنری در دوران پیش از تاریخ و دوران مدرن می پردازیم.

شمنیزم

در میان انسان‌های ابتدایی این اعتقاد رواج دارد که منشاء بسیاری از بیماری‌ها ارواح شریر است؛ بدان گونه که ارواح شیطانی با نفوذ در کالبد شخص، او را به بیماری‌های مختلف مبتلا می‌سازند. برای معالجهٔ این بیماران باید این روح پلید را از بدن او خارج کرد. سحر از نظر این مردمان راه مقابله با این ارواح خبیث است، که احتیاج به افرادی دارد تا با ویژگی‌های خاص خود از پس این ارواح برآیند. اینگونه جادوگران معمولاً شمن[4] نامیده می‌شوند و اعتقاد به این دیدگاه، شمنیزم نام گرفته است.

«در این طریق، شمن که خود دارای این چنین قوهٔ غیبی است، در بدن انسان دیگر تأثیر می‌گذارد، یعنی روحی معین را از بدن او خارج یا به جسم او داخل می‌کند. کلمهٔ شمن را از زبان اهل سیبریا[5] اقتباس کرده‌اند، زیرا آنها از تمام «جادو پزشکان»، «حکیمان»، ساحران، جن‌گیران و کاهنان جهان در این کار معروف‌ترند، و در آن سرزمین برای غلبه بر ارواح غیبی به کارهای عجیب و غریب می‌پردازند و بیماران را معالجه می‌کنند.[6] شغل شمن این است که خود را چنان تهیج کند که به شیوایی و شوریده حالی روح جن‌زده برساند.[7] به عبارت دیگر او باید خود را، هم از لحاظ میزان هشیاری و هم از نظر نیرو، به حد سرمستی بالا ببرد و از طریق شیطان‌زده ساختن یا افسونکاری، آن ارواح شریر را به درون وجود مردم بفرستد یا از راه جن‌گیری، آنها را از کالبد مردم بیرون براند.» (همان، ۱۶)

جالب آن که این اعتقادات در مکان‌های مختلف دنیا با کیفیتی نسبتاً مشابه به کار می‌رفته است، که نشان از گرایش ذاتی انسان‌ها به عالم ماورایی دارد. لذا منجر به پیدایش چنین گستردگی جغرافیایی شده است، چنان که «این اعمال در میان اقوام و نواحی مختلف بویژه در آسیای میانه، سیبری، اقیانوسیه، آسیای جنوب شرقی و سرخپوستان آمریکا شمالی و جنوبی متداول بوده است.» (بوکولا، ۱۳۸۷، ۴۶۵)

بی‌شک چنین اعمالی نیاز به تمرین و ممارست زیاد افرادی را داشته است که به مرتبهٔ شمنی قائل می‌شوند. وظیفهٔ اصلی شمن شفابخشی است و رسیدن به این درجه کار چندان آسانی نیست و در کنار این وظیفه وی نقشی مهم در سایر مناسک نیز دارد.

«به طور قطع، شمن، جادوگر و حکیم ساحر نیز هست. اعتقاد بر این است که او مانند همهٔ پزشکان قادر به درمان است، و مانند همهٔ جادوگران قادر است معجزاتی از نوع معجزات مرتاضان، خواه بدوی یا مدرن انجام دهد. اما علاوه بر این او هادی روح به دنیای مردگان است و ممکن است کاهن، عارف و شاعر نیز باشد.» (الیاده، ۱۳۸۷، ۴۰)

پرداختن به جزئیات آیین شمنی مبحثی گسترده است که در این رو به توضیحات ذکر شده اکتفا می نمایم.[8] البته در ادامهٔ کار، در صورت لزوم به تناسب بحث مطرح شده با توضیحات بیشتر به موضوع بسط داده خواهد شد.

پیشینه شمنیسم در هنر

حال که با ماهیت کلی شمینیسم آشنا شدیم، لازم می دانم تا با بیان پیشینهٔ این آیین به صورت آثاری که امروزه به هنر اقوام بدوی استنباط می شود، زمینه را برای درک بهتر بازتاب‌های آن در قالب‌های هنری جوامع ابتدایی و در ادامه، عصر معاصر هموار سازم.

هنر پیش از تاریخ به عنوان اولین نشانه‌های هنری در بشر شناخته می‌شود. امروزه این هنر با نقاشی‌های غارهای شمال غرب اروپا (به ویژه اسپانیا و شمال فرانسه) یکی دانسته می شود. در واقع هنر صخره‌ای یک هنر جهانی با درون‌مایه‌ای واحد و مشخص است. در طی بیش از یک قرن، نظریه‌های متفاوتی در مورد خاستگاه پیدایش این هنر، در پی یکدیگر مطرح شده است. هنر برای هنر[9]، هنر جادویی[10]، فرضیه‌های ساختارگرایانه[11]، تحلیل‌های نمادین[12]، تحلیل‌های اسطوره شناختی[13]، که هر یک با

Archive of SID

www.SID.ir

دیدگاه خود هنر آغازین را توجیه می‌نمایند. البته این تفاسیر لزوماً نافی یکدیگر نیستند.

«شمنیسم نیز یک تئوری قدیمی مجدداً احیا شده، توسط دیوید لوئی ویلیام[۱۴] و ژان کلوت[۱۵] است[۱۶]. این نظریه شمن را خالق اصلی هنر غارها می‌داند. این تز بر آن است که تحت تأثیر برخی مواد توهم‌زا، روح شمن دستخوش اوهامی[۱۷] شده که از مراحل متوالی عبور می‌کند. نقاط درخشان، خطوط، شبکه‌ها، شکل‌های هندسی، تصاویر حیوانات به این مراحل متفاوت مرتبط است. بدین ترتیب، برای نگارنده‌ها، طرح‌های حکاکی‌ها و نقاشی‌های صخره ای دوران پیش از تاریخ مطابق اوهام شمن‌ها است. بنابراین در گذشته هنرمندان شمن‌هایی بودند که تنها آنچه را که در جریان رویاهایشان می‌دیدند بر روی دیوارها نقاشی می‌کردند». (Scienceshumaines.Com)

این امر درون مایهٔ واحد هنر صخره‌ای را توجیه می‌کند، چنانچه وجه اشتراک بین سیستم عصبی مرکزی انسان و چیزهایی که چشم در حالت بیهوشی و خلسه می‌بیند، که از این سیستم سرچشمه می‌گیرد، باعث شباهت تصاویر ایجاد شده در همهٔ هنرهای جادویی سرتاسر جهان شده است. امروزه تمام متخصصین می‌پذیرند که نقاشی‌ها و حکاکی‌های صخره‌ای در چارچوب اعتقادات و اعمال جادویی و دینی جای می‌گیرند، اما طبق نظریهٔ ویلیام و کلوت، شمن ها به عنوان اولین خالقین هنر محسوب شده و آثار آن ها را نه به صرف زیبایی‌شناسی که به عوامل روانی،اجتماعی مربوط می‌داند. اما از نگاهی دیگر شاید بتوان اینگونه بیان کرد که هنر به انسان‌هایی با خصوصیاتی خاص منصوب می‌شده که افراد عادی از درک آن عاجز بوده‌اند و همین امر تقدس هنر را به اثبات می‌رساند. به هر طریق در امتداد زمان در جوامع دیگر چون آفریقا نیز، آداب و آیین‌های دینی همچنان در هنر این مردمان نفوذ کرده و می‌توان گفت که" هنر کاربردی، رقص و موسیقی بخشی از هر جشن و فستیوال مذهبی و آیین‌های قومی را تشکیل می‌دهند و واسطهٔ میان سرسپردگی، شادی، غم و حتی ترس و وحشت چه به طور فیزیکی و چه به صورت هنری و زیباشناسانهٔ افراد و جامعهٔ قبیله‌ای است. در آیین‌هایی که در آنها افراد خاصی (شمن) به عنوان واسطه‌های بین دو جهان مادی و روحانی عمل می‌کنند، کاربرد هنر بسیار چشمگیرتر است. " (بوش و دیگران، ۱۳۷۴، ۱۲۲)

نقاشی، ماسک، سازه‌های کوبه‌ای، آواز، مجسمه، همه عناصری است که در اجرای مناسک شمینیسم با ساختاری نمایشی به خدمت گرفته می‌شده است و در مراتب بعدی ویژگی‌های ماورایی این آیین بن مایهٔ برخی اساطیر و جنبه‌های حماسی ادبیات شفاهی در طی قرون متمادی گشته است[۱۸]، که خود پژوهشی گسترده در این باب را می‌طلبد.

با توجه به تفاسیر فوق و تعبیر برخی جنبه‌های این آیین به عنوان هنر، به نظر می‌رسد یکی از خصوصیات محرز شمن‌ها وجود حس زیبایی‌شناسی در آن هاست. چرا که توجیه این موضوع که شمن‌ها راهی به غیر از مطالب ذکر شده برای ارتباط با عالم ماورایی و برپایی مراسم اعتقادی نمی‌دانسته‌اند امری عجیب می‌نماید. قربانی کردن حیوانات و انسان‌ها در جوامع بدوی امری متناسب‌تر در ایجاد ارتباط با جهان غیرمادی به نظر می‌رسد تا رقص، آواز، نقاشی و... البته طبق نظریهٔ ژان کلوت شمن آغازین تحت تاثیر مواد توهم‌زا دستخوش اوهام شده و آنها را ثبت نموده است و ما آن را به هنر تلقی می‌کنیم، اما در جوامع بعدی که هنرهای در رابطه با آیین های شمنی بیشتر نمایان می‌شود، شمن‌ها جادو پزشکان و حکیمانی بوده‌اند که برای نیل به این درجه تمرین‌ها و ریاضت‌های بسیاری را متحمل می‌شده‌اند و نه صرفاً با مواد توهم‌زا به حالت‌های روانی خاص رسیده‌اند. از این رو نباید وجود حس زیبایی‌شناسی انسان‌هایی که به عنوان شمن مطرح بوده‌اند را نادیده گرفت.

شمنیسم در هنر معاصر

جایگزین شدن فرهنگ جدید و مترقی به جای فرهنگ قدیمی و کهنه، در مسیر تکامل جامعهٔ انسانی، بدان معنا نیست که فرهنگ نو فرهنگ کهنه را نقض و نابود کند؛ بلکه نو صورت متکامل کهنه شمرده می‌شود. جادوکاری و سحر یکی از پدیده‌های فرهنگ معنوی و مادی جامعهٔ انسانی است که در جوامع اولیه به عللی که بیان شد پدید آمده و به تدریج دچار تحول و تکامل گردیده است. اگر چه آن پدیده به صورت اولیهٔ خود باقی نمانده اما در بسیاری از مراتب زندگی امروز نمود پیدا کرده است.

هنر از دیرباز تا کنون یکی از منزلگاه‌هایی است که همچنان قابلیت خود را به عنوان جایگاه تبلور اعتقادات حفظ کرده است. شمنیسم نیز به عنوان نمونه‌ای از این اعتقادات در هر مقطع زمانی متناسب با شرایط و آمادگی بستر جامعه در پذیرایی از این آیین کهن، به نحوی در تحولات هنری معاصر نمود پیدا کرده است. در اثنای قرن ۱۹ـ۱۸ میلادی که جامعه در حال رویارویی با تحولات مختلف هنری و غیر هنری در ایجاد جامعه‌ای مدرن بود، ابداعات فناورانهٔ بی شمار، قلمروهای ناشناخته و ناممکن را بر روی آگاهی جمعی گشودند و معیارهای مورد قبول

Archive of SID

www.SID.ir

عموم را بی اعتبار ساختند.

انقلاب‌های عظیم ساختاری، اجتماعی و فکری از این زمان تا «نیمه دوم سده نوزدهم واپسین ایمان به دین نهادینه شده و تفسیر آن از جهان را متزلزل ساختند.» (بوکولا، ۱۳۸۷، ۳۴)

با وجود این بستر نامناسب برای رخنمایی شمنیسم در این دوران، همچنان ارتباط تنگاتنگی میان شمن‌ها و هنر وجود دارد. «جرم رتنبرگ[۱۹] شاعر آمریکایی بر این باور است،که شاعرهای رمانتیک، رویاگرا و الهامی چون رینر ماریا ریلک[۲۰]، آرتور ریمباد[۲۱] و پیروان مکتب دادا[۲۲] همه در آثار خود بیانگر نوعی نئو شمنیسم[۲۳] می‌باشند». (Walter, fridman, 2004, 26)

خارج از مقولهٔ شعر وجود جنبه‌های جادویی در آثار نقاشان این دوران را می‌توان پیش زمینه‌ای برای پذیرایی وجوه بارز تری از شمنیسم در ادوار بعدی دانست. با وجود پررنگ شدن بُعد مادی و ترد گذشته در این عصر، طبیعی است که این آیین به صورتی نامحسوس و متفاوت از جلوه‌های شمنیسم واقعی در آثار هنری این دوران ظهور یابد. اما به حتم بعضی هنرمندان جدید در آثار خود از مناسک جادویی الهام گرفته‌اند.

شاید بتوان ورود آفریده‌های هنر آفریقایی به اروپا را به عنوان اولین زمینه‌های بازگشت تفکر جادویی در هنر معاصر دانست.

با گشایش موزهٔ قوم‌نگاری تروکادرو[۲۴] در سال ۱۸۸۲ اهالی پاریس پیش از پایان قرن با هنر قبایل اقیانوسیه و آفریقا آشنا می شوند.» (بوکولا، ۱۳۸۷، ۱۵۰)

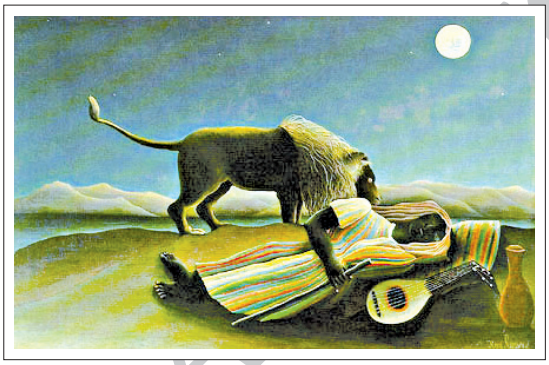
به رغم آشنایی هنرمندان با هنر بدوی، در ابتدا معدودی از آنان (به خصوص برانکوزی[۲۵]، مُدیلیانی[۲۶]، لیپ شیتس[۲۷]، نولده[۲۸] و پیکاس[۲۹]) الفبای تجسمی بدویان را اقتباس می‌کنند. این آفریده‌های هنری غیر عادی با آن خلاقیت و تأثیر تجسمیشان، جست و جوی مدرنیست‌ها را برای قالب‌های جدید بیان و تصویرپردازی ابتدایی موجه جلوه می‌دهند. اصالت و عمق تجربهٔ جادویی جهان که در نقاب‌ها و بتواره‌های[۳۰] بومیان تجسم یافته است، تأثیر قاطع دارد. پیکاسو دیدارش از موزهٔ تروکادرو را برای مالرو[۳۱] چنین شرح می‌دهد: برای من آن نقاب‌ها فقط مجسمه نبودند. اشیایی جادویی بودند [...]، حایل بودند [...] در برابر همه چیز- ناشناخته‌ها، ارواح خبیث [...] سلاح بودند برای جلوگیری از تسخیر آدم ها به دست ارواح و برای رهاندن آنها از شرّ آن ارواح.» (همان، ۱۵۲)

معنای ماورایی و قدرت جادویی هنر آفریقایی یکی از دلایل تأثیرگذاری این هنر بر آوانگارد اروپایی بود، چنانچه «ایمان راسخ به قدرت موجودات فوق طبیعی و نیروهای ساطع شده از آنها نه فقط با کسانی که این پیکره‌ها برای آنان ساخته شده سخن می‌گوید، بلکه بر بینندگان آزاداندیش در همه جا و با هر زمینهٔ فرهنگی اثر گذاشته آنان را مجذوب می‌کند.» (همان، ۱۵۴)

تأثیرات بیشتر هنرمندان اروپایی آن عصر از هنر جادویی آفریقایی صرفاً امری گذرا و ظاهری می‌نماید.

شاید تنها هنرمندی که بتوان آثار او را نشأت گرفته از یک اعتقاد درونی واقعی دانست که در این زمان متناسخ با هنر آفریقایی به نظر می‌آید، هانری روسو[۳۲] (معروف به گمرُکچی) است.

«هنر او مانند هنر قبایل از بیان جادویی برخوردار است. نقاشی های او بازتاب تجربهٔ وی از خودش و جهانی است که در آن مرزهای میان درون و برون، میان خود و جهان، مرزهایی است سیال. نقاشی‌های روسو بازتاب واقعیت عینی نبود، بلکه آن دنیای جادویی را که وی از آن خود می‌دانست منعکس می‌کرد.» (همان، ۱۶۳) فرم هنری خاص و امر جادویی شباهت آثار او را به هنر بومی قبایل بیشتر می‌کرد، چنان که « در سال ۱۹۰۹ یوشف برومر، مجسمه ساز مجارستانی در گالری کوچکی علاوه بر نقاشی های روسو، مجسمه هایی از اقیانوسیه و آفریقا هم در معرض فروش می‌گذارد.» (همان، ۱۵۲)



تصویر ۱: اثر هانری روسو (art.gprc.ab.cahttp://www)

عصر معاصر، همواره بستری است که پذیرای تحولات بسیار هنری شده است. گهگاه وجود هنرمندانی که امر معنوی و جادویی در آثار آنها جلوه می‌کند تلنگری به بی‌تفاوتی انسان‌های مدرن به جهان غیر مادی است.

نمونهٔ دیگری از هنرمندان دوران مدرن که کارهای او نیز فضا را برای توجه بیشتر به معنویات آماده می‌سازد مارک شاگال[۳۳] است.

در کارهای شاگال یکی از برجسته‌ترین هنرمندان مستقل سدهٔ بیستم که سبکی شخصی و شاعرانه داشته می‌توان به تأثیر فلسفهٔ رمز و راز، عرفان و تصوف پی برد.

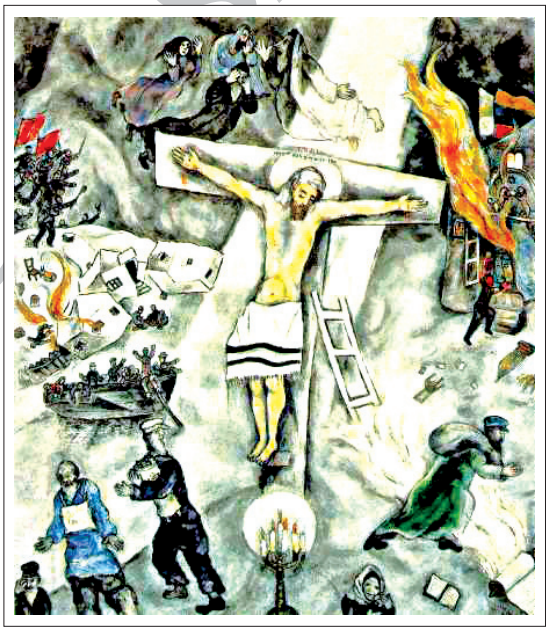
Archive of SID

www.SID.ir

شاگال شخصیتی بسیار مذهبی داشت و «اساساً، نقاش موضوع‌های خیالی و شاعرانه بود. سر چشمهٔ خیال پردازی او به افسانه‌های روسی، خاطره های دوران کودکی، و میراث سنت‌های یهودی باز می‌گشت.» (پاکباز، ۱۳۸۳، ۳۲۷)

با اینکه نقاشی‌های او با رنگ‌هایی جاذب و سرزنده کار شده است، اما فضای خیالی و مذهبی آن و فرم‌های نا متعارف چون انسان‌های در حال پرواز و بیشتر سروتَه و معلق در آسمان به وجود فلسفهٔ رمز و راز و عرفان در آثار او می‌افزاید.

همچنین این نکته نیز جالب توجه است که: «شمنیسم گرچه پرستشی قبیله‌ای عمدتاً منسوب به جوامع کهن و بدوی آفریقایی و آمریکایی است، لیکن دست کم در میان مسیحیان غرب، ریشه در شخصیت عیسی مسیح(ع) داشت که مرشد و شفا دهندهٔ بزرگ بود.» (سمیع آذر، ۱۳۸۸، ۱۵۴) وجود شخصیت عیسی مسیح(ع) نیز در آثار وی و ماهیت عرفانی و مذهبی آن،تعمیم مفاهیم نقاشی‌های او را در قالبی شبه شمنیستی مسلم‌تر می‌نماید.



تصویر ۲: مارک شاگال، تصویر عیسی بر بالای صلیب سفید (texastom46.files.wordpress.comhttp://www.)

وجود جنبه‌های عرفانی در آثار و عقاید واسیلی کاندینسکی نیز به خوبی مشهود است. «کاندینسکی[۳۴] هنرمند را یک شمن (جادوگر) قلمداد می‌کرد.» (Robert ,2003 ,26)

دراین زمان وجوهی ازشمینیسم نه از بُعد شفابخشی که از لحاظ جادویی آن بیش ازپیش درآثار هنرمندان ظهور می‌یابد. انجام اعمال جادویی درحین ایجاد یک اثر هنری نه از حیث روانشناسی و... که با نگاهی هنری تأمل‌برانگیز است. آستین اُسمان اسپیر[۳۵] یکی دیگر از افرادی است که درتوصیف هنر او از واژه شمینیسم استفاده شده است.

او «درکالج سلطنتی هنرمندان تحصیل کرده است. وی معتقداست درسنین کودکی با بانوی عجیبی که مدعی بود، یک جادوگراست، دوست شده که او را به عنوان مادر خود می‌دانسته. او به واسطهٔ آن زن نه تنها تجسم و جسمیت دادن به تصاویر رؤیایی را،که نحوهٔ احضار ارواح را نیز آموخت. اسپیر در حقیقت با استفاده از هنر، تجارب ماورایی خود را به تصویر می‌کشید.» (www.controverscial.com)

تصویر ۳: آستین اُسمان اسپیر(۱۹۱۳) (Robert ,2003 ,26)

تصویر ۴: پرتره خود هنرمند. http://www.flickr.com/photos/28433765@N07/4171915601

www.SID.ir

«سیستم فردی و غیرعادی آستین اسمان اسپیر به صورتی بود که با توجه به اعتقاد وی به حیات مجدد نیاکان، احضار ارواح، هیجان جنسی و شور شهوانی را با هم ادغام کرده و صحنه‌ها و ارواحی که دراین حالات روانی با آن روبرو می‌شد را در حالتی ناخودآگاه و غیر هوشیار به تصویر می‌کشید. وی معتقد بوده که روح یک بومی آمریکایی به نام «عقاب سیاه» منبع اصلی الهام بخش اوبوده است.» (Walter, fridman, 2004, 26)

بعد از این هنرمند تجربه‌های شمینیسمی مشابهی نظیر کمک کننده‌های غیر انسانی در کارهای هنری ساحرهٔ استرالیایی رزآلن نورتون[۳۶] نیز مشهود است.

«وی درسنین کودکی شروع به کسب تجربه‌های روانی عجیب وغریب، توهمات روحانی و عرفانی با ارواح پرداخت. رزالین به دلیل مفهوم غیر متعارف نقاشی‌های ذهنیات خود از مدرسه اخراج شد. اودرادامه به نوشتن داستان‌های ترسناک و تصویرسازی برای یک روزنامه روی آورد و پس از ۸ ماه کارش را از دست داد.

این هنرمند با انتقادها و مخالفت‌های بسیاری درطول زندگی خود به خاطر افکار و آثارش مواجه بود. اما با وجود اتهاماتی که دائماً به سویش فوران داشتند، کارهای هنری‌اش را با سبکی منحصر به فرد و حسی شوخ طبعانه ادامه داد. نورتون هنرمند درخشانی بود که مانند بسیاری از افراد مشهور قربانی جهل و تعصب زمان خود شد.» (http:// www. controverscial. com)

نقاشی‌های او اغلب تصاویری توصیفی از خدایان، شیاطین و نهادهای دیگری است که وی در حالت خلسه با آنها ارتباط برقرار می‌کرده است. همچنین ترکیبی از سحر، جادو و اسطوره با فضایی فانتزی در آثار او نمایان است.با اینکه رزالین نورتون در زمان حیاتش به عنوان مظهر شرارت شناخته می شد، اما امروزه داستان‌ها و نقاشی‌های وی مورد توجه جامعهٔ هنری قرار گرفته است.

تصویر ۵:
http://fantasticvisions.net/ wp-content/ blogs. dir/ 1/ files/ rosaleen- norton/norton-f.jpg

تصویر ۶: رزآلن نورتون (Robert, 2003, 27)

اندیشه‌های جادویی درآثاراین دو هنرمند، نورتون واسپیر بیش از روسو و شاگان نمایان است. این خود نشان دهندهٔ تحولات مردم عصر مدرن در روی آوردن دوباره به عناصر ماورایی دارد. اما با وجود هنرمندانی چون نورتون واسپیرکه در موجه جلوه دادن افکار و هنرخود تلاش و احتمام بسیار ورزیده‌اند، همچنان بستر مناسب برای ظهور کامل جنبه‌های شمینیستی در هنر پدیدار نبوده است.

گذشت زمان و تحولات زیادی که در دهه‌های آخرین سدهٔ بیستم (از ۱۹۶۰ به بعد که ما آن را به عنوان هنرپست مدرن می شناسیم) به وجود آمد، مهم‌ترین امری است که قابلیت ظهور آیین شمینیسمی را به طور مشخص در هنر این دوران امکان پذیر می‌سازد.

در ادامه به چگونگی ظهور آیین شمنی در هنر پست مدرن و تطابق خصوصیات این آیین کهن با هنر پست مدرن پرداخته خواهد شد.

عوامل زمینه ساز ظهور شمنیسم در هنر پست مدرن

۱ـ شیوه‌های جدید ارائهٔ هنری

۲ـ نوستالوژی هنر پست‌مدرن

۳ـ شخصیت هنرمند به عنوان جزئی از اثر هنری

قلمروی گسترده ومتنوعی ازابزارها و روش‌های بیان هنری جدید در هنرپست مدرن یکی ازعوامل مهم در راه یابی مناسک شمینیسمی به این هنر است.

مهمترین خصیصهٔ هنراین قرن یعنی وجه تجربی آن که منجر به پیدایش شیوه‌هایی چون هنر اجرا در بیان هنری

Archive of SID

www.SID.ir

گشت، همخوانی زبان آیین شمیستی را با هنرپست مدرن محیا ساخت. ازاین رو جنبه‌های نمایشی این آیین به عنوان وسیله‌ای در ابراز بهتر مفاهیم این رویکرد هنری به کارگرفته شد.

- یکی دیگر از ویژگی‌های هنراین عصر که می‌توان آن را به عنوان عنصر مؤثر در رهیابی آیین شمنی در هنر پست مدرن در نظر گرفت نوستالوژی موجود در این هنر است.

حس نوستالوژی و برگشتی به گذشته در این هنر اعتراضی به افراط هنرمدرن در آمیختگی با مسائل سیاسی، اجتماعی، تجاری و گرایش مفرط به تکنیک و کالانگاری هنربود. در این میان آیین شمنی به عنوان عنصری کهنه و پیشینه دار،درمیان انسان ها با ایجاد حس نوستالوژی گزینه‌ای مناسب برای نشان دادن این اعتراض و برگشتی به گذشته در هنر به شمار می‌آمد. رجعت به تعهدات هنری دیرینه و حفظ اصالت هنر در جایگاه یک یاریگر تجربیات عینی و احساسی، می‌بایست در قالبی مناسب گنجانده می‌شد. آیین شمنی با ماهیتی شفابخش ویاری رسان با خصیصه‌ای به‌جا چون جنبه‌های نمایشی انتظار هنرمند پست‌مدرن را در این راستا نیز برآورده می‌ساخت.

- مهم شدن شخصیت خود هنرمند به عنوان یکی از مهمترین فرآورده‌های حوزهٔ هنری در این عصر یکی دیگر از جنبه‌های مشترک یک مراسم شمنی با یک اثر هنری پست‌مدرن می‌باشد.

چراکه مناسک شمینیستی نیز در قالبی نمایشی و به صورت اجرا با محوریت شخص شمن و با هدف شفابخشی همچون یک اثر هنری پست مدرن در ژانر اجرا، که شخص هنرمند در آن نقشی تعیین‌کننده دارد، و در تلاش یافتن منزلتی برای تزکیه در روح انسانی است، مطابقت می‌ماید.

با وجود این تفاسیر همخوانی زبان شمینیسم با زبان گرایش‌هایی از هنر معاصر که منجر به راهیابی به جا و متناسب این آیین به عنوان ابزاری برای بیان مفاهیم هنری شده است، امری قابل توجه می‌نماید. نمونهٔ بارز این نوع نگرش و استفاده ازاین آیین در هنر پست مدرن، جلوه‌ای بودکه در زندگی هنری شخصیت هنرمند آلمانی جوزف بویز[۳۷] ظهور پیداکرد. « بویز در گالری تیت[۳۸] لندن خود را نه تنها یک مجسمه‌ساز معمولی که یک شمن معرفی کرد. او بر این باور بود که همهٔ انسان‌ها به خودی خود هنرمند هستند، مفهومی که زندگی نامه نویس بویز، کارولین تیسدال[۳۹] عقیده داشت، که شاید باید از این تفکر بویز چنین برداشت کرد که هر انسانی یک شمن است.»

(Walter, fridman, 2004, 26)

استفاده از مفاهیم و تعاریف ارائه شده در باب جادوگری برای تشخیص این امر که آیا به راستی بویز و سایر هنرمندان مدرن شمن بوده یا هستند، دورشدن از بحث اصلی این نوشتار است. با اینکه استفاده از لفظ شمن درخور انسان‌های مدرنی که بسیاری از روندهای طبیعی را برهم زده‌اند هست اما بهتر این است که برای درک این مبحث به موضوع مهمتری یعنی متن زندگی افرادی که خود را شمن تلقی کرده‌اند مثل بویز توجه شود.

چرا که علاوه بر مهیابودن شرایط برای ظهور شمنیسم در هنر پست‌مدرن، حوادث رخ داده در زندگی این فرد، عنصری مهم درپیدایش این طرز تفکر وی تلقی می‌شود.

جوزف بویز به دلیل یک تجربه شخصی خود را یک شمن می‌دانست که این عقیده بر آثار هنری وزندگی شخصی وی تأثیر مستقیم داشت. «وی در جوانی یک مجسمه‌ساز بود، با توانایی بسیار در استفاده از مواد مختلف، یک کلاژیست چیره دست،که مواد تصویری را به خوبی ترکیب می‌کرد. تا اینکه حادثهٔ سرنگونی هواپیمای او در سال ۱۹۴۲ در اثنای جنگ جهانی دوم و نجاتش توسط افراد بومی قبایل تاتارستان شوروی، روش زندگی، افکار هنری و به طور کلی نگاه وی به هستی راعمیقاً دگرگون ساخت.

بویز تکنسین رادار هواپیما بود و به گفتهٔ خودش پس از سقوط هواپیما مدت ۱۲ روز را در بیهوشی گذراند. دراین مدت بومیان تاتار با روشی کاملاً بدوی اما ثمربخش او را از سرمای سوزان زمستان و جراحات شدید نجات می‌دهند. براساس گفتهٔ وی، تاتارها بدن او را در چربی غلیظ آغشته کرده و سپس درنمد پیچیدند. تا بدین ترتیب از سرما حفظ شود.» (سمیع آذر، ۱۳۸۸، ۱۵۴)

این حادثه افکار هنری و بطور کلی نگاه وی به هستی راعمیقاً دگرگون ساخت و از اینرو خود را در مقام یک منجی و شفادهنده، همچون یک شمن مطرح می‌ساخت. برای بویز سقوط هواپیما به عنوان یک تجربهٔ اولیه بود،که آن را به مرگ و تولدی دوباره تشبیه می‌کرد.

«وی همچنین دچار یک دورهٔ طولانی اختلالات روانی شد.که به عقیدهٔ خود، این بیماری جزء مراتب ضروری و از الزامات قبل از هنرمندشدن است. عبارت معروف و بسیار مهم او "زخمهایت رانشان بده"[۴۰] نشان دهندهٔ همین طرز تفکر وی است، آسیب‌ها رمز هنرمند شدن است.»

(Walter, fridman, 2004, 26)

کلمه زخم دراینجا ممکن است به خصوصیات ذاتی یک شمن که شفادهندهٔ بیماری ها و زخم های خود و دیگران است بازگردد. « به قول میرچا الیاده، رسالت شمنی- مانند هر رسالت مذهبی دیگر- زادهٔ یک بحران یا وقفهٔ موقت درتعادل ذهنی است که فرد در راه شمن شدن، آنرا به مرد نیروهای خودش شفا می‌دهد. بدین ترتیب برای

Archive of SID

www.SID.ir

مثال، شمن اسکیمو یا جادوپزشک اندونزیایی منزلت اجتماعی خودرا مرهون این نیست که دچار صرع می‌شود، بلکه مرهون این است،که می‌تواند حملات صرع را رفع کند.» (بوکولا، ۱۳۸۷، ۴۶۹) بنابراین شخصیت شمنی بویز به قدرت وجودی آن درالتیام بخشیدن به زخم ها و آسیب‌های خود است نه صرفاً به دچار شدن به آنها که البته اگر وی دچار چنین صانحه‌ای نمی‌شد شاید هیچ گاه به قدرت درونی خود پی نمی‌برد. هم چون یک شمن واقعی که کسب تعالیم شمنی در وی تنها پس از اولین تجربهٔ خلسه آغاز می‌شود. یعنی « اولین جلسه، سرنوشت‌سازاست، و اگر هیچ تجربهٔ خلسه‌ای رخ ندهد وی را از انتساب به مقام شمنی کنار می‌گذارند.» (الیاده، ۱۳۸۷، ۶۰)

از این رو «نشان دادن زخم‌ها یک توصیهٔ تکان دهنده است که انسان رابرای التیام جراحت‌هایش به پذیرش و اعلام آنها دعوت می‌کند. » (سمیع آذر، ۱۳۸۸، ۱۵۵) تا از ورای آن به یک هنرمند و شفادهنده مبدل شود.

بسیاری ازآثار بویز نیز تحت عنوان یک شمن، مشابه یک نمایش آیینی و فارغ از هر گونه دغدغهٔ فرم و زیبایی‌شناسی است. بعد ازآن تجربهٔ نجات بخش، برخی مواد ساده چون چربی ونمد برای او مفهومی حیات بخش دارد، و در اجراهایش به طور مستمر به کارگرفته می‌شود. «بعضی اوقات خود را در تکهٔ بزرگی از نمد می‌پیچید و با یک جفت پوتین کهنه به پا (بانام پوتین‌های گوگردی، یک ماده شیمیایی) و با عصایی دردست که معتقد بود هدایت کنندهٔ انرژی‌هاست به اجراهای[41] خود می‌پرداخت.» (Walter, fridman, 2004, 26)

«وی گونه‌ای انسان‌گرایی معنوی و بدویت سازگار با طبیعت را ستایش می‌کرد. او در اجرای رویدادهای خود، از طریقهٔ هم‌آوایی با حیوانات خاصی چون خرگوش و کایوت، به طرزی نمادین به تجدید حیات یک رابطهٔ از دست رفته با طبیعت ویک اُنس گم‌شده در جهان مادی‌گرا می‌پرداخت.» (سمیع آذر، ۱۳۸۸، ۱۵۴)

خصوصیاتی که در آثار هنری مارکوس کواتس[42] هنرمند معاصر انگلیسی نیز کاملاً مشهود است. وی متولد ۱۹۶۸ لندن است و تحصیلات خود را در در آکادمی سلطنتی هنر لندن به انجام رسانده است. کواتس که یک پرنده‌شناس با عقایدی ناتورالیستی است نیز سعی دارد تا با ظاهر شدن در جایگاه یک شمن عقاید خود را که ناشی از تعامل وی با جهان طبیعی است به منظر ظهور رساند. این عقاید که گویا منشأ آن در دوران کودکی وی آغاز شده است، همانند عقاید بویز که نشأت گرفته ازتجاربی معنوی بوده است بر آثار او نقشی مستقیم داشته است. "کواتس دوران کودکی خود را در مکانی در حومهٔ شهر سپری کرد. از این جهت حیات وحش در ذهن او از ابتدا حالتی اسطوره‌ای و جادویی داشته است. حتی در قلمرو آگاهانه، طبیعت وحشی به خاطری حدو مرزهایش برای وی حالتی مرموز در پی داشته است. آگاهی از محدودیت‌هایی که در درک ما از زندگی غیر انسانی وجود دارد." او در مورد گیاهان، علف‌ها، درختان، گیاهان دارویی و قارچ‌ها تحقیقاتی داشته است و مشاهدات خود را به صورت دست نوشته‌هایی سریع، مکتوب کرده است. همچنین در خانهٔ والدین خود مجموعه‌ای از داروهای گیاهی را در یک آزمایشگاه نگه‌داری و به ایجاد یک حیات وحش کوچک در آن جا پرداخت."
(RcfocgcbsVsggft, 2010, 38)

در حوزه‌های متفاوت، بویز و کواتس هر دو چارچوب تعاملات خود را با شمنیسم در رابطه با ارتباط و یادگیری از طریق حیوانات، قرار داده‌اند. البته جوزف بویز همیشه به عنوان یک شخصیت پیشرو در این شیوهٔ هنری مطرح بوده است. اجراهای به یادماندنی وی در عرصهٔ هنراجرا یکی از میراث‌های مهم آوانگارد اروپایی در سال‌های فترت هنری بعد از جنگ جهانی دوم به شمار می‌روند. همانطور که اشاره شد، استفاده از حیوانات خاصی چون خرگوش وکایوت، به طرزی نمادین در آثار بویز مشهود است. استفاده از دو خرگوش مرده در اکسیون معروف رئیس[43]، اجرایی آرام همچون نمایشی آئینی به مدت نه ساعت که در گالری‌هایی در برلین و کپنهاگ به نمایش در آمد و اجرای دیگر بویز یعنی "چگونه نقاشی را برای خرگوش مرده شرح دهیم[44]"

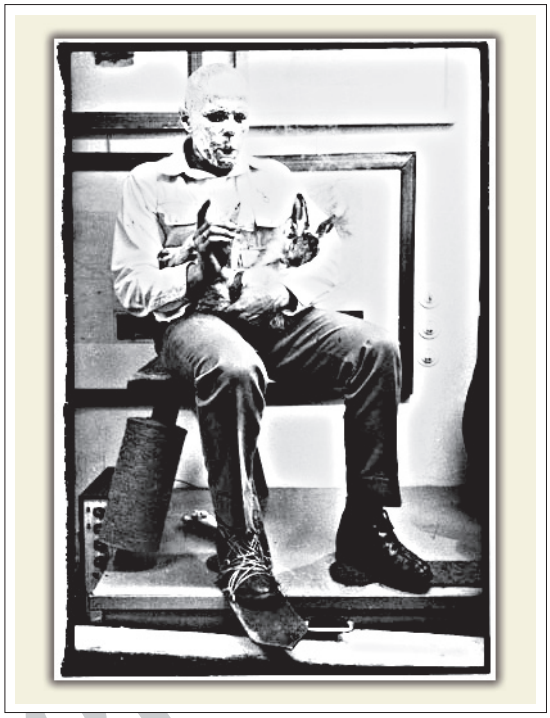
"خرگوش در معنایی استعاره‌ای به تصورات مربوط به تحول و حیات مجدد پیوند داشته و گمان می‌رفت دسترسی به خصوصی به انرژی‌های زمین داشته باشد.

در اجرای "چگونه نقاشی را برای خرگوش مرده شرح دهیم" که طی مدت سه ساعت پشت درهای بستهٔ یک گالری در شهر دوسلدورف، به اجرا در آمد، بویز سرش را به عسل آغشته کرده و آن را در یک ورق طلایی رنگ پوشانده بود، تا احتمالاً کنایه‌ای باشد به تحولات شیمیایی و شاید هم ارتباط اندیشه با عسل به مثابه ماده‌ای حیات بخش. او مدت سه ساعت را با حیوانی مرده که در بغل داشت، سپری کرد بدین نیت که تصاویر را برای وی شرح دهد؛ اما چگونه؟ از راه تخیل، جادو، کیمیا و یا عقل و منطق؟ بویز اصرار داشت؛ "حتی جانوری مرده،ادراک شهودی بیشتری از انسان‌های خشک و متعصب دارد." در مدت اجرا، لب‌های بویز تکان می‌خورد، بی آنکه صدایی شنیده شود. گویی او بدون صدا با حیوان مرده ارتباط برقرار می‌کند. از دیگر عناصر این اجرا،یک پایهٔ صندلی بود که داخل نمد پیچیده شده بود تا گرم بماند. همچنین به تخت کفش بویز در یک

Archive of SID

www.SID.ir

پا نمد و در پای دیگر آهن چسبانده شده بود. تمامی استعارهها از یک اجرای آیینی، و نه یک نمایش سرگرم کننده، حکایت دارند." (سمیع آذر، ۱۳۸۸، ۱۵۴)



تصویر ۷: " چگونه نقاشی را برای خرگوش مرده شرح دهیم http://www.Flicker.com

اجرای دیگر بویز که در آن از خرگوش استفاده شده بود اجرای اوراسیا[۴۵]، به معنی "اروپا و آسیا" بود و با هدف پیوند دو جهان شرق و غرب در برلین به نمایش درآمد.

کواتس نیزدر بخش عمده‌ای از کارهای خود با استفاده از حیوانات به انعکاس حس خود از بیگانگی با محیط پیرامون و سرخوردگی آشکار که ناشی از حس حسرتی برای بازگشت به طبیعت است، می پردازد. شبیه‌سازی مکالمات حیوانات وحشی برای ارتباط با جهان طبیعی و استفاده از پوست و یا سرو بدن حیوانات و ایجاد فضایی همانند یک جزیرهٔ وحشی بکر، خصوصیاتی است که در اجراها و ویدئوهای او می‌توان مشاهده نمود. او سعی دارد تا طبیعت مدفون در اعماق وجودی انسان مدرن را نه در یک فضای باز در بطن طبیعت، بلکه در مرکز دنیای شهری امروز با تداعی و تحریک کردن درون مخاطبش، بیدار سازد. یاری دهنده‌ای که سعی دارد با استفاده از هنر خود به حل مصیبت های اجتماعی بپردازد از این رو خود را در جایگاه یک شمن می بیند. او نیز در آثارش به استفاده از مفهوم استعاری خرگوش یعنی همان تصورات مربوط به تحول و حیات مجدد و دسترسی به انرژی‌های زمین می‌پردازد. اما چگونگی استفاده از حیوانات در آثار کواتس شیوه ایست متمایز از کاربرد حیوانات در آثار بویز. چرا که حیوانات در آثار بویز به عنوان عنصری مستقل استفاده شده‌اند که گاه خود نیز به اجرای نقش می‌پردازند (مانند اجرای کایوت) حال آنکه حیوانات در آثار کواتس معمولاً به عنوان پوششی بر روی سر و بدن وی بکار می‌روند.

8- http://www.Frieze.com/issue/focus-marcus-coates/

مراتب مقایسه در مورد بویز به شمن‌های دوره‌های قبل تراز زمان حاضر برمی‌گردد، چرا که جادوگری در طول زمان به کاهنان و درعصرحاضر به جن‌گیرها و فال‌گیرهای کولی تقلیل یافته. البته این امربه این معنا نیست که جادوگری درشأن هنرمندان، مورخان و منتقدان نیست، چنانچه بویز علم و هنر خود را در زمینهٔ شمینیسم در جهت نقد نخبه سالارانهٔ هنر و جامعه به کارگرفت. اجرای "من آمریکا را دوست دارم و آمریکا مرا" یکی از به یاد ماندنی‌ترین اجراهای او با هدف انتقاد از خشونت‌های آمریکا است. این اجرای بویز پس از ورود وی به آمریکا " از همان لحظهٔ خروج وی از هواپیما آغاز و به مدت سه روز به طول انجامید. او در حالی که لای نمد پیچیده شده بود، به وسیلهٔ آمبولانس مستقیما از هواپیما به گالری منتقل شد. در گالری یک حیوان نیمه وحشی آمریکایی، مشابه گرگ، به نام کایوت، در کنار کاه، پتوی نمدی، علف، یک کاسه آب و مقداری روزنامهٔ وال استریت ژورنال که برای اجرای وی مهیا شده بود، حضور داشت.کایوت از منظر بویز،هم نماد بدویت آمریکا و خاطرهٔ سرخپوستان بومی آن بود و هم نشانهٔ رفتارهای وحشی و خشن آن کشور در صحنهٔ جهانی.

Archive of SID

www.SID.ir

بویز در این همزیستی غریب انسان و حیوان، به مدت سه روز تلاش داشت تا با این موجود وحشی کنار آمده، در موقعیت‌های مختلف با او ارتباط و دیالوگ برقرار کند. ارتباط عمیق بویز با حیوان، تلویحاً استعاره‌ای بود از آرام کردن خوی وحشی و پیشنهاد نوعی رفتار دیگر به آمریکا. او در بسیاری لحظات همچون یک کاهن، نمد را تماما به دور خود پیچیده و عصایی را بالای آن می‌گرفت تا هم حیوان را مرعوب کرده و عقب راند و هم خود را در هیبت یک شمن و یا جادوگر ظاهر سازد.

۹- جزف بویز، "من آمریکا را دوست دارم و آمریکا مرا"، ۱۹۷۴، اجرا در گالریه بلوک، نیویورک. http://www.uiowa.ed)

حرکات نمایشی و رقص‌گونهٔ بویز بعضا با تقلید حرکات حیوان همراه می‌شد، تا اینکه رفته رفته کایوت وحشی به بویز نزدیک شده با او احساس صمیمیت و یگانگی کرد؛ یک همراهی مبتنی بر درک متقابل که به صلح بین دو موجود ناهمگن انجامید. در پایان شب، بویز نمدها را پهن کرد تا روی آن بخوابد و توده ای از کاه نیز برای محل خواب کایوت درست کرد. اما حیوان به روی نمد خوابید و پوشال را برای بویز گذاشت. کایوت تنها برای محاکات با طبیعت نیست، بلکه نمادی است از شرارت‌های افسانه‌ای در خلقت؛ برای سرخپوستان این حیوان مانعی است در برابر تلاش‌های قهرمانانه، در نزد بومیان پیش کلمبیایی آمریکا، خدایی است که رازهای شب را زوزه می‌کشد و در اساطیر کهن، جفت شرور روباه نقره‌ای است. گفته می‌شود که کایوت و کلاغ حیواناتی ابله هستند، اما بویز اعتقاد داشت حتی ابله‌ترین حیوانات هم می‌توانند بیش از باهوش‌ترین انسان‌ها به ما بیاموزند؛ تنها باید بصیرت کافی داشت." (سمیع آذر، ۱۳۸۸، ۱۶۹)

در هنر او شمینیسم (سالم‌کردن طبیعت، فرد، جامعه و جهان) همه وهمه در زمرهٔ وظایف و حیطهٔ هنر قرار می‌گیرند، وپیوسته بر رؤیای دیرین خود مبنی بر: هر کس یک هنرمند است تأکید می‌ورزد. با کمی توجه درمی‌یابیم که هنرمندان قبلی صرفاً درپی بازآفرینی جلوه‌ای جادویی در آثار خود بوده‌اند، حال آنکه در مورد بویز اینطور نیست.

استفاده از شمینیسم در کارهای هنری وی ازطرفی برای قدرتمند کردن خود و از طرف دیگر، نقد شدید پست‌مدرنیستی به هنر مدرن و بازگشت به گذشته برای نجات آینده (یعنی هدف اصلی هنر از نگاه او) بوده است.

در منابع موجود برای افرادی چون بویز ودیگر هنرمندان مدرنی که در ارائهٔ هنر خود به تکنیک‌های شبه جادوگری روی آورده‌اند،از واژهٔ نئوشمینیسم بهره گرفته شده است. مطمئناً مقصود از نامیدن این هنرمندان به نئوشمینیسم تعمیم این رویکردهای فراطبیعی برای همهٔ فرهنگ‌ها با چشم پوشی از تفاوت‌های میان آنهاست. (چه تفاوت‌هایی میان هنرمندان، چه جادوگران و چه انسان‌های عادی) بدیهی است که قالب نئوشمینیسم به درک بهتر و آسانتر ما ازاین هنرمندان وآثار و اعمال آنها کمک می‌نماید.

هنرمندانی چون بویز،کواتس، اسپرس و نورتن تفاوت‌های زیادی با شمن‌های واقعی مخصوصاً در زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی دارند، که این تفاوت‌ها باتوجه به بستر زمانی و رابطه متقابل اعتقادها قابل ترجیح است، چرا که شمن واقعی در بستری قرار داشته که سایر انسان‌ها نیز به شمن بودن و قدرت جادویی آن ایمان مطلق داشته‌اند. و از این رو واژهٔ نئوشمنیزم متناسب ترین صفتی است که می‌توان با آن آثار هنرمندانی چون بویز، کواتس، اسپرس و نورتون را تفسیر نمود. به هر عنوان از آیین شمنی، در اثنای تحولات هنری جدید، باتوجه به همخوانی ماهیت آن با هنر پست‌مدرن به عنوان روشی مناسب برای ارائهٔ آثار هنری بهره گرفته شده که با وجود این آثار هنری که تا عصر حاظر نیز ادامه یافته است می‌توان به تبلور به سزای این آیین در این برههٔ زمانی پی برد.

نتیجه‌گیری

۱ــ مراسم شمنی دارای خصوصیاتی چون جنبهٔ نمایشی، موسیقی، رقص، آواز و وجود ملازماتی چون ماسک، مجسمه و... است. وجود این ارکان، ناخودآگاه جنبه‌های هنری این آیین را نمایان می‌سازد؛ همچنین در پی جهان‌بینی ناشی از این آیین، در عرصهٔ ادبیات نیز افسانه‌ها،نمادها و ادبیات حماسی از آن متأثر می‌شود. در ادامه در هنر مدرن از شمنیسم

Archive
www.SID.ir

به عنوان ابزاری در ارائهٔ هنری بهره گرفته می‌شود، که علاوه بر زمینه‌های اجتماعی و هنری پذیرای این آیین، نشان از قابلیت آمیختگی و تناسب آن با جنبه های مختلف هنری دارد.

۲ـ آغاز ورود شمنیسم در هنر مدرن، در آثار هنرمندانی چون رزالین نورتون و اسمان اسپیر مشهود است، اما از آنجا که هنر پدیده‌ای مستقل نیست و ظهور هر پدیدهٔ هنری وابسته به بستر اجتماعی آن است، تا قبل از هنر پست مدرن زمینه های لازم در راستای نمود کامل این آیین محیا نبوده است.

۳ـ عناصر مؤثر در همخوانی زبان شمنیسم و هنر پست مدرن.

- نوستالوژی و ارج نهادن به گذشته در هنر پست مدرن با استفاده از موضوع‌ها و عناصر کهن چون شمنیسم به عنوان آیینی قدمت‌دار.

- شیوه های جدید ارائهٔ هنری چون هنر اجرا، که با جنبه های نمایشی شمنیسم تناسب دارد.

- مهم شدن شخصیت خودهنرمند به عنوان یکی از مهمترین فرآورده های حوزهٔ هنری به الاخص در ژانر اجرا همچون جنبه های نمایشی یک مراسم شمنی با محوریت شخص شمن.

- یکی از خصوصیات هنر پست‌مدرن یعنی رجعت به تعهدات هنری دیرینه و حفظ اصالت هنر در جایگاه یک یاریگر، و وجود قالبی مناسب چون آیین شمنی با ماهیتی شفابخش و یاری‌رسان

پی نوشت‌ها

۱- همچنین: ناس، جان ، تاریخ جامع ادیان، ترجمه علی اصغر حکمت، ص۱۵

2-Shamanism

۳- Fetishism ، استفاده و استعداد از قوه مخفی و مستور در اشیاء بیجان، برای اطلاعات بیشتر مراجعه شود به: تاریخ جامع ادیان، ص۱۵.

4-Shaman

۵- اصل این کلمه به زبان سیبریایی، shaman است که از طریق روسیه به زبان‌های علمیِ اروپایی راه یافته و به صورت شمن در آمده است.

۶- مراسم زارگیری معمول در بنادر و مناطق جنوب شرقی ایران همین کیفیت را دارد.

۷- در این مسیر علاوه بر ریاضت‌ها و تمرین‌های خاص از مواد توهم زا نیز استفاده می‌شود .

۸- برای اطلاعات بیشتر مراجعه شود به الیاده، میرچا- شمنیسم فنون کهن جلسه، ترجمهٔ: محمدکاظم.

۹- نظریه هنر برای هنر در پایان قرن ۱۹ برتری یافت. امیل کرتَیک Emile Cartailhac (۱۸۴۵-۱۹۲۱)، کارشناس دوره پیش از تاریخ، به عنوان مثال، انسان پیش از تاریخ را مانند یک نوع مدعی زیبایی‌شناسی تصور می‌کند که در ورودی غارش با زیبایی‌های جهان تغذیه می‌شود و تمرین می‌کند که آنها را بازسازی کند. اما این نظر دوام نیافتت. چرا رفتن به مکان‌های تاریکت و نا مناسب عمق غارها برای نشان دادن زیبایی‌های طبیعت؟ زیبایی احتمالاً دغدغهٔ اول انسان پیش از تاریخ نبوده است. حتی اگر یک بعد زیبایی‌شناختی، در اجرا و خلق آثار هنری واقعی مطرح باشد.

۱۰- فرضیه ای که در ابتدای قرن ۲۰ مطرح شد: هنر یک بیان آیینی جادویی به منظور تسهیل شکار یا باروری و حاصلخیزی خواهد بود. برای سالومون رنش (۱۸۵۸-۱۹۳۲) ReinachÉ Salomon و هنری بگون (۱۸۶۳-۱۹۵۶) Henri Bégouën هنر پیش از تاریخ بر "جادوی خوشایند" بنا شده است. نیاکان ما می‌پنداشتند که با طراحی بر دیواره‌ها، می‌توانند بر جهان واقعی نفوذ داشته باشند. بنابراین، آنها شکار را با جراحتی صوری برای اطمینان بیشتر از هلاکت آن در واقعیت، و ماده‌های باردار را برای اطمینان از داشتن توانایی هر روزه برای تهیه گوشت کافی، ترسیم می‌کردند. همین طور، «ونوس» (مجسمه مؤنث) پیش از تاریخ بانوان باردار را نشان می دهد. مسئله این است که مقدار بسیار اندکی از تصاویر حیوانات به صورت مجروح به چشم می‌خورند؛ تنها ۱۰٪ هنر غارها. و حیوانات نشان داده شده، [حیواناتی] نیستند که اغلب بیشتر از بقیه شکار می‌شده‌اند.

۱۱- این نظریه در سال‌های ۱۹۷۰-۱۹۵۰، شناخته شده . آندره لووروا- گوران (۱۹۸۶-۱۹۱۱) André Leroi-Gourhan و آنت لمینگ- امپرر (۱۹۷۷-۱۹۱۷) Annette Laming-Emperaire معتقدند که در هنر غارها، حیوانات و نشانه‌ها طبق اصول مهم تقابلی سازمان‌دهی شده است اما این تئوری تنها در مورد تعداد اندکی از غارها صدق می‌کند. با این وجود، ساختارگرایی این مزیت را دارد که نشان می‌دهد که غارهای مزین سازماندهی شده‌اند و تصاویر بر حسب اتفاق بر روی دیواره‌ها قرار نگرفته‌اند.

۱۲- فرضیه تحلیل نمادین، ارائه شده توسط دنیس ویلو Vialou Denis، سعی دارد تلفیقی از همه تئوری‌ها ایجاد کند. این فرضیه پیشنهاد می‌دهد که تصاویر پیش از تاریخ به مثابه نمادهایی از مفاهیم قابل تغییر مطالعه شوند، اما مستقیماً تحت تأثیر موقعیت مکانی غار. فرضیه تحلیل نمادین، بعد از ایجاد یک «دستور زبان» مشترک، به منظور تلاش در ایجاد پیوند و رابطه بین قلمرو قبایل پیش از تاریخ و روشن کردن سازمان دهی‌های اجتماعی، سعی در تعیین میزان تنوع در بین محوطه‌ها دارد.

۱۳- تحلیل اسطوره شناختی، بازگشتی پیشنهاد شده به اسطوره‌هاست. برخی از تصاویر، بیان شخصیت های اسطوره‌ایست. به همین ترتیب در استرالیا، آخرین بومی‌ها اشکال طراحی شده را با

Archive of SID

www.SID.ir

اجداد و نیاکانشان تفسیر می‌کنند مانند شخصیت های اسطوره‌ای دیده شده در زمان رویا .(time dream) در آفریقای شمالی، شخصیت های ترانتروپ مِسک(Messak) ، در جنوب لیبی، در اسطوره‌های سکنه بومی یافت می‌شود. در پرگوسه (Pergouset) ، در لو (Lot) مجموعه‌ای از طرح‌ها یک اسطوره را تداعی می‌کند.

14- David Lewis Williams

15- Jaen Clottes

۱۶- برای کسب اطلاعات بیشتر مراجه شود به:مقالهٔ "رد پای شمن"، ترجمه: علی مستشاری، ماهنامهٔ پیام یونسکو، سال۲۹، شماره ۳۳۵ ،اردیبهشت ۱۳۷۷، همچنین در بخشی از کتاب" سنگ نگاره‌های ارسباران"، جلال الدین رفیع فر، براساس این نظریه هنر صخره‌ای ارسباران تحلیل شده است.

17-Visions

۱۸- در بخشی از کتاب "شمنیسم فنون خلسه" برخی اساطیر سیبریایی راجع به شمن‌ها، نمادپردازی‌های این آیین و داستان‌های حماسی برگرفته از تجربیات شمن‌ها ارائه شده است.

19- Jerome Rothenberg

۲۰- Rainer - maria - Rillke ۱۸۷۵-۱۸۲۶. شاعر و منتقد هنری استرالیایی.

۲۱- Arthur - Rimbaud . ۱۸۹۱-۱۸۵۴ . شاعر فرانسوی

22- DaDaists

23-Neo - Shamanisms

۲۴- امروزه: موزه مردم شناسی

25- Brancusi, Constantin (1876-1957)

26- Modigliani,Amedeo (1884-1920)

27- Lipchitz,Jacques (1891-1973)

28- Nolde,Emil (1867-1956)

29- Picasso,Constantin (1881-1957)

30-Fetish

31-Malraux,Andre

32- Rousseau,henri (1910-1844)

33- Mark Chagall (1887-1985)

34-Vasily Kandinsky (1886-1944) .

35-Osman spares (1887-1956)

36-Rozaleen, Norton (1917-1979) .

37- Joseph Beyus (1921-1986)

38-Tate

39-Carolin Tisdall

40-Show your wound

41- Alstion

42- Marcus coates

43- The Chief (1963-4)

44- How to Explain painting to a Dead Hare (1965)

45- Eurasia (1966)

فهرست منابع

۱- آریان پور، امیرحسین، **جامعه‌شناسی هنر**، نشر گستره، تهران، ۱۳۸۰

۲- الیاده،میرچا، **شمنیسم فنون کهن جلسه**، ترجمه: محمدکاظم مهاجری، نشرادیان، قم، ۱۳۸۷.

۳- بکولا، ساندرو، **هنر مدرنیسم**، مترجمان: رویین پاکباز و دیگران، فرهنگ معاصر ، تهران، ۱۳۸۷.

۴- بوش، ریچارد/ دالرهاید، کنت/ ناجی، عظیم/کانور، هیلا/ بام استد، رابرت/بیتس، کایل/ویر، رابرت، **جهان مذهبی، ادیان در جوامع امروز**، ترجمه: عبدالرحیم گواهی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی ،تهران، ۱۳۷۴.

۵- پاکباز ، رویین، **دایرة المعارف هنر**، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۸۳.

۶-ر.ک: بی. ناس، جان، **تاریخ جامع ادیان**، ترجمه: علی اصغر حکمت ، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۰.

۷- سمیع آذر ،علیرضا، **اوج و افول مدرنیسم**، نظر، تهران، ۱۳۸۸.

۸- شاله، فیلیسین، **تاریخ مختصر ادیان بزرگ** ،ترجمه : دکتر منوچهر خدایار محبی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۶.

9- Robert J,Wallis **Shamans/Neo-Shamans**: Ecstasies, Alternative Archaeologies and Contemporary Pagans, Britain,New Age Movement, 2003.

10-Schneider, Arnd - Wright ,Christopher (**Between Art and Anthropology**: Contemporary Ethnographic Practice, Berg English ,2010.

11- Walter, Mariko Namba, Fridman, Eva Jane Neumann **Shamanism**: an encyclopedia of world beliefs, practices, and culture, Volume 2, edited by Mariko Namba Walter, Eva Jane Neumann ,2004.

۱۲- مجلهٔ Frieze شمارهٔ ۱۰۸ ، ژوئن ، آگوست ۲۰۰۷

http://www.Frieze.com/issue/focus-marcus-coates

13- http://www.Controverscial.Com

14- http://www. Flicker.com

15- http://fantasticvisions.net/wp-content/ blogs.dir/1/ files/ rosaleen-norton/norton-f.jpg

16- http://www.Sciences Humaines . Com, Art rupestre. Une nouvelle hypothèse Article de la rubrique " Comprendre " Mensuel N° 173 - Juillet 2006

Archive of SID

www.SID.ir