نقدی بر تقویم منتشرشده از نسرین لاریجانی

دو روی جدانشدنی

عسل شیروانیان
منتقد

امیرحسین رضایی چراتی
منتقد

هم‌زمان با آغاز سال نو- روز ۲۹ اسفند ۱۴۰۲- پروژه‌ای از نسرین لاریجانی با هم‌کاری پروژه‌های و-تن و پروژه‌های ۰۹۸ به انتشار رسید. مجموعه عکسی که از پارک رازی در شهر تهران و در قالب یک تقویم ارائه شده است؛ در بخشی از توضیح اثر که در فضای مجازی منتشر شد می‌خوانیم:

«رویدادهای رخ‌داده در تاریخ چگونه به یاد آورده و چگونه فراموش می‌شوند؟ تقویم، این شمارش‌گر زمان خطی با مناسبت‌ها و روزهایش یادآور چه‌کسانی و چه رویدادهایی است؟ آیا تقویمی هم هست که به‌جای آن‌که روزهایش یادآور روزهای مناسبات افتخارآمیز جمعی یا روزهای آیینی یک جامعه باشد، رخدادها و کسانی را به‌یاد آورد که از صحنه‌ی تاریخ حذف شده‌اند؟ کسانی که زیستن‌شان و آن‌چه بر آن‌ها گذشته نه‌تنها از کالبد شهرها پاک شده بلکه در آرشیوها هم نامی از آن‌ها به میان آورده نمی‌شود. در تاریخ نهم بهمن «شهر نو» به آتش کشیده شد. من در دهمین روز هر ماه به این پارک می‌روم و از آن‌جا عکاسی می‌کنم. عکس‌هایی از طبیعت این پارک که در هر فصل شکلی تازه می‌یابد. در بهار زنده می‌شود و در زمستان می‌میرد. این تصاویر برای من یادآور تقویم‌های «سال نو» است.»

هنرمند یک‌بار در ماه، در روز و ساعت مشخص، به دیدار سوژه رفته و ثبتی انجام داده و مخاطب را برای یک ماه، مهمان آن تصویر ناب از سوژه کرده است. او به دیدار سوژه‌ای رفته است که دیگر نیست. در شهر تهران، به‌دنبال شهر دیگری رفته است که وجود ندارد. شهری که نام‌اش «شهر نو» بوده، ولی کهنه و فراموش‌شده است. علاوه‌براین، هر تصویر با متنی کوتاه هم‌راه است که برشی از صحبت‌های بازماندگان این واقعه است. جملات از گزارش تصویری که پس از واقعه‌ی آتش‌سوزی گرفته شده، اقتباس شده است. پیش از هر تحلیلی از این اثر شایسته است یادآور شویم که اگرچه تحلیل و بررسی این اثر هنری وجوه بسیاری را دربر می‌گیرد، مقصود از این نوشته بررسی کلی ایده‌ی اثر و روش ارائه‌ی آن بوده است. پرداختن به جزئیات گرافیکی تقویم طراحی‌شده و اجرای نهایی آن، قاب‌های عکاسی‌شده و دیگر موارد در حوصله‌ی این مطلب نمی‌گنجد.

در دو سطح می‌توان تلاش هنرمند برای به‌شمارش درآوردن و بازیابی خاطره‌ای از نابودی این مکان گم‌شده در تاریخ معاصر تهران را به مداقه گذاشت. در سطح اول، هنرمند با انتخاب نحوه‌ی ارائه‌ی اثر در قالب تقویم، از تاریخ وام می‌گیرد تا معنا را به بازی خود اضافه و اتفاق پیش‌آمده را به خاطره، و غیاب رَد آن را به فراموشی، مربوط کند. چراکه اگر به آرای فیلسوف فرانسوی، پل ریکور، توجه کنیم، گاه‌شمارها ازجمله تقویم‌ها تلاش بشریت در جهت معنادارکردن زمانی است که بر ما سپری می‌شود. ریکور از دو ساحت زمانی یاد می‌کند: زمان کیهانی و زمان انسانی. زمان کیهانی زمانی است فرابشری که از تاریخ بشریت و ماقبل آن حرف می‌زند، بازه‌های چندین هزارساله دارد و از راه دانش علمی قابل کشف و اندازه‌گیری است. اما زمان انسانی علاوه بر این‌که با اعداد بیان‌کردنی نیست، لحظات آن از نظر کیفی نیز ویژگی‌های متمایز از یک‌دیگر دارد. لحظات در زمان کیهانی نوعی مکث در استمرار زمان است و هر لحظه می‌تواند «حالا» باشد، بدون این‌که در آگاهی و تجربه‌ی انسانی جای گیرد. امّا مفهوم «حال» در زمان انسانی دارای بعد و معناست زیرا در تجربه‌ی انسانی قرار می‌گیرد. در طول تاریخ تلاش شده به‌منظور درک مفهوم زمان، زمان کیهانی را به زمان انسانی نزدیک کنند. چراکه زمان کیهانی فاقد کیفیتی است که بتوان آن را در تجربه‌ی بشری اندازه‌گیری و ادراک کرد. رویدادهای تأثیرگذار در طول تاریخ در میان روزهای تقویم ثبت شده و با تکرار آن‌ها در هر دوره‌ی سالانه به لحظات خنثای زمان کیهانی اعتبار و ارزش می‌بخشد. گاه‌شمار یک ساختار نمادین برای پیوند میان زمان کیهانی (که براساس علم نجوم ثبت شده) و زمان تاریخی (براساس رویدادهای تاریخی) برقرار می‌سازد (ریکور ۱۳۷۰، ۱۱-۱۴). بنابراین گویی هنرمند تقویم را به عاریت گرفته تا نمادی باشد از به‌شمارش درآوردن و معنادارکردن رویدادی که در گذشته گم شده است. شیوه‌ی روایت او برای تصاویر ثبت‌شده از پارک رازی کنونی که جای «شهر نو» را گرفته، شمایلی از زمان را به‌تصویر می‌کشد که یک قدم به روایت تاریخی و زمان شمارش‌شده نزدیک شود. او بی‌رحمانه سعی می‌کند این زخم را هر روز و هر ماه به مخاطب بزند. هم‌چنین میان «سال نو» که سرآغاز سال خورشیدی و آغازگر دوباره‌ی شمارش روزهای تقویم ماست و فاجعه‌ی «شهر نو»، یک دوگانه‌ی معنادار می‌سازد. او هم‌چنین روزِ سال نو را برای زمان انتشار اثرش انتخاب می‌کند.

از سوی دیگر در سطح دوم، نظاره‌گر تلاش دیگری از سوی هنرمند برای معنادار کردن و بازیابی زمان و مکان گم‌شده‌ی «شهر نو» هستیم. جملات هم‌راه‌شده با هر تصویر در هر ماه، روایت‌هایی هستند که شاهدان فاجعه بر زبان آورده‌اند و بر رویداد رخ‌داده شهادت داده‌اند. می‌توان با اشاره به آن‌چه ریکور درباره‌ی مفهوم روایت بیان کرده، تحلیلی از هم‌راهی هوشمندانه‌ی تصاویر مکان فراموش‌شده و روایت مردمان مصیبت‌دیده با یک‌دیگر به‌دست داد. او معتقد است روایت تجربه‌ی سیال و زمان‌مند بشری را در قالب زبان به‌نظم می‌آورد و هم‌آهنگ می‌کند. پیکربندی روایی، زمان را به زمان بشری تبدیل می‌کند و حال و گذشته و آینده را معنادار می‌سازد. در این جا زمان به زمان خاطره تبدیل می‌شود که در ظرف حافظه قرار دارد و قابل درک و اندازه‌گیری است (ریکور ۱۳۹۸، ۸۷). بنابراین رنج مردمان گذشته از زبان خودشان، رخداد فراموش‌شده را به زمان بشری نزدیک کرده و مکانی که دیگر اثری از آن نیست به‌واسطه‌ی هویت روایی نقل‌شده بازیابی می‌شود. درواقع برای بازنمایی آن‌چه رخ داده هم‌نشینی تصاویر عکاسی‌شده از مکان فاجعه با روایت‌های واقعی از زمان فاجعه هنر مؤلف است تا بتوانیم خاطرات تراژیک مکان را بازیابیم.

هنرمند تصاویری از فردای نمادین یک فاجعه ثبت کرده است، از فردایی که هر ماه از یک فاجعه تکرار شده است ولی در تصاویر، هیچ چیز مثل فردای یک فاجعه واقعی نیست. مدیوم دقیق انتخاب‌شده از سوی هنرمند، عکس، بر این موضوع صحه می‌گذارد که این تصاویر یک ثبت واقعی از یک مکان معین و در زمان مشخص است، و نه خیال‌پردازی. اما درعین‌حال فقط برشی از واقعیت را به‌تصویر کشیده است. با این‌که عکاس در مکان فاجعه ایستاده و عکاسی کرده ولی ردی از آن‌چه در مکان رخ داده نمی‌بینیم. در حقیقت او در پی به‌تصویر کشیدن فاجعه‌ای است که به‌طرز دردناکی انکار شده و ماهرانه مخاطب را با احساسات تناقض‌آمیزی درگیر می‌کند. این جاست که تلنگر دردناک و عمیق خود را با ظهور تصاویری پر از آرامش و رنگ زندگی به مخاطب می‌زند. زندگی و آرامشی که نشان از غیبت آن دارد. بوستان احداث‌شده بر جای زخم خورده‌ی شهر نمادی از فراموشی معیوبی است که ریکور به آن اشاره می‌کند و آن را در مقابل فراموشی‌ای قرار می‌دهد که بازماندگان یک فاجعه برای گذر از گذشته و حرکت به سمت آینده به‌کار می‌گیرند.

ادامه در صفحه ۱۴۷

خوشنویسی نیز هستم که موضوعی مغفول است که آن هم اگر به نتیجه برسد در قالب یک نمایشگاه عرضه خواهم کرد.

در کنار این پژوهش‌های بنیادی همیشه به نقد توجه کرده‌ام. درباره فضای نقد در خوشنویسی باید عرض کنم، پس از انقلاب به واسطه شرایط ایدئولوژیک دوران توجه به خوشنویسی است اما این توجه در بستری عاطفی مانع از نگاه دقیق به ضروریات خوشنویسی می‌شود. از طرفی رونق خوشنویسی و حضور چهره‌های متعدد در فضای سنت‌زده و ورود سیستم نظام‌مند و قدرت مدار دولتی به خوشنویسی نوعی ساختار هرمی را به نظام ارزشگذاری هنرمندان خوشنویسی تحمیل می‌کند. این همه اقبال اما باعث آن نیست که خوشنویسان تحولی در سیستم تعلیمی خوشنویسی مطابق با ضروریات زمان ایجاد کنند. فقدان نقد و بررسی در آموزش خوشنویسی و لامحاله بی اطلاعی از تاریخ تحولات سبکی در دوره های پیشین و حاکمیت باورهای القاء شده گروهی خاص نوعی شیفتگی به سبک پس از کلهر را به خوشنویسی ایران تحمیل می‌کند. شیفتگی که ضرورت شناخت گذشته را بر مبنای تحلیلی خطی از تحولات دوره‌های خوشنویسی کنار می‌گذارد و اوج خوشنویسی را دوران پس از کلهر می‌داند. از سویی دیگر بواسطه نظام تعلیمی که البته ریشه در نظام تعلیمی سنتی متأثر از رویکردهای عرفانی و اهل تصوف داشته است و نمود آن را در فتوت نامه‌های چیت سازان و آهنگران و ... می‌بینیم نوعی ارتباط عاطفی مبتنی بر قدسی‌سازی هنرمند را به سیستم تعلیمی و لا محاله به سیستم ارزشگذاری خوشنویسی تحمیل می‌کند. این چنین سیستمی استادان خوشنویسی را در موقعیتی کاریزماتیک تبدیل به هنرمندانی که پیر طریقتند و البته نقد ناشدنی و طبیعتاً نقد ناپذیر تبدیل می‌کند. اگر به این شرایط ماهیت خوشنویسی را از بعدی که هنری است فردی نیز بیافزاییم مجموعه شرایط کامل می‌شود. در هنرهای فردی مبتنی بر هندسه که بیشترین رابطه بین هنرمند و صورت‌های تولید شده توسط خود اوست در هنرمند منجر به نوعی خود شیفتگی و ذهنی فربه از خود می‌شود، این خاصیت به پیروان نیز منتقل می‌شود و شرایط جمود ذهنی را فراهم می‌کند. این شرایط تشدید می‌شود زمانی که معیار نقد در درون افراد هستند. نمود بیرونی آن فاقد هویتی معنا دار و مبتنی بر زبان مشترک است، امری ذوقی متکی بر حس و عواطفی است که ریشه در ارزش‌های اثر ندارد بلکه‌گاهی صاحب اثر است که مبنای ارزش می‌شود، بنابراین قضاوت بر مبنای نظام ارزشگذاری دو ارزشی صورت می‌گیرد. به تعبیر دیگر اگر شیوه‌ای را نپسندیدیم کلیت آن را فاقد ارزش می‌دانیم. در صورتی که ارزش‌ها در فضای هنر نسبی هستند، پیدایش شیوه‌های و سبک‌ها مبنای زیبایی شناختی دارد و واجد ارزش‌های ویژه هستند و اگر چنین نیندیشیم امکان مفاهمه را منتفی می‌کند و مانع تولید معیارها و زبان نقد است. نقد اگر بر معیارهای قابل دفاع و مبتنی بر استدلال منطقی عرضه نشود تنها بیانیه‌ای جانبدارانه است که منتقد خود را به دفاعی مشابه وادار می‌کند. جانبداری بدون معیار منجر به تعصب و خشونت کلام می شود و بزرگترین آسیب آن غفلت از شناخت است. آنچه که در بخش بزرگی از حوزه خوشنویسی حاکمیت دارد. خوشنویسی صورتی دارد که بر مبنای مبانی خاصی شکل گرفته و تحولاتی را تجربه کرده است، از این رو برای شناخت آن راهی جز جستجوی روشمند در تاریخ تحولات آن و ایجاد گفتمان‌های جدید نداریم و بی تردید این شرایط قابلیت تغییر دارد.

مثال آن‌که با انتشار آثاری از خوشنویسان دوره‌های گذشته گفتمان گرایش به سبک قدما در خوشنویسی معاصر پدید آمد؛ مانند گفتمانی که در مکتب سقاخانه توجه برخی از هنرمندان مدرن دهه‌های چهل و پنجاه به خوشنویسی و تولید آثاری در نقاشی و مجسمه با درون مایه خط را باعث شد. اما اگر نقد درون گفتمانی در جریاناتی که مثال آمد شکل نگیرد، این تحولات هم جریان ساز نخواهند بود. زیرا شرط مهمی را که ضامن حیات توأم با خلاقیت است همراه ندارند و آن معاصر بودن است. این اتفاق در تولید خطوط جدید نیز رخ داد. در شناخت ماهیت خوشنویسی اما وضعیت بهتر است زیرا افرادی خارج از حوزه عملی در راستای تحلیلی کلی از هنر و تبیین فلسفی و عرفانی هنرهای ایرانی از جمله سنت‌گرایان و برخی از مفسران غربی هنرهای اسلامی و ایرانی به تحلیل ماهیت خوشنویسی پرداختند که البته در این حوزه هم باید توجه داشت که شناخت موضوع اصل است. به تعبیر دیگر هر پدیده‌ای می تواند از منظر تفکری خاص نقد شود. اما نادیده گرفتن ذات تاریخ مند پدیده‌ها و صورتبندی ایدئولوژیک ما را در شناخت ماهیت آنها دچار گمراهی می‌کند هر چند که هر پدیده‌ای در هر زمانی متأثر از مختصات زمان معاصر خود تحول می‌یابد.

ادامه از صفحه ۱۲۲

دو روی جدانشدنی

ریکور معتقد است فراموشی و یادآوری دو روی جدانشدنی از حافظه هستند. جوامع برای بازگوکردن خاطرات و سوگ‌واری حوادث دردناکی که بر آن‌ها گذشته محتاج فراموش کردن هستند. اما زمانی می‌توان فراموشی را موهوم نامید که ردپایی از یادآوری نبینیم (ریکور ۱۳۷۳، ۵۶-۵۷). مکان فراموشی ردی از خاطرات گذشته را با خود حمل نمی‌کند و این انکار گذشته و رنج واردشده راهی برای بخشش باز نخواهد کرد. بخشش به‌معنای فراموش کردن رویداد دردناک گذشته نیست بلکه کاربرد اراده در تغییر معنای گذشته و حرکت به‌سوی آینده است. در پروژه‌ی پیش رو می‌توان این دو روی جدانشدنی از خاطرات مکان را خوانش کرد؛ ازیک‌سو یادآوری مکان فراموش‌شده در دو سطح دیده می‌شود و از سوی دیگر طبیعت به‌تصویر کشیده‌شده هم‌چون مرهمی بر تراژدی رخ‌داده عمل می‌کند. در این حالت فرایند بخشش آسان و افق انتظار در آینده روشن می‌شود.

زیرکی تحسین‌برانگیز در اثر مزبور این است که هنرمند کارش را با قیمتی بسیار ارزان به مخاطب می‌فروشد تا او اثرش را در فضای زندگی‌اش بیاویزد. او با ارائه‌ی این تقویم هم‌چون یک کالای تجاری به مخاطب، عموم را صاحب یک اثر بی‌نظیر هنری می‌کند. مخاطبی که نمی‌داند خودش مهره‌ی نهایی این اجرای هنری است و زین‌پس هر روز خود را با یادآوری دردناک یک فراموشی آغاز خواهد کرد. دوربین آنالوگ و فیلم و ظهور و کاغذ و تقویم ابزارهای نسرین لاریجانی هستند برای انجام یک اجرای هنری که لزوماً با رخ دادن در یک زمان و مکان مشخص مثل موزه یا گالری با یک تعداد تماشاچی محدود معنا پیدا نمی‌کند. در این اثر ما با یک اجرای هنری بی‌زمان روبه‌روییم؛ چراکه از شاهدان لحظه‌ی فاجعه و آنان که لحظه‌ی خلق اثر را دیده‌اند- مثل رهگذران و پاکبان‌های پارک- تا تماشاچیان نهایی اثر که خریداران تقویم هستند، بی‌خبر از این اجرا، یک سال پس از ثبت و انتشار آن در این اجرای هنری شرکت جسته‌اند. هنرمند مصرانه مخاطب را در طول یک سال مجبور به هم‌راه شدن با خودش می‌کند و این تلنگر را هر روز و هر ماه به او می‌زند.

در این اثر ما با انتخاب‌های هوشمندانه‌ی هنرمند در لایه‌های متفاوت و در یک طیف بسیار وسیع روبه‌روییم؛ از انتخاب مدیوم عکاسی و نوع ارائه به‌صورت تقویم تا زمان و تاریخ انتشار پروژه. اما این انتخاب‌ها همیشه هم در اختیار هنرمند نبوده است؛ برای مثال به‌نظر می‌رسد او تسلیم محدودیت‌های صفحه‌بندی، چاپ و تولید و تکثیر شده است و در آن حوزه انتخاب معناداری نکرده است. ازسویی نوع انتشار اثر در فضای مجازی کمی عجولانه به‌نظر می‌رسد. ارائه‌ی مجازی اثر، که درواقع می‌تواند افتتاحیه‌ی مجازی آن تلقی شود، به دقت و حوصله‌ی بیش‌تری احتیاج داشت. از نتیجه‌ی کار مشهود است هنرمند هم‌چنان که بر اجزایی از پروژه کنترل کامل داشته، در قامت یک کارگردان هنری در تمام پروسه‌ی ایده‌پردازی تا اجرا و ارائه از همه‌ی فرصت‌های موجود برای انتقال پیام ارزشمندش استفاده نکرده است.

منابع:

ریکور، پل. ۱۳۹۸. زمان و حکایت: پیرنگ و حکایت تاریخی. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نی.

ریکور، پل. ۱۳۷۰. «توافق با زمان». ترجمه امید اقتداری. پیام یونسکو. شماره ۲۵۱ (اردیبهشت): ۱۱-۱۵.

ریکور، پل. ۱۳۷۳. «خاطره، تاریخ، فراموشی». (سخنرانی). پژوهشکده حکمت و ادیان.

دو روی جدا نشدنی

نقدی بر تقویم منتشر شده توسط نسرین لاریجانی

همزمان با آغاز سال نو –روز 29 اسفند سال 1402– پروژه‌ای از نسرین لاریجانی با همکاری پروژه‌های و-تن و پروژه‌های ۰۰۹۸ به انتشار رسید. مجموعه عکسی از پارک رازی در شهر تهران و در قالب یک تقویم ارائه شده است؛ در بخشی از توضیح اثر که در فضای مجازی منتشر شد می‌خوانیم:

«رویدادهای رخ داده در تاریخ چگونه به یاد آورده و چگونه فراموش می‌شوند؟ تقویم، این شمارش‌گر زمان خطی با مناسبت‌ها و روزهایش یادآور چه کسانی و چه رویدادهایی است؟ آیا تقویمی هم هست که به جای آن‌که روزهایش یادآور روزهای مناسبات افتخارآمیز جمعی یا روزهای آیینی یک جامعه باشد، رخدادها و کسانی را به یادآورد که از صحنه‌ی تاریخ حذف شده‌اند؟ کسانی که زیستن‌شان و آنچه بر آن‌ها گذشته نه تنها از کالبد شهرها پاک‌شده بلکه در آرشیوها هم نامی از آن‌ها به میان آورده نمی‌شود. در شد. من در دهمین روز هر ماه به این پارک می‌روم و از آن‌جا عکاسی می‌کنم. نو» به آتش کشیده تاریخ نهم بهمن «شهر عکس‌هایی از طبیعت این پارک که در هر فصل شکلی تازه می‌یابد. در بهار زنده می‌شود و در زمستان می‌میرد. این تصاویر برای من یادآور تقویم‌های «سال نو» است ... .»

هنرمند یکبار در ماه، در روز و ساعت مشخص به دیدار سوژه رفته و ثبتی انجام داده و مخاطب را برای یک ماه، مهمان آن تصویر ناب از سوژه کرده است. او به دیدار سوژه‌ای رفته است که دیگر نیست. در شهر تهران، به دنبال شهر دیگری رفته است که وجود ندارد. شهری که نامش «شهر نو» بوده، ولی کهنه و فراموش شده است. علاوه بر این هر تصویر با متنی کوتاه همراه است که برشی از صحبت‌های بازماندگان این واقعه است. جملات از گزارش تصویری که پس از واقعه‌ی آتش سوزی گرفته شده، اقتباس شده است. پیش از هر تحلیلی از این اثر شایسته است یادآور شویم که اگرچه تحلیل و بررسی این اثر هنری وجوه بسیاری را در بر می‌گیرد، مقصود از این نوشته بررسی کلی ایده اثر و روش ارائه آن بوده است. پرداختن به جزئیات گرافیکی تقویم طراحی شده و اجرای نهایی آن، قاب های عکاسی شده و دیگر موارد در حوصله این مطلب نمی‌گنجد.

در دو سطح میتوان تلاش هنرمند برای به شمارش در آوردن و بازیابی خاطره‌ای از نابودی این مکان گم شده در تاریخ معاصر تهران را مورد مداقه قرار داد. در سطح اول، هنرمند با انتخاب نحوه ارائه اثر در قالب تقویم، از تاریخ وام میگیرد تا معنا را به بازی خود اضافه و اتفاق پیش آمده را به خاطره، و غیاب رَد آن را به فراموشی مربوط کند. چرا که اگر به آرای فیلسوف فرانسوی، پل ریکور توجه کنیم، گاهشمارها از جمله تقویم‌ها تلاش بشریت در جهت معنادار کردن زمانی است که بر ما سپری می‌شود. ریکور از دو ساحت زمانی یاد میکند: زمان کیهانی و زمان انسانی. زمان کیهانی زمانی است فرابشری که از تاریخ بشریت و ما قبل آن حرف می‌زند، بازه‌های چندین هزارساله دارد و از راه دانش علمی قابل کشف و اندازه گیری است. اما زمان انسانی علاوه بر اینکه با اعداد قابل بیان نیست، لحظات آن از نظر کیفی نیز ویژگی‌های متمایز از یکدیگر دارد. لحظات در زمان کیهانی نوعی مکث در استمرار زمان است و هر لحظه میتواند «حالا» باشد، بدون اینکه در آگاهی و تجربه انسانی جای گیرد. امّا مفهوم «حال» در زمان انسانی دارای بعد و معناست زیرا که در تجربه انسانی قرار می‌گیرد. در طول تاریخ تلاش شده تا در جهت درک مفهوم زمان، زمان کیهانی را به زمان انسانی نزدیک بگردانند. چرا که زمان کیهانی فاقد کیفیتی است که بتوان آن را در تجربه بشری اندازه گیری و ادراک کرد. رویدادهای تأثیرگذار در طول تاریخ در میان روزهای تقویم ثبت شده و با تکرار آنها در هر دوره‌ی سالانه به لحظات خنثیِ زمان کیهانی اعتبار و ارزش میبخشد. گاهشمار یک ساختار نمادین برای پیوند میان زمان کیهانی (که بر اساس علم نجوم ثبت شده) و زمان تاریخی (براساس رویدادهای تاریخی) برقرار می‌سازد. (ریکور 1370، 11–14) بنابراین گویی هنرمند تقویم را به عاریت گرفته تا نمادی باشد از به شمارش در آوردن و معنادار کردن رویدادی که در گذشته گم شده است. شیوه روایت او برای تصاویر ثبت شده از پارک رازی کنونی که جای «شهر نو» را گرفته، شمایلی از زمان را به تصویر میکشد که یک قدم به روایت تاریخی و زمان شمارش شده نزدیک گردد. او بی رحمانه سعی می‌کند تا این زخم را هر روز و هر ماه به مخاطب بزند. همچنین میان «سال نو» که سرآغاز سال خورشیدی و آغازگر دوباره شمارش روزهای تقویم ماست و فاجعه «شهر نو»، یک دوگانه معنادار می‌سازد. او همچنین روزِ سال نو را برای زمان انتشار اثرش انتخاب می‌کند.

از سوی دیگر در سطح دوم، نظاره گر تلاش دیگری از سوی هنرمند برای معنادار کردن و بازیابی زمان و مکان گم شده‌ی «شهر نو» هستیم. جملات همراه شده با هر تصویر در هر ماه، روایت‌هایی هستند که شاهدان فاجعه بر زبان آورده‌اند و بر رویداد رخ داده شهادت داده‌اند. میتوان با اشاره به آنچه ریکور درباره‌ی مفهوم روایت بیان کرده، تحلیلی از همراهی هوشمندانه تصاویر مکان فراموش شده و روایت مردمان مصیبت دیده با یکدیگر ارائه داد. او معتقد است که روایت تجربه سیال و زمانمند بشری را در قالب زبان به نظم آورده و هماهنگ میکند. پیکربندی روایی، زمان را به زمان بشری تبدیل میکند و حال و گذشته و آینده را معنادار میسازد. در اینجا زمان به زمان خاطره تبدیل میشود که در ظرف حافظه قرار دارد و قابل درک و اندازه‌گیری است. (ریکور 1398، 87) بنابراین رنج مردمان گذشته از زبان خودشان، رخداد فراموش شده را به زمان بشری نزدیک کرده و مکانی که دیگر اثری از آن نیست به واسطه هویت روایی نقل شده بازیابی می‌شود. در واقع برای بازنمایی آنچه رخ داده همنشینی تصاویر عکاسی شده از مکان فاجعه با روایت‌های واقعی از زمان فاجعه هنر مؤلف است تا بتوانیم خاطرات تراژیک مکان را بازیابیم.

هنرمند تصاویری از *فردای نمادین* یک فاجعه ثبت کرده است، از فردایی که هر ماه از یک فاجعه تکرار شده است ولی در تصاویر، هیچ چیز مثل فردای یک فاجعه واقعی نیست. مدیومِ دقیق انتخاب شده توسط هنرمند، عکس، بر این موضوع صحه می‌گذارد که این تصاویر یک ثبت واقعی از یک مکان معین و در زمان مشخص است، و نه خیال پردازی. اما در عین حال فقط برشی از واقعیت را به تصویر کشیده است. با اینکه عکاس در مکان فاجعه ایستاده و عکاسی کرده ولی ردی از آنچه در مکان رخ داده نمی‌بینیم. در حقیقت او در پی به تصویر کشیدن فاجعه‌ای است که به شکل دردناکی انکار شده و ماهرانه مخاطب را با احساسات تناقض آمیزی درگیر می‌کند. اینجاست که تلنگر دردناک و عمیق خود را با ظهور تصاویری پر از آرامش و رنگ زندگی به مخاطب می‌زند. زندگی و آرامشی که نشان از غیبت آن دارد. بوستان احداث شده بر جای زخم خورده شهر نمادی از فراموشی معیوبی است که ریکور به آن اشاره کرده و آنرا در مقابل فراموشی‌ای قرار می‌دهد که بازماندگان یک فاجعه برای گذر از گذشته و حرکت به سمت آینده آنرا به کار می‌گیرند. ریکور معتقد است که فراموشی و یادآوری دو روی جدا نشدنی از حافظه هستند. جوامع برای بازگو کردن خاطرات و سوگواری حوادث دردناکی که بر آنها گذشته محتاج فراموش کردن هستند. اما زمانی می‌توان فراموشی را موهوم نامید که رد پایی از یادآوری نبینیم. (ریکور 1373، 56–57) مکان فراموشی ردی از خاطرات گذشته را با خود حمل نمی‌کند و این انکار گذشته و رنج وارد شده راهی برای بخشش باز نخواهد کرد. بخشش به معنای فراموش کردن رویداد دردناک گذشته نیست بلکه کاربرد اراده در تغییر معنای گذشته و حرکت به سوی آینده است. در پروژه‌ی پیش رو می‌توان این دو روی جدا نشدنی از خاطرات مکان را خوانش کرد؛ از یک سو یادآوری مکان فراموش شده در دو سطح دیده می‌شود و از سوی دیگر طبیعت به تصویر کشیده شده همچون مرهمی بر تراژدی رخ داده عمل می‌کند. در این حالت فرایند بخشش آسان و افق انتظار در آینده روشن می‌شود.

زیرکی تحسین برانگیز در این اثر، این است که هنرمند کارش را با قیمتی بسیار ارزان به مخاطب می‌فروشد تا او اثرش را در فضای زندگی‌اش بیاویزد. او با ارائه این تقویم همچون یک کالای تجاری به مخاطب، عموم را صاحب یک اثر بی نظیر هنری می‌کند. مخاطبی که نمی‌داند خودش مهره نهایی این اجرای هنری است و زین پس هر روز خود را با یادآوری دردناکِ یک فراموشی آغاز خواهد کرد. دوربین آنالوگ و فیلم و ظهور و کاغذ و تقویم ابزارهای نسرین لاریجانی هستند برای انجام یک اجرای هنری که لزوماً با رخ دادن در یک زمان و مکان مشخص مثل موزه یا گالری با یک تعداد تماشاچی محدود معنا پیدا نمی‌کند. در این اثر ما با یک اجرای هنری بی زمان روبروییم؛ چرا که از شاهدان لحظه فاجعه و آنان که لحظه خلق اثر را دیدند – مثل رهگذران و پاکبان‌های پارک– تا تماشاچیان نهایی اثر که خریداران تقویم هستند، بی خبر از این اجرا، یک سال پس از ثبت و انتشار آن در این اجرای هنری شرکت جسته‌اند. هنرمند مصرانه مخاطب را در طول یک سال مجبور به همراه شدن با خودش می‌کند و این تلنگر را هر روز و هر ماه به او می‌زند.

در این اثر ما با انتخاب‌های هوشمندانه‌ی هنرمند در لایه‌های متفاوت و در یک طیف بسیار وسیع رو به روییم؛ از انتخاب مدیوم عکاسی و نوع ارائه که به صورت تقویم تا زمان و تاریخ انتشار پروژه. اما این انتخاب‌ها همیشه هم در اختیار هنرمند نبوده است. برای مثال به نظر می‌رسد که او تسلیم محدودیت‌های صفحه‌بندی، چاپ و تولید و تکثیر شده است و در آن حوزه انتخاب معنا داری نکرده است. همچنین نوع انتشار اثر در فضای مجازی کمی عجولانه به نظر می‌رسد. ارائه مجازی اثر، که در واقع می‌تواند افتتاحیه مجازی آن تلقی شود، به دقت و حوصله بیشتری احتیاج داشت. از نتیجه کار مشهود است که هنرمند همچنان که بر روی اجزائی از پروژه کنترل کامل داشته، در قامت یک کارگردان هنری در تمام پروسه‌ی ایده پردازی تا اجرا و ارائه از همه‌ی فرصت‌های موجود برای انتقال پیام ارزشمندش استفاده نکرده است.

نویسندگان: عسل شیروانیان، امیرحسین رضایی چراتی

منابع:

ریکور، پل. 1398. زمان و حکایت: پیرنگ و حکایت تاریخی. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نی.

ریکور، پل. 1370 .«توافق با زمان». ترجمه امید اقتداری. پیام یونسکو. شماره 251 (اردیبهشت): 11–15.

ریکور، پل. 1373. «خاطره، تاریخ، فراموشی». (سخنرانی). پژوهشکده حکمت و ادیان.