
خوانش پسامدرنی آثار هنری بر اساس آرای فردریک جیمسون با تمرکز بر مجموعه هیچ

پرویز تناولی (دهه های ۱۳۴۰-۱۳۸۰ ه.ش.)

زهرا رهبرنیا*

مریم کشمیری**

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۲/۳

تاریخ پذیرش: ۹۶/۴/۲۵

چکیده

تاریخ‌گرایی همراه با تضعیف تاریخ‌مندی که در نگارش‌های جیمسون بیان گردید، نگاهی متفاوت به کارکرد ابژه تاریخی را در متن اثر هنری بازمی‌نمایاند. پدیده‌ای که در آثار معاصر ایرانی نیز دیده می‌شود. در این نگارش، «هیچ»‌های تناولی به دلیل دهه‌ها استمرار پذیرش مخاطب، مورد توجه قرار گرفت؛ و تلاش شد به پرسشی بنیادین درباره آن‌ها پاسخ داده شود: با توجه به تفاسیر متعدد برای «هیچ»، کدام تفسیر، دلیل استمرار پذیرش عمومی را تبیین می‌نماید؟ تفاسیر فرمالیستی، یا تحلیل‌های معناگرا؟ نگارش حاضر با توصیف «هیچ» و تبیین آن بر اساس چارچوب نظری، روشی توصیفی - تحلیلی دارد. جمع‌آوری داده‌های متنی، کتابخانه‌ای؛ و بررسی نمونه‌ها، بر اساس آثار منتشرشده تناولی انجام شد. روشن گردید به کارگیری تاریخ به مثابه ابژه، سبب پذیرش چند دهه‌ای «هیچ» شده است. این امر سبب می‌شود مخاطب در مواجهه با «هیچ»، حسی نوستالژیک را در عین تضعیف‌مندی تاریخی دریافت نماید. تفاسیر فرمالیستی یا معناگرا، اهمیتی ثانویه می‌یابند. آرای جیمسون می‌تواند دیگر ویژگی‌های پسامدرنی را نیز در «هیچ» نمایان سازد؛ و برخلاف تفاسیر پیشین، تبیینی فراگیر ارائه دهد. این پژوهش به هدف آزمودن امکان به کارگیری نظریه‌ای غربی در خوانش آثار ایرانی شکل گرفت؛ و در کنار آن، نگرستن به «هیچ» را از زاویه‌ای تازه میسر ساخت.

کلیدواژه‌ها: تاریخ‌گرایی، فردریک جیمسون، هنر پسامدرن، هنر معاصر ایران، «هیچ» پرویز تناولی.

مقدمه

هنرمندان ایرانی، حدود دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ خورشیدی، برای دستیابی به هنری فراسنتی با هویت ایرانی، دست به تجارب تازه‌ای زدند. در این راه، هرآنچه پیشینه فرهنگی و ملی ایرانیان به شمار می‌آمد، مورد توجه بود و به فراخور شکل و مصالح در آثار هنری به کار می‌آمد. منتقدان و نویسندگان، همگام با هنرمندان در این مسیر پیش آمدند و با نگارش‌های گوناگون، خوانش‌های متفاوتی ارائه نمودند: از نظرات فرمالیستی تا معناگرایی ناب. با وجود تمام این گفت‌وگوها، پرسش همیشگی درباره آثار نوسنت‌گرا (چه آثار متقدمان و چه نمونه‌هایی که دهه‌های بعد ظهور کردند)، همچنان باقی است: آیا پذیرش و گسترش این آثار و تقلید از آنان به سبب بازگشت به معانی هویتی و ملی پیشین است یا تنها اشکال زیبایی‌شناسانه و درک فرمالیستی، تداوم این شیوه هنری را موجب می‌شود؟ آیا افزون‌بر دو رویکردی که آمد، دلیل دیگری برای درک اقبال این شیوه، جستنی است؟ در میان دیدگاه‌های گوناگون خوانش آثار مدرن و پسامدرن امروزی، آرای فردریک جیمسون^۱، نظریه‌پرداز فرهنگ و هنر، برای پاسخ به پرسش پیش آمده، راه‌گشا می‌نماید. او که نظراتش را در حوزه‌های ادبیات، سینما و معماری غیرآسیایی با نمونه‌های بسیار شرح می‌دهد، به شکلی عملی، چگونگی کاربست دیدگاهش را در هنر پسامدرن می‌آموزاند؛ از این‌رو، به همان شیوه که او راه را پیموده است، می‌کوشیم زوایای ناگفته‌ای از هنر معاصر ایران را آشکار سازیم. در این کنکاش به‌ویژه، بر شیزوفرنی هنری (گسست دال و مدلول)، تاریخ‌گرایی و گرته‌برداری‌های آبرونیک تکیه خواهیم کرد. بدین ترتیب، از یک سو، خوانشی جهانی از آثار ایرانی به دست خواهد آمد و از دیگر سو، نظری که ادعای جهانی دارد، در فراسوی مرزهای جهان غرب آزموده می‌شود. از میان آثار متقدمان نوسنت‌گرایی، مجموعه «هیچ» پرویز تناولی برای این بررسی برگزیده شد.^۲ حدود پنج دهه از ساخت و نمایش اولین «هیچ» می‌گذرد؛ پنج دهه، با فراز و فرودهای اجتماعی بسیار.^۳ با وجود این، استقبال از «هیچ» به استناد خبرهای منتشرشده، چشم‌گیر است. بنابراین،

می‌توان پرسید مخاطب «هیچ» را چگونه می‌خواند که با وجود دگرگونی ذائقه اجتماعی، همچنان به آن متمایل است؟ پاسخ را از این مسیر خواهیم جست: نخست، در مرور ادبیات تحقیق و پیشینه پژوهش، به اجمال، دیدگاه‌های معناشناسانه و فرمالیستی را مرور خواهیم کرد؛ سپس بخش‌هایی از دیدگاه جیمسون را شرح خواهیم داد. در بازخوانی آرای جیمسون، بخشی از نظرات بازگو می‌شود که برای تحلیل و تفسیر «هیچ» به کار خواهد آمد؛ در بخش پایانی نیز، «هیچ» را از زاویه نگاه جیمسون بازخواهیم خواند. در سراسر این نگاشته، هر جا «هیچ» آمده است، منظور اثر سه‌بعدی پرویز تناولی است و در سایر موارد، هیچ در معنای مرسوم آن مدنظر بوده است.

پیشینه تحقیق

می‌توان نگارش‌های مرتبط با مقاله حاضر را در سه گروه معرفی نمود:

۱. آثاری که چارچوب نظری نوشتار را شکل می‌دهند: تکیه‌گاه‌های نظری مقاله حاضر را، فرازهایی از دو اثر جیمسون به نام‌های پسامدرنیسم یا منطق فرهنگ سرمایه‌داری متأخر^۴ و پسامدرنیسم و جامعه مصرفی^۵ شکل داده‌اند. از آن‌جا که گاه اختلاف نظرهایی در برگردان فارسی این آثار مشاهده می‌گردد؛ مطابقت میان نسخه‌های انگلیسی (نک به: بخش منابع) هر دو اثر و ترجمه‌های فارسی نیز انجام گردید. درک آرای متفکران، بدون همت مفسران دشوار می‌نماید؛ از این رو در دریافت آرای جیمسون نیز آثاری که در شرح نظرات وی نگاشته شده‌اند، مد نظر بوده‌اند. اثر آدام رابرتس با نام فردریک جیمسون^۶ شکل‌گیری چارچوب نظری را تسهیل نمود. مقاله «پست‌مدرنیسم چیست؟» نگارش چارلز جنکس^۷، فهم روشنی از مفهوم تاریخ‌گرایی و آبرونی در گرته‌برداری پدید آورد. جنکس با تحلیل و بررسی بنای جیمز استرلینگ در گالری دولتی اشتوتگارت، کاربست مفاهیم گفته شده را در اثری هنری ملموس ساخت. نگاه جنکس، نحوه نگرش مقاله حاضر را شکل داد.

۲. آثاری که برای تفسیر «هیچ»‌ها نوشته شده‌اند. این

مینسوتا، «هیچ» را بیشتر در زمینه فرهنگ ایرانی و استمداد از حافظ بازخوانی می‌کند^{۱۳} (Cichocki, 2003: 42). با وجود این، تفاسیر معنامحور در تبیین «هیچ» های ابزاری شده (مانند «هیچ» که نیمکت شده و می‌توان بر آن نشست (تصویر ۲)؛ دو قفس هیچ (تصویر ۳) و یا زیورآلات «هیچ» در تصویرهای ۴ و ۵)، اندکی ناتوان به نظر می‌آید. دیدگاه جیمسون (چنانچه خواهیم دید)، ارتباط «هیچ» با آموزه‌های عرفانی را در سطحی فرامعنی آشکار می‌کند و کاستی تفاسیر معنامحور را برطرف می‌سازد.

۲. ۳. تفاسیر فرمالیستی: این گروه نگارش‌ها، بر شکل موزون «ه، ی، چ» نشسته در کنار هم، بیش از مفهوم این کلمه در عرفان اسلامی و مسلک‌های دیگر نظر دارد. سمیع‌آذر با تأکید بر عبارت «برخوردی شکلی با «هیچ» به عنوان یک فرم» (همو، ۱۳۹۰) این دیدگاه را به روشنی بیان می‌کند. از دیگر چهره‌های مهم در این رویکرد، آنه ماری شیمل^{۱۴} است که آشکارا استفاده تناولی از دو چشم «ه» را در القای حس و جاندارپنداری «هیچ» نشان می‌دهد و بهره شکلی از آن را تحسین می‌کند (Schimmel, 1990: 139). سوگل رشتی نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود (Iowa, 2015)، با آنکه نیم‌نگاهی به برخی ریشه‌های فرهنگی این واژه داشته است، بر شکل کلمه و پیوستگی زیباشناسانه‌اش با خوشنویسی ایرانی تأکید روشن دارد. شمخانی، دیگر نویسنده‌ای است که استفاده فرمالیستی از خوشنویسی و کلمات فارسی را برای تفسیر «هیچ» در نظر گرفته و معتقد است نشانه زبانشناسیک هیچ، به ساحتی تجسمی پا گذاشته و در این فرآیند، بار مفهومی و زبانی خود را از دست داده و به نشانه‌ای تصویری تقلیل یافته است (شمخانی، ۱۳۸۴: ۱۴۹). در این آثار، پیوسته تلاش شده است معنویت‌ی القا شود که «صدای آن از زمان‌های گذشته می‌آید و زنگ تاریخ بر آن نشسته و از آن گذشته است» (همان: ۱۵۳). تناولی، خود نیز در برخی مصاحبه‌ها به مادی بودن و تجسد «هیچ» بیرون از معانی آن اشاره کرده است^{۱۵}. برای نمونه درباره دو قفس هیچ (تصویر ۳) می‌گوید «برای این که تفاوت بودن و نبودن «هیچ» را

گروه را می‌توان در سه زیرگروه بررسی کرد. نگاهی اجمالی به زیرگروه‌ها، دورنمایی از آنچه تا کنون برای تفسیر «هیچ» صورت گرفته است، بدست می‌دهد و جامعیت نظر پسامدرنی (جیمسونی) را در بازخوانی این مجموعه (و دیگر آثار مشابه) روشن می‌سازد.

۱. ۲. تفسیرهای مبتنی بر دلایل شکل‌گیری: مهم‌ترین نگاه‌های این گروه، بر اساس سخنان پرویز تناولی، شکل گرفته است^{۱۶} و محورهای اصلی آن‌ها بدین شمارند: «ندای اعتراض» به فضای هنری کشور (تناولی، ۱۳۹۰ الف؛ همو، ۱۳۹۳)؛ گسترش «متاع دست دوم غرب» در گالری‌های داخلی (تناولی، ۱۳۹۰ ب)؛ به‌کارگیری غیرهنرمندانه و تکراری خوشنویسی (تناولی، ۱۳۹۰ الف)؛ سرگشتگی‌ها و مشغولیات فکری هنرمند (تناولی، ۱۳۹۰ ج)؛ تلاش برای نزدیکی به فرهاد (تناولی؛ نقل در: شمخانی، ۱۳۸۴: ۱۳۶) و کوشش در تجلی تاریخ مجسمه‌سازی ایران (همان: ۱۳۷). تفاسیر این گروه، در تبیین دلایل پذیرش و تداوم اثر موفق نیست؛ زیرا بسیاری از عوامل برشمرده، در زمان کنونی، منتفی و بی‌اثر است. بنابراین نیاز به تفسیری جامع‌تر آشکار می‌گردد.

۲. ۲. تفاسیر معنامحور: آثاری که «هیچ» را از دریچه مفاهیم آمده در عرفان اسلامی، ادبیات صوفیانه، عرفان شرقی و ذن تأویل می‌کند، در این گروه جای دارد. سینا رویایی در مقدمه کتاب هیچ^{۱۷} کامل‌ترین شکل این نگاه را ارائه می‌کند. نویسندگان دیگر نیز (Aldabbagh؛ Saedian, 2012: ۷۹-۸۰؛ سمیع‌آذر، ۱۳۹۰؛ دارابی، ۱۳۸۸: ۱۴؛ میراحسان، ۱۳۸۰ و ...) در این راه قلم زده‌اند و کوشیده‌اند فاصله هیچ عرفانی، نیستی در برابر هستی، نیستی که در هر هستنده است و ... را در برابر نیهیلیسم و پوچی غرب نشان دهند. مریم اختیار و جولیا رونی^{۱۸} از کارشناسان بخش هنرهای اسلامی موزه متروپولیتن در مقاله‌ای که این موزه منتشر نمود، «هیچ» تناولی را پیوسته با آفرینش جهان از هیچ می‌دانند (metmuseum.org)؛ الدباغ^{۱۹} در صفحه ۸۰ مقاله خود ارتباط تنگاتنگی را میان «هیچ» در قفس و آموزه‌های صوفیانه نشان می‌دهد (Aldabbagh, 2015: 80). نینا چیکوکی^{۲۰} پژوهشگر تاریخ هنر در دانشگاه

نشان بدهم، دو قفس ساختم» (تناولی؛ نقل در: شمشانی، ۱۳۸۴: ۱۳۷) «هیچ» در حقیقت، یک وجود است. شکل، بدنه و حجم دارد و به این منظور دو قفس از هیچ ساختم» (تناولی، ۱۳۸۱).

۳. آثار ترویجی: این گروه از نوشته‌ها، بیشتر شامل گفتگو با سازنده اثر، اخبار فروش، بازتاب نمایشگاه‌ها و مواجهه مخاطب عمومی با «هیچ» است. در ایران نیز مانند دیگر کشورها، روزنامه‌ها و نشریات غیردانشگاهی در گسترش و انتشار این خبرها نقش پررنگی دارند. از این رو، مقاله حاضر، به‌ویژه برای درک آرای هنرمند، به گفتگوهای منتشرشده در این نشریات نگاهی داشته است.^{۱۶}

روش تحقیق

نوشتار حاضر، پژوهشی بنیادین است؛ زیرا توانایی تطبیق و تحلیل آرای متفکری غربی (جیمسون) را برای تبیین آثاری غیرغربی و ایرانی می‌آزماید. بررسی داده‌ها، به شیوه‌ای کیفی و مبتنی بر توصیف و تفسیر انجام خواهد شد. روش‌ها و فرآیند پژوهش در بخش‌های گوناگون مقاله بدین ترتیب قابل مشاهده است: در گام نخست، همزمان با بررسی ادبیات موضوعی و پیشینه تحقیق، به شیوه توصیفی و با گردآوری داده‌های کتابخانه‌ای، گزارش مختصری از تفاسیر رایج «هیچ» تا به امروز ارائه خواهد شد. عمده این تفاسیر از روزنامه‌ها، مجلات، کتاب‌ها و صفحات الکترونیک گردآوری شده‌اند. پس از شرح اجمالی آرای متفکر مورد بحث، به شکلی توصیفی - تحلیلی و محتوایی، ویژگی‌های مجموعه «هیچ» با تکیه بر دیدگاه نظری پژوهش تبیین خواهد شد؛ و برای شفافیت بیشتر در تحلیل یافته‌ها، نمونه‌هایی از «هیچ» معرفی می‌گردند. «هیچ»‌های برگزیده، به شیوه‌ای هدفمند انتخاب شده‌اند تا جنبه‌های نظری را بهتر نمایان سازند. در این راستا، نمونه‌هایی که به ویژه دارای خصوصیات انسانی هستند، برای نمایش موقعیت آبرونیک مجموعه، آورده شده‌اند؛ «هیچ»‌های عاری از معنا، برای تبیین بحث تاریخ‌گرایی؛ و «هیچ»‌های کاربردی در بررسی مسائل تولید مورد توجه بوده‌اند. بیشتر نمونه‌ها، برگرفته از مجموعه «هیچ»‌های منتشر شده

پرویز تناولی (ج ۱۳۹۰) هستند. تناولی درباره این کتاب می‌گوید: «حدود ۹۰ درصد از «هیچ»‌های من در این کتاب هست؛ بقیه هم در دست مجموعه‌داران ناشناسی است که از ایران خارج شدند یا خارجیانی که آثار را خریده‌اند» (تناولی، ۱۳۹۳). از این رو گمان می‌رود کتاب یاد شده، بخش بزرگی از مجموعه هیچ را ارائه می‌نماید. آثار بررسی شده حدود ۱۳۰ نمونه بوده‌اند که از میان آن‌ها، هفت مورد در متن مقاله آورده شده است. ۱۳۰ نمونه مورد بررسی، در حدود سال‌های ابتدایی دهه ۱۳۴۰ تا اواخر دهه ۱۳۸۰ خورشیدی ساخته شده و از جهت اندازه، جنس، و کاربرد دامنه گسترده‌ای را دربرمی‌گیرند. گوناگونی مجموعه مورد بررسی سبب می‌شود جمع‌بندی پژوهش فراگیر شود و کمتر، دستخوش استثنا گردد.

شرح نظریه فردیک جیمسون

در پویه حاضر، بررسی مجموعه «هیچ» بر اساس نظریات جیمسون، بر چهار محور از آرای وی استوار است: ۱. شیوزوفرنی انسان معاصر که در نتیجه شکست دال و مدلول حاصل شده است و در مجموعه مورد بحث، به تفصیل بررسی خواهد شد؛ ۲. تولید کالای زیباشناسانه همانند کالایی عمومی؛ ۳. گرت‌برداری تاریخی یا تاریخ‌گرایی مصرفی که می‌تواند گسترش و اقبال «هیچ» را به روشن‌ترین صورت تبیین کند؛ ۴. آبرونی حاصل از گسست دال و مدلول که «هیچ» در هنر ایران، از بهترین مصادیق آن است. بنابراین، شایسته است پیش از بازبینی «هیچ» از منظر گفته‌شده، چهار بخش آمده را دقیق‌تر بررسی نماییم:

شیوزوفرنی و تولید کالای هنری: جیمسون، اصطلاحی روانشناسانه را برای شرح ویژگی فرهنگی انسان معاصر برمی‌گزیند: شیوزوفرنی^{۱۷}. در اصطلاح روانشناسانه، فرد شیوزوفرنیک، در برابر کثرتی از داده‌ها قرار دارد و به جای یافتن ارتباط میان «خود» و داده‌ها، تعلیق و همسانی با آن‌ها را تجربه می‌کند. با وجودی که جیمسون در منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر تأکید دارد که از مفهوم روانشناسانه کلمه فاصله گرفته است (جیمسون، ۱۳۷۹: ۳۶)، می‌توان در بیان جیمسون،



نزدیکی این اصطلاح را با آنچه روانشناسانی مانند لاکان^{۱۸} بیان کرده‌اند، بازیافت. جیمسون، این عدم توانایی در تثبیت زنجیره دال و مدلول را در هنر، سبب حذف سوژه، یا مرگ فردیت هنری می‌داند (جیمسون، ۱۳۹۱: ۷۵). او می‌نویسد: «فردگرایی و هویت فردی [مدرنیستی] متعلق به گذشته است. [...] سوژه‌ی منفرد با فردگرایی قدیمی مرده است.» (همان). بنابراین، بر اثر تعلیق رابطه تداعی گر دال و مدلول، سازنده اثر، دارنده امتیاز انحصاری تفسیر کامل اثر نیست. نتیجه این وضعیت، تکثیری انبوه و خوانشی انبوه‌تر است (نمونه‌ای از آنچه را در خوانش‌های گوناگون و گاه متضاد «هیچ» روی داده است در بررسی پیشینه پژوهش می‌توان دید). دالی که دیگر در انحصار مدلولی شناخته نیست، تأویل‌پذیر و چندپهلوی می‌شود و ادراک عمومی، خود را با آن درگیر می‌بیند (درباره این وضعیت نگاه کنید به تحلیل جیمسونی «هیچ» در همین مقاله). اکنون تولید کالای زیباشناسانه، مانند کالایی ضروری برای عموم، معنی و ضرورت می‌یابد. هدف اقتصاد و بازار تأمین می‌شود و هنر به سوی کالایی شدن پیش می‌رود؛ کالایی همگانی، ارزان و در دسترس. به بیان دیگر، دال‌های شناور، سبب می‌شوند انحصار تفسیر و ادراک از دست طبقه خاص خارج شود و ادراک عمومی، هنر را پدیده‌ای قابل فهم و در دسترس بیابد. با نگاهی به «هیچ» خواهیم دید این اثر، چگونه میان عموم، شناخته شده است؛ به قسمی که در سال‌های اخیر، کپی‌برداری‌هایی، هرچند ناشیانه از روی آن صورت گرفته است که با بهایی نازل، عرضه می‌شود.

گفتیم جیمسون باور دارد برهم‌ریختگی شیروفرنیک دال‌ها و مدلول‌ها، انحصار بیان و خلاقیت فردی را مختل می‌کند. بنابراین، در وضعیت پیش‌آمده، از آن‌جا که فردیت حذف شده است، «بیان سبک فردی و حرکت متمایز قلم‌موی شخصی» (جیمسون، ۱۳۷۹: ۲۰) منتفی است. تولید هنر به گرت‌برداری و درهم‌آمیختگی آن‌چه از پیش مانده، محدود می‌گردد. این وضعیت، به کنکاشی مصرفی در میراث گذشته و تکه‌چسبانی تاریخی می‌انجامد (این ویژگی نه تنها در «هیچ» که در بسیاری از آثار نوسنت‌گرا دیده می‌شود). تکه‌چسبانی

تصادفی گذشته، یا به تعبیر مورخان معماری، «تاریخ‌گرایی» (همان: ۲۳)، دست‌کم یک پیامد منفی دارد: «اعتیاد مصرف‌کنندگان به تمایلی تاریخی و اصیل نسبت به جهانی که به تصاویر صرف مبدل شده است و گرایش به وقایع دروغین و چشم‌اندازها» (همان: ۲۴). به بیانی مصرف تاریخ مانند یک کالا که عمقی بیش از تصویر سطحی و القای حسی نوستالژیک ندارد. جیمسون، بحث تاریخ‌گرایی و حس نوستالژیک را با بررسی آثاری در ادبیات و سینما پیش می‌برد و نتیجه می‌گیرد: این آثار بیش از آن‌که بازتاب گذشته تاریخی باشند، کلیشه‌های فرهنگی و ایده‌هایی را درباره گذشته بازنمایی می‌کنند (جیمسون، ۱۳۹۱: ۸۱)؛ می‌کوشند با بازآفرینی احساس و ابروهایی که مشخصه دوران قدیم‌اند؛ حسی از آن دوران را بیدار کنند (همان: ۷۹)؛ و هم‌چون غار افلاطون به دنبال تصاویر ذهنی از گذشته‌ای هستند که بر دیوارهای غار نقش بسته‌اند (جیمسون، ۱۳۷۹: ۳۴). اما تاریخ‌گرایی یا بهتر بگوییم مصرف تاریخ مانند یک مد یا یک شیء، سوژه دیگری نیز دارد: «تضعیف تاریخمندی هم در رابطه ما با تاریخ عمومی و هم در صورت تازه زمانمندی شخصی» (همان، ۹). تاریخ‌گرایی توأم با تضعیف تاریخمندی، وضعیتی دوگانه پدید می‌آورد: از یک سو گرایش به تاریخ و از سوی دیگر، «از دست دادن ظرفیت خود برای حفظ گذشته» و «زیستن در یک اکنون ابدی» (جیمسون، ۱۳۹۱: ۹۵). هنر گرت‌برداری شده، نه تنها تاریخ را همانند ابره‌ای دلالت‌گر به مصرف می‌رساند^{۱۹} بلکه خود، همانند کالایی متکثر و تبلیغاتی بر مصرف‌گرایی دامن می‌زند. نوآوری و تجربه زیباشناختی در دنیای جدید، عملکرد و موقعیت ساختاری مهم‌تری می‌یابد. محوریت تولید کالاهای پرفروش‌تر و اهمیت بازگشت سرمایه، تولید زیبایی‌شناختی را با تولید کالا جمع می‌نماید. (جیمسون، ۱۳۷۹: ۷). بنابراین، قطعه‌ای برانگیزاننده از گذشته، در متن اثر هنری، بارها تکثیر می‌گردد و به مصرف انسانی می‌رسد که به دنبال حسی از پیشینه خود است: یعنی مصرف تاریخ، مانند شیء. این نکته در تبیین «هیچ» به روشنی خواهد آمد.

درک درست مفهوم آبرونی پیش‌نیاز فهم صحیح

دیدگاه جیمسون است؛ به ویژه آن‌گاه که با تفاوت واژه‌گذاری در ترجمه‌های فارسی مواجه می‌شویم.^{۲۰} بنابراین ناچاریم اندکی مفصل‌تر، آبرونی را معرفی نماییم تا درک دیدگاه جیمسون (و به دنبال آن تبیین ویژگی آبرونیک «هیچ») ممکن گردد. به شکلی کلی و بر اساس اقسام آبرونی^{۲۱}، می‌توان این تعریف را پذیرفت: «درک یا آگاهی از یک اختلاف یا ناسازگاری میان کلمات و معانی آن‌ها؛ میان رفتارها و پیامدهای آن‌ها؛ یا میان آن‌چه به نظر می‌آید و حقیقت آن‌ها» (Cuddon, 1998: 450). در تعریفی دیگر آمده است: «استفاده از کلمات برای بیان چیزی در معنای دیگر و به ویژه مخالف معنای اصلی آن» (Merriam-Webster, 1995: 589). ویژگی مشترک اشکال آبرونی، «تضاد ظاهر با واقعیت، خنده‌آوری دردناک، وانمودسازی» (موکه، ۱۳۸۹: ۴۴-۵۱)، «پوشیده سخن گفتن، تناقض و پنهان‌کاری» است. (داد، ۱۳۷۱: ۱۲). به بیان دیگر، آبرونی، موقعیتی تقلیدی است که گرچه لبخندی بر لب می‌نشانند یا از طبع شوخ‌گوینده نشان دارد، هیچ معنای منفی یا استهزایی را بازنمی‌تاباند. بنابراین با طنز، هزل، هجو و ... تفاوت دارد. جیمسون، معتقد است هنر امروز، در گرده‌برداری و تقلید تاریخی، آبرونی‌وار عمل می‌کند. این تقلید، شوخ و شیطنت‌آمیز است اما دین و احترام به گذشته را در نظر دارد. جیمسون این ویژگی را مقابل استفاده تاریخی (نقیضه^{۲۲}) مدرنیسم می‌داند که قصدش، جز تخریب پیشینیان نیست. (Jameson, 1991: 17; and Jameson, 1998: 5). او می‌نویسد گرده‌برداری مانند نقیضه به قصد تخریب و استهزای اثر اصلی نمی‌آید و «اندکی سلامت زبانی بهنجار [در آن] وجود دارد.» (Jameson, 1991: 17). وی برای تشریح این ویژگی سلامت گرده‌برداری، کلمه آبرونی را برمی‌گزیند. بنابراین، آبرونی، تناقضی‌گاه شیطنت‌آمیز، خالی از هر کنایه و تمسخر است. در بررسی «هیچ» خواهیم دید آبرونی می‌تواند موقعیتی در نتیجه گرده‌برداری تاریخی و شکست همزمان زنجیره دال و مدلول باشد.

پسامدرنیسم جیمسون و «هیچ»

پیش‌تر محورهای گفتگو در این مقاله را چنین

برشمردیم:

نخست: انکار تقابل نشانه‌شناختی دال و مدلول که نتیجه شیروفرنی فرهنگی انسان معاصر بود؛ دوم: ایجاد موقعیتی آبرونیک در هنر با تکیه بر مفهوم این اصطلاح در دیدگاه جیمسون؛ سوم: گرده‌برداری تاریخی در عین تضعیف تاریخمندی (مصرف تاریخ)؛ چهارم: تولید امر زیباشناسانه به مثابه کالا برای عموم.

- شکست تقابل نشانه‌شناختی دال و مدلول و تحلیل موقعیت آبرونیک آن: برای درک آنچه جیمسون، تعلیق در زنجیره دال و مدلول می‌خواند و در تبیین «هیچ» به کار می‌آید، بهتر است نخست نکته‌ای را به یاد آوریم: در دستگاه دلالتی زبان، هر واحد (نشانه) از دو جزء تشکیل می‌شود. آن‌چه نوشته یا گفته شده است (دال) و آن‌چه به ذهن متبادر می‌گردد (مدلول). برای نمونه «د-ر-خ-ت» (دال) در ذهن گویشور فارسی، مفهومی کلی (مدلول) را پیش می‌کشد. در برابر این دال و مدلول، مابه‌ازاهایی حقیقی در جهان وجود دارند که ویژگی مشترک تمامی آن‌ها، زنده بودن؛ داشتن برگ، تنه، و ...؛ توانایی تبدیل دی‌اکسیدکربن به اکسیژن؛ غذاسازی؛ در بیشتر نمونه‌ها سبز بودن و عمودی رشد کردن و ... است. پس در مواجهه با هر واحد زبانی می‌توانیم سه سطح را در نظر گیریم: آن‌چه حاصل هم‌نشینی واج‌هاست، یعنی دال؛ مفهومی که در ذهن پیش می‌کشد یا مدلول؛ و مابه‌ازای بیرونی که گوناگونی بسیاری نسبت به نمونه ذهنی دارد. ارتباط دال و مدلول با آن‌چه در بیرون از ذهن است، میان گویشوران همان زبان، قراردادی به شمار می‌آید، از این روست که در برابر آن‌چه سبز و زنده است و غذاسازی می‌کند و ... گویشور فارسی زبان، دال «درخت»، انگلیسی‌زبانان، «tree»؛ اعراب، «الشجر» و ... را بر زبان می‌رانند، اما تمامی این افراد همان موجود سبز زنده را که غذاسازی می‌کند (در جهان حقیقی) در نظر دارند. بنابراین در نگاه جیمسون، برای انسان شیروفرنیک امروز، این زنجیره تداعی‌گر سه‌سویه گسسته است. اکنون «هیچ» را با این نگاه بازمی‌خوانیم.

.....خوانش پسامدرنی آثار هنری بر اساس آرای فردریک جیمسون با تمرکز بر مجموعه هیج پرویز تناولی (دهه های ۱۳۴۰-۱۳۸۰ ه.ش).



تصویر ۳. قفس هیج و قفس هیج؛ برنز؛ ۱۳۵۵؛ موزه تناولی؛ تهران (تناولی، ۱۳۹۰ ج: ۶۳)



تصویر ۲. نیمکت هیج، فایبر گلاس، بی تا (<http://www.honaronline.ir>)



تصویر ۵. آویز؛ برنز؛ ۱۳۷۴ (همان: ۳۷)



تصویر ۴. انگشتر هیج؛ طلا؛ ۱۳۵۱ (تناولی، ۱۳۹۰ ج: ۳۲)



تصویر ۱. دیوار هیج، برنز ۱۳۵۲، مجموعه دانشگاه نیویورک (تناولی، ۱۳۹۰ ج: ۴۰)



تصویر ۶. عشاق هیج؛ برنز؛ ۱۳۸۶ مجموعه شخصی (همان: ۷۹)



تصویر ۷. هیج و قفس؛ برنز؛ ۱۳۵۱ مجموعه منیژه (همان: ۵۵)

«ه - ی - چ» دالی است که مدلول آن «نیستی و نبودگی» است. مابه‌ازای بیرونی این نشانه، تهی‌بودن از هر جسم یا ماده‌ای است؛ یعنی در برابر آن، هرگونه بودگی نفی می‌شود. در زبان فارسی، دال «هیچ»، همواره مدلول و مابه‌ازایی چنین داشته است. در ادبیات عرفانی، آن‌گاه که هیچ، نفی هر ماده در برابر وجود الهی است؛ آن‌جایی که برای بیان حضور خداوند در همه مخلوقات، نیستی درونی هر هستنده را پیش می‌کشد؛ در عرفان شرقی که تلاش می‌کند ذهن را از برداشت‌هایش تهی کند و به جهان بییونداند؛ در نگرش غرب آن‌هنگام که از بن‌بست‌ها و تنهایی بشر سخن می‌گوید؛ هیچ در بیان تمامی این باورها، دالی است متضمن نفی هرگونه ماده و جسمیت در جهان بیرون از ذهن. بنابراین می‌توان گفت دال هیچ، مدلول نیستی و نبودگی را به ذهن متبادر می‌کند و در جهان واقع، چیزی در برابر آن وجود ندارد.

در «هیچ» تناولی، این قانون محکم، شکسته و واژگون شده است. «ه - ی - چ»، مابه‌ازای بیرونی تجسدیافته‌ای دارد که حتی با سختی برنز، پایداری و حضوری ابدی را ادعا می‌کند. قرارداد زبانی سطوح سه‌گانه هیچ، برای گویشور فارسی در هم می‌شکند. این، نخستین سطح واسازی در «هیچ»، و دلیل تأویل‌پذیری آن است. نکته‌ای که انبوه تفاسیر مبتنی بر معنا (از نیپیلیسم تا اشکال گوناگون عرفان) را ممکن می‌سازد؛ تفاسیری روبنایی، زیرا محمل آن تفاسیر از درون فاقد انسجام معنایی با دال مجسم «هیچ» است. دال «هیچ»، دیگر مدلول نیستی را به همراه ندارد بلکه مدلولش، مجسمه‌ای استوار، مادیت یافته و از جنس بودگی‌های این جهان است. پس قرارداد چند هزارساله، «واژه هیچ (دال)/ نبودگی ذهنی (مدلول)/ خلاء در جهان حقیقی (مابه‌ازای بیرونی)» می‌شکند. این همان رخدادی است که در نگاه جیمسن ویژگی هنر امروز می‌شود و با شیزوفرنی انسان معاصر، پیوستگی عمیقی دارد، زیرا شیزوفرنی، چیزی جز ادراک تعلیق در زنجیره دال و مدلول نیست. از نظر جیمسون، تنها انسان امروزی است که می‌تواند در این موقعیت شیزوفرنیک، تاب بیاورد. زنجیره معانی‌اش را شکسته ببیند و هر تأویل و تفسیری را بر کلمه بپذیرد.

گسست دال هیچ با مدلول ذهنی و نمونه بیرونی‌اش، در «هیچ»‌های ساخته‌شده، به عالی‌ترین سطح تناقض رسیده، زیرا نیستی محض به هستی محض تبدیل شده است. این تناقض، به‌ویژه در «هیچ»‌های عظیم فضاهای شهری محسوس‌تر می‌شود. در ساخته‌های «هیچ»، گسست پیوند دال و مدلول و نمونه بیرونی (در جهانی) آن، یکی از دلایل بروز موقعیت آبرونیک در این آثار است: مفهوم هزاران ساله نیستی در زبان فارسی، در برابر مابه‌ازایی بیرونی و جسمیت یافته «هیچ» قرار می‌گیرد و این شیطنتی احترام‌آمیز در تداعی معانی زبان فارسی است. می‌گوییم احترام‌آمیز، چون هیچ استهزا یا تمسخری در آن نشانده نشده است. شاید اکنون، مفهوم آبرونی بهتر درک شود. به بیانی دیگر، در رابطه میان «هیچ» تجسدیافته و معنای کلامی آن، نیستی، هستی یافته است. در این بازی شوخ‌طبعانه، به‌هیچ‌روی، تمسخر، تحقیر، هزل یا هجوی نسبت به زبان فارسی و غنای آن صورت نگرفته است. این نکته‌ای است که جیمسون در تفاوت آثار معاصر با نمونه‌های مدرن بر آن تأکید می‌کند. بنابراین می‌توان گفت «هیچ» از منظر آبرونیک، اثری پسامدرن و شاید یکی از بهترین نمونه‌های ایرانی آن باشد. (در بحث تاریخ‌گرایی بار دیگر به موقعیت آبرونیک بازخواهیم گشت.)

شگفت‌زدگی مخاطب به نیستی (نبودگی) که هست شده است (گسست مفهوم نبودن با نمونه بیرونی آن)، ختم نمی‌شود. «هیچ»‌هایی در مجموعه دیده می‌شوند که عشق می‌ورزند (تصویر ۶)؛ محبوس و غمگین می‌شوند (تصویر ۷)؛ قفل‌ها، زمین‌گیرشان می‌کنند؛ بر صندلی می‌نشینند؛ می‌اندیشند و ... پس «هیچ»، نه تنها بودنی، مادی و محکم است؛ بلکه برترین شکل بودگی (انسان) را در این جهان به رخ می‌کشد: هستنده‌ای که هستی‌اش را می‌فهمد و نسبت به موقعیتش در جهان، جهت‌گیری یا رفتار می‌کند؛ یا به تعبیر هایدگری‌اش، دزاین. بسیاری از صاحب‌نظران در مواجهه با «هیچ»، این ویژگی را به روشنی بیان کرده‌اند. برای نمونه، شیمل، دو چشم حرف «ه» را در القای حس و جاندارپنداری این اثر بسیار مؤثر می‌داند (Schimmel, 1990: 139). برترین سطح آبرونی «هیچ»، همین است. تناقضی درونی و شوخ‌طبعانه؛

این سالها مردم عادی قصیده‌هایی از «هیچ» نوشتند که نشان از استقبال آن‌ها و علاقه‌شان می‌داد.» (تناولی، ۱۳۹۰ ب). طبقه‌تحصیل‌کرده، ارتباط معنایی و درونی «هیچ» را با هیچ تاریخی، مجهول یافتند، اما عموم مردم، حس تاریخمندی را از آن دریافت کردند، پس «قصیده‌هایی» برایش نوشتند. مصرف تاریخی ابژه‌ای نوشتالژیک - در این جا هیچ - راهبرد بسیاری آثار دیگر است. مخاطب دنیای جدید (شیزوفرنیک) در سنت مصرف‌گرایی از مصرف ابژه تاریخی نیز استقبال می‌کند. «هیچ» و آثاری از این دست، ابژه تاریخی را نه در معنای نقیضه مدرن، بلکه با زبان سلامت‌گرفته‌برداری به مخاطب عرضه می‌دارند. هدف از این تقلید، نه تمسخر و استهزا، بلکه به‌کارگیری احترام‌آمیزی است که چون از جای خود، کنده شده، همراه با اندکی شیطنت و سرخوشی است. چنانچه در «هیچ» به‌روشنی درک می‌شود، مخاطب با وجود تضاد معنا و صورت (گسست دال و مدلول) و حتی ناپیوستگی با مفاهیم اصیل پیشینیان، هیچ هزل و تمسخری را در نمی‌یابد و ارتباطش با «هیچ»، حسی نوشتالژیک، برخاسته از گذشته و سرشار از احترام است. این موقعیت پیش‌آمده، به تفسیر جیمسون بسیار نزدیک است. در کنار تأویل‌پذیری‌های گوناگون، خصلت آبرونیک و استفاده به‌جا از ابژه تاریخی، آنچه «هیچ» را بیش از دیگر آثار همدوره‌اش، مردمی ساخته، تمایل به تولید بسیار و تکثیر کالایی آن است. در ادامه این ویژگی بررسی خواهد شد.

- تولید امر زیباشناسانه همانند کالایی عمومی: بررسی «هیچ» بر اساس دیدگاه‌های جیمسون بدون توجه به مسائل تولید، سرمایه و مصرف، سخنی ناتمام است. با توجه به آن‌چه پیش‌تر درباره‌تجمع امر زیباشناسانه با تولید کالا، بازگشت سرمایه، و تولید انبوه گفته شد؛ درمی‌یابیم «هیچ» به‌ویژه در دهه‌های متأخر، گرفتار فرآیند تولید و مصرف بوده است که این نکته، بر ویژگی‌های پسامدرنی «هیچ» دلالت دارد. کالاشدگی و مصرف «هیچ» را می‌توان در سطوح زیر دنبال کرد:

۱. کاهش بها: تناولی دوست دارد همه ایرانی‌ها یک «هیچ» از او داشته باشند (همو، نقل در: شاهرخی‌نژاد،

نیستی‌ای که عالی‌ترین شکل خلقت و بودن است؛ انسان اندیشنده معاصر، انسان عاشق، انسان دربند، انسان ... تاریخ‌گرایی در عین تضعیف تاریخمندی: گرچه برخی «هیچ»ها (هرچند سطحی) با تفاسیر عرفانی، تبیین شده‌اند، «هیچ»ی که نیمکت شده! (و مانند آن) این خوانش را به سختی برمی‌تابد. بار دیگر به دیدگاه جیمسون درباره مصرف تاریخ، همانند شیء یا مد بازمی‌گردیم: آثار فرامردن، هیچ چیز از گذشته تاریخی را بیان نمی‌کند، بلکه با بازآفرینی ابژه‌هایی که مشخصه دوران پیشین است، حسی از آن دوران را برمی‌انگیزاند. آیا هم‌نشینی «ه - ی - چ» چنین ابژه تاریخی را فراهم نمی‌آورد؟ درباره «هیچ»، این جمله به تکرار شنیده شده است: «هیچ» باید در سرزمین خيام ساخته می‌شد» (برای نمونه: تناولی، ۱۳۹۰ ب). آیا چون تأویل «هیچ» با شناخت تفکر خيام میسر می‌گردد؟ یا آشنایی با دیدگاه‌های حافظ و مولانا، رمز درک «هیچ» است؟ اگر چنین باشد، چرا تفسیرهایی از این دست، نمی‌تواند به لایه‌های درونی اثر نفوذ کند و تنها در سطح باقی می‌ماند؟ چرا تمامی «هیچ»ها به این شیوه تفسیرپذیر نیستند؟ «هیچ» باید در سرزمین حافظ، مولانا، خيام و ... ساخته می‌شد؛ زیرا حافظه تاریخی مردمانی که از نسل حافظ و مولانا و خيام‌اند، مصرف تاریخی «هیچ» را ممکن می‌سازد. در این جا می‌بایست ویژگی شیزوفرنیک انسان جدید را به یاد آوریم: «کلبی مسلکی، بی‌اعتنایی احساسی باب روز» (رابرتس، ۱۳۸۶: ۱۷۱) و تضعیف تاریخمندی (جیمسون، ۱۳۷۹: ۹). بیشتر مردم، بیش از آن‌که تفسیر و ادراکی از «هیچ» در ادب عرفانی داشته باشند، آن را همانند چیزی برجای مانده از گذشته رازآلود و افتخارآمیزشان می‌پندارند و در مواجهه با آن، حسی نوشتالژیک و شیرین را تجربه می‌کنند. برای درک این شیرینی، نیاز نیست مفهوم هیچ در آثار پیشینیان، یا تاریخ عرفان و تصوف دانسته شود. تنها کافی است آشنایی‌ای، هرچند اندک با ابژه تاریخی، در دست باشد. همین که بدانیم هیچ در ادبیات پیشین ایران بوده، کافی است تا حس نوشتالژیک انگیخته شود. شاید به همین دلیل به گفته خود هنرمند، «طبقه تحصیل‌کرده و روشنفکر «هیچ» را تحویل نگرفت، اما در

موقعیتی به قول بودریار، «تولید تقاضا برای مصرف» (لایون، ۱۳۸۰: ۱۰۳) است که منجر به تولید کالای بیشتر می‌گردد. مصرف نمادین، تولید تقاضای خرید برای کالای غیرمصرفی (یا غیرضروری)، برندسازی و تشویق به خرید از جمله مواردی است که ویژگی کالایی شدن اثر هنری را در مجموعه «هیچ» به خوبی باز می‌نماید.

۳. تولید «هیچ»‌های کاربردی: ورود یک شیء از قلمروی زیبایی‌شناسانه صرف به حوزه کاربردی، مصرف و به دنبال آن تولید را افزایش می‌دهد. نیمکت «هیچ»؛ انگشتری، گوشوار «هیچ»؛ قلاب کمربند به شکل «هیچ» و ... نمونه‌هایی از «هیچ»‌های کاربردی‌اند که تولید آن‌ها در سال‌های اخیر گسترش یافته است. «هیچ»‌هایی از این دست، از یک سو کاربردی روزمره و ملموس دارند و از سویی دیگر، شأن و جایگاهی ویژه به مالک اثر می‌بخشند. این آثار با تعلیق میان مصرف کاربردی و مصرف تظاهری، دامنه مصرف‌کنندگان را افزایش می‌دهند. بنابراین، به اجمال می‌توان کالاشدگی «هیچ» را (نمودی از ویژگی پسامدرنی یک اثر) در موارد زیر خلاصه کرد: تولید «هیچ» با بهای نازل، ساخت انبوه و خط تولیدی این اثر، برندسازی «هیچ» از راه گسترش فرهنگ تقاضا برای آن، ارائه «هیچ»‌هایی با قیمت‌های متفاوت و کاربردی کردن اثر.

نتیجه‌گیری

چارچوب نظری نگارش حاضر، دیدگاه‌های فردریک جیمسون درباره آثار هنری دوره پسامدرن است که منطق اقتصادی فرهنگ را می‌کاود. آرای جیمسون بر «هیچ»‌های پرویز تناولی نشانده شد تا جنبه‌هایی تازه از این اثر روشن گردد. از جمله کوشش گردید روشن شود چرا این مجموعه با وجود دگرگونی در شرایط اجتماعی و ذوق هنری مخاطبان، حدود پنج دهه مورد توجه بوده است. برای نیل به مقصود، بر چند محور از آرای جیمسون تمرکز کردیم: انکار تقابل نشانه‌شناختی دال و مدلول و ایجاد موقعیت آبرونیک از خلال آن؛ تاریخ‌گرایی در عین تضعیف تاریخمندی (یا مصرف تاریخ همانند یک شیء یا مد)؛ تولید امر زیباشناسانه همانند کالایی

۱۳۸۷: ۸ و ۹)، و برای تحقق این آرزو، در سال‌های اخیر، تدبیرهایی اندیشیده است. برای نمونه تولید «هیچ» در قطعات کوچک یا ساخت این اثر با مواد ارزان‌تر مانند فایبرگلاس که روی بهای تمام شده اثر تأثیر دارد. با این اقدام، مصرف کالای هنری توسعه می‌یابد و بخش بزرگی از افراد جامعه می‌توانند در گروه مصرف‌کنندگان قرار گیرند. «هیچ» از اثری فاخر برای گروهی خاص، فاصله می‌گیرد و اراده برای تصاحب آن، عمومیت می‌یابد. در کنار کاهش بهای ماده مصرفی، تکثیر دائمی این اثر نیز در گستردگی آن نقش داشته است. تمایل تناولی بر این امر چنان بود که از اقدام برای احداث کارخانه «هیچ»‌سازی می‌گوید (تناولی، ۱۳۹۰ ب). گرچه این پروژه، شکست خورد، تمایل به احداث کارخانه «هیچ»‌سازی حکایت از اراده هنرمند برای تولید انبوه «هیچ» دارد؛ تولیدی که اثر هنری را به کالاشدگی نزدیک می‌کند. تناولی هم‌چنین باور دارد به کارگیری تکنولوژی و نرم‌افزارهای روزآمد، مانع از هدر رفتن انرژی و وقت هنرمند می‌گردد (تناولی، ۱۳۹۳). تولید به ازای ساعت کاری کم‌تر (به مدد تکنولوژی)، از یک سو هزینه تمام شده را کاهش می‌دهد و از سویی دیگر، بر شتاب تولید می‌افزاید. این نخستین ویژگی تولید انبوه اثر هنری، همانند کالایی صنعتی است.

۲. ساخت آثار با بهای بیشتر در کنار تولیدات متکثر ارزان‌تر: گرچه تناولی یک اثر را صدها بار تکثیر کرده تا عموم را در تملک «هیچ» شریک گرداند، هم‌چنان ساخت «هیچ»‌های خاص را با ارزش اقتصادی بالا دنبال می‌کند (تناولی؛ نقل در: شاهرخی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۸ و ۹). مجموعه «هیچ»‌ها گرچه در نمود ظاهری بسیار به هم نزدیکند و همگی ساخته دست یک هنرمندند، دست‌کم از جهت ارزش اقتصادی، تمایز بسیار دارند. بنابراین، در گام نخست، تملک اثر و سپس، ارزش «هیچ»‌ای که در اختیار فرد است، بر خرید آن اثر می‌گذارد. فرد تا پیش از خریداری «هیچ»، تنها به داشتن آن می‌اندیشد، اما هنگامی که در جمع دارندگان «هیچ» قرار گرفت، ارزش اقتصادی آن، همانند نشانه‌ای تجاری (برند)، او را نسبت به سایرین رده‌بندی می‌کند. یا به بیانی دیگر، نوعی مصرف نمادین^{۲۳} را گسترش می‌دهد. پیامد چنین

عمومی. «هیچ» در چارچوب بیان شده، بدین شرح تبیین می‌گردد:

«هیچ» در مابه‌ازای بیرونی و مدلول ذهنی مخاطب، شکستی قطعی با دال شناخته‌شده برای گویشور فارسی ایجاد می‌کند. به بیانی ساده، واژه (دال) هیچ که همیشه در ذهن شنونده، به نیستی و نبودگی دلالت کرده و در دنیای بیرون نیز مابه‌ازایی مادی نداشته است، اکنون مدلولی متفاوت را در ذهن پیش می‌کشد که همان شیء سه‌بعدی، ساخته پرویز تناولی است و در جهان بیرونی نیز، نمونه‌ای تسجدیافته و مادی می‌یابد. این شکست قطعی معنایی سبب می‌شود خوانش‌ها و تفاسیر گوناگونی ممکن گردد. هر تفسیر و تأویلی، به دلیل همین عدم قطعیت و شناور بودن رابطه دال و مدلول، ممکن و پذیرفتنی می‌شود. از سویی دیگر، هستی یافتن آنچه به مفهوم نیستی محض است، موقعیتی شوخ‌طبعانه پدید می‌آورد که در عین لطافت و طنزآش، دور از هرگونه استهزا یا هزل است. جیمسون، بروز این موقعیت آبرونیک را یکی از بارزترین ویژگی‌های آثار معاصر در برابر نمونه‌های مدرن برمی‌شمارد. تناولی، «هیچ» را همچون جاننداری فهمیم، بر صندلی نشانده، عاشق کرده، به اسارت برده، بر دست و پایش قفل زده و درد تنهایی را در چشمانش پرداخته است. بنابراین، افزون بر گسست معنا و ظاهر، آبرونی «هیچ» از حد یک تناقض ساده فراتر رفته و به عالی‌ترین سطح خود رسیده است: دالی که پیش‌تر در معنای نیستی و عدم کامل بود، اکنون برترین هستنده جهان (هستنده‌ای دارای ادراک)، یعنی انسان است.

آثار فرامدرن از تاریخ همانند ابژه، کالا یا شیء بهره می‌برند. انسان شیزوفرنیک، ابژه تاریخی را نیز «مصرف» می‌کند. آثار پسامدرن از آنچه متعلق به گذشته است تنها بهره‌ای ظاهری می‌برند و با ایجاد حسی نوستالژیک در مخاطب، او را به مصرف تاریخ ترغیب می‌کنند. برخلاف نگرش مدرن، هنر فرامدرن، به آنچه از پیش برجای مانده است، نگاهی تمسخرآمیز و هزل‌گونه ندارد و در پی تخریب آن نیست، بلکه ابژه تاریخی را مانند مصالح تولید به کار می‌گیرد تا حسی نوستالژیک و شیرین را به یاد آورد. هنر پسامدرن، در این راه، به

جایگاه مفهومی ابژه به کارگرفته، نمی‌نگرد و تنها ایجاد حس را می‌جوید. «هیچ» برای بیشتر مخاطبان، حسی شیرین را از گذشته‌ای پرافتخار به ارمغان می‌آورد. مخاطب با وجود تفاسیر معنایی گوناگون (تفاسیر ادبی، عرفانی، عرفان شرق و ...) یا تحلیل‌های زیباشناسانه صرف به هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌اندیشد. به همین دلیل باوجودی که بیشتر تفاسیر بر «هیچ» می‌نشیند و اغلب آن‌ها، پیوستگی حقیقی با «هیچ» نمی‌یابد، باز هم مخاطب به «هیچ» نظر دارد. «هیچ» در نگاه نخست، به امری در گذشته می‌پیوندد اما این امر، پدیده روشنی، جز یک حس نیست. به نظر می‌رسد این ویژگی، مهم‌ترین دلیل تداوم اقبال «هیچ» در پنج دهه اخیر باشد. هر دگرگونی در ذوق هنری این دهه‌ها، نمی‌توانسته است تمایل مخاطبان نسبت به میراث گذشته را خدشه‌دار کرده باشد.

جیمسون تأکید می‌کند در هنر معاصر، امر زیباشناسانه، در جریان سودآوری اقتصادی و بازار، صورتی متفاوت از پیش می‌یابد و به کالای اقتصادی تبدیل می‌شود. «هیچ» در سال‌های اخیر، همانند کالایی متکثر در بازار مصرف ظهور کرده است. تولید این اثر به شکلی انبوه، ساخت آن با مواد گوناگون و بهای متفاوت، استفاده از فن‌آوری و تکنولوژی در تولید، ایجاد بازار رقابتی برای فروش، «تولید تقاضا برای مصرف» و کاربردی کردن آن (مانند قلاب کمربند «هیچ» یا زیورآلات «هیچ») از جمله ویژگی‌های کالاشدگی این اثر است. آنچه گفته شد، ماهیت اقتصادی و کالاشدگی «هیچ» را بر اساس نگرش جیمسون به روشنی می‌نمایاند. پژوهش حاضر نشان داد نظرات جیمسون در تبیین برخی آثار ایرانی (مانند کارهای نوسنت‌گرا) راه‌گشاست و می‌توان با تکیه بر شیوه تاریخ‌گرایی، جنبه‌هایی تازه در این آثار (هم در تفسیر و هم در مواجهه مخاطب) بازیافت. هم‌چنین تداوم پذیرش «هیچ» به دلیل شکست‌های درونی آن در دو سطح (قطعیت دال و مدلول؛ و بیان شکل دازاینی) و به‌ویژه حس نوستالژیک، در نتیجه گرت‌برداری تاریخی است. از این‌رو، ادراک رابطه مخاطب با اثر، کمتر به پیوستگی‌های معنایی با پیشینه‌های کهن ایران متکی است. «هیچ» در جنبه‌های

بسیاری، ویژگی آثار پسامدرن را نمایان می‌سازد. چه بسا پژوهش‌های بیشتر بتواند به یقین، فرامدرن بودن آن را اثبات نماید. در این زمینه می‌توان پیشنهادهایی برای پژوهش‌های بعدی ارائه نمود:

جیمسون در هر دو کتاب خود، بخشی را به بررسی ویژگی‌های فضا در آثار پسامدرن به‌ویژه معماری اختصاص داده است. او با تحلیل بنای هتل وستین بوناونتور^{۲۴} در مرکز لس‌آنجلس، همسازی انسان با به قول خودش «مافوق فضا» (جیمسون، ۱۳۷۹: ۵۰) را نشان داده است و اعلام می‌کند این فضای تازه با مقتضیات فرامدرن هم‌خوانی دارد. از سوی دیگر «هیچ»، هم از نظر شکل پر پیچ‌و‌تاب کلمه، و هم از جهت خمش‌ها و حرکت‌هایی که هنرمند در آن ایجاد کرده است، در خود و پیرامونش فضاهای گوناگونی می‌سازد. بررسی «هیچ» بر اساس دیدگاه مافوق فضای جیمسون در این مقاله مورد توجه نبوده است. می‌توان در پژوهشی مستقل، دیدگاه مافوق فضا را در «هیچ» بررسی و تحلیل نمود. پژوهش پیشنهادی می‌تواند آزمون تازه‌ای برای کاربست دیدگاه جیمسون در تفسیر آثار جدید باشد.

پی‌نوشت

۱. Fredric Jameson (۱۹۳۴-); نظریه‌پرداز فرهنگ و هنر، و منتقد آمریکایی؛ آرای وی در درک گرایش‌های فرهنگی دوره جدید بسیار کارآمد است؛ برای نمونه کلینت بورنهایم، نویسنده و منتقد هنری کانادایی می‌نویسد: «من زمانی که آثار جیمسون را نخوانده بودم؛ به خاطر نمی‌آورم» (بورنهایم؛ نقل در: رابرتس، ۱۳۸۶: ۲۰۱).

۲. در کنار استقبال مخاطب از «هیچ»، دیگر دلایل انتخاب این مجموعه را در بررسی حاضر می‌توان چنین برشمرد: (۱) «هیچ» مجموعه‌ای زنده است و هر ساله، نمونه‌های تازه‌ای به آن افزوده می‌شود؛ (۲) با وجود اندک تفاوت‌ها، تمامی «هیچ»‌ها از انسجام بصری و مفهومی برخوردارند؛ (۳) مواد، اندازه، رنگ و ... در استقبال از «هیچ» نقشی نداشته و تمامی نمونه‌ها، مورد توجه بوده‌اند؛ بنابراین، به جای تفسیرهای شکل‌شناسانه، می‌توان بر تغییرهایی از جهات دیگر متمرکز کرد؛ (۴) این مجموعه یکی از نمونه‌هایی است که در خارج از مرزهای ایران شناخته شده و حتی

خریدارانی یافته است (تناولی، ۱۳۹۳).

۳. از مهم‌ترین تحولات این پنج دهه می‌توان به انقلاب ۵۷، بروز جنگ تحمیلی، دگرگونی‌های جامعه در پرتو اهداف سازندگی پس از جنگ، و تغییر نگرش‌ها در ایران دو دهه اخیر اشاره کرد.

۴. پسامدرنیسم یا منطق فرهنگ سرمایه‌داری متأخر، ترجمه مجید محمدی و دیگران، نشر هرمس، ۱۳۷۹.

۵. پسامدرنیسم و جامعه مصرفی، ترجمه وحید ولی‌زاده، نشر پژواک، ۱۳۹۱.

۶. فردریک جیمسون، ترجمه وحید ولی‌زاده، نشر هرمس، ۱۳۸۶.

۷. این مقاله در کتاب *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، گردآوری لارنس کهن، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، ۱۳۸۷ منتشر شده است.

۸. گرچه تناولی در سخنانش می‌کوشد نشان دهد «هیچ» بی‌توجه به دیدگاه نیهیلیستی غرب شکل گرفته است، نمی‌توان فضای روشنفکری ایران دهه چهل و ترجمه‌های افکار نویسندگان اگزیستانسیالیستی و ... در آن سال‌ها را نادیده گرفت. برای نمونه می‌توان به مقاله «عبور از خط» در کتاب ماه، دوره اول، شماره اول، خرداد ۱۳۴۱ و همان نشریه، شماره دوم، شهریور ۱۳۴۱ اشاره کرد که برگردان نگاهی نیهیلیستی از ارنست یونگر را منتشر نمود. گفتنی است برخی نمونه‌های ابتدایی «هیچ» نیز تأثیر نگاه روشنفکری بر این آثار را بیشتر پیش می‌کشند. هیچ و هیچ (۱۳۴۸)، برنز و سنگ؛ تناولی، ۱۳۹۰ ج: ۴۵) یا دیوار هیچ (۱۳۵۲)، برنز، مجموعه دانشگاه نیویورک، تصویر (۱) از جمله این نمونه‌هاست. دیوار هیچ با قفل‌های ناگشودنی‌اش، گویی پایان کار آدمی را به نمایش می‌گذارد.

۹. سینا رویایی، تهران، نشر بن‌گاه، ۱۳۹۰.

10. Julia Rooney

11. Aldabagh

12. Nina Cichocki

۱۳. شمخانی در پاسخ به نوشته جیکوکی می‌نویسد: «نه شعر حافظ به آن ترتیبی که این هنرشناس می‌گوید تعریف می‌شود و نه مجسمه‌های تناولی صورتی استعاری می‌یابد. این مجسمه‌ها از هم‌نشینی یک سری عناصر آشنای بصری به دست آمده و کمتر صورت جانشین (استعاری) پیدا می‌کنند» (همو، ۱۳۸۴: ۱۵۶ و ۱۵۷).

14. Annemarie Schimmel

۱۵. گفتنی است از خلال برخی گفتگوها، به نظر می‌رسد تناولی به تفسیر معناگرایی «هیچ» نیز بسیار متمایل است. برای نمونه نگاه کنید به: «تناولی در آستانه نمایشگاهش در

۲۳. تورستین وبلن، اقتصاددان آمریکایی معتقد بود همیشه نیاز، دلیل مصرف نیست؛ بلکه بسیاری اوقات، تظاهر و نمایش به دیگران سبب مصرف می‌گردد. او به این مصرف برای تظاهر و تفاخر به دیگران، مصرف تظاهری یا نمادین (conspicuous consumption) می‌گوید.
24. Westin Bonaventure Hotel

کتابنامه

تناولی، پرویز. (۱۳۸۱)، مجسمه نیازی ندارد از کلام بهره ببرد، روزنامه همشهری، دوشنبه ۲۱ بهمن ۱۳۸۱، شماره ۲۹۷۹.
<http://www.hamshahrionline.ir/hamnews/1381/811121/news/elmif.htm>
دریافت شده در ۳۰ تیرماه ۱۳۹۴.

_____ (الف، ۱۳۹۰)، هیچ ندای اعتراض بود، ماهنامه تجربه، دوره جدید، شماره ۳، <http://www.tajrobeh-mag.com/article/515> دریافت شده در ۲۵ تیرماه ۱۳۹۴.

_____ (ب، ۱۳۹۰)، تناولی در آستانه نمایشگاهش در گالری ده، خبرگزاری ایسنا، کد خبر ۱۱۰۹۱-۹۰۰۳، ۱۸ خرداد ۱۳۹۰، <http://isna.ir/fa/print/9003-11091T> دریافت شده در ۲۳ تیرماه ۱۳۹۴.

_____ (ج، ۱۳۹۰)، هیچ، آثار پرویز تناولی ۳؛ چاپ نخست، تهران: نشر بنگاه.

_____ (۱۳۹۳)، لذت نشستن روی هیچ، هنر آنلاین، کد خبر ۴۸۸۱۰، ۳۰ شهریور ۱۳۹۳، <http://www.honaronline.ir/Pages/News-48810.aspx> دریافت شده در ۲۷ تیرماه ۱۳۹۴.

جیمسون، فردریک. (۱۳۷۹)، منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر و مقالاتی درباره پست‌مدرنیسم؛ ترجمه مجید محمدی و دیگران، تهران: انتشارات هرمس.

جیمسون، فردریک. (۱۳۹۱)، پسامدرنیسم و جامعه مصرفی، ترجمه وحید ولی‌زاده، چاپ نخست، تهران: نشر پژواک داد، سیما. (۱۳۷۱)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: انتشارات مروارید.

دارابی، هلیا. (۱۳۸۸)، و فرهاد هیچ نگفت، قفل قفس را شکست، تندیس، شماره ۶۳.

رابرتس، آدام. (۱۳۸۶)، فردریک جیمسون، مارکسیسم، نقد ادبی و پسامدرنیسم؛ ترجمه وحید ولی‌زاده، تهران: نشر نی. سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۰)، سخنرانی افتتاح نمایشگاه هیچ تناولی، خبرگزاری ایسنا، کد خبر ۱۲۴۹۶-۹۰۰۳، ۲۱ خرداد ۱۳۹۰، <http://isna.ir/fa/news/9003-12496>

گالری ده، «خبرگزاری ایسنا، ۱۸ خرداد ۱۳۹۰ (کد خبر: ۱۱۰۹۱-۹۰۰۳).

۱۶. مهم‌ترین اخبار را درباره «هیچ» می‌توان در این منابع جست‌وجو کرد: اخبار فروش «هیچ» (خبرگزاری فارس؛ ۱۳۸۷؛ شماره ۸۶۰۴۱۶۰۱۳۶؛ یا خبرگزاری مهر؛ شماره ۲۳۹۳۴۷۳)؛ پیشینه و چگونگی شکل‌گیری «هیچ» (روزنامه همشهری؛ ۱۷ تیر ۱۳۸۲؛ شماره ۳۱۰۰؛ یا خبرگزاری ایسنا؛ ۱۸ خرداد ۱۳۹۰؛ کد خبر ۹۰۰۳-۱۱۰۹۱)؛ و بررسی ویژگی‌ها و استمرار «هیچ» (هنر آنلاین؛ ۳۰ شهریور ۱۳۹۳؛ کد خبر ۴۸۸۱۰؛ یا ماهنامه تجربه؛ شماره ۳؛ مرداد ۱۳۹۰؛ یا نشریه تندیس؛ شماره ۱۲۳؛ ۱۷ اردیبهشت ۱۳۸۷؛ یا جامع‌ترین آن‌ها: آتلیه کبود؛ پرویز تناولی؛ نشر بن‌گاه؛ ۱۳۸۴).

۱۷. پیش از جیمسون نیز این اصطلاح بیرون از مفهوم روانشناسانه به کار رفته است. برای نمونه می‌توان به اثر دلوز و گتاری به نام «ضد ادیب: کاپیتالیزم و شیذوفرنی» نوشته شده در سال ۱۹۷۲ م. اشاره کرد.

۱۸. به نظر لاکان، زنجیره دال‌ها، همواره پیش می‌روند و تغییر می‌کنند. هیچ تکیه‌گاهی نیست که به این زنجیره‌ها، ثبات یا معنا دهد. هر دال در زنجیره، دلالت بر معنی خود و دیگری دارد؛ اما این معانی ثابت نیستند. فرآیند بالغ شدن و «خود» شدن، تلاشی برای تثبیت زنجیره دال‌ها و از حرکت انداختن آن‌هاست. به طوری که معنای ثابتی حول «من» شکل گیرد و با آن تثبیت و سرکوب شود. (لچت، ۱۳۷۷: ۱۱۲ و ۱۱۳).

۱۹. در دنیای جدید، کلان‌روایت‌های دوره مدرن نیز به کالاهایی مصرفی تقلیل می‌یابند. علم، تاریخ، مذهب و ... برای مطالعه بیشتر به پژوهش رجینالد بیبی به نام «خدایان تکه‌پاره» درباره کانادا نگاه کنید. (نقل در: لایون، ۱۳۸۰: ۱۱۰ و ۱۱۱).

۲۰. در برگردان‌های فارسی، واژه‌هایی مانند طنز، تهکم (ذم شبيه مدح)، استهزا، طعنه و ... را در برابر آبیرونی نشانده‌اند. با وجود این، آبیرونی چیزی جامع‌تر است و با هریک از کلمات آمده، تفاوت‌هایی دارد. از این‌رو، برخی نویسندگان به کار بردن واژه آبیرونی را در فارسی مناسب‌تر دانسته‌اند. (داد، ۱۳۷۱: ۱۰).

۲۱. اقسام آبیرونی شامل: کلامی؛ بلاغی؛ ساختاری؛ تقدیر؛ رمانتیک؛ سقراطی. (داد، ۱۳۷۱: ۱۰-۱۲).

۲۲. نقیضه یا parody، تقلید سخره‌آمیز ادبی است؛ یعنی سبک، قالب یا شیوه نگارش هنرمندی خاص تقلید می‌شود اما ارائه مفاهیمی کم‌مایه به جای موضوعات جدی، اصل اثر ادبی را به سخره می‌گیرد. (داد، ۱۳۷۱: ۲۹۸-۲۹۹).

- Edition, Blackwell Publishers.
- Ekhtiar, Maryam & Julia Rooney (2014). "Artists of Saqqakhana Movement (1950s-1960s)". In: http://www.metmuseum.org/toah/hd/saqq/hd_saqq.htm, available in September 2016.
- <http://www.honaronline.ir/Pages/News-48810.aspx> دریافت شده در ۲۷ تیرماه ۱۳۹۴
- Jameson, Fredric. (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric. (1998), *The Cultural Turn Selected Writings on the Postmodern*. London & New York: Verso.
- Merriam-Webster. (1995), *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. United States of America.
- Rashti, Sogol. "Persian in practice." (2015). MA (Master of Arts) thesis, University of Iowa.
- Saeidian, Amin. *HEECH:(A Nothing That Is) Sculpted In Poem by Parviz Tanavoli, Iranian Sculpture*. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. Available in Google Scholar, 2016.
- Schimmel, Annemarie (1990). *Calligraphy and Islamic Culture*. New York University Press.
- دریافت شده در ۲۵ تیرماه ۱۳۹۴.
- شاهرخی نژاد، محمدرضا، (۱۳۸۷). *هیچ همان هیچ است، گفتگو با پرویز تناولی، تندیس، شماره ۱۲۳*.
- شمخانی، محمد، (۱۳۸۴). *نوشت و نقدهایی درباره پیشگامان هنر معاصر ایران؛ تهران: نشر آگه*.
- لایون، دیوید. (۱۳۸۰). *پسامدرنیته؛ ترجمه محسن حکیمی، تهران: انتشارات آشتیان*.
- لچت، جان. (۱۳۷۷). *پنجاه متفکر بزرگ معاصر؛ ترجمه محسن حکیمی، تهران: انتشارات خجسته*.
- موکه، داگلاس کالین. (۱۳۸۹). *آیرونی؛ ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز*.
- میراحسان، میراحمد. (۱۳۸۰). *هیچ در آینه آفرینش‌های سپهری، کیارستمی و تناولی، فصلنامه طاووس، شماره هشتم*. <http://www.tavoosonline.com/Articles/ArticleDetailFa.aspx?src=98&Page=7> دریافت شده در ۲۰ اسفند ۱۳۹۳.
- Aldabbagh, Siba. "Mysticism in the Works of Three Contemporary Middle Eastern Artists." in GoogleScholar, April 2015.
- Cichocki, Nina (2003). "Parviz Tanavoli: Sculpted Poetry". *Asian Art & Culture Newsletter*, no. 30. In: Google Scholar, September 2016.
- Cuddon, J. A. (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Fourth