تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۸/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۵/۵

منیره رئیس زرگری[۱]، حسن بلخاری[۲]

پژوهشی در مفهوم فرا انسان نگری در هنر قرن ۲۱

چکیده

در این پژوهش، مقوله فرا انسان نگری در هنر معاصر، به عنوان رویکردی جدید در هنرهای هفتگانه بررسی شده و سیر تاریخی آن، به شکل خلاصه آورده شده است؛ این رویکرد، که نگاهی تازه به پدیده‌های پیرامونی را پیش روی ما قرارداده و تعریفی جدید از آفرینش هنری را ارایه می‌دهد، در تمام هنرها توجه شده و منجر به تولید آثار هنری‌ای متفاوت و متمایزی در تاریخ هنر مدرن و بعد از آن شده است. اشاره به هنر سینما در بخش پایانی مقاله هم به دلیل دارا بودن ماهیت تصویری و هم به دلیل پیوند این هنر با دیگر هنرهای تجسمی و کاربردی و هم در راستای هدف کلی پژوهش که بررسی همه هنرهای هفت‌گانه در قرن ۲۱ بوده، صورت گرفته است. نظریه فرا انسان‌نگری در هنر به عنوان یکی از جدیدترین نظریه‌های پست مدرن، هستی‌شناختی جدیدی را پیش روی ما قرار می‌دهد که انسان را محور و مدار سایر موضوعات قرار نداده و برعکس، توجه به تمام موضوعاتی دارد که در حاشیه زندگی بشر بوده و یا توجه کافی بدانها نمی‌شده است. توضیح و بسط این مفهوم به همراه آوردن نمونه‌هایی از هنرهای مختلف به ویژه سینما برای کمک به درک بهتر این گفتار، بخش‌های میانی و پایانی مقاله حاضر را تشکیل می‌دهند.در متن مقاله از واژه آتروفیسم که واژه ای در زمینه پزشکی است استفاده شده تا بیانگر جدا شدن تدریجی برخی الحاقات زمینه‌ای از پیکره هنر معاصر و به ویژه سینما باشد با این هدف که آن را به عنوان هنری با ویژگی‌های خاص خود برای مخاطب، بازشناسی کند. انتخاب این واژه هم با هدف انتخاب نوآورانه از بین واژگان موجود، صورت گرفته و هم اشاره ای به پیوند اثر هنری با روند آفرینش اثر هنری با روح و جسم هنرمند و مخاطبی دارد که اثر هنری را دریافت می‌کند.

واژگان کلیدی: آتروفیسم هنری، فرا انسان نگری، هنر بیو، ریاضت سینمایی، در آیندگی.

[۱] دانشجوی دکتری، پژوهش هنر، گروه هنر، پردیس بین المللی کیش، دانشگاه تهران، کیش، ایران (نویسنده مسئول)
Email: Monireh_raeisi@yahoo.com

[۲] استاد تمام، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

[۳] این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی اول به راهنمایی نویسنده‌ی دوم در پردیس بین المللی کیش (دانشگاه تهران) است.

مقدمه

یکی از تازه ترین نگرش‌های موضوعی به هنر، نگرش غیرانسان مدارانه و یا نا انسان محورانه است که بر خلاف دوره های پیشین هنری، انسان را در مرکزیت توجه قرار نداده و توجه اش بر موضوعاتی است که عامل انسانی یا به طور مستقیم با آنها ارتباط نداشته و یا تاثیری غیرمستقیم بر آنها دارد.

هدف از انجام این تحقیق، پرداختن به موضوعاتی است که مورد توجه هنرمندان دوره مدرن و پست مدرن قرار گرفته و شامل پرداختن به موضوعات و سوژه‌هایی است که معمولا در حواشی زندگی انسانی قرار گرفته و از مرکز توجه آدمی دور شده‌اند، چراکه توجه به این موضوعات، جنبه دیگری از شناخت پیرامونی را برای ما ممکن می‌سازد که منجر به تغییر نگرش و وسعت شناخت آدمی و درک این مهم می‌شود که بشر، تنها جزیی از جهان هستی و تنها یک نوع از انواع زیستی در جهان است که نه تنها دارای قدرت تاثیرگزاری مطلق بر هستی نیست بلکه، از پدیده‌ها، دیگر انواع زیستی و اتفاقات طبیعی، تاثیراتی مطلوب، مخرب و یا حتی ویرانگر می‌گیرد؛ اتفاقات و فرایندهای پیش بینی نشده، بخش مهمی از جهان پیرامون ما را به خود اختصاص می دهند که لازم است با توجه به اهمیت شان، بررسی و مطالعه کافی شوند و این پژوهش با نظر به اهمیت این موضوع، نوشته شده است.

محقق در این مقاله با توجه ویژه به این نگرش جدید، بعد از ذکر تاریخچه‌ای مختصر، هنرهای مختلف را، بررسی نموده، اما تاکیدش به طور خاص، بر هنر سینما به عنوان هنری مستقل بوده است؛ تاکید بر هنر سینما، به این دلیل بوده که سینما نیز هنری تصویر محور مانند نقاشی است و با عنوان نقاشی متحرک یا انیمیشن، به نوعی، در حوزه هنرهای تجسمی و کاربردی قرار داشته و با چهارچوب نشریه، هماهنگی دارد. محقق، بعد از طرح مباحث موردنظر در این رابطه، برای درک بهتر مطالب، نمونه فیلم‌های مرتبط با مباحث مطرح شده را معرفی کرده و درباره آنها توضیحات کافی را ارایه کرده است.

پیشینه تحقیق

تنها پیشینه تخصصی یافت شده برای این تحقیق کتابی از حوزه ارتگا، نویسنده و محقق اسپانیایی است که در ۱۹۲۵ میلادی به رشته تحریر در آمده است (برگه پیشینه تحقیق ضمیمه شده است).

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع بنیانی و توصیفی بوده و انجام تحقیق، مبتنی بر مطالعه منابع مکتوب مرتبط با موضوع و یافتن نمونه‌های تصویری موجود بوده است. روش تحقیق کیفی و از نوع اکتشافی بوده و بر پایه مطالعه منابع نوشتاری و مکتوب و مشاهده نمونه های موردی موجود، بوده است. پیشبرد تحقیق بر مبنای تحلیل موضوعی است؛ داده‌ها و نمونه آثار هنری در رشته‌های مختلف هنرهای تجسمی، تصویری و شنیداری، بررسی شده‌اند تا مضامین و الگوهای معنایی مشترک در آنها، شناسایی و معرفی شوند.

زمینه‌های پیدایش تفکر فراانسان انگارانه در هنر

رویکردهای هنری و فلسفی جدید در عصر حاضر، به گونه‌ای است که به تدریج هنرمندان را از جریاناتی مثل رمانتیسم و واقع گرا دور کرده و راهها و امکانات نوتری را برایشان به ارمغان آورده است؛ یکی از این

جریانات با عنوان هنر مینیمال شناخته می‌شود که برای اولین بار در دهه ۱۹۶۰ میلادی به ظهور رسید؛ این جریان هنری، یکی از آخرین جریان‌ها یا جنبش‌های قرن بیستم بود که از نقاشی و مجسمه سازی شروع شد و به سینما و ادبیات نیز میل نمود که همزمان با سینما، موسیقی نیز به سمت مینیمالیسم، تمایل پیدا کرد؛ مینیمالیست‌ها در هنرهای مختلف، عوامل غیرضروری را حذف کرده و برای شخصیت‌ها نیز اهمیت چندانی قائل نمی‌شدند و به جای آن، اساس کارشان براین بود که حداقل‌ها و خلاصه‌ترین‌ها را در محدوده زمان و مکان گنجانده و تعریف جدیدی از هنر و ارایه هنری را برای عموم مردم و هنرمندان دیگر، پیش رو بگذارند؛ بدین معنی که در ورای اشیاء جزمی مینیمالیستی می توان به نوعی مفهوم جدید از شیء هنری و ساختار بیانی آن رسید که همین، بعدها زمینه ساز رویکردهای پست مدرنیسمی چون هنر چیدمان، هنر مفهومی، چند رسانه‌ای و شبیه آنها شد؛ رویکردی که به دنبال سیاست درهای باز در تمام زمینه‌ها در جهان معاصر پدیدار شد و تایید نوینی بر حقوق اقلیت‌ها و بیان مفهوم «دیگری» و دیدن جنبه‌هایی از زندگی بود که در حاشیه قرار گرفته اند.

یکی دیگر از این گونه تجربه‌های جدید، رویکرد غیرانسان‌مدارانه (dehumanization of art) در آفرینش آثار هنری است که به معنی کنار گذاشتن و حذف عامدانه عامل انسانی از آثار و تولیدات هنری بوده و به واقع، جایگزین کردن عامل انسانی با سوژه‌ها و موضوعاتی است که پیش از این، توجه کافی نشده و یا به دقت، مشاهده نشده‌اند.

مدرنیسم در نمونه آثار هنری

یکی از اولین هنرمندان جریان اول یعنی مدرنیسم، مارسل دوشان[1] نقاش فرانسوی بود که در نمایشگاهی در ۱۹۱۷ یک قطعه پیشابگاه را با نام چشمه به نمایش عمومی گذاشت و حیرت همگان را برانگیخت؛ چون هیچ کس در آن زمان حتی تصور هم نمی‌کرد که وسیله‌ای مثل آبریزگاه بتواند در قالب وسیله ای برای نمایش، در معرض دید عموم قرار گرفته و از نگاهی جدید، توجه شود؛ البته مهم‌ترین نکته درباره این گونه جنبش‌های آوانگارد در هنر، اهمیت دادن به بیننده و مخاطب اثر هنری است چراکه هنرمندان مدرن، برخلاف نگرش کلاسیک قبل از آن که هنرمند را تنها خالق اثر هنری می‌دانستند، سهم عمده‌ای به مخاطب و بیننده آثار هنری داده و عمدتاً بر این باور بودند که اثر هنری را هنرمند به تنهایی به وجود نمی‌آورد بلکه بیننده نیز با رمزگشایی و تعبیر کیفیت های درونی اثر، آن را با دنیای بیرون پیوند داده و بدین ترتیب، سهم خود را به اثر هنری، اضافه می‌کند. جنبش مینیمالیسم در هنرهای دیگری مثل مجسمه سازی از ایالات متحده آمریکا شروع شد و شامل ساخت ساختارهای مدولی، فضایی، شبکه ای و یا جفت کاری بود که هدفش توضیح مواردی مثل فضا، فرم، مقیاس و محدوده بود و هرگونه بیانگری و توهم دیداری را نفی می‌کرد. در سینما، عکاسی، نقاشی، موسیقی، ادبیات و معماری نیز چنین رویکردی دیده می‌شد؛ در ادبیات، این جنبش، برپایه فشردگی و ایجاز بیش از حد محتوای اثر بود؛ در موسیقی، به شکل ایده‌ای بود که در قطعه‌ای، ریتم، یک ملودی یا چند نت به صورت طولانی، تکرار می شد؛ یعنی یک قطعه مینیمالیستی موسیقی معمولاً شامل تم کوتاهی بود که یا به شکل نغمه بود و یا ضرباهنگ که البته گاهی با دو یا چند ساز اجرا می‌شد که در قالب هم نوازی بود اما همزمان که یک ساز به آرامی سریع تر از دیگری نواخته می‌شد، ساز دیگر به‌تدریج از هماهنگی خارج می‌گردید.

در عکاسی نیز، شامل پوشش دادن تصاویری در مرکز توجه در کادر بود که شامل کادربندی ساده با ترکیبی متفاوت و دارای جزییاتی بسیار حداقل و محدود می‌شد؛ مثل عکسی از یک تک درخت در زمینه‌ای برفی.

در نقاشی، مینیمالیسم به شکل بیان احساسات ساده و اولیه انسان بدون علاقه به پرداختن ارتباط میان رنگ‌ها و شکل‌ها بود که در آثار نقاشانی چون مارک روتکو [۲] مشاهده می‌شد.

در هنر معماری، به شکل پرداخت کمتر به تزیینات و جزییات و تاکید بر سادگی با هدف رسیدن به بیشترین تاثیر روانی در محیط یعنی؛ تاکید بر زیبایی ذاتی المان های معماری مثل ستون، قفسه ها یا مبلمان بود برای ایجاد نگرشی ساده‌گرایانه در مواجهه با محیط اطراف زندگی انسانی که شامل طراحی فضاها به شکل باز یا اپن و دوری از هرگونه مخفی‌گرایی، به عنوان بخش مهمی از طرح‌های معماری می‌شد.

در سینما هم مانند عکاسی این رویکرد، در قالب سادگی در تصاویر، تکرار و سریالی بودن جزییات درون عکس - تصویر، استفاده از اشکال هندسی و کم کردن اشیا در درون فریم و ابراز منظور به شکل مستقیم‌گویی که در عین حال بسیار پر ابهام و پر معنی نیز هست، نمود پیدا کرده بود.

حتی در هنر استایل نیز که از انواع هنر مدرن است، چنین رویکردی، وجود داشت و در این نوع سبک پوشش که استایل مینیمال نام گرفته، سادگی، بیش از هر چیز دیگری دارای اهمیت بوده و به هیچ وجه از آیتم‌های پر زرق و برق استفاده نشده و استفاده از رنگ نیز بسیار محدود بود؛ از اکسسوری یا وسایل همراه نیز به ندرت و بسیار کم استفاده شده و اساس کار به طور کلی، بر شیک، جذاب و ساده بودن استایل، بنا شده بود.

مدرنیسم و ارتباط آن با هنر فرا انسان نگارانه

در حالی که هنر قرن نوزدهم میلادی، اعترافی، اقراری و همدلانه بوده و بر مبنای احترام و حمایت از مخاطبان خود بوده و مخاطبان آن نیز، با این آثار، حسی از هم ذات پنداری داشته و درواقع بازتابی از خودشان را در موضوعات، کاراکترها و یا شخصیت خود هنرمند می‌دیده‌اند، اما هنر مدرن، بر مبنای احساسات و همدلی مخاطب اثر هنری نیست. هنر مدرن؛ هنری فقط برای هنرمند است و فقط می‌تواند احساس محض و فهم زیبایی‌شناسانه ما را برانگیزانده و اغنا کند. هنر مدرن، دیگر متکی بر ادراک حسی از جهان نبوده و هنری بدون دوام، جوهره و مفهوم می باشد؛ هنرمند در اینجا، خود به واسطه‌ای بین اثر هنری و مخاطب بدل می شود بدین معنی که مخاطب دارای سهمی در درک و آفرینش اثر هنری شده و ممکن است همه چیز به وی وابسته باشد. مفهوم غیرانسانی نمودن هنر نیز که از مفاهیم مرتبط با هنر مدرن است، نیز چیزی نیست جز حذف جوهره انسانی از آثار هنری؛ بدین معنی که هنر از جنبه انسانی خالی شده و به ارجاعات دیگری غیر از عامل انسانی توجه می شود. این سبک جدید، واقعیت حاضر را غیر عادی و غیر طبیعی جلوه داده و آنرا دچار تحریف می کند و به واقع، ناواقعیتی را بازگو می کند که مصداق درست فرایند غیر انسانی نمودن جهان است.

در هنر موسیقی، دبوسی [۳] آغازگر این دوره تازه در این هنر بود و آثارش به شکلی بود که شنونده با شنیدن قطعه موسیقی تحت تاثیر قرار نگرفته و از خود بی‌خود نمی‌شد؛ در شعر نیز مالارمه [۴] اشعاری را می‌سرود که می‌توانستند به شکلی آزاد، خوانده شوند بدون اینکه معنای خاصی را بر شنونده، تحمیل کنند. در واقع،

تمام تلاش هنرمندان کلاسیک این بود که از طرف مخاطبان خود به خوبی درک شوند و مقصود و هدفشان از خلق آثار هنری فهمیده شود ولی آنچه هنرمندان مدرن در پی آن هستند این است که فقط به عنوان هنرمند مطرح و شناخته شوند به عبارت دیگر، هنر کلاسیک به ارتباطی یک طرفه بیشتر شبیه بوده و هنرمند سنتی قصد انتقال فکر خود به مخاطب را داشته ولی هنر مدرن، برعکس بر ارتباط دو طرفه و مشارکتی تمرکز داشته و بر فعالیت و سهم مخاطب در درک و دریافت شخصی از اثر هنری، آن‌طور که خودش می خواهد، توجه دارد. چنین فراشدی در هنر، بعدتر، راه را برای هنر پست مدرن و جریانات هنری آوانگاردی چون دادائیسم[۵] کوبیسم[۶] و سورئالیسم[۷] باز کرد.

رویکرد غیرانسان‌مدارانه در آفرینش آثار هنری، یکی از همین جدیدترین رویکردها در آفرینش آثار هنری است که به معنی کنار گذاشتن و حذف عامدانه عامل انسانی از آثار و تولیدات هنری بوده و به واقع، جایگزین کردن آن با سوژه‌ها و موضوعاتی است که پیش از این، توجه کافی نشده و یا به دقت، مشاهده نشده‌اند.

هنر فرا انسان‌نگرانه، یکی از نمودهای جریان پست مدرن در هنر معاصر است که با رویکردی جدید به زندگی نگاه کرده و دنیایی نو از امکانات و فهم انسانی را برای ما ممکن می‌سازد. این هنر، شامل محتواهای هنری تازه ای است که به شکل پررنگی از عامل انسانی فاصله می‌گیرند؛ یعنی حتی امکان مطرح شدن نوعی درک غیرانسانی شده از موضوعات مطرح و مورد بررسی.

نظریه فراانسانی شدن هنر، که از اوایل دهه ۱۹۹۰ میلادی در جهان فراگیر شد، یکی از آوانگاردترین نظریه هایی است که در ارتباط با دنیای مدرن و عصر تکنولوژی مطرح شده و به طورمستقیم به نقش کمرنگ‌تر انسان در دنیایی مدرن که با مفاهیم و ابداعاتی چون هوش مصنوعی و دنیای دیجیتال مواجه است، اشاره دارد. این نظریه، به دنبال ارزش بخشیدن به خود آثار و محتواهای هنری بدون در نظر گرفتن خالق آنهاست؛ مفهومی که قبل تر توسط پساساختارگرایان و فیلسوفانی چون رولان بارت [۸]در قالب نظریه «مرگ مولف [۹]» مطرح شده بود؛ خوزه ارتگا فیلسوف اسپانیایی در سده بیست میلادی، که در این زمینه کتابی با عنوان « انسان زدایی از هنر » در ۱۹۲۵ میلادی به چاپ رسانده است، معتقد است که هم اکنون در دنیای مدرن، حرکتی فعال از هنر مدرن و هنر واقع گرا به سمت هنر فراانسانی در جریان است که تاکیدش بر هر آنچه در محیط اطراف ما دارای هستی و وجود است، می باشد. نظریه فراانسانی گری، یا همان انسان زدایی از هنر، هستی شناختی جدیدی را پیش روی ما قرار می‌دهد که انسان محور نبوده و انسان را مرکز و مدار موضوعات قرار نمی‌دهد بلکه برعکس توجه به موضوعاتی دارد که حول محور زندگی انسانی در جریان هستند.

هنرمندان مدرن فعال در زمینه هنر فراانسانی در زیرمجموعه‌هایی با عنوان هنر بیو، زیستی یا هنر حیات و یا هنر رمزی به فعالیت مشغول هستند و یا در حوزه‌های مرتبط با هوش مصنوعی و هنر دیجیتال که همه اینها، شامل حوزه‌هایی از فعالیت هنری هستند که عامل انسانی در آنها یا به طور کامل حذف شده و یا حضور بسیار کمرنگی دارد. این نگاه فرا انسان‌انگارانه تا حدودی، به موازات پیدایش نوعی نگرانی جمعی اخلاقی بوده که آنچه غیر از گونه انسانی وجود دارد را برجسته نموده و در حوزه روابط انسانی نیز باعث می شود کلیشه‌هایی چون جنسیت، نژاد، زبان، فرهنگ و حتی مرزهای جغرافیایی، رو به روز کمرنگ تر و بی‌اهمیت‌تر شوند. این نظریه ما را بر این می دارد تا خارج از محدوده علایق و توجهات خود رفته و به موجودات و اشیایی که در کنار ما زندگی می‌کنند، توجه بیشتری نشان بدهیم. از وجهی دیگر، چنین رویکردی به آثار هنری توجه ما را از محصول هنری به خود مدیوم و وسیله انتقال توجه می‌دهد و موضوع یا سوژه، در درجه بعدی

اهمیت بررسی شود. از نظر ارتگا، چنین رویکردی، درست شبیه به نگاه کردن به باغی از دریچه یک پنجره یا چهارچوب است (ارتگا، ۱۹۲۵ : ۱۰). که در این حالت، ما دارای این اختیار هستیم که هم از طریق شیشه شفاف پنجره، باغ را با تمام جزییات پیش رو ببینیم و هم می‌توانیم عامدانه و خودخواسته، منظره باغ را نادیده گرفته و فقط گذر پرتوهای نوری روی پنجره را ببینیم که حرکتی شبیه تکنیک‌های فولو و فوکوس در تولید سینمایی است؛ یعنی اثر هنری کنترل شده که می‌تواند با دستکاری عامدانه، مرکز توجه ما را از چیزی به چیزی دیگر به صورت فعال، تغییر دهد. چنین رویکردی در قالب نظریه انسان زدایی از هنر می تواند شیوه جدیدی از دیدن را برای ما ممکن سازد که یکی از راه های آن، از شکل انداختن یا اعوجاج واقعیت و یا غیر طبیعی جلوه دادن موضوع است؛ از این جهت، هنر قرن حاضر، دارای این قابلیت است که بیننده را در دنیایی مبهم، پیچیده و پوشیده گرفتار کرده و برای هنرمند آفرینشگر آن، نوعی پیروزی و برتری بر عامل انسانی به حساب بیاید.

آتروفیسم هنری، رویکردی بدیع و خلاقانه

آتروفیسم در هنر معاصر، مانند هنر مینیمال و سینمای آهسته، رویکردی است در تلاش برای رسیدن به هنر محض، اهمیت اصالت و شکل و حذف ملحقات تا رسیدن به اشکال ناب و طبیعی که نقش انسان را در آفرینش و یا دستکاری مظاهر محیطی اطرافش کمرنگ و یا حذف می‌کند.

این واژه که از دایره اصطلاحات حوزه پزشکی به امانت گرفته شده، در پزشکی، به معنای از بین رفتن و تحلیل بافت عضلانی در روندی بیمارگونه است که در اینجا، بیانگر حذف زواید، متمم‌ها و برخی الحاقات مرسوم در آثار هنری است که در نهایت، آنها را با جریانی چون جریان مینیمال و کمگرایانه در آفرینش آثار هنری، پیوند می‌دهد؛ جریان مینیمال، ضمن خلاصه‌گویی و نشان دادن به خلاصه‌ترین و کم‌ترین شکل ممکن، سهم بیشتری از خلق اثر هنری را به بیننده اعطا نموده و او را در فرایند بازتولید اثر هنری مشارکت می‌دهد، در این نگرش، گویی تمام آفریده‌های هنری، آثاری ناتمام و بی‌پایان هستند که بیننده با توجه به درک و احساس و تجارب شخصی خودش آنها را کامل کرده و در نتیجه آن، در مالکیت اثر هنری نیز سهیم می‌شود. هنر مینیمال یا کم گویانه، با جاهای خالی بسیاری که برجا می گذارد، راهی را برای مخاطب خود باز می کند تا بتواند معانی متفاوتی از دریچه ذهن و تخیل خود به اثر هنری نسبت دهد؛ و یا حتی هیچ برداشتی از اثر هنری نداشته باشد؛ یعنی همان باوری که پایه و اساس نظریه « مرگ مولف » متعلق به رولان بارت بوده است؛ چنین واگذاری و مشارکت دو طرفه ای در آفرینش اثر هنری، قدرت تاثیرگزاری مضاعفی در مقایسه با دیگر انواع آثار هنری بر بیننده دارد که ضمن اینکه بر ارزش هنری و ماندگاریش در طول زمان، تاکید می‌کند، قابلیت آن را برای پرداخت دوباره یا چندباره موضوع در زمان‌های بعدتر، بیشتر می‌سازد و به همین علت است که در سینما نیز، فیلم های ظریف تر و کم گوتری مثل « داستان توکیو » (۱۹۵۳) بیشتر از فیلم‌های زمخت در ایجاد حس و حال در بیننده خود، موفق هستند؛ چراکه وقتی تماشاگر، با نشانه‌های عاطفی پررنگ و متراکم در فیلم، روبه رو نمی‌شود، فرصت بیشتری در اختیار داشته و در نتیجه، بهتر می تواند حس و حال و معانی‌ای را که در پس نشانه‌های فیلمی است، درک کند و این، به معنای مشارکت فعال بیننده در درک و دریافت فیلم در هنگام تماشای آن است (تامسون، ۱۳۹۶: ۲۰۸) .

آتروفیسم در هنر سینما و تصویر متحرک

نمونه‌هایی از ساخته های هنری بدون عامل انسانی در هنر سینما، فیلم‌های اصطلاحاً رودخانه‌ای هستند که در سینمای معاصر، به عنوان سبک تازه‌ای در هنر فیلمسازی مطرح می‌باشند؛ این فیلم‌ها شکلی از بازماندگی از حرکت و ایستایی را به عنوان نوع جدیدی از زیبایی شناسی سینمایی به بیننده عرضه می‌دارند. نمونه چنین فیلم‌هایی، فیلم« ۱۳ رودخانه» اثر جیمز بنینگ [۱۰]محصول ۲۰۰۴ میلادی است که به عنوان فیلمی مستقل تجربی غیرروایی شناخته می‌شود. این فیلم، شامل ۱۳ نمای ایستا و بلند ۱۰ دقیقه‌ای از ۱۳ رودخانه متفاوت در ایالات متحده آمریکاست که در دسته فیلم‌های آهسته نیز قرار می‌گیرد؛ تاکید فیلمساز در این فیلم، بیشتر بر خودنگری، خودکاوی، درون گرایی و تفکر است؛ بنینگ، فیلمسازی است که رویکردش به فیلم سازی، با هدف بالا بردن آستانه صبر، تحمل و شکیبایی بیننده و در اختیار قراردادن فرصتهایی به اوست برای اینکه ظرفیت ادراکی خود را بهبود ببخشد. هر کدام از این ۱۳ شات یا نما در فیلم «۱۳ رودخانه» به شکلی چیده شده که هر تصویر با تصویر بعدی با چند ثانیه از تاریک شدن تصویر، جدا شده است و این تنوع در نمایش رودخانه ها، نوعی تجربه ماهرانه دیداری را برای بیننده فراهم می آورد. او همچنین همیشه از عامل صدا در فیلم‌هایش بهره برده است که صدای طبیعت اطراف بدون استفاده از موسیقی متن فیلم است. در این فیلم، هر کدام از رودخانه‌ها هم به لحاظ خصوصیات دیداری و هم منظر صوتی، گوش انداز یا صدای محیط، با یکدیگر، تفاوت دارند؛ بدین معنی که گاهی صدا مانند آنچه در فیلم « دریای سالتون » هست، در جایی که دو قایق موتوری در شکلی از سبقت از هم هستند، در مرکز توجه ما قرار دارد و در شات‌های دیگر نیز بافت‌ها و ترکیبات ماهرانه‌ای از صدا برای بیننده و شنونده ارایه شده است. فضای خارج از قاب، نیز در ترتیب چیدن تصاویر رودخانه ها در پی هم از اهمیت تصویری قابل توجهی برخوردار است؛ مثلاً، در جایی از فیلم، تصویر زیبا و سراسر آرامش نمای رودخانه « اکی چبی » در نیمه نما، با صدای ترنی که هرگز آن را نمی بینیم، قطع می‌شود. در اینجا استفاده از تکنیک فضای خارج از قاب و یا حذف عامدانه بخشی از موضوع، به عنوان بستری برای فعال نمودن مضاعف تخیل بیننده و در نتیجه مشارکت بیشتر وی در فرایند خلق هنری، عمل می کند.

ریاضت سینمایی که می‌توان آن را برگردان سینمایی یوگای ذهن نامیدو یا عنوان یوگای تصویر سینمایی را برآن گذاشت، یکی از اهداف اصلی سازندگان فیلم‌هایی چون « ۱۳ رودخانه » است که با تمرکز بر نقاط بکر و طبیعی، تصویر سینمایی را به عنوان حامل و راهی برای رسیدن به رهایی، آرامش ذهنی و پرداختن به موضوعاتی می کنند که انسان در عصر ماشین و تکنولوژی، یا ناعامدانه از آنها دور شده و یا خودخواسته با توجه بیش از حد به ماشینی شدن زندگی، آنها را به حاشیه رانده است. ریاضت سینمایی، نوعی خلوت خود خواسته را برای بیننده فراهم می کند که با هدف رسیدن به آرامش ذهنی و استفاده از تمام ظرفیت‌های ذهنی و تخیلی بیننده، طراحی شده است؛ علاوه بر این، با ساخت چنین تصاویر زیبا و واقعی ای، امکان نوعی سفر طبیعی مجازی نیز برای افرادی فراهم می شود که یا به دلیل بیماری یا سالخوردگی و یا مشغله کاری امکان سفرهای برون مرزی و یا حتی داخلی را ندارند و با دیدن این تصاویر، که شکل واقعی‌تری از ژانر مستند را در تولیدات سینمایی، فراهم آورده‌اند، دوری و محرومیت از طبیعت و مناطق بکر کوهستانی، جنگلی و بیابانی و آبی را برای خود، جبران نموده‌اند؛ اهمیت این دست از فیلم‌ها به این دلیل است که نوعی تجربه از راه دور در مشاهده و تماشای جهان واقعی در زمان‌های واقعی می‌باشند (پاول، ۲۰۱۲ : ۱۱). آتروفیسم در

این فیلم‌ها با در پیش گرفتن رویکرد مینیمال و حذف شاخصه‌های کلاسیکی چون قصه و روایت، بازیگر، دکور و لباس، گریم، نور صحنه و میزانسن و موسیقی صورت پذیرفته است.
نمونه دیگر فیلمی، فیلم «هوموساپینز» ساخته نیکلاس گیر هالتر[۱۱]، فیلمساز اتریشی است که در آن، فیلمساز، در قالب سوژه ای کاملاً مدرن به سراغ مناطقی از نقاط مختلف در دنیا رفته که به عنوان مناطقی خالی از سکنه و فراموش شده، شناخته می شوند و در آنجا، به ثبت مجموعه تصاویری از این مناطق پرداخته که در مرز بین تصویر متحرک سینمایی و عکس قرار دارند و می‌توان عنوان عکس متحرک را برایشان انتخاب کرد چراکه ترکیب‌بندی تصویری و یا زاویه نور از بیرون، در این تصاویر و یا ایستایی آنها، بیشتر یادآور کارت پستال یا مجموعه عکس‌های یک عکاس مستند است با این تفاوت که در این فیلم عکاسانه، نمایش ظریف حرکت در برخی از این تصاویر، مرز بین تصویر سینمایی و عکس را از بین برده است. این مجموعه تصاویر با نمایش نقاطی دورافتاده و ترک شده، نمونه دیگری از هنر بدون انسان تلقی می‌شوند که تجربه دیداری کاملا نویی را برای علاقه مندان به هنر پست مدرن فراهم آورده‌اند. به خصوص، با توجه به اینکه تصاویر به گونه‌ای گرفته شده‌اند که گویی هیچ عامل انسانی حتی در نقش کارگردان، فیلم بردار و یا تیم تولید در آنجا حضور نداشته و تصاویر، تنها از دریچه دوربینی نامرئی و به صورت مخفی و پنهانی ثبت شده اند؛ دلیل این ادعا نیز، وجود تصاویر تخت، نبود دستکاری صحنه پیش روی دوربین و حضور آزادانه حیوانات و پرندگان در برخی نماهاست که توانسته حس و حال و فضای ترک شدگی مکان را در قالب تصاویری بیش و کم متحرک ثبت نموده و به معرض نمایش بگذارد.

سینمای پست مدرن و آتروفیسم هنری

در سینمای پست مدرن برخلاف سینمای کلاسیک، این خود تصاویر و امکانات دوربینی و سایر ملزومات الحاقی هستند که اهمیت پیدا کرده و قابلیت‌ها، نمودها و پیامدهای ادراکی خود را برای بیننده، فاش می‌سازند؛ در سینمای آهسته نیز که سبک فیلمسازی جدید در ده سال اخیر بوده و جایگاه ویژه‌ای در جشنواره‌های هنری بین المللی به خود اختصاص داده است، اولویت قائل شدن به جنبه مادی موضوعات و حیات جسمانی و پرداختن به بعد ظاهری و جسمانی موجودات جاندار، بی جان و مناظر طبیعی است که بیشتر از هرچیز، دارای اهمیت بوده و در آن، به جای پرداختن به قصه و روایت، بر کیفیات ظاهری و و قابلیت‌های دریافتی تصاویر، تاکید می‌شود (دولوکا، ۲۰۱۴ : ۱۴۶). به علاوه اینکه بر عامل زمان و تاثیر آن بر رویدادهای فیلمی در این سبک فیلمسازی تاکید می شود که نمونه روشن دیگری از حذف عامل انسانی در پرداختن به موضوعات فیلمی است. در سینمای آهسته، این فقط عامل زمان و گذر آن است که در صورت بود یا نبود کاراکتر یا قصه مشخص، در عطف توجه قرارداشته ونوعی زیبایی شناسی مرتبط با کشش و امتداد در زمان واقعی را مطرح می‌کند که می توان اصطلاح زیبایی‌شناسی «زمان انتظار» را به آن اطلاق نمود نامید که در قالب نمایی بلند یا بسیار بلند و سکانسی که تماماً شامل زمانی برهنه است، نمایش داده می‌شود (لیم، ۲۰۱۴ : ۴۵).
در آیندگی مفاهیم و موضوعات فیلمی در سینمای مدرن و آهسته، نوعی قابلیت معنایی جدید در پیوند با موضاعات فیلمی در بستر نامعلوم آینده است.
این اصطلاح در پیوند با نگاه مدرن به موضوعات پیرامونی، به این معنی است که موضوعات پیش رو،

همواره یا به مرور، با نوعی ابهام، همراه بوده و در آینده نیز ممکن است با پیچیدگی‌های بیشتری، همراه شود به نحوی که می‌توان نوعی درآیندگی را به آنها نسبت داد که حاکی از نبود تعین و قرار نگرفتن آنها در قالب تعاریف مشخص و قائل نشدن اصولی پایدار در توصیف آنهاست که بر جنبه غیر قابل پیش بینی بودن وقایع و موضوعات، اشاره داشته و پیوند آن با واژه آینده نیز به معنی تفاوت مفهوم آینده با زمان حال و گذشته است که از ابهامی ذاتی به دلیل نامشخص بودنش، برخوردار است (لی، ۲۰۰۴ : ۷۷). در آیندگی، نیز مفهومی جدید در حوزه سینمای پست مدرن است که با سیال نمودن موضوعات و سوژه‌های تصویری، نمود دیگری از نبود تسلط عامل انسانی بر موضوعات پرداختی است که در حوزه هنر انسان زدایی شده، تعریف شده و با بیان اصل نبود قطعیت، اختیار و سلطه مطلق را از انسان گرفته و به زمان و اتفاقات غیر قابل پیش‌بینی و آمیخته با ابهام آن، می‌سپارد.

مکانمند شدن، زمان محوری و طبیعت بی جان، سه سوژه منهای عامل انسانی هستند که در مرکز توجه هنرمندان پست مدرن در آفرینش آثارشان قرار گرفته اند.

طبیعت بی‌جان، مکان و زمان، در سینمای پست مدرن، مهم‌ترین موضوعاتی هستند که جای عامل انسانی، کاراکتر و شخصیت را در سینمای دوره‌های پیش از خود گرفته اند و این، بیانگر تفاوت نوع نگاه فیلمسازان به دنیای پیرامونی در عصر پسامدرن است که می‌تواند متاثر از عوامل چندی باشد که یکی از آنها فرهنگ و گفتمان حاکم بر جامعه ای است که فیلمساز در حال زیستن در بطن آن است. دو فیلم « جیب بری » (۱۹۹۷) و « جهان » (۲۰۰۴) ساخته جیا ژانگکه[۱۲]، فیلمساز اهل چین، دو نمونه از این فیلم‌ها هستند. ژانگکه یکی از فیلمسازانی است که طبیعت بی‌جان و مکان‌ها را سوژه عمده فیلم‌هایش قرارداده و از دنیای قصه و روایت فیلم‌سازی کلاسیک، فاصله گرفته است. طبیعت بی‌جان از نظر وی، دارای معنی و حقیقتی است که معمولاً توجه نمی‌شود در حالی که اشیا و آثار بی‌جان اطراف ما از هر جنس و نوعی که باشند، همواره رازهایی از زندگی را در خود دارند که با توجه و نگاه دقیق به آنها می‌توان آنها را کشف کرد و در معرض توجه دیگران نیز قرار داد(جیا، ۲۰۰۶ : ۷۹). او برای کشف چنین رازهایی به سراغ اشیا و آثار باستانی ۲۰۰۰ سال قبل رفته و سعی در نشان دادن و برجسته کردن حافظه تاریخی ملت چین کرده است؛ ژانگکه در این فیلم‌ها علاوه بر پرداختن به سوژه‌های تاریخی و باستان شناسانه، به ستایش آهستگی و سکون و تاثیر گذر زمان بر اشیا و سوژه‌های کهنه و باستانی پرداخته و پرداختن به این موضوعات را به عنوان پاسخی در مقابل سرعت و شدت شتاب تبادلات فضایی و مکانی در دنیای مدرن، دانسته است، او، با چنین رویکردی در فیلمسازی، واژه‌هایی چون فروپاشی و تباهی را که در حوزه فرهنگ و هنر معاصر چین، واژه‌های ناآشنایی قلمداد نمی‌شوند را نیز به تصویر کشیده است؛ مفهوم " ویرانی " مضمون عمده فرهنگ تصویری معاصر کشور چین محسوب می شود که نه تنها به ویرانه های فیزیکی در مکان‌های مختلف، اشاره می‌کند بلکه مهم‌تر از آن، بیانگر ویرانی و فروپاشی های سمبلیک و روان شناسانه در بافت زندگی خانوادگی نیز هست (لو، ۲۰۰۷ : ۸۱).

پرداختن به لایه‌های مکانی و زمانی موجود در بطن آثار، هم از طرفی، در تقابل با تکاپو و تلاش اقتصادی لایه‌های انسانی جامعه برای ترقی در عصر مدرنیته است و هم، نوع دیگری از آهستگی در سینمای او را آشکار می کند که جنبه ای سیاسی داشته و نشان می‌دهد که این ایستایی و توقف، به همان اندازه که به لحاظ زمانی معنادار است، به لحاظ مکانی نیز دارای معناست؛ یعنی نوعی آهستگی و تاکید که به دنبال نشان دادن یادمان‌ها و حافظه و پیشینه تاریخی یک ملت است (دولوکا، ۲۰۱۱ : ۱۴۶). این نوع وسواس و توجه بیش

از اندازه به یادمان‌های تاریخی، ظاهراً اشاره به فقدان توجه کافی به گذشته‌ای دارد که در لبه پرتگاه فراموشی جمعی قرار گرفته است (ما، ۲۰۱۰ : ۳۵).

در حالی که جهان مدرن و عصر تکنولوژی، به‌طورذاتی آمیخته با مفاهیمی چون ناپایایی، شتاب و گذرا بودن هر پدیده‌ای است، این گونه فیلم‌ها به عنوان راه حل یا پادزهری در مقابل شتاب ذاتی مدرنیته قلمداد می‌شوند که نه تنها قادر است با پیوند دادن این لحظات گذرا به یکدیگر، تصویر متداوم و واقعی‌تری از سوژه را پیش روی ما قرار دهد بلکه با نگاه داشت زمانی بر روی سوژه، باعث نوعی تکرارپذیری آن نیز شده است(چارنی، ۱۹۹۵: ۹۹). ضمن اینکه همین زمانمند و مکانمند نمودن موضوعات و یا ابراز توجه دقیق به اشیا باستانی و سوژه‌هایی از این قبیل، نمونه‌های روشنی از پدیده انسان منهایی از هنر در دوران مدرن است.

فیلم‌های متنی یا نوشتاری، حامل قابلیت های دیداری و تصویری حروف و کلمات هستند بیشتر از معانی و تداعی‌هایی که کلمات ممکن است در ذهن بیننده ایجاد کنند.

فیلم‌هایی که تحت عنوان فیلم‌های نوشتاری یا متنی نامیده می‌شوند نیز قراردادهای تصویر سینمایی را به شکلی دیگر یعنی با نشان دادن حروف، کلمات، اعداد و دیگر شکل‌های نوشتاری، مثل متن تایپوگرافیکی[۱۳] نقض نموده و نمونه‌هایی از هنر بدون سوژه انسانی هستند؛ فیلم « پس این است »(۱۹۸۲) ساخته میخائیل اسنو[۱۴] یکی از این فیلم هاست که تماماً شامل کلماتی است که به نوبت، بر روی پرده نمایش داده می شوند (بلتون، ۲۰۱۵ : ۹۲). در این فیلم، کلماتی متعدد با مدت زمان نمایش متفاوت بر پرده به نمایش درمی آیند که دارای تاثیرات متنوعی بر بیننده می باشند؛ چنانکه کلمات تابو و ممنوعه تنها در کسری از ثانیه پدیدار شده به شکلی که خیلی سریع نیز می‌توانند از ذهن بپرند و در مقابل، کلماتی چون « امتداد » که کلمه ای وزین یا حتی دشوار به حساب می‌آید، مدت زمان بیشتری بر روی پرده می‌ماند (همان، ۹). فیلمساز با این رویکرد، ضمن اینکه دلالت های ارجاعی متعددی برای کلمه‌ای واحد، ممکن می‌سازد، تاثیر ظاهری و درک فیزیکی کلماتی را که در یک نمایش به ظاهر عادی در مقابل چشمان بیننده قرار گرفته اند را نیز دچار تغییر کرده است؛ چنان‌که در این فیلم، شکل ظاهری و نحوه نمایش کلمه بر روی پرده خیلی بیشتر از معنی یا تداعی معنایی آن برای مخاطب، جالب توجه نموده و می‌تواند بر نحوه دریافت مخاطب از آن، تاثیر بگذارد.

در سینمای ایران نیز، عباس کیارستمی با تمهیداتی چند، سینمای خود را همگام با جریان مینیمال و سینمای پست مدرن، پیش برده است که برخی از این تمهیدات، شامل حذف عمدی برخی از کاراکترها، نبود توجه به موسیقی تاثیرگذار و یا حذف و کمرنگ نمودن آن، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و حذف قصه یا روایت مشخص و یا پایان باز برای فیلم است؛ فیلم‌های او به گونه ای است که مخاطب حتی از همذات پنداری با شخصیت‌ها نیز محروم است چون کیارستمی به ندرت از نمای نقطه دید استفاده می‌کند(حسینی، ۱۳۹۷: ۳۶). درباره حذف کاراکترها، کیارستمی بر این باور است که فیلم، اگرچه ماهیتی فیزیکی دارد اما از جنبه‌ای روحانی و غیرفیزیکی نیز برخوردار است که حذف کاراکترها به همین علت انجام می‌شود؛ ما برخی از کاراکترها را در فیلم‌های او مثل پیرزن در حال احتضار در فیلم « باد ما را خواهد برد » (۱۳۷۸) نمی‌بینیم ولی به خوبی حضورش را می‌توانیم احساس کنیم چراکه از نظر او، در سینما همواره امکانی برای بودن، بدون بودن وجود دارد (کافمان، ۲۰۰۰ : ۲۸). تعمق کیارستمی بر سوژه‌هایی چون لاک پشت یا سیب، علاوه بر اینکه زنجیره بیانی داستان فیلم را قطع می‌کند، بیننده را متوجه معانی احتمالی نمادین

آنها نیز می‌کند و درواقع، فرصت می‌دهد تا آگاهی افزون‌تری علاوه بر معنی حاصل از دنبال کردن قصه فیلم، عاید بیننده شود؛ این کار معمولاً با مکث و نگه داشت دوربین به شکل نزدیک یا تعقیب این اجسام یا موضوعات، انجام می‌شود. موضوعات ساده و پیش افتاده در این دست از فیلم‌ها می‌تواند حامل معناهای عمیق و متنوعی باشد که بنا به تجربه بیننده، همگی درست بوده و فیلم را به عنوان کلیتی دارای اجزاء بسیار معرفی کند. سادگی و پیچیدگی در این فیلم‌ها وابسته به کمیت داده‌های فیلمی نبوده و چه بسا از قانون مخالف خود تبعیت می‌کند؛ چنان‌که نظام‌های ساده، رفتارهای پیچیده را بر می‌انگیزند و نظام‌های پیچیده، رفتارهای ساده را (گلیک، ۱۹۸۸ : ۱۲). به طور خلاصه، ساده بودن یک اثر هنری به معنای خالی از معنا بودن آن نیست و برعکس پیچیده بودن و شلوغیت یک اثر هنری نیز لزوما به معنای پربار بودن آن نمی‌تواند باشد و در نگاهی کلی، سینما دیگر وسیله‌ای برای قصه گویی نیست، رمان مصور نیست و وسیله‌ای برای کنترل و دستکاری عواطف مخاطب نیز نیست، هدف آموزشی نداشته و سرگرمی نیز نیست؛ بهترین شکل سینما همانی است که برای مخاطب، طرح سوال کند (نیری، ۱۹۹۳ : ۲۸).

در فیلم « پنج » ساخته عباس کیارستمی، فیلمساز، سوژه‌هایی را دستمایه فیلم خود قرار داده که علاوه بر مینیمال نمودن فیلم، بر جنبه غیرانسانی شده موضوعات نیز تاکید می کند؛ این فیلم که متشکل از پنج پلان - سکانس یا پلان مینیمال و مستقل به لحاظ موضوعی است، در سه نما به عنوان نمونه، تصاویری از دسته ای مرغابی، چند سگ پرسه گرد و در سکانس انتهایی، برکه ای در دل شب را به نمایش می گذارد که در نگاه اول، هیچ معنایی را به ذهن متبادر نمی‌کند ولی با چندین بار مشاهده نماها می توان به نوعی لذت دیداری و شاید تا حدودی خلسه تصویری رسید که از ابتدا مدنظر فیلمساز بوده است؛ ساخته هایی از این دست بیانگر این است که موضوعات و سوژه‌های غیرانسانی نیز به همان اندازه کاراکتر و عوامل انسانی در خلق تصاویر سینمایی نقش داشته و چه بسا این‌گونه تصاویر محض و مستقل، بهتر از هر روایت و قصه ای، معرفی کننده هنر فیلم به عنوان هنری مستقل و منحصر به فرد بوده و می‌توانند با تاکید بر ویژگی های تصویری و کیفیات دیداری حاصل از تصویر سینمایی، ماهیت تصویر سینمایی را به شکل بهتری بازتاب دهند؛ ویژگی مشترک این دست از فیلم‌ها، این است که همگی، با باز تعریف قراردادهای شناخته شده سینمایی و به چالش کشاندن انتظاری که از مفهوم فیلم در ذهن مخاطب عام وجود دارد؛ راه کاملا جدیدی در تولید آثار سینمایی، باز نموده‌اند؛ ویژگی هایی چون پایان باز یا بی پایانی، زوایای نامتعارف و یا تخت در فیلمبرداری، فضای خارج از قاب، حذف عامل انسانی، روایت، دیالوگ و قصه، حذف هر گونه دستکاری صحنه ای و وجود فضاهای خالی بسیار و پرسش‌های متعدد که حتی ممکن است پاسخ آنها در دسترس خالق اثر نیز نباشد، از جمله اصلی‌ترین ویژگی های این دست از آثار سینمایی پست مدرن بوده و فیلمسازانی چون میکل آنجلو آنتیونی[۱۵]، میشائیل هانکه [۱۶]و عباس کیارستمی، از جمله کسانی بودند که انتقال‌دهنده این نگاه جدید به سینما می‌باشند. صفاتی چون مینیمال، ساده، کم دار، کم‌گو، مبهم، خوددار و مشاهده‌ای نیز، از دیگر صفاتی هستند که به این دست از تولیدات تصویری مدرن، اطلاق شده است.

آوردن نمونه فیلم های عباس کیارستمی در این نوشتار، برای روشن تر نمودن موضوع برای خواننده است چراکه کارنامه کاری این فیلمساز برای تعداد زیادی از مخاطبان فارسی زبان ایرانی روشن بوده و آثار وی در مقایسه با فیلمسازان غیر ایرانی ذکر شده، برای مخاطب ایرانی، آشناتر و ملموس‌ترند.

نتیجه‌گیری

هنر نا انسان انگارانه یا فرا انسان نگارانه رویکردی در هنر بعد از مدرن است که توجه را از عامل انسانی چه در نقش هنرمند و چه هنربین، دور نموده و به جای آن، به خود موضوعات، مدیوم هنری و حتی امکان نبود معنایی مشخص در اثر هنری، جلب کرده و با اهدافی چون آرامش بخشی و خالی نمودن ذهن از هر گونه تجسم و ذهن مشغولی مثلا، در فیلم‌های طبیعت محور همراه است که می تواند راه های جدیدی را در پیوند دادن آثار هنری با دیگر رشته‌های مرتبط با سلامت روح و جسم انسان، باز کند چنانچه انتخاب واژه تخصصی - پزشکی **آتروفیسم** در این پژوهش نیز در راستای نزدیکی به این هدف، صورت گرفته است.

پرداختن به موضوعات ساده و کم گویی در هنر پست مدرن، همانند آهستگی در سبک فیلمسازی آهسته برخلاف تصور عمومی، نه تنها کسل کننده و خالی از معنا نبوده بلکه برعکس، می تواند انبوهی از تداعی‌ها و معناهای مختلف را به سوژه موردنظر، الحاق نماید که با در نظر گرفتن سهم مخاطب به عنوان بیننده و دریافت‌گر اثر هنری و نظریه های پذیرفته شده‌ای چون تئوری مرگ مولف رولان بارت، معنا یافته و در نهایت، باعث می شود اثر هنری دارای بار معنایی بیشتری گردیده و با ظرفیت و پتانسیل افزون‌تری در حوزه تفسیر و نقد قرارگیرد؛ در نتیجه ساده گرایی و یا روی آوردن به موضوعات روزمره و توجه به اشیایی که ممکن است در حالت معمول، آنها را فاقد ارزش لازم برای پرداختن بدانیم، خود به سوژه‌هایی قابل تامل و دارای ظرفیت‌های معنایی و ارجاعی متنوع، بدل می‌شوند که قوانین رایج و مرسوم تولیدات هنری را نقض نموده و امکانات دریافتی دیگری خلاف آنچه پیش از آن، حاکم بوده است را مطرح می‌سازند؛ وجود همین خلاف آمده‌است که مبنا و اساس تولیدات هنری جدید در عصر پسامدرن شده و جنس دیگری از واقعیات موجود را برای ما آشکار می‌سازد؛ در این بین سینما نیز مانند هنرهای قبل از خود، با این نگاه جدید، آمیخته شده و قابلیت‌های معنایی و تصویری متفاوتی دارا می شود که در نهایت، نشانگر این هنر به عنوان هنری مستقل، یگانه و منحصر به فرد خواهد بود؛ در این آثار، سادگی و پیچیدگی در قالب مفاهیمی چند بعدی و در غیرمعنای خود، ظاهر می شوند همچنانکه تناقض‌ها و پارادوکس ها نیز به معنی نشانی از پیچیدگی و دشواریت، همواره بستری برای پیدایش آثار هنری ساده فهم شده اند.

مفاهیمی چون در آیندگی که نوعی پیچاندن مفاهیم وجودی و روشن در لفافه و پوششی از ابهام است و یا نشان دادن مکان‌ها، اشیا، اجسام تاریخی و پرداختن صرف به طبیعت بی‌جان و یا در مرکز توجه قرار دادن بعد زمان و گذر آن در سبک سینمایی آهسته به عنوان تنها موضوع مورد نمایش، همگی رویکردهایی هستند که نشان از کنارگذاشتن عامدانه انسان از مرکز توجه و یا کمرنگ کردن آن دارند با این هدف که تنها، اشیا و خصوصیات ذاتی و طبیعی آنها، توجه شده و در نتیجه، محیط پیرامون ما از تصور تسلط تام و تمام انسانی خارج شده و به شکل واقعی تری مورد بازبینی و مشاهده دوباره قرار گیرد تا در نهایت، راهی باشد به سوی درک دیگری از واقعیات پیرامون و طبیعت اطراف ما که همان انسان منهایی در هنر فرامدرن است.

آتروفسیم، در قالب واژه ای به عاریت گرفته شده از علم طب برای نشان دادن ناب گرایی در هنر مینیمال و پست مدرن، انتخاب شده تا توجه و دقت خواننده را برانگیخته و بیانگر رویکرد خلاصه گرا و بی انسان شده در هنر پست مدرن باشد. آتروفیسم در پیوند با هنر مینیمال در رشته‌های مختلف هنری و در جهت رسیدن به نوعی ناب گرایی، در هنر سینما به عنوان نمونه، علاوه بر نشان دادن استقلال هنری سینما و نبود وابستگی و نیاز این هنر به هنرهای دیگری چون ادبیات و موسیقی، طراحی صحنه و لباس، بیانگر تکنیک‌هایی چون

حذف کاراکتر یا تکنیک خارج از قاب است تا بتواند سینما و هنر تصویر را به عنوان هنری مشارکت جو معرفی کند؛ هنری که نیاز به بیننده ای فعال دارد تا با قدرت تخیل خود در خلق، ادامه و پایان بندی روایت، سهم داشته باشد و یا حتی ادامه آن را بدون تلاش برای رسیدن به پایانی احتمالی، رها سازد؛ این شکل نو از سینما بدون شک در جهت ارتقا و ارزش بخشیدن به هنر تصویر و نزدیک نمودن آن به هنری است که دارای ویژگی‌های خاص خودش بوده و به عنوان هنری منحصر به فرد و تنها تعریف خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Marcel Duchamp: نقاش، مجسمه ساز، شطرنج باز و نویسنده فرانسوی که آثارش با کوبیسم، دادا و هنر مفهومی مرتبط است
۲. Mark Rothko: نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی آمریکایی با تبار لتونیایی
۳. Claude Debussy: آهنگساز سبک امپرسیونیسم یا دریافت گری در موسیقی
۴. Sté phane Mallarmé: شاعر، معلم، مترجم و منتقد فرانسوی
۵. Dadaism: داداگری یا مکتب دادا مکتبی است پوچ‌گرا و هیچ‌انگار که در سال‌های پس از جنگ جهانی اول رواج داشت
۶. Cubism:یکی از سبک های هنری در فاصله ۱۹۰۷ تا ۱۹۰۸ در نقاشی و در تندیس‌گری
۷. Surrealis یکی از جنبش‌های هنری قرن بیستم به معنی گرایش به ماورای واقعیت یا واقعیت برتر:
۸. Roland Barthes: فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی، منتقد فرهنگی، و نشانه‌شناس معروف فرانسوی بود
۹. نظریه مرگ مولف رولان بارت: این نظریه، روش سنتی نقد ادبی را که قصد نویسنده و تاریخچه زندگی وی را در خوانش و تفسیر متن دخالت می‌دهد، به چالش می‌کشد و در عوض پیشنهاد می‌دهد که نویسنده یا پدیدآور از متن جدا باشد
۱۰. James Benning: فیلمساز مستقل آمریکایی
۱۱. Nikolaus Geyrhalter: فیلمساز و تهیه کننده اهل اتریش فعال در سبک سینمایی آهسته
۱۲. Jia Zhangke: کارگردان، بازیگر و فیلمنامه نویس اهل چین
۱۳. تایپوگرافی یا نویسه نگاری هنری، فن حروف چینی برای نمایش زبان است؛ هنر چیدمان حروف برای زبان تصویری به معنی تقویت ویژگی بصری حروف و نزدیک کردن نوشتار به وجه تصویری؛ این چینش حروف، شامل حالت قلم و پوینت می شود که در کار چاپ پوسترها و تبلیغات نیز، استفاده و کاربرد دارد.
۱۴. Michael Snow: هنرمند کانادایی فعل در زمینه های موسیقی، مجسمه سازی، عکاسی و هنر چیدمان
۱۵. Michelangelo Antonioni: فیلمنامه نویس و کارگردان ایتالیایی در سبک نئورئالیسم
۱۶. Michael Haneke: کارگردان اهل اتریش که اغلب مشکلات جامعه مدرن را به تصویر می‌کشد.

فهرست منابع

- تامسون جونز، کاترین (۱۳۹۶). زیباشناسی و فیلم؛ ترجمه عبدالله سالاروند. تهران: انتشارات نقش جهان.
- حسینی، سید عماد (۱۳۹۷). سینمایی دیگر. تهران: انتشارات خانه هنرمندان ایران.

- Belton, Jhon (2015). *Motionless Pictures*, Columbia University Press, United States of America.
- Charney, L. (1995). *In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity*, L. Charney and V.R. Schwartz (eds.) *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley: University of California Press.
- De Luca, Tiago (2014). *Realism of the senses in World Cinema: The experience of Physical Reality*, London and new York: L.B. Tauris
- Edelman, Lee (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham: NC: Duke University Press..

- Gleick, J. (1998). Chaos: *Making a New Sience*. London: Vintage.
- Jia, Zhangke (2006). *Still Life*, London: DVD booklet.
- Kauffman, Stanley (2000). ,*Stanley Kauffmann on Films*: *A Homeland*, The New Republic, 14 August, p. 28.
- Lim, Song Hwee (2013). *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, Honolulu: University of Hawai Press.
- Lu, Seldon H. (2007). *Tear Down the City*: *Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art*, in Zhang, Zhen (ed.), *The Urban Generation*: *Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century* , Durham, NC and London: Duke University Press.
- Ma, Jean (2010). *Melancholy Drift*: *Making Time in Chinese Cinema,* Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Nayeri, farah (1993). *Iranian Cinema*: *What Happened in Between, Sight and Sound,* (Desember)(12), pp 26 - 27.
- Ortega Gasset, José (1925). *Dehumanization of Art*, United States: Anchor Books edition.
- Powell, Helen (2012). Stop The Clocks! *Time and Narrative in Cinema*, London: I.B. Tauris & Co Ltd.

Received: 2023/11/4
Accepted: 2024/7/26

A research on the concept of Dehumanization of art in 21st century

Monireh Raeisi Zargari, PhD Student in Art Research, Department of Art, International Autonomous Branch of Tehran University, Kish, Iran.

Hasan Bolkhari, Full professor in Higher Art Studies department. College of Fine Arts, Tehran University, Tehran, Iran.

Abstract

This research is based on Dehumanization of art as one of the basic approaches in modern era, and related activities that leads to this new approach. This attitude that contains a new regard to our surrounding, also is connected to the new definition of art works and is followed by many artists nowadays. This approach is concentrated to margins of our lives, the parts or people that are ignored by us either intentionally or unintentionally. Dehumanization of art as a postmodern theory presents a new ontology that is not human homocentric and is based on other creatures and entities as an important subjects deserving of attention in biosphere. This concept is descripted in this research as the main part and different examples of arts especially cinema are mentioned to clarify the subject–matter. Atrophy is the specialized word in this paper that is considered as one specialized word, pointing to eliminating some integrations such as music, narration, story from the main structure of film to investigate stating the film as a pure art and redefining it as a form of art that is self reliant. Explanation and expanding of this theory is the main part of this article and then its accordance to different fields of art besides related samples are also mentioned in the next parts of this writing. The goal of this research is mainly pointing to this matter that it is not just human being who dominates the world and other creatures even objects exist around us, they have their roles in nature and must be considered even more than humans in some situations, so modern and postmodern artists are the ones who refer to these subjects and show then in their artworks. In the final part of the paper, this approach is reviewed in cinema and a few of the filmmakers that have turned to this approach are introduced and their films is regarded as some of the most important cases of this new approach in filmmaking. This approach is used in order to introduce cinema as a unique kind of art that has its special characteristics that make this art to be realized and praised as an independent art in relation to other art forms.

Key Words: artistic atrophy , Dehumanization , bio art , cine–yoga, futurism.