هنرهای تجسمی

یک نکته از این معنی

حرف و سخنی در بارهٔ سومین دوسالانهٔ بین‌المللی نقاشی معاصر جهان اسلام

علی‌اصغر قره‌باغی

چند روزی است که نمایشگاهی به نام سومین دوسالانهٔ بین‌المللی نقاشی معاصر جهان اسلام، در مرکز فرهنگی هنری صبا دایر است. بزنیم به تخته تماشاگرانی هم دارد و بالطبع موافقان و مخالفان و منتقدانی که هر یک از موضع و منظر خود در این رویداد نگاه می‌کنند و لابد برای آن‌چه می‌گویند ادله و استدلالی دارند. حضرت حافظ می‌فرماید:

کمال سر محبت ببین نه نقص گناه که هرکه بی‌هنر افتد نظر به عیب کند.

اما با عرض معذرت از پیشگاه آن حضرت باید گفت که امروز هم ندیدن هنرها عیب است، ولی دیدن عیب‌ها هم هنر شمرده می‌شود. آن‌چه مذموم و نارواست مته به خشخاش گذاشتن است و وارد دانستن ایرادهای نیش‌غولی. اگر نقدها و ایرادها از سر دل‌سوزی و همدلی باشد، بی‌تردید در ارتقاء سطح فرهنگ و هنر جامعه نقش سازنده و تأثیرگذار خواهد داشت و اگر از سر غرض و مرض و به قصد انگولک‌کردن ایذایی باشد، طبعاً آن شکیبایی و انتقادپذیری را که علی‌القاعده می‌باید در نهاد برگزارکنندگان نمایشگاه‌ها باشد مبدل به جو عصبی بی‌تساهل و تحمل‌ناپذیر خواهد کرد. اما هرگز نباید عجولانه از این حرف استنباط کرد که می‌باید با مصلحت‌اندیشی و عافیت‌نشینی به سکوت پناه برد و کاستی‌ها را گوشزد نکرد، هر سکوت می‌تواند به‌عنوان علامت رضا به سود برگزارکنندگان تعبیر شود. از آن‌جا که این نمایشگاه تجربه‌یی است در برگزاری بی‌ینال‌های بین‌المللی، هر شکست آن می‌تواند یک موفقیت شمرده شود، از هر کاستی می‌توان درسی آموخت و از تکرار آن در نمایشگاه‌های بعدی جلوگیری کرد. برگزاری بی عیب و نقص نمایشگاهی در این سطح و اندازه تقریباً از محالات است و اسولاً نهادهایی کارشان بی‌عیب است که یا کار نمی‌کنند و یا بسیار کم‌کارند.

نمایشگاه حاضر از چند جهت شایان توجه است، محاسنی دارد، اما این محاسن نمی‌توانند دافع و رافع ایرادهای مستدل باشند. یکی از محاسن نمایشگاه در جو کنونی این است که مصون و مبرا از تمهید و تعبیه‌ها و

افشین پیرهاشمی

زمینه‌های شبه‌فرهنگی متداول برپا شده است. بر خلاف نمایشگاه‌های رسمی، شاید در آن نه ردیابی از دخالت‌های عزیزی‌جهت‌ها و درنه‌ها دیده می‌شود و نه نشانی از حکیمبانی‌های تجسمی و پدرخوانده‌های قادر و آمر و نواهی مستبد آن‌ها. واقعیت هم آن است که نه با روابط عمومی و پس و پیش‌کردن کارها می‌توان هنرمند ساخت و نه با توطئه و تفتین و حذف فیزیکی دیگران. و بعد این‌که چند نقاش که پای ثابت هر نمایشگاه موردی شمرده می‌شوند و کارشان حکم گربهٔ مرتضی‌علی را دارد که هر طور از بالا به پایین بیندازیدش، چهاردست و پا به زمین خواهد نشست، در این نمایشگاه حضوری کمرنگ دارند. برخی از نقاشان اسم و رسم‌دار و میانسران و شرکاء نمایشگاه‌های جایزه‌دار هم از بیم آن‌که کارشان در جایگاه‌های مخصوص و از خانوادگی مخصوص انعطای وابسته و دلبسته نصب نشود و تابشان زیر دست و پای آثار نقاشان جوان گم و گور شود و از میان برود در نمایشگاه شرکت نکرده‌اند.

اگرچه نقاشی‌ها از جهان اسلام و به قول برگزارکنندگان نمایشگاه «جوامع اسلامی» انتخاب شده، اما مضمون بسیاری از آثار ارایه شده مبتنی بر باورهای دینی و اسلامی نیست و بیشتر در پیوند با یک منطقهٔ جغرافیایی است. پیش از هرگونه مقدمه چینی و بحث دربارهٔ کارها، بی‌تعارف بگوییم که من به چنین خط‌کشی‌ها و سرزمندی‌ها اعتقادی ندارم، به ویژه وقتی که نه یک ایدئولوژی و آرمان، بلکه یک منطقهٔ جغرافیایی را نمایندگی کند. تجربه نشان داده است که تمیز مرز برای اثر هنری، از هر فرهنگ و نحله و سبکی که باشد، از تبرد آن می‌کاهد و در همان قوم و قبیله و منطقه زمین‌گیر می‌کند. امروز هویت یک مفهوم جهانی است. ویژگی‌های ایدئولوژیک و محلی و منطقه‌ای نقش شناسنامه را دارد و مهم این است که اثر هنری با در دست داشتن این شناسنامه جه‌حرفی می‌زند، چه‌طور می‌گوید و برد حرفش تا کجاست. آیا می‌توان با این شناسنامه هویتی پیدا کرد که طنین جهانی هم داشته باشد؟ نقاشی امروز باید دربارهٔ جهان باشد، مضمون‌اش جهان‌شمول باشد و مخاطب و تماشاگرش را بتوان در هر گوشه و کنار جهان یافت و یا تصور کرد. امروز دوران شکسپیر نیست که بتوان با برپایی نمایشگاه‌های موردی بر حضور یا هویتی و نشانی تأکید کرد. امروز چگونه بودن مطرح است و باید پاسخی برای این چگونگی پیدا کرد. امروز باید چوب زیر بغل و داربست‌های اضافی را از دور و بر هر کار نقاشی هم بخشی از آن است برداشت و بر قایم به ذات‌بودن آن تأکید داشت.

به هر حال، سومین بی‌ینال نقاشی جهان اسلام هم مانند بسیاری از نمایشگاه‌های گروهی و بی‌ینالی و موردی که امروز در جوامع فرهنگی بازار ضعیفی پررونقی دارد، یادآور جزیرهٔ گنج است. باید هر گوشه و کنار را کاوید و به امید یافتن یک اثر ارزنده از سالنی به سالن دیگر رفت و آخر هم دست از پا درازتر حیران ماند که نمایش‌دادن برخی از کارها بر چه حکمتی می‌تواند استوار باشد؟ البته یکی از امکاناتی که نمایشگاه‌هایی از این‌گونه فراهم می‌آورد این است بار دیگر گرد و غبار از چهرهٔ برخی کارهای بادکرده و چندبار به نمایش درآمده روفته شود، بار دیگر از انبارهای تنگ و تاریک نقاشان به فضایی بازتر راه یابد و بخت آن‌ها در زیر نورافشان موزه‌ها و نگارخانه‌ها آزموده شود. (مثل آن کاری که تاریخ 84 را دارد و از آن‌جاکه ما در سال ۸۳ هستیم حتماً منظور ۸۴ میلادی است و تازه کم نیست شمار تماشاگرانی که همین کار را چند سال پیش در نمایشگاه همین نقاش دیده‌اند.) پیشتر هم گفته‌ام که دیوار نمایشگاه عرصهٔ مناسبی برای بخت‌آزمایی نیست. در این نمایشگاه با بهره‌جویی از حدود سیصدوهفتادهشتاد تابلوی نقاشی، و اغلب در قد و قوارهای بزرگ- هفتصدهشتصد مترمربع نقاشی به اصطلاح معاصر از ایران و دیگر جوامع اسلامی به دیوارها آویخته شده است، اما آن‌چه نشانی از آن دیده نمی‌شود، تناسب میان کمیت و کیفیت است. کارهایی که بتوان روی آن انگشت گذاشت و موجه دانست بسیار اندک است و وفور کارهای بی‌ارزش و بی‌محتوا به این واقعیت اشاره دارد که در ظاهر سدهٔ بیستم و عصر اطلاعات و تکنولوژی را پشت‌سر گذاشته‌ایم، اما ناگزیریم که مانند افسانه‌سرای دکامرون رستگاری را درون خود جست‌وجو کنیم. پیشتر، در روزهایی که زندگی و زمانه این‌قدر به اصطلاح نو نشده بود، در روزهایی که طراحی و نقاشی تعریفی داشت و این‌قدر هرکی هرکی نشده بود، یافتن یک پردهٔ نقاشی خوب این‌قدر دشوار و تصادفی نبود.

پرداختن به تک‌تک کارها، عمر نوح می‌طلبد و به قول قدما بیرون از این عجالت است، اما می‌توان گروه‌بندی کرد و ویژگی‌های هر گروه را آن هم فهرستوار برشمرد.

۱. نقاشی‌های مبتنی بر مینیاتور ایرانی و نمادهای آشنای دینی و مذهبی.

۲. نقاشی‌های انتزاعی که اکثریت گونه‌های ارایه شده را دربر می‌گیرد و به همین جهت پرداختن مفصل‌تری را طلب می‌کند.

۳. نقاشی‌هایی که از قرط بی‌حالی مانند بژواک دور نقاشی به‌نظر می‌رسند.

۴. نقاشی‌های جوامع اسلامی

۵. نقاشی‌های شگفت‌انگیز که تعدادشان کم هم نیست؛ یعنی نقاشی‌هایی که شباهت انکارناپذیر آن‌ها به یکدیگر نمی‌تواند تصادفی باشد.

۶. نقاشی‌های معدود و موجهی که برخی از آن‌ها در فضای کلی نمایشگاه حکم اسب تروا را دارند.

به هرحال بهتر است که بازگردیم و ابتدا کنیم به گروه‌ها.

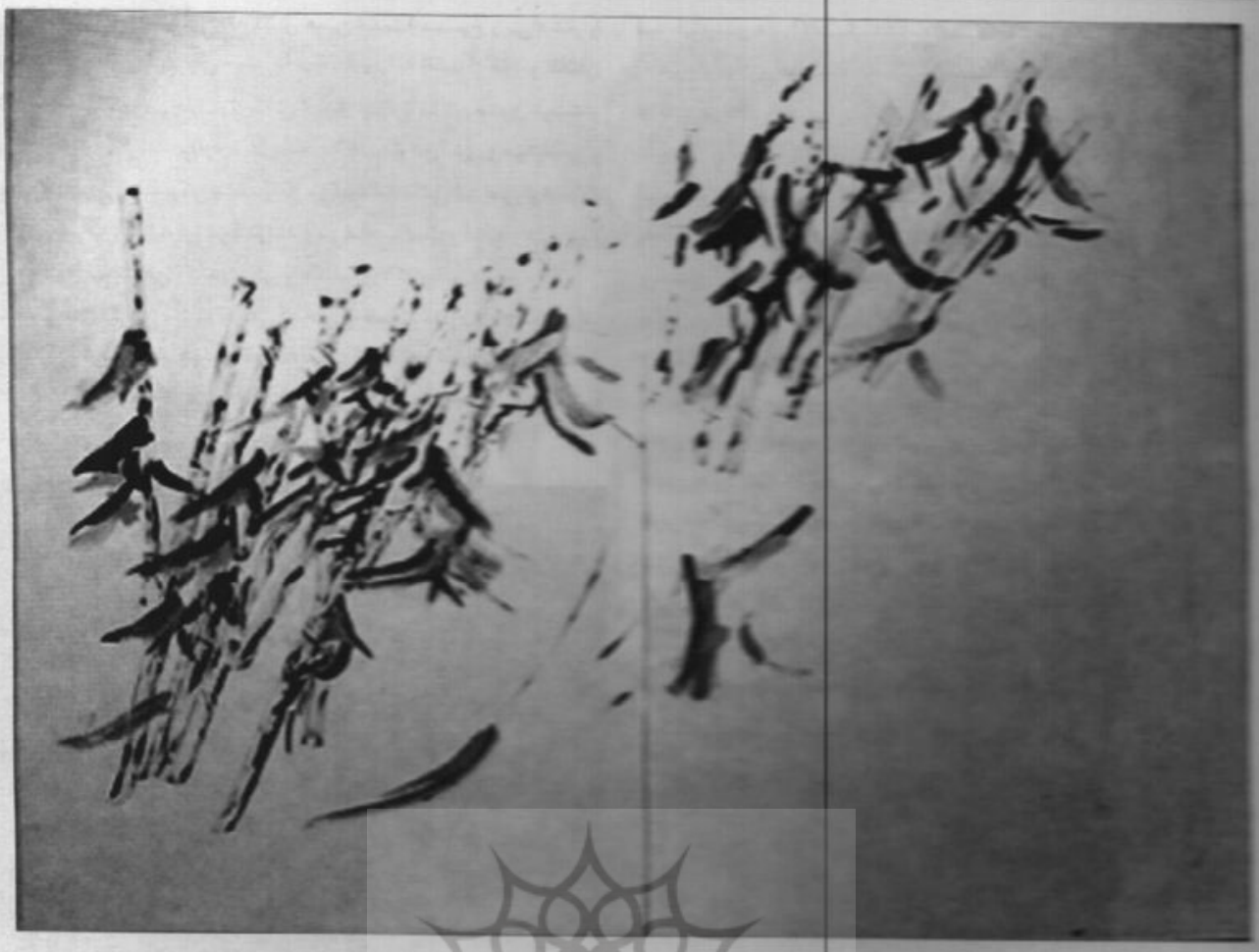
یکم. نقاشی‌های گروه اول را می‌توان به دو بخش تفکیک کرد: ۱. آن دسته از کارها که نشانشان آن‌ها دیواری کوتاه‌تر از مینیاتور ایرانی و نمادهای آشنای آن را یدک‌کشند و بدون تأمل و یا برداشت سطحی از میراث گذشته و گذشتگان هستی یافته‌اند. شاخصهٔ این کارها نقش‌هایی است که برای ما شکلی بومی و اهلی پیدا کرده و اکنون قلم‌انداز و یا با کمی چاشنی تصنع و تکلف بر پردهٔ نقاشی آورده شده است. چشم باکاسی و ابروی کمانی و هستی‌دادن به یک سلسله موجودات بی‌هویت و نوعی منریسم و استیلیزاسیون آبکی که حتی نمی‌توان صفت «کمپه» را به آن داد. ۲. تابلوهایی که به قصد قربت و با بهره‌جویی از نقاشی سقاخانه با تاریخ مصرف برای این نمایشگاه و عنوان آن تولید شده‌اند. اکثر این کارها می‌خواهند هم خدا را داشته باشند و هم خرما را و هیچ‌کدام را ندارند. شماری از این نقاشی‌ها بر نمادهای آشنای مذهبی استوارند و اغلب کلام را به‌جای تصویر به کار گرفته‌اند. دریافت و پرداختن به این کارها بیشتر با دانش متشرعان و آگاهان به مسایل مذهبی پیوند دارد تا با معیارهای تجسمی، اما باید توجه داشت که در اثر هنری افزون بر عناصر و نمادهای دینی و مذهبی، به قلب تپنده و مغز جهانی هم نیاز هست تا بتواند در ذهن و اندیشهٔ جهان ثبت شود. نمی‌توانم یک‌یک کارهای انباشته شده زیر گروه یک را نام ببرم چراکه وفور آن‌ها نمونه‌دادن را دشوار می‌کند. همین‌قدر می‌توان گفت که اغلب این نقاشان با صنعتگری و لفاظی و پرچانگی‌های بصری نقاشی خود را به سیری بی‌سلوک مبدل کرده‌اند و به قول حضرت حافظ راهی نزده‌اند که آهی بر ساز آن توان زد.

دو: این نمایشگاه در واقع یک اینستالیشن است و به وضوح نشان می‌دهد که بسیاری از هنرمندان امروز، ریز و درشت و ذکور و اناث نگه‌داشتن جانب نقاشی انتزاعی چه از نوع اکسپرسیونیسم انتزاعی و غیرفیگوراتیو و چه نو فیگوراتیو را وظیفهٔ خود می‌شمارند. آثار انتزاعی نمایشگاه در اکثریت مطلق قرار می‌گیرند، اما آن‌ها را هم می‌توان به دو گروه مجزا تفکیک کرد.

۱. نقاشی‌های انتزاعی بی‌حساب و کتاب و بی‌در و دربند که هنوز پیروانی دارد و از آن جهت که گریبان‌گیر نقاشی ماست به اقتضای ضرورت حرف و تفصیل بیشتری می‌طلبد. کارهای اغلب نقاشانی که در این گروه جا می‌گیرند نشان می‌دهد که در سمت و سوی ذائقه و سلیقهٔ مدرن نقاشی شده‌اند، اما در بسیاری از آن‌ها نوعی تسلیم و سرسپردگی، نوعی اجبار و دلزدگی و عدم رضایت از شیوه‌یی که به آن پرداخته‌شده دیده می‌شود. پیداست که نقاش آن‌ها از یک‌طرف گوشه و کنار دلش قرص نبوده است و از طرف دیگر هر شکل نقاشی دیگر را تخطی از نظرگاهی دانسته که خود را به تبعیت از آن متعهد کرده است و معلوم نیست که چرا رهایش نمی‌کند. در گفت‌وگو با یکی دو تن از شرکت‌کنندگان و پرسش در بارهٔ چرایی قضیه روشن شد که پای رودربایستی و حرف و حدیث دیگران در میان است و این که مدرنیسم کاذب و وارداتی که هنوز و در بسیاری موارد حکم هنر رسمی دانشکده‌های هنری ما را دارد، طراحی و نقاشی درست و سنجیده را دون شأن نقاش مدرن دانسته است. آشکارا پیداست که اغلب این نقاشان خود را درگیر یک گفتمان بصری منسوخ کرده‌اند، اما نمی‌توانند فرم و محتوای اندیشه‌یی را که در پی بیان آنند به این گفتمان راه دهند. جسته گریخته و اینجا و آنجا نشانه‌هایی از آگاهی‌ها و جابه‌جایی‌های زیبایی‌شناختی که در هنر امروز جهان جریان دارد به‌چشم می‌خورد، اما همان پای‌بندی به مدرنیسم مدرسه‌یی و دانشکده‌یی سد راه است. بسیاری از جوانان به تأسی از استادان و پیش‌کسوتان، برای حیرت‌انگیزی یا پدید آوردن ابهام و ایهام و نوآوری‌های مدرنیستی که فقط اسمی از آن در هنرکده و دانشکده به گوششان خورده، دست به کارهایی می‌زنند که نه حیرت‌آور است و نه نوآیین و فقط به احساس تأسف دامن می‌زند. آن‌چه به دیوار می‌آویزند شکل یک چیستان چینی را دارد که فقط برای خود نقاش می‌تواند ارزش و اعتبار داشته باشد و یکی هم نیست که بگوید عزیز من، نقاشی می‌کنی، معادله چندمجهولی که نمی‌نویسی. اگر رغبت کنی و از یکی از این مدرنیست‌های وطنی بپرسی منظورت از این کار چیست؟ فوراً دست به دامن این پاسخ کلیشه‌یی می‌شود که برای خودم نقاشی می‌کنم و احساسات و درونیات خودم را بیان می‌کنم. طفل معصوم فکر می‌کند با گفتن این حرف گنده‌گویی می‌کند و چشم بسته غیب می‌گوید، اما توجه ندارد که هر اثر هنری حدیث نفسی است و گویای این‌که هنرمند چه‌گونه در جهان پیرامون خود نگاه کرده است. گفتن ندارد که وقتی دربارهٔ اثر هنری حرف می‌زنیم، همزمان به احساس و حساسیت و تجربیاتی که درون آن جمع شده است نیز نظر داریم. معلوم نیست این چه دل و درونی است که با یک رنگ‌مالی و دست‌آخر کشیدن چند طرح لجق‌وجق روی آن به بیان در می‌آید؟ این که واژهٔ نقاشی با واژگانی همچون تماشاگر، مخاطب، تأثیرگذاری، القای احساس و... همراه است همه گواه این واقعیت است که هیچ نقاشی برای خودش نقاشی نمی‌کند؛ همیشه یک دیگری هم وجود دارد و همین دیگری است که پردهٔ نقاشی را می‌بیند، تعبیر و تفسیر می‌کند و در آن به چشم یک فعالیت انسانی و اجتماعی نگاه می‌کند. اگر راست می‌گویی و فقط برای خودت نقاشی می‌کنی، دیگر چرا امضایت را با این قر و فر زیر آن می‌گذاری؟ تو که میدانی این کار خودت است و نیازی به دانستن دیگران نداری. آخر تجربه‌یی که مشترک و تعمیم‌پذیر نباشد و نتوان با دیگران درمیان گذاشت به چه درد می‌خورد؟ بسیاری از نقاشان این قبیل تابلوها حتی از گذاشتن یک اسم مختصر روی کار خود طفره می‌روند، چرا که می‌دانند این کار بی‌مبالاتی است، مشت را باز می‌کند و نشان می‌دهد که نقاش با چه روش تجسمی به‌اندیشه‌یی که در پی بیان آن بوده نزدیک شده است. شما که نقاشیِ مثلاً مدرن می‌کشید این را هم بخوانید که مدرنیست معتبری همچون ماگریت می‌گفت «نقاشی بدون نام و عنوان یک کار ناتمام است.» زنده‌یاد جلال آل‌احمد، با آن‌که از جنبه‌های نظری هنرهای تجسمی آگاهی نداشت، با شاخک‌های حساسی که داشت، وجوه اجتماعی آن را خوب می‌گرفت و درمی‌یافت. هم او بود که از زبان تماشاگر این‌گونه نقاشی‌ها نوشت: «بیا دست مرا بگیر و از نردبان پرده‌ات برکش. به متاع این بازار دنیایی چیزی عرضه کن و گمان مبر که خریداران فقط جهانگردانند که اگر به بازار نیایند می‌گندد. تو که نمی‌خواهی دنیا را از چشم من بنگری - چون لج کرده‌یی - اما من می‌خواهم از چشم تو هم دنیا را ببینم.»

من این‌جا کاری به آن‌ها که سن و سالی از سر گذرانده‌اند و شکل خود را گرفته‌اند ندارم. روی سخنم با جوانانی است که با گام‌های نجیب و استوار در این راه گام نهاده‌اند. عزیز من قبول کن که نقاشی کردن بلد نیستی. در دانشکده هم طراحی و نقاشی درست را یادت نداده‌اند، حالا یا رهایش کن و یا بنشین روز از نو، روزی از نو، کار را شروع کن، تمرین کن، فکر تولید تابلوهای موزه‌یی و بی‌ینالی امروز را از سر بیرون کن و مطمئن باش که وقتی تجربه اندوختی و مهارت یافتی می‌توانی بانگی از نی دل بزنی، آن‌وقت است که می‌توانی حرف دلت را بزنی و دلی را بلرزانی. امروز فکر می‌کنی که با کشیدن یک تابلو حرف‌های گنده می‌زنی و بیانیه صادر می‌کنی، اما اگر کارت هنرمندانه و حاصل مهارت و تجربه نباشد کسی برای حرفت فاتحهٔ بی‌الحمد هم نخواهد خواند. اگر نقاشی‌کردن را بلد باشی و با تاریخ و تئوری هنر هم انس و الفتی داشته باشی، آن‌وقت خواهی دید که اگر حرفت درست و سنجیده زده شود، نقاشی یک کلم می‌تواند هنرمندانه‌تر و پر عظمت‌تر از نقاشیِ مجلس شوکران‌خوردن سقراط باشد. عزیز من آن‌که تو را به این شکل و شیوهٔ نقاشی‌کردن تشویق کرده و بعد بی آن‌که پایان نامهٔ ترجمهٔ دیگران‌ات را خوانده باشد به تورقی گذرا اکتفا کرده و نمرهٔ کیلویی داده، خودش نقاشی کردن نمی‌دانسته. آن‌ها هم که با دیدن کارهایت به‌به و چه‌چه می‌کنند یا نمی‌دانند و یا سرت شیره می‌مالند تا در همین مرحله درجا بزنی و آن‌ها به‌کار خودشان برسند. بنشینید، کلاه خود را قاضی کنید و ببینید که چه ارزشی هرقدر هم تعصب‌آمیز می‌توانید به کارتان نسبت دهید به جز تقلیدهای ناشیانه از شیوه‌هایی که تاریخ مصرف‌شان گذشته است. حتی چهل سال پیش، هنگامی که نقاشی انتزاعی بی‌حساب و کتاب آخرین نفس‌های خود را می‌کشید این پرسش مطرح بود که آیا معنای انتزاع انسان‌زدایی است و آیا رواست که تمام نشانه‌های زندگی و فعالیت انسانی را از سطح پردهٔ نقاشی حذف کنیم؟ آیا درست است که به بهانهٔ گریز از واقع‌گرایی، تمامی واقعیت را انکار کنیم؟ یکی از دلایل روی آوردن بسیاری از جوانان به این شکل نقاشی این است که نه می‌دانند و نه می‌خوانند و نه با تئوری‌های هنر آشنایی دارند؛ یک مشت دست‌آموزان استادانی که خود در شرایطی مشابه فارغ‌التحصیل شده‌اند.

استادی که هنرجو را مطیع و منقاد خود می‌خواهد، در گوش او می‌خواند که



میرحسین موسوی

زنده تصویرکردن گذشته، مفهوم‌ترین شکل آکادمیک بودن است و هنرش مدرن باید نشان دهد که دینی از هنرمندان متقدم به عهده ندارد. اما این را نمی‌شنوید نمی‌گویند که از موضع و منظر تئوری هنر امروز، لازمهٔ مدرن بودن، آشنایی با سنت‌های پیشین هنری است. برای هنرمندی که از حساسیت هرچند اندک برخوردار باشد، نادیده‌گرفتن و نیندیشیدن به گذشته ناممکن و نامحتمل است. هنرمند در غیاب سنت‌های معتبر هنری چیزی نخواهد داشت به‌جز سنت‌های زودگذر و تاریخ‌مصرف دار. همیشه ناگزیر خواهد بود که از خود راه و رسم خلاقانه بیرون‌کراسی این ملاک‌ها دراز کند و قد و قوارهٔ هنرش را با همین متر و معیار بسنجد. ناگفته پیداست که در شرایطی از این دست، هیچ سنت پایداری و ماندگاری هم پدید نمی‌آید که بتوان دلی به‌آن نهاد و امیدی به‌آن بست. زیرا از دست‌رفتگیِ معیارهای گذشته در سنجش با ایلغارهای بی‌آیندگی بسیار ناچیز است.

در غرب، حرکت‌های هنریِ پس‌از جنگ‌جهانی اول، انقلابیها و شمایل‌شکنی‌ها نویددهندهٔ آغازی تازه بود. چنین می‌نمود که ارزش‌های مدرن می‌توانند افزون بر سامان دادن به آینده، یکشبه گذشته‌یی زیباتر و معتبرتر را هم بسازند، اما بعد از جنگ جهانی دوم چنین خیالی به ذهن هیچ‌کس خطور نکرد. به‌طور کلی می‌توان گفت که بعد از جنگ جهانی دوم، مجموعه و برآیند هر نسل از نقاشان، اگر میانگین عمر هر نسل هنری را ده سال فرض کنیم، حاصل جمع کار نقاشانِ آخر خط، یعنی یک نسل گذشته بود؛ یعنی ده سال گذشته.

همین آخر خط بودن و در انتهای نسل خود ایستادن، سبب‌ساز لذتی مرگبار بود و باعث می‌شد تا توهمی هوای ملودرام نه تنها به اثر هنری که به تمامی هستی نسبت شود. دههٔ ۱۹۷۰ یکی از تندپیچ‌های روند هنر جهان به‌شمار می‌آید و حادثه‌هایش چنان بود که گویی نباید در مسیر تاریخ اتفاق بیفتد. در شرایطی که قرار بود فردا و آینده‌یی وجود نداشته باشد، ناگهان همه‌چیز در ماهیت و ذات خود فردا و آینده شد. نسل هنری این دهه به گذشته و حال خود نگاه کرد تا تأثیرات بی‌آیندگی دهه‌های پیشین را ببیند و دریابد که چه میراثی برای او باقی گذاشته است. اما در چنته‌یی که پیش رو داشت چیز دندانگیری به‌جز یک سنت میراث‌آیینی و شعارهایی در باب پایان هنر یافت نمی‌شد. دریغا که امروز برخی از نقاشان ما شرایط بی‌آیندگی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۶۰ غرب را زندگی و تجربه می‌کنند؛ نه‌گذشته‌یی که به‌رهایی از آن دل خود را خوش دارند و نه آینده‌یی که دل به آن دهند.

در اوایل دههٔ ۱۹۷۰، چندتایی از استادان رویال کالج لندن بیانیه‌یی صادر فرمودند که «آموزش هنر مدرن نباید همانند آموزش هنر آکادمیک باشد.» آن روزها به شیوهٔ مورد نظر آن‌ها می‌گفتند «آموزشِ غیرآموزشی»، اما در همان زمان بسیاری از نهادهای فرهنگی و آموزشی به ریش داشته و نداشتهٔ این استادان خندیدند و دو سالی نگذشت که بساطشان را برچیدند و عده‌ای را که هنوز بر نظریاتی از این‌گونه پافشاری می‌کردند از دانشکده‌ها بیرون انداختند. حالا پس از گذشت سی‌وچند سال برخی از استادان دانشکده‌های هنری ما

چنان که گویی نوبرش را آورده‌اند دنبال همین اندیشهٔ منسوخ و بی‌اعتبار را گرفته‌اند؛ یا جوانان را به حال خود رها می‌کنند و یا به تقلید از خود و نقاشان دست‌چندم فرنگ وامی‌دارند. ای‌کاش اقلاً از چهارتا نقاش مدرن درست و حسابی تقلید می‌کردند. بی‌تردید می‌دانند که تقلید از موراندی و مودیلیانی و بونار و لوسین فروید و بیکن مشت را باز می‌کند، اما نقاشی انتزاعیِ از دیدگاه آن‌ها بی‌حساب و کتاب، بی در و دربند و بی‌صاحب است و تا بخواهی پیرو اکسپرسیونیسم انتزاعی و کاندینسکی و جکسون‌پولاک وطنی داریم.

۲. نقاشی‌های انتزاعی و شبه انتزاعی که حال و حسابی معلوم و جداگانه دارند؛ پیداست که درست و سنجیده و نقاشانه نقاشی شده‌اند نه اللبختگی و تصادفی. اکثر نقاشان این پرده‌ها، هم به ساختار بیرونی اثر خود توجه دارند و هم به اقتضای درونی آن.

گلناز قدیری

از میان این کارها که متأسفانه تعدادشان انگشت‌شمار است می‌توان به آثار نقاشان زیر اشاره کرد. زهرا رهنورد، مرتضی گودرزی دیباج، سمیرا نوع‌دوست، مرجان مرتضوی، دو کارِ از هم جدا افتادهٔ الهام یزدانیان، گلناز قدیری، سیدابراهیم موسوی، آرمینه تیموریان و دو کار از نمی‌دانم طاهره یا طاهر افضلی؛ کنار یکی از تابلوها طاهر نوشته شده است و دیگری طاهره، اما نوشتهٔ لاتین حکایت از «طاهره» بودنِ نقاش دارد.

در میان کارهای نقاشان جوامع اسلامی هم فقط چند کار قابل اعتنا از امین اسغراف و یوسف عادل‌اف از آذربایجان، عبدالکریم مجول البیک و محمود حسو از سوریه، دیده می‌شود؛ بقیهٔ کارها از همان قماش گروه اول‌اند.

در کنار آثار انتزاعی، کارهای میرحسین موسوی حسابی جدا و چند و چون دیگری دارد. من سه‌چهارسال پیش در گلستانه شماره ۲۴، دی‌ماه ۷۹ در بحث نسبتاً مفصلی در بارهٔ نقاشی‌های میرحسین موسوی سعی در اثبات این نکته کردم که امروز فقط آن وجه از نقاشی انتزاعی اعتبار تازه یافته است که «نقاشی نوانتزاعی» یا «پست‌فرمالیستی» نامیده می‌شود. در این شکل نقاشی که چند نمونهٔ آن در همین نمایشگاه هم هست، ساختارهای ناتمام یا ساختارهای باز در نهایت به ساختارهای ناممکنی می‌رسند که فقط در متن و بستر معانی انتزاعی و نمادین دریافت و تأویل می‌شوند. نقاشی پست‌فرمالیستی نقاشی انتزاعی را از قید طبقه‌بندی‌های آکادمیک شدهٔ مدرنیسم نجات می‌دهد، چندان در قیدوبند تعادل و توازن و ترکیب‌بندی معمارگونه نیست، عدم تعادل را ثمرهٔ وارستگی‌های تجسمی می‌داند و اجزای آن با پیوستاری عرفانی به یکدیگر پیوند می‌خورند. این شیوه از نقاشی انتزاعی شکلی امروزی دارد، درعین حال که ملهم است الهام‌بخش نیز هست و شکل تجسمیِ نوعی دگرگونی معنوی را به خود می‌گیرد. به‌طور کلی می‌توان گفت که نقاشی پست‌فرمالیستی بیش از نقاشی‌های تکراری و منسوخ گذشته به هدف‌های اولیهٔ نقاشی انتزاعی نزدیک است و دریافت آن مبتنی بر استدلال استقرایی و تفکر مفهومی است.

شاید بار دیگر برای اطلاع جوانان اشاره به این نکته ضرورت داشته باشد که من بر خلاف آن‌چه در پنهان و پسله گفته می‌شود، عنادی با مدرنیسم و نقاشی مدرن ندارم و منظورم از مدرنیسم کاذب، آن مدرنیسم مصلحتیِ وارداتی و ادابازی‌هایی است که حتی در خاستگاه خود یعنی غرب هم منسوخ شده و غربی‌ها چهل‌سالی است آن را کهنه کرده و کنار گذاشته‌اند. با انتزاع متکی به شانس و تصادف و نشت و نفوذ رنگ‌ها در یکدیگر میانه‌یی ندارم و معتقدم که اشراف و آگاهی نقاشانه می‌باید بر هر سانتی‌متر مربع پردهٔ نقاشی حاکم باشد. من در مقام یک تماشاگر این حق را به خودم می‌دهم که به نقاشی‌های پرت و پلا و برآمده از بی‌سوادی تصویری و تئوریک، چه به شکل سنتی و چه مدرن، ارادتی نداشته باشم. من با بت‌سازی و فتواطلبی از چند نقاشِ معلوم‌الحالِ به ظاهر مدرن مخالفم. آیا نقاش امروز مکلف است که همیشهٔ خدا بز اخفش چندتا مدرنیست غربی یا نقاشی‌های وطنی آن‌ها باشد؟ هرگز نباید تصور کرد که بت‌پرستی منسوخ شده و در پیوند با دیروزها و دی‌سال‌هاست؛ بت می‌تواند مدرن باشد، اما بت‌پرست همچنان کهنه و فسیل و سنگواره است. باورکنید هنرتان با همهٔ جوانی و تویی از فرط کرنش‌کردن خمیده قامت شده است.

سه: این گروه از نقاشی‌ها را نه می‌توان آکادمیک نامید و نه تجربی و نه حتی نائیو. پرده‌هایی بی‌جان و ساکتی که انگار نخستین لازمهٔ راه یافتن به نمایشگاه را مهر سکوت بر لب زدن می‌دانند. این کارها نه حرفی دارند و نه می‌توان دربارهشان حرفی زد.

چهار: انبوه نقاشی‌هایی که (به قول برگزارکنندگان نمایشگاه) از «جوامع اسلامی» تجمع آورده شده‌اند هم تابع همین مختصات هستند، حرف و وقت زیادی نمی‌برند و زیر همین گروه‌بندیِ کلی جا می‌گیرند.

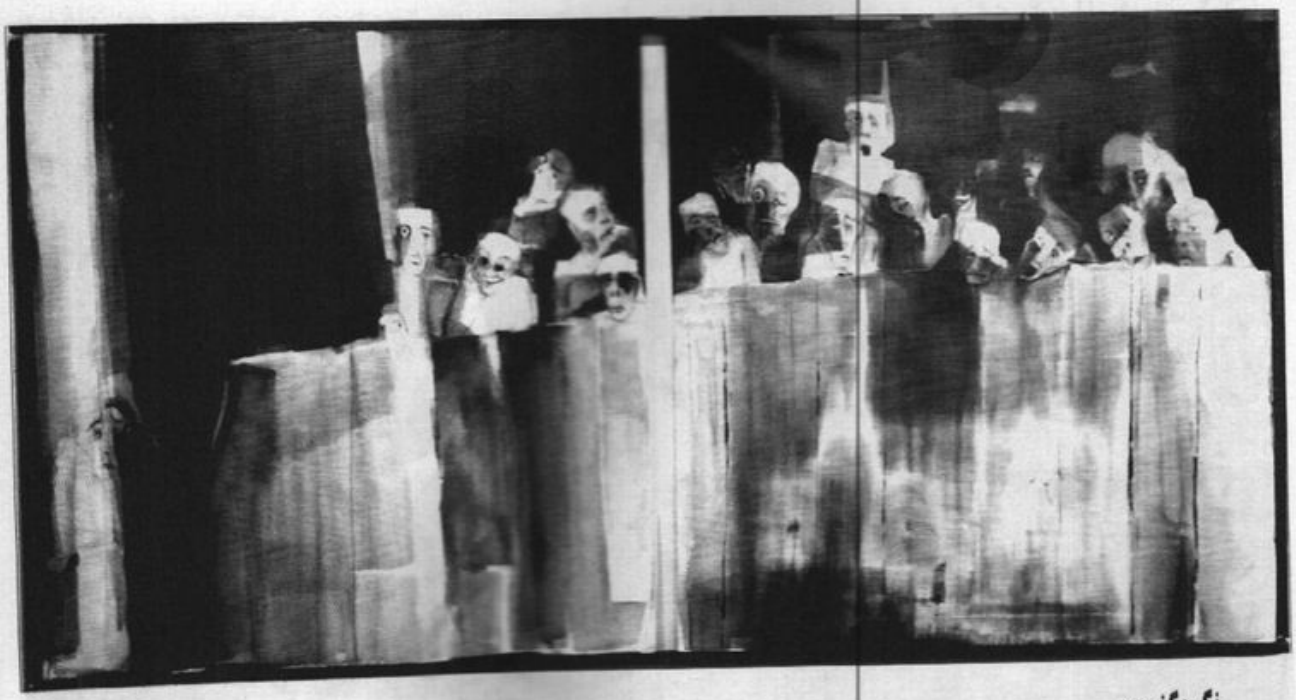
پنج: در گوشه و کنار نمایشگاه تابلوهایی دیده می‌شود که از دور فریاد می‌زنند کار یک نقاش آشناست، اما وقتی نزدیک می‌شوی و امضای پرناز و عشوهٔ پای تابلو را می‌خوانی می‌فهمی که خیر، کار شاگرد یا مقلد اوست. این هم یکی از مختصات جامعهٔ هنری ما و فرهنگ یارگیری آن است که هر چند نقاش مثل هم نقاشی کنند؛ همان رنگ‌ها و همان فرم‌ها و حتی همان قطع و اندازه‌ها. برای اطلاع این نقاشان هم باید گفت که امروز هنر کندویی، یعنی این که چند تا نقاش مثل زنبور عسل و موریانه به شکل و معماری خاص و مشابه به تولید نقاشی بپردازند پذیرفتنی نیست.

شش: در میان کارهای ارایه شده به آثار هنرمندانی برمی‌خوریم که با نقاشی

مرتضی گودرزی «بیداد»

برخوردی حسی و غریزی دارند و در کارهاشان اشراف و مهارت‌های تکنیک خود را به شکلی آشکار به رخ می‌کشند. کار این نقاشان فارغ از مهارت‌های تکنیکی نیز مطالعه و شناخت نیز هست. آن‌ها هم احساسات خود را تصویر کرده‌اند که این احساسات در همه‌حال زیر سیطرهٔ نوعی انضباط تجسمی است. برخی از این نقاشان را می‌شناسم و بیشتر دربارهٔ کارهاشان حرف‌هایی زده‌ام. اما برخی دیگر را درست نمی‌شناسم، نمی‌دانم چه‌اند یا میانسال. اما مهم نیست. این‌ها کوشیده‌اند تا نمایشگر تعامل و ارتباطی باشند که در زمینهٔ زندگی اجتماعی اتفاق می‌افتد نه در گوشه‌های امن و کنارها و نقطه‌گیری که بتوان آن قرار بگیرد. این‌ها اولیه دهندگان هنری هستند که رویگردانی سرشار از پرسش‌های سال‌های سال از سوی متولیان هنر مورد بی‌مهری قرار گرفت و با این همه یکسره از میان نرفت. هر یک از این نقاشان به راهی جدا تصویرگر قیگورها و ایماژهایی هستند که از خاطرات همگانی و مشترک امروز بیرون کشیده شده‌اند. منظور همان ایماژهایی است که مدرنیسم سال‌های سال کوشید تا آن‌ها را زندمه‌گور کند و به فراموشی بسپارد. این ایماژها با نقاشی‌های منوچهر معتبر، جلال شباهنگی و نسلی از نقاشان جوان به تاریخ هنر بازمی‌گردند که هنوز گرد مرگ را به تمامی از چهرهٔ خود پاک نکرده‌اند. به‌عنوان نمونه، علی فاکری در سه اثری که نمایشگر تولد و زندگی و مرگ است، به مرگ به‌عنوان یک آغازگاه می‌اندیشد. نه یک پایان و همه چیز را از مرگ اندازه‌گیری می‌کند نه به سوی مرگ. یکی از ویژگی‌این کارها آن است که هرگز نمی‌توان آن‌ها را به تصویرها و تکنیک‌های زیبایی‌شناختی کاهش داد چراکه با اجتماع نیز سر و کار دارند. این نقاشان و چند نقاش دیگر که خودشان بهتر از هر کس می‌دانند، تکنیک خود را بدون ترک دوزکه‌های مازاد بر احتیاج، پنهان در اسب تروای نقاشی روانهٔ نمایشگاه کرده و چنان در فضای آن رها کرده‌اند که تماشاگر نمی‌تواند به آسانی گریبان خود را از دست آن‌ها رها کند. نقاشی افشین پیرهادی با بیان ضروری، کارهای نگین گنجوی و گلناز قدیری، طبیعت بی‌جان آخر مهاجو و یکی دو تر دیگر حاکی از اتفاق‌های چشم و گوش بازکنی هستند که می‌باید به آن خویش آمد گفت و حضورشان در نمایشگاه را غنیمت شمرد. کارهای نقاشی همچون بهزاد شیشه‌گران، پریسا داروبی، همایون ثابتی مقدم، بابک خطابنده، فهیمه صالحی‌فیروز هم در زمرهٔ کارهای خوب و موجه نمایشگاه است.

در حاشیه این را هم بگویم که شماری از آثار پیرترها و پیش‌کسوتان گویای این واقعیت تلخ است که نقاشان ما با یا به سن گذاشتن آب می‌روند. کاملاً پیداست که به تماشا گذاشتن کارهای آن‌ها از سر رودربایستی و احترام بزرگتر است نه کیفیت‌های تجسمی. تاریخ هنر شاهد انعطاف ناپذیری بسیاری از نقاشان بوده است؛ نقاشانی که در آغاز راه خود چیزی یافته‌اند و پنداشته‌اند که اگر آن را حفظ نکنند، هنر و شهرت خود را از دست خواهند داد و همین دلمشغولی همهٔ عمر آن‌ها شده است. در این نمایشگاه تماشاگر کارهای نقاشانی



نگین گنجوی

هستیم که چهل سال پیش هم به همین شکل نقاشی می‌کردند و یا از آن‌جا که سبک و سیاق‌شان تغییری نکرده همان کارهای چهل سال پیش را روانهٔ نمایشگاه کرده‌اند. این‌ها ازقبیلهٔ همان نقاشانی هستند که در جوانی خود را با رامبراند مقایسه می‌کردند و حالا پیرانه‌سر راه را با خودشان ستایشه می‌کنند. اما در میان کارهای قدیمی‌ترها، اثر بامزه‌یی از استاد جوادی‌پور دیده می‌شود که عنوان «یادی از گذشته» را روی آن گذاشته است. این اثر با معیارهای پست‌مدرنیستی کاری بسیار جذاب است و چنین به‌نظر می‌رسد که استاد به شیوه‌یی پست‌مدرنیستی سر هزل و مزاح داشته و سربه‌سر نمایشگاه گذاشته است.

همان‌طور که در آغاز گفتم، نمایشگاه حاضر کاستی‌هایی دارد که جایی برای مسامحه و بی‌اعتنایی باقی نمی‌گذارد و می‌باید آن‌ها را حتی فهرستوار گوشزد کرد

۱. نبودن یک بروشور یا کاتالوگ یا حتی یک متن تک‌صفحه‌یی در بارهٔ کارهای ارایه شده.

۲. در اغلب کشورهای جهان برگزار کنندگان نمایشگاه‌های گروهی و نسبتاً بزرگ، همزمان با برپایی نمایشگاه، پاکتی به نام Press Package در اختیار مجلات و روزنامه‌هایی که به امور فرهنگی و هنری نیز می‌پردازند قرار می‌دهند. این پاکت حاوی اطلاعات لازم در بارهٔ نمایشگاه، شرکت‌کنندگان، انتخاب‌کنندگان، داوران و عکس و اسلاید و سی‌دی کارهای شاخص و برجستهٔ نمایشگاه است. اگر متولیان امور هنری ما در سفرهای بی‌حاصل و بی‌ره‌آوردی که طی سال‌های گذشته به خرج مردم به بهانهٔ مطالعه و بررسی به کشورهای دیگر کرده‌اند در میان مشغله‌های شخصی فرصت کرده بودند که سری هم به یک نمایشگاه بزنند، بی‌تردید متوجه این امر می‌شدند، احتمالاً ضرورت آن را درمی‌یافتند و حال و روز خبرساتی نمایشگاه‌ها شکل فلاکت‌بار امروز را نداشت.

۳. در نمایشگاهی به این وسعت و با این ابعاد، حضور چند curator یا راهنمای متخصص که بتوانند تماشاگران و دانشجویان علاقه‌مند را راهنمایی کنند یک ضرورت بی‌چون‌وچرا است. نمایشگاه حاضر با توجه به گروه‌بندی‌ها دست‌کم به سه راهنما نیاز دارد.

۴. برپایی جلسات جانبی و کارگاه‌ها به منظور آموزش، بررسی آثار و تشویق ذهن و ذوق نسل‌های تازه و مهم‌تر از همه، شنیدن دلایل نقاشانی که به علت دلزدگی ناشی از بی‌اعتنایی‌های فرهنگی و یا ستایش‌های بی‌جا راهی جداسرانه پیش گرفته‌اند و در نمایشگاه‌ها شرکت نمی‌کنند.

۵. محل تردید نیست که بضاعت نقاشی معاصر ایران و جوامع اسلامی بسی بیش از آن است که زیر سقف این نمایشگاه گرد آمده است. باید بررسی کرد و دید که چرا بسیاری از جوانان با استعداد به این نمایشگاه راه نیافته و یا در آن شرکت نکرده‌اند. کم نیست شمار نقاشان جوانی که هنوز کارشان رنگ نگارخانه را ندیده است، اما بهتر از ده‌ها نقاش اسم و رسم‌دار نقاشی می‌کنند. نمونهٔ قابل استناد می‌خواهید، شیرین ملک، هنرجوی جوانی که همین چند روز پیش پایان‌نامه‌اش را تحویل داد. آیا متولیان هنر ما و ایادی آن‌ها زحمت دیدن کارهای این جوانان را به خود می‌دهند؟ کشف و تشویق استعدادهای جوان و دادن پر و پرواز به هنر آن‌ها مهم‌ترین وظیفهٔ متولیان فرهنگی است.

۶. معنی برگزاری نمایشگاه فقط آویزان‌کردن نقاشی به دیوار نیست. گردانندگان نمایشگاه و انتخاب‌کنندگان و داوران چشم خود را بر بسیاری از عیوب و کاستی‌های پرده‌هایی که به تماشا می‌گذارند می‌بندند، اما آیا تماشاگر هم چنین وظیفه‌یی دارد؟ آن‌هم تماشاگر بی‌گذشتی که امروز حتی یقهٔ پیکاسو را هم می‌گیرد و برخی کارهایش را بی‌ارزش می‌داند. در راهروی ورودیِ ضلع غربی

نمایشگاه دفترچه‌یی برای نظرخواهی گذاشته شده بد نیست که دست‌اندرکاران نمایشگاه نگاهی به این دفتر بیندازند و ببینند در یک شهر ده میلیون‌نفری از چند نفر رضایت‌نامه گرفته‌اند. اگر نمایشگاهایی از این گونه که از کیسهٔ و بخرج مردم برگزار می‌شود برای مردم نیست، پس برای کیست؟ مخاطبان این نمایشگاهها از چه جنس و جنسی هستند که با دیدن این آثار بی‌دلیل یکشبه سطح آگاهی‌های فرهنگی‌شان بالا می‌رود، در سرلوحهٔ آمارها قرار می‌گیرند، اما نه کسی آن‌ها را می‌بیند و نه می‌شناسد.

در گفتوگو با برخی از دست‌اندرکاران این نمایشگاه به کمبودها، امکانات محدود لجستیکی، بن‌بست‌ها، بادهای ناموافقی که از هر سو می‌وزند، مجال اندک، قیض و بسطهای تهدیدکننده و تحدیدکننده و... اشاراتی شد و ابراز امیدواری که در نمایشگاههای بعدی کمبودها با طرح و تدبیر تازه جبران شود. ما که دیرسالی است به شنیدن ویزک نمیر بهار می‌آده عادت کرده‌ایم با خوش‌بینی به این وجه قضیه نگاه می‌کنیم، اما مسألهٔ اصلی یعنی ترکیب برگزینندگان آثار چه می‌شود؟ آیا نحوهٔ اعزام انتخاب‌کنندگانی که برای گزینش نقاشی‌ها به این‌طرف و آن‌طرف خواهند رفت مثل سفرهای موزه‌یی، نوبتی و روابطی ومصلحتی نخواهد بود؟

بحث در بارهٔ نمایشگاه نقاشی معاصر جهان اسلام بیش از آن‌چه در آغاز فکر می‌کردم به درازا کشید. از قدیم هم گفته‌اند که حرف حرف می‌آورد، اما بار دیگر با وام‌گیری از حضرت حافظ، این همیشه چراغدار خانگاه عشق و هنر باید بگویم که آن‌چه گفته شد فقط «یک نکته از این معنی» است.

□

علی ذاکری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی