ایران زادگاه پست مدرنیسم

گفت و گو با نیکزاد نجومی نقاش معاصر

نیکزاد نجومی یکی از نقاشان ایرانی است که از سال‌ها پیش در نیویورک زندگی می‌کند او یکی از چهره‌های مطرح دورانی است که نقاشی ایرانی به سوی مدرنیسم حرکت کرد و هم گام با نقاشان مطرح دهه چهل و پنجاه تلاش هایی را در جهت ایجاد پیوند بین نقاشی ایرانی و مدرنیسم اروپایی انجام داد.

او از سال ۱۹۷۰ به آمریکا رفت و در همان جا کار نقاشی را پی گرفت. آن چه که در نگاه نخست می‌توان از آثار او دریافت رنگ و بوی سیاسی آن هاست اما در عمق آثار او طنزی نهفته است که کار او را متمایز می‌سازد.

نجومی در آثارش به هجو قدرت‌های پوشالی می‌پردازد و پرده از چهره آن‌ها که در موضع قدرت قرار دارند و سرنوشت جهان را در دست خود گرفته‌اند کنار می‌زند.

او در تابلوهایش نگرانی‌های انسان امروز و تاریکی‌ها را به نمایش می‌گذارد و به همین دلیل آثار او ضمن برخوردار بودن از لحنی شاعرانه. درونمایه‌ای تلخ و هجوآمیز دارند ضمن این او توانسته است برای بیان مفاهیم مورد نظرش تلفیقی از سنت‌ها نقاشی ایرانی و نقاشی معاصر غرب را در تابلوهایش در معرض دید قرار دهد.

نگاه شاعرانه نجومی به دنیای پیرامون و نگرش همه جانبه‌اش باعث شده که در آثار او لایه‌های زیرین اندیشه‌اش ظاهر سیاسی آثار را کنار بزند و چشم انداز عمیق‌تری را در برابر بیننده قرار دهد. چشم اندازی که باعث می‌شود آثار نجومی از قالب آثار شعارگونه خارج شود و مفاهیم عمیق‌تری را القاء کند.

در اواخر بهمن ماه او برای مدت کوتاهی به ایران آمده و در این زمان اندک نمایشگاهی از آثارش ترتیب داد که با استقبال خوب علاقه‌مندان به نقاش روبرو شد. ضمن این که در همین مدت فرصتی دست داد تا با حضور محمدرضا اصلانی و مهتاج نجومی هنرمند خوب تئاتر و هوشنگ اعلم و علی محتاج نقاش و دوست قدیمی نجومی مصاحبه‌ای با او داشته باشیم که در واقع یک طرف این گفتگو محمدرضا اصلانی، نویسنده و فیلمساز معاصر بود در نقش پرسشگر و منتقد و طرف دیگر نیکزاد نجومی که حاصل این گفتگو را می‌خوانید.

اصلانی: از آغاز بگو، کی شروع کردی به نقاشی؟

نجومی: من نقاشی را خیلی وقت است که شروع کرده‌ام و قبل از ورود به دانشکده هنرهای زیبا نقاشی می‌کردم و بعد از آن هم همین طور تا امروز. اوایل خیلی سعی می‌کردم بتوانم به طریقی به یک نقاشی برسم که نوعی ملیت و هویت ایرانی داشته باشد ضمن این که نمی‌خواهم بگویم جهانی ولی بیان انسانی داشته باشد البته هویت ایرانی در کنار هویت انسانی به معنای عام. می‌خواستم کار نقاشی ایرانی باشد و درعین حال بتواند بیان انسان شمول داشته باشد. در این مورد خیلی کار کردم، موفق و ناموفق و نتایجی هم به دست آوردم، ولی در هر زمینه‌ای که کار می‌کردم به این نتیجه می‌رسیدم که این هویت ایرانی یک طوری مکانیکی وارد این قضیه می‌شود، یعنی من باید یک زحمت عجیبی بکشم. و به این نتیجه رسیدم که دلیلی ندارد من به این شکل مکانیکی بخواهم هویت ایرانی را حفظ کنم. کاری که من دوست دارم بکنم این است که در رابطه با انسان و شرایط انسان نقاشی کنم. حالا اگر فرض کنیم احساس ایرانی در آن باشد چه بهتر و اگر نبود به هر حال احساس یک نقاش است منتهی این احساس یک نقاش ایرانی است و ربطی به عناصر شناخته شده ایرانی ندارد. و کارهای جدیدم اساسش بر تمرکز بر روابط انسان‌ها با هم و شرایطی بین آن‌ها است؛ به همین دلیل آن‌ها را در حالت کمی طنز و کمی دور از واقعیت کشیدم.

اصلانی: تو در کارهایت دوره‌های مختلف داشتی، و یکی از نکاتی که کارهای تو را برای من جالب می کند همین است مثلاً یک دوره‌ای تو پیرو پاپ‌آرت بودی یعنی تو و چند نفر دیگر در واقع در جستجوی یک مسئله بودید. در پی یک پلاستیسیته خاص این درست است در پاپ آرت برای ایرانی بودن اصرای نداشتی و مفاهیم دیگر مهم بود. من یادم هست که به عناصر ایرانی کمتر توجه می‌شد ولی یک جو خاصی برای نقاشی ایرانی و هنر ایرانی وجود داشت و رنگ به نحو خاصی عرضه می‌شد. این خصوصیت در کارهای پیل آرام و کسان دیگر خودش را نشان می‌دهد. در آن زمان صحبتی به عنوان پست مدرنیسم وجود نداشت اما ما بنیان‌های کم رنگ این مسئله را می‌توانیم در هنر کشورهای شرقی ببینیم کشورهایی که در واقع آن‌قدر فرهنگشان پرقدرت و غنی است که نمی‌توانند از گذشته‌شان دور شوند. در کشورهایی که فرهنگ‌های مستقری دارند مثل ایران، مصر یا هند که گذشته به معنای یک مفهوم عقب ماندگی و حتی نگاه سنتی نیست و بلکه فرهنگ تاریخی این ملت نقش قدرتمند ناخودآگاه و خودآگاه جامعه را زنده نگه داشته و هنوز در شکل دادن آن فعال است، به همین جهت مجموعه این نقاشان بدون این که بخواهند یک مبحث تئوریک داشته باشند توجه می کنند به عناصر و موتیوهای ایرانی ولی مال آن‌ها (همان طور که می‌بینیم) مکانیکال‌تر است و مثلاً این خاصیت مکانیکال در کار پیل آرام وجود دارد در واقع مکانیزم مسایل ثبت می‌شود. و در کار نجومی کمی درونی‌تر، شکل یافته‌تر و اصولی‌تر است و من می‌خواهم

راجع به این دوره کار تو کمی با هم صحبت کنیم.

نجومی: من آگاهانه می‌رفتم که این کار را انجام بدهم و در واقع یک چیزی مرا پس می‌زد که خیلی جذب نمی‌شدم. مخصوصاً کلمه «مکانیکی» را به کار می‌برم از این جهت است که این کارها به طور کلی به نظرم کارهایی آرایشگرانه آمد. و ربطی به مسایل درونی یک فرد نداشت. شما درست می‌گویید که خود این ها تبدیل می‌شوند به سبک و درست هم هست مشکلی هم نیست بهترین شکل مسئله این است که این اتفاق بیفتد و به یک نتیجه‌ای برسد که سبک هم از آن دربیاید که حالا یک خصوصیت خاص‌تر هم پیدا کند ولی برای من جذاب نبود. کوششی که من می‌کردم برای این بود که یک تلفیقی صورت بگیرد که شاید بشود هم آن باشد و هم این و این کوشش‌ها به طور کلی بعد از سال‌ها مرا به آن نتیجه‌ای که می‌خواستم نرساند.

من می‌خواستم کارم به یک شکلی ایرانی باشد و به همان شکل ایرانی هم آن را جا بیاندازم. این که چطور این کار را بکنم مسئله بود و کوششم مدت زمانی طول کشید و بعد قطع شد.

اصلانی: در مورد دوره‌ای که برای گاسپل‌های مانی کار کردی چه نظری داری.

نجومی: اتفاقاً همین مهم‌ترین بخش کاری‌ام بود که بعد از آن هم باز بر همین اساس کار کردم و اتفاقاً نتیجه مثبتی هم داد و من هنوز هم که نگاه می‌کنم حرکت‌های خوبی در آن نقاشی‌ها می‌بینم که بهترین شکلش این بود که من هنوز می‌توانستم براساس کار مانی آن عناصر احساسی و انسانی را به ترتیبی با عناصر دکوراتیو ایرانی مخلوط کنم. و این ترکیب آن جا یک نتایجی داشت اما بُرد زیادی برایم نداشت. یعنی وقتی که از آن کتاب خارج شدم، وقتی که می‌خواستم ادامه بدهم نمی‌شد انگار این نتایج مخصوص فضای کتاب بود. فقط با مانی این اتفاق افتاد و نمی‌شود که به عنوان یک اتفاق کلی درباره‌اش صحبت کرد.

اصلانی: ما آن زمان و قبل از آن با مرحوم شیروانلو بحث داشتیم در مورد انتخاب فردی که مجموعه مانی را بکشد کلی بحث کردیم که چه کسی می‌تواند این نقاشی‌ها را بکشد. و تو را انتخاب کردیم چون در کارهای تو یک چیزی از عنصر متافیزیک وجود داشت. خوب ظاهر کار زنده رودی هم این طور است، حرزها و شمسه‌های سنتی ایرانی و جلدها و... را در خود دارد اما در واقع آن‌ها را اسطوره زدایی می‌کند و آن بخش رمز مسئله از بین می‌رود و درست جایی که به این رمز اضافه می‌شود می‌بینیم که از این رمز کم شده. مهم نیست که رمزآفرینی کنیم، مهم این است رمز گشایی کنیم و آن را به کار اضافه کنیم و گسترش بدهیم. ولی این دوره دوره اتودهای اولیه بود و سعی در پیدا کردن این که بالاخره این رمز چطور وارد کار می‌شود یعنی رسیدن به آن چه که آن زمان بحث اصلی ما بود یعنی این که هم انسان سرزمینی باش و هم انسان جهانی. حالا این انسان جهانی بودن چطور امکان دارد و این مسئله‌ای بود که در کشورهای جهان سوم و کشورهایی چون هند ایران و مصر که دارای تمدن‌های قدیمی و قدرتمندی بودند خیلی رواج داشت و این مبحث و چالش اصلی آن‌ها بود. آن‌ها نتوانستند نه رمزگشایی کنند و نه رمزآفرینی کنند. در کار تو این رمز وجود داشت هر چند که به نظر خام می‌آمد. اما این رمز خودش را نشان داد شاید یک نوع آبستراکسیون و تجردگرایی، که در آن فیگورها مجرد می‌شوند نه این که فقط تجرد محض باشد و نه تجردی که مثلاً در کار کسانی چون بهجت صدر هست. همان تجردی که در مینیاتور ما هست و آبستراکسیون است و منقطع هم نبوده. این نکته به نظر من خیلی جالب بود و نجومی جزو نادر کسانی بود که من احساس می‌کردم به ذات نقاش نزدیک می‌شود و برایم جالب بود که در سرودههای مانی آن اوایل دید بودم این ویژگی داشت متولد می‌شد و متولد شده بود و داشت پخته‌تر می‌شد و خوب شد که با شیروانلو برخورد کردی چون شیروانلو انسان قدرتمند و فرهنگمندی بود که بلد بود آدم‌ها و هنرمندان را چطور راه ببرد در واقع او بلد بود آدم‌ها را و استعدادهایشان را به خودشان نشان بدهد. او می‌توانست با نحوی از مکالمه چیزی را در آدم‌ها بزاید که خود آن فرد متوجه آن وجه نبود. و حیف شد که این مرد بزرگ از دست رفت شیروانلو یکی از سرمایه‌های فرهنگی ما بود.

اعلم: طبیعی است که برآیند نگاه شما به پدیده‌های اطرافتان با برآیند نگاه یک اسکیمو یا یک اروپایی متفاوت است و هویت فرهنگی شما کاملاً در شکل‌گیری آن اثر دارد و این هویت خود به خود در اثر هنری متجلی می‌شود و قطعاً نیازی به این عناصر کمکی نیست.

اصلانی: البته یک مسئله است و آن این که هنر در هر مقطعی نقدی است بر آنچه اتفاق می‌افتاده و یک هنرمند به عنوان یک انسان نمی‌تواند به عنوان انسان عام با جهان مواجه بشود. چون هنرمند انسان عام نیست و انسان خاص است. غریزه او غریزه طبیعی و بیولوژیک نیست بلکه غریزه فرهنگی است یعنی در واقع فرهنگ برای او تبدیل به یک غریزه می‌شود. نه این که او غریزه‌های خودش را مطرح می‌کند بلکه اصلاً فرهنگ برای او عین و خود غریزه اوست به همین جهت او در مکتب و شیوه‌یی که کار می‌کند همه گذشته خود را و همهٔ مکتب و شیوه‌های نقد می‌کند. الیوت می‌گوید هر دوره‌ای گذشته را نقد می‌کند. و با این نقد دوره‌های گذشته هستی می‌یابند و به آینده متصل می‌شوند و این نقد حرکت به سمت جلو را باعث می‌شود. نقاشان ایرانی در این مقطع نه به عنوان یک انسان ایرانی بلکه به عنوان کسانی که میراث دار فرهنگی خود بوده‌اند، می‌بایست میراث خود را نقد می‌کردند و حرکت می‌کردند.

محتاج: من به عنوان همکلاسی و دوست ۴۰ ساله نیکی شهادت می دهم که او نمی توانست نقاشی نکند در زمان دانشجویی دقت و جستجوی او در کتاب ها بیشتر از من بود اما بیشتر چه در زمینه مطالعه و چه نقاشی کلاسیک ها را انتخاب می کر. حال و هوای دانشکده هم سنتی بود تا وقتی وزیری آمد. او برای جعفری و نفر دیگر نمایشگاهی گذاشت. نیکزاد در مسیر برگشتن از نمایشگاه توی خودش بود وقتی رسیدیم به من گفت: تو برو صبح که برگشتم دیدم تا صبح نخوابیده و چهار تا اثر ۱۰۰در۷۰کشیده. تحول نیکزاد از همانجا شروع شد. من از وقتی نقاشی‌های نیکزاد را دیده‌ام به این نتیجه رسیده‌ام که آن شکافی که تا به حال فکر می‌کردم که بین هنر ما و هنر دنیا وجود دارد بسیار عمیق‌تر از آن چیزی است که تا به حال فکر می‌کردم. من هنوز این کارها را خیلی دقیق ندیده‌ام و فقط برداشتم را در حد یک نگاه می‌گویم. کارهای نیکزاد در عین این که ظاهری بسیار ساده دارد و ما در تصاویرش یک آدم عادی یک میز، یک صندلی و... را می‌بینیم ولی پشت همه نقاشی هایش یک راز و رمزی هست که در مجموع ترکیبی از یک مجموعه راز و رمز را می‌سازد، و من امتیاز خاص می‌دهم به این نوع از کار که همه می‌توانند برداشت خودشان را از آن داشته باشند.

اصلانی: مسأله در تداوم شرایطی است که در دهه چهل وجود داشت. در کشورهای جهان سوم به نوعی اولیّت هنر پست مدرن شکل می گیرد برای همین است که برخی

قرار نیست ما سنت هایمان را به جهان صادر کنیم. این شکل ارزان ماجراست بلکه ما باید فرهنگمان را به معنی یک امر متافیزیکال به جهان صادر کنیم

از بزرگان این جریان فکری - فلسفی هنر مثل ادوارد سعید و ایهاب حسن شرقی هستند برای این که این امر ریشه در فرهنگ کشورهای شرق دارد. مسئله دوم که بحث درباره ویژگی مکانیکال هنر ایران است. در هنر ایران بعد از هنر مانوی که حالت ارگانیک دارد، از قرن هفتم به بعد هنر مکانیکال شکل می گیرد و حتی اسب‌ها و چهره‌ها را به صورت گرته‌کشی می کشیدند یعنی شکل‌های ثابتی داشته‌اند. و در کمپوزیسیون و ترکیب این گرته‌ها را با هم ترکیب می کردند و با سطوح مکانیکال به جای پرسپکتیو عمل می کردند. این درست نیست که می گویند پرسپکتیو نداریم چون نوعی پرسپکتیو در سطوح داریم. خود این پرسپکتیو هم پنهان کننده است و هم آشکار کننده و در عین حال این حالت مکانیکال حتی در تابلوهای قهوه‌خانه‌ای ما که کاملاً فیگور متفاوت دارد می توانست خیلی ارگانیک بشود. اما این پرده‌ها هم بی روح و مکانیکال است و حتی حضرت عباس (ع) یک فیگور ثابت است که از یک تصویر به تصویر دیگر منتقل می‌شود و یک شکل ثابت دارد و این حالت مکانیکال یکی از ذائیه‌های هنر ایرانی است و نه حتی هنر شرق. چون مثلاً هنر چینی کاملاً ارگانیک است. ولی ایرانی چون التقاطی است به شدت مکانیکال عمل می کند و در عین حال این مکانیکال عمل کردن را تبدیل می کند به یک سبک که اصلاً تبدیل به یک سبک جهانی شده است. سبکی پر از راز و رمز. به همین دلیل هم هست که کارهای هنرمندان این دوره با همین مکانیکال به شدت توانست به سبک نزدیک بشود. در کار نجومی تا قبل از این مجموعه کارهای مانی هم این رمز وجود داشت. به جای آن که مکانیکال بودن خودش را نشان بدهد آن اصل رمز زبان تصویر را توانسته بود در خودش جستجو کند و نشان بدهد این رمزی که از آن صحبت می کنیم در واقع ناخودآگاه قومی ماست. جهان رمز، جهان ذهن است. چه در تاریخ ما و چه در روانشناسی اجتماعی و چه حمله هایی که به این ملت شده باعث شده که ما مرتب درونی‌تر بشویم. شما اصلاً معماری گوتیک یا ما قبل رنسانس را ببینید فاسادها نمای بیشتری دارند یعنی فاساد خودش را نشان می‌دهد. در حالی که وقتی به درون می‌روی به اندازه فاساد سازمان یافته نیست و پر از المان و آرایه نیست. در حالی که در معماری ایران (و نه حتی مثلاً معماری مصر) ویژگی هایی را می‌بینیم که منحصر به فرد است فاساد بیرونی نیست. بلکه داخلی است و درونی در چهار سوی حیاط مرکزی فاساد شکل سازمان یافته می گیرد. که نشانه این درون گرایی قومی است. مثلاً مسجد جامع اصفهان از دور دیده نمی‌شود حتی اگر بروی به محله‌ای که مسجد جامع در آن جا واقع است نمی‌فهمی که مسجد جامع آن جاست تا از آن در کوچک وارد می‌شوی به یک جهان، جهان بزرگی که هزار تو است. این آن رمزی است که در مینیاتور، هم دقیقاً وجود دارد. هرچند که من اصلاً موافق این کلمه مینیاتور نیستم و معتقدم بگوییم «نگاره». به همین دلیل وقتی پوپ می گوید ایرانی‌ها در تزیین به نهایت رسیده‌اند اما در نقاشی نرسیده‌اند اشتباه می کند او اصلاً نقاش ایرانی را نمی‌شناسد. او فهمی از نقاشی به معنای تصوری که الان ما می‌توانیم به عنوان یک تصور دیگر اندیش داشته باشیم نداشته. او الگویی مثل اندی وارهول ندارد و تنها نقاشی رنسانس را در برابر چشمانش دارد و در واقع این تعصب را دارد که نقاشی یا Painting متعلق به غرب است. و ایران هنر Ornamental دارد و این هنر یک نوع هنر تزیینی مثل مینیاتور است. و من نمی‌دانم چرا کلمه هایی چون نگاره، چهره‌پردازی... داریم و بکار نمی‌بریم و فقط کلمهٔ مینیاتور را اینطور بی ربط بکار می‌بریم که توهینی است به نقاشی ایران. از این که بگذریم. این جوهر کاربرد سطوح و وضعیتگاری در کار نجومی تداوم یافته.

جستجوگری‌هایی از این دست و این روح ایرانی نه فقط از نظر این که رمز پرداز است بلکه از این نظر مهم است که یکی از مدخل‌ها و ورود به عرصهٔ پست مدرنیسم در نقاشی است بدون این که بخواهد به معنی دقیق تمام ضوابط پست مدرنیسم باشد لازم است توجه شود چون در مفهوم اصلی پست مدرنیسم پارادوکسیکال بودن، تک مرکزی نبودن و... اصولی است که در هنر مدرن در مقابل مدرنیته و نه مدرنیسم وجود دارد. چون می‌شود گفت که پست مدرنیسم تداوم مدرنیسم است اما تداوم مدرنیته نیست؛ اگر این مدرنیته را به عنوان یک سازمان نهایی سیویلیزاسیون در نظر بگیریم سعی می‌کند که همه چیز را تک ساحتی کند و در واقع شیئی گرایی در آن تبدیل به مصرف گرایی می‌شود و مدرنیسم در مقابل این امر می‌ایستد و شیئیت را نه به معنای مصرف که برای نگاه به استقلال و چند ساحتی بودن پدیده‌ها مورد توجه قرار می‌دهد در واقع در تفاوتی که پست مدرنیسم دارد به جای این که گذشته را نفی کند گذشته را می‌پذیرد و به جای این که جهان را تک واحدی نگاه کند به شکل یک نظام نگاه کند. به وجه نظام آنتی سیستمیک به جهان نگاه می‌کند. به جای آن که جهان را به عنوان یک امر پیش بینی شده نگاه کند به عنوان یک امر محتمل نگاه می‌کند. تمام این ها در پست مدرنیسم خودش را نشان می‌دهد. این از نقاشی‌های ایرانی و احیاناً مصری و دیگر کشورهای شرقی‌ست که کم کم شکل می‌گیرد. و می‌بینم که کسانی چون ایهاب حسن و شکل دهندگان اصول پست مدرنیسم از شرق آمده. این ها را می‌گویم که بعد به مسایل دیگری برسیم.

محتاج: در همین بحثی که شما کردید در همین چند دقیقه من واقعاً به این پی بردم که هنرمندان ما واقعاً احتیاج دارند به این زمینه توجه کنند که تخصصی‌تر به نقاشی نگاه شود.

کشورهای جهان سوم که در قرن بیستم مورد منازعه بودند امروز وارد منازعه شده‌اند و در عرصه جهان نقش تعیین کننده پیدا کرده‌اند

○اصلانی: مسئله این جاست که در مورد پزشکی و مکانیک فکر می کنیم تخصص مطرح است اما در مورد نقاشی و سایر هنرها تخصص مطرح نیست و انتظار داریم همه بتوانند در آن مداخله کنند و نظر بدهند و همه بتوانند بفهمند. نقاشی در جهان امروز مثل مکانیک و مثل کوانتوم یک امر کاملاً تخصصی است و من نمی‌دانم چه معنی می‌دهد که ما بخواهیم با یک امر کاملاً تخصصی غیر تخصصی برخورد کنیم چرا باید همه به جز خود هنرمندان و افراد خاص، مدعی فهمیدن نقاشی باشند. نظر بدهند و متوقع باشند که بفهمند. حتی در مورد سینما هم همین طور این بداموزی هالیوود است که سینما را تبدیل می کند به یک امر عمومی و عام و به این ترتیب سینما را از حوزه فرهنگ خارج می کند و تبدیلش می کند به یک عنصر سیویلیزاسیون. عنصر کاربردی تمدن که تفاوت دارد با یک عنصر فرهنگی که یک امر تخصصی است و تبدیل کردنش به یک امر عام نقض غرض است. به همین جهت است که هنرمند امروز ایران دارد زیردست و پاله می‌شود و خودش هم سردرگم است که آیا باید بتواند به جامعه‌اش جواب بدهد یا به فرهنگ جامعه‌اش جواب بدهد. این دو با هم فرق دارد در این تناقض نقاشان امروز جامعه ما دچار این توهم شده‌اند که باید عامه گرایی کنند و به همین جهت فرمت‌های رئالیسم سوسیالیستی را با موضوعات روحانی - که اصلاً این موضوعات روحانی هم نیست - ترکیب می کنند. یک شهید و چند قطره خون و یک پرنده را در فرمت رئالیسم سوسیالیستی کنار یک کلاشینکف که یک اسلحه روسی

هم هست می گذارند در حالی که این ملغمه، ملغمه عامه گرایی فاجعه باری است که همه این‌ها به شکل نامناسبی مخلوط شده و از درون آن هیچ در نمی‌آید همان طوری که خود روسیه نتوانست با وجود این که رئالیسم سوسیالیستی پایگاه ایدئولوژیک و سنتی هم در آن جا داشته و فهمیدند که رئالیسم به این معنا چیزی جز پنهان کردن واقعیت نیست در واقع در این قالب از واقعیت صحبت نمی کنیم بلکه از پنهان کردن واقعیت صحبت می کنیم. من بر هنر نقاشان ایران و تلاشی که کردند در دهه ۴۰ تاکید می کنم و ارج می‌نهم. اما در دوره بعد از این سال‌ها دوباره برگشتیم به «نقاشی، ادبیات».

محتاج: من می‌خواهم از نقاشان معاصر بگویم که زحمت می‌کشند ولی مقصر نیستند و دسترسی به اطلاعات جدید ندارند. نباید در حق آن‌ها بی‌انصافی کرد.

○اصلانی: ببینید شما یک وقت پدیده‌ای را نقد می کنید در جهت انکشاف درون و ابعاد ساختاری و موثرات آن. یک وقت فقط نفی می کنید، این امر با همهٔ اشکالاتش، باز هم پذیرفتنی است؛ هر کس و هر جمعی مختار است که پدیده‌یی را نفی کند و نپذیرد. اما نفی کردن به قصد تحقیر، نشان از یک اشکال تاریخی است و نتایج چنین نفی بلد و تحقیری در هنر، بی فاصله خود را نشان می‌دهد. حاصل این می‌شود که می‌بینید. ما دهه ۴۰ را داشتیم که با شدت و با خشونت با آن مقابله کردند نتیجه این می‌شود که در چاه ویل رئالیسم سوسیالیستی متناقض نما می‌افتند که با موضوعات مذهبی آن هم با اشکال قرون وسطایی در قالب رئالیسم سوسیالیستی برخورد می کنند.

○اصلانی: البته من خودم سبک رئالیسم سوسیالیستی را دوست دارم. مکتب دارد و بسیار قدرتمند است و از این مکتب افراد توانمندی در زمینه نقاشی تربیت شده‌اند نقاشان و خلاقان بزرگی برآمده‌اند. از آن سکریوز بیرون می‌آید ری ورا، ارسکو و... ولی به این شکل ناقص و ابتر به درد نمی‌خورد.

نجومی: این مکتب از نظر اجرای کار فوق العاده است. در ایران این سنت نقاشی وجود نداشته و اتفاقی که افتاده این بوده که در زمانی یک آگاهی هایی پیدا می‌شود و یک نگاهی هم به خارج می‌شود و شروع می‌کنیم به جستجوگری و با سر به دیوار زدن برای یافتن یک راه جدید.

○اصلانی: اتفاقاً خیلی‌ها این طور سرشان به دیوار خورد و نتیجه‌ای که از این جستجو به دست آوردند فوق العاده بود. هرچند که همیشه نمی‌شود از نتیجه خوب آن مطمئن بود.

نجومی: اگر آن آموزش و پرورش هنری درست باشد. آن وقت می‌توان مطمئن بود که این جستجوها و تجربه‌های شخصی نیست که گه گاه بروز کند و خاموش بشود بلکه یک روند دایمی شکل خواهد گرفت اگر اتفاقی بیفتد در آموزش هنر ما و به تدریج درس هایی باشد که فرهنگ نقاشی ایرانی را همراه با نقاشی امروز غرب تدریس کند بچه‌های امروز با تکیه بر این دو دانش هم زمان و احساسات خودشان می‌توانند یک روابطی را پیدا کنند و خیلی ساده‌تر به این نتایج برسند.

○اصلانی: در کارهای امروز نجومی حالا مباحث جدیدی مطرح می‌شود. چگونه یک سنت هنری می‌تواند به یک جهان وصل بشود. در همین کارها نوعی حضور فیگورهایی را می‌بینیم که رئالیستیک هستند و بسیار فیگوراتیو هستند اما به جای آن که فیگورها شخصی باشند عمومی هستند. فیگور عمومی همان چیزی است که در پست مدرنیسم هست و فیگور خاص نیست. در عین حال سطح گرایی نگاره‌های ایرانی را هم در آن می‌بینیم در ضمن این که چند زاویه دید بودن و پرسپکتیو را هم در آن می‌بینیم. مثلاً پرسپکتیو در نقاشی رونسانس در خارج از خود تابلو است. این جا پرسپکتیو داخل تابلوست و بعد در نگاره‌های ما نقطه دید در یک نقطه نیست بلکه در چندین نقطه است و در واقع نقاش در یک نقطه حضور ندارد بلکه در چندین نقطه حضور دارد و این خاصیت در این کارها دیده می‌شود و بدون این که نجومی قصد داشته باشد این کارها را تئوریزه کند و این را به خودش تحمیل کند. این‌ها در نقاشی هایش هست. علت همان ناخودآگاه قومی است همراه با آن تلاش‌ها، اتودها و چالش‌های قبلی است. به همین جهت چند تا از کارهای او از حساس‌ترین کارها در زمینه پست مدرنیسم است و شاید علت مقبول بودنش در آمریکا پیش از اروپاست. این‌ها نشانه است. و در حال حاضر با این که جای بحث‌های فلسفی و صحبت از افراد و اندیشه هایی چون فوکو، دریدا در اروپاست اما جای عمل به این دیدگاه‌ها و ظهور عینی آن در آمریکاست درواقع اجرای این ایده‌ها در آمریکاست. مثلاً در مورد سینما در اندر گراند نیویورک پس از مدتی خاموشی دوباره حرکت هایی شروع می‌شود که حرکت‌های به تقریب پست مدرنیستی است. و اندی و ارهول برایشان به عنوان یک الگو دوباره دارد مطرح می‌شود. یعنی رونسانس دارد خودش را دوباره بازسازی می کند. درست است که از نظر تئوری همه در پاریس جمع هستند: لاکان، بودریار، دریدا، فوکو و... و این به خاطر این است که الان نیویورک است که سیاست جهانی شدن را هدایت می کند و هنر جهانی - بگیریم پست مدرن - در آنجا خودش را در عمل پیدا می کند و نضج می گیرد.

و این نکته جالبی است که جهان سوم یا بهتر بگوییم کشورهای جنوب چطور نقش جهانی پیدا می‌کنند این همان چیزی است که مارکوزه می‌گوید: جنگ آینده جنگ ملت‌هاست نه جنگ طبقات، چون این ملت‌ها از نظر فرهنگی دارند خودشان را مطرح می‌کنند.

در واقع این جنگ فرهنگ‌ها است، حالا کشورهای جهان سوم، کشورهای صاحب فرهنگ قدیمی مثل ایران و مصر و هند وارد عرصه می‌شوند. تا حالا این کشورها در مرکز منازعه نبودند بلکه مورد منازعه بودند برای تصاحب، اما حالا با پشتوانه غنی شان وارد معرکه شده‌اند. و به همین جهت نقش تعیین کننده پیدا کرده‌اند و وارد نقش جهانی می‌شوند. این نقش را از ناخودآگاه قومی خودشان می‌گیرند و می‌توانند آن را تئوریزه کنند چه به لحاظ سیاسی و اقتصاد سیاسی، و چه به لحاظ فرهنگی خاصه‌های کلامی و تجسمی. و این‌ها می‌توانند یک الگوهایی را بسازند. و حالا نقاشان و هنرمندان این کشورها هستند که باید از این موقعیت استفاده کنند. و این موقعیت را بپرورانند. چون الان میدان، میدان کشورهای جهان سوم است الان خود آن نیویورکی آن‌قدر حرفی برای گفتن ندارد. بلکه فرهنگ کشورهای کهن مثل چین - ایران و مصراند که می‌توانند برای جهان تعیین کننده باشند. نه به عنوان یک امر سنتی. اصلاً قرار نیست ما سنت هایمان را به جهان صادر کنیم؛ این شکل ارزان ماجراست. بلکه ما باید فرهنگمان را به معنی یک امر متافیزیکال به جهان صادر کنیم و در نهایت یک فرهنگ جهانی به وجود بیاوریم. کار نجومی به نظر من در این مجموعه خیلی مکانیکال است حتی با وجود این که خودش خیلی از این حالت فرار می‌کند اما می‌توان گفت یک وجه گرافیک دارد. در نقاشی ایرانی هم گرافیک نقش اساسی را دارد. سنت نقاشی دیواری و یا با رنگ روغن خیلی نداریم بلکه اکثر نقاشی‌ها رنگ‌های جوهری، و گاهی جسمی بر روی کاغذ بوده. اما این ایلوستراسیون در واقع یعنی نقاشی که کلام را تکرار نمی‌کند بلکه کلام بصری می‌شود. و کلام البته نقش تعیین کننده دارد. مثلاً در داستان سیاوش شما حالت سیاوش را در کلام می‌خوانید، خشم، اندوه و... اما در نقاشی می‌بینید که سیاوش در چه وضعیتی کشته می‌شود. در داستان اصلاً در کلامش مکان نیست اما وضعیت او یعنی تشت خون و... تصویر می‌شود. این‌ها حالتگرایی کلام است که آن را اختصاصی و روانشناسه‌اش می‌کند. و آن یکی را کلام بصری می‌کند با کلام حرف جدا می‌کند یعنی دو نوع کلام به وجود می‌آید. کلام حرفی، کلام بصری. و این نقشی است که ما متاءسفانه فراموش کرده‌ایم. و این امر را، وضعیت نگاری را در کار نجومی می‌توان دید. این آن ذات نقاشی ایرانی است، که در کار نجومی رخ داده است . یک عنصر در کار نجومی است تشخص فردی نداشتن است. و هین تیپ سازی که به نوعی نهان کار جامعه را وارد متن می‌کند. ما می‌بینیم در این نقاشی‌ها انسان عنصری است انباشته و تک ساختی که فقط باید احضار شود و این‌ها در خدمت متن هستند و نه خود متن.

محتاج: بعد از دیدن نقاشی های نیکزاد از او پرسیدم تصمیم بعدیت چیست؟

گفت: از حالا می خواهم نقاشی کنم.