نقاشی
هنر بی‌صدا در آستانهٔ هزارهٔ سوم

هنرهای تجسمی

علی‌اصغر قره‌باغی

بی هیچ تعارف و رودربایستی باید گفت و پذیرفت که نقاشی امروز جهان، با تمام افت و خیزهایی که دارد و قطع نظر از موارد استثنایی که در هر کشور و جامعه‌یی تک و توک دیده می‌شود، آش دهان‌سوزی نیست که بتواند در خاطرهٔ تاریخ هنر ثبت شود و تأثیری ماندگار برجا بگذارد. آن‌چه امروز نقاشی نامیده می‌شود، توان تأثیرگذاری و امکان انتقال حسی و عاطفی و صدا و ارزش‌های پیشین خود را ازدست داده است. از همین جهت هم هست که دیگر دلی را نگران نمی‌دهد؛ به‌ویژه دل طبقهٔ متوسط را که قرار است خریدار هنر هم باشد. در روزگاران گذشته، در غرب، چشم هنر به دربار و کلیسا بود، ولی امروز در سراسر جهان، چشم هنر به‌دست طبقهٔ متوسط است. این طبقه، چنان که تجربه نشان داده، همیشه در تملک آثار تجسمی، هم به‌عنوان ابزار فرهنگی و لذت‌بردن از هنر نگاه کرده است و هم به‌عنوان نوعی سرمایه‌گذاری مطمئن. اما آن‌چه امروز به‌عنوان نقاشی عرضه می‌شود، یا تکرار همان مدرنیسم کهنه و فرسوده است و یا حاصل نوـاکسپرسیونیسم و نوـرمانتی‌سیسم پایان قرن بیستم و در جمع، هنر وکالایی نیست که بتوان به‌آن دل بست و اطمینان داشت. هنوز این خیال خام که می‌توان با یک پیشوند و پسوند «نو» قال قضیه را کند و هنری نوآیین آفرید، گریبان اغلب هنرمندان جهان را رها نکرده است و به‌سان طلسم شومی که قوم و قبیله و عرض و طول جغرافیایی نمی‌شناسد، سایهٔ سرد و سیاه خود را بر سراسر جهان افکنده است.

امروز دیگر انکارشدنی نیست که هنر نقاشی به یک بن‌بست لاینحل و نوعی بی‌حاصلی و ابتری نومیدکننده رسیده است. چیزهایی که به‌اسم هنر تولید می‌شود، بی آن‌که نشانی از زندگی در آن دیده و دمیده شده باشد، حاکی از این است که ذهنیت‌گرایی منسوخ شده و از یادها به‌محاق فراموشی افتاده است. خنثی‌بودن هنری که امروز تولید می‌شود نشانهٔ انکارناپذیر افول و انحطاط است. وقتی که انزلم کی‌فر، یکی از نام‌آورترین نقاشان امروز جهان پس از برگزاری نمایشگاه آثارش در موزهٔ متروپولیتن نیویورک اعتراف می‌کند که هنرش مجموعه و تکرار اندیشه‌ها و خلاصهٔ خسته و فرسودهٔ روش‌های گذشته است، تکلیف دیگران روشن می‌شود. وقتی که دامین هیرست، چهارکمد پر از ظروف حاوی اندام‌های گاو را به‌نمایش می‌گذارد و اثرش فقط ۲۲۹۳۵۰ دلار فروخته می‌شود، وقتی که نقاشی کریس اوفیلی، که یک اسکلت انسان با مشتی پهن فیل در دست را تصویر می‌کند، به نازل‌ترین قیمت ممکن، یعنی ۳۶۰۵۲ دلار به‌فروش می‌رسد و وقتی که دیگر از خریدهای چندمیلیونی و ارقام نجومی دو دههٔ پیش خبری نیست، معلوم می‌شود که تشت رسوایی از بام فروافتاده و شب جهان سرمایه‌داری و خریدار هنر هم از قضیهٔ کسادی بازار هنرهای تجسمی با خبر شده است. پول همچنان در بانک‌ها می‌خوابد و نگارخانه‌های سراسر جهان با کسادی بی‌مانند دست‌به‌گریبان‌اند. در سراسر خیابان کُرک لندن که تا ده‌سال پیش مرکز گالری‌های بزرگ هنر مدرن بود، امروز فقط سه‌چهار گالری باقی‌مانده است. فضای گالری‌های اسم و رسم‌دار این خیابان به بوتیک‌ها، رستوران‌ها و فروشگاه‌های گوناگون واگذار شده است. نمونه‌ها زیاد است اما عمداً این چند نمونه را آوردم چراکه این‌ها همان گالری‌هایی هستند که به مدرنیسم افراطی و بی‌آبند آن، یعنی هنر کانسپچوال، پروبال دادند و خود را به خاک سیاه نشاندند. از به‌اصطلاح هنرمندان نو، دامین هیرست برندهٔ جایزهٔ ترنر ۱۹۹۵ بود و کریس اوفیلی جایزهٔ ۱۹۹۹ را دریافت کرد.[1] آثار این دو حتی ظاهر معقول و مقبولی هم نداشت؛ مضمون آن‌ها تأکید شیطنت‌آمیزی بود بر مقولهٔ «مرگ مضمون» که چندی است ساز آن در کنار مرگ‌های دیگر کوک شده است. به‌هرحال، مضمون این نقاشی‌ها، بهایی که برای آن‌ها پرداخت شد، و جایزه‌یی که به آن‌ها تعلق گرفت همه دست به‌دست هم دادند و نشانهٔ انکارناشدنی انحطاط کامل هنرهای تجسمی و مدیران و کارگزاران آن در سال‌های پایانی قرن بیستم را به‌نمایش گذاشتند. در این میان تماشاگر تیزبین و بی‌گذشت امروز از خودش می‌پرسید که آیا واقعاً مضمون و انگیزه قحط بود که این مضامین زشت و چندش‌آور را برای نمایش دادن و جایزه گرفتن انتخاب کردند؟ آیا برای یک سیاه پوست هیچ نوستالژی و زمینهٔ اندیشگی به‌جز پشگل و پهن فیل باقی نمانده است؟ آیا منظور موزه‌چی‌ها و جایزه‌بخش‌کن‌ها این است که ناقوس مرگ مضمون را هرچه پرطنین‌تر به‌صدا درآورند؟ واقعیت آن است که مضمون بسیاری از نقاشی‌های پایان قرن بیستم نه از سر ضرورت بود و نه ظرافت؛ فقط نمایانگر آن بود که هنر برای رهایی از شر بقایای مدرنیسم خسته و فرسوده در برابر هر مهمل و یاوه‌یی سر فرود آورده و نهایت دل‌خوشی‌اش رقابت کردن با رسانه‌های دیگر است. اما همین هم دردی از نقاشی دوا نکرد و نتیجهٔ رقابت‌ها نشان داد که مدیریت هنر بیش از هر زمان دیگر در دست رسانه‌هاست. آن‌که نمایشگاه هنر مفهومی راه می‌اندازد، برای آن‌که مفاهیم و ارزش‌های نداشتهٔ کارش را تبلیغ کند، چاره‌یی ندارد جز آن‌که دست به‌دامن مصاحبه‌های تلویزیونی و روزنامه‌یی بشود، چراکه آثار محیرالعقول و بوالعجبی که به‌نمایش گذاشته و قرار است که سرشار از معنا و مفهوم باشد، قایم به‌ذات نیست، لال‌مانی گرفته است و حرفی نمی‌زند.

اگر در یک تقابل ساده، دههٔ پایانی قرن نوزدهم را که دههٔ جست‌وجو و کشف و تجربه‌گری و نوآوری در نقاشی نامیده شده با دههٔ ۱۹۹۰ که دههٔ تفنن و تولید هنر پیش‌پاافتاده و کلیشه‌یی و مبتذلات روشنفکرنمایانه است مقایسه

اگر در یک تقابل ساده
دهه پایانی قرن نوزدهم را که دهۀ جست‌وجو و کشف
و تجربه‌گری و نوآوری در نقاشی نامیده شده
با دهۀ ۱۹۹۰ که دهۀ تفنن و تولید هنر پیش‌پاافتاده و کلیشه‌یی و مبتذلات
روشنفکرنمایانه است مقایسه کنیم،
تفاوت‌ها آشکارتر می‌شود.

کنیم، تفاوت‌ها آشکارتر می‌شود. در دهۀ ۱۸۹۰، اگرچه هنر آوانگارد هنوز نتوانسته بود رضایت خاطر همگان را جلب کند، اما از آن‌جا که در نقاشی، دور از نظرگاه‌های سنتی می‌نگریست، ظهور و حضور جدیِ ابداعات خود را انکارناپذیر جلوه می‌داد. در آثار نقاشان آن دوران نشانه‌های رهایی از سنت‌های بازدارنده، حتی سنت‌های معاصر خودشان دیده می‌شد. می‌گویم «سنت معاصر» چراکه هر شیوه و روشی که استمرار پیدا کند، شکل سنت را به‌خود می‌گیرد. حال آن‌که در دهۀ ۱۹۹۰، حتی نو-آوانگاردیسم و پس‌مانده‌های هنر کانسپچوال دهۀ ۱۹۷۰ با تمام برخورداری از تمام زمینه‌ها برای پذیرش و به‌جاآوردن، فقط به نظارۀ تداوم حضور و گسترش اختیارات رسانه‌ها نشست و در یک خودباختگی انکارناشدنی، دلش را به‌این خوش کرده بود که بر جامعیت و پرباری رسانه‌ها تأکید بورزد. معنای این حرف‌ها به‌بیان ساده این است که نقاش امروز باید بنشیند و رک و پوست‌کنده اعتراف کند که توان آفرینشگری نقاشانی که صد سال پیش زندگی می‌کردند، نسبت به‌نقاشان معاصر بیشتر بود. البته این را می‌پذیریم که در آن روزها به‌سبب وفور عرصه‌های بکر، امکان آفرینشگری فراهم‌تر بود، اما این‌جا صحبت از «توان» آفرینشگری در میان است نه «امکان» آفرینشگری. امروز کار هنرهای تجسمی به‌جایی کشیده است که پروبالِ پژوهش و رشد و پیشرفت رسانه محسوب می‌شود و در فضایی از این دست، نه جایی برای تصورات باقی می‌ماند و نه هنر تازه‌یی پدید می‌آید که بتوان به ماندگارشدن‌اش امید بست. مفهوم کشف و رشدِ هنری به تقطیر و مینیاتوری کردن یا بزرگ‌نمایی مبالغه‌آمیز گذشته محدود مانده است؛ چیزی همان آن‌چه ژاپنی‌ها در زمینۀ صنعت، با تکنولوژیِ مأنوس و آشنا کردند و کاری که نقاشانی همچون انزلم کی‌فر و جولیان اشنابل با پرده‌های برزنتی عریض و طویل خود، با مضامین کهنه و کلام می‌کند. هنرمند امروز گرفتار این توهم است که آوانگارد بودن یعنی همسان‌گرایی، مسطح‌شدن و همگان‌گرایی، اما صدسال پیش، آن‌چه از معنا و مفهوم آوانگارد به‌ذهن متبادر می‌شد، یاغی‌گری، براشفتن هنجارها و ناهمسان‌گری بود.

نکتۀ باریک و بسیار مهمی که باید به آن هم اشاره کرد این است‌که در گذشته مفهوم آوانگارد در پیوند با جوانان و جوانی بود، اما جوان غربی امروز، مثل شاخ شمشاد جلوه می‌کند، تیتیش مامانی می‌پوشد، اما از عورگی مویز شده است؛ منظورم این است که از درون مویز شده است. فقط این را یادگرفته است که لفظ‌قلم حرف بزند، مدگرا و تنک‌مایه و آکنده از حشو و زواید و ادا و اطوار به‌نظر بیاید، کشته مردۀ خودش باشد اما در کارهایش نه ردپایی از رؤیاها و آرزوها و آرمان‌های درون دیده شود و نه گزاره‌یی پذیرفتنی از جهان بیرون. و تقصیری هم ندارد چراکه تمامی اجتماع پیرامون او بی‌آن که دوران بلوغ را از سر گذرانده باشد، یک‌باره پیرشده است. جوان خودمان هم همان است که در شمارۀ پیش همین گلستانه به حال و روزش پرداخته‌ام. مسایل مشترک هنرهای تجسمی امروز ربطی به عرض و طول جغرافیایی و جمعیت پیر و جوان ندارد؛ مسأله این است که کمتر هنرمندی مجال پیدا می‌کند روال طبیعیِ رشد را طی کند و به‌بلوغ هنری برسد. همه همسان‌گراشده‌اند و به سبب همین همسان‌گرایی افراط‌آمیز است که امروز می‌بینیم بیشتر نقاشان و مجسمه‌سازان همقد و قواره شده‌اند. هر هفت هشت ده‌تا نقاش مثل هم نقاشی می‌کنند و انگار قرار است که هر تابلویی که می‌کشند، بیشتر کار نقاش دیگری باشد تا مال خودشان. اغلب آفرینشگری خود را در سنجش با همپالکی‌های خود و چندتا به‌اصطلاح پیش‌کسوتِ درماندۀ دیگر محک می‌زنند و دل‌خوش به‌یک هفته قمیش و غمزه و دلبری در زیر نورافشان گالری‌ها، بیشتر به فکر چشم و دست تماشاگرند تا سلسله اعصاب او؛ بیشتر به شکل امضای خود و جا انداختن آن فکر می‌کنند تا معنا و محتوای کارهاشان. باری، هنرمندان جوان و آوانگارد آغاز قرن بیستم، یعنی همان‌هایی که جنبش‌های فوویسم و کوبیسم و اکسپرسیونیسم آلمان و اسنیل و دادائیسم و...را پدید آوردند، اغلب در ضدیت با باورهای از بیخ و بن پوسیده و دست‌وپاگیر، شورش و عمل می‌کردند و می‌خواستند امکان معقولی برای استوار کردن سنت‌های جایگزین فراهم آورند. اگر انسان را تصویر می‌کردند، انسان‌شان آدم‌هایی برگرفته از درون زندۀ جامعه‌یی بود که در آن می‌زیستند نه یک مشت فیگور کج‌وکوژ و بی‌هویت بر گرفته از تاریخ نقاشی یک‌صد سال پیش. البته در آن روزها هم کم نبود شمار نقاشانی که به هدف نوآوری، انسان را مسخ و تحریف می‌کردند و یا به بهانۀ پرداختن به هنر انتزایی، اصلا از ساحت نقاشی خود بیرون می‌راندند، اما اکنون که آب‌ها از آسیاب افتاده و به‌قول نیما، آن‌که غربال در دست دارد از پشت سر رسیده است و باید از بعضی پل‌ها گذر کنند، می‌بینیم که هنرمندانی همچون مودیلیانی و ولار و ویار ستایش می‌شوند، نه کاندینسکی و کله و شرکا. به‌بیان دیگر هنرمندانی برازندۀ تحسین اند که تصویرکنندۀ انسان‌های راستین بودند نه آن‌ها که رنگ‌مالی کردند و اجق و جق کشیدند. بسیاری از نقاشان امروز یا توان نمایاندن انسان کامل و وقار انسانی را ندارند و یا هنوز کج و کوله کشیدن و بی‌هویت‌کردن انسان را یکی از ملزومات هنر مدرن می‌دانند. یکی از مسایل گمراه‌کنندۀ امروز، قیمت‌های نجومی است که دلالان و معرکه‌گیران روی آثار هنرمندان آغاز قرن پیش گذاشته‌اند و برخی از مشتری‌ها هم برای به‌رخ کشیدن فرهنگی نداشته آن را می‌پردازند. این‌ها همه از

مقولهٔ عتیقه‌بازی و مجموعه‌داری و دردهای بی‌دردی است و ربطی به ارزش هنری ندارد. اگر امروز کسی ته‌سیگار گوگن را بیاورد و ثابت کند که مال گوگن بوده است، بی‌تردید در یک حراج سات‌بی میلیون‌ها دلار فروخته خواهد شد؛ مگر پیرهن خواب مرلین مونرو را به آن قیمت نجومی نفروختند؟

به‌هرحال، داشتم می‌گفتم که نقاشان امروز، حتی در آوانگاردترین شکل خود، در سایه‌سار عادت، در شورش و یاغی‌گری به‌چشم یک تلاش توخالی نگاه می‌کند. هنرمند غربی، طنز و نقیضه را آخرین سنگر اصالت می‌انگارد و مصیبت این جاست که طنزها هم بیشتر تفننی است تا انتقادی و ربط و پیوندی با واقعیت‌های اجتماعی و روان‌شناختی ندارد. هنرمند شرقی هم، چنان‌که گویی خود را میراث‌بر وفادار مدرنیسم انگاشته، به‌سان کاسهٔ داغ‌تر از آش، گرفتار آمونالهای تصویری و غمنامه‌های تجسمی است. از این رو، کار هنرمند امروز تصویر و تصور زندگی معاصر را نمایندگی نمی‌کند و چیزی نیست که بتوان امید و آینده‌یی را بر پایهٔ آن استوار کرد. تنها کاری که از هنرمند امروز برمی‌آید درآوردن ادای گذشته است منهای سوداسری‌ها و مهارت‌ها و خون دلی که پای هر پردهٔ نقاشی خورده می‌شد. اگر در پایان قرن نوزدهم، ون‌گوگ و گوگن زندگی خود را فدای هنر کردند برای این بود که به‌یک دگرگونی و نوآوری هستی بدهند؛ هر دو دریافتند که سنت‌های آکادمیکی که از نقاش می‌خواست تا صورت ظاهر جهان را تقلید کند و معادل بصری آن را به‌دست دهد کهنه شده و حتی دوران تجربیات امپرسیونیست‌ها نیز به سرآمده است. این دو هنرمند برآن شدند تا از اهمیت احساسی رنگ بهره‌گیری کنند، فرم را از طریق ساده‌سازی و فضا را از طریق مسطح‌کردن نمایش دهند و آن‌چه کردند در تضاد آشکار با هنر توهم‌زای پیشین بود. از هنر و فرهنگ‌های دیگر الهام گرفتند؛ از ژاپن و چاپ‌های ژاپنی بهره‌ها بردند و گوگن برای بهره‌جویی از وجوه گوناگون پریمیتیویسم تا تاهیتی هم رفت. آن‌چه این هنرمندان را می‌آزرد از یک‌سو بیماری و تنگدستی و گرسنگی بود و از سوی دیگر عدم پذیرش از سوی اجتماعی که آن‌ها را بی‌بهره از هنر می‌انگاشت و در یکی دو مورد گوگن را شارلاتان هم نامید. در همین زمینه افسانه‌ها ساختند و این شایعه را سر زبان‌ها انداختند که برخی از زنان هنگام تماشای تابلوهای گوگن غش کرده‌اند و زنان حامله را از دیدن نقاشی‌های او پرهیز دادند. این دو، اما، با تمام مرارت‌هایی که در عمر کوتاه و شهاب‌گونهٔ خود کشیدند، منطق هنرهای بصری را دگرگون کردند و پایه‌های آن‌چه را امروز مدرنیسم می‌نامیم بنا نهادند. اما یک قرن بعد، درپایان قرن بیستم هم آیا نقاشی در عرصهٔ هنر حضور داشت که حاضر باشد خود را در همین موقعیت قرار دهد؟ یک‌قرن پیش، در غرب نقاشان از دست اجتماع زجر می‌کشیدند و امروز نقاشان اجتماع را دچار دلسردی و افسردگی کرده‌اند. در این میان، متولیان رسمی و غیر رسمی هنرهای تجسمی هم، چنان که رسم زمانه است، به دلسردی‌ها و افسردگی‌ها دامن می‌زنند. با فراهم آوردن شرایطی نیمی سیاسی و نیمی مافیایی، دایم این باور را در آن‌ها می‌دمند که اوضاع بیرونی، مخصوصاً شرایط اقتصادی، مسئول بی‌برگ‌وباری آن‌هاست و با این شیره‌مالی‌ها اجازه نمی‌دهد تا نقاشان خود را دراین سترونی گسترده سهیم بدانند. همین متولیان سبب می‌شوند که جوان نقاش امروز دق‌دلی‌ها و آزردگی‌های خود را به‌شکل هنر گرافیتی بر سر ترن‌های درون‌شهری و اتوبوس‌ها و درودیوار مردم خالی کند. تنها در شهر نیویورک، سالی چند میلیون دلار خرج پاک‌سازی شهر از این آثار هنریِ ناخواسته می‌شود.

مسایل مشترک هنرهای تجسمی امروز ربطی
به عرض و طول جغرافیایی و جمعیت پیر و جوان ندارد؛
مسأله این است که کمتر هنرمندی مجال پیدا می‌کند روال طبیعیِ
رشد را طی کند و به بلوغ هنری برسد
همه همسان‌گرا شده‌اند و به سبب همین همسان‌گرایی افراط‌آمیز است که
امروز می‌بینیم بیشتر نقاشان و مجسمه‌سازان همقد و قواره
شده‌اند. هر هفت ده‌تا نقاش
مثل هم نقاشی می‌کنند و انگار قرار است که هر نابلویی
که می‌کشند، بیشتر کار نقاش دیگری باشد
تا مال خودشان

اما آن‌چه در دههٔ پایانی قرن بیستم دریچه‌یی از امید را باز گشود، و با هزار افسوس در عرصه هنر سرزمین ما خبری از آن نیست، نوعی تأمل و امعان نظر در مفاخر ارزشمند گذشته و ارزش‌های ذاتیِ میراث گذشتگان و بازگشت آرام به‌سوی مهارت‌اندوزی و سنت‌های هنری گذشته بود. امروز در جهان هنری غرب، رویگرد به امکانات معقولی که هنر استادان پیشین فراهم آوردند همچنان ادامه دارد و هر روز بر طرفداران آن افزوده می‌شود. جهان هنر امروز دریافته است که استادان گذشته، بر خلاف انکارهای مدرنیستی، مهارت و حرف و حکمت خود را در نقاشی‌های خود نمایاندند و کارنامه‌یی سرشار از هنر و شرف و شرافت برای آیندگان برجا گذاشتند. گرایش به هنر گذشتگان، اگرچه ممکن است در ظاهر و از دیدگاه بی‌بهرگان از مهارت‌های نقاشانه به‌نوعی واپس‌گرایی و جست‌وجوی دوای درد امروز در گذشته تعبیر شود، اما واقع امر آن است که اتفاق فرخنده‌یی است و بی‌تردید در راستای سیرِ درازآهنگِ هنر پیشینیان برای رسیدن به‌تکامل شمرده می‌شود. دست‌کم نشان می‌دهد که هنوز در آن‌چه زمانی مرده تصور می‌شد، زندگی و امکانات تازه وجود دارد، نشانهٔ نوسازیِ مفهوم سنتی نقاشی است و نوعی بلوغ تازه و پایانی بر هنرستیزیِ پوچ‌گرایانه به‌حساب می‌آید.[۲] استادان پیشین بر این باور بودند و گفتهٔ راسین را تکرار می‌کردند که «ما برای خوشایند مردم کار می‌کنیم». معنای این حرف، آن‌طور که مدرنیسمِ لجام‌گسیخته به‌دلخواه خود تعبیر کرده است، پایین‌آوردن سطح هنر و گرایش به‌ابتذال و عامه‌پسندی نبود، بلکه ناظر بر هدفمند بودن هنر و ایجاد ارتباط با مخاطبان عام‌تر بود. رویگرد به جوهرهٔ هنر گذشتگان و مجد و شرف آن، تنها جایگزین مطمئن برای خودشیفتگیِ مهارناشدنی و تنگ‌نظریِ روان‌پاره‌یی است

که امروز واقعیت‌های بیرون را انکار می‌کند. هنر امروز مبلغ نوعی روان‌پارگی فرمایشی است و برای همین هم هست که دایم خیال فرارفتن از هنر معاصر خودش را در سر می‌پزد، اما نه توان و مهارت لازم را دارد و نه می‌تواند هدف و حدی را معین بدارد. امروز بازگشت به نگرش استادانی که هم پاسدار حریم جهان بیرون بودند و هم حرمت جهان درون را نکه می‌داشتند، استادانی که به تعادل میان خودشیفتگی و ربطمندی راه برده بودند، نه تنها شکل و حالتی از احیای هنر است، بلکه نوعی نوآوری نیز شمرده می‌شود. رویکرد به استادان گذشته نشانهٔ نیاز به «خویشتنی» است که بتواند عنان اختیار نیروهای درونی، یعنی همان نیروهایی که مدرنیسم آن رابه‌بهانهٔ نمایش نیازهای درونی، سرگردان و افسارگسیخته رها کرده است در دست بگیرد. امروز نوع دیگری از نیاز و ضرورت درونی مطرح است و باید به آن پرداخت. آن‌چه نیاز امروز مطرح می‌کند حاکی از آن است‌که این دیوانهٔ لجام گسیخته‌یی که نیاز درونی نام گرفته می‌باید بار دیگر در صندوقچه و قفس روح قرار بگیرد تا مگر نیاز اندیشیدن به وقاری همسان گذشته را احساس کند. امروز بخواهیم یا نخواهیم، بیانِ ناخودآگاهِ واهی و مهارناپذیر، جای خود را به خودآگاهی و کنترل خویشتن، داده است؛ پذیرش این واقعیت تنها راه نجات هنر از سردرگمی‌هاست.

امروز گیر کلی کار در این است که نقاشان به‌تأثیر از آموزه‌های مدرنیستی و نداشتن مهارت‌های فردی، تاریخ هنر و مفاخر شکوهمند گذشته را نادیده گرفته و راه افتاده‌اند دنبال ظواهر مدرنیسمی کاذب و یک مشت دور و بری‌های درمانده‌تر از خود. هر کس می‌خواهد رگه و سرنخی را که دیگری یافته است دنبال کند، به دیگری اقتفا و اکتفا کند و برای همین هم هست که هرچند یک‌بار همه مثل هم نقاشی می‌کنند. یکی دیگر از ویژگی‌های تهوع‌آور بخشی از هنر امروز، سردی و خنثی‌بودن آن است. بخش عمده‌یی از هنر امروز یا در ربط و پیوند با طبیعت بی‌جان است، یا طبیعت نیمه‌جان و یا سردرگمی‌های انتزاعی. نقاشیِ فیگوراتیو امروز هم تصویر یک دورتسبیح آدم‌هایی است که نه از درون زنده‌اند و نه از بیرون. مرگ روحی، جوان‌مرگی، رخوت و افسردگی، بیماریِ هنرهای تجسمیِ دوران ماست. انگار تمام ارزش‌های انسانی برباد رفته است و مسئولیت نمایش ازدست‌رفتگی‌ها و درد بی‌درمان حاصل از آن فقط در پردهٔ نقاشی و به‌گردنِ هنرمندی است که خودش امید تأثیرگذاریِ هنر را یکسره از دست داده است. در این جا که ما زندگی می‌کنیم، بخشی از آن‌چه موسیقی و ساز و آواز به‌اصطلاح پاپ نامیده می‌شود نیز این وظیفه را به عهده گرفته است. معلوم نیست آن‌چه زده و خوانده می‌شود برای شادی و نشاط است، یا بهانه‌یی است برای خودآزاری‌های لحظه‌یی و یا کوششی برای بزرگداشتِ خنثی بودن؟ از موضع و منظر روان‌شناختی، خنثی‌بودنِ هنر جهانِ امروز نشانهٔ مرگ درونی هنرمندِ بلوغ نیافته است؛ نوعی مرگ درونی که پی‌آمد محتوم به رسمیت‌شناختن و نهادی کردنِ خامی و بلوغ‌نیافتگی است. امروز بساط نقاشی که یک‌چند به‌ضرب و زور ارزش‌های مدرنیستی و هنر رسمی، یا انسان‌زدایی می‌کرد و یا انسان کژ وکوژ می‌کشید و نمایش وقار و زیبایی انسان را دون شأن خود می‌انگاشت، از رونق افتاده است. نقاشی که یک‌شبه چندتا تابلو می‌کشید و با پشتگرمی به ناآگاهی‌ها و زد و بندها، هفته‌یی نگذشته همه را قبانی روانه گالری می‌کرد و هم او که سرِ خود و دیگران را شیره می‌مالید و امر را بر خودش هم مشتبه کرده بود، سرانجام در یافته است که دل و درونی ندارد. می‌بیند که در چنته‌اش چیزی یا اندیشهٔ نصفه نیمه‌یی که پشیزی بیارزد، بتواند همدم خلوت و تنهایی او باشد، یا به ماندگاری‌اش امید به‌بندد و برای آیندگان میراث بگذارد، یافت نمی‌شود. این بی‌مایگی‌ها و بی‌حاصلی‌ها سرانجام او را به مرگ روحی گرفتار می‌کند، یا وا می‌دهد و یا گذشتهٔ خود را نبش می‌کند. بی‌تأثیری و خنثی‌بودنِ هنر امروز، از دیدگاه تاریخ هنر در سمت‌وسوی همان انسان‌زدایی از نقاشی است که از آغاز قرن بیستم پدیدار شد با این تفاوت که انسان‌زداییِ آغاز قرن دیر نپایید و اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم و کندوکاو در جهان رؤیاها و کابوس‌ها و دنیای دیوها و ددان را به‌دنبال داشت. اما امروز تمام این بساط‌ها هم برچیده شده است و دیوها و موجودات خیالی به‌سرزمین هالیوود و استودیوهای فیلمبرداری کوچ کرده‌اند. از این دیدگاه بسیاری از نقاشی‌های تولید شده در دههٔ پایانی قرن بیستم را می‌توان زیر عنوان و طبقه‌بندی «پاپ سوررئالیسم» گرد آورد اما معنای این سوررئالیسم تازه بی‌صدا کردن هنر است. در سکوت و بی‌حادثه‌گی‌هایی از این‌گونه، زیرکی و فرصت‌طلبی جای استعداد و مهارت را می‌گیرد و نیروی تصور و سیلان خیال به حقه‌بازی مبدل می‌شود. هنرمند بلوغ‌نیافته خنثایی خود و هنرش را زیر پوشش ایدئولوژی پنهان می‌کند. تمهیدات ایدئولوژیک را نشانهٔ جدی بودن می‌پندارد، اما فراموش می‌کند که از دیدگاه بسیاری از مخاطبان هنر، دوران ایدئولوژی که روزی شور و هیجان برمی‌انگیخت گذشته است و اگر هم شور و هیجانی برانگیزد ربطی به هنر ندارد. افزون بر این همه، دست به‌دامن ایدئولوژی شدن این خطر را هم دربر دارد که وقتی شور و احساسی برانگیخته نشود، لاجرم گمان می‌رود که لابد ایدئولوژی هم وجود نداشته و یا ریگی به کفش داشته است.

در گذشته‌یی نه چندان دور، مدرنیسم حرف کلیشه‌یی و کهنهٔ رمانتیک‌ها را تکرار می‌کرد و می‌گفت هنرمند باید درد کشیده باشد. واقعیت هم آن است که تا پیش از جنگ جهانی دوم، جز در مواردی استثنایی، کمتر هنرمندی در قلمرو هنرهای تجسمی پیدا می‌شد که بتواند از راه هنر زندگی خود را تأمین کند، اما امروز همه درد کشیده‌اند و می‌کشند؛ هنرمند هم از اجتماع جدا نیست، ولی مشکل هنر امروز بی اعتنایی و نادیده‌انگاشتن این درد مشترک است. هنرمند امروز دنبال غم‌های فردی است. هنوز بر این پندار است که تافته‌یی جدا بافته است، دردش از جنس و جنم دیگری است و باید برای ماندگاری و ثبت‌شدن درتاریخ، دردی استثنایی را هم تصویر کند، حال آن‌که آن‌چه هنر را پرجاذبه می‌کند، نمایش درد مشترک انسان‌هاست. در این میان شبه‌تئوری‌های مدرنیستی که در واقع نوعی قانون‌گذاری و جزم‌اندیشی در زیر پوشش‌های خوش‌نما و حق‌به‌جانب است، هنوز بساط خود را به تمامی برنچیده است و هرقدر که گیرایی ظاهر آن بیشتر باشد، بر دامنهٔ سیطرهٔ آن افزوده می‌شود. خشت کج این بنا را گرین‌برگ و رُزنبرگ و استین‌برگ و منتقدان مدرنیستی نهادند که در ظاهر نظریه‌پرداز بودند، اما در باطن گرفتار نوعی فرمالیسم نوظهور، فقط شکل‌گرایی خاصی را می‌پسندیدند که با معیارهای آن‌ها جفت‌وجور باشد. به‌هرحال و هرچه بود، این گروه از منتقدان و نظریه‌پردازان با مقولهٔ هنر پیوندی عاطفی داشتند، ولی متولیان هنر امروز که جای نظریه‌پردازان را گرفته‌اند از نظر حسی و عاطفی گنگ و میان‌تهی به‌نظر می‌آیند و با این‌همه می‌خواهند هنر را رهبری کنند و به‌راه دل‌خواه خود بکشانند. مشکلی که هنر امروز جهان با این دسته از متولیان دارد آن است که اندیشه‌هاشان ثمرهٔ بازتاب‌های انتقادی و تجربی نیست، اما در پاره‌یی موارد بسیار روشمند و هنجارگذار بوده است. هرگز نمی‌خواهند اندیشه و احساس را به هم بیامیزند و دنبال همان «گسستگی

همین‌ها که در نمایشگاه‌هاشان حرف زدن با مردم و هنرجویان
نشنهٔ دیدن و دانستن را دون شأن شریف خود
می‌دانند، چرا تا پای مصاحبه‌یی به‌میان می‌آید
با سر می‌دوند، نطق‌شان باز می‌شود و بلبل‌زبانی‌هایی
می‌کنندکه بیا و ببین نقاش امروز چه‌طور می‌تواند
دست به عصا و محافظه‌کارانه و بی‌اعتنا
از کنار انسان از درون متلاشی و منشئت، اما به‌ظاهر باوقاری که به‌وفور
پیرامون خود می‌بیند بگذرد و با آسان‌نمایی و آسان‌گرایی
خود را به‌نمایش، زشتی‌ها در تابلوهای
تک‌بعدی و تک‌راویه، و یا دست بالا را که بگیریم،
غم‌های مجرد و تجملی قایل و قانع کند!
آیا می‌خواهد فاصلهٔ خود را با تماشاگران و مردم
هرچه بیشتر و ناپیمودنی‌تر کند و نشان دهد که با
مردم زمانهٔ خود بیگانه است!

حساسیت»ی هستند که نی اس الیوت در پی آن بود و بر جدا کردن احساسات از تفکر، وبرعکس، تأکید می‌ورزید. هنرمندی که جابلوسانه هنر خود را به انقیاد قانون‌گذاران هنری در می‌آورد و از آن‌ها تمکین کند، تولید کنندهٔ هنر بی‌بو و خاصیتی است که نه از نظر عاطفی ارزش دارد و نه از دیدگاه تاریخ هنر ریطمند شمرده می‌شود. در نهایت به‌جای آن که تجربه‌یی رابرای نسل‌بعد میراث بگذارد، تصویرگرِ اندیشه‌یی فردی را به‌عهده می‌گیرد و تازه از عهدهٔ همین هم بر نمی‌آید. نادیده‌انگاشتن غرایز آفریننده در رویارویی با پیشداوری‌های نظری، نوعی خودکشی هنری است، اما بسیاری از هنرمندان امروز، بی‌اعتنا به ارزش هنرِ خود و با پرداختن به هنری که باب پسند متولیان خودگماشتهٔ هنر باشد، قامت راست نکرده از پا می‌افتند، مرتکب این خودکشی می‌شوند و خود را به‌روزی می‌اندازند که شاهدآنیم.

آن‌چه گذشت شمایی از موقعیتِ نقاشی امروز غرب و گزاره‌یی از کارِ «در» است، اما در بازگفتن‌اش رو به «دیوار» دارم. این دیوار، همان نسل جوان و هنرجوی نوخاستهٔ ماست که به اقتضای جوانی، «نازکیِ طبع لطیف»اش، به قول حافظ، «تا به‌حدی است که آهسته دعا نتوان کرد». شاید بد نباشد که جوانان هنرمند ما نگاهی به‌دور و بر خود بیندازند و ببینند که کار استادان و پیش‌کسوتان و الگوهاشان، چه در سرزمین خودشان و چه در کشورهای دیگر جهان، تا چه اندازه به هم شباهت یافته است وبه چه مضمونی می‌پردازند. شاید آن نقاشی که در نیویورک و لندن و سان‌فرانسیسکو نشسته و مقالهٔ «مرگ مضمون» را با اشتها می‌خواند و تابلوهای «مرگ‌مضمونی» می‌کشد، واقعاً گرفتار مرگ مضمون شده باشد، اما ما کجای کاریم؟ آیا ماهم به تمام مضمون‌های پیرامون خود پرداخته‌ایم؟ هر چه را بوده تصویر کرده‌ایم و حالا فقط ما مانده‌ایم و یک مشت سیب و خیار و انار و چندتا آدم کج و کوژ گردن‌کج و نفلهٔ بدترکیب و زهوار دررفته؟ مگر همین چند روز پیش نبود که مهدی سحابی، پرنده، این نماد زیبا و شناختهٔ آزادی و رهایی را مضمون کار خود قرار داد و با کمک چوب و تخته و رنگ و رامش و نرمش فرم‌ها، آن حجم‌های بکر و بدیع را آفرید؟ مرگ مضمون را نقاشی می‌پذیرد و از آن تمکین می‌کند که نه تجربه‌یی از زندگی آموخته است و نه چیزی چندان از هنر در چنته دارد تا دریابد که هر انسان و هر حیوان می‌تواند در هر لحظه از هستی خود مضمونی گیرا فراهم آورد. چه‌طور می‌توان از نقاشی که امروز در هیاهو و هول و حادثهٔ آغاز هزارهٔ سوم زندگی می‌کند پذیرفت که به‌جز چندتا سیب و گلابی و کاسه کوزه و سرهم بندی‌کردن خرت و پرت های اضافی، چیز دیگری در دل و درونش نمی‌جوشد؟ دانستن تئوری و ادبیات هنر پیشکش‌شان، در بارهٔ کار خودشان هم که حرفی نمی‌زنند، دست کم بتوانند نامی برآن بگذارند. همین فکر کرده‌اند که اگر دماغ خود را بالا بگیرند و بگویند دربارهٔ کار خودمان حرف نمی‌زنیم قال قضیه را کنده‌اند و مردم نمی‌فهمند که حرفی برای گفتن نداشته‌اند. همین‌ها که در نمایشگاه‌هاشان حرف زدن با مردم و هنرجویان تشنهٔ دیدن و دانستن را دون شأن شریف خود می‌دانند، چرا تا پای مصاحبه‌یی به‌میان می‌آید با سر می‌دوند، نطق‌شان باز می‌شود و بلبل‌زبانی‌هایی می‌کنند که بیا و ببین. نقاش امروز چه‌طور می‌تواند دست به عصا و محافظه‌کارانه و بی‌اعتنا از کنار انسان از درون متلاشی و منشئت، اما به‌ظاهر باوقاری که به‌وفور پیرامون خود می‌بیند بگذرد و با آسان‌نمایی و آسان‌گرایی خود را به‌نمایش زشتی‌ها در تابلوهای تک‌بعدی و تک‌راویه، و یا دست بالا را که بگیریم، غم‌های مجرد و تجملی قایل و قانع کند؟ آیا می‌خواهد فاصلهٔ خود را با تماشاگران و مردم هرچه بیشتر و ناپیمودنی‌تر کند و نشان دهد که با مردم زمانهٔ خود بیگانه است؟ آیا هنوز میزان زشتی و پلشتی به حد دلخواه نرسیده است و می‌باید با این آثار عجیب و غریب و خاک و خاکروبه و ساخت‌وسازهای مبتذل و تونل وحشتیِ هنر به‌اصطلاح مفهومی به زشتی‌ها افزود؟ این شکل کارها سی‌سالی است که ریشش درآمده است و در نهایت کارآیی، حکایت وسمه بر ابروی کور است. درد این‌جاست که اگر هم کسی در این میان از سر دلسوزی بگوید بس‌کنید این تکرارها و خنثی‌بودن‌ها را، بلافاصله به‌ایرادگیری و انگولک کردن متهم خواهد شد؛ هروقت بخواهد حرفی بزند، نمی‌داند که باید بغرد یا بنالد. ناگزیر باید چهارچشمی دور و برش را به‌پاید و باز به‌قول حضرت حافظ: سر پیاله بپوشاند که خرقه‌پوش آمد.

به هر حال، آن‌طور که آمار نشان می‌دهد، هنوز شمار آن‌هایی که به‌دامچالهٔ ظواهر و مدگرایی افتاده‌اند در سنجش با نسل جوان و پویایی که دنبال مطالعه و مهارت‌اندوزی است اندک است. خدا نیاورد آن روزی راکه نسل جوان و نوخاستهٔ ما هم به این راه‌ها کشانده شود و اجازه دهد که تقلیدهای ادواری و موسمی هرکاری دلشان خواست با ذهنیت و هنر او بکنند. همین تقلید کورکورانه‌یی که برخی از نقاشان نسل پیش، از مدرنیسم کاذب و افراطی کرده‌اند و می‌کنند، برای هفت پشت ما بس است.

پی‌نوشت:

۱. به کارهای این دو هنرمند در گلستانه شماره ۴۲ و ۴۴ پرداخته‌ام.

۲. به این رویکرد در مقاله‌یی با عنوان Oldmasterism در گلستانه شماره ۳۴، آذر ۱۳۸۰ اشاره کرده‌ام.