کشف و کرامات تازه در عرصهٔ هنرهای تجسمی

علی‌اصغر قره‌باغی

دوشنبه ۲۳ مرداد مراسم نکوداشت هنر منوچهر معتبر در موزهٔ هنرهای دینی امام علی برگزار شد. گردانندگان موزه و برگزارکنندگان مراسم از من خواسته بودند که در بارهٔ چند و چون هنر معتبر صحبت کنم و من هم در این مراسم به اختصار گفتم که بسیاری از وجوه هنر این هنرمند را پیش‌تر در مقالات گوناگون، به ویژه در مقدمهٔ کتابی که از آثارش چاپ شده به دایرهٔ بحث کشانده‌ام. اگر کسی سرش برای این حرف‌ها درد بکند می‌تواند این مقالات را بردارد و بخواند و اگر هم اهل این حرف‌ها نیست چه حاصل از دوباره‌گویی و تکرار مکررات. موقعی که این حرف را می‌زدم نمی‌دانستم که در یکی از مقالات ویژه‌نامهٔ خوش ساخت و پرداختی که به همت مجلهٔ تندیس تهیه شده و در اختیار شرکت‌کنندگان گذاشته شده بود، از من ایراد گرفته شده است که چرا هنر منوچهر معتبر را به آکادمیسم مدرن ربط داده‌ام. نویسندهٔ این مقاله بر نوشتهٔ من خرده گرفته و درعوض خودش مقاله‌یی قلمی فرموده است که از وجاهت به ماه شب چهارده می‌گوید تو در نیا که من در می‌آیم.

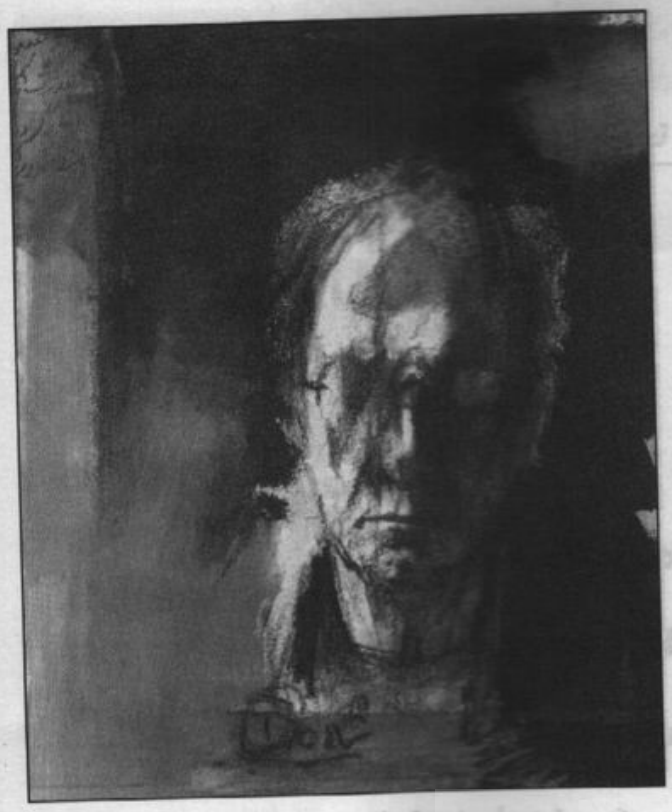
این‌جا منظور پاسخ‌گویی به این نوشته که نام شهروز نظری بالای آن آمده نیست و عادت و حال و حوصلهٔ این را هم ندارم که هر حرف و سخن، آن هم حرف و سخن هر کسی را پاسخ بدهم، اما از آن‌جا که علاقه‌مندان به هنر معتبر را به مقالاتی که پیش‌تر نوشته‌ام ارجاع دادم، یک توضیح مختصر را برای روشن‌شدن مطلب ضروری می‌دانم.

من در بخشی از مقدمهٔ کتاب معتبر گفته‌ام: یکی از دلایل سادهٔ وجود هنر که اغلب مغفول می‌ماند، ایجاد ارتباط با دیگران است، اما هنرمند امروز ناگزیر میان واقعیت‌های فیزیکی و واقعیت متافیزیکی قرار گرفته است، در مرزهای سیال میان ملموس‌ها و نامربی‌ها زندگی می‌کند و از همین جهت می‌باید قلمرو سیال هنر خود را پیدا کند و خود را با آن وفق دهد. هنرمند امروز در میان اجتماعی زندگی می‌کند که خود برآمده از آن است و می‌داند که هزاران انسان دیگر در رؤیاها و آرمان‌های خود با او شریک‌اند. می‌بیند که انسان‌ها بیش از آن‌چه با هم تفاوت داشته باشند همسانی دارند و آن‌چه آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد پرتوان‌تر از عواملی است که آن‌ها را از هم جدا می‌کند. هنر امروز ابزاری برای پیوند دادن انسان‌ها است. امروز دیگر عمر دورانی که هنرمند خود را یک رابینسون کروزوی منزوی می‌انگاشت به سر آمده است. هنرمند امروز هرگز نمی‌تواند یک روشنفکر منزوی باشد چرا که خود مصرف‌کنندهٔ فرهنگ عامه است و می‌باید آن‌چه پدید می‌آورد در اعتلای این فرهنگ سهم داشته باشد. هنرمند امروز درگیر واقعیت‌های معاصر است، نه گذشتهٔ فخرفروشان حرفه‌یی و یا آیندهٔ فرمالیست‌های بیگانه با احساس و عاطفه. هنری که به درد امروز نخورد، یا باید در انبار موزه‌ها و در میان اشیای عتیقه نگهداری شود و یا به دست متظاهرانی سپرده شود که در هوای آرمان‌شهرهای آینده در میان فرم‌ها پرسه می‌زنند. در چنین موقعیت حساسی از تاریخ که ما در آن زندگی می‌کنیم، هیچ دلیل و بهانه‌یی پرسه‌زدن‌ها و یللی‌تللی‌های هنری را توجیه نمی‌کند. در جهانی که درام انسانی تا این اندازه به پرتگاه بحران نزدیک شده است، از هنرمند پذیرفته نیست که در اندیشهٔ ولگردی‌های تجسمی و تفننی باشد. هنرمند امروز می‌باید رها از انگ‌ها و ایسم‌ها، روزگار خود را چنان ترسیم کند که بود و نمودی جهانی بیابد، چرا که هنر، تاریخ است و مطمئن‌ترین راه بررسی یک دوران این است که ببینیم هنرمند آن دوران چه‌گونه در روزگار و پیرامون خود نگاه کرده و آن را به تصویر کشیده است. هنرمند امروز در دوران شکسپیر زندگی نمی‌کند که «بودن» یا «نبودن» پرسش باشد. امروز چه‌گونه بودن» مطرح است.

می‌گویند هنر روایت‌گر امروز، یعنی دورانی که ما در آن زندگی می‌کنیم، عکاسی و سینما است و رقابت هنرهای تجسمی با این دو رسانه، هر قدر هم که شکل واقع‌گرایانه داشته باشد، اگر ناممکن و نامحتمل نباشد، باری بسیار دشوار است. هنرمند امروز نه می‌تواند به آکادمیسم گذشته و نمایش توتوق‌ها بازگردد و نه از او برمی‌آید که به خوش‌رقصی‌های مد روز و نوگرایی‌های سطحی تن دهد نه می‌تواند به باکره‌های فلورانسی دوران رنسانس بیندیشد و نه رمزورازی برای بیان تکلف‌های هنری گیرایی پیشین را دارد. هنرمند امروز متعهد به آفرینش هنری است که ریشه در تجربیات مشترک انسان‌ها داشته باشد و روایتی چنان سر کند که هم با تجربیات دیگران بیگانه نیفتد و هم در اعتلای فرهنگ مردم به کار آید. در غیر این صورت آن‌چه پدید آورد، شکلی آیینی پیدا خواهد کرد یا به تکرار سنت‌های منسوخ و فروبستهٔ کهن مبدل خواهد شد و یا به تکرار بازی‌های مد روز و در هر دو صورت تنها تماشاگر این مراسم آیینی، نقاش و طراحی است که خود را به قلمرو چند وجهی کارهای خود قایل و قانع کرده است.

منوچهر معتبر با آگاهی از این واقعیت‌ها، به‌شکلی بسیار آکادمیک مدرن است و آکادمیسم در هیچ‌جا خود را عریان‌تر از عرصهٔ هنرهای تجسمی نشان نداده است. یکی از شاخصه‌های آکادمیسم، بدبینی است. آکادمیسم همیشه در این گمان بوده است که راه و روند هنر سیری نزولی دارد و همیشه باید حسرت دوران‌های طلایی گذشته را خورد. در نقطهٔ مقابل، مدرنیسم بر آن است که تاریخ، خلاقیت را در بطن خود داشته است و به همین اعتبار همیشه سیر هنر رو به تکامل بوده و اصالت‌های تازه پدید آورده است. معتبر به گواهی آثارش هر دو اصل را باور دارد. با چشم‌هایی در طراحی نگاه می‌کند که به دیدن آثار بزرگان این هنر عادت کرده است، از حافظهٔ مشترک نقاشی و طراحی تمام ادوار هنر، از رنسانس به این سو بهره می‌گیرد و با این همه، مدرن و امروزی طراحی می‌کند.

هم با نگرشی نوستالژیک به پشت‌سر و میراث آکادمیسم نگاه می‌کند و هم با بریدن از صنعت جزمی و ادبی آن، طرحواره‌هایی پدید می‌آورد که پیداست در نیمهٔ دوم قرن بیستم و آستانهٔ هزارهٔ سوم هستی یافته‌اند. همین دو سویه نگری معتبر را بران می‌دارد تا هنر خود را نه تنها با انگیزه‌های برآمده از بطن و بستر جامعه، بلکه با میراث کهن نقاشی و طراحی نیز بسنجد؛ تجربیاتش به او آموخته است که نوآوری در هنر بدون شناخت گذشته و دستاوردهای آن معنایی ندارد. اگرچه معتبر در کارهای خود وام‌دار طراحی و نقاشی سنتی است و همیشه در حوزهٔ تأثیر نقاشان و طراحانی بوده است که نخواسته‌اند جوهر اصیل طراحی را به تصنعات دیگر بفروشند، با این همه، طرحواره‌هایش در چارچوب معیارها و قواعد سنتی توصیف‌شدنی نیست و سنگ و میزانی جدا می‌طلبد. آکادمیسم او چندان سنتی نیست که نگاه تماشاگر را به درون اثر بخواند و به یاری نقش‌های رقصان و فریبنده او را محو ریزه‌کاری‌ها و تصنعات دیگر کند. او با حساسیت مدرنی که دارد، این واقعیت را دریافته است که ارزش طراحی و نقاشی در آن نیست که چشم را بفریبد؛ در آن است که حضور خود را توجیه کند. حتی توانمندی معتبر در طراحی و آگاهی او از مبانی و مبادی طراحی را هم نمی‌توان به تصنعات آکادمیک‌گونه تعبیر کرد، چرا که به خواست‌های عادت‌زده امکان بروز نمی‌دهد و مهارت و تکنیک را به گونه‌یی در کل هستی طرح مستحیل می‌کند که جدا از ذات و محتوای آن مجال خودنمایی پیدا نکند. به بیان دیگر معتبر



نمی‌خواهد با طراحی صنعت کند. دیگر از او گذشته است و نیازی هم ندارد که توانمندی‌های خود را به رخ دیگران بکشد؛ که گفت: «قدر درویشی کسی داند که شاهی کرده است.»

هنر معتبر سرشار از تضادهایی است که هنرمند معاصر هرگز نتوانسته است رها از آن به هنر خود بیندیشد. این تضاد در آکادمیسم و مدرنیسم او، در نگرش او به زندگی و جهان و حتی در تنش میان تاریکی و روشنایی طرحوارەهایش دیده می‌شود. هنر معتبر با آن‌که او را با مردم اجتماعش درمی‌آمیزد، همزمان او را از آن‌ها جدا می‌کند. هنگامی که مردم را تصویر می‌کند، بر جدایی از مردم هم انگشت می‌گذارد و احساس تنهایی همچون سایه‌یی سنگین بر طرح‌هایش فرو می‌افتد. انگار نظاره‌گر جهانی است که دیری است تا از امید به ایجاد رابطه با دیگران تهی شده است. آدم‌هایش کنار هم می‌نشینند، اما هر یک تنها در اندیشهٔ خود سیر می‌کند و خاطره‌یی دور را می‌کاود. از این جهت تماشاگر نمی‌داند که با انسانی متفکر روبه‌روست یا با انسانی مغموم و شکست‌خورده. معتبر آدم‌ها و اشیای عادی و آشنا به ذهن را به فرم‌های اساسی تقلیل می‌دهد و آن‌چه می‌ماند، عصاره‌یی اندک است، اما صراحت ایماژی تمامت‌یافته را دارد. معتبر این فرم‌ها و فیگورها را از تقطیر فرم‌های واقعی اجتماع به دست می‌آورد و آن‌ها را در هیأت مشتی انسان‌های سرخورده و نومید که هریک طبقهٔ خود را نمایندگی می‌کند، چنان می‌نمایاند که گفتی در هیچ دوران دیگری چنین جمعیت تنهایی وجود نداشته است. معتبر با این شگرد، تا حدودی انسان‌ها را مه‌صویت می‌کند، به یاری رنگ سیاه، از آن‌ها واقعیتی بصری پدید می‌آورد و هر یک را به‌سان مرثیه‌یی کوچک بر نابسامانی‌های بنیادین هستی جلوه می‌دهد. از این موضع و منظر، طرحوارەهای او هر یک دریچه‌یی است که بر بخش و برشی از زندگی امروز گشوده می‌شود. هر طرح حامل نوعی نجوای پُر ایهام بصری است و همین ویژگی تماشاگر آثارش را بر آن می‌دارد که بیش‌تر دنبال ناگفته‌ها باشد تا گفته‌ها.

او واژگان این متن بصری را از فرهنگ لغات و پرباری که اجتماع نام دارد برمی‌گزیند؛ واژگانی که هم جمود و استحکام اشیاء را دارند و هم میرایی انسان‌های زنده را. معتبر با این طرحوارەها به نوعی رئالیسم گذرا نیز نزدیک می‌شود.

نویسندهٔ مقالهٔ ویژه‌نامهٔ تندیس، که هنوز سعادت زیارت ایشان نصیب من نشده است، و هیچ آگاهی از سن و سال و میزان دانش تجسمی آن حضرت ندارم به طعنه و با طنز ملیح می‌فرمایند «اطلاق واژهٔ "آکادمیست مدرن" به منوچهر معتبر تنها از دو چیز ناشی می‌شود یا نشناختن آکادمی و یا نشناختن معتبر»، که هر دو محل تأمل است. اما پیش از پرداختن به این دو مورد این را بگویم که ممکن است به‌کاربردن واژه را از طرف ایشان به سهو یا سهل‌انگاری تعبیر کنیم. اما در جایی دیگر از همین نوشته بار دیگر «آکادمیسم مدرن» را «واژهٔ نورسیده» می‌نامد و با چشم‌پوشی بزرگوارانه و منت گذاشتن به سر خواننده می‌گوید «بنده مخالف واژه‌سازی نیستم...» همین جا این را بگویم که اولاً «آکادمیسم مدرن» واژه نیست و ربطی به واژه‌سازی ندارد. تا آن‌جا که ما دیده و شنیده‌ایم معنای واژه، «کلمه» یا «لغت» است حال آن‌که «آکادمیست مدرن»، یا آن‌طور که من نوشته‌ام «آکادمیسم مدرن»، یک ترکیب است که از دو جزء و دو واژهٔ از پیش‌بوده تشکیل شده. حتی با قید احتیاط می‌توان گفت که یک مفهوم و عبارت است. اما از آن‌جا که عبارت می‌تواند ناظر بر حضور چند جمله هم باشد، اغلب از عبارت نامیدن آن پرهیز داریم. نویسندهٔ دقیق و تحلیل‌گر مقاله

می‌توانند قبول زحمت فرموده درک این مطلب ساده را از کتاب «مقدمه‌یی بر فارسی‌نویسی برای کودکان» نوشتهٔ نادر ابراهیمی، انتشارات آگاه شروع کنند. آن‌جا پیرامون «واژه» برای کودکان دبستانی بحث شده است و امروز دیگر دیده نمی‌شود که حتی دانش‌آموزان هم ترکیباتی همچون «رئالیسم جادویی» یا «رئالیسم سوسیالیستی» را واژه بنامند.

و باز این نکته هم گفتنی است که نویسنده برای آن‌که جانب احتیاط را فرو نگذارد و همان طور که راه و رسم نویسندگانی از این‌گونه است، هم این وری باشد و هم آن‌وری، و طوری بنویسد نه سیخ بسوزد و نه کباب می‌فرماید: «اگر منظور از آکادمی هنری با ویژگی‌های فرهنگی ثابت باشد، آن‌وقت ممکن است بشود مدرسه را یک آکادمیست دانست.»

شاید لازم می‌بود که در همان مقدمه به تعاریف «آکادمی» و «مدرن» اشاره‌یی بکنم. اما از آن‌جا که پیش‌تر در باره این مفاهیم صحبت کرده بودم و میانگین دانش متعارف، غنای اندیشه و ذهنیت خواننده را مد نظر داشتم و آگاهی از این مفاهیم را بدیهی و پذیرفته شده می‌انگاشتم، هرگونه اشارهٔ مکرر به این دو مورد را توهین به شعور خواننده تصور می‌کردم. حالا می‌بینم که ممکن است این عدم اشاره به سوءتفاهم بینجامد و خود را ناگزیر از توضیح این مطلب می‌بینم که «آکادمی» پیشینه‌یی دراز دارد و نخستین‌بار به کلاس‌های فلسفهٔ افلاطون در آتن، آکادمی گفته می‌شد. اما نخستین آکادمی‌های مدرن در دوران رنسانس و پس از افلاطون‌گرایی قرن پانزدهم در ایتالیا پدیدار شد. در این آکادمی‌ها که معنایی همتراز دانشگاه داشت، گروه‌های کوچکی از نخبگان برای بحث پیرامون مسایل و مباحث فلسفی گرد می‌آمدند. سرپرستی یکی از معتبرترین این آکادمی‌ها در دههٔ ۱۴۷۰ به عهدهٔ لورنتزو مدیچی بود. نخستین آکادمی مدرن هنر که فقط به آموزش طراحی و نقاشی به هنرجویان جوان می‌پرداخته، Accademia del Disegno نام داشت که به کوشش جورجو وازاری و حمایت کوزیمو مدیچی در ۱۵۶۲ در فلورانس تأسیس یافت. (من در کتاب «زندگی هنرمندان» به طور مفصل به این مقوله پرداخته‌ام.) یکی از دلایل عمدهٔ تأسیس آکادمی فلورانس این بود که نقاشان و مجسمه‌سازان به یک صنف واحد تعلق نداشتند و آکادمی می‌خواست نظریه‌های بنیادین طراحی و نقاشی و مجسمه‌سازی را همسان و هم‌خانواده قلمداد کند. آکادمی فلورانس پس از سال‌ها تلاش موفق شد که نقاشان و مجسمه‌سازان را از رده‌بندی «صنعتگر» یا Craftsman به مقام «حرفه‌یی» ارتقاء دهد. آکادمی‌های بعدی هم همین هدف را برای اعتلای مقام هنرمند دنبال کردند. آن روزها، آموزش هنر از استاد به شاگرد بود و مقام استادی را صنف اعطا می‌کرد، اما رفته رفته آکادمی تا حدودی جای صنف را گرفت. آکادمی بعدی که در ایتالیا تأسیس یافت «آکادمی سن لوک» یا «توفای شمس» در رم بود و سرپرستی آن را پاپ به عهده داشت.

در قرن هفدهم آکادمی‌های متعدد پیدا شد که کار اصلی‌شان آموزش خصوصی هنر به گروهی از خواص بود. در این آکادمی‌ها آن‌چه بیش از همه اهمیت داشت، طراحی از روی مدل زنده بود. یکی از معتبرترین این آکادمی‌ها را در دههٔ ۱۵۹۰، آگوستینو کاراچی به یاری برادرانش، آنیباله و لودوویکو می‌گردانند و بیش‌تر به آموزش طراحی از روی مدل زنده تأکید می‌ورزید. هنرمندانی که از کشورهای دیگر اروپا برای هنرآموزی به فلورانس و رم می‌رفتند، پس از بازگشت به سرزمین خود، آکادمی‌های غیر رسمی تأسیس می‌کردند و به این شکل مفهوم آکادمی به سرزمین‌های شمال کوه آلپ هم گسترش یافت. کارل ون مندر نخستین هنرمندی بود که در ۱۵۸۳ یک آکادمی معتبر در هارلم

تأسیس کرد. در آلمان در ۱۶۷۴، یوآخیم فون ساندرارت آکادمی نورمبرگ را گشود. (به این موارد هم به تفصیل در مجموعه مقالات «هنر نقد هنری» اشاره کرده‌ام.) در فرانسه نخستین آکادمی رسمی هنر در پاریس به کوشش شارل لبرون تأسیس شد و قواعد آن بر محور آکادمی فلورانس می‌گشت. دقت این آکادمی به اندازه‌یی بود که برای مدل زنده ویژگی‌های خاص قایل بود و مدل‌های زنده برای طراحی هنرجویان را خودش انتخاب و استخدام می‌کرد. آکادمی پاریس، الگویی برای آکادمی‌های سلطنتی در سراسر اروپا فراهم آورد که از میان آن‌ها فقط آکادمی سلطنتی لندن یک استثناء شمرده می‌شد، چرا که به‌رغم اسمی که روی آن گذاشته شده بود از نظر اقتصادی و سیاسی نسبتاً مستقل بود. آکادمی لهستان در دهه ۱۶۹۰، برلین در ۱۶۹۷، وین در ۱۷۰۵، سن پیترسبورگ در ۱۷۲۴، استکهلم در ۱۷۳۵، کپنهاگ در ۱۷۳۸، مادرید در ۱۷۵۲، و نخستین آکادمی هنرهای زیبای امریکا در ۱۸۰۵ در فیلادلفیا تأسیس یافتند.

از اواخر قرن هجدهم بسیاری از نقاشان اروپایی ترجیح می‌دادند که دورهٔ آموزش طراحی و نقاشی را در آموزشگاه‌های تخصصی که آکادمی نامیده می‌شد بگذرانند. هزینهٔ برخی از آکادمی‌های بزرگ را دولت‌ها و حکومت‌ها تأمین می‌کردند و نمایش آثار هنری را هم در انحصار خود داشتند و فقط همان‌طور که اشاره کردم، آکادمی سلطنتی لندن از این قاعده مستثناء بود.

آموزش هنر در آکادمی بر مبنای تئوری‌های طبقه‌بندی‌شدهٔ هنر بود که نمونهٔ بارز آن را می‌توان در سخنرانی‌های آموزشی جاشوا رینولدز که آن‌ها را گفتمان Discourse می‌نامید پیدا کرد. (به این مورد هم در سلسله مقالات و کتاب «واژگان و اصطلاحات فرهنگی» اشاره کرده‌ام.) جاشوا رینولدز از ۱۷۶۹ تا ۱۷۹۰ مدیر آکادمی سلطنتی لندن بود. در آکادمی‌ها، شاگردان کار را با آموزش طراحی شروع می‌کردند. اول از روی چاپ‌هایی که از آثار استادان در دست بود رونگاری می‌کردند بعد از روی مجسمه‌های یونان و رم باستان یا استادانی همچون میکل آنجلو طراحی می‌کردند و بعد نوبت به طراحی از روی مدل زنده می‌رسید. بعد از سال‌ها تمرین و گذراندن دورهٔ مقدماتی که زمان آن در پیوند با استعداد شاگرد بود، به او اجازه داده می‌شد که نقاشی کند. مرحلهٔ نهایی مهارت‌اندوزی و استادی در نقاشی هم این بود که یک استاد «نقاش ژانر» نامیده شود (مثل ژانر نقاشی تاریخی) همین محدودیت‌ها سبب شد که برخی از نقاشان از مقررات خشک و دست‌وپاگیر آکادمی سرپیچی کنند و بر ضد آن سر به شورش بردارند.

و اما کلمهٔ مدرن ریشه در واژهٔ لاتین قدیم modo، و لاتین متأخر modernus دارد که معنای اصلی آن «هم‌اکنون» بود و بعدها به «امروزی» و «معاصر» هم تعبیر شد. واژهٔ مدرن هم پیشینه‌ای دراز دارد و از آن، در همین شکل لاتین، نخستین‌بار در قرن پنجم میلادی برای متمایز کردن زمان حال آن دوران، که همان دوران مسیحیت بود، از دوران جاهلیت و کفر و حتی دوران رم باستان استفاده شد. این واژه، از آغاز تاکنون، مفهوم گذر از کهنه به نو را افاده کرده است و در هرحال، برای نشان دادن کیفیتی است که هم جاری است و هم با گذشته تفاوت دارد. بنابراین تعریف، انسان از روزگاری بسیار دور، لاف مدرن‌بودن زده است. در محدودهٔ سال ۱۱۲۷ میلادی، کلیسای سن‌دنی بازسازی شد و شکل و شمایلی به‌خود گرفت که تا آن روز دیده نشده بود. نه

شکل بناهای کلاسیک یونانی را داشت و نه به کاخ‌های رمی می‌مانست. ابوت شوگر، یا شوجر، معماری که بازسازی این بنا را به عهده داشت، نمی‌دانست چه نامی برای این شکل تازه برگزیند، ناگزیر، آن‌چنان که مد روز بود، به مفاهیم یونانی پناه برد و آن را opus modernum (کارمدرن) نامید. این بنا در واقع آغازگاه و پایه‌گذاری سبکی در معماری شمرده می‌شود که بعدها گوتیک نامیده شد؛ همان سبکی که چندی بعد رنسانس با آن به مخالفت برخاست، آن را زشت و کهنه نامید و در برابر آن، کلاسیک یونان و رم را «سبک مدرن» دانست. از سدهٔ شانزدهم به بعد از واژهٔ مدرن برای جدا کردن دوران‌های تاریخی استفاده شده است تا تفاوت و تمایز میان «معاصر» و «سنتی» نشان داده شود. (به این موارد هم در کتاب "تبارشناسی پست‌مدرنیسم" اشاره کرده‌ام.)

این توضیحات را از آن جهت ضروری دیدم که اولاً به شکلی مستدل بر حساسیت آکادمی نسبت به طراحی و مخصوصاً طراحی از روی مدل زنده تأکید کنم و دیگر این که مفهومی گسترده از «مدرن» به دست داده باشم. همان‌طور که گفته شد، در هر دوران و در هر آکادمی طراحی‌کردن از روی مدل زنده یکی از واجبات شمرده می‌شد. معتبر در مصاحبه‌یی که فیلم آن تهیه شده می‌گوید «چون در ایران امکان طراحی کردن از روی مدل زنده وجود نداشت به خارج سفر کردم.» آیا می‌توان روی این کار اسمی جز تمایل نسبت به آکادمیسم گذاشت؟ فکر نمی‌کنم معتبر به این بهانه رفته بود که پناهنده شود، یا در ازای خوش‌رقصی‌هایی که خوب با چند و چون آن آشنا هستید به سفر فرستاده شده بود.

یکی دیگر از ویژگی‌های هنرمند آکادمیست این است که دایم به پشت‌سر و کارهای خود و آثار استادان گذشته نگاه می‌کند. من نوشته‌ام که معتبر با چشم‌هایی در طراحی نگاه می‌کند که به دیدن آثار بزرگان این هنر عادت کرده است، از حافظهٔ مشترک نقاشی و طراحی تمام ادوار هنر، از رنسانس به این سو بهره می‌گیرد و با این همه، مدرن و امروزی طراحی می‌کند. هم با نگرشی نوستالژیک به پشت سر و میراث آکادمیسم نگاه می‌کند و هم با بریدن از طبیعت جزمی و ادبی آن، طرحواره‌هایی پدید می‌آورد که پیداست در نیمهٔ دوم قرن بیستم و آستانهٔ هزارهٔ سوم هستی یافته‌اند. خود معتبر در همین مصاحبه‌یی که در ویژه‌نامه چاپ شده می‌گوید: «من به پشت سرم زیاد نگاه می‌کنم؛ یعنی بر می‌گردم و به گذشتهٔ کاری خودم دقت می‌کنم.»

من به دلایلی که در بالا برشمردم، گفته‌ام که هنر معتبر ریشه در آکادمیسم دارد. خود معتبر می‌گوید « علی گلستانه (از هم‌دوره‌یی‌ها و دوستان نقاش) می‌گفت آن موقع‌ها همه داشتند مدرن کار می‌کردند. معتبر به همین شیوه فیگوراتیو و آکادمیک کار می‌کرد.» من نوشته‌ام معتبر با آگاهی از این واقعیت‌ها، به‌شکلی بسیار آکادمیک مدرن است. معتبر می‌گوید:«البته این را هم بگویم که نسبت به بعضی کسانی که آن موقع کار می‌کردند، با جسارت و شدت بیشتری کار می‌کردم مثلاً حیدریان عصبانی بود از این که من مدرن‌بازی در می‌آورم.»

معتبر از چند سال پیش که در مقاله‌یی هنرش را آکادمیسم مدرن توصیف‌کردم، این ترکیب را موجزترین تعریف برای کار خود می‌دانست و وقتی هم که قرار شد کتابی پیرامون کارهایش چاپ کنند، گفت دلم می‌خواهد همین اسم و عنوان را روی کتابم بگذارند. حالا حضرت نویسندهٔ مقاله می‌پرسد «معتبر با چه پیوندهایی به این جریان منتصب می‌شود؟» (البته با خوش‌خیالی تصور می‌کنیم که منظور نویسنده از «منتصب» همان منتسب است) و بعد این که آکادمیست مدرن نامیدن معتبر نشانهٔ نشناختن اوست. این از عجایب روزگار ما است که کسی دانش و دانسته‌های اندک و حقیر خود را ملاک ارزیابی و پذیرش یک مفهوم بگیرد و در این گمان بیفتد که هنرمند را بهتر و بیش‌تر از خود او می‌شناسد. با استناد به نوشته‌های این آقا معلوم می‌شود که نه‌تنها من، بلکه خود معتبر هم در هفتاد سالگی، با آن که مویی سفید کرده، خودش را نمی‌شناسد. رویدادهایی از این گونه، دایرهٔ فرهنگی و اندیشگی ما را به صورت اقلیم بوالعجایب در آورده است؛ اقلیمی که درآن بعضی‌ها افزون بر هنرهای تجسمی از علوم خفیه و اسرار مابعدالطبیعه و شکستن قلنج و نوشتن دعای بی‌وقتی و باطل‌السحر و هَووکشی و ختنه هم سررشته دارند. از ما که گذشته است، اما دوستانه به معتبر پیشنهاد می‌کنم که چند جلسه‌یی در کلاس‌های «معتبرشناسی» این آقا شرکت کند و ضمن شناختن خود از «توضیح و تشریح اضافه» در بارهٔ هنر خود نیز بهره‌مند شود. یکی از این توضیحات اضافه و البته ضروری که نویسنده به آن اشاره کرده این است که «روح ولنگارانهٔ معتبر هردم او را به جایی می‌کشد! پشت نقاب آرام و متین معتبر، آدم شیطان و بذله‌گویی پنهان شده، که به هر آغازی تحنیت می‌گوید» لابد باید فکر کنیم که منظور ایشان از «تحنیت» همان تهنیت، به معنای خوش‌آمدگویی باشد که این‌جا بنا بر اقتضا و ایجاب و برای بیان توضیحات اضافی به این شکل درآمده است و خدای ناکرده نشانهٔ بی‌سوادی نیست. متأسفانه نه مجالش فراهم است و نه من حال و حوصله دارم که تمام افاضات ایشان را قطار کنم؛ مثل این جمله که می‌فرماید «رفتاری گرافیک‌گونه که در آن هنرمند پیامش برای تأویل به مخاطب می‌گوید.» از این نمونه‌ها در نوشتهٔ تک‌صفحه‌یی این نویسنده فت و فراوان دیده می‌شود و سر گاو هم اغلب همین‌جا توی خمره گیر می‌کند. نویسنده بعد از اشاره به روح ولنگار معتبر که «هردم او را به جایی می‌کشد»، می‌نویسد «با این تفاوت که بعدها امدادیان سنت نقاشانه‌ای را درپیش گرفت ولی معتبر حاضر به ترک طراحی‌هایش نشد.» بالاخره نفهمیدیم که این روح ولنگار می‌کشد یا نمی‌کشد؟ چهار انگشت مطلب و این همه پرت‌وپلاگویی بی هیچ انسجام لفظی و انتظام معنایی. این جا یاد حرف ظریفی افتادم که می‌گفت این هم از بد روزگار و بد عهدی ایام است که وقتی همه را مار می‌گزد، ما به زخم چه موجوداتی گرفتار می‌شویم. اصلاً معلوم نیست که این بابا حرف جدی می‌زند یا لودگی و مسخره‌گی‌اش گل‌کرده است. یکی هم نیست که بپرسد عزیز من مگر مجبوری که بنویسی؟ به جای این‌که با هزار زور و زحمت برای دیگران صفحه بگذاری بنشین و چهارتا کلمه چیز بخوان. فکر می‌کنید که می‌شود با این حرف‌های هفت من نُه شاهی سری از میان سرها درآورد؟ چرا می‌گذارید دیگران آلت دستتان کنند و مطلبی را عنوان می‌کنید که توان پرداختن به آن را ندارید و دست‌آخر هم ببینید که چه کلاه گشادی سرتان گذاشته‌اند؟ می‌نویسد: «انسان معاصر همه‌چیز را با یک صفت بسته‌بندی می‌کند، بسته‌بندی‌هایی که همه چیز را بی‌معنی می‌کنند. کافی است تا منوچهر معتبر را یک آکادمیست مدرن بنامیم تا خیالمان از توضیح و تشریح اضافه در بارهٔ او راحت شود!» من به استناد مرورهای متعدد و نسبتاً مفصلی که بر هنر معتبر نوشته‌ام، به گفتهٔ خودش به‌بسیاری از جهات و جوانب کارهای او اشاره کرده و نوادر و نکات آن را به دایرهٔ بحث و نظر آورده‌ام. از اومانیسم منفی کارهایش گرفته تا درون‌کاوی‌ها، از تراژیک بودن آثار پیشین و

دراماتیک بودن آثار متأخرش گرفته تا سکوت پنهان در لایه‌های زیرین کارهایش را به دایرهٔ بحث کشانده‌ام. ولی جناب نویسنده فقط آکادمیسم مدرن را دیده و به آن بند کرده است. خدا بیامرزد، قدیمی‌ها به این جور کارها می‌گفتند غرض و مرض. البته عادت یک چیز را دیدن و چیز دیگر را ندیدن چندان بی‌سابقه هم نیست و مولانا مولوی زیرکانه به آن اشاره کرده است. بله این درد کهنه‌یی است که عوارض آن به امروز هم سرایت کرده است.

نویسندهٔ مقاله در جایی دیگر می‌پرسد: «چرا آدمی با چنین تنوع، کار مداوم و جان شیدا را آکادمیست می‌دانیم؟» و من می‌پرسم چرا نباید هنرمندی با کار متنوع و مداوم و جان شیدا را آکادمیست دانست؟ این دو چه منافاتی با یکدیگر دارند؟ آیا نقاشی شیداتر و پرکارتر و شاعرتر از ویلیام بلیک می‌شناسید؟ او یکی از طراحان صاحب اعتبار آکادمی سلطنتی لندن بود و اگرچه دیدگاهی متفاوت از جاشوا رینولدز داشت، اما آکادمیست بودن خود را انکار نمی‌کرد. سزان همیشه در آرزوی راه یافتن به آکادمی و «کشیدن نقاشی‌های موزه‌یی» بود، اما به اقرار خودش و به استناد یادداشت‌های امیل زولا توانایی‌اش را نداشت. اندکی این سوتر کته کلویتس را داریم. من در کتابی که با عنوان «کته کلویتس» نوشته‌ام و به احتمال بسیار و گوش شیطان کر تا یکی دوماه دیگر چاپ و منتشر خواهد شد، با استناد به نوشته‌ها و یادداشت‌های خود کلویتس نشان داده‌ام که از جوانی آرزوی راه یافتن به آکادمی را در سر می‌پروراند. سرانجام موفق هم شد و در آکادمی برلین تعلیم دید. او هم مانند هر طراح دیگر که توانایی لازم را داشته باشد شیفتهٔ طراحی از روی مدل زنده بود، اما از آن‌جا که در آکادمی برلین طراحی کردن از روی مدل زنده برای زن‌ها ممنوع بود، در پنهان و پسله دوست نزدیک‌اش اِما پیپ را مدل قرار می‌داد و فیگور او را طراحی می‌کرد. این را من نمی‌گویم، اِما پیپ در کتاب «شصت سال دوستی با کته کلویتس» می‌گوید. کته کلویتس در سفر کوتاه خود به پاریس در ۱۹۰۴ به آکادمی ژولین رفت تا مجسمه‌سازی یاد بگیرد و در اولین فرصت به کارگاه رودن سرک کشید. کته کلویتس در ۱۹۱۹ به عضویت آکادمی برلین پذیرفته شد. نخستین زنی بود که به این مقام دست یافت، در ۱۹۲۸ بر کرسی استادی نشست و سرپرستی کارگاه گرافیک آکادمی برلین را به عهده گرفت. او آکادمی را گرامی می‌داشت و خانهٔ خود می‌دانست و هنگامی که نازی‌ها او را از آکادمی اخراج کردند، اندوهی در دلش خانه گرفت که مانند درد مرگ فرزندش تا آخر عمر رهایش نکرد. کته کلویتس یک زن آکادمیست بود، اما طرح‌هایش مدرن‌تر و مردانه‌تر از نقاشی‌های نرم و نازکانه‌یی بود که برخی از مردان نقاش آن روز نقاشی می‌کردند و حتی اناث مذکر امروز هم نقاشی می‌کنند. کته کلویتس یک آکادمیست تمام عیار بود، اما با حساسیتی مدرن همچون قفنوسی گرفتار سوختن همیشگی، ذره ذره جان سوزاند و عمری را به طراحی گذراند. مانند بسیاری از آکادمیست‌های دیگر، هشتاد و چهار طرح از چهرهٔ خود کشید که هر یک به غم‌سروده و اندوهی ناگفته شباهت دارد. هر یک از این طرح‌ها سنگ کیلومتر شمار راه دراز و پرپیچ و خمی است که در وادی هنر پیمود. مگر این همان کاری نیست که معتبر هم می‌کند؟ در طرح‌های هردو خط به منزلهٔ نت موسیقی اندوه‌باری است که در سراسر عمر نواختند و با آن حرف دل خود را زدند.

و مطلب دیگر این که حضرت نویسندهٔ ما یک قضیه را معکوس فهمیده‌اند. می‌نویسند: «آکادمیسم به هیچ چیز بدبین نیست و همین اعتماد بی‌اندازه مفرط است که آکادمی را به آینده خوشبین می‌کند.» و بعد اضافه می‌کند که «مدرنیسم بدبین‌ترین و ترسیده‌ترین جریان فرهنگی تاریخ است.» خیر حضرت، خلاف به عرض رسانده‌اند و یا به احتمال بسیار حضرت‌عالی به دریافت معنا نایل نیامده‌اید. چنان که از اقوال و آرای یک دورتسبیح از صاحب‌نظران بر می‌آید یکی از ویژگی‌های آکادمیسم بدبینی است. متأسفانه مطالب مقالهٔ نویسندهٔ ما به گونه‌یی است و چنان قاطعانه حکم صادر می‌کند که نمی‌توان به هیچ تمهیدی آن را لاپوشانی کرد، گناه را به گردن غلط چاپی انداخت و چاله چوله‌های آن را ماله گرفت. واقعیت این است که یکی از شاخصه‌های آکادمیسم، بدبینی است. آکادمیسم همیشه در این گمان بوده است که راه و روند هنر سیری نزولی دارد و همیشه باید حسرت دوران‌های طلایی گذشته را خورد و به احیای آن کوشید. در نقطهٔ مقابل، مدرنیسم بر آن است که تاریخ، خلاقیت را در بطن خود داشته و به همین اعتبار همیشه سیر هنر رو به تکامل بوده و اصالت‌های تازه پدید آورده است. آیا چیزی از امپرسیونیسم و فوتوریسم به گوشتان خورده است؟ می‌دانید که این‌ها از جنبش‌های مدرن بودند؟ چه‌طور می‌توان امپرسیونیسمی را که بخش بزرگی از آن به بازنمایی خوش‌باشی‌های پاریس و پیک‌نیک‌های کنار رود سن اختصاص داشت، یک‌سره بدبین دانست؟ آیا معنای فوتوریسم را می‌دانید؟ آیا می‌توان هنری را که به ستایش دنیای نوین برخاسته و می‌خواهد خود را هماهنگ با دینامیزم و تکنولوژی و توان بالقوهٔ فرهنگی ایتالیا در آغاز قرن بیستم نشان دهد بدبین به شمار آورد؟ آیا می‌توان هنری را که خود را هنر جهان نو می‌دانست و هنر رسمی حکومت فاشیست ایتالیا را نمایندگی می‌کرد هنر بدبین و ترسیده لقب داد؟ آیا بیانیهٔ مارینتی را خوانده‌اید؟ آیا می‌دانید که از دیدگاه نقد هنری امروز خوش‌بینی‌های کسانی همچون کاندینسکی که به تأثیر از آموزه‌های قطب و مرادش خانم بلاواتسکی سنگ معنویت در هنر را به سینه می‌زد و کارهای موندریان و نظریات ماله ویچ که برای چند فرم چهارگوش و چند خط راست منزلتی همسان محراب‌نگاره‌های رنسانس قایل بود از مرزهای خوش‌بینی فراتر می‌رود و به خوش‌خیالی تعبیر می‌شود؟ آیا چیزی از چهار جلد کتاب و صدها مقالهٔ کلمنت گرین‌برگ که پدرخواندهٔ مدرنیسم لقب گرفته به گوشتان خورده است؟ در کجای نوشته‌های او که زیر و روی مدرنیسم راکاویده و در پاره‌یی موارد نوشته‌هایش شکل رجزخوانی در بارهٔ مدرنیسم را پیدا کرده احساس بدبینی دیده می‌شود؟ نکند که مارینتی و گرین‌برگ هم سرشان توی حساب نبوده و شما آن‌دو را هم مثل معتبر بهتر از خودشان می‌شناسید. این حکم‌های قاطعانه را بر مبنای چه دانش و منبع و مأخذی صادر می‌کنید؟ آیا خواب‌نما شده‌اید؟ این حرف‌ها را کی یاد شما داده؟ شاید به تأثیر از همین حرف‌هاست که یکی از مدرنیست‌های وطنی با افتخار تمام خود را «پسی‌میست» می‌نامید. طبیعی است که وقتی دانش تجسمی و بصری آدم به خواندن و از برکردن چند جملهٔ از ترجمه‌های شکسته بسته محدود بماند، این گونه کشف و کرامات هم از او صادر بشود.

یکی از معضلات و مسایل رقت‌بار فرهنگی ما این است که یک نفر می‌آید، بساطی به نام مجله و نشریه پهن می‌کند و به محض آن‌که موج بکشد صدها شبه‌نویسندهٔ قلم به دست جلوی دکانش صف می‌کشند. نهادهایی که با گاوبندی‌های فرهنگی و به زور سکه و سفر سوریه نویسنده و منتقد درست می‌کنند به این قبیل نویسندگان احتیاج دارند، آب به آسیاب نشریه می‌ریزند و

تولیدات‌شان را قپانی می‌خرند. دیر نمی‌گذرد که نگارخانه‌ها هم این نویسنده‌ها را به صرف چای و شیرینی و تنقلات دعوت می‌کنند تا بروند و با یک سلسله ژست‌های ایجابی و قمیزهای روشنفکرمآبانه به دلبری‌های پلشت مشتری خرکن بپردازند، دُم یک نقاش را توی بشقاب بگذارند و نقاش بی‌نوا هم تعارف‌ها را به ریش بگیرد. به این شکل ویلی هایل میان مردم و هنرهای تجسمی پدید می‌آید که بیش از همه دودش به چشم فرهنگ و هنر یک سرزمین می‌رود.

و حرف آخر این که من این مطالب را به تاوان و جریمهٔ آن‌چه در آغاز و در پیوند با هنر معتبر به آن اشاره کردم می‌نویسم، نه پاسخ به ایرادهای شاخ‌غولی این و آن. آن روزی که چندتا از نقاش‌ها، آن هم از درشت‌ترهاشان نشستند و گفتند که هنر ما نیاز به نقد و نقادی ندارد و خودمان می‌توانیم آثار یکدیگر را نقد و بررسی کنیم، ساکت نشستم. ده سالی از آن روز می‌گذرد و هنوز چشم ما به حمال یک مطلب نیم صفحه‌یی که از سوی حضرات صادر شده باشد روشن نشده است. وقتی که در برپایی نمایشگاه هنر انقلاب نوشتم که اقلاً این‌جا گردن‌ها را راست نقاشی کنید و گردن‌های خمیده و نفله‌های پیکاسویی را کنار بگذارید، چندنفری از شرکت‌کنندگان و برگزارکنندگان برایم پاپوش دوختند و در روزنامه چاپ‌زدند که فلانی... بگذریم. من عادتم بوده که همیشه در حریم ادب به‌ایستم، اما نمی‌توانم از خواننده بخواهم که کلمات نانوشته میان خطوط این مقاله را نادیده بگیرد. به نویسندهٔ مقالهٔ چاپ‌شده در ویژه‌نامه هم اطمینان می‌دهم که به هیچ نوشتهٔ دیگری که از ایشان صادر شود و ربطی به من داشته باشد پاسخ نخواهم داد. بالاغیرتاً در این بازی‌های پلشت ژورنالیستی ما را نادیده بگیرید و دورمان خط بکشید؛ نگذارید این حرف‌ها از پیچ‌پیچه‌هایی در پنهان و پسله و ولنگیدن پشت‌سر این و آن فراتر رود. نگذارید بیش از این پته‌ها بر آب بیفتد و کاسه‌ها از زیر نیم‌کاسه بیرون بیاید.

□