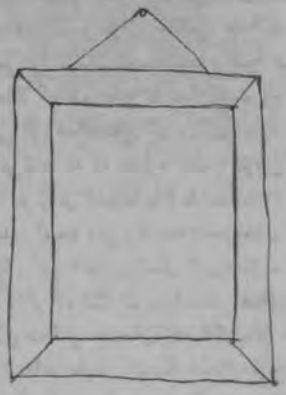
نگاهی به نمایشگاه جمعی موزه هنرهای معاصر ـ اسفند ۶۶



این همه ناهماهنگی

حمید رحمتی

گفته می‌شود که هنر با واقعیت پیوند استواری دارد. این نظر درستی است، اما بلافاصله باید افزود که اولا" هنر هیچگاه نمی‌خواهد و نمی‌تواند "واقعیت" را بطور کامل ازنو بسازد، و ثانیا" واقعیت، دنیای برون و دنیای درون را شامل است، یعنی طبیعت، اجتماع و خود انسان را دربر می‌گیرد.

کار هنرمند این است: عناصری از واقعیت را برمی‌گزیند، و آنها را در نظمی خوشایند ترکیب می‌کند تا حقیقتی را بیان کند. در این گزینش و ترکیب، بی‌شک استحاله‌ای صورت می‌پذیرد که ناگزیر، اثر هنری را از عین واقعیت متفاوت می‌سازد. به عبارتی، هنرمند واقعیت را بگونه خاص خود تفسیر می‌کند.

در بسیاری موارد می‌توان تشخیص داد که دنیای مرئی نقطه عزیمت هنرمند برای تحقق یک اثر هنری است. و در مواردی دیگر، اثر هنری آنچنان از جهان عینی فاصله دارد که تشخیص مبدا حرکت در آن میسر نیست. اما درهرحال، ذهن هنرمند عامل فعال در ارتباط بین هنر با واقعیت است. ازاین‌روست که ما در کار هنرمند با چگونگی احساس و عاطفه و خرد و اندیشه و خیال و عمل‌اش مواجه می‌شویم، و نتیجه تفکرات، مشاهدات و دریافتها، و تجربیات شخصی‌اش را که در شکل هنری خاص ارائه شده، ارزیابی می‌کنیم. به عبارتی، اثر هنری محصول وحدتی اجتناب‌ناپذیر بین خصوصیات درونی هنرمند و تجربه‌های او در جهان برونی است. نبود هریک از این دو وجه مکمل یکدیگر، یعنی عدم حضور ذهنیت خلاق یا سست شدن پیوند هنر با واقعیت (در مفهوم گسترده آن)، نگرشی یکسویه و برداشتی سطحی را نتیجه می‌دهد که درنهایت به کج‌روی می‌انجامد. همواره دو ورطه پیش پای هنرمند قرار دارد: شکل‌گرایی (یعنی هنر را برتر از واقعیت انگاشتن) و رونگاری (یعنی ظاهر واقعیت را نمایاندن). از همین‌جاست که سنت‌گرایی مقلدانه و نوگرایی کاذب و انواع ذهن‌گرایی‌ها پدید می‌آید. اما هنرمند راستین با هشیاری و آگاهی می‌کوشد از فروغلتیدن در این ورطه‌ها اجتناب کند.

با این مقدمه، قصد دارم نگاهی بر یک نمایشگاه از آثار هنرمندان تجسمی معاصر بیندازم. درواقع، این نمایشگاه بهانه‌ای است برای طرح مسائلی چند که برای موقعیت کنونی هنر ما ضروری به نظر می‌رسد.

در اسفندماه ۶۶ نمایشگاهی به یادبود شادروان اصغر محمدی در موزه هنرهای معاصر برگزار شد و شمار قابل توجه و متنوعی از آثار تجسمی که شیوه‌ها و روش‌ها و گرایش‌های مختلف را نشان می‌دادند، دربر می‌گرفت. گرچه بنا به طبیعت چنین نمایشگاهی، از آن توقع یک مجموعه یکپارچه و منسجم را نمی‌توان داشت اما این‌همه ناهماهنگی و گونه‌گونی در کارها نیز قابل‌قبول به نظر نمی‌آید. با این حال، می‌کوشم به یک رده‌بندی دست یابم و نمونه‌هایی را مورد بررسی اجمالی قرار دهم:

* **گروه اول:** هنرمندانی که گرایش به واقع‌نمایی دارند، و طبیعت موضوع اصلی کار آنهاست: ایزدپناه، بروجنی، شباهنگی، عمامه‌پیچ از این گروهند.

* **گروه دوم:** هنرمندانی که صرفاً به شکلهای مجرد پرداخته‌اند، و درست در قطب مقابل گروه نخست قرار دارند: آیت‌اللهی، بریرانی، شهوق ازجمله اینان هستند.

* **گروه سوم:** هنرمندانی که تجربیاتی در استحاله شکلهای طبیعی ارائه داده‌اند، و ازلحاظ قالب کار بین دو گروه بالا قرار می‌گیرند. این گروه برحسب اهداف و گرایش‌های هنری خود به دو دسته متمایز قابل تقسیم است:

الف ــ آنها که عمدتاً شیوه‌های نقاشی غیرتجریدی مدرن غرب را می‌آزمایند: از این‌میان حمیدی، اسفندیاری، امدادیان قابل ذکرند.

ب ــ آنها که بگونه‌ای با قالبهای سنتی سروکار دارند، ویا در جستجوی ریشه‌ای برای کسب هویت "ایرانی" هستند: ضیاپور، گلانتری از این‌زمره‌اند.

این، یک رده‌بندی نسبی و مبتنی بر چگونگی قالب آثار است، وگرنه ازجهت برخورد با مسائل مربوط به محتوای آثار، و طرزتفکر و دید هنرمندان، می‌توان تقسیم‌بندیهای دیگری را پیش‌کشید.

نقاشان گروه اول چندگونه برخورد با طبیعت دارند. برخی به نسخه‌برداری منفعلانه از طبیعت پرداخته‌اند و بر آنند تا بازنمایی دقیقی از آن بدست دهند، و به جرات می‌توان گفت که تفکر و کنکاشی ذهنی پشتوانه کارشان نیست. اینها همچون "دوربین"هایی هستند که از اشیا "عکس" گرفته‌اند. آثار شباهنگی و رفیع شاهد این مدعاست.

دومین نوع برخورد با طبیعت از آن هنرمندانی چون ایزدپناه و بروجنی است. در کار بروجنی همانند حالتی که در آثار امپرسیونیستی سابقه دارد، تصویری رنگارنگ و تجزیه‌شده از واقعیت ارائه شده است. در حالی که در کار ایزدپناه اشیا، حتی جلوه‌ای "شسته و رفته"تر از اصل طبیعی‌شان دارند. لیکن وجه اشتراک این‌دو، حالت ساختگی و فریبنده تصویر است که ازجانب نقاش تحمیل شده بی‌آنکه گویای کنش درونی او باشد. عمامه‌پیچ در منظره‌سازی به چیره‌دستی و راحتی فنی قابل‌ملاحظه‌ای دست یافته است. آیا او قدمی فراتر از این برخواهد داشت تا در برخوردی شاعرانه، روحیات درونی‌اش را با طبیعت بیامیزد؟ یکی از منظره‌هایش چنین امیدی می‌دهد.

گروه دوم که می‌توان آنان را شکل‌گرا نامید، درعین‌حال ذهن‌گرا هم هستند. و از این‌لحاظ شمار کثیری از هنرمندان شرکت‌کننده در نمایشگاه در زمره اینان قرار می‌گیرند، گرچه کارهایشان ظاهر متفاوتی دارند. قبل از پرداختن به کار نقاشان گروه دوم، بجاست تا تمایزی میان نقش ذهنیت هنرمند در آفرینش هنری و بینش ذهنی قایل شویم. حضور ذهنیت خلاق همراه با گوناگونی و غنای پایان‌ناپذیر استعدادهای فردی شرط لازمی است که هنر را از تکرار و رکود مصون می‌دارد. درحالی که ذهن‌گرایی هنر را به تنگنای تکرار پیشفرض‌های ذهنی می‌کشاند. هنرمند دیگر به عینیت و روابطی که در بطن آن به کار هنری پرداخته نمی‌اندیشد. در عوض، امور ثانوی و ظاهری ازقبیل بازی با شکل‌ها و کیفیات بصری و عناصر مجرد توجه هنرمند را به خود معطوف می‌دارد.

کارهای آیت‌اللهی مصداق مشخص بیان تجریدات ذهنی در یک قالب تجریدی است: ترکیب‌های متقارن و ایستا از شکل‌های هندسی، و ریتم‌هایی که یکدیگر را نفی می‌کنند. مشابهت این کارها با آثار "آپ‌آرت" و تشابه کارهای بریرانی با "اکشن‌پینتینگ" و شیوه‌های مختلف هنر تجریدی که در نمایشگاه ارائه شده، این سئوال را برمی‌انگیزد که: آیا می‌توان به کیفیات بصری در یک تابلوی نقاشی بسنده کرد، و از بیان مفاهیم و مضامین چشم پوشید؟ آیا کارکرد نقاشی همانا چشم‌نواز بودن و تامین تلذذ بصری است و نقشی در رشد فکری و عاطفی انسانها ندارد؟ کمتر کسی چنین ادعایی می‌کند، ولی بسیاری کسان چنین عمل می‌کنند. بی‌شک، نقاشی به عنوان وسیله‌ای جهت گسترش "معنای دیدن"، سهمی مهم در حیات معنوی جامعه دارد، و در انجام این وظیفه اجتماعی با سایر هنرها، شعر و ادبیات همسو است. زیباشناسی غرب از طرح این اصل درست که زبان نقاشی، زبان داستانگویی نیست، در گستره وسیعی به این نتیجه رسید که باید مفهوم را از تصویر زدود. این دیدگاه، برای نقاشی ساختمانی مستقل و عاری از مضمون مشخص قایل است. علت اینکه اکثر شرکت‌کنندگان در نمایشگاه نتوانسته یا نخواسته‌اند پیوندی منطقی بین قالب و محتوا برقرار کنند، پیروی از این بینش است. نتیجه چنین اقتدایی، به‌کار گیری قالب نه بنابر ضرورت محتوا، بلکه به خاطر ارائه شکل و تکنیک تازه است. در این حالت، قالب به خاطر قالب به کار گرفته می‌شود. و اکثرا "به دلیل نداشتن نومایگی، زحمت جستجو و ابداع قالبی نوین را هم به خود نمی‌دهند و به دور و بر خود چنگ می‌اندازند.

طیف گسترده سبک‌هایی که در این نمایشگاه به چشم می‌خورد، از کارهای شبه‌امپرسیونیستی تا آثاری به شیوه اکسپرسیونیسم تجریدی مکتب پاریس و نیویورک، همه دستاوردهای حاضر و آماده غرب‌اند. مراد ما، کارهای

● نقاشی زبان داستان‌گویی نیست اما مفهوم‌زدایی در آثار اکثر نقاشان سبب شده است که پیوندی منطقی بین قالب و محتوا وجود نداشته و هنرمندان به دلیل نداشتن نومایگی، زحمت جستجو و ابداع قالبی نوین را به خود نداده‌اند.

● آراسته حساسیت‌گرایی خود را با بازیهای صوری می‌آراید و امدادیان نمی‌تواند بین ساده کردن هندسی عناصر طبیعت، بازنمایی اشکال هندسی واقعی ویا نسخه‌برداری و جزئی‌پردازی تمایز قایل شود.

● نقاشانی چون شباهنگی ورفیع به‌نسخه‌برداری منفعلانه از طبیعت پرداخته‌اند و در پرده‌های هنرمندانی چون ایزدپناه و بروجنی تصاویری رنگارنگ و تجزیه‌شده اما ساختگی از واقعیت ارائه شده که گویای کنش درونی آنها نیست.

نقاشان گروه سوم نیز هست. برخی از نقاشان گروه سوم بین شکل‌گرایی و طبیعت‌گرایی پل می‌زنند. گاهی نیز پیش از آنکه توانسته باشند به شیوه مشخصی دست یابند، دچار بلاتکلیفی و سردرگمی هستند.

آراسته طبیعت‌گرایی خود را با بازیهای صوری می‌آراید. امدادیان تردیدی بارز دارد: او نمی‌تواند بین ساده کردن هندسی عناصر طبیعت، بازنمایی اشکال هندسی واقعی، ویا نسخه‌برداری و جزئی‌پردازی تمایزی قایل شود. کارهای حمیدی علی‌رغم قدرتها و ضعفهایی که دارند، استادانه‌اند، لیکن شیوه مشخصی را که حاکی از شخصیت هنری باشد، نشان نمی‌دهند. حمیدی بین ناتورالیسم، اکسپرسیونیسم و گرایشهای شبه آبستره در نوسان است. با این‌حال، یکی از "طبیعت بیجان"هایش تبحر در رنگ و ترکیب را می‌نمایاند. این سردرگمی در گزینش شیوهٔ کار نزد اسفندیاری نیز به چشم می‌خورد. در او غنای حس رنگ‌آمیزی و نوعی تسلط و راحتی قلم می‌توان سراغ گرفت که به ویژه در یکی از تابلوهای قدیمی‌اش جلوه‌گر می‌شود.

بدعتها در روند تحول هنری هر کشور از خصوصیات فرهنگی و تاریخی خاص آن سرزمین تاثیر می‌گیرند، و از این‌طریق ارتباط منطقی کهنه و نو تبیین می‌گردد. در چنین حالتی، قالبهای نوین صرفا" به دلیل جدید بودنشان قابل پذیرش نیستند، کما اینکه نمی‌توان هرآنچه را که متعلق به گذشته است به دلیل قدمتش مردود دانست. بدعتگذار درعین کنار گذاردن قیود بازدارنده سنت پیشین، باید درجهت تداوم میراثهای ارزنده گذشتگان بکوشد. درست به همین دلایل، از نقاش نوگرا توقع داریم که پشتوانه هنر گذشته سرزمین‌اش را بازشناسد. از این گفته نباید چنین استنتاج کرد که ما باید خود را در چارچوب سنتهای ملی و محلی محدود کنیم. زیرا نادیده گرفتن تاریخ هنر جهان از وسعت دید نقاش می‌کاهد و جزمیت و تقلید بی‌محتوا از هنر کهن را به بار خواهد آورد. نمود بارز چنین حالتی، آثار نقاشانی است که پوسته ظاهری ویا عناصر صوری "مینیاتور" ایران را گرفته‌اند ولی به عمق و جوهر آن فکر نکرده‌اند. نه‌فقط مینیاتورهای عرضه‌شده در نمایشگاه، بلکه کارهای محجوبی در این‌زمره است. این‌دسته از نقاشان توجه ندارند که سنت را باید ادامه داد نه اینکه آن را ازنو ساخت.

درکنار اینان، به نقاشانی برخورد می‌کنیم که به اتحاد مختلف درصدد ایجاد حال و هوایی "ایرانی" در کارشان هستند. یکی دوتن از اینان نه‌فقط خود را سنت‌گرا

● آثار ذهن‌گرایانی چون آیت‌اللهی این سئوال را طرح می‌کند که آیا می‌توان به کیفیات بصری در یک تابلوی نقاشی بسنده کرد و از بیان مفاهیم ومضامین چشم پوشید؟ ترکیب‌های متقارن و ایستا از شکل‌های هندسی، ریتم‌هایی که یکدیگر را نفی می‌کنند کارکرد نقاشی را به تلذذ بصری محدود می‌کنند.

قلمداد نمی‌کنند، بلکه سالها با هواخواهان هنر سنتی مقابله کرده‌اند. شاید قدیمترین نقاشی که سنت‌گرایی را باحرارت و شور رد می‌کرد، ضیاءپور باشد. ضیاءپور، رنگهای نقاشیهایش را از طیف رنگهایی که عشایر ایران در پوشاک و وسایل زندگیشان به‌کار می‌برند، انتخاب می‌کند. اصالت و پختگی رنگهای وی محصول مکاشفه و رسوخ بی‌واسطه در واقعیت است. شکل‌پردازی ضیاءپور منشاء کوبیسم دارد، و همچنین از سادگی و بدویت هنر سنتی و بومی بی‌بهره نیست. نکته سئوال‌برانگیز درآثار او، تقسیم‌بندی شطرنجی (و کاشی‌گونه) سطح بوم است که مصرانه نیز تکرار می‌شود. این تقسیمات غالبا" چیزی زاید بر ترکیب‌بندی و فاقد همخوانی با سایر عناصر تصویری است. علاوه بر این، گاهی نیز تناقض و دوگانگی تکنیکی به صورت حجم‌نمایی ویا جزئی‌پردازی‌های بی‌مورد در فیگورها به چشم می‌خورد که استحکام و ایجاز شکل‌ها را زیر سئوال می‌برد.

گرایش "ایرانی" کلانتری خلاصه می‌شود در گستردن کاه‌گل بر روی بوم، به اضافه نقش زدن شکلهای تجریدی معماری حاشیه کویر بر روی آن. آیا این برخورد در بهترین حالت، نوعی غم غربت فرهنگی و پناه بردن به اشیا قدیم برای پر کردن خلاء هویت نیست؟

طرزتلقی طباطبایی، بانکیز، ترقی‌جاه و روحبخش از سنت تصویری ایران به قدری سطحی است که جایی حتی برای بررسی صوری آثارشان باقی نمی‌گذارد. ترقی‌جاه و طباطبایی تقلید ترسیم اسبها و صورتکهای چشم‌بادامی و ابروکمانی را مترادف با توجه به سنت انگاشته‌اند. بانکیز با برداشتی مشابه به نقش زدن علم و کتل متوسل شده است. روحبخش برای آنکه بهانه خوبی برای تزیین گرایی خود یافته باشد، گویا به نقش‌های قالی و پشته رجوع کرده است. اگر از یکنواختی لکه‌های رنگی و کاربرد وافر اکلیل و همچنین ترکیب‌های تکراری مربع در مربع بگذریم، مصیبت هنگامی آشکار می‌شود که نقشمایه‌های او را "بی‌هویت" می‌یابیم.

بربرانی گرچه مدعی است از خوشنویسی ایرانی و تقارن زیباشناختی آن با وزن و ریتم و عرفان شعر کهن فارسی سود می‌جوید، آنچه ارائه می‌دهد، ریتم اتفاقی خطوط و لکه‌های سیاه یا سفید ناشی از حرکات تند بازو و دست است. می‌دانیم این شگرد را بیش از سی سال قبل نقاشان "اکشن‌پینتینگ" و هنرمندانی چون هارتونگ و توبی به کار برده بودند، و تازگی ندارد.

درواقع، هیچ‌یک از نقاشانی که در این دسته آخر برشمردیم، خواه آنها که هنر گذشته را تقلید می‌کنند ویا کسانی که دعوی تلفیق عناصر سنتی با هنر مدرن غرب دارند، راه به جای مطمئنی نبرده‌اند، و نتوانسته‌اند معیار درستی از اصالت و هویت یک نقاشی به دست دهند. سنت‌گرایان حسابشان جداست چرا که تکاپویی ندارند، واگر دارند در حوزه نسبتا" محدودی است. اما نوگرایان ازسویی به دلیل اهمیت ندادن به "تداوم فرهنگی" و عدم رابطه ارگانیک با هنر گذشته، و از سوی دیگر به علت برخورد ناهشیارانه با دستاوردهای هنر مدرن، بعید به نظر می‌رسد که سرمنشاء جنبشی پیشرو در نقاشی معاصر باشند.

روبهمرفته، از بازدید یک نمایشگاه حاوی تقریبا" یکصد اثر، تنها یکی دو طبیعت بیجان زیبا (حمیدی، اسفندیاری)، یک پرده بزرگ خوش‌ترکیب از زندگی عشایر (ضیاءپور)، یک منظرهٔ شاعرانه (عمامه‌پیچ) کمابیش نظر را جلب می‌کنند. آیا این، برای جامعه و هنر ما اعتبار نمی‌تواند باشد؟ باید مسئله را در تمامی وجوه جدی‌تر گرفت.

نمایشگاه فریده لاشایی در گالری کلاسیک.

گلزاری سرشار در سفالینه‌های زنده

شهرنوش پارسی‌پور

فریده لاشایی سیر طبیعی کارش را در گالری کلاسیک به‌صورتی عرضه کرد که معنایی از عروج را به ذهن متبادر می‌کرد. معلوم بود ایستایی در کارش مفهومی ندارد. می‌رود، از اوج به حضیض و از حضیض به اوج و همیشه جوینده. چند ویژگی در نمایشگاه گالری کلاسیک ۶ تا ۱۳ اسفند به‌چشم می‌خورد:

رجعت به مینیاتور از راه ذن، حرکت یک‌پارچه، هم‌هویتی با هستی طرح‌شده در کارها. می‌دانیم که پویای ذن در جستجوی هم‌هویتی با کل هستی است. از این قرار هنرمند ذن‌گرا، نه روزها و ساعتها، بلکه در آنی، آنچه را که در طی سالیان آموخته است بر بوم می‌افشاند. از این قرار به گفته آمده است که "آیا این نقاش است که بامبو را به تصویر می‌کشد، یا این بامبوست که نقاش را تصویر می‌کند." در کار لاشایی کوشش در این جهت قابل دریافت است. لاشایی در کار گل است. گل، به قالب سفالینه‌هایی به قلعه مانند که گلزاری را در خود حمل می‌کند، و بدین ترتیب، و از سویی زنانگی حضور او نیز همراه با سفالینه، راهی برای بازنمایی خود می‌جوید. این گل، در قالب رنگهای بی‌شمار لحظات مختلف روز و ماه و سال به تصویر کشانده می‌شود، گاه به طرح مبهمی می‌ماند، گاه در تیره‌ترین رنگها تصویر می‌شود... و اما گل، همیشه با آن است، به معنای: زندگی، سرشاری، قدرت باروری، تمنای زایش و خلاقیت و حس روندگی در همیشه‌بهار. ازسوی دیگر مجموعه کارها، به تمامی به سال ۶۶ تعلق دارد. نقاش اندیشیده را در فاصلهٔ زمانی کوتاه بر پرده ثبت می‌کند. وزن ــ آهنگی از رنگ، در همسازی با خاک، گل. از این قرار در مجموعهٔ آثار امسال او احساسی از تمرکز بر معنای خاک ــ هرچند شاید ناخودآگاه، در تصویر تجسمی خاک در درخت ــ حس می‌شود. کارها یکسره از خاک، گل و درخت حدیث می‌گویند. نفوذ نقاشی چینی بر مینیاتور ایرانی ازطریق اندیشه‌هایی که گویا نقاش با آنها می‌ورزد از راهی غیرمستقیم به تصویر کردن و دوباره ــ سازی "نوعی" مینیاتور منجر می‌شود.

این‌همه جانداری و حیات‌بخشی ناگهان در قلمرو رنگ آبی متوقف می‌شود فریده گویا یکسره معطوف به زمین است. "آبی"های نقاشی‌های او اغلب گویا محجوبانه خود را به نفع بازگویی روایت‌هایی از زرد تا سبز و قهوه‌ای کنار می‌کشند. تنها در تابلو شماره ۷ ــ شمشک ــ آبی یک‌آن خود را رها می‌کند تا راوی معنای تجریدی خود باشد. اما سرخ در پیوند خورشید غروبگاه با کوه و ارتباط عاطفی آن با درخت جای‌به‌جای با تمام ویژگیهای خود نمود پیدا می‌کند. گفتنی است که روایت‌های گونه‌گونهٔ سبز در تابلوی شماره ۲۱ در مطلق زیبایی و اصالت خود ظاهر می‌شود.