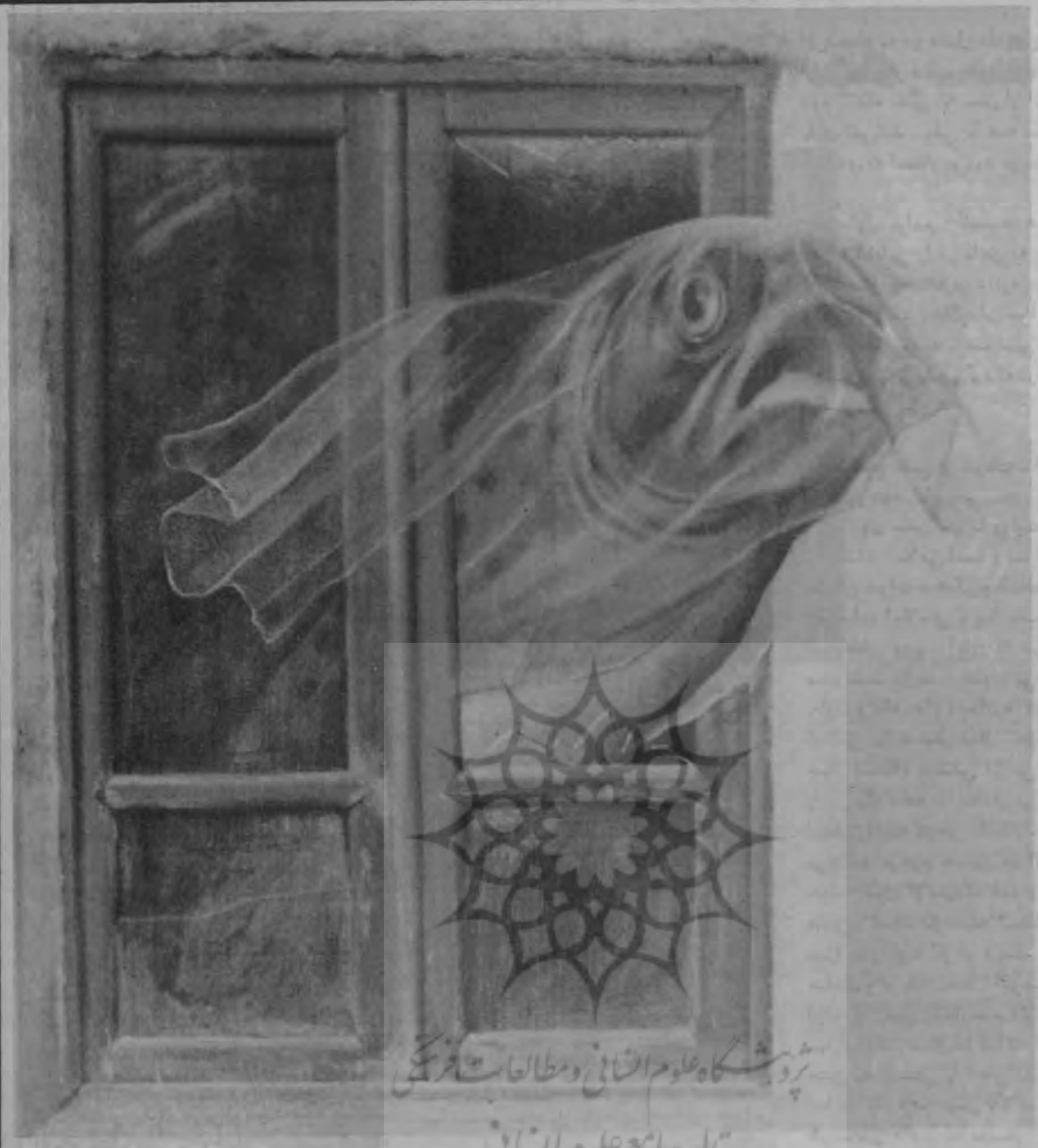
درمرز میان رئالیسم و سوررئالیسم



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیروزهٔ مهاجر

آخرین باری که علیرضا اسپهبد نقاشی‌هایش را به‌نمایش گذاشت، در نمایش آثار جمعی از نقاشان پرسابقه در گالری سیحون بود و ۱۴ سال می‌شد که کارهای اسپهبد در هیچ نمایشگاهی در ایران به‌نمایش در نیامده بود. به‌هرحال، نقاشیهای گالری سیحون شامل سه تابلو رنگ روغن می‌شد. اولی تصویری از یک زن و یک ماهی به‌قطع ۱۳۰×۱۰۰ بود و دومی مردی خوابیده به‌قطع ۱۰۰×۷۰ و سومی، کلهٔ انسانی که پرنده‌ای در دهانش است ابعادی ۵۰×۶۰ سانتی‌داشت. این نقاشی قبلا "یکبار روی جلد مجله مفید چاپ شده بود و یکبار هم در شماره ۱۸ دنیای سخن همراه با نقدی از جواد محابی. قصد تحلیل هیچ‌یک از این سه‌نقاشی را ندارم. دلیلش ساده است. موضوع نقاشی‌های اسپهبد انسان و تن اوست. بقیهٔ چیزهایی که می‌کشد برای بیان حالات و موقعیتهای انسان است، یا روشنتر بگویم انتقال تجربهٔ آن انسان و آن تن. بنابراین قضیه از صرفا "تصویر کردن (نقاش) و صرفا "دیدن (مخاطب) و چارچوب بصری در می‌گذرد. شما صرفا "نمی‌بینید بلکه تجربه هم می‌کنید. مثلا" نقاشی زن و ماهی را در نظر بگیرید. می‌شود در شرحش گفت نقاشی‌ای است از یک ماهی بزرگ که سرش را با شکستن شیشهٔ پنجره‌ای چوبی و آبی یعنی از دریا در آورده و وارد جهان زنی شده است که از وحشت چهره‌اش را با دستها پوشانده. من نمی‌دانم خود نقاش چه تعبیری از این رابطه دارد، اما با نگاه کردن به‌نقاشی وحشت زن را جسما" و روحا" تجربه می‌کنم. ممکن نیست در برابر این نقاشی بایستید و حس نکنید که فضای آن فضای خود شماست. خشک و سرد و صیقل‌یافته درست مثل یک آیینه است. به‌این ترتیب، تحلیل نقاشی، گشودن قالبهایش یا در واقع رفتن در پی معنی و مفهوم نشانه‌ها ـ انار سرخی که می‌ترکد، آسمان، زمین، پرنده، ماهی، پرده یا تکه‌ای تور، پنجره، دیوار ـ یعنی تقلیل نقاشی به‌تصویر صرف. سزان می‌گوید: "لحظه‌ای از جهان می‌گذرد. آن را همین‌طور که هست نقاشی کن". اسپهبد در نهایت، اسطوره‌ای شخصی را باز تصویر می‌کند. کم‌گو است.

می‌گوید که کابوسهایش رامی‌کشد. به‌صریح‌ترین و سریع‌ترین وجه ممکن تا از شرشان خلاص شود. مثل انسان نخستین نقش حیوانی را که ذهنش را تسخیر کرده است می‌کشد و نیزه‌ای به‌قلبش می‌زند تا بر آن و بر وحشت خویش از آن غلبه کند. حیوانهای اسپهبد همان کابوسهایش هستند، در پی شکار اویند و او با ثبت آنها روی بوم طلسم را می‌شکند. اما اسپهبد حتی این کابوسها را هم شفاف و بلوری می‌کند و می‌کشد. به‌این ترتیب، تماشاگر هم در آن بازتاب می‌یابد و به‌جزئی از نقاشی تبدیل می‌شود. در اینجا مسئلهٔ مشارکت نقاش و مخاطب که سالها موضوع بحث بوده است معنی و مفهوم واقعی خود را پیدا می‌کند، تا به حال، نه در اینجا بلکه در خیلی از کشورهای دیگر مشارکت در واقع نوعی بازی بوده است و نقاشی وسیلهٔ سرگرمی بینندگان. نقاشیهای اسپهبد زیر بار چنین رابطه‌ای نمی‌روند. از یک سو تماشاگر بازتاب خویش را در نقاشی می‌بیند و از سوی دیگر جرأت نمی‌کند از حد معینی به‌نقاشی نزدیکتر شود. فضای نقاشی، ضمن بازتاباندن او، از خود می‌راندش. این نوعی نشان دادن مهر خویش به‌مخاطب است. اسپهبد چشمهای دقیقی دارد و نزدیک‌بین نیست و نمی‌خواهد مخاطبش را احساساتی و دچار نزدیک‌بینی کند. سالها پیش وقتی نقاشیهایی در ابعاد حدودا" ۲۵x۳۰ را که دستمایه‌شان تنهایی انسان بود و با مدادرنگی کشیده بود در گالری بدفورد هاوس لندن به نمایش گذاشت، منتقدی به‌نام جک براین دن‌بل در برابر آنها به‌یاد این جملهٔ ویت گنشتاین افتاد که "چیزی که نمی‌توانی بش بگویی، خاموش بمان". دن‌بل حق داشت. در برابر نقاشی اسپهبد این احساس به‌انسان دست می‌دهد که شاهد اجرای نوعی تشریفات مذهبی است. چون اسپهبد دایرهٔ هستی را در برابر ما قرار می‌دهد. چطور موفق به‌انتقال این احساس می‌شود؟ احتمالا" به‌کمک خطهای هلالی شکل نامرئی که از روابط میان نقشها روی بوم شکل می‌گیرد. درست مثل کاری که مینیاتورسازها می‌کنند یا می‌کرده‌اند و به‌این موضوع بعدا" بر خواهیم گشت. صحبت از خطهای هلالی‌شکل نامرئی بسود که جایی تلاقی چند تا از آنها چنان قدرتی به‌نقاشی می‌بخشد که انگار نبضی می‌زند و اگر بخواهی نبض خودت را با آن هماهنگ کنی ناچار باید قلبت را از تپیدن بازداری. اما در برابر این خطهای نامرئی، خطهای مرئی هم داریم که اکثرا" افقی و عمودی و مورب است و پرسپکتیو نقاشی را، باز هم به‌سبک مینیاتور، می‌سازد. از مجموع این تناقضات چیزی به‌اسم امید سر می‌زند که از لحاظ فنی تا حدودی حاصل قرار گرفتن همه چیز در سطح اول تصویر است ــ درست خلاف روش سنتی که خورشید از افق سر می‌زند. اما خورشید همینجاست، واقعی و دست‌یافتنی. ژان دو بوفو نقاش معاصر فرانسوی می‌گوید: "یک چیز مسلم است. نقاشی تا وقتی برای من مطرح است که موفق شوم از آن نوعی شعله برفروزم، شعلهٔ "زندگی" یا "حضور"، "هستی" یا "واقعیت" مطابق والاترین مفاهیمی که می‌توان به‌این کلمات داد." اسپهبد می‌گوید: "تکنیک و ابزار مهم نیست، از رنگ روغن، مدادرنگی، پاستل و... استفاده می‌کنم تا وقتی که نقاشی به استقلال خودش برسد" و به‌عبارتی "هستی" یا "واقعیت" یابد. پایبند تکنیک و ابزار نیست و پایبند اجرای دقیق طبق برداشتی که در ایران از آن می‌شود نیست. در واقع او از معدود نقاشان شناخته‌شدهٔ ایرانی است که در پس قافلهٔ بخشی از نقاشان اروپایی دچار نهیلیسم هنری نشده است، یعنی هنر و نقش عظیمی را که می‌تواند در جامعه داشته باشد نفی نمی‌کند. اسپهبد هنوز نقاش است و فی‌المثل میزان دقت او در پوست را عین پوست نقاشی کردن و آهن را عین آهن بستگی دارد به‌اینکه او بخواهد بگوید این آهن با این پوست چه می‌کند و هدف نشان دادن بافت بیرونی پوست و آهن نیست. برای همین است که نقاشی مرگ مرد (یکی از سه نقاشی گالری سیحون) شبیه به‌گلی در حال شکفتن است. اجرای تابلو که به‌نوعی ناتمام می‌نماید در واقع جواب نقاش به‌مرگ است. مگر نه اینکه هنر آفرینش است و پایداری، یا بنا به‌شعری از شاملو هنر *شهادتی‌ست صادقانه*.

اسپهبد می‌گوید: "من به‌حاودانگی این آثار می‌اندیشم. می‌خواهم که باقی بمانند." خیلی مغرورانه است اما کاملا" موجه. اسپهبد به‌همان جادویی که قبلا" مجسمش شد، به تکرار ماجرای انسان غارنشین و شکارش و نقاشی‌اش می‌اندیشد. در اینجا جاودانگی اثر در واقع باطل کردن طلسمی است که بر دست و پای انسان بسته شده. اسپهبد در نقاشی‌هایش منظم و پیگیر است. شاید این خصوصیات را مدیون کارش به‌عنوان گرافیست باشد. به هر حال، نظم و پیگیری‌اش به‌ما امکان می‌دهد نقاشیها را دسته‌بندی کنیم و هر دسته را به دوره‌ای خاص منسوب بدانیم.

اول نقشمایهٔ کلاغها است: ده نقاشی بزرگ که با رنگ‌روغن رقیق کشیده شده و بیشتر استعاره‌ای است (از این دوره سه نقاشی را در مجموعهٔ موزهٔ هنرهای معاصر می‌توان یافت)، نقاشیهای پاستل متعلق به‌دوره‌ای است که انسان و تن او و روابطش با جهان پیرامون نقشمایهٔ نقاشیهای اسپهبد بوده است و بعد یک ردیف نقاشی با مدادرنگی دارد که به‌دورهٔ نقشمایهٔ تنهایی مربوط می‌شود. نقاشیهای ۸ ــ ۷ سال اخیر دوباره به‌انسان و تن او باز می‌گردد و این دوره هنوز ادامه دارد. اسپهبد در طول این سالها (مشخصا" از سال ۵۵ تا ۶۷) مسیری را پیموده که گرچه قابل پیش‌بینی نبوده است حال چنین می‌نماید که نمی‌توانسته طور دیگری باشد، که نمی‌توان آن مدادرنگی‌ها را کشید و بعد به‌این رنگ روغن‌ها نرسید. مجموع کارهایش را که مرور می‌کنیم کمی انسان را به‌یاد هگل می‌اندازد و بحث هنرمند که باید روح زمانش را دریابد و همهٔ آن گفته‌ها و نوشته‌ها، بحث و جدالها که به‌چیزی به‌اسم زیباشناسی هگلی حیات بخشید. اسپهبد در بند تاءثیر زیباشناختی نقاشی‌اش هست، اما خیلی خوب می‌داند که منظور از دریافتن روح زمان، زیرکی در یافتن روشهای گذران زندگی نیست، بلکه به‌دست آوردن نتایج قطعی و تغییرناپذیر است. غیر از اینها، کمی هم انسان را به‌یاد کولویتس می‌اندازد در گذار از ناتورالیسم به‌اکسپرسیونیسم. خلاصه به‌یاد همهٔ مقاطع تاریخی که زندگی روی لبهٔ یک تیغ در پی حفظ حرمت خویش بوده است. این برداشت دو علت دارد. اولی نوآوری اسپهبد است که باعث می‌شود مخاطب با اولین نگاه دریابد با اثری روبروست که در آن همهٔ صورتبندی‌های سنتی زنگزده، نفی‌شده و همهٔ عناصر باارزش تصویری زیرکانه محفوظ مانده است. با گفتن این حرفها بار سنگینی را روی دوش اسپهبد گذاشته‌ام. اگر او وارث گنجینهٔ هنر تصویری ما باشد، *آن سالکی که باید به‌عهد امانت وفا کند*، باید بدانیم که روابط او با این هنر چگونه است. با کمی دقت به‌هر نقاشی اسپهبد به‌یاد مینیاتورهای کهن ایرانی می‌افتیم. اما مینیاتور در اسطوره‌سازی بیانگر نیست و تنها تصویر همراه اسطوره است. هرگاه مینیاتورسازی تصمیم گرفته است بیانگر اسطوره‌ای باشد خود را ملزم دیده است که برخی قوانین مینیاتور را زیر پا گذارد و به روشهایی متوسل شود که اگر امروز قصد تعریفش را در چارچوب یک سبک داشتیم، می‌گفتیم به مرز میان *رئالیسم* و *سوررئالیسم* نزدیک شده است و بلافاصله نیز، صرفا" به‌واسطهٔ برخی مبالغه‌ها و غرابتها که به‌هیچ‌وجه سوررئالیستی نیست، کمی از شیوه‌ای که امروزه نقاشی قهوه‌خانه‌ای نام گرفته است به‌آن می‌افزودیم. علت دوم برای اینکه نقاشیهای اسپهبد انسان را به‌یاد دوره‌های انتقالی می‌اندازد نیز همین است. نقاشیهای او در واقع به‌مرز میان رئالیسم و سوررئالیسم نزدیک است. البته این خاص اسپهبد نیست، ولی ارتباط تاریخی نقاشیهای او با سنت نقاشی ایرانی خاص است. ●