



[نگارگری امروز]

## خوشگلی صورت و معنای معاصر

جواد مدرسی



مسئله‌ای هست و آن این که: چرا سایه سنگین سخن به ظاهر عرفانی این‌طور بر نگارگری امروز ایران سنگینی می‌کند؟ واژگانی به نام «عنوان»، که مثل وزنه‌هایی از این آثار (دوسالانه نگارگری) آویزان مانده، از کجا آمده است؟ چرا نگارگران ما می‌خواهند هر طور شده، حتی پیش از شناخت «صورت»، خود را به وادی «معنا» بیفکنند، آن هم معنایی که هر بار به ایده‌پردازی ساده‌انگارانه‌ای تنزل پیدا می‌کند؟ به نظر می‌رسد، باید به عقب برگردیم و، در قالب پژوهش‌هایی دقیق‌تر و گسترده‌تر از پیش، این بار مسیر شکل‌گیری معنا را در نقاشی ایران پی‌گیری کنیم.

امروزه عظمت ادبیات ایران و سیطره آن بر ذهنیت فرهنگی ما بر کسی پوشیده نیست. «فرهنگ ما، دست کم در ادوار بس طولانی، فرهنگی تحت سیطره کلام و در خدمت کلام - چه شفاهی و چه مکتوب - بوده است و نوشتار و گفتار در آن، بیش از دیگر مظاهر فرهنگی و خلاقیت ذهنی، توان بُرد و شمع عمل و نفوذ و قدرت تأثیر داشته است.»<sup>۱</sup> هاله ادبی‌ای که در برهه‌ای از زمان (احتمالاً پیرو نظر صرفاً تاریخی پژوهشگران غربی که همچنان عادت داشتند، آثاری را که به شکل «تابلوی نقاشی» نبودند، به دیده نقاشی ننگرند) به دور نقاشی ایران کشیده شد، کاری کرد که ما نیز همواره در همان هاله دوباره نقاشی‌مان سخن بگوییم و چنین بود که «نظام معنا‌ساز»، که بیش از هر حیطه فرهنگی، خود را در سخن ادبی می‌نمایاند، خواسته یا ناخواسته به نقاشی نیز وارد شد و تا آنجا پیش رفت که قدرت خود را بر ساختارهای نظام دیداری ما نیز تحمیل کرد (چشم‌های ما به جای دیدن، بیشتر به کار معنی کردن شدند).

اما نکته‌ای که در مباحث تحلیلی و تاریخی، کمتر بدان پرداخته شده، زمان وقوع جدا شدن نقاشی از نوشتار یا همان کتاب است. زمانی که می‌توان از آن به «تاریخ کشف نگاه دیگری و معنا‌سازی» یا همان «دیده شدن» در تاریخ نقاشی نام برد. میل به دیده شدن، هم‌زمان با

تغییر ساختارهای زندگی، نقاشی را از ظلمات اوراق بسته کتاب‌های شاهی به رهایی هر یک از آثار در هیأت تابلوهای نقاشی درآورد، و در پی همین رهایی بود که به تدریج نقاش خواستار آزادی بیان و اندیشه در نقاشی‌اش هم شد. پس، او که تا دیروز جز به ساختار و نظام زبانی نقاشی‌اش به چیز دیگری نمی‌اندیشید (معنا را به ادبیات واگذار می‌کرد و از او وام می‌گرفت)، اکنون در مقام یک مؤلف، خود به تولید معنا پرداخت. این همان برهه از تاریخ نقاشی ایران است که در آن «مصورسازی کتاب» به بهای ایدئولوگ شدن تبدیل به اصطلاح نقاشی شد. پیش از این کمال‌الدین بهزاد متنی را مصورسازی می‌کرد که قبلاً آفریده شده بود. در واقع، او در یک کارگاه فقط «بازتولید» یک اثر را به انجام می‌رساند و، به این ترتیب، با «کار دست دوم» اش خود را از این که در مقام یک مؤلف و یک تولیدکننده معنا قرار گیرد، معاف می‌کرد. به بیان دیگر: بهزاد پیش از ایده‌پردازی، فقط کار نقاشی‌اش را به پیش می‌برد.

تغییر ماده کار از کاغذ و رنگ‌های آبی به پارچه و رنگ‌های روغنی، تغییر ابعاد و اندازه‌ها و هم‌زمانی آن با تغییر ساختارهای طایفه‌ای به شهری از سیر طبیعی تغییراتی حکایت دارند که در دوره صفویه اتفاق افتاد و در آن نقاشی ایران نیز به تدریج متن نوشتاری کتاب را رها و کادر مستقل «تابلوی نقاشی» را از آن خود کرد. این تغییر و تحول در مسیر خود از امثال رضا عباسی، صنیع‌الملک و کمال‌الملک گذشت تا به نقاشی امروز ایران و نظام دانشگاهی‌مان رسید. در این میان اما آنچه مثل جزیره‌ای، جدای از همه این تغییر و تحول‌ها، ناگهان از دل تاریخ معاصر ما سر بر کرد، «نگارگری» بود؛ نوعی از نقاشی که اندیشه و ادعایش یادآور «نهضت بازگشت به گذشته» در ادبیات دوره قاجار است که می‌خواست همچنان به سبک قدما و مفاهیم بزرگانی همچون حافظ و سعدی شعر بگوید.

نگارگری، اگرچه از همان ابتدا همچون انواع نقاشی و تصویرگری‌های عامیانه‌ای که در همه جای جهان مرسوم است، چندان از سوی پژوهشگران و منتقدین جدی گرفته

نشد، اما با چاپ اولین مجموعه از آثار محمود فرشچیان در قبل از انقلاب و حمایت نظام حاکم از وی و به رسمیت شناخته شدن و برگزاری اولین دوسالانه نگارگری در بعد از انقلاب، دیگر عملاً موجود متناقضی اعلام موجودیت کرد که جز با برداشت‌های سطحی از هنر مقدس (کلام امثال بورکهارت)، که زیبایی را جزء لاینفک صورت هنر می‌دانست، با هیچ اندیشه به سامان دیگری همخوان نبود. معنی ساده، عامیانه و بی‌ادعای ادبی، که به دنبال شیوه پیشینیان در کار امثال هادی تجویندی عیان بود، در آثار حسین طاهرزاده بهزاد و بعدها محمود فرشچیان و پیروان او سراسر در لابه‌لای عناوین تعیل عرفانی پنهان کاری شد. پس، مصورسازی کتاب، که زمانی در دوره صفویه بهای تبدیلش به امری جهان‌شمول‌تر (تابلوی نقاشی)، ایدئولوگ شدنش بود، این بار پس از آگاهی مدرنیستی‌اش از مقوله آزادی، به نام «نگارگری» بهایی دوباره را در رابطه با معنا در تاریخ نقاشی ایران پرداخت تا با «بازگشت به خویشستن» کار خود را به ظاهر از نقاشی نیز جدا کرده باشد. و این چنین بود که بعد از انقلاب، رسماً هنری در کار نقاشی قد علم کرد که نامش نگارگری بود و کارش و رفتن‌های دم دستی با مفاهیم ادبی - عرفانی.

امروز، به همان اندازه که نقاشان ما به حال نگارگران ما دل می‌سوزانند، نگارگران ما نیز با دیدن آثار نقاشان ما به حالشان افسوس می‌خورند، و در این بین، آنچه میان هر دو دسته مشترک است، احساس درستی و سعادت است که هر یک از کار خویش دارند، چه نقاشان ما از - به اصطلاح معروف - شلنگ‌تخته انداختن‌هاشان و چه نگارگران ما از تصویرهای فرسایشی‌شان از آهوها و آدم‌هایی با بینی‌های عمل شده و انحنای که جز به اروتیسیم پنهان در زیر تعابیر عرفانی ره به جای دیگر نمی‌برند.

با این حال، امروز هر چند منتقدین ما به کار نگارگران، وقعی نمی‌نهند و هر چند نگارگران ما نیز خود را از سخن نقاشان معاصر (مدرن) نمی‌دانند؛ اما به نظر می‌رسد، نگارگری جزئی از نقاشی معاصر ایران است و نگارگران ما نیز گروهی از نقاشان معاصر ایران‌اند و وجودشان (با همه حرف‌ها و حدیث‌ها) لازمه آن کثرت‌آرایی است که هر حرکت جدی مدرنی باید واجد آن باشد.

پی‌نوشت

۱- جلال سناری، زماندیشی و هنر قدسی، مرکز چاپ دوم ۱۳۸۷،