سوی دیگر پل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● محمدعلی بنی‌اسدی

هرگز تئوری هنر برایم به اندازه‌ی لحظات خلق یک اثر و مسائل پیرامونی آن جذاب نبوده است. یکی از لحظات مفرّح برای من زمانی است که فیلمی را ببینیم از نحوه‌ی کار یک نقاش در آتلیه‌اش و چون چنین فیلم‌هایی بسیار اندک‌اند می‌توان از راه نگاه کردن به آثار یک نقاش و نوع ضرباهنگ حرکات‌اش دریافت که چگونه کار کرده است. هرچند نمی‌توان تمامی آن لحظات را به طور عینی بازسازی کرد. شاید نوشته‌ها و گفته‌ها کمکی باشند در این میان، چنان که میرو در فیلم مصاحبه‌ای شرح می‌دهد، پرده‌های آتلیه‌اش را می‌کشد و آنقدر به پالتِ رنگِ پیش روی‌اش (که آکنده از رنگ‌های خشکَ شده است) نگاه می‌کند تا سوژه کارش به او الهام می‌شود. این که نحوه‌ی سوژه‌یابی میرو از ابتدا به همین‌گونه بوده است که شرح داده سوالی است که همچنان بی‌جواب است، ولی به گمان من این نحوه‌ی کار کردن در مورد کارهای واپسین‌اش صادق است. آن‌جایی که لکه‌های رنگ جای نمادهای همیشگی‌اش را پر می‌کنند و او را از آن راوی همیشگی کودکی‌اش با آن ستاره‌ها و حیوانات خانگی، دور می‌کنند. وقتی در کتابی اتودهای میرو را می‌نگری که چه ساده طراحی شده‌اند و یا در میان یافته‌هایش تصاویری را می‌بینی که در روزنامه‌ها و اعلانات موردتوجه‌اش بوده «یک شیء شبیه شمع ماشین، جدا کردن آدم‌هایی که دست یکدیگر را گرفته‌اند از تصویری که جمعیتی انبوه را نشان می‌دهد.» می‌توانی به دلمشغولی‌های میرو نزدیک شوی و یا آلبوم عکس‌هایی که فرانسیس بیکن جمع کرده است به راحتی کلیدی برای دریافت انگیزه‌ها و خیال‌هایی که او در آثارش به انعکاس آن‌ها می‌پردازد و گاه با کمی تغییرشکل دادن همان‌ها را در آثارش همیشگی می‌نماید؛ که این انتخاب‌ها جدا از نمایان ساختن شخصیت و عادت‌های نقاشان، بیانگر بخشی از تاثیراتی است که از پیرامون خود گرفته‌اند و نقش زمانه‌ای را که آنها در آن زیست می‌کنند به راحتی نشان می‌دهد.

بی‌سبب نیست که سائول استاین‌برگ، یکی از بزرگترین نقاشان و کاریکاتوریست‌های امریکایی (رومانیایی‌الاصل)، که سال پیش دنیا را وداع گفت در جواب یکی از منتقدین‌اش، که کارهای او را بی‌شباهت به پُل کَلِه نمی‌داند، عنوان می‌کند که آثار من و کَلِه از این رو به هم شبیه است که هردومان متاثر از کتاب‌ها هستیم. من این کلام استاین برگ را این گونه می‌فهمم که درحقیقت کتاب‌هایی که فرهنگ را بسته‌بندی می‌کند و با لفافی بسیار شیک آن را تحویل شما می‌دهد و شما در آن می‌توانید از کارهای مصریان قدیم تا نقاشان امپرسیونیسم و کوبیسم و... تا نقاشان پریمیتیو و مینیاتور را بیابید، لحظه‌ای به هاضمه‌ی بصری مخاطب‌اش توجه نکرده است که آیا تحمل این همه گونه‌گونی را دارد و آیا دچار اختلال نخواهد شد. آیا خواهد توانست مینیاتورهای ایرانی را با آن همه عناصر چیده شده در کنار هم، که مانند باغی دلگشاست، با اکسپرسیونیست‌های بعد از جنگ با آن همه عناصر خشن و خط‌های تیره، پشت سر هم ورق زده و خم به ابرو نیاورد. و یا هرکدام را در جای خودشان با دلیل وجودی‌شان سنجیده و آن چه را که در پس ذهن نقاش بوده است دریافته و دانسته که نقاش با چه گونه چشمی دنیا و پیرامون خود را می‌نگریسته است. جمله‌ی استاین‌برگ معنای دیگری نیز می‌تواند داشته باشد؛ ما دیگر به تنهایی قدم برنمی‌داریم و به کشف و خلق طبیعت نزدیک نمی‌شویم تا فرصت یابیم که آن را در آثار خود رام شده نشان دهیم و یا شاید فرصت این را نمی‌یابیم، بنابراین با طبیعت دست دوم روبه‌رو هستیم و از آن‌جا نقطه‌ی حرکت خود را آغاز می‌کنیم. من نقاشی طبیعت را نه ازخود طبیعت بلکه از طبیعت درون آثار سزان شروع می‌کنم و یا حتی در نزدیکی به طبیعت با چشم سزان طبیعت را می‌بینم و این شاید خود دلیلی می‌شود که در جایی آثار به ناچار به هم نزدیک می‌شوند. البته این در نقاشی می‌تواند زودگذرتر از عالم تصویرگری باشد. زیرا در نقاشی فرصت نزدیک شدن به خود زیادتر است و تفاوت‌های فردی زودتر آشکار می‌شود ولی در تصویرگری به علت تعریفی که از آن داریم این مجال کمتر است. چنان‌که در تعریف تصویرگری می‌پذیریم که تصویرگر راوی متن یا روایتی است به زبان تصویر به مخاطبی عموماً مشخص که این دو سرحد تعریف خاصی از وظیفه‌ی تصویرگر به‌دست می‌دهد که مشخص‌کننده‌ی آن است که تصویرگر نمی‌تواند عنان حس و حال شخصی خود را از دست رها سازد.

گفتم مشغله‌ی ذهنی من پرداختن به لحظاتی است که در ضمن کارهای خودم یا دیگران اتفاق می‌افتد و گاه این کنجکاوی به دلیل سوال‌هایی است که با آن‌ها مواجه می‌شوم. سوال‌هایی که از خودم می‌پرسم و گاه سوال‌هایی که گفتار دیگران مسبب آن است. مانند سخنرانی دوستی که دستی پربار در پرداختن به کتاب کودک دارد؛ البته نه به عنوان نویسنده یا تصویرگر بلکه به عنوان انسانی مطلع و روانشناس. این دوست از کم‌تحرکی تصاویر تصویرگران می‌نالید و آن را حمل بر ضعف طراحان می‌دانست که توانایی به‌وجود آوردن تصاویری پرشور و پرتحرک را ندارند.

این مسئله با ذهن من زیاد جور درنمی‌آید. زیرا بسیاری از دوستان تصویرگر، طراحان و نقاشانی بودند که در طول سال‌ها طراحی را آموخته، به خوبی صفحه را می‌شناختند و می‌توانستند عناصر ایستا و پویا را در یک اثر به خوبی تشخیص دهند و چون فعالیتی هم در زمینه‌ی طراحی طنز دارم فرصت داشته‌ام تا آثار طراحان طنز کشورهای مختلف را با هم مقایسه کنم و این ایستا بودن را در کار طراحان ایرانی می‌دیدم حتی در نوع برخورد با یافتن سوژه.

تا این که زمانی فرصتی پیش آمد که در یک دفاعیه، که مربوط به یک دانشجوی کارشناسی ارشد بود و تصویرسازی قصه‌هایی از کلیله و دمنه، متوجه نکته‌ای شدم که برایم مطلب را روشن‌تر کرد. در میان قصه‌هایی که آن دانشجو به آن پرداخته بود قصه‌ای (آن‌طور که به باید دارم) بود به این مضمون که پرندگان برای دور ساختن و یا از بین بردن خرسی که آشیانه‌ی آن‌ها را ویران می‌ساخت طعمه‌ای (ظرفی عسل) را بر بالای درختی کم‌توان می‌گذارند تا خرس به طمع به دست آوردن عسل بر بالای درخت رفته و بیفتد و چنان نیز می‌شود و چنان که برایم قابل حدس بود تصویرگر لحظه‌ای را تصویر کرده بود که درخت شکسته، عسل ریخته و خرس با تنی درهم شکسته پهن شده بود بر روی زمین. حال اگر به جای این دانشجوی ایرانی یک هنرجوی فرهنگی (به معنای عام) بود، چه لحظه‌ای را برای تصویر کردن انتخاب می‌کرد؟ لحظه‌ای را انتخاب می‌کرد که خرس بر بالای درخت است و درخت در حال شکستن، کدام یک از این تصاویر تحریک‌کننده‌تر است از بابت درگیر شدن در تصویر؟ (شاید به قصد دخالت حتی اگر کاری از دست مخاطب ساخته نباشد) مانند تصویری از بوسک، طراح فرانسوی، که قفسی را نشان می‌دهد و در آن شیری است که دم او از قفس بیرون مانده و در میان دهان بازشده‌ی شیر، که دندان‌های تیزی هم دارد، سرِ تربیت‌کننده‌اش قرار دارد و نیز مردی که بی‌هوا از کنار قفس می‌گذرد و ما لحظه‌ای را شاهدیم که پای مرد در حال لگد کردن دم شیر است. از دیدن این طرح هول می‌کنیم به قصد دخالت و می‌خواهیم چیزی را نجات دهیم و یا مانع اتفاقی شویم که لحظه‌ای بعد خواهد افتاد. ولی در تصویری که از کلیله و دمنه برای‌تان گفتم مخاطب ایرانی خود را بیرون از ماجرا می‌داند و این مگر نه آن است که با جهان‌نگری ما نزدیکی دارد که اتفاق می‌افتد و ما بیشتر نظاره‌گریم و آن سکون نوعی ازلی و ابدی بودن و استمرار در خود دارد؟

از هوارد هاوکز نقل می‌کنند که «برای گرفتن یک نماد دوربین را می‌توان در جاهای مختلفی قرار داد ولی یک جاست که «درست‌ترین» است» (نقل به مضمون) آیا نمی‌توان «درست‌ترین» را در این جا اصلی نسبی دانست؟ مسلماً «درست‌ترین» برای فیلمسازی که دلمشغولی‌هایی متفاوت با هاوکز دارد متفاوت است. مگر چنان همه‌چیز را مشروط قرار دهیم که یک راه‌حل صحیح را بیشتر متصور نسازد. ولی هنگامی که چنان شروطی وجود ندارد بی‌گمان هر آفریننده‌ای جهان را چنان توضیح می‌دهد که درمی‌یابد و این دریافت (خصوصاً در حیطه‌ای چون هنر) کاملاً وابسته به ناخودآگاه قومی هنرمند دارد و بستری که او در آن نشو و نما یافته است.