آیا هنر امروز ایران رنگ و بوی زمانهٔ خود را دارد؟

نقش زمان و مکان در روادی هنر

جلال‌الدین کاشفی

با نگاهی به آثار هنری گذشته و حال ـ آثاری که در گذر ایام، هنرمندان سراسر گیتی به سینهٔ تاریخ سپرده‌اند ـ در می‌یابیم که زمان و مکان در شکل‌گیری آنها نقشی اساسی داشته و با گذار از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر به دیدگاه‌های جدیدی رسیده، و به شکل و رنگ و بویی نوین در آمده‌اند. بی‌تردید ظهور و بروز چنین تغییراتی چیزی جز حصول به نگرش نو، اقتضای محیط و روح زمانه نیست ـ روح زمانه‌ای که در واقع جوهر اصلی این «تغییر و تبدیل» است و هنرمند را به گلشن سرسبز و عطرآگین اندیشه‌های نو، و به طراوت و زیباییهای خفته در مکان رهنمون می‌گردد.

در اینجا باید از خود سؤال کنیم: آیا هنر دارای معنا و مفهومی ثابت و لایتغیر است و در طول تاریخ می‌بایست همچنانکه بوده باقی بماند یا اینکه هنر دارای ارزشها و مفاهیم رنگ رنگ است و در هر برهه از زمان در قالبهای جدید درخششی دیگر آغاز می‌کند؟ به عبارتی دیگر، آیا زمانه تنها به رویش و زایش یك دیدگاه نو می‌پردازد، یا آبستن خاستگاههای بی‌شمار می‌گردد؟ آیا تاروپود ارزشها و مفاهیم هنر با اندیشه‌های فلاسفه، دانشمندان و زیبایی شناسان بافته می‌شود، یا در اعماق روح زمانه نضج می‌گیرد؟ آیا چکیده و عصارهٔ اندیشه‌های آنان گویای همان روح زمانه نیست؟ لاجرم باز از خود می‌پرسیم که بشر در دوران غارنشینی وقتی به خلق آثار هنری گرایش می‌یابد با کدامین اعتقاد و با تکیه بر کدامین فلسفه به کار می‌پردازد؟ آیا آیین جادوگری می‌توانست وی را به سر منزل هنر و زیبایی برساند، بی‌آنکه برای او رسیدن به چنین مفهومی هدف باشد؟

جا دارد به این نکته اشاره شود که برای خلق آثار هنری درهر زمان و درهرشرایطی باید «انگیزه‌ای» قِوام یابد، وگرنه هنر و زیبایی به منصهٔ ظهور و بروز نمی‌رسد. این انگیزه، بی هیچ شك و شبهه‌ای در هر دوره از حیات بشری به شکلی نو و قالبی جدید در می‌آید که ما آن را از تراوشهای روح زمانه می‌دانیم، یا روح زمانه را بر خاسته از «انگیزهٔ شکل گرفته» می‌پنداریم. این روح زمانه در نخستین بارقه از جلوه‌های هستی خود در کالبد آیین جادوگری حضور می‌یابد و آثار باره‌های اندیشه را در قالب اعتقادات آن روزگار هویدا می‌سازد. همچنین در زمانی بس دیرتر، با شکوفایی دین به صورت بارقه‌ای جدید (و به شکل روحی آن) در اقوال فلاسفهٔ کهن جای می‌گیرد و هنرمندان زمانه را از سرچشمهٔ فیض خویش سیراب می‌کند. از کهنترین اقوال فلاسفه در این باب، می‌توان به اقوال سقراط، افلاطون و ارسطو اشاره کرد که شاید بتوان گفت که فروغ اندیشه و دیدگاهشان هیچگاه خاموش نمی‌شود، و در هر زمان و در هر شرایطی به شکلی سازگار متجلی و دوباره در اعماق وجود انسان (انسان نسلهای دیگر) زنده می‌شود. درواقع برای درك ارزشهای زمان و مکان، در حیطهٔ آثار هنری، باید سؤال را چنین مطرح سازیم که هنر چیست و هنرمند کیست؟ بی‌تردید با اشاره به انبوه کتابهایی که در این مورد نگاشته‌اند، باید گفت که شاید کمتر به مفهوم هنر رسیده‌اند. قرنها تودهٔ بسیاری در پی کشف آن روان بوده‌اند و سرانجام به این اعتقاد رهنمون شده‌اند که شاید هنر «آشکار کردن زیبایی است.» شاید هم بتوان

صحنه‌ای از شاهنامه، جنگ طهمورث با دیو

پذیرفت که تجلی زیبایی «هدف هنر» باشد! امّا نکته اینجاست که زیبایی چیست و چگونه به آن دست می‌یابیم؟ بی تردید، بی شمار کتابها می توان یافت که در این باره به رشتهٔ تحریر در آمده و انسان را سرگشته و گمراهتر از همیشه می نماید. کمتر کتابی می توان یافت که بیراهه نرفته و به دقایق و ظرایف زیبایی، و به مفهوم حقیقی هنر نزدیك گشته باشند. لذا به کدام اندیشه و تعقل و به کدام ادراك و احساس می توان پاسخ گفت و مفهوم حقیقی و جوهرهٔ ذاتی هنر و زیبایی را به آن نسبت داد؟

تولستوی دربارهٔ هنر و زیبایی می نویسد: «این مفهوم شگفت «زیبایی» برای کسانیکه به سخن خویش نمی اندیشند قابل فهم و درك می نماید و هیچیك از فلاسفهٔ ملل گوناگون که تمایلات رنگ رنگ دارند، نتوانسته است در صد و پنجاه سال گذشته بر سر تعریف آن با دگری توافق کند، چیست این مفهوم زیبایی که آیین عمومی هنر بر آن بنیاد دارد؟» تولستوی با تحقیقات گسترده‌ای که در این زمینه می کند و نگاهی عمیق بر شالودهٔ هنر و زیبایی می اندازد در تفسیر و تشریح اقوال فلاسفه و بزرگان روزگار می نویسد: «مشکل بتوان در هیچیك از حوزه‌های علوم فلسفی به یك چنین تحقیقات متناقض و ناقص و به یك چنین شیوهٔ توجیه بدانگونه که در قلمرو زیبایی شناسی پیدا شده است بر خورد. از طرفی عبارت پردازیهای مشعشع که دارای هیچ نوع مضمون و محتوی نیست و اکثراً با سطحی ترین قضاوتهای یك جانبه شاخص شده است خودنمایی می کند؛ و از سوی دیگر عمق و تبحر غیر قابل تردیدی که در مورد تحقیق به کار رفته و از لحاظ محتوی غنی است، به چشم می خورد. باید گفت در روش دوّم، بی ذوقی نفرت‌انگیزی که در به کار بردن اصطلاحات فلسفی دیده می شود و ساده‌ترین چیزها را در جامهٔ دانش مجرد پوشانیده است و گویاخواسته است لیاقت ورود به تالارهای نورانی دستگاه فلسفی را به این کلمات ارزانی دارد، خواننده را وازده می کند؛ سرانجام، در میان این دو روش تحقیق و توجیه، یك روش سوّم به وجود می آید و شکل می گیرد.

گویی این شیوهٔ ثالث... شامل شیوه‌ای التقاطی است و گاهی با جلافت و خودسازی، عبارت پردازیهای مشعشع، و زمانی دیگر دانش و اطلاعی را که مبتنی بر فضل فروشی است نمودار می سازد .... ولی شکلی از توجیه که دچار هیچیك از سه اشتباه مزبور نشود و حقیقتاً مشخص باشد و با محتویات اصلی و اساسی خویش معنای خود را واضح و روشن و به زبان معمولی فلسفی بیان کند، در هیچ جا کمتر از حوزهٔ زیباشناسی به آن بر نخواهیم خورد. کافی است که کتاب شاسلر (تاریخ انتقادی علم الجمال، چاپ ۱۸۷۲) را بخوانیم تا به درستی قضاوت وی معتقد شویم.

ورون نویسندهٔ فرانسوی در مقدمهٔ اثر بسیار خوب خود که دربارهٔ علم الجمال نوشته است همین موضوع را می گوید: هیچ علمی به اندازهٔ زیبایی شناسی دستخوش خیالیافی متافیزیسینها نشده است. از زمان افلاطون تا پیدایش آیینهای رسمی زمان ما، نمی دانیم از هنر چه معجون شگفتی با خیالها و تصورات تقطیر

شده و رازهای شگرف ساخته‌اند که مبین عالی آنها، استنباط مطلق کمال مطلوب زیبایی، زیبایی ساکن و ملکوتی اشیاء واقعی است».[۱]

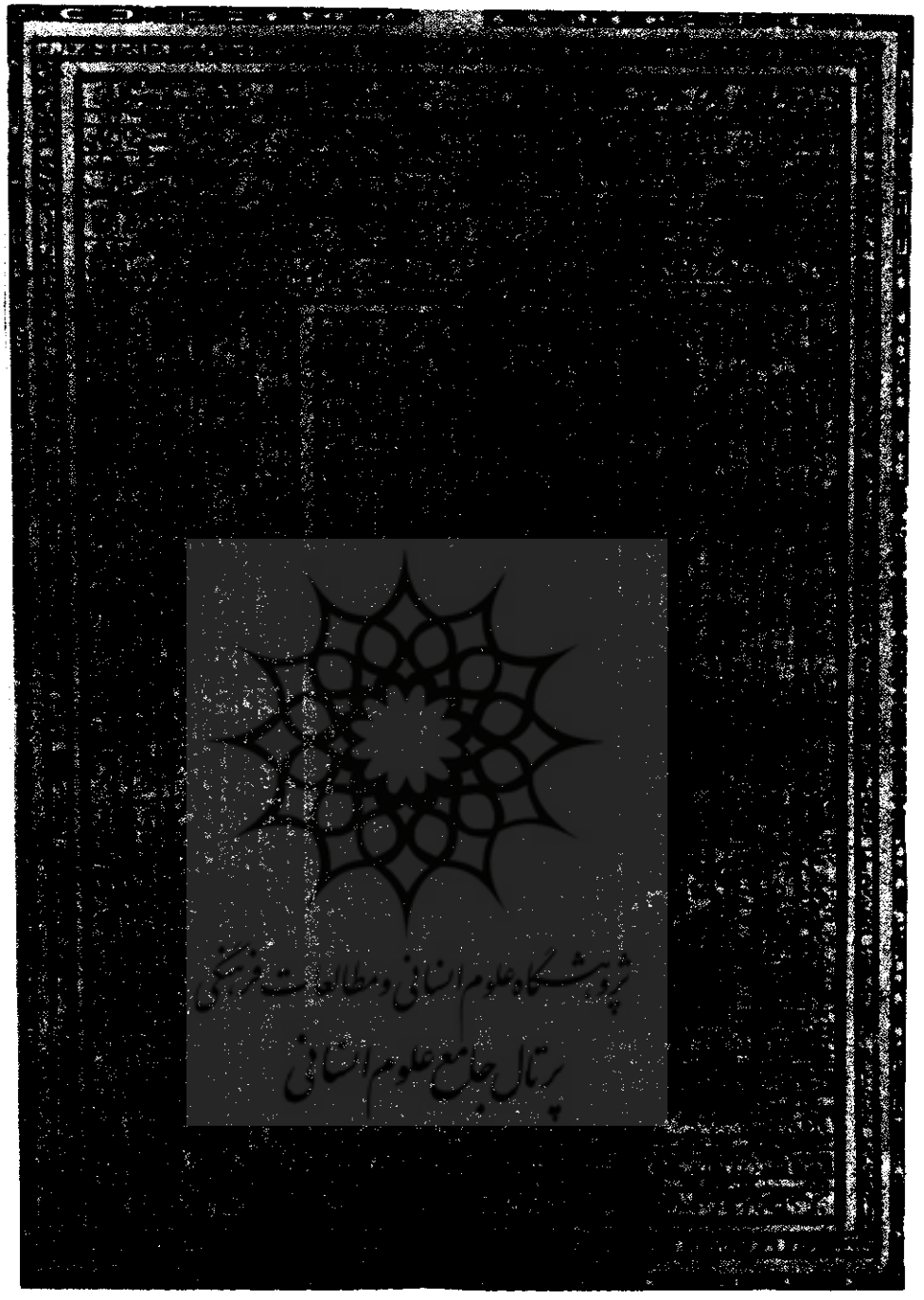
با تمامی تعاریفی که دربارهٔ هنر و زیبایی شده است، و اکثر به بیراهه رفته‌اند. گاه به تعاریفی بر می‌خوریم که شاید دور از مفهوم هنر و زیبایی نباشند؛ مثلاً هنر را یکی از شرایط حیات بشری می‌دانند که سبب ارتباط میان انسانهاست و آنان با درك احساساتشان ـ از راه سمع و بصر ـ با یکدیگر رابطه برقرار می‌کنند. به اعتقاد تولستوی، این همان نگرشی است که سقراط، افلاطون و ارسطو یا پیامبران مسیحیت و اسلام داشته‌اند.

در واقع باید پذیرفت که برای انتقال ادراکات و احساسات و فراهم ساختن چنین ارتباطی، شرایط زمان و مکان ضرورت می‌یابد. همچنین باگذار از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر نمی‌توان انتظار داشت که ساختار و نظام منطقی عقل و احساس، بی هیچ تغییر و تبدیلی به حیات خود ادامه دهد و ما را به تکامل برساند!

در ایران، با گذشت زمان، هنرهای گوناگون اکثر دستخوش یك سکون و تحجر گردیده و رو به انحطاط و ویرانی نهاده است. هنرمندان زمان حال با تغذیه از جامهای بلورین تمدنهای کهن که امروزه غبار گرفته‌اند، به تقلید و تکرار نشسته‌اند. گویی تمامی مظاهر و جوهرهٔ فرهنگی خویش را به دست فراموشی سپرده و به ارزشهای ناصواب دیرینه و ره‌آورد جهان غرب تکیه زده و در این راه، به اصلاح تخریبها و کهنه پرستیها نپرداخته‌اند. به‌طور مثال، در هنرهای تجسمی، به ویژه هنر نقاشی ایرانی، هنرمند گویی در زمان و فضای گذشته غور می‌کند و به آفرینش آثاری در چارچوب زمان و مکانی دور ـ چون دورهٔ مغول یا صفویه ـ می‌پردازد. در این گونه آثار فضای گذشته را با به کار گیری قصرهای پادشاهان آن روزگار، و چادُرهای صحرانشینان و شاهزادگان، و یا البسهٔ خاص آن دوران، به تصویر می‌کشد و ابایی ندارد که امروز ـ در قرن حاضر ـ در محیطی دیگر و در زمانی دیگر زیست کند امّا آثارش یادآور همان گذشته‌های دور باشند! قابل ذکر است که کمال‌الدین بهزاد، سلطان محمد نقاش،

مینیاتور دورهٔ صفویه، خسرو و شیرین

اثری از رضا عباسی، متعلق به ۱۰۲۰ هـ.



احوالات چهارده معصوم، اثر وحید اولیاء متعلق به ۱۳۷۵ هـ.

میرك هروی و بسیاری دیگر از نوابغ هنر نقاشی ایران در زمان خویش آثاری را به جهان هنر عرضه نمودند که متجسم کنندهٔ همان زمان و مکان است. آنان به گذشته‌های دور یا به عبارتی دیگر به پس پشت خویش چنین نمی‌نگرند بلکه به راستی در پرده‌های خویش قدمهایی را بر می‌دارند که چون آینه، منعکس کنندهٔ روح زمانهٔ خویش‌اند، بی آنکه خود را در بند تقلید از عین محسوس قرار دهند.

امروزه نیز هستند هنرمندان گمنامی که در این خاك پاك به کنکاش پرداخته و آثارشان را از حیطهٔ قالبهای کهنه به در آورده و به تجربه‌های جدیدی ـ هر چند ضعیف ـ رسیده‌اند؛ امّا اینان هنوز هم حضوری در خور تعمق یعنی حضوری که بتوان به آن تکیه کرد، ندارند. پیکاسو دربارهٔ هنر نو می‌گوید: «هنر از این لحاظ، باید خرابکار و اساساً انقلابی باشد. هنرمند نوین، از این دیدگاه، باید در خط مقدم جامعه زندگی کند و زندگیش الگوی آزادگی و مبرا از سنتهای روح‌شکن باشد[۲].» مقصود پیکاسو این است که تا قالبهای کهنه و دست آوردهای کلیشه‌ای و روشهای متروکه را خراب نکنیم، نمی‌توانیم به ارزشهای نوینی برسیم. آیا تصویر کمپوزیسیونهای گذشته و به کارگیری پرسوناژهای مغولی، اسبهای تکیده، سلاح سرد، شمشیر و نیزه و تبر که یادآور جنگهای گذشته است و یا تجسّم خیال‌انگیز زنان دلفریب و پیرمردان میگسار در لباس و فضای صفویه و یا شکل‌گیری پرده‌های دوران انحطاط هنر اسلامی چون زندیه و قاجاریه یا ترسیم زیورآلات و سودجستن از رنگهای جواهر گونه و درخشان که در بطن خود هدفی جز نمایش ابتذال یا حرکتی تزیینی ندارند و از بیان و محتوی عاری هستند می‌توانند پاسخگوی هنر نقاشی ایران در این بُرهه از زمان باشند؟ آیا این تابلوها و تصاویر زینتی و صورتهای مسخ شده، می‌توانند به نوعی از فلسفهٔ ذهن و یا عرفان شرق سخن به میان آرند؟ در واقع به صواب است که سؤال را چنین مطرح سازیم: در وادی هنر و زیبایی نقاشی چیست و نقاش کیست؟

برای راه‌یافتن به کنه مفهوم هنر و زیبایی، به ویژه در قلمرو نقاشی و تعیین حدود و ارزشهای آن، بی مناسبت

حملهٔ حیدری.

حملهٔ حیدری

کلیله و دمنه، اثر میرزا جعفر، متعلق به ۱۲۸۲ هـ.

صحنه‌ای از شاهنامهٔ فردوسی، رستم در حال کشتن فیل، متعلق به ۱۳۲۲ هـ.

نیست که به دیدگاه فلاسفه؛ از جمله هگل، فیلسوف ژرف اندیش آلمانی، نظری بیندازیم.

اندیشهٔ هگل هر چند که در زمان و مکانی بس دور شکل گرفته است لیکن ژرف اندیشی او ما را بر آن داشته تا در تجزیه و تحلیل و در ک هر چه بیشتر مقولهٔ هنر و زیبایی، به نظراتش توجه نماییم و با گرایشهای نوین به محك کشانیم.

از آن رو که هگل در مورد زمان و مکان بحث می کند و در این جا از نظریه‌های او استفاده می گردد، گفتن این نکته ضروری است که زمان و مکان مطلق، زمان و مکانی است که در فیزیك نیوتنی مطرح است و به دیدگاه سنتی زمان و مکان نزدیك است؛ امّا زمان و مکانی که هگل به آن اشاره دارد، با توجه به صیرورت وجود باید معنا شود. مثلاً زمان در فرایند دیالکتیکی، آن طوری که مورد نظر هگل است باید ملاحظه گردد. بنابراین برای هگل زمان ساعت نیست، بلکه زمانی است که در کل تاریخ مطرح است و در کلیت آن معنا پیدا می کند و قابل تجزیه به آنات زمان معمولی نیست، لیکن زمان و مکانی که در ابتدا مورد بحث واقع شد، زمان و مکان فیزیکی است و با نظریه‌ای که از هگل نقل می شود متفاوت است.

لذا، نظریهٔ هگل از این جهت ضرورت می یابد که ارزشهای هنر نقاشی را از هنرهای دیگر و حدود وظایف و هویت آن را از دیگر شاخه‌ها مشخص می نماید. همچنین زمان و مکان فیزیکی، هنر امروز را در گذر ایام تعیین و ارزشهای نوین را ارائه می دارد.

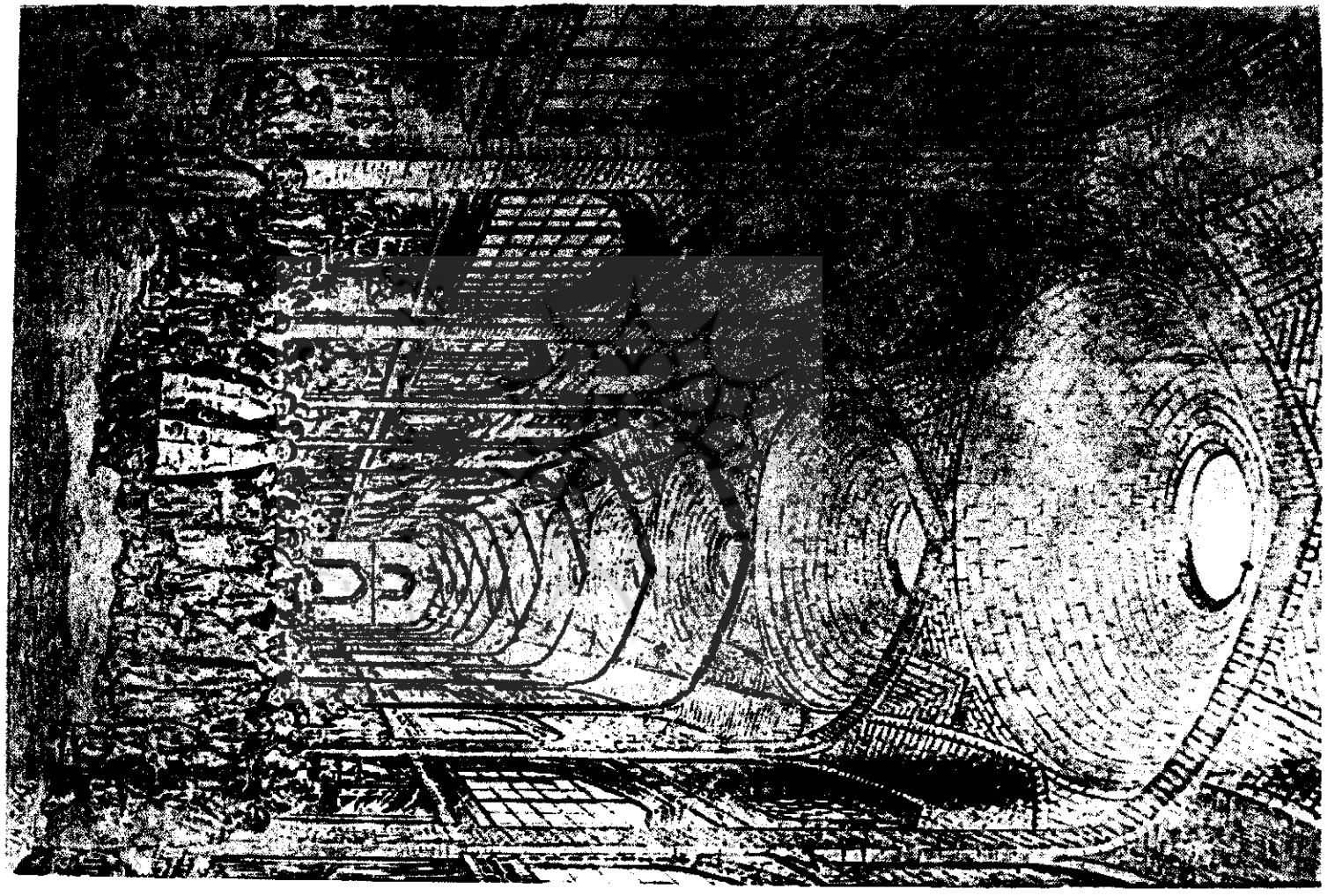
او در کتاب فلسفی خود ضمن تحلیلی که تحت عنوان روح ذهنی، عینی و سرانجام مطلق دارد، زیبایی را در تابش مطلق یا مثال می بیند. همچنین در نگاهی که به انواع هنرها (کنایی، کلاسیك و رمانتیك) دارد، به جایگاه هنر مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی و شعر اشاره می کند و ویژگیهای هر یك را از دگری باز

صحنه‌ای از شاهنامهٔ فردوسی، به چاه افتادن رستم، متعلق به ۱۳۲۲ هـ.

از کتاب پارس، کلده و شوش، ناصرالدین شاه، اثر تیرت پاریس،

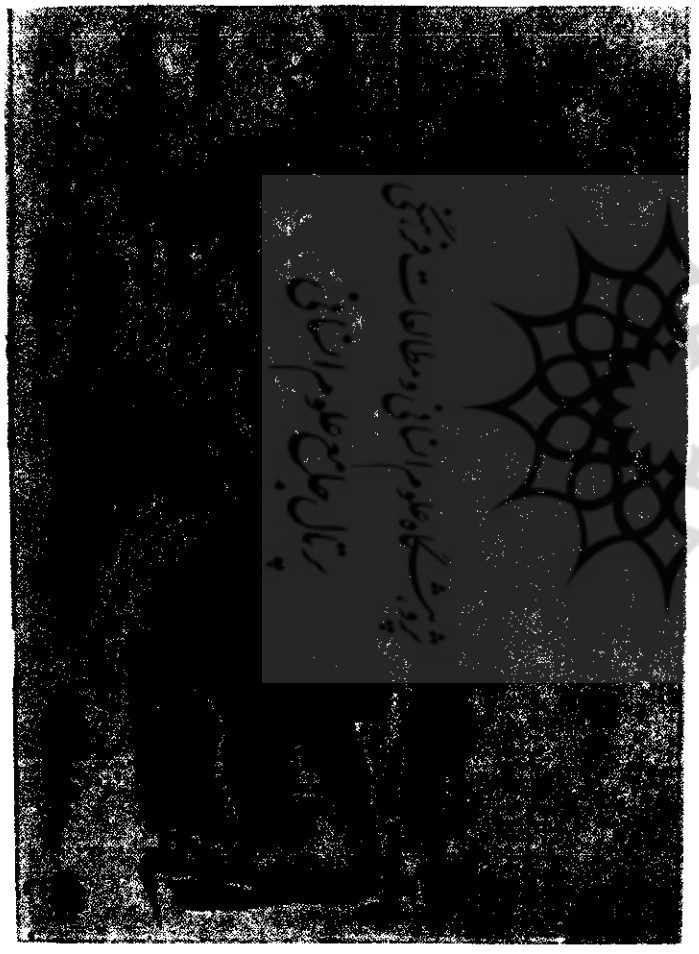
می نماید. وی دربارهٔ زیبایی می نویسد: «تابش مطلق یا مثال از پس حجاب جهان محسوسات، زیبایی نام دارد. لازمهٔ مفهوم زیبایی آن است که عین یا موضوع آن محسوس باشد. یعنی چیزی واقعی باشد که به حواس در آید، مانند تندیسی، یا ساختمانی یا آهنگ موسیقی دلنوازی یا دست کم صورت ذهنی چیزی محسوس، مانند آنچه در شعر [آفریده می شود]. زیبایی، امری تجریدی و انتزاعی نمی تواند باشد. پس عین زیبا خود را بر حواس عرضه می کند ولی بر ذهن یا روح هم جلوه می فروشد زیرا وجود حسی محض به خودی خود زیبا نیست، بلکه فقط هنگامی زیبا می گردد که ذهن، پرتو فروغ مثال را از خلال آن ببیند.

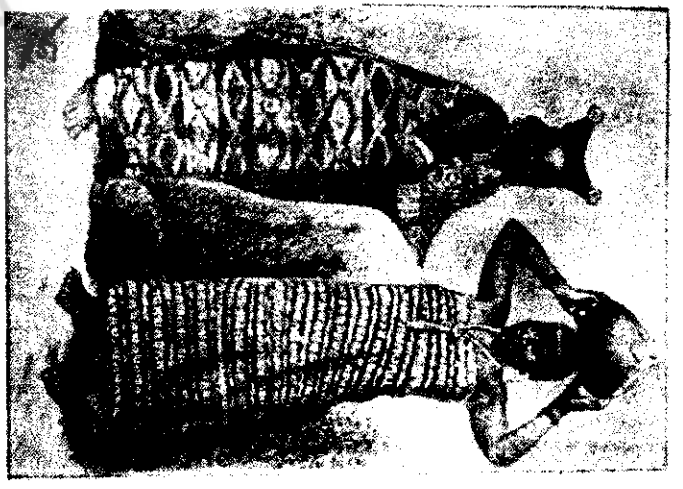
چون مثال، حقیقت مطلق است، چنین بر می آید که حقیقت و زیبایی هر دو یك چیزند؛ زیرا هر دو مثال‌اند. ولی در عین حال از هم متمایزند. زیبایی، مثالی است که به صورتی حسی در هنر یا طبیعت به



پارس، کلده و شوش، «بازار وکیل شیراز»، اثر بر کلی و بربانت، پاریس ۱۸۸۷م.

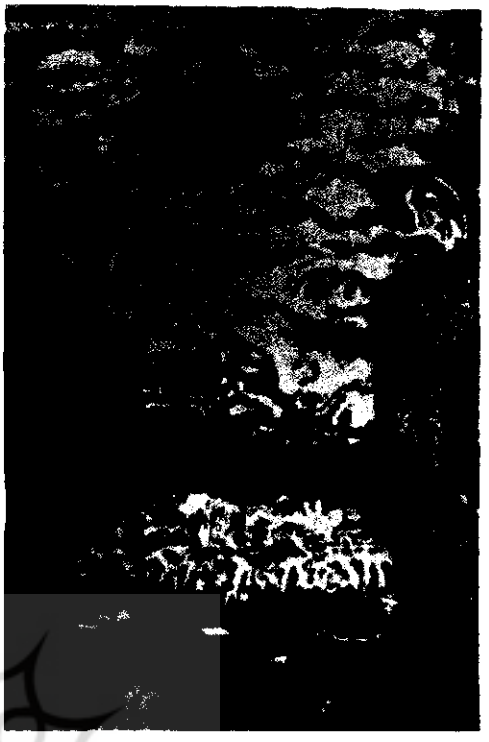
سفر مسیو ستانلی به افریقا، اثر مصورالملك، تهران، ۱۳۱۵هـ.





طراحی، اشرف. آرش. تهران، ۱۹۷۶م.

رؤیت و ادراك حواس در آید. حقیقت، مثالی است که بدان گونه که در خویشتن هست، یعنی به صورت اندیشهٔ محض در یافته شود. . .[۳]» از آن جایی که هگل زیبایی را در پرتو فروغ مثال، و مثال را در همبستگی و یگانگی عین و ذهن می بیند به جدایی آنها اعتقادی ندارد و عامل زیبایی را در صورت معقول (یا وحدت) و صورت محسوسات (یا کثرت) می جوید. هگل با چنین بینشی در مورد نقاشی و حدود آن می نویسد: «زوال کالبد محسوس [یا صورت] در هنر رمانتیك نخست از راه نفی مکان است. ولی این امر یکباره صورت نمی گیرد. نقاشی. . . فقط یك بُعد مکان را کنار می گذارد و دو بُعد باقی را که سطح بسیط از آنها پدید می آید دستمایهٔ خود می سازد. بدینسان دیگر نه مادهٔ جامد و خشن و واقعاً موجود، بلکه نمایش آن بنیاد کار هنر است. در اینجا هنر مند، آفرینندهٔ خیال و نمایش جمود ماده است. پس در حالی که جنبهٔ محسوس آثار هنر معماری یا مجسمه‌سازی چیزی [به تمامی] یا واقعاً مادی بود، بخش محسوس هنر نقاشی فقط تا اندازه‌ای مادی است و باقی آن خصوصیت روحی دارد. بدین گونه جنبهٔ ذهنی، اکنون حتی خود را در اعماق کالبد محسوس یا صورت اثر هنری نیز نمودار می سازد . . . وسیلهٔ مادی در هنر نقاشی نور و رنگ است. . . نقاشی، نیازی بدان ندارد که اشخاص را در آرامش پایدار تصویر کند. بلکه می تواند آنان را در حال همهٔ جنبشها و کوششهای خویش نشان دهد. با این وصف امکان نقاشی در این زمینه محدود است؛ زیرا فقط می تواند لحظه‌ای از زمان را برای ما تصویر کند و بر خلاف موسیقی و شعر در نفس خویش امتداد زمانی ندارد تا بتواند مراحل گوناگون فعالیت آدمی را نشان دهد[۴]. » همانگونه که از سخنان هگل در می یابیم، هنر نقاشی نه واقعاً وابسته به ابعاد مکان است و نه توالی زمانی دارد. به همین علت نباید به بیراهه رفت و از هنر نقاشی چیزی مغایر با وظایف اصلیش انتظار داشت. بارها وظایف هنرهای دیگر را از هنر نقاشی طلب کرده‌اند و این کج فهمی سبب گردیده که هنر نقاشی هیچگاه ارزشهای خود را به نمایش در نیاورد، بلکه مقلد هنرهای دیگر گردد و وظایف آنها را به نوعی بر



طراحی، اثر داود شهیدی، تهران، ۱۹۷۶م.

طراحی یا قلم و مرکب، اثر امین‌الله رضائی، تهران، ۱۹۷۶م.

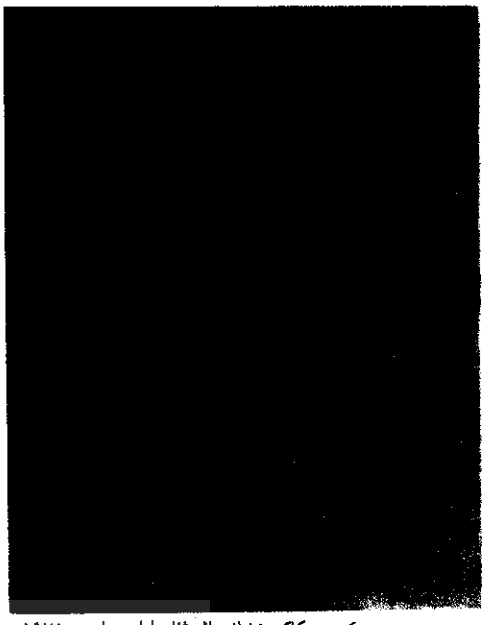
عهده گرفته و به تماشـــا گذارد. همچنین از آن رو که هنرهای دیگر را در کالبدی غلط به کار گرفته‌اند، هیچگاه موفق به نمایش کمال مطلوب آن هنرها نیز نشده‌اند، بلکه در واقع هنر نقاشی را به گستره‌ای کاملاً بی ارتباط با حقیقت وجودیش سوق داده‌اند.

مثلاً در طول تاریخ به کرّات کوشش شده است تا هنر نقاشی از طریق قصه و حکایت پـردازی و ارتباط پرده‌های نقاشی، گویای فعالیتهای آدمی گردد و به نوعی تداعی توالی زمان نماید؛ پرده‌های پیوسته در واقع ناپیوسته‌اند و هیچگاه چون موسیقی قادر به امتداد زمان در خویشتن نیستند. هگل در قیاس مجسمه‌سازی با نقاشی و نقاشی با موسیقی می‌نویسد: «موسیقی، مکان را یکسره نفی می‌کند و فقط در زمان وجود دارد. از این رو چون هر چه به رؤیت در آید باید در مکان موجود باشد، این هنر خطابش نه با حس بینایی بلکه با حس شنوایی است. وسیلهٔ مادی آن نیز به همین دلیل توالی اصوات یا نواها در زمان است.

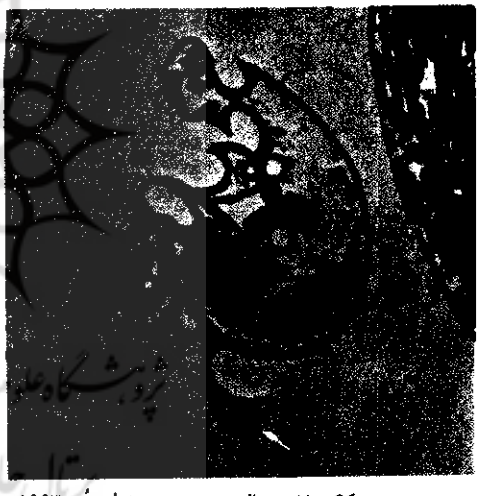
این نفی کامل مکان، موسیقی را به هنری مطلقاً ذهنی مبدل می‌کند. هر تندیسی وجودی مستقل از خویش در مکان دارد و چیزی مستقل است. در نقاشی، این عینیت تا اندازه‌ای از میان برداشته می‌شود. هر تصویری فقط صورت ظاهر را نشان می‌دهد. با این وصف حتی خودِ عکس نیز به عنوان یك چیز، وجودی خارجی دارد. ولی نوای موسیقی هرگز پاینده نیست بلکه در همان لحظه‌ای که از ساز بر می‌خیزد نابود می‌شود. بدین سبب از هر گونه عینیت واقعی بی بهره است. پس در موسیقی، بر خلاف هنرهای دیگر، میان عین و ذهن هیچ گونه جدایی نیست. هر تماشاگری، تندیس یا عکسی را که در برابرش است چیزی بیرون از خویش می‌داند. نفس [یا عالم] در این گونه موارد از موضوع [یا معلوم] خود جداست. ولی چون این عینیت خارجی در موسیقی ناپدید می‌شود، جدایی میان اثر هنری و مخاطبش نیز از میان بر می‌خیزد. از این رو نغمهٔ موسیقی تا بُن جان شنونده راه می‌یابد و با عوالم ذهنی او یکی می‌شود[5]. » بدین ترتیب، از گفته‌های هگل چنین نتیجه می‌گیریم که این وحدت را بیش از هر هنر دیگری می‌توانیم در موسیقی یا شعر جستجو کنیم ـ وحدتی که

طراحی با قلم و مرکب، اثر ناصر اویسی، تهران ۱۹۶۵م.

در حقیقت از آمیزش جان با عین به وجود می آید لیکن در هنر نقاشی می بایست در واقع تابع شرایط ارزشهائی باقی ماند که ویژهٔ این هنر است. نه از آن انتظار وجودی تندیس وار، یا نقش برجسته و یا حجم‌وار و مستقل از خویش را داشت و نه از آن انتظار انعکاس زمانی بیش از حضور و انعقاد لحظه‌ای.



کوه، حکاکی خشک، اثر ژنا جلیلی، پاریس ۱۹۷۸م.

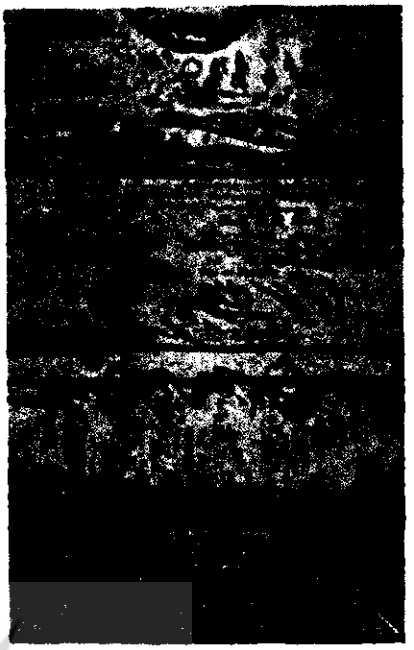


حکاکی با اسید، اثر محمد حسن سیدل، رُم، ۱۹۶۳م.

بدین ترتیب، هنر نقاشی، پس از گذار از فراز و نشیبهای فراوان به راه خود می افتد و هنرمندان سراسر جهان به کشف ارزشهای پنهان و آشکار آن می پردازند و آن را به جوهرهٔ ذاتی خویش نزدیک می کنند. هنر نقاشی به دست هنرمندان پیشرو چون مانه، تغییر می کند و به رنگ و بویی سازگار با زمانه اش در می آید؛ هر چند که در آن زمان ـ در ابتدا ـ به سخنش نمی اندیشند و آثارش را به درستی درك نمی کنند! ما نه می گوید: «روی سطح دو بعدی بوم و عاری از عمق، جهان سه بعدی را نمی توان به کار گرفت.» یا اینکه می گوید: «بازیگر اصلی در نقاشی نور است[۶]» ما نه، مونه، رنوار و بسیاری دیگر به راهی قدم می گذارند که اندیشه‌های نوینی را در بر می گیرد و هنر را از قالبهای کهنه می رهاند. در واقع، انسان دگرگون شده را بر سفینهٔ آرزوهای بلند می نشاند و او را به پرواز در می آورد.

هنرهای گوناگون، اعم از تندیس، نقاشی، موسیقی و شعر می بایست از یك سو پیوندی با حقیقت وجودی خویش، و از دیگر سو با زمان و مکان، یا خارج از این محدودهٔ معین داشته باشند. هنرمندان امروزی نیز با تغذیه از عصارهٔ ارزشهای همیشه جاویدان بر کشتی اندیشه‌های نو سوار می شوند و انسان را متحول و بارور می سازند. پل کله، دربارهٔ واقعیتهای نوین می گوید: «ما عادت داشتیم اشیای مرئی بر روی کرهٔ خاکی را شبیه‌سازی کنیم . . . امروز ما از واقعیت اشیاء مرئی پرده بر می داریم و بدین ترتیب این اعتقاد را بیان می کنیم که واقعیت مرئی، صرفاً یك پدیدهٔ منزوی است و اخیراً واقعیتهای دیگر از آن سبقت گرفته‌اند. اشیاء معنی گسترده‌تر و متنوعتری دارند و غالباً با تجربهٔ منطقی دیروز در تضاد قرار می گیرند . . . سرانجام جهانی از شکل، از بطن عناصر صرفاً انتزاعی شکل، آفریده خواهد شد که از اشیاء، موجودات، یا چیزهای انتزاعی مانند حروف یا اعداد، کاملاً مستقل خواهد بود. به بیان دیگر، واقعیت اشیای مرئی، دیگر صرفاً مرئی بود نشان نیست، حالت مرئی هر شیئی که با پرسپکتیو، تنها به شیوهٔ هنر سنتی نشان داده می شود، گزارشی بی نهایت کوتاه شده و محدود دربارهٔ آن است، واقعیت چیزی به مراتب بیش از این است. مثلاً درخت سیب در هنگام شکوفه دادن، به بیان دقیق‌تر، مجموعه‌ای از مراحل رشد، ریشه‌ها، شیرهٔ گیاهی، ساقه، برش حلقه‌های رشد سالانه، غنچه، گل، نقش جنسی آن میوه، هسته ودانه‌های آن است[۷].» در واقع پُل کله به دنبال حقایقی

طراحی یا ذغال، اثر تیکزاد نجومی، تهران، ۱۹۷۵م



حکاکی با اسید، اثر همایون مظاهری، پاریس ۱۹۷۳م.

خارج از ارزشهای این جهان قراردادی می گردد و با این دیدگاه می خواهد بیننده را به مشاهدهٔ جوهره و حقایق پنهان از دیدگان توسط شیوه‌ای نو وا دارد. مانه، مونه، دگا، رنوار، سزان، ماتیس، پیکاسو، کله مونداریان، کاندینسکی و بسیاری دیگر از نوابغ روزگار، به دنبال واقعیتهایی رهسپار شدند که بی تردید روح زمانه اقتضا می کرد. آنان هنر نقاشی را از رکود و تحجر، از تقلید و تکرار و سکون، به در آوردند و هنر نقاشی ناب را از نقاشیهای سراسر تزیینی، روایتی یا گاه وقایع نگاری و یا شبیه‌سازیهای بی حاصل مجزا نموده و هویت اصلی اش را به آن باز گردانیدند. هنر نقاشی در این مرحله از هستی خویش، به وظایف خود توجه دارد و به ارزشهای ناصواب پاسخ نمی دهد. هنر نقاشی دیگر به زیباییهای صوری یا قصه‌گویی تن در نمی دهد و بیننده را به تماشای وقایع تاریخی دعوت نمی کند. هنر نقاشی تنها زمانی به نمایش صحنه‌های گذشته می پردازد که آبستن بینشی نوین باشد. هنر نقاشی نوین آینهٔ تمدن امروزی است و در این آینه به واقعیتهای نو اشاره می کند. کاندینسکی در بارهٔ واقعیت نو می نویسد: «دنیای منطقی که در معرض دید عادی قرار می گیرد به طرز مأیوس کننده‌ای فریبنده است و ما باید دید «منطقی» شده را کنار بگذاریم و چنان برنامه‌ریزی کنیم که واقعیت ژرفتر خودمان که در دنیای غریزی ضمیر نیمه‌آگاه به سر می برد بتواند سربلند کند و به چشم دیده شود[۸].»

در اینجا بی مناسبت نیست به این نکته اشاره شود که هنر نقاشی ایران در زمانی بس دور چنان شکوفا بود که نه تنها با روح زمانهٔ خویش می جوشید، بلکه قرنها بعد، دستمایهٔ الهام هنرمندان نوین غرب شد و در تجلی آثار نوین آن سامان سهمی بزرگ یافت. با این همه باید گفت جایگاه هنر نقاشی امروزی ایران چیست؟ آیا روح زمانه را پاس می گوید؟ یا به تقلید و تکرار نشسته است؟ آیا ارزشهای نهفته در سنت دور را نگاهبان شده است، یا به پایگاه مکتب نوینی رسیده است که در این خاك پاك به انتظارش نشسته‌اند؟ آیا ارتباط روز افزون هنرمندان و نمایش آثار نقاشی، بیننده را به تماشای ارکسترسیون مکتبهای به عاریت گرفته نکشانده؟

امید می رود نقاشی این مرز و بوم در مسیری به حرکت در آید که به «زیبایی» برسد و پرتو فروغ مثال را در بر گیرد. از تزیینات و تلألو رنگهای برّاق که خمیر مایهٔ آثار زرگران و صنعتکاران به شمار می آید بپرهیزد و به جوهرهٔ ذاتی هنر نقاشی و اندیشه‌های ناب نزدیك شود.

بی تردید این گمراهی و غفلت و بی توجهی، تنها در وادی هنر نقاشی به چشم نمی خورد، بلکه در اکثر هنرهای دیگر هم دیده می شود. نیز نادرند هنرهایی که در مسیری صحیح افتاده و با روح زمانهٔ خویش جوشیده و در هم تنیده باشند.

حاشیه:

۱. لئون تولستوی، هنر چیست؟، ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، صفحهٔ ۲۱، ۲۳، ۲۴

۲. هلن گاردنر، هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، صفحهٔ ۶۱۶.

۳. و. ت. ستیس، فلسفهٔ هگل، ترجمهٔ دکتر حمید عنایت، صفحهٔ ۶۱۷ و ۶۱۸.

۴. همان جا، صفحهٔ ۶۵۹ و ۶۶۰.

۵. همان جا، صفحهٔ ۶۶۱ و ۶۶۲.

۶. هلن گاردنر، هنر در گذر زمان، صفحهٔ ۵۹۳.

۷. همان جا، صفحهٔ ۶۱۵.

۸. همان جا، صفحهٔ ۶۲۰.