کاملاً اتفاقی، چندی پیش از نمایشگاه نقاشی نگار فرجیانی سر درآوردم و همین‌جور کاملاً اتفاقی معلوم شد که او هم بدش نمی‌آمده که آدمی بی‌ربط به دنیای هنر و نقاشی از آثارش دیداری داشته باشد. کاملاً اتفاقی، جمع کوچکی تشکیل شد تا از این رویارویی تصادفی صحبت کنیم و ببینیم آیا اساساً گفت‌وگو میان آدم‌هایی متعلق به دنیاهای متفاوت، با برچسب‌هایی که بر پیشانی خود دارند و یا بر پیشانی آن‌ها زده می‌شود امکان‌پذیرهست یا نه. این مطلب، محصول تلاش برای برقراری رابطه میان این من بی‌ربط با آن جمعی بود که جایی، جوری با دنیای هنر و نقاشی سروکار داشتند. «من»ای که سروکارش با کلمه است و واقعیت در دسترس (سند و مدرک)، دغدغه‌اش مفیدبودن است و به کاری آمدن، با «آن‌هایی» که سروکارشان با رنگ است و فاصله‌گرفتن از واقعیت، و مفتخرند به آن فردیتی که بر محور خود می‌چرخد و مفیدبودن آخرین دغدغه‌شان است. با این وجود گفت‌وگو درگرفت، تفاهم سر زد و این وسوسهٔ سرک‌کشیدن به دنیای آن یکی شکل یافت. اتفاق مفیدی بود به‌رغم نیت اولیه و برای این «من» دوستدار امر مفید، بهانه‌ای شد کافی تا در میان گذاشته شود.

فرجیانی : ابهامی که درمورد کارهای من و به‌طورکلی این نوع هنر وجود دارد، از تعریف کلمهٔ انتزاع ریشه می‌گیرد. انتزاع یک‌جور خلاصه شدن، برداشت و چکیده‌ای از آن چیزی‌ست که در فضای موردنظر وجود دارد. البته من گاه از فضای فیگوراتیو و همهٔ چیزهای آشنایی که در طبیعت و زندگی روزمرهٔ ما وجود دارد و همهٔ اشیاء، مظاهر تکنولوژی و تمدن را دربرمی‌گیرد، تاحدی که موضوع را لو ندهد استفاده می‌کنم. همهٔ این‌ها در شکل انتزاعی‌اش به‌شدت کم‌رنگ می‌شود. اما کارهای من این‌طور نیست و نمی‌خواهم این فضا خیللی ناآشنا باشد، طوری که خودش غالب شود بر کل کار. نمی‌خواهم کارهایم انتزاع محض باشد. یکی از علت‌های بدون عنوان بودن این نمایشگاه هم این بوده که نمی‌خواستم مخاطب با پیش‌زمینهٔ ذهنی وارد شود و با نگاه من کارها را ببیند. هدفم ایجاد فضایی بود که بتواند بین من و مخاطب درگیری ایجاد کند. مخاطبانی که شاید یک درصدشان هم در زمینهٔ هنرهای تجسمی اطلاعات نداشته باشند. مخاطب من کسی‌ست که تاحدی با این فضا آشنا باشد. برعکس نمایشگاه قبلی‌ام که سیاه‌وسفید بود، این‌بار برداشت‌های رنگی‌ام را از زندگی خودم و اتفاق‌هایی که برایم افتاده کشیده‌ام. مسئلهٔ من نقاش این نیست که هر مخاطبی را به این درگیری‌ای که می‌خواهم ایجاد کنم بکشانم. نمی‌توانم. از طرفی در ایران همه‌چیز خیلی از هم جداست. حتی ما بچه‌هایی که در زمینهٔ هنر کار می‌کنیم هم چندان به‌هم ربطی نداریم. همیشه با بچه‌های موسیقی بحث‌ام همین است. می‌گویم شما چیز دیگری نمی‌خواهید یاد بگیرید وگرنه موسیقی ایرانی خیلی پویاست. البته برای من چه آن مخاطبانی که با آگاهی کامل می‌آیند و می‌توانند کار را از لحاظ تکنیکی تحلیل کنند، چه آن مخاطبی که هیچ شناخت و پیش‌زمینه‌ای ندارد مهم هستند. هنر که فقط تکنیک نیست، یک‌چیز فراانسانی‌ست که تعریف مشخصی هم نمی‌تواند داشته باشد. این‌که

گفت‌وگویی جمعی دربارهٔ نقاشی آبستره به بهانهٔ نمایشگاه نقاشی‌های نگار فرجیانی

شبه‌جزیره‌های خلاقیت

موفق بوده‌ام یا نه را از شما می‌خواهم به‌ام بگویید. این که کسی به‌جای تحلیل تخصصی تجسمی از دریچه‌ای دیگر به این کارها نگاه می‌کند جذاب است.

شریعتی: به چند نکته اشاره کردید: یکی این‌که این آثار برداشت‌های رنگی از زندگی خود شماست، دوم این‌که برای بیان برداشت‌های رنگی خود، سبک آبستره را انتخاب کرده‌اید و می‌خواهید موضوع لو نرود، سوم این‌که از تعیین عنوان سر باز زدید تا ذهن مخاطب بتواند آزادانه پرسه زند، چهارم از هم جدا افتادگی حوزه‌های مختلف هنر از یکدیگر و از حوزه‌های دیگر در ایران، و دست آخر مسئلهٔ مخاطب یا بهتر است بگوییم نبود مخاطب. در یک کلام مسئله این است که یک اثر نقاشی و آن هم از نوع آبستره و انتزاعی‌اش - که بنا به تعریف بیان انتزاعی، دریافت‌های مادی خالق اثر از محیط پیرامون و یا به عبارتی برقراری نسبتی جدید با واقعیت است- چگونه می‌تواند مخاطبی را دعوت به تماشا کند که هنوز توانایی فاصله‌گرفتن از امر واقع را ندارد، قادر به پرسه‌زدن‌های آزاد ذهنی نیست، خواهان هدایت شدن است، از رها شدگی می‌ترسد و از همه مهم‌تر به کلیشه‌های روشن و واضح عادت کرده است؟ در وهلهٔ اول، پاسخ روشن است: به‌هیچ وجه نمی‌تواند. به همهٔ دلایلی که ذکر شد، نقاش روی دست خودش خواهد ماند.

از اول شروع کنیم: هنرمند در لحظهٔ خلق به خارج از خود فکر نمی‌کند، بلکه در فردیت کامل خلق می‌کند. ضرورت‌هایی چون ذهنیت عمومی، فرهنگ و موقعیت اجتماعی و جامعه، دغدغه‌های اولیهٔ او برای خلق اثر نیست. او در لحظهٔ خلق در یک وضعیت کاملاً انتزاعی و فردیت مطلق به سر می‌برد. تنها ضرورت برای هنرمند - به تعبیر کاندینسکی، از بانیان نقاشی آبستره- «ضرورت درونی» است؛ آزادی نامحدودی که حق طبیعی هنرمند و تنها ضرورتی‌ست که می‌پذیرد. دغدغهٔ داشتن مخاطب یک دغدغهٔ ثانوی‌ست. خلاقیت، نیازمند این فردیت است. اساساً هنر مدرن، محصول خروج از زیر سقف حافظه است تا بتواند خلاقیت را ممکن سازد. مقصود این‌که دیگر مشروعیت‌اش را نه از دیروز و شباهتش به فرم‌ها و کلیشه‌های دیروز، که از خلاقیت لحظه می‌گیرد. بنابراین دیگر نه به دنبال مشروعیت معنایی‌ست و نه تاریخی و... نقاشی آبستره بنا به تعریف، تجربهٔ رها کردن قیود و ظواهر بیرونی اشیاء و جست‌وجوی آزاد معنی‌ست، به این امید که بتواند از پشت پردهٔ روزمره، احساسات جدیدی را نزد بیننده‌اش برانگیزاند. رنگ‌ها را به‌جای چهره‌ها و تصاویر و کلمات می‌گذارد و در نتیجه رابطه را سخت و در بسیاری مواقع ناممکن می‌کند. نه به دنبال برانگیختن هیجان است نه در جست‌وجوی تبعیت از ملاک‌های زیبایی‌شناسانهٔ متعارف. روشن است که چرا مخاطب عام در مواجهه با آن دچار سردرگمی می‌شود. وقتی خالق اثر حاضر به دادن هیچ امتیازی به مخاطبش نیست، مخاطب نیز پا جلو نخواهد گذاشت.

اما دلایل دیگری نیز برای غیبت مخاطب می‌توان فرض کرد. دلایلی که مربوط به ما می‌شود؛ «ما»ی ایرانی هم‌اکنونی. دشوار بودن ارزیابی مفید بودن این نوع اثر، برمی‌گردد به وضعیت فرهنگی چندپارهٔ ما ، که هم این است و هم آن. نه این است و نه آن. هنر مدرن، همچون بسیاری از مفاهیم دیگری که جامعهٔ ما به‌گونه‌ای دفعتی با آن آشنا شد، برآمده از یک روند بطیء، درازمدت و هماهنگ و عمومی در فرهنگ ما نبوده است و از همین رو، زیستی ایزوله و تک‌افتاده دارد. دایرهٔ مفید بودن‌اش نیز به همین دلیل محدود است. با مخاطبِ یکدستی روبه‌رو نیست یا به عبارتی با مخاطبانی سر و کار دارد کاملاً چند موقعیتی. موقعیتی اسکیزوفرنیک. جامعهٔ ما به مدرنیته مبتلاست و هنوز این

شریعتی: مسئله این است که یک اثر نقاشی و آن هم از نوع آبستره چگونه می‌تواند مخاطبی را دعوت به تماشا کند که هنوز توانایی فاصله‌گرفتن از امر واقع را نداشته باشد، قادر به پرسه‌زنی‌های آزاد ذهنی نیست، از رها شدگی می‌ترسد و از همه مهم‌تر به کلیشه‌های روشن و واضح عادت کرده است؟

مواجهه با امر مدرن را تبدیل به یک موقعیت خودآگاه فرهنگی نکرده است. در جامعه‌ای که هنوز دچار معضلات انسان ماقبل مدرن است، زیر سپهر سنت زندگی می‌کند، هنوز فردیت در آن شکل نگرفته، از وضعیت شفاهی به در نیامده و هنوز مشروعیت زیست خود را در همهٔ ساحت‌ها از حافظه و دیروز می‌گیرد، نقاشی مدرن، به‌خصوص نقاشی آبستره، چه جایگاهی می‌تواند داشته باشد و نماد و نشانهٔ کدام وضعیت است؟

نقاشی آبستره که در اوایل قرن بیستم سر زد و با چهره‌های روس، همچون کاندینسکی و مالویچ نمایندگی شد، هم محصول تغییرات بنیادین در جامعهٔ خودشان بود و هم نشانه‌ای از یک تحول عمومی در همهٔ عرصه‌ها و از جمله، هنر. یک اتفاق عمومی در حوزهٔ معماری، نقاشی، علوم دقیقه، فلسفه و... توأمان رخ می‌دهد. نباید فراموش کرد که نقاشی مدرن، همچنان که هنر مدرن به طور کلی، دو انقلاب را از سر گذراند. انقلاب‌هایی که در همهٔ حوزه‌های زندگی و از جمله نگاه به آن، تحول ایجاد کرد: رنسانس و انقلاب فرانسه. با رنسانس، در حوزهٔ نقاشی قبل از آن‌که دکارت و گالیله، جهان را هندسی کنند، فضای هندسی به‌وجود آمده بود. با انقلاب فرانسه نیز تقابل با آکادمیزم تجربه شد. آکادمیزمی که برای تابلوی زیبا، چند ملاک تعیین کرده بود: این‌که بوم باشد، مستطیل شکل باشد، از قلم‌مو و رنگ استفاده شود و مهم‌تر از همه شبیه واقعیت باشد. نقاشی مدرن علیه این تعریف از زیبایی برخاست. (به جای بوم می‌شود از تیر و تخته استفاده کرد، به جای فرم مستطیلی می‌توان از فرم مثلث استفاده کرد، به جای استفاده از قلم‌مو می‌شود رنگ‌ها را چکاند یا صرفاً از سیاه استفاده کرد.) در نتیجه این میل به تجرد و انتزاع، همان‌قدر که واکنش انسان قرن بیستمی برای تجربهٔ رها شدن از قیود و فرم‌هاست، محصول طی کردن یک روند نیز هست.

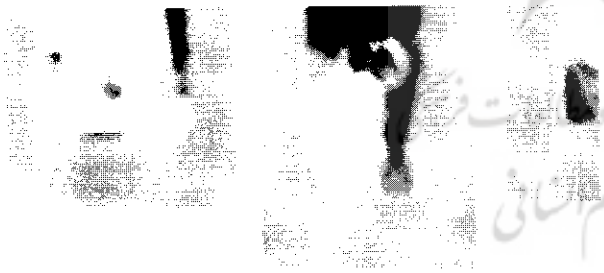
در حوزه‌های دیگر نیز همین حرف معتبر است . درست مثل نزاعی‌ست که امروز در جامعهٔ ما بر سر سنت و مدرنیته و پست مدرنیته و... به‌وجود آمده. جامعه‌ای که هنوز در حال گذر یا عبور از سنت است ناگهان با مباحث پست‌مدرن آشنا و طبیعتاً دچار تردید نسبت به مدرنیته می‌شود. در حوزهٔ نقاشی از رنسانس به بعد، گرایش‌های متعددی شکل گرفته: رمانتیزم، امپرسیونیزم، کوبیزم، فوتوریزم و... تا می‌رسد به نقاشی آبستره و چه بسا از آن هم دارد گذر می‌کند و نوعی بازگشت یا بازسازی سنت و لحاظ کردن حافظه را در آثار جدید می‌بینیم. اما مردم ما به قول شما تا کمال‌الملک را آمدند، اما بعد از آن را دیگر نپذیرفتند. مخاطب ایرانی چنین تجربهٔ یکدستی را درحوزهٔ فرهنگی از سر نگذرانده و در مواجهه با اثر آبستره بدیهی‌ست که دچار بهت می‌شود. نه هنوز استعدادش را دارد و نه ابزار شناخت چنین موقعیتی را. هیچ تمرینی را از سر نگذرانده. نه امکان قیاس داشته و نه شرایط مساعد برای فهم آن. منظور از استعداد همان توانایی‌ای است که به دنبال از سر گذراندن شوک‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی اتفاق می‌افتد. این نقاشی قرن بیستمی برای من‌ای که هنوز در قرن شانزدهم زندگی می‌کنم چرا باید قابل‌درک باشد؟ آن‌چه نقاش، تبعیت از ضرورت درون می‌نامد، هنوز عمومیت نیافته و برای این‌که درون شمای هنرمند با بیرون مخاطب (موقعیت فرهنگی) هم‌سویی پیدا کند، باید اقدامات وسیع فرهنگی تدارک دید.

از همین‌جاست که به بحث بعدی شما می‌شود نقب زد، یعنی دورافتادگی یا جدا افتادگی حوزه‌های مختلف هنر از یک سو، و جدا افتادگی آن از حوزه‌های دیگر فرهنگ از سویی دیگر. دلیلش روشن است. آن‌چه مدرنیته را – به همان معنای خروج از زیر سقف حافظه- در غرب تبدیل به یک موقعیت جدید فراگیر کرد و آن را در برابر دیگر حوزه‌های تمدنی تشخص بخشید، به‌رغم کثیرالشکل بودن‌اش، وحدت و یکپارچگی آن در همهٔ حوزه‌های فرهنگی بود. آن‌چه کپلر و کپرنیک در علم و دکارت در فلسفه می‌کنند، با هنر و همهٔ حوزه‌های آن و نیز با روح زمانه هم‌سوست. در معماری از گوتیک به باروک و بعد به کلاسیک و دست‌آخر به معماری پست مدرن می‌رسیم. در موسیقی، موزیک مذهبی کلیسایی جایش را به سونات می‌دهد و بعد سوئیت و سمفونی و اپرا و... و همهٔ این حوادث در جهانی اتفاق می‌افتد که دارد از فئودالیتهٔ قرون وسطایی خارج می‌شود، بورژوازی دارد شکل می‌گیرد و نظم کهن اقتصادی را دستخوش تغییر می‌کند. در حقیقت همهٔ این اتفاقات در ربط مستقیم با هم‌اند، نه ایزوله و دور افتاده از هم. از همین رو هم‌زبانی میان فیلسوف و هنرمند و بورژوازی نوپا و قدرت حاکم وجود دارد. در جامعهٔ ما مقولات فرهنگی به دلیل همین هم‌پا

نبودن اتفاقات، رشد و شکل فرانکشتاینی دارند و در بسیاری اوقات بی‌ربط با زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی مسلط هستند. مفاهیم، موقعیت مونتاژی دارند، درست مثل اقتصاد، سیاست و... ما با ترکیبات عجیب‌وغریب و هم‌زیستی مؤلفه‌های متضاد و موازی روبه‌روییم. مشخص صحبت کنم: در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که در آن، هم ممکن است زنی به دلیل تجربهٔ آزادی توسط پدرش زنده به‌گور شود و هم مشاور رئیس جمهور. هم آجر سه سانتی داریم، هم بنا رومی و... در کمال‌الملک مانده‌ایم و از نقاشی آبستره حرف می‌زنیم. همین است که این آثاری را که شما محصول مواجههٔ شخصی و فردی خود با جهان بیرون می‌نامید، همیشه قابل‌تقسیم و درمیان‌گذاشتنی نیست. نه تنها با مخاطب غیرحرفه‌ای بلکه با حوزه‌های دیگر. در این ملوک‌الطوایفی فرهنگی‌ای که موقعیت کنونی ماست شکل دادن به پل‌های ارتباطی کار مشکلی‌ست. هر کس در شبه‌جزیرهٔ خود مستقر شده و تردد را ناممکن کرده است. با وجود این باید به راه‌های مختلف ایجاد رابطه فکرکرد. بین این مخاطب ناآشنا و اثر هنری. نه هنرمند می‌تواند از خلق دست بردارد، فقط به این دلیل که فهمیده نمی‌شود و نه مخاطب می‌تواند ضعف‌های خود را دلیل عدم مشروعیت اثر بداند. نه خالق اثر می‌تواند به این مخاطب، بی‌اعتنا باشد و نه به سود مخاطب است که خود را از مواجهه با اشکال متفاوت نگاه به عالم و آدم محروم کند.

امیر راد: بیایید دقیق‌تر، به خود هنر آبستره بپردازیم. چون الان حتی در ایران هم دیگر چندان مشکلی در برقراری ارتباط با هنر مدرن وجود ندارد، اما در حوزهٔ هنر آبستره حتی در غرب و با وجود منتقدان بزرگ، که کمک می‌کنند مردم نقطهٔ عزیمت بهتری برای ارتباط با اثر داشته باشند و ارتباط میان اثر آبستره را با مخاطب پررنگ‌تر کنند، این ارتباط کم‌کم قطع شد و محدود شد به طبقه‌ای خاص. بیهوده نبود که پدیده‌ای به‌نام پاپ‌آرت سربرآورد، که واکنشی آشکار به این نوع هنر بود. مردم آن نوع هنر را نمی‌خواستند. جامعهٔ ایران هم مستثنی نیست.

فرجیانی: البته در ایران با بقیهٔ اشکال هنر هم چنین ارتباطی وجود دارد. راهی که نقاشی هنری در ایران دارد طی می‌کند اصلاً نمی‌تواند دنباله‌روی مسیری باشد که غرب طی کرده. کارهای فیگوراتیو خود شما (راد) هم همین‌طور



است. چندتا از تابلوهای‌تان یک اسم مشترک داشت که ناخودآگاه ذهن را به سمت معنا و مفهوم می‌برد، اما همان هم نمی‌توانست ارتباط بهتری برقرار کند. به‌نظرم این مسئله عمومیت دارد. آیا هنرمند در لحظه و زمان و مکان خلق اثر باید به مردم فکر کند یا انگیزه‌های درونی خودش؟ اصولاً آن رسالتی که گاهی برای هنرمند قائل می‌شوند جایگاهش کجاست؟ رسالت من این است که مردم را بکشانم طرف خودم، نه این‌که خودم بروم طرف آن‌ها.

شریعتی : مواجههٔ منِ آماتور با چیزی که نمی‌شناسم مرا وادار به برقراری نسبت می‌کند، اجباری که می‌تواند خود سرمنشأ اثر و گشایشی باشد، حتی اگر واکنش‌های او در آغاز واکنش‌هایی بدوی به نظر آید. مهم این است که ورود به دنیایی که نمی شناسم مرا نترساند، در عین حال که شاید حتی بدویت من در تلاقی با آن دنیا، موجب دیدن چیزهایی شود که اساساً به چشم یک اهل فن نیامده باشد. اولین واکنش بدویِ من در مواجهه با این دنیا این است که: «خب، یعنی چه؟» سؤالی که اجباراً از خود باید پرسید، نه از نقاشی که آگاهانه آبستره را انتخاب کرده و از من می‌خواهد از چرایی خلق نپرسم. در برابر این مخلوق مسکوت که با ابهت به دیوار آویزان‌اش کرده‌اند، مضطرب می‌شوم و موقعیت‌ام را کمیک می‌بینم. نفس این موقعیتِ معلق، سرچشمهٔ ورود به دنیای تازه است. اثر با سکوت خودش آزادی را به من تحمیل می‌کند. می‌گوید هرچه دوست داری ببین. ذهنی که برای فهمیدن به داشتن یک سری کلیشه عادت کرده، با این آزادی مطلق دچار وحشت می‌شود. درواقع یک‌جور تف سربالاست به نفهمی تو. اثر می‌گوید آزادی که هرچی دلت می‌خواهد بفهمی، ولی تو قادر به فهمیدن نیستی! مواجهه با اثر نقاشی آبستره تجربهٔ ترسناک و هیجان‌انگیز آزادی و خلاء است. همین موقعیت به تو می‌گوید باید مسئولیت آزادی را درک کنی، و این‌که کلیشه‌ها تا کجا دیدت را محدود کرده‌اند. پس باید همهٔ آن کلیشه‌ها و مصالحی را که برای درک ازشان کمک می‌گرفته‌ای و وابسته به کلام بوده‌اند، کنار بگذاری. در وهلهٔ اول هیچ نشانه و تصویر آشنایی داده نمی‌شود. این‌جاست که آدم به تعلیق و به قول شما، انتزاع، نزدیک می‌شود. یعنی آدم همهٔ نقاط عزیمت مادی‌اش را از دست می‌دهد. و حالا شمای نقاش از من می‌خواهی بایستم، فکرکنم و بفهمم.

فرجیانی: وقتی مخاطبی در مواجهه با چنین آثاری احساس حقارت می‌کند، درواقع خودش به این سمت رفته، نه این‌که منِ نقاش هدایت‌اش کرده باشم.

تقاضای زیادی است! اما اگر خسته نشوی و سماجت کنی کم‌کم اتفاق‌هایی می‌افتد. و همین ورزش ذهنی‌ست که کمک می‌کند به شکستن کلیشه‌ها. و این بهترین تمرین است برای جامعه‌ای که تا تقلیل ندهد و تا نرود در قالب‌های آشنای ذهنی خودش، اصلا رابطه برقرار نمی‌کند. همین که یاد بگیری با تعلیق همچون یک شیء استتیک رابطه برقرار کنی اهمیت دارد. اگرچه زیبایی‌شناسی مدرن ادعای خودکفایی دارد و ارجاع به هیچ معنایی را لازم نمی‌بیند، اما نفس تجربهٔ این تعلیق تجربه‌ای‌ست معنوی. تجربهٔ رابطه برقرار کردن با خلاء تبدیل می‌شود به عملی معرفت‌شناسانه و تمرینی برای آزادی. از میان دریچه‌ها و ورودی‌های مختلفی همچون فلسفه، معرفت، اخلاق و غیره، حالا داریم تلاش می‌کنیم تا از دریچهٔ زیباشناسانه نگاه کنیم.

مفید بودن هنرمند مشابه همان پلورالیته‌ای‌ست که ما در حوزهٔ اجتماعی دنبالش می‌گردیم. همان نسبت‌های متکثری که می‌توان با واقعیت برقرار کرد امکان آزادی را بالا می‌برد. به این معنا مفید است. شما به من می‌گویید این‌طوری هم می‌توان واقعیت را دید یا این‌طوری هم می‌شود واقعیت را منکر شد. نفس این ارتباط دموکراتیک است. اتفاقاً این رابطه با واقعیت و اشکال متعدد آن، در تجربهٔ اجتماعی ما هم اثر دارد. در تاریخ معاصر خود ما، دو نوع رویکرد به امر واقع وجود داشته: اتوپیستی و تقدیرگرایی‌ای که نامش را گذاشته‌اند رئالیزم. امروز همه به این نتیجه رسیده‌اند که رویکرد اتوپیستی به واقعیت، آن سوی سکهٔ توتالیتاریزم است. چرا که اتوپیانگری، تحمیل الگوهای ذهنی به واقعیتی‌ست پیچیده و تودرتو و هزارلایه. و در چنین نگاهی توسل به خشونت و... ضروری و طبیعی‌ست. و عکس‌العمل در برابر این نگاه نوعی تقدیرگرایی‌ست، یعنی محتوم پنداشتن واقعیت. به این شکل گرفتار یک توتالیتاریزم دیگر شده‌ایم و آن توتالیتاریزم امر واقع است. یعنی امر واقع را هرطور که هست بپذیر. حالا هنر می‌تواند این واقعیت مقدس غیرقابل‌تغییر را بشکند، در مقابل نگاه اتوپیستی که مرا گرفتار کلیشهٔ خیروشر می‌کند و یا واقعیت‌گرایی‌ای که مرا زندانی امر ممکن. هنر مدرن با ایجاد تعلیق و برقراری نسبتی جدید با واقعیت، می‌تواند در برابر این دو آفت و با خلق موقعیت‌های جدید، امکان فهم واقعیت را تغییر دهد و چندوجهی کند و نشان دهد این واقعیتی را که به‌هرشکل می‌خواهند به من تحمیل کنند می‌شود هزارجور تعبیر کرد و تغییر داد. حتی اگر پیام اثر را

نفهمم یا حتی اگر اثر پیام نداشته باشد. نقاشی مرا می‌راند به سمت این‌که جایم را عوض کنم. کافی‌ست زاویهٔ دیدت را تغییر دهی تا بتوانی یک‌چیز دیگر ببینی. نقاشی امپرسیونیستی به دلیل همین نسبتی که میان رئال و سوررئال برقرار می‌کند مفید است. نقاشی آبستره به همین دلیل مفید است. مفید بودن‌اش در نامفید بودن‌اش است. بی‌تردید برای انسان خلاصی از کشاکش خیروشر امکان ندارد. به همین دلیل هم حتی آن دسته از آحادی که می‌خواهند به‌عنوان مصلح اجتماعی رسماً مفید باشند، باید یاد بگیرند که شکل آن را تغییر دهند. نقاشی آبستره، من کلیشه‌ای را وامی‌دارد که یک‌چیز جدید را بفهمم. برای من مهم نیست که با گواش این کار را می‌کند یا با آبرنگ یا با کلمه. این موضوع به متخصصان مربوط است.

راد: به‌نظر من نقاشی‌های نگار فرجیانی در این تعریف قرار نمی‌گیرد. به این معنا که ارزش اثر هنری برآمده از ترکیب عناصر زیبایی‌شناسی است. در هنرهای تجسمی می‌گویند اوج مدرنیسم مینی‌مالیسم است و بعضی هم می‌گویند البته حضیض‌اش هم مینی‌مالیسم است. چون دقیقاً همان‌جاست که شکست می‌خورد. ما به‌عنوان انسان دست‌آخر دنبال تعابیر نشانه‌شناسانه و اخلاقی می‌گردیم، اما امروزه نقاشی آبستره با این تعریف چندان سازگاری ندارد.

شریعتی: البته این موضوع در حوزه‌های دیگر هم معتبر است، و آن این‌که چه رابطه‌ای هست بین فرم و محتوا. آیا نمی‌توان بی‌آن‌که به عمق و چندلایه‌گی مفاهیم ضربه‌ای زده شود، با متوسل شدن به تصاویر ساده دربارهٔ مفاهیم جدیِ صحبت کرد؟ حتماً باید خیلی پیچیده صحبت کنیم تا معلوم شود موضوع واقعاً پیچیده است؟ در حوزهٔ روشنفکری خیلی باب است که هرچه کم‌تر بفهمی بیش‌تر انگشت به دهان می‌مانی. می‌گویی حتماً یک چیزی هست که من نمی‌فهمم. همان کاری که روشنفکر ممکن است بکند. بنشیند آن بالا و ما فقط محو پیچیدگی و تعلیق حرف‌هایش بشویم که این هم یک نسبت ارباب رعیتی جدید ایجاد می‌کند.

راد: این امکان هم هست کسی که دچار چنین تعلیقی می‌شود اصلاً سراغ رمز و راز نرود. نگاه شما ذاتاً دنبال معناست و به همین دلیل از نشانه‌ها سراغ می‌گیرد. گاهی اثر چنان انتزاعی‌ست که اصلاً نمی‌شود دنبال کشف معنا بود. شاید بهتر باشد کمی برگشت به عقب و دید آیا این آثار اصولاً در حوزهٔ آن تعریفی که ما از آبستره داریم قرار می‌گیرد یا نه. آیا اصول زیبایی‌شناسی نقاشی آبستره چنین هدفی برایش متصور بوده؟ درحالی‌که الان ما در ایران به‌خاطر آشنا نبودن با این پیشینه در موقعیتی قرار می‌گیریم که درواقع صفر است و به همان حسی می‌رسیم که شما رسیده‌اید، که هم می‌تواند مثبت باشد و ما را به سمت کسب دانش ببرد، و هم منفی باشد و ضدیت ایجاد کند.

شریعتی: قبول دارم. این که آیا نقاشی آبستره فقط بازی رنگ‌هاست و در هم ریختن موقعیت مرزها و حدود و خلق نفس زیبایی، یا می‌شود معنایی هم برایش متصور شد یا نه، بحث مهمی است. این که در نقاشی آبستره از رنگ‌ها همچون واقعیت‌هایی مستقل استفاده می‌شود و الزاماً دلالت بر یک شیء خارجی یا یک فرم بیرونی ندارند، مانع از این نیست که همین رنگ‌ها از حقیقت‌های استعلایی و روحانی‌ای سخن بگویند که پشت ظاهر روزمره‌گی‌های ما پنهان مانده‌اند و امکان انتقال‌شان با کلمه وجود ندارد. حداقل ادعای کاندینسکی و مالویچ همین بود. مقصود این است که ابهام و تعلیق اگرچه در نقاشی آبستره اصل است، اما قرار نیست گنگ بماند. باید قادر به گفت‌وگو باشد. در غیر این صورت نمایشگاه گذاشتن بی‌معناست. شما وقتی اثرت را عرضه می‌کنی، می‌زنی به دیوار و می‌گویی پاشو بیا ببین، یعنی من هم حرفی دارم و دوست دارم شنیده شود. یعنی بیا با من شریک شو در این خلق. و وقتی می‌آیم تا شریک شوم، باید یک نقطهٔ عزیمت داشته باشم. شما باید تصور کنید با مخاطبی سروکار دارید که چیز زیادی از تاریخچهٔ سبک‌ها نمی‌داند. به دلایلی که پیش‌تر اشاره شد - عدم یکپارچگی فرهنگی. شما به اسم مینی‌مالیسم می‌توانید سر من کلاه بگذارید. تازگی‌ها در حوزهٔ شعر هم بحثی بر سر کار جدید آقای کیارستمی، سر کتاب حافظ، راه افتاده با این پرسش که خروج از زیر سقف حافظ «حافظ» با چه روشی و با چه انگیزه ای؟ چه چیزی به شما اجازه داده که این برش را انتخاب کنید و آن یکی را نه؟ به‌هرحال نفس این آزادی‌ای که انسان مدرن برای خود قائل است تا با دیروز بازی کند اتفاق مهمی‌ست. همان‌طور که نقاش مجاز است هرچه دلش می‌خواهد بکشد، من هم اگر دنبال نماد و نشانه می‌گردم کار مشروعی کرده‌ام. اصلاً کمی جلوتر برویم. دغدغهٔ معنا را در اثر کنار بگذاریم و اصل را بر بی‌معنایی بگذاریم. نفس به صدای بلند سخن گفتن از بی‌معنایی می‌تواند تبدیل به معنا شود. کسی که معنا را از دست داده، در صورتی که نداند و به آن آگاه نباشد در وضعیت مبتلا قرار دارد، ولی از زمانی که به صدای بلند از آن سخن می‌گوید، در یک موقعیت معنایی جدید قرار گرفته است. حداقل‌اش این است که یاد گرفته‌ام با این هیچی کنار بیایم. همین درگیری باعث می‌شود عادت کنم برای ایجاد رابطه با اثر، نقطهٔ عزیمت را ملاک‌های شناخته شدهٔ ذهنی خود نگیرم. به عبارتی ترک‌عادت کنم. تمرین خطیری است.

راد: اما من به‌عنوان نقاش برعکس شما که حس آزادی می‌کنید، می‌خواهم مخاطبم را محدود کنم. من شما را به سمت هدفم هدایت می‌کنم. اما آن میزان آزادی که شما برای خودتان فرض کردید ممکن است شما را از هدف من دور کند.

شریعتی: هدف شما چیست؟ هدایت به چه؟ احتمالاً مقصودتان این است که این آزادیِ مفروض، از سر ناآگاهی و کمبود اطلاعات مخاطب است. او اگر می‌دانست و دنیای شما را می‌فهمید، پابه‌پای شما می‌آمد و هدایت می‌شد. در نتیجه به‌زعم شما این آزادی از سر ناآگاهی‌ست. من می‌گویم در این تجربهٔ تنهایی و به‌خودوانهادگی در مواجه با اثر نقاشی و تلاش برای فهمیدن است که منِ مخاطب، تفاوت موقعیت‌های آنارشیک، کائووار و کابوس‌مانند را با آزادی‌ایِ که به قول فلاسفه درک از حدود است می‌فهمم.

راد: در مواجههٔ شما با یک نمایشگاه نقاشی، نوع فرم، تفکر و سابقهٔ ذهنی شما در جهت‌گیری‌تان دخالت دارد. شما آزادید اما این آزادی منجر به آنارشی نمی‌شود. اما مخاطب عامی که اصلاً با این نوع نقاشی آشنا نیست در همان اولین قدم دچار آنارشی می‌شود. فکر نمی‌کنم هیچ نقاشی بخواهد مخاطب‌اش را به چنین تجربه‌ای دعوت کند.

شریعتی: خب، راه حل چیست؟

راد: راه حل آموزش است.

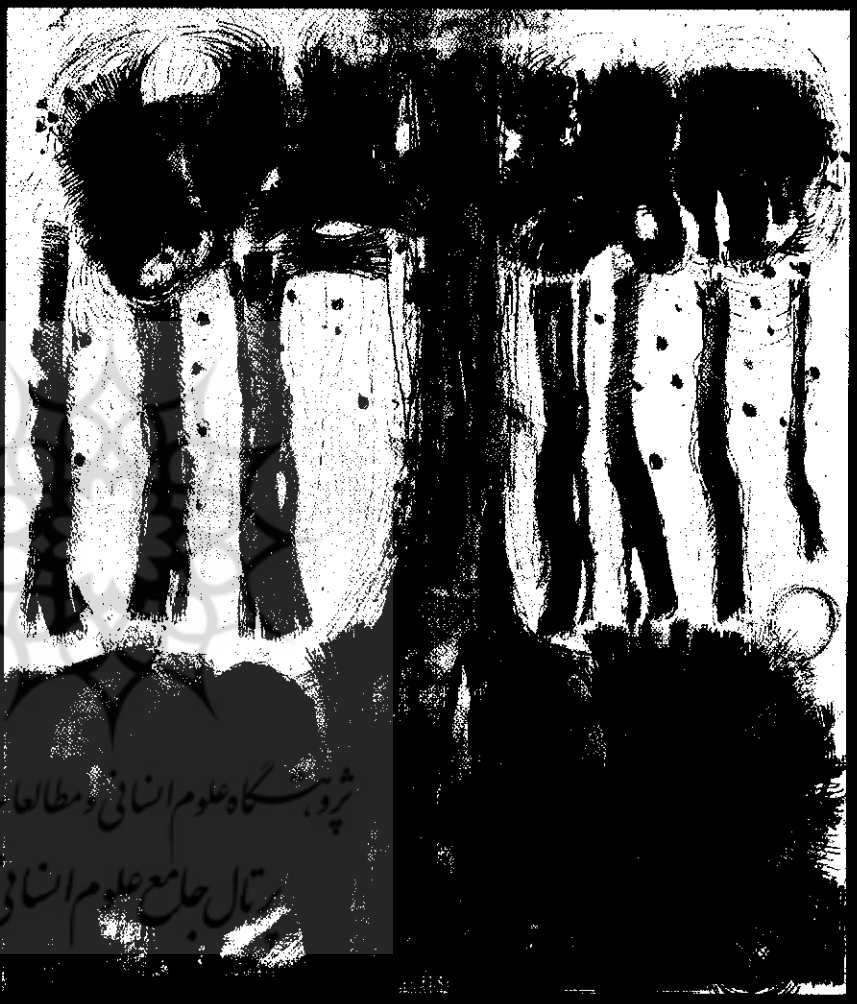
شریعتی: تا هدایت شود به سمت هدفی که شما تعیین کرده‌اید یا نگاه کردن بیاموزد؟ گمان من این است که مواجهه با اثر هنری و تجربهٔ نفهمیدن و تلاش برای فهمیدن و دست‌آخر کسب توانایی نگاه کردن، مهم‌تر از تعیین هدف است و مهم‌تر از هدایت مخاطب.

فرجیانی: وقتی مخاطبی در مواجهه با چنین آثاری احساس حقارت می‌کند، درواقع خودش به این سمت رفته، نه این‌که منِ نقاش هدایت‌اش کرده‌باشم.

شریعتی: درآموزش و پرورش هم این موضوع مطرح است. آیا احساس حقارت برای آموزش مفید است یا خیر. در میان هنرمندان هم، آموزش کلاسیک مبتنی بر ایجاد حس تحقیر رایج است یا لااقل رایج بوده است. اول باید هیچ‌کس نباشی تا بعد چیزی بشوی. در فرقه‌های سیاسی و عرفانی هم همین‌طور است. در مقابل این شیوه‌های سنتی، رابطهٔ آگاهی‌بخش و هدایت‌گری که هنر مدرن و آگاهی مدرن می‌خواهد به‌وجود بیاورد این است که تو را در موقعیتی قرار می‌دهد که بدانی نمی‌دانی. بدانی که فهمیدن هزارتوهای غریبی دارد، واقعیت چندبعدی است و امکان برقراری رابطه با آن بی نهایت. آن نوع تحقیر، فیزیکی نیست. درواقع خود اثر دارد مرا متهم می‌کند، به یاد می‌آورد، تذکر می‌دهد و زمینه‌ساز سرزدن آگاهی می‌شود.

فرجیانی: من چیزهایی را می‌کشم که برایم مهم است. من نقاش دارم واقعیت دنیای اطرافم را به شما نشان می‌دهم. واقعیتی که برای من این‌شکلی است.

شریعتی: باید به دنبال راهی بود که بتوانیم واقعیت‌هایی را که برای هر کدام‌مان جوری است و شکلی، با هم در میان بگذاریم و ای‌بسا تقسیم کنیم، اگر بخواهیم از این شبه‌جزیره‌های تنهایی هنرمندانه به‌درآییم. همیشه مخاطب را نباید متهم کرد. توی هنرمند اقدامی کن!▶



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به نام خدا

دفتر تامین رسانه های آموزشی (دفتر تکنولوژی آموزشی) وزارت آموزش وپرورش، برگزار می کند

سی وهفتمین جشنواره بین المللی فیلم رشد

دفتر پاس رسانه های آموزشی

آیین نامه شرکت در سی وهفتمین جشنواره بین المللی فیلم رشد
۱۹ تا ۲۵ آبان ۱۳۸۶

■موضوعات :

- وحدت ملی وانسجام اسلامی
- دانش ، علوم وفنون
- فرهنگ ملل (اعتقادات ، آداب ورسوم و ...)
- فرهنگ ومعارف اسلامی (با نگاه ویژه به آموزش نماز و قرآن کریم)
- مسائل تربیتی وآموزشی کودکان بانیازهای ویژه (استثنایی)
- کودک ومقاومت
- ورزش وتربیت بدنی
- بهداشت ، سلامت وتندرستی :

امسال باهمدلی وهمکاری صندوق کودکان سازمان ملل متحد (یونیسف) درجمهوری اسلامی ایران و وزارت بهداشت ، درمان وآموزش پزشکی آثارارسالی بامضوع « بهداشت ،سلامت وتندرستی » با گستردگی بیشتر وبه صورت ویژه درزمینه های مختلف به شرح ذیل بررسی وانتخاب خواهندشد :

- مشارکت اجتماعی برای پیشبرد حقوق کودک وتحقق « جهانی شایسته کودکان »
- حمایت ازکودک ، پیشگیری ازکودک آزاری وبهبود روابط میان والدین وفرزندان
- آموزش مهارتهای زندگی ، پیشگیری از اچ آی وی / ایدز ، آموزش همسالان وکاهش تبعیض
- آموزش دختران ، توانمندسازی زنان ، حقوق دختران (به ویژه درمناطق روستایی)
- رشد ، سلامت وتغذیه دردوران خردسالی
- ترویج فرهنگ خودمراقبتی ومسئولیت پذیری درقبال سلامت خود ودیگران
- ترویج فرهنگ اهدای عضووخدمای خون
- توجه به سلامت محیط زیست
- کاهش حوادث ترافیکی و امداد رسانی

■گروههای جشنواره :

۱ - انیمیشن یافیلمهای کوتاه وبلند بامضوع ومحوریت اتحاد ملی وانسجام اسلامی .
۲ - گروه فیلمهای علمی
۳ - گروه فیلمهای مستند
٤ - گروه فیلمهای انیمیشن
۵ - گروه فیلمهای تربیتی داستانی کوتاه کودک ونوجوان - اولیاء ومربیان
۶ - گروه فیلمهای تربیتی داستانی بلند کودک ونوجوان - اولیاء ومربیان

■مقررات جشنواره :

۱ - فیلم هائی که تهیه کننده یاکارگردان آن از فرهنگیان کشور (معلمان وکادرآموزشی) باشند . درگروه ویژه ای مورد بررسی و قضاوت قرار خواهند گرفت و جوایز ویژه ای به آنها اعطا می گیرد .

۲ - فیلم ها وویدئو ها درقالب داستانی ، مستند وانیمیشن پذیرفته می شوند .

۳ - ازتاریخ تولید آثار بیش ازدو سال نگذشته باشد .

٤ - فیلمها بصورت ۱۶ و ۳۵ میلیمتری وویدئوها باسیستم pal کم ، دی وی دی و دی وی کم پذیرفته میشوند .

۵ - به آثاری که با فرمت« وی اچ اس » ارسال شود (حتی برای بازبینی اولیه) هیچ ترتیب اثری داده نخواهد شد .(به جز آثاربند ۱)

تبصره ۱ : ارسال فیلمهای ۱۶ و۳۵ میلیمتری جهت بازبینی بصورت ویدئو با مشخصات مندرج دربند ۳ ، بلامانع است .

۶ - هیچ محدودیتی در تعداد آثارارسالی وجودندارد .(لازم است برروی هر کاست یک فیلم ضبط شود ومشخصات فیلمساز بطورکامل برروی کاست فیلم الصاق شود .)

۷ - آثاری که از شبکه های تلویزیونی داخلی پخش شده باشد در جشنواره پذیرفته نخواهند شد .

۸ - آثارپذیرفته شده تابایان جشنواره نبایدازشبکه های تلویزیونی داخلی پخش شوند .

۹ - تمامی آثارپذیرفته شده ، دربخش جشنواره های استانی رشد شرکت داده خواهند شدوحمایت های بعدی نیز منوط به این حضورخواهد بود .

تذکر : مهروامضاء فراخوان به معنی موافقت باحضورفیلم دربخش جشنواره های استانی رشد میباشد .

۱۰ - فیلمهایی که استاندارد های فنی پخش راندانشته باشند ازبخش مسابقه حذف می شوند .

۱۱ - سازندگان فیلمهای ۱۶ و۳۵ میلیمتری می توانند یک نسخه کپی ویدئویی ازآثار خود را برای بازبینی کمیته انتخاب و هیئت داوری ارسال نمایند .

۱۲ - آثاری که دربخش مسابقه پذیرفته می شوند باید دارای زیرنویس انگلیسی باشند وهزینه زیرنویس برعهده شرکت کننده میباشد .

۱۳ - فیلمهایی که توسط بیش از یک کارگردان ساخته شده فقط یک نفر به نمایندگی از

۱۴ - پس از تحویل نسخه الزبه دفتر جشنواره ، امکان خارج کردن آن ازبرنامه وجود نخواهد داشت .

۱۵ - بیمه نسخه آثارازلحظه تحویل به دفترجشنواره تابازپس گرفتن آن برعهده جشنواره می باشد .

۱۶ - درصورت بروز هرگونه حادثه ای که منجر به خرابی یا فقدان نسخه اثرشود ، جشنواره تنها جبران خسارت موادخام ، هایی ویا ضبط رامی پذیرد .

۱۷ - عودت نسخه اصلی فیلمهای ارسالی از شهر ستانها به عهده دفترجشنواره وفیلمهای شرکت کننده از شهرتهران به عهده فیلمسازمی باشد .

تبصره ۲ : نسخه های « دی وی دی » و « وی سی دی » عودت داده نمی شود (مگربا مراجعه حضوری کارگردان فیلم « به جز فیلمهای سیامایی »)

■ آخرین مهلت دریافت آثار :
یازدهم شهریورماه ۱۳۸۶ (تا این تاریخ به دفتر جشنواره واصل شده باشد) می باشد .

■ مدارک مورد نیاز :

الف - یک نسخه از اثر (بصورت « دی وی دی » یا « وی سی دی »)
ب - فراخوان تکمیل شده جشنواره .
ج - عکس از صحنه فیلم ، دوقطعه (عکس دیجیتالی)
د - عکس کارگردان ، دوقطعه (عکس دیجیتالی)

تذکر : به تقاضای حضور فیلمهایی که مدارک آنها بطور ناقص ارسال گردد ترتیب اثرداده نخواهدشد .

■جوائز جشنواره :

درهرگروه به بهترین آثارانتخاب شده ازسوی هیئت داوران جوایززیراهدانخواهدشد :

الف - الزابول برگزیده « تندیس زرین » به همراه جایزه نقدی یاسکه بهارآزادی » .
ب - الزدوم برگزیده « تندیس سیمین » به همراه جایزه نقدی یا سکه بهار آزادی » .
ج - دیپلم افتخاربه همراه جایزه نقدی یاسکه بهارآزادی ، به الزمتخاب سوم .
د - چهار جایزه ویژه به (بهترین کارگردانی - بهترین فیلمنامه یا متن تحقیقی- بهترین تصویربرداری یا فیلم برداری- بهترین فیلم جشنواره) .

● جایزه ویژه یونیسف (unicef)
به نام « جهانی شایستهٔ کودکان »

صندوق کودکان سازمان ملل متحد (یونیسف) درجمهوری اسلامی ایران باهدف فرهنگ سازی درموضوعات مختلف بهداشت وسلامت افراد درجامعه به ویژه کودکان ونوجوانان ، امسال جایزه ای را با نام « جهانی شایستهٔ کودکان » به آثاربرگزیدهٔ « سی وهفتمین جشنوارهٔ بین المللی فیلم رشد » درموضوعات ذکرشده تقدیم خواهندکرد .

● جایزه ویژهٔ آیسسکو

سازمان آموزشی ، علمی ، فرهنگی ، اسلامی (آیسسکو) درراستای اهداف ورسالت های خود وبه خاطرفعالیت ها وبرنامه های مختلف« جشنوارهٔ بین المللی فیلم رشد » درتقویت تهیه وساخت فیلم های آموزشی وتربیتی وفرهنگ سازی تاثیر آن درفرآیند تعلیم وتربیت اسلامی امسال جایزه ویژهٔ خود رابه آثاربرگزیدهٔ جشنواره ازکشورهای اسلامی اهداء خواهد کرد.

دیدارسبزتان را درجشنوارهٔ
سی وهفتم
به انتظار می نشینیم .

تهران ، خیابان انقلاب ، میدان فردوسی ، خیابان بهارجنوبی
کوچه سمنان ، پلاک ۶

کد پستی : ۱۵۶۱۷۱۱۱۳۵
تلفن : ۷۷۵۰۱۰۹۷ - ۷۷۵۲۲۹۲۱
نمابر : ۷۷۵۲۲۹۲۱ - ۷۷۶۰۲۲۸۰
نشانی الکترونیکی : iarf@roshd.ir
پایگاه اطلاع رسانی : www.festival.roshd.ir

DESIGNER : M - GH - ALIMARDANI

به نام خدا

سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی
معاونت فن آوری ارتباطات واطلاعات آموزشی
دفتر تامین رسانه های آموزشی

فراخوان شرکت در
سی وهفتمین جشنواره بین المللی فیلم رشد

شناسنامه فیلم

عنوان فیلم :

.....

سال تولید : ..... **مدت زمان فیلم :** .....

پژوهشگر : ..... **فیلمنامه نویس یا نویسنده متن :** .....

فیلمبردار / تصویربردار : .....

تدوینگر : ..... **موسیقی متن :** .....

صدابردار / صداگذار : .....

فیلم :

۳۵ میلیمتری ☐ ۱۶ میلیمتری ☐

ویدئو :

بتاکم ☐ دی وی دی ☐ دی وی کم ☐

سیستم :

پال ☐ سکام ☐ ان تی اس سی ☐

گروه :

نماهنگ ☐ علمی ☐ مستند ☐ انیمیشن ☐

تربیتی : الف – داستانی کودک ونوجوان ☐ ب – داستانی اولیاء ومربیان ☐

بازیگران :

.....

.....

خلاصهٔ داستان یاطرح فیلم / ویدئو (برای درج درکتاب جشنواره)

.....

.....

.....

.....

.....

نشانی برای عودت اثر :

.....

.....

تلفن : (برای دسترسی سریعتر)

.....

شناسنامه : (مشخصات کارگردان)

نام : ..... **نام خانوادگی :** ..... **تاریخ تولد :** .....

شهرستان محل اقامت : ..... **میزان تحصیلات :** .....

رشته تحصیلی : .....

نشانی :

.....

.....

تلفن ونشانی الکترونیکی : .....

کارنامه : (خلاصه ای ازسوابق هنری کارگردان)

.....

.....

.....

مشخصات تهیه کننده : (شخصیت حقیقی یا حقوقی)

نام : ..... **نام خانوادگی :** .....

نشانی :

.....

.....

تلفن : .....

تذکر ۱ : تکمیل وارسال این فراخوان به منزله پذیرش تمامی ضوابط ومقررات آیین نامه « سی وهفتمین جشنواره بین المللی فیلم رشد » می باشد .

تذکر ۲ : اخذتصمیم نهایی درباره هرنکته ای که در مقررات پیش بینی نشده ویا ابهامات ناشی از مفاد آن ، با دبیر جشنواره می باشد .

تذکر ۳ : اگرتهیه کننده اثر ، سازمان یا نهاد دولتی وشرکت خصوصی است ، مهرشخصیت حقوقی الزامی است .

نام ونام خانوادگی کارگردان : ..... **امضاء :**

تاریخ : .....

نام ونام خانوادگی تهیه کننده : ..... **امضاء :**

تاریخ : .....

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی