کشف و شهودی در بوطیقای رنگ

علی‌اصغر قره‌باغی

نقاشی‌هایی که احمد امین‌نظر در نگارخانهٔ اثر به تماشا گذاشت به دو گروه تقسیم می‌شوند: گروه اول بیش‌وکم در امتداد و دنبالهٔ سبک و سیاق نقاشی‌های پیشین اوست؛ همان نقاشی‌هایی که کیفیتی، اگر نگوییم سوررئالیستی، فراطبیعی دارند. مارک شاگال معتقد بود که «هیچ مرز مشخصی میان رؤیا و واقعیت وجود ندارد»، معادل‌های این حرف را می‌توان در نقاشی‌های امین‌نظر پیدا کرد. به نظر می‌رسد که انسان، سگ و گربه و تک‌تک عناصر پرده‌های او در این مرز نامشخص و فضای وهمی آن زندگی می‌کنند؛ معلوم نیست چه چیز واقعی است و چه چیز توهمی. پیداست که این ایماژها پیش از این که بر پرده نقاشی بیایند جای دیگری وجود داشته‌اند و با آن‌که یک بار دیگر از صافی عوالم فکری و ذهنی نقاش گذر کرده‌اند، حضورشان ادامهٔ همان زندگی پیشین است. هنوز هر بوم نقاشی امین‌نظر را به صورت عرصه‌یی در می‌آورند که مکنونات ذهنی نقاش بر آن ثبت شده و بر از دست‌رفتگیِ هویت‌ها اشاره دارند. اگرچه در این پرده‌ها هر ایماژ برآمده از قلمرو ذهن است، اما زیر سیطرهٔ نمادهای متعارف و ارتدکس سوررئالیستی نیست؛ امین‌نظر عبارت‌های فردی خود را می‌آفریند و با آن نگاه و اندیشهٔ تماشاگر را به کهکشان پروازهای روبه‌توی نقاش می‌برد.

یکی از ویژگی‌های بارز این نقاشی‌ها آن است که هر مضمون و عنصر آن دوبار شکل عوض می‌کنند: یکی هنگامی که نقاش آن‌ها را نقاشی می‌کند و با ایماژهای ذهنی خود در می‌آمیزد و بار دیگر هنگامی که رو در روی تماشاگر قرار می‌گیرند و از سوی ذهنیات تماشاگر تعبیر و تفسیر می‌شوند. در برخی از این نقاشی‌ها، این‌جا و آن‌جا نشانه و ردیایی از تردیدهای هنرمندانه، مسامحه، نادیده‌انگاری و شک‌اندیشی دیده می‌شود، علت این نادیدن‌ها که امین‌نظر اصرار چندانی در لاپوشانی کردن آن ندارد این است که هنگام نقاشی کردن به تمامی و بیش از حد لازم خودش را در پردهٔ نقاشی مستحیل می‌کند و نیمی از او برجا نمی‌ماند که از پرده فاصله بگیرد، در آن‌چه کشیده نگاه کند و عیب و ایرادش را برطرف سازد. اگر دست از این کار برندارد بعید نیست به سرنوشت آن نقاش افسانه‌یی ژاپنی گرفتار شود که روزی در مه و غبار چشم‌اندازی که نقاشی می‌کرد ناپدید شد و دیگر از او خبری باز نیامد.

نقاشی‌های امین‌نظر سرشار از تحریف‌ها و اعوجاج‌هاست، اما کمتر دیده می‌شود که این تحریف‌ها و گه‌گاه تردیدها در مورد ظاهر جهانِ عینی و بیرونی شکلی تحقیرآمیز به خود بگیرد. تحریف‌هایش بیشتر تراژیک است تا تجسمی و انگار تحریف‌هایی است که تاریخ بر عناصر نقاشی‌های او تحمیل کرده است. به هرحال او هم ایرانی است، هنرش برآمده از بطن همین فرهنگ است و گرفتار همان شک قدیم آریایی است. این شک‌اندیشی، این عدم اطمینان به ظاهر، خواه ناخواه نقاش معاصر را به زمینه‌هایی فردی‌تر و جهان‌های ذهنی و رمز و راز ناگزیر آن می‌کشاند. این رمز و راز و عوالم فکری، هم مضمون نقاشی‌های امین‌نظر است و هم عنصر و جوهرهٔ طراحی‌هایش. در مورد این نقاشی‌ها به اختصار می‌توان گفت که امین‌نظر هنوز جست‌وجوگری می‌کند. با آن‌که امکانات گوناگون را سنجیده و تجربه کرده، هنوز قالبی را که بتواند ارضایش کند و ذهنیات خود را درآن بریزد و جمع و جور کند پیدا نکرده است. این‌ها همه نشانه‌های پویایی و التهاب‌های هنرمندانه است و همیشه عاملی تأثیرگذار در آفرینش بوده است. می‌توان با اندکی دنده‌پهن‌بودن و نان را به نرخ روز خوردن و همرنگ جماعت‌شدن بر این التهاب‌ها فایق آمد. اما آن‌چه از دست می‌رود هنر است. اگر امروز ون گوگ زنده بود و گذرش به دکان یکی از روان‌کاوان می‌افتاد، با چند تا دیازپام و آرامش بخش‌های دیگر التهابش را فرو می‌نشاندند، اما جهانی را از هنر او محروم می‌کردند.

گروه دوم نقاشی‌های نمایشگاه امین‌نظر کارهایی است که انگیزهٔ آن‌ها فرم‌های طبیعی و ارگانیگ و طبیعت بی‌جان بوده است. در این سلسله کارها،

هنرمندی که آن‌قدر دربند ذهنیات و درام‌های بصری بود، در را به روی عناصر ادبی می‌بندد و پردهٔ خود را یک‌سره به شکل مراسم آیینیِ نمایش رنگ در می‌آورد. او در این نقاشی‌ها آن‌قدر شهامت و ازخودگذشتگیِ هنرمندانه داشته است که از کارهای پیشین خود فاصله بگیرد و به دامچالهٔ تکرار نیفتد. این آثار به نوعی تلاش هنرمندانه برای رهایی از سبک و سیاقی که چندان بسته هم نبود تعبیرشدنی است.

اصولاً هنری را می‌توان ارزنده شمرد که در آن نشانه‌هایی حاوی و حاکی از فرایند دگرگونی خویشتن هم دیده شود و همین احساس دگرگونی را به تماشاگر هم القا کند. ریلکه در یکی از شعرهای خود به نام «نیم‌تنهٔ آرکائیک آپولو» می‌گوید: «هر اثر هنری اشارتی است آشکار به این واقعیت که می‌باید زندگی خود را تغییر بدهی.» و البته منظورش تغییر در جهت رشد و پیشرفت است، نه در واپس رفتن. نه در این که نقاشی‌کردن بلد باشی، اما برای همرنگ‌شدن با جماعت و دورنیفتادن از قافله. مدرن‌نمایی کنی و اجق‌وجق بکشی. این تغییر در گذشته به مفهوم دگرگونی معنوی بود و به معنویت راستین اشاره داشت، نه آن معنویتی که کاندینسکی و شرکا برایش هزار قاعده و قانون و اما واگرهای من درآوردی وضع کردند. در هنر امروز، تغییر ناظر بر دگرگونی روح و عوالم فکری است. معنویت راستین به شکلی نامنتظر و هنگامی خود را آشکار می‌کند که «خویشتن» به نقطه‌یی برسد که از آن به بعد بازگشت از «خودشیفتگی» و تکرارهای منتج از آن امری ناگزیر به‌نظر بیاید. هنگامی که «خویشتن» چنان از خودشیفتگی زخمدار شده باشد که تمامی امید خود نسبت به بهبودی را از دست‌رفته به‌بیند. و باز به بیان دیگر، هنگامی که خویشتنِ هنرمند از سوی دریافت درونی که از خود و هنرش داشته زخمدار شده باشد و دریابد که دیگر نه تسلایی مقدر است و نه التیامی. این‌جاست که نیاز به دگرگونی چهرهٔ خود را نشان می‌دهد، در اوج تنهایی و ناامیدی نوعی التیام جادویی فراهم می‌آورد و هنرمند را برآن می‌دارد که نه تنها هنر، بلکه زندگی خود را نیز به راهی دیگر ببرد.

به هر حال برگردیم به مطلب و ابتدا کنیم به طبیعت بی‌جان‌های امین‌نظر. بیش از سه قرن است که نقاشان طبیعت بی‌جان نقاشی کرده‌اند و هنوز نمی‌توان طبیعت بی‌جان را از زبان تصویری یک سرزمین به زبان سرزمین دیگر ترجمه کرد. سزان هم معتقد بود که بازنمایی طبیعت و ترجمهٔ احساس آن به شکل ایماژهای آشنا امری ناممکن است. اما امین‌نظر چنان که گویی به چالش این نظریه و ناممکن‌ها رفته باشد، سعی در نمایش و القای این احساس دارد و انصاف باید داد که تااندازه‌یی توانسته گلیم بلندپروازی خود از آب بیرون بکشد. او به‌یاری رنگ و رنگ‌پردازیِ ماهرانه توانسته در مقام ناظر و شارح طبیعت و اشیا، احساس طبیعت را به تماشاگر القا کند. برخی از طبیعت بی‌جان‌هایش از این هم فراتر می‌روند و با طیف رنگ لطیف، تکرار ریتمیک و ضرباهنگ ملایم فرم، تأثیری هیپنوتیزم‌کننده دارند.

امین‌نظر نقاشی‌های اخیر خود را با رنگ اکریلیک کشیده است. به‌نظر می‌رسد که ابزار بیان خود را خوب می‌شناسد و قصد دارد کاربرد این رنگ و شیوه‌های متداول بهره‌جویی از آن را گسترش دهد. پیداست که هنگام رنگ‌پردازی به رابطهٔ منطقی رنگ‌ها و ساختار برآمده از آن می‌اندیشد و رنگ را چنان دقیق و ماهرانه به کار می‌برد که گویی با رنگ مجسمه‌سازی می‌کند. این نحو بهره‌جویی از رنگ حاصل «ظرفیت رنگ» و دیگر ظرفیت‌های تجسمی اوست. به همین سبب‌ها هم هست که با فراهم آوردن عرصه‌یی گسترده برای نمایش توان حسی و تجسمی رنگ، آن را صدایی برآمده از ژرفای اندیشه‌های انسانی جلوه می‌دهد. به طور کلی می‌توان گفت که نقاشی‌های اخیر او پرده‌هایی است برآمده از یک سلسله ایده‌ها و تئوری‌های تجسمی دربارهٔ رنگ و نور. بخشی از بار بیان تصویری و تجسمیِ اندیشه‌های او به عهدهٔ رنگ‌های زیرین پرده‌هاست که از زیر قلم‌موی خشک خود را به رخ می‌کشند و در بیان نهایی نقشی سرنوشت‌ساز ایفا می‌کنند. در اغلب طبیعت بی‌جان‌هایش لایه‌های زیرین و رنگ نهایی در سازگاری کامل با یکدیگر بر پرده نشسته‌اند و حاصل این سازش، رنگی است که زیبایی و ظرافت آن بیشتر تُنال است تا کروماتیک. امین‌نظر با این شکردِ رنگ روی رنگ گذاشتن که در سنت نقاشی پیشینه‌یی دراز دارد، تماشاگر را وادار می‌کند که تنها به دیدن رنگ و فرم بسنده نکند و به بافت و جهان پنهان در پس‌پشت ظاهر رنگ‌ها هم توجه داشته باشد. می‌خواهد رنگ و فرم همان تعیّن و کارآیی کلام را داشته باشند و نه تنها توازی احساسات گوناگون را نمایش دهند، بلکه زیر و بم‌های آن را هم آشکار کنند. به همین اعتبار، کارش به فرایند کشف و شهودی در بوطیقای رنگ شباهت پیدا می‌کند و به زبان سنتیِ آن لحن و لهجه‌یی کاملاً نو و روزآمد می‌دهد.

مضمون و انگیزهٔ طبیعت بی‌جان‌های امین‌نظر همان چندتا میوه و دیس و بشقاب و خرت و پرت‌هایی است که سال‌های سال در سنت نقاشی طبیعت

مطالعات فرهنگی و انسانی

بی‌جان مدل نقاشان بوده و به انحاء گوناگون به آن‌ها پرداخته شده است. برخی از تابلوهایش چنان در محتوا و اجرا به هم نزدیک‌اند که مشکل بتوان آن‌ها را جدا از هم دانست. آن‌ها هم که هویتی مستقل‌تر دارند مانند پل رابط میان پرده‌های دیگر به نظر می‌آیند. اغلب میوه‌های طبیعت بی‌جان هایش چنان همسان و همگون‌اند که گویی از یک بذر واحد روییده‌اند، اما نمی‌توان آن‌ها را از یک پرده به پردهٔ دیگر جابه‌جا کرد، چراکه فرم و رنگ و بافت هر عنصر، از همان عنصر برآمده و در فضای همان پرده رشد کرده است. تمام این‌ها از این جهت است که هدف امین‌نظر بازنمایی صادقانهٔ یک ابژهٔ واقعی نیست، او می‌خواهد شیء واقعی را در نور و سایه و اختلاف مختصر بافت مستحیل کند. این‌جا دیگر ابژه اهمیت چندانی ندارد و آن‌چه اهمیت پیدا می‌کند، بازنمایی هنرمندانه و نقاشانهٔ مضمون است. در شرایطی از این‌گونه چه اهمیتی دارد که ابژه همسان و همگون باشد؟ گفتن ندارد که در پس‌پشت این ویژگی، یک عمر تجربه در طراحی و رنگ‌پردازی نهفته است، اما از طرح این نکته نمی‌توان گذشت که طبیعت بی‌جان‌های اخیر امین‌نظر کشتی نوح هنر اوست؛ در آن از هر تجربه‌یی که اندوخته و هر مهارتی که به هم آورده، نشان و ردپایی بر جا گذاشته است. کارنامهٔ پربار او نشان می‌دهد که امکانات گوناگون و پتانسیل‌های شیوه‌های تازه و کهنهٔ هنرهای تجسمی، از طراحی و چاپ گرفته تا نقاشی را آزموده است. از نقاشی مانتنیا و شیوهٔ طراحی میکل آنجلو گرفته تا نقاشی هُلباین و رامبراند و شماری دیگر از استادان پیشین را مطالعه کرده است. عمری از روی شانهٔ آن‌ها سرک کشیده و به روش طراحی و نقاشی‌کردن‌شان نگاه کرده و افزون بر این همه، همیشه خواسته است که مانند گوگن، حتی رؤیایش هم حجم و وزن داشته باشند.

یکی دیگر از مؤلفه‌هایی که به طبیعت بی‌جان‌های امین‌نظر هویت می‌دهد و آن را متمایز می‌کند، نحوهٔ نگرش و زاویهٔ دید اوست که بیشتر با رمز و راز طبیعت همخوانی دارد تا با خود آن. از طریق کنارهم نهادن اشیا و میوه‌ها به معنایی اشاره می‌کند که امکان بیان آن به شکل دیگر وجود ندارد. میوه‌هایی را تصویر می‌کند که انگار در مراسمی آیینی پیرامون شمعی روشن گرد آمده‌اند و اورادی ناشناخته را در گوش هم نجوا می‌کنند. عناصر این پرده‌ها که از اندازه‌های متعارف نقاشی طبیعت بی‌جان بزرگتر است، ایماژهایی است که در ذهن نگه‌داشته شده و در فرصت‌های کارگاهی در فضایی تخیلی به هم آمیخته شده‌اند. کیفیت بارز این نقاشی‌ها در نحوهٔ بیانی است که با بیان خنثای برخی از نقاشان طبیعت بی‌جانی و نیمه‌جانی تفاوت دارد. امین‌نظر نمی‌گذارد خوشگلی تصنعی جای زیبایی تجسمی را بگیرد و به همین سبب هم هست که همیشه

یک رگهٔ اصلی و یک فضای اندیشگی خاص را در پرده‌های خود تصویر می‌کند. این اندیشه و ایدهٔ پنهان در پرده‌ها که سبب هم‌بافتی و استواری آن‌ها می‌شود، مانند سیم‌هایی است که در مجسمه‌های کچی به‌کاربرده می‌شود؛ پایه و اساس استحکام مجسمه است، اما دیده نمی‌شود.

در حاشیه این را هم بگویم که چه خوب بود اگر امین‌نظر چندتایی از طرح‌ها و اتودهای متعدد این نقاشی‌ها را کنار آن‌ها به نمایش می‌گذاشت تا جوان‌ترها بهتر درک کنند که هنر از زیر بته سر بر نمی‌آورد. نقاش امروز با آگاهی نسبی از تاریخ هنر، تحلیل‌های اجتماعی و مهم‌تر از همه، مهارت و شعوری که ناظر بر کار اوست نقاشی می‌کند. کاش این طرح‌ها می‌بود تا جوان‌ها و برخی از مسن‌ترها و حرفه‌بی‌های آماتور ببینند که نقاش چه پوستی از خودش کنده و چه تجربه‌هایی را بیعانهٔ هنر خود کرده است. همین پشتوانه‌هاست که حساب نقاشی امروز را از بساز و بفروشی و دکان بازکردن و پناه‌بردن به اداهای مدرنیستی و این لقلقهٔ لسان که «احساسم را نقاشی می‌کنم» جدا می‌کند. یاوه‌هایی از این دست از فرط تکرار دل آدم را به هم می‌زند و یکی هم نیست که بپرسد آخر این چه احساس و دل و درونی است که می‌باید با چندتا خط کج و کوله در یک رنگ‌مالی و ترکیب‌بندی سست و شلخته و دست‌وپا چلفتی بیان شود؟ تو که احساست را برای دل خودت نقاشی می‌کنی و برای نظر دیگران فاتحهٔ بی‌الحمد هم نمی‌خوانی، دیگر چرا با هزار قر و غمزه امضایت را پای آن می‌گذاری و با ریش گروگذاشتن و گاوبندی به نمایشگاه می‌فرستی؟ آیا می‌شود اسمی به‌جز تظاهر روی این‌کار گذاشت؟ آیا پناه‌بردن به واژهٔ «احساس» به منظور سرپوش‌گذاشتن بر ناتوانایی‌های تجسمی و تلبیس مردم فریبی نیست؟ به راستی مخاطب فرضی این نقاشی‌هایی که از سر بی‌دردی و تفنن تولید می‌شود و فله‌یی و قپانی روانهٔ نمایشگاه‌ها و گالری‌ها می‌شود کیست؟ بگذریم که حرف، حرف می‌آورد و باز به تریج قبای بچه‌ننه‌های مسنی بر می‌خورد که عمری نقاشی کرده‌اند، اما یک اثر دیدنی و ماندنی از خود بر جا نگذاشتند.

باز برگردیم به امین‌نظر و نقاشی او. می‌باید به عواملی که میان نقاشی امین‌نظر و نقاشی سنتی فرق و فاصله می‌اندازد اشاره کرد، اما با توجه به فرصت کوتاه مجله‌یی این تفاوت‌ها را فهرست‌وار می‌شمارم:

۱. در تقابل با برخی نقاشی‌های قرن بیستم که می‌نی‌مالیستی است، پاره‌یی از طبیعت بی‌جان‌های امین‌نظر، اگر تعبیر دور از ذهن نباشد، ماکزیمالیستی است. می‌خواهد هر سانتی‌متر مربع از سطح پرده را به صدا در آورد و عیب کار این است که اگر فضا به درستی کنترل نشود جایی برای سکوت باقی نمی‌گذارد.

۲. در اکثر تابلوهایی که در سنت بزرگ نقاشی کشیده شده، حتی در پیچیده‌ترین ترکیب‌بندی‌های رنسانسی و باروک، یک کانون توجه اصلی وجود دارد که نگاه تماشاگر از آن نقطه وارد فضای نقاشی می‌شود، دیدن و خوانش آن را آغاز می‌کند و پس از گشت و واگشت در فضای پرده به این نقطه کانونی باز می‌گردد. اما در اغلب طبیت‌بی‌جان‌های امین‌نظر، مرکز توجه یا نقطهٔ کانونی واحدی دیده نمی‌شود، در آن‌ها چندین نقطهٔ تمرکز وجود دارد و در پاره‌یی موارد این نقطه‌ها نه در مرکز، بلکه در حاشیه قرار می‌گیرند. مراد از این حرف‌ها این است که در سطح پردهٔ او هر سانتی‌متر مربع اهمیت و نقش خود را دارد.

۳. نقاشی سنتی (باز هم منظورم نقاشی‌هایی است که در سنت نقاشی غرب کشیده شده)، مانند یک قطعه موسیقی است و در آن به‌اصطلاح یک نت شاهد وجود دارد که موسیقی هر چند یک‌بار به آن باز می‌گردد. در نقاشی طبیعت بی‌جان امین‌نظر اما، هر نت می‌تواند نت شاهد باشد. به بیان دیگر هر نقطهٔ آغاز می‌تواند نقطهٔ پایان هم تصور شود و همین ویژگی، سفر نگاه در سطح پرده‌هایش را تمام‌ناشدنی جلوه می‌دهد.

۴. نقاشی رنسانسی و سنتی، یک فرم ساخته شده است، معماری‌گونه است، معماری دارد، با ساختار محکم و تغییرناپذیر خود در برابر تماشاگر می‌ایستد و اغلب زیربنایی مستقارن دارد. اما نقاشی امین‌نظر چیزی است مانند تصویرنویسی‌های مکزیکی، هیروگلیف مصری، نشانه‌های خط میخی سومری، نمادهای چینی و تذهیب‌های گوتیک آلمانی که معنای هر عنصر آن به خوانش و تعبیر و تفسیر درست موکول است. به همین علت‌ها هم هست که تماشاگر نقاشی امین‌نظر یک‌جا نظاره‌گر است و یک‌جا خود را درگیر رمز و راز آن احساس می‌کند؛ خود را برابر دریایی می‌یابد که لحظه‌یی آن را تماشا می‌کند و لحظهٔ دیگر در آن شنا می‌کند.

در پایان این را هم بگویم که بعد از دیدن طبیعت بی‌جان‌های امین‌نظر و هنگام نوشتن این مرور، فکر کردم که در بحثی مستقل به نقاشی طبیعت و طبیعت بی‌جان بپردازم. امیدوارم فرصت این‌کار هرچه زودتر فراهم آید، وعدهٔ سرخرمن نباشد و توالی بحث حفظ شود. □

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی