



رسانه و سینما

گردشگری اینترنتی یک واقعیت است

۱۶

واکتر، تولد ترازدی

۱۷



ادبیات و کتاب

نوزویک مجله‌ای برای همه

۱۸

لیلی گم‌شده

۱۹



حکمت و اندیشه

زنان و تکامل دنیای سیاست

۲۰

موعظه کن مادر مقدس

۲۱



تاریخ مشروطه

رادیکال مشروطه خواه

۲۲



به بهانه چاپ کتاب و نمایشگاه مصطفی دشتی

حوادث دشتی

شهر روز نظری



مصطفی دشتی، دی ۱۳۳۹ – خاش بلوچستان، بیش از ۲۰ سال است که به صورت حرفه‌ای نقاشی می‌کند. نقاشی‌های اولیه‌اش از بیابان‌های بلوچستان شروع شد. مصطفی جزء معدود نقاشانی است که در ابعاد بزرگ نقاشی می‌کند و همه دلمشغولی‌اش در نقاشی طبیعت است. اولین نمایش انفرادی کارهایش در گالری سیحون و آخرین نمایش انفرادی‌اش سال پیش در گالری اثر بود.

در این فاصله ۲۰ نمایشگاه انفرادی دیگر در گالری‌های مختلف به نمایش گذاشته؛ خانه هنرمندان ایران، فرهنگسرای نیاوران، گالری گلستان و... تاکنون بیش از ۵۰ نمایشگاه گروهی در ایران و خارج از ایران داشته که از مهمترین آنها می‌توان از نمایش خانه کلنگی سال ۷۱ پاسداران (کانسپچوال آرت)، نمایش گروهی در آمریکا، دبی، طبیعت در نقاشی معاصر (موزه هنرهای معاصر تهران)، آبرنگ کارهای ایران (موزه هنرهای معاصر تهران) و اسب‌های دشت ترکمن (گالری سیحون) نام برد.

اولین ملاقات من با دشتی به چند سال قبل بازمی‌گردد. آن روز مکالمه گنگ و بی‌معنایی با علی گلستانه داشت و هر دو جملات پراکنده و نامنظمی (صد البته فراوان) درباره هنر رد و بدل کردند، بی آنکه هیچ کدامشان به حرف‌های دیگری توجه داشته باشند!

آن روز به شباهت‌های فردی این دو پی بردم با این تفاوت که دشتی نجسب‌تر اما زیرک‌تر به نظر می‌رسید و گلستانه گنگ و گستاخ بود. در کنار این رفتارها دهاتی‌منشی و البته صداقت گفتار دشتی درباره کارش آشکار بود. رفتار دشتی کاملاً منطبق با کردار و خصایص بیابان‌نشین‌های ایرانی است؛ خجالتی، زند، عاطفی، منزوی و باطنی درست مثل بلوچ‌ها و با مردمان ساکن بیابان‌ها...

همیشه از دیدن بهترین نمایشگاه یک هنرمند حالی دوگانه پیدا می‌کنم، در عین خرسندی دلم می‌گیرد، می‌ترسم از اینکه با ادوار هنری بعدی‌اش چگونه مواجه می‌شود، آیا می‌تواند موفقیت‌اش را تداوم بخشد و...؟!

نمایشگاه اخیر دشتی بی‌اغراق موفق‌ترین دوره کاری اوست. کیفیت بصری این نمایشگاه عرصه‌ای است دست‌نیافتنی که کمتر هنرمند انتزاعی ایرانی به آن دست یافته‌است! در این آثار شور و شوق آبستره‌های شهود و شیدایی‌های سپهری موج می‌زند همچنان که باید اعتراف کرد دست آخر آن چه در ذهن باقی می‌ماند اسلوب منحصر به فرد مصطفی دشتی است. دشتی در این نمایشگاه به سقف شگردهای تکنیکی‌اش نزدیک شده است. یک قدم آن سوتر در دام آبستره‌های بی‌محتوا می‌افتد و اگر یک قدم به عقب برگردد چاره‌ای جز بازنمایی اشیا و مناظر نخواهد داشت البته پیش‌بینی من این است که آنقدر هوشمند هست که راه اول را انتخاب نکند!

در همین نمایشگاه تصویر پرنده‌ای خونین زیر یکی از کمپوزسیون‌ها با عینیت شهاب‌سنگ‌های معلق و یا آبیگری آبی‌رنگ در یک وسعت خشک و بروت همگی نشانه‌هایی از سنت بازگشت دشتی به نقاشی عینیت‌گرا هستند.

دشتی در اواخر چهار دهه زندگانی‌اش نقاشی مستقل و صاحب اسلوب و شیوه است و نباید ارزش‌های مستقر در او را نادیده گرفت. او رنگ را خوب می‌شناسد مانند رنگ‌رژها، به قابلیت‌های مدیوم‌ها و خصلت و مرام رنگ‌ها و حلال‌ها آشنا است و از این آشنایی بهترین استفاده را می‌کند. این شیوه‌گری حتی برای آدمیزادی مثل من که آبستره را نتیجه شوک شدن آمریکای پیروز پس از جنگ می‌داند هم جذاب است. شاید دقیق‌تر این باشد که بگویم دشتی هیچ‌وقت خودش را در کوران رنگ‌ها و فرم‌های بی‌شکل رها نکرد و همیشه ریشه پیوند با جهان واقعی در دست‌انشت باقی ماند و تا زمانی که این ریشه را رها نکند می‌توان او را دوست داشت، همچنان که دیدیم استقبال بی‌نظیر عمومی از نمایشگاه یک هنرمند انتزاعی نشان‌دهنده پذیرش دشتی و آبستره‌هایش حداقل در میان خواص ایرانی است.

اصولاً آبستره هنر مشوشی است و مخاطب عام هنر را حیران می‌کند، نافهمی‌های محتوایی آبستره برای این مخاطب نگران‌کننده است اما همین مخاطب در برابر دشتی مقاومت نمی‌کند به این دلیل که می‌تواند دریا، درخت و گل و پرنده را در آثار دشتی شناسایی کند و خیالش از این بابت زود راحت می‌شود، سیاه‌ها و لکه‌های تیره در نقاشی او سوگوار و سیاه‌پوش نیست. رد قرمز و خونین‌فام نقاشی‌هایش چهره ترسناک و نفرت‌انگیز ندارد. او شجاعانه و البته پراکنده به بوم حمله می‌کند و می‌داند کجا و کی باید

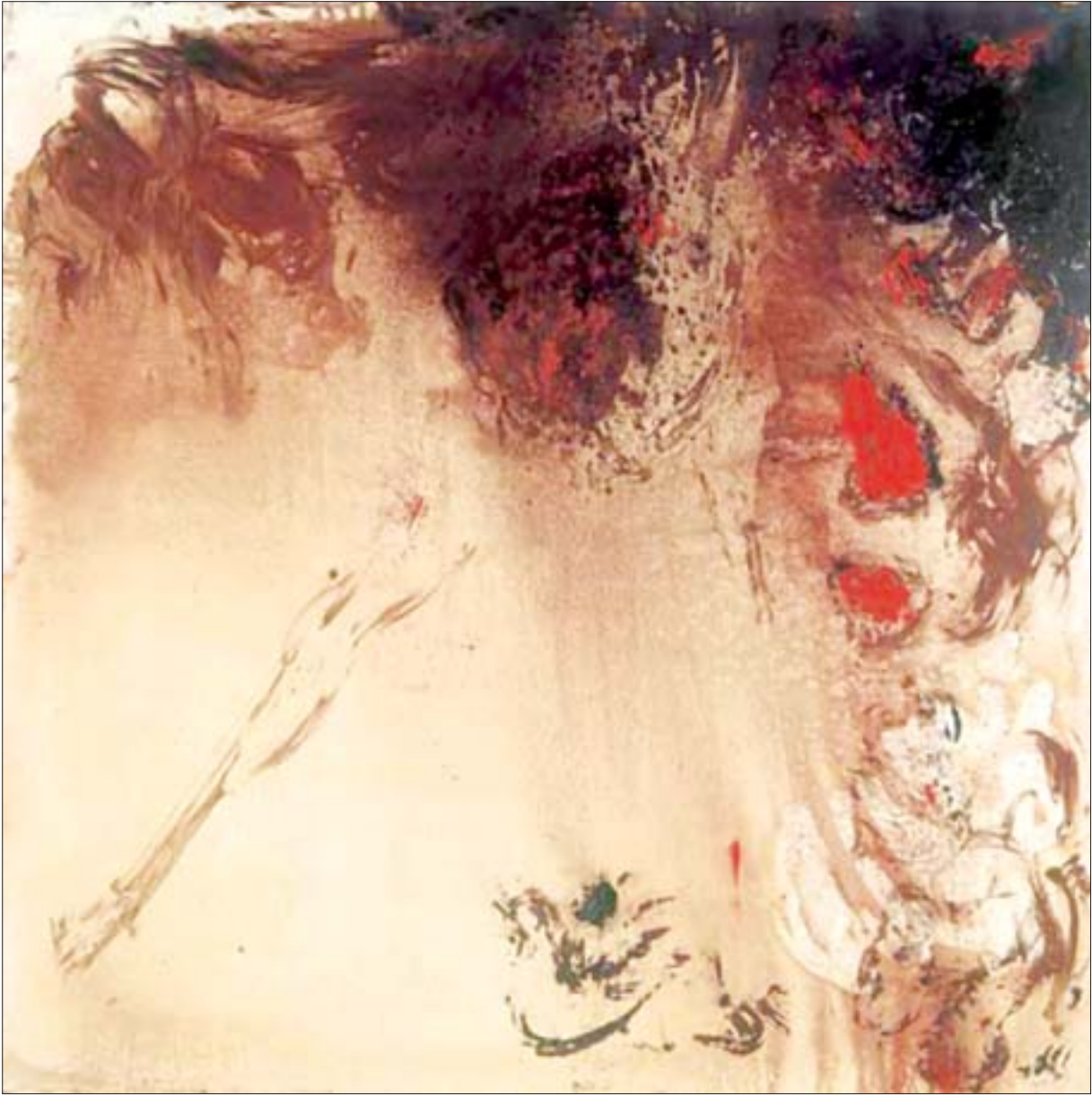
عقب‌نشینی کند! همین زنده بودن و البته دانش (در نتیجه ممارست و تجربه) باعث می‌شود نتوان به سادگی از آثار او رد شد. وقتی می‌خواهم به مصطفی دشتی و آثارش بپردازم پرده‌ای از پرتوه دو آدمیزاد مهم زندگانی‌اش در برابرم قرار می‌گیرد؛ برادر خردمندش علی و معلم و دوست هنرمند و عالمش آغداشلو. اگر از من بپرسند موفق‌ترین هنرآموز مکتب آیدین آغداشلو چه کسی است، بی‌درنگ نام مصطفی دشتی را به میان خواهم آورد؛ دشتی توانسته است ارزش‌های خلاقانه‌ای را با جسارت تمام و کمال در گستره (آبستراکسیون) عینیت ببخشد و در کنار آن به سنت تکنیک مند و طبیعت‌شناسانه آغداشلو نیز نگاهی بکنیم و شاهد آبرنگ‌هایش باشیم و بعد آثار متأخرش را مرور کنیم خواهیم فهمید که چگونه او پردازش‌های استادانه آغداشلو را نزد خودش به مجموعه‌ای از حوادث قابل کنترل تبدیل کرده است حوادثی که ملغمه‌ای است از استفاده هوشمندانه از آب و باد و رنگ. اگر رنگ‌های آغداشلو در نتیجه ممارست فراوان از فرامین قلمش تخطی نمی‌کردند این بار دشتی همان فرمان‌پذیری را به باد و آب و خاک و... تحمیل کرده است. دشتی هیچ‌گاه رابطه‌اش با طبیعت ملموس را قطع نکرد و اصولاً کمتر دیده‌ام که هنرمندان پرورش یافته در مکتب آغداشلو از این امر سرباز زنند، وفادار ماندن به اشیا و مناظر (در عین انتزاع) خصلت منحصر به فردی را در دشتی به وجود آورده است. در کنار این ویژگی برخورد و جدال رودرروی او با سطوح گسترده و بزرگ توانسته است به تثبیت شخصیت هنری او کمک شایانی کند.

او به ستوال مهم مقیاس اثر در تاریخ هنر معاصر پاسخ منطقی داده است، آنگاه که کارش ابعاد گسترده‌تری می‌طلبد از سطوح نمی‌هراسد و سراغ آنها می‌رود. منظره‌ای آبرنگ با ابعاد کوچک را با همان قطعیتی می‌سازد که بوم‌های دومت‌ر در دومت‌رش را شکل داده است. برای مثال تفاوت شهاب‌سنگ‌های کوچکش را با این تابلوهای غول‌آسا نگاه کنید تا دریابید که مقیاس‌های تابلو چیزی را به او تحمیل نمی‌کند، این درک از تکنیک و استفاده از حواسی به غیر از بینایی دخیل کردن حوادثی فراتر از توانمندی‌های دست هنرمند موجب شده است تا دشتی تبدیل به متشخص‌ترین نقاش انتزاعی معاصر ما شود.

هر چند به باور من سقف این حوادث‌نگاری هم محدود است و نمی‌شود آنها را در سال‌های متمادی دنبال کرد، همچنان که در همین نمایشگاه دشتی مجبور به بازنمایی از طبیعت شده است و این در حالی است که در نمایشگاه قبلی کمتر می‌شد فرم اشیا و مناظر بیرونی را تشخیص داد! دشتی از آن جهت که صبورانه مراحل هنری‌اش را سپری کرد و از هول‌زدگی‌های نقاشان هم‌نسل‌اش نیز پرهیز کرده است امروز جهان شخصی و مالوف خودش را تصاحب کرده است.

کتاب مجموعه آثار دشتی (از سال ۶۷ تا ۸۴) همزمان با نمایشگاه نقاشی‌های او در گالری اثر منتشر شد. ناشر نودید طراحان است و کتاب به کوشش پیام برومندفر منتشر شده است. در این کتاب می‌شود سیر تحول نگاه و قلم دشتی را به مرور مشاهده کرد. کتاب با مناظر جاده‌ای و خیابان‌های دشتی (سال ۶۷) آغاز می‌شود. در این آثار دشتی اثبات می‌کند که تا چه اندازه به بازنمایی مناظر و فضاها اشرف دارد. دشتی این پژوهش‌های رنگی و فرمی را تا تابلوهای چند لتی سال‌های اوایل ۷۰ خورشیدی دنبال کرد.

به اعتقاد من تا پیش از دوره بشکه‌های قیر هیچ‌گاه



به کیفیت انتزاعی مناظرش پی نبرده بود! پس از دوره بشکه‌ها بود که به ظرفیت‌های انتزاعی تابلوهایش واقف شد و از آن پس به شگردی دست یافت میانه انتزاع و بازنمایی. همین میانه بودن دشتی را دشوار کرده است معلوم نیست که چگونه می‌تواند میان این خط‌باریک پرخطر حرکت کند! و عجیب‌تر اینکه تا به حال از هیچ سوی بام سقوط نکرده است. تنها بی‌راهه‌هایی که حواس او را چند صباحی به خودش مشغول کرد شیطنت هنرهای جدیده بود و البته این شوخی‌ها زود از سرش افتاد. ناموفق به تجدید حیات نقاشانه‌اش روی آورد. او بر خلاف بعضی‌ها زود به اشتباهش در مواجهه با هنر غیرملموس (کانسپت) پی برد و به سرعت دریافت که هر ایده هنری در بسترهای خودش جوابگو خواهد بود

و لزوماً رسانه جدید تجربه جدید پدید نمی‌آورد. همچنان که شور و جان شیدای دشتی با رنگ و بن‌زین و تینر و آتش خیلی بیشتر نمود پیدا می‌کند تا تصاویر تکراری و نامالوف ویدئویی! تبحر دشتی را نمی‌شود در ویدئوآرت‌هایش دید و اینجا به بعد ویدئوآرت‌های او هیچ تفاوت عمده‌ای با هزاران تصویر بی‌معنای این روزهای ویدئوآرت‌های ایرانی ندارد شاید این ویدئوآرت‌ها تلاش‌های روشن‌فکر مآب دشتی بودند تا پیوندش را با هنر شبه‌انتלקتولی قطع نکند، اما در آن رسانه دشتی یک نوآموز است و این نوآموزی و صдалيته بی‌اعتقادی باعث می‌شود میان این نقاش زبردست و هنرمند ویدئوآرت مبتدی توان رابطه‌ای برقرار کرد و به نظر من اگر نتواند خودش را به نقاش بودن قانع کند و هوس متفکر بودن و نویسنده شدن و شاعری و فیلمسازی را «کس را وقوف نیست که انجام کار چیست».

از سرش باز نکند یک جای مهمی از زندگانی‌اش به خنسی برمی‌خورد! حالا باید منتظر سال‌های دشوار دشتی بود. آیا دشتی جلوتر از این که هست پیش می‌رود؟ می‌دانم اشتیاقی و صдалيته هرهری بودن مزاج و مرام بی‌تکلف دشتی او را پیش می‌برد اما آیا این نمایشگاه بهترین دوران زندگانی او نیست؟

آیا می‌شود از این گستاخ‌تر و بی‌تکلف‌تر بود؟

این روزها فکر می‌کنم نقاش‌ها همه دانش‌شان را نباید در یک نمایش عرضه کنند چون هر آن امکان متوقف شدن آدمی را تهدید می‌کند و در این اکنون‌ها باید همیشه چیزی برای عرضه داشت و دشتی هنوز این اکنون‌ها را دارد، با چشمان منتظر و جان مشتاق منتظر دشتی بعدی می‌مانم و حقیقت این است که

تکه‌های تجسمی

نقاشی در هوای مشروطه

ایرج اسماعیل پور قوچانی

در مورد بزرگ‌ترین نقاش عصر مشروطه یعنی محمد غفاری ملقب به کمال‌الملک سخن‌های ضد و نقیض فراوان است. شاید برای برخی از نقاشان ما این پرسش وجود داشته باشد که چرا این نقاش چیره‌دست، از مسافرت فرنگ خود تنها چند کپی از کارهای رامبراند و روبنس و تی سین را برای ما به سوغات آورد و جنبش امپرسیونیست‌ها را که تنها چند محله آن طرف‌تر در جریان بود، ندید؟

این سثوال که بسیار هم شنیده می‌شود را می‌توان برخاسته از نوعی اعتقاد به تکامل تک‌خطی در سبک‌های هنری دانست. یعنی انگار که همه هنرها مجبور به پیمایش یک خط سیر واحد و محتومی هستند که در آن لاجرم جلوتر بودن بهتر از عقب ماندن است. جدای از این بحث‌ها این تنها خود حرکت است که غیرقابل انکار باقی می‌ماند و کمال‌الملک یکی از مهم‌ترین کسانی است که حرکت نقاشی ما را با سبک واقع‌نمایانه‌اش در فاصله میان هنر ایرانی و هنر غربی برای مدتی طولانی قافله‌سالاری کرد، منتها این علاقه کمال‌الملک به هنر رنسانس و همچنین سبک وی که در مقام قیاس با نقاشی‌های ایرانی پیش از خود، همان نسبت میان هنر قبل و بعد از رنسانس در اروپا را تداعی می‌کند، ما را با این سثوال مواجه می‌سازد که نکند این سیر تکامل خطی واقعاً راست باشد؟ شباهتی که ناشی از تفوق یک اخلاق مشابه است: اخلاق سرمایه‌داری. اخلاقی که تمامی تاریخ پس از رنسانس غرب را درنوردید تا تابلوهای قرون وسطایی و شمایل‌هایی را که مصائب مسیح را تصویر کرده بودند مبدل به تصاویر هیه‌کنندگانی کند که در پای صلیب مسیح زانو زده‌اند تا به عوض واقعه به بیننده تابلو بنگرند. انعکاس این واقعه در نقاشی بسیار پیشتر از مشروطه آغاز شده بود تا بتواند در مشروطه به بار بنشیند یعنی از دغدغه‌های محمد زمان در بازنمایی حجم و شفافیت و تعلق خاطر رضا عباسی به ترسیم اندام‌های مردم عادی اواخر صفویه شروع شد تا خود را به کارهای کمال‌الملک در عصر مشروطه برساند: حرکتی درست همبای حکومتی که پایه‌های خود را با بخشیدن القاب و امتیازات و انحصارات بی‌حساب به نوکیسان از روی خواستگاه‌های سنتی و عشیرتی پیشین خود برمی‌داشت تا با گام‌هایی معلق به سمت آتیه رود.

از دیدگاه امیل دورکیم جامعه و قدرت‌هایش امری فرافکنده به تصویر پروردرکار است و بنابراین با تغییر مناسبات اجتماعی، هنر جامعه که تصویرگری شکل اعتقادی‌بندگان نسبت به خداوند را بر عهده دارد، نیز تغییر خواهد کرد: در سال ۱۹۰۵ میلادی اولین جنبش‌های مشروطه آن هم به بهانه پایین آوردن قیمت شکر به وقوع پیوست و یک سال بعد اولین مجلس مشروطه تشکیل شد؛ مجلسی که اختیارات شاه را مشروط به خواست ملت می‌کرد و لذا بدیهی است که هنر نقاشی نیز بی‌درنگ خود را از قید و بندهای پیشین خلاص کند و من بعد به جای کشیدن ظل‌الله که مستبدانه به بیرون تابلو نگاه می‌کند به کشیدن درنگ‌های مردم کوچه و خیابان بپردازد: یک کودک تخم‌مرغ فروش، یک پیرمرد رمال با دو زن روگرفته، یک مرد که در زیر طاقی یک مسجد کفشش را به پا می‌کند، یک استاد زرگر در کنار شاگردش یا حتی خواب ناتمام یک پیرمرد خسته که دشتش را بالشی سر کرده است.

برای پی بردن بیشتر به این حرکت موازی میان نهادهای قدرت و هنر، (که همواره مجیزگویی قدرت را می‌کند و به همین دلیل است که وقتی قدرت به دست مردم می‌افتد، هنر رسمی می‌شود همان هنر مردمی) کافی است توجه داشته باشیم که اولین نهاد یا انستیتوی هنرهای زیبا یا همان مدرسه صنایع مستظرفه کمال‌الملک تنها پنج سال بعد از مجلس اول یعنی به سال ۱۹۱۱ میلادی تاسیس شد که ما را از وجود ربطی معنادار میان نهاد قدرت مشروطه و این انستیتوی هنری مطمئن می‌سازد. و همچنین برای اینکه از وجود شباهت میان سنتی که پس از رنسانس، در ترسیم خود‌هیه‌کنندگان (از خاندان مدیچی به این طرف) در درون تابلوهای مذهبی مرسوم شد با نقاشی‌های مذهبی دوران مشروطه مطمئن شوید به این نقل قول از خود استاد کمال‌الملک توجه کنید:

«هرچه در زمان ناصرالدین‌شاه، به خاطر هنرم از من به عناوین مختلف تشویق به عمل می‌آورد، برعکس در زمان مظفرالدین‌شاه بی‌اندازه مرا آزار می‌دادند. به من دستور می‌دادند تابلوهای ناپسند بکشم. مثلاً یکی از این تابلوها، صحرای کربلا به سفارش «امیربهادر» بود. او می‌خواست تصویر او در این تابلو نقش شود، به صورتی که از شمر تقاضای شفاعت می‌کند که سر امام حسین را نبرد. حالا ملاحظه کنید که باید چه کنم؟ تکلیفم چیست؟ به هر تقدیر و به خاطر آن که «امیربهادر» از رجال دربار و از نزدیکان شاه بود، مجبور شدم تابلو را تمام کنم. اگرچه باطناً رنجیده بودم و احساس خطا و گناه می‌کردم. به هر حال در موقع مناسبی تابلو را برای «امیربهادر» فرستادم و خودم پیش او رفتم تا اگر توضیحی لازم باشد، بدهم. «امیربهادر» پس از دیدن تابلو خیلی خوشش آمد و کار مرا تحسین فراوان کرد و به نوکرش گفت ده تومان بده به نقاش!»

این در حالی بود که کمال‌الملک برای هر تابلویی که می‌کشید، افزون بر انعام و مواجب دائمی خود، بیش از صد تومان می‌گرفت. او از این تحقیر به شدت ناراحت می‌شود و چنین ادامه می‌دهد:

«من هم این بی‌ادبی و تنک حرمت او را جواب دادم. ده تومان را نگرفتم و گفتم که تابلو ناتمام است. اجازه بدهید تمام کنم و پیاورم. «امیر بهادر» خوشحال شد و اجازه داد. من هم تابلو را به منزل بردم. سر او را با سر شمر عوض کردم و تمام اعیان و اشراف و کسانی را که با او مناسباتی داشتند، دعوت کردم و تابلو را نشانشان دادم.

بی‌نجلس بسیار تماشایی بود.»^۱

۱- فتح الله دولت‌شاهی، فصلنامه «ره‌آورد»، شماره ۲۷