نگاه‌خانه

نگارگری؛ ادبیات بصری ایران

به بهانه نمایشگاه «چشم‌انداز بی‌زمان؛ رویکردی مدرن به نگارگری ایرانی» به کوشش فاطمه تیموری، در دوبی

بهاره خباز

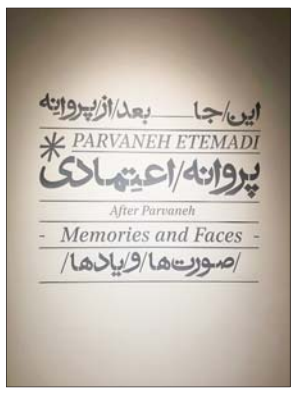
فرهنگ ایران هیـچ‌گاه بن‌مایه‌های هویت خویش را فرامـوش نکرده و این مضمون در طول دوران، همچون شناسنامه‌ای نماینده هویت ما باقی مانده است. شاید بتوان گفت از همین رو است که پس از ورود مدرنیسم به ایران نیز نقاشان بسـیاری کوشـیده‌اند همان معنا را در قالبـی نو بازآفرینی کننـد؛ اگرچه طرحی نو درانداخته‌اند، اما سـخن همان اسـت. نقاشـی ایرانی در ذات خود همواره مخالف واقع‌گرایی بوده است. هنرمند، در ترسیم سوژه‌هایش با افزودن اعتبار ادبی و ماورایی، میل به سـوی کمال داشته است. نگارگری ایرانی از آغاز پیدایش خود در کارگاه‌های ایلخانی و تیموری تلاشـی است در راستای تفسیر جهان نامرئی؛ جهانی که تخت و بی‌زمان است و در آن، رنگ و خط در خدمت معنا قرار می‌گیرند.

ورود مدرنیسم به نگارگری

در دوران صفوی، در پی آشنایی با نقاشی اروپایی، این گرایش به سوی شیوه‌های نویـن رفت. در همـان دوران، هنرمندانی به فرنگ اعزام شـدند و پس از بهره‌گیری از آموزش اسـتادان اروپایی، آن را برای هنرجویان ایرانی سـوغات آوردند. این شاید نخسـتین برخورد ایرانیان با هنر غربی بود و اغلب رنگ و بوی تقلید داشت. علیقلی جابادار (یا جبه‌دار) یکی از همین نقاشـان بود که با اسـتفاده توأمان از تکنیک‌های ایرانی و اروپایی «فرنگی‌سـازی» می‌کرد و بعدها از بنیان‌گذاران انجمن نقاشی ایران و هند شـد. در آن دوره، هند نیز سخت تحت تأثیر نقاشی اروپا بود و ارتباط فرهنگی نقاشـان دو سرزمین موجب تأثیرپذیری متقابل آثار شـد. نقاشان ایران و هند عموما خیال‌گرا و اروپایی‌ها رئالیست بودند؛ واقعیتی که کم‌کم به نقاشی ایرانی نیز راه یافت.

ایـن دوران در واقع پایه شـکل‌گیری نقاشـی مدرن ایرانی بود که در عهد شـاه طهماسـب با خلق آثاری همچون شـاهنامه شـاه طهماسـب به اوج خود رسید. فرنگیان، به‌ویژه در عصر قاجار، شـیفته جلوه‌های هنر ایران شـدند و بازار نقاشی به روش ایرانی دوباره رونق گرفت و نگاره‌ها سر از موزه‌های اروپایی درآوردند. در دوران ناصرالدین شاه، محمودخان صبا تأثیر بسیاری بر این روند گذاشت؛ او موضوع منظره را که در نقاشی ایرانی همواره زمینه بود، به محور اثر بدل کرد و در اقدامی خلاقانه، از کلاژ نیز بهره گرفت. در این میان، حسین بهزاد توانست سبکی پدید آورد که این هنر ملی از میان نرود. او یک مدرنیسـت ایرانی بود کـه به قرن‌ها تقلید پایان داد. اگر در میان استادان گذشته، رضا عباسی نگارگری را از جهان درباری به قلمروی اجتماعی آورد و نخسـتین هنرمندی بود که شـأن فرد را در مرکز اثر نشاند، قرن‌ها بعد حسین بهزادِ میناتور، این جریان را در مسـیری تازه ادامه داد. بهزاد با نگاهی اصلاح‌گرانه و هوشمند، نگارگری را از تقلید صرف رهانید. او چهره‌های مغولی را ایرانی، طراحی را استوارتر و فیگور را به واقعیت زیسته انسان ایرانی نزدیک کرد.

با ورود قرن بیستم و توفان مدرنیته، گسستی در تداوم فرهنگی رخ داد. هنر نوین ایران در پی هویت خویش سـرگردان شـد. در دهه‌هـای ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، هنرمندان سـقاخانه با بازگشت به موتیف‌های سنتی کوشیدند زبانی ایرانی برای نقاشی مدرن بیافرینند. آنان نگارگری را منبعی از نشـانه‌ها دیدند، اما نتوانسـتند زبان اندیشه آن را رمزگشـایی کنند. به تعبیر پاکباز، آنان از نگارگـری «صورت» گرفتند، نه «روح». در دهه‌های بعد، هنرمندانی پدید آمدند که نگارگری را نه مجموعه‌ای از نقوش، بلکه به شکل نظامی اندیشمندانه نگریسـتند. رضا درخشانی یکی از آنهاست. او ساختار فضایـی و ریتم درونـی نگارگری را به زبانـی معاصر ترجمه کـرد. در آثارش، خط همچون موسـیقی جریان می‌یابد و جهان تخت نگارگری در فضایی آزاد و پرتحرک دگرگون می‌شود. نقاشـی برای او «میدان انرژی» است؛ تداوم نوینی از همان نیروی حیاتی که در مرکز ترکیب‌بندی‌های تیموری و صفوی می‌تپید. شـهریار احمدی اما از درون بـه این زبان می‌نگرد. در نقاشـی‌های او، مرکزیت ترکیب‌بندی ازلی اسـت. احمدی در جسـت‌وجوی «زمان مکث» اسـطوره‌ای اسـت؛ لحظه‌ای که جهان از حرکت بازمی‌ایسـتد تا معنا آشکار شـود. او از نگارگری، تجربه مراقبه و تأمل را وام می‌گیرد؛ تجربه تماشای درونی که در آن، تصویر نه فقط دیده، بلکه زیسته می‌شود؛ و با تکیه بر ارزش‌های آن، حتی دسـت به روایت داسـتان‌های تاریخی می‌زند. فرح اصولی نگارگری را بستری برای بازاندیشی مفاهیم زن، روایت و حضور می‌داند. او با بازخوانی پیکره زن در سنت نگارگری، به جست‌وجوی هویتی زنانه در حافظه بصری ایرانـی امروز می‌پردازد. زنان او در میان رنگ‌های تخت و موتیف‌های تکرارشـونده، صداهایی از دل تاریخ خاموشـی هسـتند که اکنون مجال سخن یافته‌اند. اصولی از نگارگری زبانی می‌سازد برای گفت‌وگوی فرهنگی؛ زبانی که در آن گذشته مکانی برای امکان تأویل است. رضوان صادق‌زاده نیز نگارگری را به عرصه ذهن و خاطره شاعرانه می‌کشـاند. در آثار او، فضا میان رؤیا و واقعیت معلق است؛ صحنه‌ای از خیال که از حافظه جمعی برمی‌خیزد. او از منطق فضایی نگارگری، جهانی می‌سازد که در آن امر درونی و امر بیرونی در هم می‌تند. در مواجهه معاصر، نگارگری دیگر فراتر از سـنتی کهن، بستری برای اندیشه‌های نو است؛ بستری برای بازتعریف نسبت ما با گذشته، با هویت‌مان و با جهان پیرامون. هنرمندان امروز در بازخوانی آن، در جست‌وجوی زبانی هسـتند که بتواند میان حافظه فرهنگی و تجربه زیسته اکنون پلی بزند. از همین رو است که نگارگری همچنان زنده است؛ در روح خیال‌گرای لامکانی و لازمانی‌اش، در پیوند میان معنا و تزیین و در عطش بی‌پایان برای آفرینش جهانی که در آن، حضور، مشاهده و دیدن، خود نوعی اندیشیدن است. نگارگری ایرانی، اگرچه ریشه در تاریخ ما دارد، اما متعلق به اکنون است؛ زیرا هر بار که از نو خوانده شود، به زبان امروز ترجمه می‌شـود. این هنر، همان‌گونه که ژاله آموزگار در شرح اسطوره‌های ایرانی می‌گوید، «روایتی اسـت از تداوم معنـا در دل زمان»؛ تداومی که در آثار رضا عباسـی، بهزاد، درخشانی، شهریار احمدی، اصولی و صادق‌زاده به شکلی نو استمرار یافته است.



پروانه در قفس

نگاهی به نمایش «یادها و صورت‌ها» در گالری این‌جا

حسین گنجی

جان برجر در شـیوه‌های نگریسـتن، می‌نویسد: «شیوه‌ای که اثر هنری را نشـان می‌دهـد، معنای آن را تغییر می‌دهد؛ گاهی بیشـتر از خود اثر». این جملـه، در مواجهه با نمایش اخیر «یادهـا و صورت‌ها» در گالری «این‌جـا»، نه یک گزاره زیبایی‌شناختی، که حقیقتی تلخ است. نحوه ارائه آثار پروانه اعتمادی، چنان در تضاد با منش و اندیشه اوست که معنا را از دسـت نقاش گرفته و در اختیار سازوکار نمایش قرار داده است. نمایش در دو اتاق کوچک، بالای یک شیرینی‌فروشی، با صـف طولانی روی پلـکان، ورود نوبتـی و تراکم آزارنده آثـار، عملا تجربه دیدار با نقاشـی‌ها را بـه الگوی مصرفی یـک «ایونت جمعه بعدازظهر» تبدیـل می‌کند. این صحنه، بیـش از آنکه مخاطـب را به مواجهه دعـوت کند، او را در تنگنـای فضا و هیجان جمعی گرفتـار می‌کند؛ وضعیتی که پروانه اعتمادی اگر زنده بود، نخسـتین معترض آن می‌بود. پروانـه اعتمـادی در گفت‌وگوهایش نسـبت بـه وضعیت گالری‌ها هشـدار داده و آنهـا را «غده‌های سـرطانی هنر» نامیـده بود؛ تعبیـری تند اما صریح که موضع او را نسـبت به نمایش‌های بازاری، سـلبریتی‌زده و حداقل به این شکل، روشـن می‌کند. او بر تفاوت «دانش» و «بینش» تأکید داشت و کمبود اساسـی هنر ایران را «فقدان بینش» می‌دانسـت. پروانه می‌گفت: «دانش‌داشـتن با بینش‌داشتن فرق می‌کند. آنچـه کمبود داریم بینش اسـت». این بینـش دقیقا جایی غایب اسـت که آثار پرتره‌محور او -که بر سـکوت، مکث و مواجهـه آرام اسـتوارند- در فضاهایی قـرار گیرند که هیچ نسـبتی با ریتم و ماهیت درونـی کار ندارند. آثار پرتره پروانه اعتمادی نیازمند فضا هسـتند، فضا برای نفس‌کشیدن، برای مکث‌کردن و محوشـدگی چهره‌ها. اینها آثار «تک‌نفری»‌اند، نه «ازدحامی» به‌ویژه برای این آثار که در این نمایشـگاه قرار داده شـده بود. در یک اتاق کوچک ۱۰متری، پرتره‌ها به‌جای اینکه دیده شـوند، فقط «وجـود» دارند؛ دیده نمی‌شـوند، تجربه نمی‌شـوند، تأمل نمی‌سازند. اما مسـئله فقط متراژ محدود یا تراکم چیدمان نیسـت؛ مسـئله اصلی، چگونگی تبدیل این نمایش به صحنه‌ای برای برجسته‌شدن کیوریتور-بازیگر اسـت. انتخاب صابـر ابر، بازیگر حرفـه‌ای به عنوان کیوریتـور، در تضاد کامل با حساسـیت‌های پروانه اعتمادی نسـبت به نمایش‌های چهره‌محور قرار می‌گیرد. به‌ویژه که خود صاحب گالری هم هست. پروانه از هر نوع ستاره‌سازی و برندسازی فردی در حوزه هنر پرهیز داشت؛ حالا اما آثارش در قالب رویدادی ارائه شـده‌اند که نـام بازیگر بیش از خود نقاش دیده می‌شـود. تضاد از این آشکارتر نمی‌شود: به‌جای اینکه کیوریتور خرج پروانه شـود، این پروانه است که خرج بازیگر-کیوریتور شده اسـت. این را وقتی بهتر درک می‌کنیم که مشـاهده می‌کنیم این فقط یک نمایش و یک کیوریتوری نبود و هشدار پروانه اعتمادی درباره این رویه‌ها درست بود و اکنون آقای بازیگر به عنوان صحنه‌گردان هنر در نمایشگاه‌ها و گالری‌های بسـیاری نامش آورده می‌شـود. اگـر تا دیروز سـر بازیگر-کارگردان بحث بود که چرا به واسطه شهرت و تخصص در حوزه دیگر، وارد عرصه غیرتخصصی خود شده، یعنی از سـینما به هنرهای تجسمی ورود کرده است، اکنون با پدیده‌ای روبه‌رو هستیم که نه به عنوان نقاش و هنرمند و حتی گالری‌دار، که با عنوان کیوریتور یعنی کسـی که صحنه نمایـش هنر و هنرمند را آمـاده و مدیریت و چیدمان و ارائه می‌کند، وارد آرت‌سـین شده اسـت. بازیگری که در بازیگری حرفه‌ای و بسیار قابل تحسین و دوست‌داشتنی است، اما در تنوعی از حوزه‌های دیگر که یک به یک ورود می‌کند، طراحی لباس، مبلمان، بازسازی و طراحی خانه و دفتر کار و استودیو و کافه و آتلیه و... و اکنـون در دیزاین، تا گالری‌داری و اخیرا کیوریتوری، به شکل غیرحرفه‌ای و بازاری، از شهرت و اعتبار بازیگری‌اش، در تنوعی از حوزه‌های دیگر مرتبط و نامرتبط از شهرت خود استفاده می‌کند، بی‌آنکه بداند ابتدا چه ضربه‌ای بـه خودش و بعـد از آن به مختصات و ابعـاد آن حوزه‌ها می‌زند. ما نمونه‌های موفق کم و ناموفق بسـیار داشـتیم. کیارستمی بهترین بود در حضور در حوزه دیگر یعنی حرکت از سـینما و بت تجسـمی، ولی اهدافش و نقشش و شکل ورودش کامـلا حرفه‌ای و وام‌گرفته از دیگـران نبود. جالب بود نمایشـگاه دو بیانیه داشـت و هـر دو کیوریتور نثرهای پرحرارت، احساسـی و شـاعرانه برای این نمایشگاه انتخاب کردند. برای پروانه اعتمادی کـه هنرمندِ «کلام‌گریز» بود، او هیچ‌گاه این سطح از استعاره‌پردازی را نمی‌پسندید. بیانیه‌ها اگرچه زیبا، اما بیشـتر «ادبی» و زیادی «پرزرق‌وبرق» بودند. پروانه نقاشِ کمینه‌ها بود؛ اینها بیان‌های بیشینه‌اند. خاطرم هسـت وقتی اعتمادی با ماهنامه تجربه شماره نهم از دورهٔ جدید مصاحبه کرد و پرونده‌ای پیرامونش کار شد، خشمگین شـد، چون تصویرش روی جلد نرفته بود. این ناراحتی او نه از سـرِ جاه‌طلبی که از بی‌توجهی به شـأن اثر و صاحب اثر می‌آمد. درسـت یا غلط آن شـماره با عکس گلی امامی که با مجله گفت‌وگو داشـت، بسـته شـده بود. اما آنچه امروز از آن خاطره مانده اسـت، این حساسـیت او نسبت به نحوه دیده‌شـدن، حالا معیار قضاوت ماسـت. کسی که نسبت به جایگاهش و نحوه نمایش تصویرش در یک مجله فرهنگی حساس بود و به قولی برمی‌آشفت، آیا پذیرای چنین نمایش حقیری از آثارش می‌بود؟ گالری شـلوغ، چیدمان فشـرده، صفی که عمدا کشـیده شـده تـا «ایونت» بسـازد، گالری و کیوریتور دیده شود، نه مواجهه با نقاشی و هنرمند.

از این منظر پرسشـی تلخ زاده می‌شـود: ما پس از مرگ هنرمند، با میراث او چه می‌کنیم؟ پروانه اعتمادی هنرمندی بود که زیسـت حرفه‌ای‌اش بر سـکوت، خلوت، وسواس بر جزئیـات و دوری از هیاهـوی بازار اسـتوار بـود. من کمتر و بسـیاری که با او دوسـت بودند بیشـتر این را می‌شناسند. کمترین انتظار این اسـت که پس از مرگ، شیوه ارائه آثارش بـا منـش او همخوان باشـد. نمایش اخیر اما به ما نشـان می‌دهد که اگر میراث هنرمند به دسـت کسانی سپرده شود که حساسـیت‌های او را نمی‌شناسند یا جدی نمی‌گیرند، آثار به ابزاری بـرای تولید هیجان، صف و محتوای شـبکه‌های اجتماعی بدل می‌شـوند. «یادها و صورت‌ها» نه اسـتمرار نگاه پروانه اعتمادی، بلکه نمونه‌ای روشـن از فقدان همان «بینش» اسـت که خود او از نبودش گلایه داشـت. فقدان ازدسـت‌رفتن میراث هنرمند، در جـای خالی او. این نمایش بیش از آنکه داوری در باب نقاش باشـد، آینه‌ای اسـت در برابر ما: هنرمندی که عمرش را صرف گریز از بازار کرد، پس از مرگ در بازاری‌ترین شـکل ممکن عرضه شده است. هنر، آن‌گونه که برجر می‌گوید، همواره در گرو شیوه دیدن است؛ و اینجا، شیوه دیدن، پروانه را از خودش دور کرده است.

درستایش نادانستگی

محمدرضا شاهرخی‌نژاد

«اشیای باقی‌مانده» بقایای گذشته‌اند که به‌طور رسمی به نمایش درنیامده‌اند و در تقویم ذهن انسان جای نگرفته‌اند، ولـی حامـل رد به‌جای‌مانده از گویش‌های فراموش‌شـده، روزمرگـی، روابط قدرت و... هسـتند. بعضـی از آنها کمتر مشـخص یا راسـتی‌آزمایی شـده‌اند، اما می‌توانند گواهی مقاومت، حافظه خامِ جامعه یا نقد روایت‌های غالب باشند. باقی‌مانـده تکه‌پارچهِ یا کفش کـه از رکِ جریان جا مانده و جایی ثبت نشده اسـت، می‌تواند کارکردی اجتماعی داشته باشد و به اعتراضی ارجاع دهد. هرچند یک شیء باقی‌مانده اگر با مجموعه‌ای از منابع همراه شود، می‌تواند به تدریج به «شیء تاریخی» تبدیل شود و برعکس، یک شیء تاریخی هم ممکن اسـت در فضای عمومی یا فراموشی به «باقی‌مانده» بدل شود و از روایت رسمی کنار گذاشته شود.

مجتبی شعبانی در نمایش آثارش با عنوان «گفت‌وگوهای خاموش» در گالری جاوید، سـراغ یک شیء باقی‌مانده یعنی کتاب می‌رود. کتاب وقتی از چرخه حیاتش خارج می‌شـود، سرنوشـتی تراژیک و در عین حال باشـکوه می‌یابد. آنچه در اینجا اهمیت دارد، نه نیـت مؤلف و نه حتی محتوای متنی آن، بلکه این «جسـم» کتاب است که به سوژه اصلی روایت شعبانی تبدیل می‌شود.

این جسـم -کاغذ، جلـد و جوهر- تبدیل بـه یک «برابر ایستا» می‌شود که تاریخ رنج و تبعید را بر خود حمل می‌کند. ایـن کتاب‌ها کـه روزی «کیلویـی» خرید و فـروش یا برای خمیرشـدن آماده می‌شدند، جلدشان توسط طراح از چرخه نابـودی می‌گریزند، اما نه به عنـوان یک متن خوانا، بلکه به عنوان یک «ابژه» مرموز. این «جسد» بازمانده، دیگر یک شیء منفعل نیست، بلکه یک «کنشگر» است.

وجـود فیزیکـی‌اش، مجتبی شـعبانی را وامـی‌دارد تا آن را نجـات دهد، بـر روی آن طراحی و سـپس قاب کند. ایـن عمل، یک آیین اسـت؛ آیین تدفیـن و تجلیل هم‌زمان. قاب‌کردن جسـد کتاب، همچون سـاختن یک آرامگاه برای یک سـرباز گمنام است. ما هویت اصلی فرد را به طور کامل نمی‌شناسـیم، اما به صرف «جسـم» باقی‌مانده‌اش، برایش یادبـود می‌سـازیم و تمام‌قد ایسـتاده، احتـرام می‌گذاریم و برایش شعر می‌خوانیم. این عمل، به گفته ژاک دریدا، «کار سوگ» است. دریدا معتقد بود که ما تنها زمانی می‌توانیم از شر یک متن خلاص شویم که آن را سوگواری کرده باشیم. شعبانی این آیین را برای صدها کتاب اجرا کرده است.

درحالی‌که «نادانسـتگی»‌ها بر ما مسـتولی هستند. طرحی که بر روی این جسـد چاپ می‌شـود، نه نفی تاریخ، بلکه در مسـیر ادامه تاریخ آن است و برای من مانند «طرس» است؛ یعنی دست‌نوشـته‌ای بر روی پوسـت که تراشیده یا شسته شده اسـت تا برای اسـتفاده مجدد به شکل سـندی دیگر اسـتفاده شـود. این طرح در لایه نخسـت بر روی محتوای ناخوانای اصلی می‌نشـیند. در دومین لایه، ردپای فرسودگی و تبعید اسـت و در سومین لایه، بر سـکوتی تاریخی صحه می‌گذارد. شـعبانی تلاش دارد با اسـتفاده هم‌زمان این سه لایه، یک کلیت معنادار جدید خلق کند. این اثر اکنون دارای «هاله‌ای» نوین اسـت؛ هاله‌ای که نـه از اصالت اثر، بلکه از تاریخ رنج و بقایش سرچشمه می‌گیرد.

از منظر «شبح‌شناسـی» دریدا، این کتـاب نه کاملا مرده اسـت و نه کاملا زنده؛ بلکه همچون شـبحی، گذشته را به حال تحمیل می‌کند. شبح‌شناسی در کتاب «اشباح مارکس» مطرح می‌شـود و به‌جای هستی‌شناسی کلاسیک می‌نشیند. دریدا با الهام از مارکس و نقد مدرنیته، می‌گوید گذشته هرگز بـه طور کامل از میـان نمی‌رود، بلکه همچون «شـبح» در اکنون حضور دارد و بر آن تأثیر می‌گذارد. این شـبح‌ها بیانگر وعده‌های برآورده‌نشده تاریخ، عدالت یا ایده‌هایی هستند که هنوز بازگشت‌شـان ممکن است. شبح‌شناسی در واقع نوعی اندیشـیدن به حضور غایب است؛ چیزی که هم نیست و هم هست، حضوری فرّار و نامتعین.

کتـاب تبعیدشـده، ماننـد یک «شـبح» عمـل می‌کند؛ موجودیتی که نه کاملا مرده اسـت (چون جسد فیزیکی‌اش باقی است) و نه کاملا زنده (چون محتوایش ناخوانا یا حذف شـده است). این شبح، گذشـته را به حال تحمیل می‌کند و حاضر می‌شود حقیقت سرکوب‌شده را فاش کند. حالا زمانی که جسـد کتاب در قاب قرار می‌گیرد، یک «شـیء بازمانده» اسـت؛ باقی‌مانده‌ای از یک فاجعه که سیستم نتواسته آن را به طور کامل نابود کند. حتی این بازمانده، از متن خوانده‌شده درونش گویاتر شهادت می‌دهد.

این کتاب‌های تبعیدشـده، همچون یک باستان‌شناس که در گودالی به بقایای تمدنی ناشـناخته برمی‌خیزد، به دست ما می‌رسـد. ورق می‌زنیم اما اغلب زبان آن را نمی‌فهمیم و در مقابل «نادانسـتگی»‌مان سر به زیر می‌اندازیم. همان‌طور که نوشتم، اغلب‌مان سـرافکنده از آیین برمی‌گردیم ولی اثر به یک «یادبود» تبدیل شـده اسـت. این یادبود نه به عنوان قربانی منفعل، بلکه به عنوان شـاهدی است که به جایگاه فراخوانده می‌شود.

آثار شـعبانی نقش شـاهد را بر عهده گرفته‌اند. انسـان وقتی قرار است شهادت بدهد، از آنچه کدگذاری شده است، بهره می‌برد؛ یعنـی نورون‌ها در مغز الگوهایی از فعالیت را تشـکیل می‌دهند و به عنوان یک «فهرست‌دار» موقت عمل می‌کنند تـا الگو را نگـه دارند و این الگوها به شـبکه‌های سـطح بالاتر قشر مغز منتقل می‌شوند تا برای مدت طولانی ذخیره شـوند و در زمان بازیابی وقتی خاطـره‌ای بازخوانی می‌شـود، فرایند بازسـازی ممکن اسـت به تغییراتی منجر شود. اما شیء باقی‌مانده که قرار است شهادت دهد با اینکه ما هیچ گذشـته‌ای از آن نمی‌دانیم، «بدن-آرشـیو» است و جلـد آن مانند بدنی عمل می‌کند که بـه عنوان یک «مکان ذخیره‌سـازی» برای اسناد جسمی درک شود. به نظر من این حافظه صرفا «تقلید» یا «یادآوری» نیسـت؛ الگویی فیزیکی اسـت که همانند تنش عضلانی و واکنش‌های فیزیولوژیکی انسـان، نشـانگر خاطرات گذشـته اسـت. اما آثار شعبانی به‌جای تنش عضلانی، به نماد «طرس» تبدیل شده است.

نگارخانه

اغلب هنرمندها آرایشگر هستند

نگاهی طنزآمیز به کلمه دکوراتیو در هنرهای بصری

فاروق مظلومی

معمـار رفته بود کاشـان. بازگشـت و پرسـید نظرت درمورد بازسازی خانه‌های تاریخی کاشـان چیست؟ گفتم خیلی روح تزیینی و آرایشی دارند. من سال‌ها به کاشان رفت‌وآمد داشته‌ام. اغلب خانه‌های تاریخی [نه همه] که در کاشـان مرمت شـده‌اند، فضای سـرد و بی‌روحی دارند. مرمت‌شان خیلی تزیینی بوده است. درست مثل اینکه یک مرده را آرایش کنند. کلمه بازسـازی را هم درک نمی‌کنم. اگر یک خانه را مرمت و تزیین کنیم، چیزی نساخته‌ایم که بازساختن باشد. شـاید بازسـاختن یک خانه قدیمی آسان‌تر از ساختن یک خانه جدید در همان محل باشد. چون می‌شود با استفاده از خود خانه مخروبه، سـاختار بازساختن را ابداع کرد. ابداع سـاختار کلام ویژه بهرام شیردل است. جامعه نمایشـی و شبیه‌سازی‌شده فعلـی که گی دوبـور و ژان بودریار هم به آن اشـاره کرده‌اند، نیاز به آرایش را تشدید می‌کند. من که جامعه‌شناس نیستم، پس می‌پرسـم چرا انسـان تا این حـد نیازمند دیده‌شـدن شـد. حالا دسترسـی به همه چیز موجب شـده اسـت همـه فکر کنند می‌توان به ساحت هنر دسترسی داشت و هنرمند شـد. غافل از اینکه بعضی از امور در جهان شدنی نیست، بلکه بودنی است. مثلا بنده حتی اگر بخواهم، نمی‌توانم فرق وسـط باز کنم، مگر با استفاده از کلاه‌گیس که جنبه آرایشـی و بدل پیدا می‌کند. حتی جمله سـر کاری خواسـتن توانستن است هم درمورد این افراد صدق نمی‌کند، چون قلبا نمی‌خواهند هنرمند شـوند. دغدغه و شیدایی هنر را ندارند، بلکه برای دیده‌شدن مجبورنـد هنرمند شـوند، چـون دیواری کوتاه‌تر از دیوار هنر وجود ندارد. هرکسـی می‌تواند صبح بیدار شود و با تغییر کاربری خود در اینستاگرام خود را آرتیست یا گونه جدید جانوری یعنـی کیوریتور بخواند و از دیـوار هنر بالا برود. قطعـا عنوان هنرمند برای این دوستان یک عنوان تزیینی است و با اصل مسئله فاصله کهکشانی دارد. باور کنید نقاشـی کار آسانی نیست. من سال‌ها نقاشـی کرده‌ام. بعد از نقاشی دومین کار سخت دنیا کار معدن است. اغلب دوستان نقاش مـن اختلالات مغزی، نه ببخشـید اختلالات جسمی و حرکتی پیدا کرده‌اند.

رویکرد نمایشـی درمورد دیگر رشته‌ها هم صدق می‌کند. شاید صد سال قبل کسی بدون علاقه و شیفتگی، شغلش را انتخاب نمی‌کرد امـا هم‌اکنون با وجود تحصیلات آسـان و تقریبا رایگان در ایـران، همه یک عنـوان تزیینـی دکتر یا مهنـدس را دارند. حالا دیگر بسیاری از مدارک تحصیلی فقط یک عنـوان دکوراتیو و فیگوراتیو هسـتند. من پزشک تزیینی می‌شناسم که به عنوان بیشـترین غش‌کننـده با دیدن خـون، باید اسمش در گینس ثبت شود. اما عبارت هنر دکوراتیـو یا معماری دکوراسـیون داخلی را کجـای دل‌مان بگذاریـم. قطعا معمار دکوراتور نیست. خیلی از افراد را در جامعه تزیینی و نمایشـی ایران داریم که به دلیل وجود دانشگاه‌های آسان‌گیر، فکر می‌کنند معمار هستند و از طریق دکوراسیون داخلی خانه‌های نمایشـی، وارد خریدوفروش آثار نقاشـی و مجسـمه شـده‌اند. آنها پیروان مکتب ستیسـم هسـتند؛ یعنی کارشـان ست‌کردن است. دو تا کلمه مَج و سِت را از آنها بگیری، از کار بیکار می‌شوند. ببخشید، کلمـات هارمونی و ریتـم و هماهنگی را فرامـوش کردم. خریدوفـروش همین آثار باعث شـده اسـت دیوارکوب‌هایی رنگی به اسـم نقاشـی و با کاربری کاغذ دیواری تولید شود. و تولیدکنندگان این دیوارکوب‌ها و کاغذدیواری‌هـا، عصـر جمعـه در بازار کریمخان راسـته سـنائی، تیمچه خدری با لباس‌هایی شـبیه بی‌خانمان‌ها و پوک‌هایی مثل معتادان فیلسوف و با ژست افسردگان ابدی برای ما بیچارگان ابدی قیافه می‌گیرند. آنها با همین فرمان و همین دکور از سـیگار و دنیـا کام می‌گیرند و ما نـاکام می‌میریم. واقعیـت این اسـت کـه در جامعه هنری ایران و جهان، نمایش و آرایش، واقعیت را بلعیده اسـت. هامون اعتمادی یک نقاش اصیـل اسـت. آن روز به مـن گفت اغلب آرایشـگاه‌های تهران، ببخشـید گالری‌های تهران، فکر می‌کنند من اشتباه و غیرواقعی هستم. گفت خودم هم کم‌کم دارم به همین نتیجـه می‌رسـم. نگفتم من سال‌هاسـت به این نتیجه رسـیده‌ام. گناه داشت. هر دو خندیدیم ولی ما نمی‌خندیدیم؛ ما با دکور و تزیین خنده، می‌گریستیم.