نگاه‌خانه

نائیری باغرامیان؛ مجسمه‌سازی سوژه نامتناسب و میان‌مرزی

نینل ساهاکیان

نائیری باغرامیان در سطح بین‌المللی به عنوان هنرمندی شناخته می‌شود که زبان مجسمه‌سازی را دگرگون کرده است. از همان آغاز، باغرامیان قواعد رایج مجسمه‌سازی را به چالش کشیده است؛ نه‌فقط در انتخاب مواد و ترکیب‌بندی، بلکه در شیوه نمایش آثار و نحوه مواجهه مخاطب با آنها. او با مواد متنوعی همچون فولاد، چوب و سنگ مرمر کار می‌کند و در عین پرداختن به تاریخ مدرنیسم و طراحی، پرسش‌هایی درباره بدن، جنسیت و تعلق را در آثارش می‌گنجاند. آثار باغرامیان هم‌زمان لطیف و ناآرام‌اند؛ برآمدگی‌ها و حفره‌ها، پوست‌های نرم و پوسته‌های سخت، فرم‌هایی که به طرزی نامتعادل در آستانه فروپاشی به نظر می‌رسند. این مجسمه‌ها باعث می‌شوند رابطه هنر با فضا، تاریخ و آسیب‌پذیری وجود خودمان را از نو کشف کنیم.

نائیری باغرامیان در اصفهان ایران به دنیا آمد و در اوایل دهه ۶۰ همراه خانواده‌اش به برلین مهاجرت کرد؛ شهری که هنوز هم در آن زندگی و کار می‌کند. مسیر هنری او از همان ابتدا چندرشته‌ای و متنوع بوده است؛ از تاریخ هنر و تئاتر گرفته تا رقص، سینما و معماری. اما در اوایل دهه ۸۰، مجسمه‌سازی را به عنوان زبان اصلی بیان هنری خود برگزید.

یکی از ویژگی‌های شاخص در آثار باغرامیان، شیفتگی او به «ناپایداری» است. بسیاری از مجسمه‌هایش ظاهری شکننده دارند؛ آویخته‌اند یا بر تکیه‌گاه‌هایی قرار گرفته‌اند که متزلزل به نظر می‌رسند. اما این شکنندگی اغلب فریبنده و در واقع تأکیدی است بر علاقه او به دوگانگی‌ها؛ قدرت و لطافت، مردانگی و زنانگی و درون و بیرون. در آثار باغرامیان، بدن انسان هرگز به طور مستقیم نمایش داده نمی‌شود، بلکه ازهم‌گسسته و دوباره ترکیب می‌شود، با زبانی که هم یادآور پیکره‌سازی کلاسیک و هم تجزیه‌گری سوررئال است. حاصل کار، اندام‌ها و اجزای بدنی هستند که در قالب قطعات معماری، اثاثیه یا پوسته‌های جانوری بازتصور شده‌اند.

باغرامیان اغلب بر اهمیت «امور نادیده» تأکید می‌کند. او در توضیح یکی از موتیف‌های تکرارشونده‌اش می‌گوید: «برای من، پوست نازک یا همان غشا اغلب نادیده گرفته می‌شود، اما همین لایه نازکِ نفوذپذیر و آسیب‌پذیر است که برایم بسیار ارزشمند است... من به غشایی علاقه‌مندم که میان درون و بیرون، چه در فضاهای فیزیکی و چه در عرصه‌های اجتماعی، جدایی می‌اندازد. موضوع بر سر شمول یا طردشدن است». این مفهوم غشا در بسیاری از آثار او جاری است؛ مجسمه‌هایی که در مرز میان درون و بیرون، نرمی و سختی، پذیرش و حذف در نوسان هستند.

وازگان بصری او از منابع متنوعی الهام می‌گیرد؛ از مجسمه‌سازی کلاسیک، طراحی مدرن و مجسمه‌سازی مینیمالیستی گرفته تا تئاتر و مد. اما به‌جای ستایش این سنت‌ها، آنها را از دریچه‌ای بازخوانی می‌کند که بر جنبه‌های «زنانه»، حاشیه‌ای و تزیینی تأکید دارد. او با بازنگری مینیمالیسم از طریق فرم‌هایی نامنظم و فروپاشیده یا با پیچ‌وتاب‌دادن طرح‌ها، خوانشی انتقادی از تاریخ هنر ارائه می‌دهد که هم بازیگوشانه است و هم ساختارشکن.

این بازیگوشی در مجموعه «نامناسب‌ها» (Misfits) به‌روشنی نمایان است؛ مجموعه‌ای که از اسباب‌بازی‌های کودکان الهام گرفته شده. مجسمه‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که گویی قطعاتی هستند که باید در کنار هم جا بیفتند، اما هرگز کاملا با هم جور نمی‌شوند. در گالری‌ها، این آثار همچون پازلی نیمه‌کاره چیده شده‌اند؛ نشانه‌هایی از نظمی پنهان دارند، اما از حل‌شدن و تکمیل‌شدن سر باز می‌زنند. همان‌طور که باغرامیان خود تأکید می‌کند: «چیزی به نام ایده کامل وجود ندارد». در «نامناسب‌ها»، او نقص، ناکارآمدی و خلاقیت ناشی از ناهماهنگی را تجلیل می‌کند.

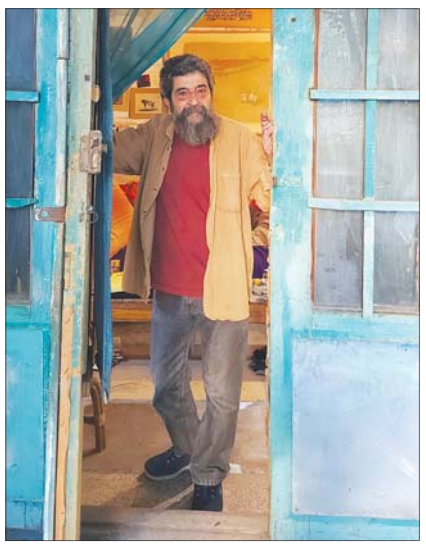
باغرامیان در طول زندگی هنری‌اش، هنرمندی منزوی نبوده است؛ همواره با دیگران همکاری داشته و نمایشگاه‌هایش را به تجربه‌هایی مشترک تبدیل کرده است؛ تجربه‌هایی که به گفت‌وگو و تعامل می‌انجامند. در نمایشگاه «الفبای درهم» در لندن، حتی بازدیدکنندگان جوان و کودک را دعوت کرد تا مستقیما با آثارش تعامل داشته باشند. با این کار، فضای گالری را به مکانی برای بازی جمعی و نوآوری تبدیل کرد.

باغرامیان امروز در مهم‌ترین نمایشگاه‌ها و مجموعه‌های جهانی حضور دارد، اما با وجود اینکه مورد تحسین قرار گرفته، آثار او همچنان به طور عمدی گریزان باقی می‌مانند؛ هرگز در قالب‌های ساده یا معناهای قطعی جای نمی‌گیرند.

آنچه باغرامیان به‌جای آن ارائه می‌دهد، چیزی حیاتی‌تر است؛ فرم‌هایی که در برابر پاسخ‌های آسان مقاومت می‌کنند، مجسمه‌هایی که ناآرام، زنده و در گفت‌وگو با محیط و مخاطبان خود باقی می‌مانند. در شکاف‌ها، تنش‌ها و ناهماهنگی‌های آثار او، باعث می‌شود مکث کنیم و به‌گونه‌ای دیگر تصور کنیم؛ تا زیبایی را در شکنندگی، قدرت را در آسیب‌پذیری و کمال را در نقص بیابیم.

خیالم آسوده است که آثارم به دست مردم می‌رسد

میراثی برای آینده؛ گفت‌وگوی حسین گنجی با بهرام دبیری در سالروز تأسیس موزه هنرهای معاصر تهران و به بهانه اهدای مجموعه‌ای از آثارش به موزه هنرهای معاصر



بهرام دبیری، نقاش پیش‌کسوت و از چهره‌های شاخص نقاشی معاصر ایران، اقدامی فرهنگی و کم‌سابقه انجام داده؛ حدود ۱۵۰ قطعه از آثار خود را به گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران اهدا کرده است. این مجموعه نسبتا بزرگ که شامل نقاشی‌ها، طراحی‌ها، پوسترها، چاپ‌ها و آثار آرشیوی پنج دهه فعالیت اوست، هم به تقویت گنجینه هنری موزه کمک می‌کند و هم نشان‌دهنده دغدغه هنرمند برای حفظ میراث فرهنگی‌اش برای نسل‌های آینده است. دبیری خود اذعان کرده است: «یکی از نگرانی‌هایم همیشه این بوده که با این حجم کار، سرنوشت آثار بعد از من چه می‌شود» و اکنون اهدای این گنجینه به موزه را راهی مطمئن برای باقی‌گذاشتن میراث هنری‌اش برای مردم می‌داند. بهرام دبیری متولد ۱۳۲۹ در شیراز و فارغ‌التحصیل دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران است. او با تلفیق عناصر کلاسیک و نگاه مدرن، آثار نوآورانه‌ای خلق کرده است. فیگورهای انسانی، حیوانات و نمادهای اساطیری محور تابلوهای او هستند و مفاهیم فرهنگی و اجتماعی را به شیوه‌ای خلاقانه بیان می‌کنند. آثار او طی پنج دهه در ده‌ها نمایشگاه داخلی و خارجی به نمایش درآمده و همچنان با پایبندی به ریشه‌های اساطیری، به تجربه‌گری در هنر ادامه می‌دهد. گفت‌وگوی پیش‌رو به مناسبت این اقدام ارزشمند، انگیزه‌های شخصی و فرهنگی دبیری، جایگاه او در نقاشی معاصر ایران و نقش موزه‌ها در نگهداری و عرضه هنر معاصر را بررسی می‌کند و نگاهی به سبک و نگاه ویژه هنرمندی دارد که نیم‌قرن در تلفیق اسطوره و مدرنیته تجربه‌آفرینی کرده است.

●●●

اخیرا مجموعه‌ای از آثار خود را به موزه هنرهای معاصر تهران اهدا کرده‌اید؛ چه انگیزه‌ها و دلایل شخصی و فرهنگی‌ای پشت این تصمیم شما بود؟

یک نکته مهم این است که موزه هنرهای معاصر تهران سال ۵۶ افتتاح شد، اما فقط یک سال فعالیت داشت و پس از انقلاب مدیریت مشخص و عملکرد منسجمی نداشت تا دوره ریاست‌جمهوری خاتمی که دوباره سروسامان گرفت. امروز این موزه یکی از ۱۰ موزه معتبر جهان به اعتبار گنجینه‌اش است. اسفندماه گذشته نمایشگاهی با عنوان «پیکاسو در تهران» برگزار شد که آن‌طور که شنیدم ۱۲۰ هزار نفر بازدیدکننده داشت و صف‌های طولانی مردم در خیابان‌های منتهی به موزه خبر خوشحال‌کننده‌ای بود. در همین نمایشگاه با آقای دبیری‌نژاد آشنا شدم و او را فردی دانسته و سنجیده یافتم. به او پیشنهاد کردم تعدادی از کارهای آرشیوی من از دوره‌های مختلف در موزه قرار گیرد و او به من گفت این آثار را اهدا کنم. به این ترتیب مجموعه‌ای شامل نقاشی، پوستر، دفترها، طراحی‌ها، چاپ‌ها و کارت‌پستال‌ها را به موزه اهدا کردم. برای من مسئله مهم، حفظ خاطره‌های تاریخی است؛ ازجمله دست‌نوشته‌های نیما یوشیج برای من نمونه‌ای بود و هست. نیما جهان ما را تغییر داد؛ هویت، چشم‌انداز و عاطفه ما را نو کرد. اما ماترک او شامل کاغذهای پراکنده و نامنظم بود که با دقت و امساک نوشته شده بود. وصیت کرده بود دکتر معین، آل‌احمد و شخص دیگری آنها را سامان دهند، اما دکتر معین بیمار و آل‌احمد گرفتار سیاست شد و این وظیفه به سیروس طاهباز واگذار شد. دو، سه نوشته نیما هم در اختیار من است. شگفت‌انگیز است که چنین کار طاقت‌فرسایی باعث شد این شعرها به دست ما برسد و به صورت کتاب منتشر شود. این تاریخ کشور من است و به همین دلیل تصمیم گرفتم هرچند نمونه‌ای اندک، آثارم را به موزه بسپارم تا نشانه‌ای از من باقی بماند و مطمئن باشم به دست مردم می‌رسد.

در روند انتخاب آثاری که اهدا شده است، ملاکی برای انتخاب داشتید؟ گزینش از سوی شما بود یا موزه؟

بله، البته سلیقه خودم بود، اما ملاکم انتخاب آثار از دوره‌های مختلف بود. سال ۵۵ در گالری سیحون نمایشگاهی داشتم؛ صبح آثار را نصب کردیم و بعدازظهر سه اثر فروخته شد. از خانم سیحون پرسیدم هنوز کسی نیامده، چه کسی خریداری کرده است؟ گفت دفتر مخصوص تماس گرفته و خواسته سه اثر را برای مجموعه انتخاب کنیم. همان آثار همچنان سالم در موزه هستند. در دوران آقای خاتمی، موزه چند کار از من خرید، اما در مجموعه‌ای که خودم انتخاب کردم، یکی، دو اثر از هر دوره کاری‌ام، شامل طراحی، چاپ و نقاشی قرار گرفت. هدف من اشاره‌ای به هر دوره بود، نه ارائه مجموعه‌ای کامل.

به نظر شما اقدام اخیرتان چه اهمیت فرهنگی و اجتماعی دارد؟ اهدای این آثار به موزه هنرهای معاصر تهران چه پیامی برای جامعه هنری و افکار عمومی دارد و امیدوارید چه تأثیری بر جریان هنرهای تجسمی در ایران بگذارد؟

معمولا آن‌طور که مختصری دیوانگی رسم نقاشان است، واقعا به تأثیر کارم فکر نکردم. می‌دانم که کاری ضروری و مهم است، اما نمی‌دانم بر دیگران چه تأثیری خواهد داشت. به مفهوم عام، به نظرم جامعه فرهنگی و مردم ایران از چنین خبری خوشحال می‌شوند که بدانند درصدی از کارهای من اکنون در مالکیت آنهاست.

هیچ هنرمندی تصمیم نمی‌گیرد که هنرمند باشد؛ من هم تصمیم نگرفتم نقاش شوم. فقط آنچه سر راهم قرار گرفت و آنچه را دوست داشتم برگزیدم. جهان پر از نشانه است، در هر لحظه چیزی پیش روی ماست

نقش و اهمیت نهادهایی مانند موزه‌های هنری را در نگهداری، تداوم و عرضه آثار هنرمندان معاصر چگونه ارزیابی می‌کنید؟ چرا تصمیم گرفتید آثار خود را به یک موزه عمومی بسپارید و مشخصا موزه هنرهای معاصر تهران را برای این منظور انتخاب کردید؟

سه، چهار سال است که به شیراز رفته‌ام و به چند نفر از مسئولان گفتم یکی از آرزوهایم این است خانه‌ای در زادگاهم، شهری که در آن شعر و ادبیات آموختم، مرمت شود تا مجموعه کاملم را به شیراز هدیه کنم. اما پاسخ‌ها ناامیدکننده بود؛ حتی شنیدم آثار کبه، فرش و... که آقای تناولی به میراث فرهنگی شیراز سپرده بود، به دلیل فروریختن سقف آسیب دیده‌اند و کسی مسئولیت نگهداری را نپذیرفته است. به همین دلیل، وقتی دیدم در شیراز امکانی برای حفاظت درست وجود ندارد، تصمیم گرفتم آثارم را به موزه هنرهای معاصر تهران بسپارم؛ چون این موزه ملی است و رسالتش حفظ و نمایش هنرهای تجسمی است، درحالی‌که موزه‌هایی مانند ملک یا ایران باستان حوزه‌های دیگری دارند.

آثار شما به تلفیق هنرمندانه عناصر سنتی و اساطیری با رویکردی مدرن شهرت دارند. این نگاه خاص چگونه در طول سال‌ها شکل گرفته و بالیده است؟

بی‌تردید ریشه همه چیز از همان دوران کودکی من در شیراز شکل گرفت؛ در محوطه‌های جادویی سعدیه و حافظیه و روزهایی که با خانواده به تخت جمشید می‌رفتیم. فرهنگ و آرامش شیراز زمینه ذهنی من بود. مادرم از خانواده‌ای اشرافی می‌آمد و حافظ و سعدی را از بر داشت. قصه‌های کودکی‌ام داستان‌های مولانا و شعرخوانی بود و همین باعث شد از کودکی با شعر و هنر فارسی احساس نزدیکی کنم. در نهایت، هیچ هنری بی‌ریشه در تاریخ گذشته نیست.

شما به عنوان یکی از هنرمندان شاخص نقاشی معاصر ایران شناخته می‌شوید. با اهدای آثار فکر می‌کنید چقدر به این جایگاه کمک کرده‌اید؟

به‌هیچ‌وجه از راه سپردن آثار قصد فراهم‌کردن جایگاهی برای خودم نداشته‌ام. جایگاه من را چیزی جز کارها و باور من و عشق مردم تعیین نخواهد کرد و البته تاریخ که در اختیار ما نیست. اما همچنان که گفتم، نگرانی از اینکه این حجم کار چه سرنوشتی خواهد داشت، وجود داشت. این کارها را به عنوان سهمی از اموال مردم به موزه سپردم. به‌هیچ‌وجه قصد بهره‌جویی شخصی از این کار نداشتم. نام خودم را چنان مغرورم که بلندتر از این نیازها و تمهیدات بدانم. در نتیجه به‌روشنی به شما می‌گویم که چنین قصدی وجود نداشته است.

شنیدم برخی منتقد این اقدام شما بودند و مخالفت‌هایی هم داشتند؛ برای مثال چرا کارهای خود را به یک نهاد عمومی می‌خواهید اهدا کنید؟

بعید می‌دانم اخلاقا کسی بخواهد اعتراض کند، چون نشانه حقارت خواهد بود. هرچند شیرازی و بسیار مهربان هستم، اما تحمل انتقادهای مهمل را ندارم. کسی که برای فرهنگ کشورش و سرزمینش کار می‌کند هرگز این کار را به جهت این انجام نمی‌دهد که میدانی یا خیابانی به نام او نام‌گذاری کنند.

اقدام شما بحث ضرورت حفظ و بایگانی آثار هنری را پررنگ کرده است. از دید شما، نگهداری آثار هنرمندان توسط نهادهای رسمی چه مزایایی نسبت به باقی‌ماندن آنها در مجموعه‌های خصوصی یا نزد خانواده هنرمند دارد؟ آیا معتقدید حضور آثار در گنجینه‌های ملی می‌تواند تضمینی برای ماندگاری و در دسترس بودن آنها برای پژوهشگران و نسل‌های آینده باشد؟

طبیعی است بخشی از آثار هر هنرمند نزد خانواده بماند، اما مسئله این است که چه نهادی باید مسئول حفظ و ثبت میراث او باشد. نمونه‌اش دست‌نوشته‌های نیماست؛ اگر سیروس طاهباز عمرش را صرف گردآوری آنها نمی‌کرد، امروز چیزی از آنها باقی نمی‌ماند. به همین دلیل معتقدم باید آثار را به یک نهاد ملی و نه صرفا دولتی سپرد. وقتی اثری در موزه هنرهای معاصر قرار می‌گیرد، خیال آدم راحت است که از این پس جزئی از دارایی مردم است و نسل‌های آینده آن را خواهند دید. من بیش از ۵۰ سال نقاشی و طراحی کرده‌ام و بیش از ۳۰، ۴۰ دفتر از یادداشت‌ها، طرح‌ها و ایده‌هایم دارم؛ چند جلد از آنها را به موزه سپرده‌ام اما هنوز بسیاری نزد خودم مانده و این مسئولیت را همچنان بر دوش حس می‌کنم. در فرانسه وقتی هنرمندی بزرگ از دنیا می‌رود، بیشتر آثارش جزء دارایی ملی می‌شود و دولت آنها را به موزه تبدیل می‌کند، مثل موزه پیکاسو. این نه‌فقط حفظ میراث فرهنگی است، بلکه بازگشت ارزش آن به جامعه است. در ایران تنها نهادی که می‌توان به امانت‌داری‌اش اعتماد کرد، موزه هنرهای معاصر است؛ چون مستقیم با هنر امروز و نقاشی معاصر پیوند دارد.

در کارنامه هنری شما دوره‌های گوناگونی به چشم می‌خورد. از دهه ۱۳۶۰ به بعد، آثار شما مضامین اسطوره‌ای و جست‌وجو در نقاشی مدرن را دنبال کرده و به سوی ریشه‌ها و میراث تصویری ایران گرایش یافته‌اند. سبک شخصی شما در این دوره‌های مختلف چگونه دستخوش تغییر و تکامل شده است؟

اگر در مسیری که به آن ایمان داری و عاشقش هستی قدم بگذاری، خود مسیر راه را به تو نشان می‌دهد. دهه ۵۰، با همه امکاناتش، دوران سختی بود. در عین امکانات، دشواری‌های زیادی وجود داشت. بحث در این زمینه را می‌گذارم بر عهده کسانی که کار سیاسی و مبارزه کردند که یقه هم را می‌گیرند که چه مرگتان بود. بعد از انقلاب، با توجه به علاقه‌ای که به نقاشی دیواری مکزیک داشتم، من و دوستانی چون الخاص و مسعود مش‌صفر در فضای انقلابی آن روزها کار می‌کردیم. در آن زمان پرده‌های بزرگی کشیدم که امیدوارم روزی بدون سانسور در نمایشگاهی مرورشان کنم. اما مسیر زندگی همیشه پر از نشانه‌هایی است که ناگهان پیش رویت ظاهر می‌شود. آشنایی من با دکتر خسرو خسروی، که مرا به خواندن اساطیر ایران تشویق کرد، از همین نشانه‌ها بود. بعدتر با دکتر مهرداد بهار و دکتر اسماعیل‌پور آشنا شدم؛ از آنها آیین مانوی و اسطوره‌های ایرانی را آموختم و این آشنایی جهت تازه‌ای به کارم داد. روزی دکتر خسروی به همراه هوشنگ ابتهاج به کارگاهم آمدند. در همان دیدار پرتره‌ای از ابتهاج کشیدم که ناتمام ماند اما هنوز برایم خاطره‌ای زنده است. از همان‌جا دنیای اسطوره‌های ایرانی برایم گشوده شد. آناهیتا، الهه باران و همه آن جهان شگفت. از حدود ۲۴ سالگی، آتلیه‌ام پاتوق هنرمندان و نویسندگان شد؛ از محمد قاضی تا لطفی و بسیاری دیگر. این دیدارها برایم نه تجمل، که از بزرگ‌ترین بخت‌های زندگی بودند.

به نکته خوبی اشاره کردید. این حجم مراودات و ارتباطاتی که شما دارید را در کمتر کسی از هنرمندان سراغ دارم. چقدر از این قرارگیری در بستر تحولات فرهنگی و در میان چهارراه مؤثر آن دوران را حاصل انتخاب می‌دانید و چقدر بر مبنای سرنوشت و خوش‌اقبالی می‌گذارید؟

من این دیدارها را به حساب شانس می‌گذارم، هرچند فقط شانس نبود. انگار سرنوشت طوری می‌خواست که دیر یا زود، بسیاری از بزرگان پا به آتلیه من بگذارند. شاعران و نویسندگانی بودند که گاهی شبانه‌روز آنجا می‌ماندند. سال ۵۳ یا ۵۴ غلامحسین ساعدی که تازه از زندان آزاد شده بود و حتی دوستانش جوابش را نمی‌دادند، اتفاقی با من آشنا شد. صبح ساعت ۹ در خانه‌ام را زد و تا نیمه‌شب ماند؛ تمام روز درباره نمایش‌نامه‌هایش حرف زدیم. الخاص، پرویز مرزبان و دیگران هم همین‌طور. من این را نوعی حمایت از سوی خدایان هنر می‌دانم؛ گویی آنچه نیاز داشتم، در زمان خودش پیش پایم گذاشت.

هرکس به کارگاه شما بیاید متوجه می‌شود بخشی از گفت‌وگوها یا یادداشت‌ها درباره شما و کارهایتان روی دیوار کارگاه است و انگار قائل به بایگانی اتفاقات پیرامونتان از ابتدا بوده‌اید. آیا اندیشیدن به سرنوشت و بایگانی آثار از ابتدای مسیر هنری یک امر ضروری است؟

نقاشی برای من فقط عمل خلق نیست، بلکه نوعی ثبت حافظه است. باید برای جامعه‌ای که شاید از یاد برده، نشانه و مدرک بگذاری تا ببیند و بخواند. الخاص وقتی ۲۲ساله بودم گفت: «بهرام، اسمت باید اسطوره شود». در این ۴۰ سال، هر خبرنگاری که سراغم آمده با حوصله پاسخ داده‌ام، چون باور دارم گفته‌هایم شاید به کار کسی بیاید. وقتی تلویزیون چیزی برای گفتن ندارد و در دانشگاه‌ها هم کسی مثل روئین پاکباز نیست تا تاریخ هنر را تدریس کند، احساس می‌کنم وظیفه دارم حرف بزنم نه از سر شهرت، بلکه از سر مسئولیت. بزرگ‌ترین پاداش من، پیامی بود که از کردستان برایم نوشتند: «تمام دخترها و زن‌هایی که در این سال‌ها کشیدی، اکنون در خیابان‌اند». این یعنی حرف‌ها و تصویرها، بی‌صدا هم می‌توانند شنیده شوند. من نقاشم و این کار من است.

در پایان، چه توصیه یا پیامی برای هنرمندان جوان‌تر دارید؟ از نظر شما یک هنرمند معاصر چگونه می‌تواند میان خلاقیت فردی خود و سپردن میراث هنری به جامعه پیوند برقرار کند؟ آیا اندیشیدن به سرنوشت و بایگانی آثار از ابتدای مسیر هنری ضروری است و شما چه تجربه‌ای در این زمینه می‌توانید با نسل جوان‌تر در میان بگذارید؟

هیچ هنرمندی تصمیم نمی‌گیرد که هنرمند باشد؛ من هم تصمیم نگرفتم نقاش شوم. فقط آنچه سر راهم قرار گرفت را دیدم و آنچه را دوست داشتم برگزیدم. جهان پر از نشانه است، در هر لحظه چیزی پیش روی ماست. دو نفر ممکن است کنار هم به دریا نگاه کنند، اما برداشتشان از صدای موج و بوی نمک دریا یکسان نیست. این تفاوت، همان فردیت انسان است. در هنر، این فردیت بیش از هرجا در شعر آشکار می‌شود. شهریار در شعری خطاب به نیما می‌گوید:

«او همه غیرتی از ساختن فردا بود/ من همه عبرتی از باختن دیروزم»

به یاد دارم خبرنگاری از بهمن محصص پرسید چرا همیشه تنهاست. محصص با همان تلخی خاص خود گفت: «چه کسی گفته من تنهایم؟ نیما همیشه در اتاق من است».

نگارخانه

عرفان، خیال و تأویل؛ از چرخ نیلوفری تا فرش خیال

امین شاهد

منتقد

پیشخوان: در یادداشت‌های پیشین، از مسیرهای مختلفی به ذهن تأویلی انسان ایرانی پرداختیم؛ از گرایش به رمز و ایهام در زبان تا فقدان روش‌مندی در تحلیل پدیده‌های اجتماعی. این بار اما می‌خواهیم به ریشه‌ای عمیق‌تر نگاه کنیم؛ نسبت ذهن تأویلی با سنت عرفانی و بازتاب آن در هنرهای تجسمی ایرانی.

عرفان ایرانی یکی از کهن‌ترین دستگاه‌های فکری است که زبان، معنا، تجربه، هستی و حتی زیبایی را در قالبی تأویلی و چندلایه سامان داده است. در این سنت، حقیقت نه در سطح پدیدار، بلکه در ژرفای باطنی اشیا و الفاظ جست‌وجو می‌شود. آنچه دیده می‌شود، صرفا حجابی است بر آنچه باید کشف شود؛ و این کشف، نه با عقل تحلیلی، بلکه با دل شهودی و ذوق سلوکی ممکن است. همین منطق، در طول قرون، نه‌فقط بر تفکر فلسفی و دینی ما، بلکه بر هنرهای ما نیز سایه افکنده است. خوشنویسی با آنکه رسانه‌ای صرفا نوشتاری است، به میدان تجربه شهودی بدل می‌شود. کشیدن یک سطر نستعلیق، از منظر خوشنویس، نه انتقال معنا بلکه گونه‌ای مراقبه تصویری است. در نگارگری نیز نسبت اجزا با کل، پرسپکتیو ذهنی، حضور فرشته و جن یا صحنه‌های تمثیلی، همه نوعی «بازنمایی تأویلی» از جهان است؛ جهانی که نه با چشم، بلکه با دل باید دید. اما همین کیفیت رمزآلود گاه از عرصه زیبایی‌شناسی عبور می‌کند و به قلمرو «خیال‌زدگی» وارد می‌شود. در بسیاری از بازنمایی‌های تصویری معاصر که مدعی استمرار هنر سنتی هستند، با نسخه‌های احساسی، بی‌پرسش و مطلق‌نگر روبه‌رو می‌شویم؛ آثاری که بیشتر از آنکه تجربه‌ای زیباشناسانه باشند، شمایل‌هایی از ذوق مذهبی یا احساس‌گرایانه‌اند. نمونه بارز آن، اسطوره‌سازی‌های اغراق‌آمیز از کارهای محمود فرشچیان است. آثاری که در خود ممکن است کیفیت‌های صوری و مهارتی داشته باشند، اما در مواجهه عمومی، اغلب به عنوان تصویرهایی از «مطلق زیبایی» یا «ذوق قدسی» ستایش می‌شوند، بدون آنکه مجالی برای تحلیل، نقد یا حتی تفسیر متفاوت باقی بماند.

اینجاست که ذهن تأویلی از سطح خلاقیت عبور کرده و به مانع شکل‌گیری گفت‌وگوی انتقادی بدل می‌شود. همه چیز به رمز و راز سپرده می‌شود و هرگونه پرسشگری به «بی‌ذوقی» تعبیر می‌شود. عرفان و هنر، در کنار هم، به ابزار تثبیت ذهنیت خیال‌زده‌ای بدل می‌شوند که هیچ فضای تنفس تحلیلی برای مخاطب باقی نمی‌گذارد. در این زمینه، می‌توان از نوعی «تأویل‌گرایی در خدمت تمجید» سخن گفت؛ تأویل به‌جای اینکه راهی برای فهم باشد، بدل به ابزاری برای دورزدن نقد می‌شود. این رویکرد در گفتمان‌های آموزش هنر نیز بازتولید می‌شود. در بسیاری از کلاس‌های خوشنویسی یا نگارگری، پرسش از «چیستی محتوا» یا حتی «نسبت میان فرم و معنا» به عنوان انحرافی از سلوک هنری نگریسته می‌شود. ذهن هنرمند به‌جای تمرین در دقت، وارد چرخه‌ای از تکرار نشانه‌های آشنا، احساسات مشترک و خیال‌های تثبیت‌شده می‌شود. در این وضعیت، ذهن تأویلی نه‌تنها راهی به فهم نیست، بلکه مانعی است برای تولید معناهای نو. ما در دل سنتی ایستاده‌ایم که ظرفیت‌های شگفتی برای تأویل، معنا و زیبایی دارد، اما اگر راه انتقاد را نبندیم. در غیر این صورت، ذهن تأویلی از ابزار آزاداندیشی به حافظ بن‌بست‌ها تبدیل می‌شود. زمان آن رسیده که از «فرش خیال» عبور کنیم و فرش نقد را پهن کنیم؛ نه برای انکار سنت، بلکه برای گفت‌وگو با آن.