بازتابی از ژرفای اندیشه

نظری بر نخستین نمایشگاه دو سالانهٔ نقاشان ایران در موزهٔ هنرهای معاصر (۲۸ آبان - ۲۸ آذر ۱۳۷۰)

محسن ابراهیم

هنر، زبان‌گویا و فصیحی است که راز و رمز نهفته در ذهن هنرمند را بازگو می‌کند و پرده از دیدگاه و نحوهٔ نگرش هنرمند - در رابطه با هستی - برمی‌کشد. آفرینش هنری در زمینه‌های مختلف، به یاری وسایلی گوناگون صورت می‌گیرد که در هنر نقاشی، رنگ و بوم و قلم، به عنوان ابزاری ضروری، تصویر و تصورذهنی هنرمند را عینی و علنی می‌سازد و پس از آن، نیاز هنرمند به رابطه‌ای است که طی آن بتواند از چند و چون هنر یا زبانِ خود آگاهی یابد. زیرا، در غیر این صورت، مجال بررسی و ارزیابی بیان هنری خود را نمی‌یابد. نمایشگاههای نقاشی بهترین وسیلهٔ ارتباط، و نمایشگاههای ادواری بهترین معیار و محک برای درک چند و چونِ آثار هنر نقاشی است.

موزهٔ هنرهای معاصر، با درک چنین ضرورتی، اقدام به برگزاری نمایشگاهی دو سالانه از آثار هنرمندان نقاش نمود که به عنوان اقدامی ارزشمند باید از آن یاد کرد. این نمایشگاه مشتمل بر ۵۰۰ اثر برگزیده از میان ۲۶۰۰ اثر بود که توسط ۲۱۶ هنرمند به موزهٔ هنرهای معاصر ارسال شده بود - آثار متنوعی که می‌باید برای ارزیابی، آنها را به دوبخش هنرهای فیگوراتیو و غیرفیگوراتیو تقسیم کنیم که هر کدام از این دوبخش، به نوبهٔ خود، به شیوه‌ها و روشهای گوناگونی تقسیم می‌شوند. اکثر آثار نمایشگاه را هنرهای فیگوراتیو یا شی ئی یا هنرهای متکی بر شکل و فرم مشخص و غیرانتزاعی در برمی‌گیرد که در طیف وسیعی از رئالیسم، اکسپرسیونیسم، متافیزیك، سوررئالیسم و... قرار دارند.

قبل از مروری بر نمایشگاه که دارای مضمونی آزاد است، می‌بایست از گالری اوّل که بر حولِ شعار حمایت از انقلاب اسلامی مردم فلسطین قرار دارد، یاد کرد. آثار معدود این گالری به لحاظ حضور چندین هنرمند دارای سبك و سیاق مختلفی است که در بین آنان می‌توان به طاهره واحدیان موحد، محمدحسین مولایی، لیدا صدیقی، رضوان صادق زاده، ابراهیم سلیمانی، خسروجردی و... اشاره کرد.

لیدا صدیقی، بی اتکا به تصویر سازی و بیان چهره‌های

خروشیده از رنج و ستمشان و بی بهره‌وری از عناصری چون سیم خاردار و سرنیزه و خون، در اثری تحت عنوانِ «همبستگی»، به بیانی حدوداً ذهنی پرداخته است. بکارگیری رنگ و ضربات قلم در آثاری این چنین، دارای بار و معنایی از کیفیات عاطفی و زبان و بیانِ احوال درونی است و بی آنکه به گونه‌ای مستقیم به سوژهٔ موردنظر خود بپردازد، به طریق ایما و اشاره و تمثیل هدف خود را باز می نماید.

خشایار قاضی زاده، با زبانی گزارشگونه و آشکار، دو جناح ظالم و مظلوم را روی در روی یکدیگر قرار می دهد و کاظم چلیپا، ذهنیت ظریفی را در تابلوی قیام مردم فلسطین نقش می زند - مردمی فلاخن در دست که انعکاس چهره‌شان در زلال برکهٔ آبی در بیابان پیداست.

در سایر گالریها، هنرمندان نسبت به سطح و عمق نگاهشان، به جستجو و دقت‌نظر در هستیِ پیرامون خود پرداخته‌اند. نگاه برخی در سطح می ماند و برخی دیگر، نگاهشان تا عمق و لایهٔ‌درونی و ناپیدای واقعیت نفوذ می کند و آنچه را که نقش می زنند، نه گزارشی بی تأثیر، که تحقیق و تحلیل تا ژرفای ماجراست. پاره‌ای بر تصاویر آشکار دست می یازند و پاره‌ای دیگر، دل در گروِ تصاویر پنهان و گنگ دارند.

در بخش آثار فیگوراتیو(رئالیسمی که مبتنی بر نشان‌دادن و مطالعهٔ زندگی انسان باشد) آثار معدودی ارائه شده است که از آن میان می توان به کار مهدی علیزاده اشاره کرد. اثر علیزاده که ساخت و پرداخت دقیق و نقل‌مکان تصاویر از روی عکس بر روی بوم است، کار پرحوصله و بادقتی است: بازتابی از زندگی روزمرّهٔ مردم در یك بازار محلی. اما آنچه که این اثر فاقد آن است، انعکاسِ تخیل و ردّپای تفکر است. علیزاده در این اثر که قطعاً آن را با تلاش و کوشش فراوان و صرف اوقاتی مدید به پایان رسانده است، همان کاری را انجام داده است که یك دوربین سادهٔ عکاسی، با دیافراگم هشت، در مدت زمانی کمتر از $\frac{1}{125}$ ثانیه آن را ثبت می کند. در یك اثر هنری، صرفاً نمی توان به کیفیات بصری و تسلطِ درخشان در نشان دادن پیرامون، همان‌گونه که هست، اکتفا کرد. هنرمند، موجود متفکّری است و زبان نقاشی، تواناتر و گویاتر از آنکه فقط به بیان و شرح ماجرا و گزارش از وقایع بپردازد.

علیزاده در تکنیك نقاشی پرحوصله و تواناست؛ اما در هنر نقاشی - بجز یك مورد - اثری ارائه می دهد که هیچ نوع تفکری را برنمی انگیزد. و تنها نکتهٔ مورد توجه در این اثر را باید در طرح مسألهٔ زن عنوان کرد: زنِ درگیر با مصائب زندگی؛ زنی که در شهرهای شمال کشور، بارِ اقتصادی و معاش خانواده را بر دوش دارد؛ زن از باروری تا زایش؛ از شیردهی تا انجام کارهای روزانه؛ و همواره با نگاهی نگران و مبهوت به آینده. این دقت نظر در برجسته‌کردن این امور ستودنی است؛ همین. در حالی که همین معنا را می توان در نهایت ایجاز در تابلوی«مادر» کارِ زکیّه رحیمی مشاهده کرد. اثر رحیمی دربارهٔ همین مسأله است: زن، زنی به انتهای راه رسیده، زنی مچاله شده و درهم، نه در قامتش، که در چهره‌اش، فرسوده، خسته، با نگاهی که به آن سوی افق خیره مانده است. به کجا می نگرد؟ ترکیب‌بندی اثر، تأکید بر راهِ طی شده و فضای خالی پشت سرِزن است. سوای چهرهٔ چروکیدهٔ زن، کمپوزیسیون معنا می یابد؛ یعنی استفادهٔ بجا از یکی از امکاناتِ هنر نقاشی.

زکیّه رحیمی در این نمایشگاه، تنها هنرمندی است که بوم یا زمینهٔ سنتی نقاشی را به کناری نهاده و به جای آن از تکه پاره‌های کاغذ و مقوا و مقوای موّاج جعبه(کارتن) را مورد استفاده قرار داده است. تکه پاره‌های مقوا استفادهٔ مناسب دیگری است که در بافت کلی تابلو، خوش می نشیند و به مفهومِ اثر معنا می بخشد. چه، در صورت عدم به کارگیری بافت زمینه و کمپوزیسیون، تابلو به عکسی گزارشی می مانست.

آثارِ طبیعت پردازان، بیشترین بخشِ نمایشگاه را به خود اختصاص داده است و عکسبرداری از طبیعت نیز در این بخش صادق است: در آثاری از یوسف نوه سی، مهرانگیز یاسمی، ناصر نورمحمد، علیرضا مصطفایی، محمد معمارزاده، ابراهیم مقبلی، جواد سلمان‌پور، امدادیان و بسیاری از هنرمندان دیگر. محتوای آثار این نقاشان، گوشه‌هایی از طبیعت است. آبرنگهای معمارزاده، هنوز هم درختانِ برف گرفته و گوشه‌هایی از چشم انداز پارك است که از سالها پیش، به نظرش خوش‌منظره و زیبا آمده‌اند، بی هیچ تفاوتی در نگاهِ آن سالهای دور و اکنون. در آثار امدادیان فقط دشت وسعت بیشتری یافته و خانه‌هایی که پیش از این در سراسر تابلو

زکیه رحیمی

پراکنده بوده‌اند، به بالای اثر کوچیده‌اند.

برخی از آثارِ طبیعت پردازان زوایای نوتری دارد. پیمان شیخ الاسلام از کلیت طبیعت دوری می جوید و بخشی از آن را در تابلوی «رؤیای ارغوان» می نمایاند. طبیعت در نگاه برخی از هنرمندان سوای آن چیزی است که در واقعیت بیرونی قرار دارد. این طبیعت، آن چیزی است که به گفتهٔ اسکاروایلد، «آفریدهٔ هنر است» - طبیعتی باز آفریده و بازسازی شده، آن‌گونه که هنرمند می خواهد ببیند. چنین طبیعتی، دیگر متشکل از درخت و کوه و آسمان نیست، بلکه تمامی این عناصر، تشکیل دهندهٔ بازتابهای ذهنی هنرمند است. چندانکه درختان وان گوگ، هرگز، نمای واقعی و آشکار درخت و گل و گیاه نیست، که نمادی از شور و غوغای درون و سراسیمگی اوست. در چنین آثاری هنرمند به عنوان موجودی آگاه، بر طبیعت و اشیای مورد نظرش تسلط می یابد، آن را دگرگون می کند، متلاشی می کند و دوباره می سازد تا محملِ راز درونش شود.

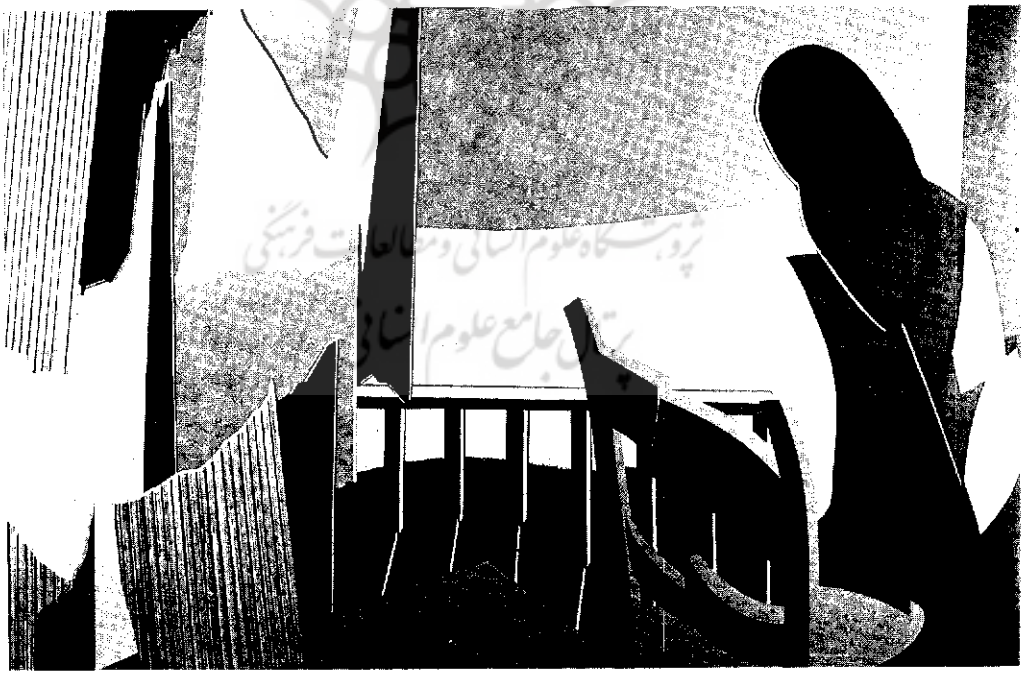
تابلوی «درویش» اثر بیژن زمانی به مرحلهٔ قبل از دگرگونی تام و تمام، یعنی به مرحلهٔ دخل و تصرف، می رسد. درختان او که بی شباهت به درختان وان گوگ نیست، با شیوه‌ای امپرسیونیستی، نمایشی فراتر از واقعیت ساده و عینی است. طبیعت حسین محجوبی، به نام «زمستان» نائیف مردّد و کمرنگی از چشم اندازهای شمال کشور است. خدابخش نور محمّد، با حذف زاید، تأکید بر نقطه، خط و سطح و نزدیکی به تجرید دارد. کریم نصرالله زاده، رنگهای فوویستی را غالب می گرداند و شباهنگی در پرداخت طبیعت دارای شیوه‌ای فرمالیستی است. آثار شباهنگی در چند اثر قابل دیدن است؛ اما در مجموع تکراری و نامطلوب. تپه‌هایی که مدام، از اثری تا اثر دیگر، کوتاه و بلند می شود: گاهی تا پایین تابلو فرو می افتد و گاه تمام تابلو را می پوشاند. احمد وثوق احمدی هنوز اختیارش در دست آبرنگهایش است - رنگهایی که عمدتاً به اختیار خود به هرسو می تازد و وثوق احمدی را به دنبال خود می کشد. اوّلین نمایشگاه وثوق احمدی در چندسال پیش توانست نگاه بیننده را برباید؛ اما تکرار مکرّراتِ او دیگر چنگی به دل نمی زند.

آثار اکسپرسیونیستی سطح وسیعی از دیوارهای موزه را به خود اختصاص داده است. نقاشان اکسپرسیونیست با سودجستن از معانی رنگها، دفرماسیون و ضربات قلم به طرح احساسات خود و - عمدتاً در چهره‌پردازی - عواطف و احوال درونی سوژهٔ موردنظرشان می پردازند. هنرمند اکسپرسیونیست بر آن است تا واقعیت جهان عینی را آن گونه که در روح و روان او متجلی است بیان دارد. مهرداد محب‌علی در تابلوی «شهر» که مربوط به دوران جنگ می شود و تاریخ سال هفتاد را بر خود دارد، اضطراب حاکم را با قلمی استوار رقم می زند: آدمهایی که در گوشه‌ای جمع شده‌اند، نگرانی وجه مشترک تمام چهره‌هاست، خطوط سیاه بر قوّت اثر می افزاید و رنگهای مختلف در کنارِ هم هول و هراسی که محیط را آکنده است به خوبی نشان می دهد. اضطراب بر آدمهای این تابلو چنگ انداخته است؛ آن چنان که گویی پرواز جنگنده‌های دشمن را می توانیم بر فراز آسمان بالای سرمان احساس کنیم.

ماشاءالله عیسی بابا، اثری اکسپرسیونیستی بر مبنای لکه‌های پهن و جسور امیل نولده می آفریند و نمایشی دردآگین از آدمهایی با رؤیاهایی برباد رفته و اندیشه‌هایی

حجت الله شکیبا

سید مهدی حسینی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مبهم پدید می‌آورد. عیسی بابا، درد را می‌شناسد که می‌تواند این گونه توانا آن را بشناساند. عنوان این اثر «آوارگان» است ـ آوارگانی از این سو به آن سو؛ آن چنان که گویی درد و بی‌سرانجامی را می‌توان در چهره‌هایی مبهم و شبح گونهٔ آنها لمس کرد. آثار عیسی بابا، مهدی اخویان، فردین صادق ایوبی و محمدحسین ماهر، دردشان همگانی است: از خود نمی‌گویند و از دلتنگیشان؛ هنرشان نه زمزمه‌های درونی، که فریاد دیگران است ـ فریاد انسانهایی دردمند.

مهرداد محب علی

اکسپرسیونیسم علیرضا اسماعیلی، سیدمحمدرضا حسینی، فرامرز دلجوی توحیدی، در چهارچوب وسیع هنرمندان پیشین نمی‌گنجد و بیشتر بیانی در محدودهٔ اندیشه‌های فردی است. ولی‌الله بیرامی از نقاشانی است که رنگ بهانه‌ای برای او در خلق اثر هنری است. در تابلوی «طبیعت» همان رنگهایی به کار رفته است که نقاشان فوویست برای ایجاد توازن و تقارن و زیبایی و حمله به محافل رسمی هنر به کار می‌بردند؛ چندانکه ولامینك، نقاش فوویست، مدعی به آتش کشاندن هنر رسمی به واسطهٔ رنگهای آتشینش بود. بین اکسپرسیونیسم و فوویسم چندان فاصله‌ای نیست. تکنیك هر دو، کماکان، در یك قالب قرار می‌گیرد. اما وجه افتراق آن، همانا، بیان ترسها و اضطرابها در اکسپرسیونیسم و ایجاد توازن و زیبایی در فوویسم است.

مریم جواهری

دو اثر مهدی حسینی، زمینهٔ دیگر در آثار فیگوراتیو است. رنگهای فرعی که غالباً از ترکیب رنگهای آکریلیك به دست می‌آید، در ساختارِ این دو اثر تأثیر نیکویی دارد. حیرت و اندوه، جانمایهٔ آثار حسینی است ـ حیرت در برابر زمانِ از دست رفته، زمانی که دیگر باز نمی‌گردد؛ نگاهی به آن سوی پنجره، اما نگاه متحیرش را می‌شناسیم ـ نگاهی که نگاه نیست، ماتم نامه‌ای است بر گذشته‌های دور. اشیای ساکن در این آثار، همگی شکسته و تغییر شکل یافته‌اند ـ شکلهایی که با نگرشی کلی و با نادیده‌گرفتن حضور اشیا، میل به آبستراکسیون دارد. مهدی حسینی در فضایی متافیزیکی گام برمی‌دارد ـ فضایی که برخلاف آثار سوررئالیستها، ماهیتی زمینی دارد: زمینی و ملموس، اما وهم‌آلود. همین. در حالی که آثار متافیزیکی دکیریکو ـ در تنوع رنگهای درخشان، در سایه سار طاقیهای بلند و در

حضور آدمهایی که گویی تا ابدیت در میانهٔ میدان ایستاده‌اند، و قطاری که انگار هرگز نخواهد رفت، و مجسمه‌های ازلی ـ دلهره آورند. وهم آلودگی آثار حسینی، وهمی است که بیشتر در آثار موراندی موج می‌زند. در حالی که تابلوی فیروزه سلماسیان (کلّهٔ اسب و دستهایی که از زمین بیرون آمده است) به آثار دکیریکو نزدیك می‌شود.

علی‌اکبر صادقی را باید سوررئالیست‌ترین هنرمند ایرانی دانست. صادقی عمق بیانیهٔ برتون را به خوبی درك کرده است و با توانایی و تبحّری که در پرداخت ذهنیت خود دارد، فضایی می‌آفریند که آکنده از نشانه‌های ایرانی است. شخصیتهای صادقی گرچه از متن ادبیات ایرانی برمی‌خیزند، اما در چهارچوب این مکتب، هویتی مستقل می‌یابند. صادقی، همچون رنه ماگریت و سالوادور دالی، از هنرمندانی است که با اتکا بر ضمیر خودآگاه و با رعایت دقیق اصول زیبایی شناختی به فضایی کابوس گونه دست می‌یازد. خودآگاهی در مکتب سوررئالیسم گرچه سر ـ برتافتن از قوانین این مکتب است، با این همه، غالب هنرمندان سوررئالیست ـ به استثنای ایوتانگی ـ از این مهم صرف‌نظر می‌کردند. چندانکه فروید در ملاقاتی با دالی، تعجب خود را از آن همه خودآگاهی اظهار می‌دارد. صادقی با دیرکردی شصت و شش ساله از تاریخ تولّد سوررئالیسم، نمایندهٔ مقتدری در این مکتب است.

برخی از آثار این بخش دارای ارزشهای فرمالیستی است. آنچه که در این آثار باارزش است (مثل آثار شباهنگی که در بخشِ طبیعت پردازان قرار داشت) همگونی و هماهنگی رنگ و شکل است، بی‌آنکه هنرمند در پیِ انتشار پیامی باشد. هنرمند فرم‌گرا می‌کوشد تا موردپسند و خوشایند قرار گیرد و احساسات زیبایی شناسانه را برانگیزد؛ همانگونه که سرندریان در آثار نئوپلاستی‌سیسم خود که جزو آثار غیر فیگوراتیو است، از زشتیها می‌گریزد و عناصر اطراف خود را در قالبی متجانس و چشمنواز ارائه می‌دهد. علی اسماعیلی‌پور، در اثر خود، چنین معنایی را به نمایش می‌گذارد: اثری متشکل از اشکال هندسیِ حاصل از سایه روشن دیواری که در آن، سه در با ارتفاعهای گوناگون در کنار هم قرار گرفته‌اند. اسماعیل پور، با درك صحیح کمپوزیسیون، اثری درخور توجه ارائه می‌دهد. بهره‌وری از فرم در تابلوی «دنیای من» اثر پرویز اسفندیاری‌مهر نیز به چشم می‌خورد.

کمتر عکس کهنه‌ای است که در آثار حجت‌الله شکیبا، گرفتار ترکهای نوستالژ یك نشده باشد. شکیبا گرفتار حالتی است که شاید آرام و قرار را نه در دوری، که در غوطه‌وری در دنیای آزاردهنده‌اش می‌یابد؛ حتی اگر خود به ظاهر احساس آرامش کند. عکسهای قدیمی، به خودی خود، ضربهٔ تازیانه‌ای است که بر اندام حسی انسان وارد می‌شود. گذشته، همواره انسان را می‌آزارد، چرا که قطار رفته‌ای است که در حرکتی یکسویه به پیش می‌تازد و هرگز برنمی‌گردد. شکیبا نه پیامی دارد و نه شعاری و هیچ حسی جز درد و اندوه را برنمی‌انگیزد.

او آیینهٔ شکسته و ترك برداشته‌ای در دست دارد و می‌گوید جریان از این قرار است و چیزی غیر از این نیست. آیینهٔ شکسته‌ای که در آن، حضور دلهره‌آور مرگ در چهره‌هایی که دیگر نیستند، در لباسهایی که دیگر این گونه نیست، در آجرهای نظامی کف حیاط، در پنجره‌ها و حصیرهای آویخته و نیمه‌آویخته، در گلهای شمعدانی، در حوض خزه بسته، در دیوارهای گچی فرو ریخته و در هر جزئی از تابلو موج می‌زند. شکیبا ضمن آشنایی با دلهره‌های شرقی، می‌داند چگونه عصب حسی بینندگان را بفشارد.

شکیبا اکنون به دستاوردی دیگر رسیده است: فیلم منفی؛ انسان منفی ـ انسانی که با حضوری شبح‌گونه و موهوم، چشم به چشمان تو می‌دوزد و تو دیگر نمی‌توانی آن را بکاوی. حتی نمی‌توانی در چهره‌اش خیره شوی. نمی‌دانی کیست و کجایی است. فقط می‌دانی که او تجسمی از دلهره‌های پنهان توست. چیزی که یکباره سر برمی‌آورد، در مقابل تو می‌نشیند، تو را می‌ترساند و به تو می‌فهماند که در همان لحظهٔ تولّد، چیز دیگری با تو زاده شده است ـ چیزی که همواره در کنار تو می‌ماند تا سرانجام در آغوشت کشد.

عبدالصالح اسبقی با نمایش دو اثر نشان می‌دهد که می‌تواند دارای شیوه‌ای منحصر به خود باشد. دستمایهٔ اسبقی آثار سرشناس تاریخ نقاشی است که حداقل در این دو تابلوی او، استفاده از طراحیهای داوینچی و «دخترکان جزیرهٔ میکرونزی» گوگن است. اسبقی با حفظ امانتداری در آثار بزرگان نقاشی و بی دخل و تصرف در اصل اثر،

عناصری را به سلیقهٔ خود ـ که در این دو اثر، بوم نقاشی است ـ افزوده و حاصل آن ابداعی دلنشین است. اسبقی در فاصلهٔ نزدیکی به کاریکاتوریزه شدن آثارش قرار دارد و اگر بتواند این فاصله را حفظ کند، می تواند وجهی شاخص و مشخص در شیوهٔ نقاشی خود پدید آورد.

در بخش هنر نقاشی غیر فیگوراتیو، آثار متنوعی ارائه شده است که از آن میان می بایست به آثار مریم جواهری اشاره کرد. دو تابلو جواهری، نشاندهندهٔ درك وسیع او از هنر آبستره است. آبستره، بیانی گنگ و زمزمه‌ای ناآشکار است؛ گذشتن از مرز عین‌نمایی و نشان دادن دیگرگونه و متفاوت واقعیت بیرونی است ـ واقعیتی که در درون هنرمند به اجزای گوناگون تبدیل می‌شود و در تجدید سازمان، شکل تازه‌ای می یابد تا دنیای درونی و شخصیت و طرز تفکر هنرمند را منعکس کند. هنرمند آبستراکتیویست، بر آن نیست که شیء مشخصی را طرح کند و به واسطهٔ آن، احساسات خود را آشکار سازد، بلکه می کوشد به طور غیرمستقیم و بی وساطت اشکال مشخص و به کمك خط و رنگ و سطحی که زاییدهٔ تراوشهای ذهنی است ـ چه از طریق فعالیت ضمیر ناخودآگاه و اتوماتیسم دست، و چه از طریق فعالیت آگاهانه و از روی تعمق ـ احساسات ناگویا و گنگ (آبستره) را باز گوید.

هنر آبستره در تاریخ هشتاد ـ نودسالهٔ خود، موجی وسیع از نقاشان را به تحرّك واداشت و آنان را از قیود هنر کلاسیك و اسارتِ شکل رهانید و بانی تجلّی احساس ناب گردید. این مکتب همواره در طول تاریخ خود، مورد بحثهای فراوانی واقع گردید. عده‌ای بر آن تاختند و برخی دیگر، آن را زبان و بیان عصر آشوبزدهٔ قرن بیستم تلقی کردند. در این نمایشگاه دو سالانه، تابلوهای متعددی از این مکتب و شیوه‌های مختلف آن به نمایش درآمده است که صرفاً می تواند با بینندگانی رابطه برقرار کند که به زبان هنری آن آگاه باشند. آثار مریم جواهری نشانه‌ای از این زبان هنری است، گرچه نمی تواند به عنوان حرف تازه‌ای در این قلمرو عنوان شود. چرا که آبستره با سرعتی فزاینده مرزهای بهره‌وری از رنگ و قلم و بوم را درنوردیده است و در هر مرحله، مادّهٔ تازه‌ای برای قوّت بخشیدن به این زبان اسپرانتوی هنری مورد استفاده قرار گرفته است.

اما از این نکته نباید غفلت ورزید که خاستگاه این هنر، شرایط اجتماعی ویژه‌ای است که در زادگاه اصلی این مکتب، یعنی اروپا و سپس آمریکا وجود داشت. آمد و شدهای هنرمندان ایرانی به کشورهای غرب ـ پیش از انقلاب ـ چشم‌انداز تازه و آشنایی با این زبان نوین را باعث گردید. هنرمند ایرانی زبانی را آموخت که زبان بومی و محلی او نبود. و بدین سان، فاصله‌ای وسیع بین هنرمندان پیرو این مکتب و بینندگان ناآشنا به این زبان پدید آمد. فقدان منتقدان هنری به عنوان تبیین کنندهٔ اصول اساسی این هنر، فاصله را وسعت داد. حضور منتقد هنری به عنوان مبیّن زوایای گنگ و کُنجهای نامکشوف این هنر، همان چیزی است که از بدو تولد هنر مدرن در اروپا ـ حداقل از آغاز قرن بیستم و یا به طور وسیعتر، از آغاز امپرسیونیسم ـ با حضور منتقدانی چون آپولینر، ماکس ژاکوب و سالمون به عنوان تواناترین منتقدین فرانسوی، گره از چهره‌های هندسی پیکاسو، رنگ تند و متضاد تابلوهای ولامینك و ماتیس، زباله‌های شوئیترز، حرکتهای فوتوریسم و بسیاری مسائل سؤال برانگیز و بغرنج گشود. در حالی که جامعهٔ هنری ایران، بی حضور چنین واسطه‌ای، به سویی تازیدن گرفت که حاصل آن چیزی جز افزودن به فاصله‌ها نبود.

اکثر هنرمندان ایرانی، عناصر بارها استفاده شدهٔ هنرمندان غربی را به کار بردند، بی آنکه کلامی تازه به این زبان بیفزایند. برخی از هنرمندان، از خط و بافت نمادین دیگر عناصر ایرانی بهره جستند و ملغمه‌ای تازه پدید آوردند. این هنرمندان برای داشتن هویّت ایرانی، به ظاهر و پوستهٔ اشکال متوسل شدند و آن چنان که باید، نتوانستند اثری متکی بر صفات جوهری و ذاتی تفکر ایرانی پدید آورند. نقاشان سقاخانه بر این آشوب افزودند و حاصلی جز اغتشاش بیشتر و منکوب نقاشی سنتی پدید نیامد.

نمایشگاه حاضر هنوز در همین سردرگمی به سر می برد. اثر تغییر تاریخ یافتهٔ منصور حسینی که بارها به نمایش درآمده است، مصداق همین مقوله است. پوستهٔ ظاهری هنر ایرانی، خط، در خطوطی ناخوشایند در هم تنیده شده است، بی آنکه خط بتواند در این نوع آثار بیانی از تجلیات حسی باشد. حذف خط مثله شدهٔ فارسی در این آثار، نه حسی به آن می افزاید و نه از آن می کاهد، بلکه عنصری خنثی است که نمی تواند رابطه برقرار کند. اکبر

میخك نیز در تابلویی با فوران رنگهای درخشان، بی جهت به خط دست انداخته است. آثار او بی حضور خط نیز می تواند معنایی از آبستره داشته باشد.

جعفر روحبخش به جوهرهٔ هنر ایرانی نزدیکتر است، اما فقط در قالب تزیین. روحبخش سالهای سال است که هیچ حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد. آیا هنرمند می تواند احساس سالهای پیش را همچنان تجربه کند؟ آیا تفاوتی بین گذشته و حال و آینده نیست؟ آن هم در تغییرات گسترده و متنوّع اوضاع سیاسی ـ اجتماعی سالهای اخیر در ایران و جهان. آیا هنرمند در پیله‌ای جداگانه از این تغییرات مانده است؟ بررسی زندگی هنری بزرگان هنر نقاشی، پاسخی منفی به این پرسش است. پیکاسو به عنوان شاخصی از این تغییرات مداوم، نمونه‌ای از هنرمند جستجوگر است. او از رنگهای آبی و صورتی می گذرد و به تغییرات چهره و اشیا می رسد؛ کوبیسم را می گذراند؛ به زنان گریان و تجربیاتی دیگر می رسد و در سراسر عمر همه چیز را تجربه می کند. در حالی که غالب هنرمندان ایرانی، بر یکی دو نمونه از اثرشان که مورد سلیقهٔ بازار است درجا می زنند. آیا زمینهٔ اقتصادی ـ اجتماعی، هنرمند را از جستجو و کندوکاو باز می دارد؟ آیا ذوق و سلیقهٔ هنرمند را دلّالان هنری، با درك پسند خریدار، رقم می زنند؟ آیا هنر، معنی و مفهوم خود را نزد هنرمندان سرشناس از دست داده است و وسیله‌ای برای کسب روزی است؟ این نکات می تواند مباحث دیگری را بگشاید که در چهارچوب این مقاله نمی گنجد.

نامی پس از تجربهٔ حجمهای سپید در سالهای دور و تجربیاتی در فیگوراتیو و رسیدن دوباره به آبستراکسیون، یك دور به دور خود چرخیده است. بریرانی نشان می دهد که هنرمندی جستجوگر است. او از خط کلاسیك به خط اکسپرسیونیستی می رسد و حاصل تجربیاتش در آدمکهای شبح گونه‌ای است که دیگر هیچ ارتباطی با خط ندارد. بریرانی تکلیف خط را در این آثار یکسره کرده است و مسیر جستجو و کندوکاو را پیموده است. و از هومن مرتضوی می بایست گفت که تنها اثرش، چندین گام، جلوتر از بسیاری از آثار است و از آثار عمامه‌پیچ، که زبانی گویا و فصیح در بیان لایه‌های عمیق حسی اش دارد.

در این نمایشگاه، آثاری از مینیاتور، معرّق، تذهیب و خط ـ نقاشی ارائه شده است. خط ـ نقاشی، هنری دوزیستی است که هم در نمایشگاههای خط شرکت می کند و هم در نمایشگاههای نقاشی.

این نمایشگاه در یك جمعبندی کلی به لحاظ ایجاد زمینهٔ ارتباط بین هنرمندان و مخاطبان و بررسی و ارزیابی آثار، گامی در خور تقدیر است. اما چند نکته قابل گفتن است:

۱ ـ زبانی تازه که حرفی نو برای گفتن داشته باشد، در این نمایشگاه به چشم نمی خورد. این نکته نه به عهدهٔ برگزارکنندگان، که از وظایف شرکت‌کنندگان در نمایشگاه است.

۲ ـ نحوهٔ ارائهٔ آثار، منطقی و معقول نیست. نمایشگاهی که ارائه‌دهندهٔ آثاری از مکاتب و شیوه‌های گوناگون است، باید در عرصهٔ آثار اقدام به دسته‌بندی و گروهبندی آثار کند تا ارزیابی دقیقتر و منطقیتر را ممکن سازد. چه در غیر این صورت، چهرهٔ بازار مکّاره‌ای را می یابد که هرائر در کنار اثری نامتجانس با خود، قرار گرفته است.

۳ ـ تاریخ برخی از آثار فراتر از دو سال اخیر می رود.

۴ ـ برای داوری آثار، دعوت از داوران خارجی ـ حتی از کشورهای آسیایی و کشورهای همجوار ـ می تواند به لحاظ نداشتن پیشزمینه و پیشداوری یا وابستگی و عدم وابستگی به هنرمندان، دقیقتر و مؤثرتر باشد.

از نکات برجسته و درخور اعتنای این نمایشگاه نیز باید از حضور وسیع نقاشان جوانی نام برد که توانسته‌اند آثاری نوتر از هنرمندان صاحب نام عرضه کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی