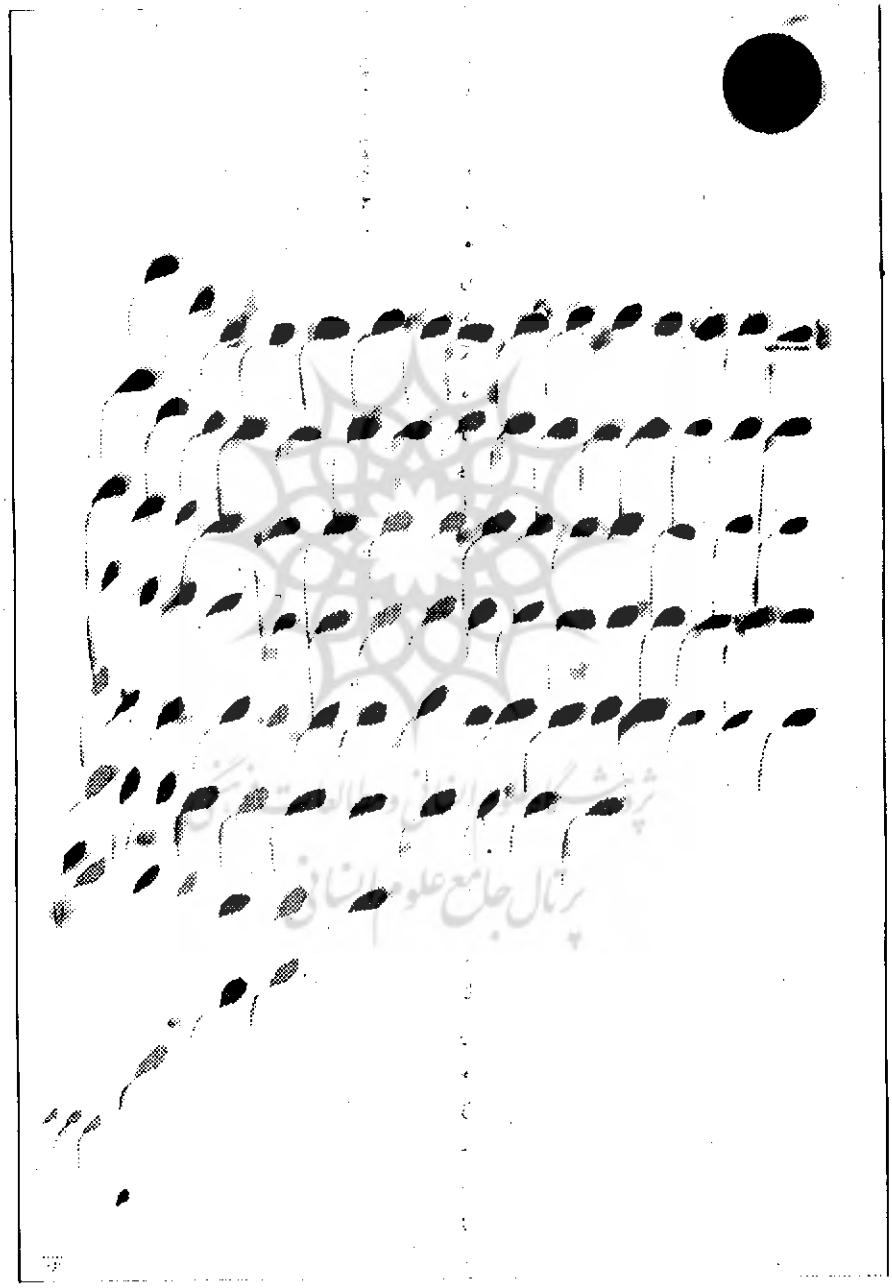
شمایل نگاریِ متافیزیک

علی‌اصغر قره‌باغی



مروری بر نمایشگاه نقاشی میرحسین موسوی در فرهنگسرای نیاوران

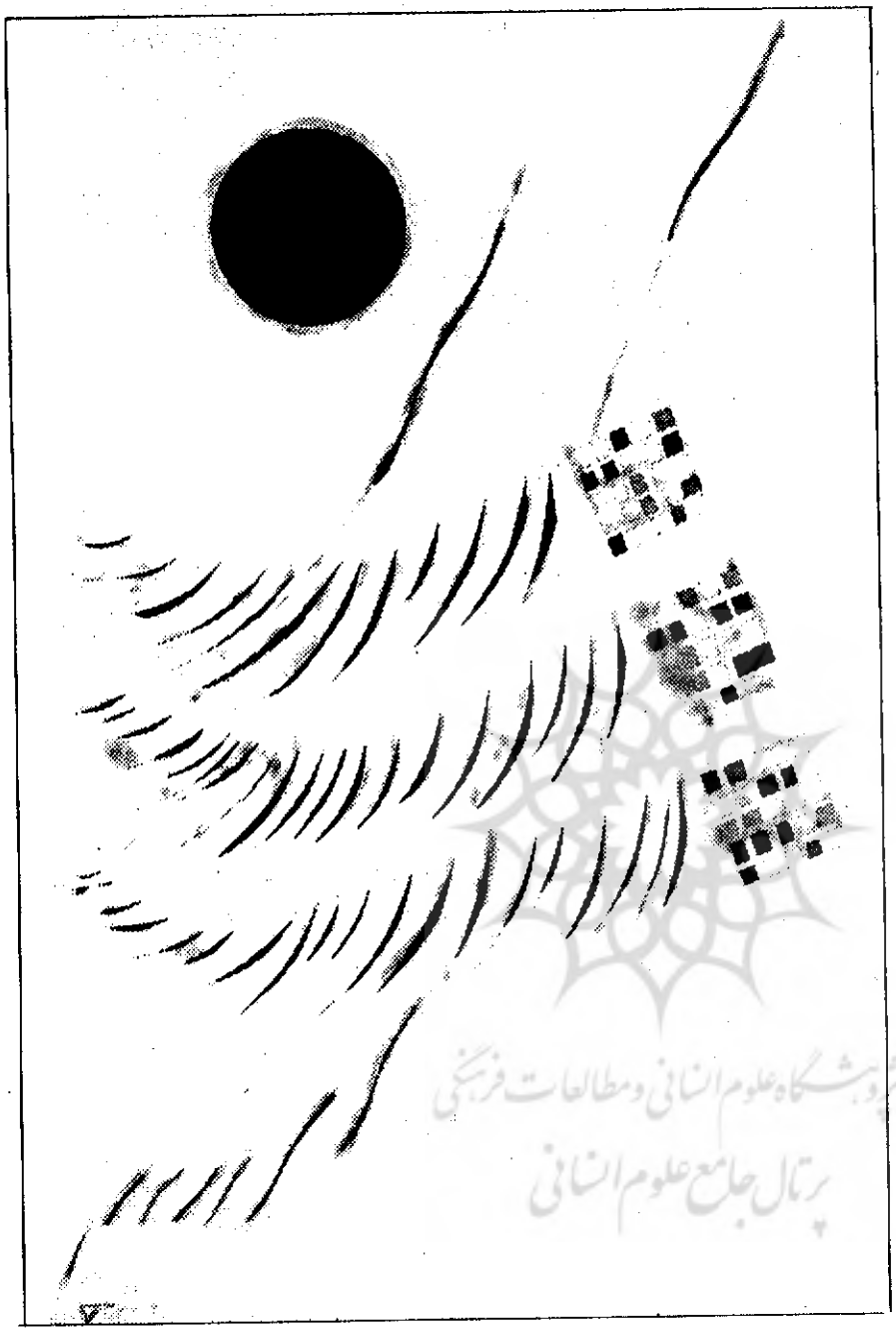
تقریباً نودسالی از روزی که نقاشی انتزاعی غیرفیگوراتیو پا به عرصهٔ هنرهای تجسمی نهاد و نقاشانی همچون کاندینسکی در مونیخ، و کوپکا و دلونه، در پاریس آن را به نام خود سکه زدند می‌گذرد. در این مدت، نقاشی غیرفیگوراتیو نشان داده که برخلاف مکتب‌ها و مشرب‌های دیگر مدرنیسم، یک مد زودگذر نبوده است. اگرچه این شکل از نقاشی انتزاعی هرگز نتوانست آرزوی پدید آورندگان خود را برآورد و به عنوان هنر سرآمد، یک تنه بر هنرهای تجسمی حکومت کند، اما آن‌قدر بود که دیر پایید، جهان هنر هم با آن خو گرفت و به حضور دائم آن عادت کرد. این توان استثنایی از آن جهت بود که نقاشی انتزاعی تنها یکی از پی‌آمدهای

تحول تاریخ هنر شمرده نمی‌شد و از سنت‌های معنوی گوناگون و کهن اهل راز نیز نشأت می‌گرفت؛ همان سنت‌های معنوی که در دایرهٔ اندیشگی انسان از آن به عنوان عرفان، حکمت الهی، رازباوری و حتی کیمیایی یاد شده است. اندیشهٔ بعد چهارم در نزد بسیاری از باورهای کهن شکلی انتزاعی داشت و به شکل‌های گوناگون با سنت‌های ویژهٔ اهل راز پیوند می‌یافت. تأثیرگذارترین فرمول‌بندی‌های تاریخ هنر در سده‌های هجدهم و نوزدهم بر محور اندیشهٔ هگل و فرایند تکامل و این باور بنیادین می‌گشت که طبیعت به تدریج و به شکلی ناگزیر به روح ناب مبدل خواهد شد. در طول قرن‌های متمادی، باطنیان و اهل راز دل‌نگران فراهم آوردن ابزارهای بصری برای شرح و بیان و آموزش باورهای خود بودند. این ابزار گاهی شکل‌های نمادین به خود می‌گرفت، گاهی نمودارگونه بود و گاهی هم از طریق شمایل‌نگاری ارائه می‌شد اما در هر حال نمایشگر مراحلی بود که چندگانگی‌ها پس از طی کردن آن سرانجام به وحدتی می‌رسیدند که شالوده و بنیان هر پدیده شمرده می‌شود. اهالی عرفان و رازباوران گاهی از طریق شکل‌های هندسی میان کثرت و وحدت و میان تجربیات متغیر و زمینه‌های متافیزیکی تغییرناپذیر میانجی‌گری می‌کردند. بسیاری از ادیان و مذاهب و مشرب‌ها هم اصول اعتقادی خود را به شکل‌های انتزاعی یا شبه‌انتزاعی تجسم می‌بخشیدند. به هر حال منظور از این مقدمه آن است که نقاشی انتزاعی یک شبه و از زیر بته سر برنیاورد، سنت اندیشگی هزاران ساله را در پس پشت خود داشت و به قول اندیشمندان عصر خردورزی برشانهٔ غول‌ها ایستاده بود. کاندینسکی هم با نگاهی معطوف به همین اندیشه‌ها گفتمان «معنویت در هنر» را به میان آورد.

نقاشی‌های میرحسین موسوی که در پایان آبان ماه امسال در فرهنگسرای نیاوران به تماشا گذاشته شد، شکلی از نقاشی غیرفیگوراتیو نو ـ انتزاعی است. به ظاهر نه استعاره و نمادی در آن دیده می‌شود، نه راوی روایتی است و نه حاوی نهفتگی‌های متافیزیکی است. نه تصویر چیزی است و نه در ظاهر به ارجاعی بیرون از چارچوب فیزیکی نقاشی اشاره دارد. این قرائت سطحی از نقاشی‌های موسوی به سبب بدآموزی‌های مدرنیسم است که از تماشاگر می‌خواست به ظاهر و سطح پردهٔ نقاشی بسنده کند، کاری به لایه‌های زیرین و هرمنوتیک متن نداشته باشد و در نهایت آن را نوعی درون‌گرایی فردی به شمار آورد. اما واقعیت آن است که نقاشی‌های مومنوی از یک طرف با نگاهی معطوف به معرفت شهودی ذهن و از طرف دیگر در پیوند انکارناپذیر با شیوه‌های نو ـ انتزاعی و باور پایان نیافتن پروژهٔ مدرنیسم هستی یافته‌اند. در تمام طول عمر مدرنیسم، نقاشی انتزاعی در پی فرم‌های بنیادین بود و سوررئالیسم که بویی از عرفان استشمام کرده بود، سردر پی مضمون‌های بنیادین داشت اما در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ چنین به نظر می‌رسید که کفگیر نقاشی انتزاعی به ته دیگ زیبایی‌شناسی خورده و سوررئالیسم به بن‌بست‌های روان شناختی رسیده است. نقاشی انتزاعی که در آغاز نوعی معنویت و رهایی شمرده می‌شد، به تدریج هیأتی استبدادی به خود گرفت و به شکل سیستم و رمزگان تازهٔ تجسمی در آمد. قیافه‌یی عبوس به خود گرفته بود و از آن به عنوان ابزاری برای روشنفکر نمایی و سرپوش نهادن بر بی‌مهارتی‌ها بهره گرفته می‌شد. اما از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ لزوم نوعی بازنگری در ارزش‌ها و تکیه بر سنت‌های عرفانی نقاشی انتزاعی چهرهٔ خود را نمایاند و روش‌های نو ـ انتزاعی جانی تازه در کالبد این شکل از نقاشی دمید. پست‌مدرنیسم آغازین هم همراه «پایان»های دیگر، پایان نقاشی انتزاعی را اعلان کرده بود اما بعدها بسیاری از هنرشناسان، از جمله خود پست‌مدرنیست‌ها، به تأثیر از فردریک جیمسون و الکس کالینیکوس و یورگن هابرماس، پذیرفتند که پایان مدرنیسم یک توهم است و پروژهٔ مدرنیسم هنوز به پایان خود نرسیده است. این گروه بی‌آن‌که ضرورت بازنگری‌ها را انکار کنند برآنند که امروز پست‌مدرنیسم این امکان را یافته است که مدرنیسم را به پایان ببرد و نهایت واقعی زمانی است که فرم‌های بنیادین و مضامین بنیادین درهم بیامیزند و یکی شوند. نقاشی نو ـ انتزاعی امروز می‌خواهد نقاشی انتزاعی را از قید طبقه‌بندی‌های آکادمیک شدهٔ مدرنیسم نجات دهد و بر اصالت تفاوت‌های آن انگشت بگذارد. این تفاوت‌ها از تقابل سنت و نوآوری فراتر می‌رود و نشان می‌دهد که تفاوت‌های ریشه‌یی نقاشی انتزاعی نه تنها یک عمل بی‌دلیل و از سر مبارزه‌طلبی اجتماعی نبوده، بلکه به شکلی هستی شناسانه، نهادی و فطری بوده است. به بیان دیگر می‌کوشد تا به منفیت آن شکلی مثبت بدهد. اما مشکل آن جاست که نقاشی انتزاعی همواره با فرمالیسم ترادف داشته است و از همین رو یکی از مسائل و دغدغه‌های نقاشی نو ـ انتزاعی در دو دههٔ اخیر آن بوده است که چگونه می‌توان به فراسوی فرمالیسم و پیش‌فرض‌های آن سفر کرد و به اهداف اولیهٔ هنر انتزاعی نزدیک شد؟

از دیدگاه تاریخ هنر جدید و طبقه‌بندی‌های آن، این شکل از نقاشی نو ـ انتزاعی، که شماری از آثار میرحسین موسوی را نیز در برمی‌گیرد، «پست ـ فرمالیستی» نامیده می‌شود. از ویژگی‌های نقاشی پست ـ فرمالیستی یکی آن است که چندان در قید و بند تعادل و توازن و ترکیب‌بندی معماری‌گونه به شیوه‌های قراردادی نیست و بر این اعتقاد است که عدم تعادل، ثمرهٔ وارستگی‌های تجسمی است، آن را نماد حالت لرزان و لغزان هستی برون و درون می‌داند و نشان‌دهندهٔ واگشتی است که هنوز مغلوب نشده است و می‌تواند سرآغازی تازه شمرده شود. در نقاشی موسوی، فرایند جداسازی و عدم تعادل میان فرم‌های هندسی و فرم‌های ارگانیک چهره‌یی آشکار دارد و حتی فرم‌های هندسی، در کل یک تمامیت هندسی به وجود نمی‌آورند و حتی گاهی به عمد به لبه‌های بحران کشانده می‌شوند. البته باید این را هم در نظر داشت که در نقاشی پست ـ فرمالیستی، پرداختن‌های عرفانی به نمادهایی که مابه‌ازای بیرونی آن‌ها آشنا و پذیرفتنی است، ممکن است به گونه‌یی از منریسم پیچیده و حتی زیبایی‌شناسی کمپ تعبیر شود. در این صورت، اثبات این که ذهنیت منریستی در پدید آمدن آن‌ها دخالت نداشته با دشواری بسیار روبه‌رو می‌شود واغلب حاصلی چیستان‌گونه پدید می‌آورد. افزون بر این، نباید هنگام قرائت متن نقاشی، به راهکارهای پست‌مدرنیستی قناعت کرد. چراکه پست ـ فرمالیسم می‌خواهد با نمایش دادن ساختارهای ناتمام و ساختارهای باز که ماحصل دگرگونی‌های پست‌مدرنیستی است، به ساختارهای ناممکنی برسد که تنها در متن و بستر معانی نمادین دریافت می‌شوند و پیوستاری عرفانی آن‌ها را به هم می‌پیوندد. نقاشی پست ـ فرمالیستی با این شگرد، نقیضه و پارودی نقاشی مدرنیستی متداول را پیش روی تماشاگر می‌گذارد و خیال قائم به ذات بودن نقاشی انتزاعی را از سر او بیرون می‌کند.

نقاشی پست ـ فرمالیستی شکلی از عرفان باوری است. نشانهٔ شهود و اشراق است و همواره با حسی از نوستالژی همراه است و مگر نوستالژی را می‌توان به هر چیزی به جز حضور در برابر پدیدهٔ غایب تعبیر کرد. در نقاشی موسوی، احساس نوستالژی به سبب فضاهایی است که بیشتر حامل غیبت است تا نمایش حضور. این غیبت در هر یک از نقاشی‌ها او لحن خود را پیدا می‌کند اما هیچ غیبتی هم دلیل غیبت نیست. غیبت، شکلی از روایت‌گری است و بسیاری از فلاسفه، دست کم از ارسطو به این سو، بر آن تأکید ورزیده‌اند. از دیدگاه ارسطو، غیبت به طور ذاتی دینامیک بود چراکه همیشه در آن نوعی حضور بالقوه و ضمنی احساس می‌شد. حتی شماری از فلاسفه از آن به عنوان حضور مثبت و امری ادراک شدنی یاد کرده‌اند. در فلسفهٔ هند از امکانی به نام «غیبت مقدم» یاد شده است یعنی غیبت پدیده‌یی که هنوز ظهور نکرده و بی‌تردید منظور اشاره به یک هویت متافیزیکی بوده است. از این دیدگاه فضاهای تهی نقاشی موسوی چنان که در ظاهر به نظر می‌آید تهی نیست و چشم به راه فرم‌های نامنتظری است که می‌باید در آن ظاهر شود و روایت تازهٔ خود را بسرایند. حتی فرم‌های مریی نقاشی موسوی در فضایی قرار گرفته‌اند که به چارچوب قاب تصویر محدود شدنی نیست. فضای بیکرانه‌یی است که در چارچوب نقاشی در



پیوند با فرم‌ها و ارزش رنگ توصیف می‌پذیرد اما در بیرون از فضای نقاشی هم ادامه می‌یابد. فرم‌های موسوی عناصر واحد و بی‌مانندی هستند که در موقعیتی بی‌مانند قرار گرفته‌اند اما در سنجش با فضای بیکران، به کوچکترین اندازهٔ ممکن کاهش یافته‌اند و تمامی فضا شکل پژواک بصری آن‌ها را به خود گرفته است. فرم‌های نقاش موسوی که اکنون شکل نشانه‌هایی کوچک و تکراری را به خود گرفته‌اند می‌توانند بقایای چشم‌اندازی از طبیعت و عناصر آن باشند و برای همین هم هست که حس و نشانه‌یی از نوستالژی مانند یک گولی سرگردان در فضای آن احساس می‌شود. در افسانه‌های چینی از نقاشی به نام تائو تسو یاد شده است که روزی در یکی از چشم‌اندازهایی که نقاشی می‌کرد ناپدید شد و دیگر از او خبری باز نیامد. اما در نقاشی‌های موسوی ما معکوس این روایت را پیش رو داریم و می‌بینیم که چگونه یک چشم‌انداز در درون نقاش مستحیل می‌شود و از آن چیزی باقی نمی‌ماند. فضای نقاشی‌های موسوی، یک فضای آغازین و سرشار از نیروهای مادی است. فضایی است که گویی بسی پیش از پیدایش فرم‌ها بر عرصهٔ آن وجود داشته است. چیزی است مانند نمایش و بیان ،ازناوری‌های فردی در یک برهوت ناگزیر. آن‌چه در این فضا به چشم می‌آید، ثابت و قطعی نیست. هر فرم به شکلی حسی حرکت می‌کند و در قلمرو حساسیت‌های بصری، آن قدر تکرار می‌شود تا از رمزوراز هستی به آستانهٔ نیستی برسد. موسوی می‌خواهد با این شگرد، نقاشی نو ـ انتزاعی را یک زبان زنده و باز و برانگیزنده جلوه دهد. کارش نوعی شمایل نگاری استعاری است اما نمی‌خواهد متافیزیک فرم و ساختاری باشد که به سبب بهره‌جویی‌های قراردادی از میثاق‌های شناخته، تمامی دارونددارش را در نگاه نخست در اختیار تماشاگر بگذارد. نقاشی پست ـ فرمالیستی در عین حال که خودش ملهم است، الهام‌بخش هم هست و می‌تواند به دگرگونی معنوی بینجامد. اما فرایند دیالکتیکال دگرگونی از طریق نوعی «ناخودآگاهی معنوی» اتفاق می‌افتد یا بگوییم برانگیخته می‌شود که تنها از طریق روش‌های روان‌پویه‌یی توصیف شدنی است نه از طریق اخلاق‌گرایی و مراسم آیینی و جزم‌اندیشی‌های متعارف. معنویت ناخودآگاه همان طور که از نام‌اش برمی‌آید، امری نیست که خود را به آسانی بنمایاند و یا توصیف‌شدنی باشد. فقط هنگامی شناخته و یا احساس می‌شود که «خویشتن» به نقطهٔ بی‌بازگشت از آسیب‌های خودشیفتگی رسیده باشد و آن‌قدر زخمدار شده باشد که امید التیام یافتن را یکسره از دست رفته ببیند. آن‌وقت است که ناخودآگاهی معنوی به شکل درمان جادویی خود را می‌نمایاند.

برخی از نقاشی‌های موسوی بیش از اندازه حساب شده و جا افتاده به نظر می‌آیند اما به گمان من آن‌ها که شکلی تجربی دارند و لرزش دست و دل نقاش، آن‌ها را سرشار از دلهره و اضطراب کرده است، پر شورتر و پر احساس‌تر جلوه می‌کنند. در این نقاشی‌ها هنوز نشانه‌های طبیعت آشنا در پای محراب فرم‌های ناب قربانی نشده‌اند و هنوز در آن‌ها نشانی از تاب و تپش زندگی به چشم می‌آید. انگار در این نقاشی‌ها توان طبیعت در مقاومت ورزیدن در برابر پاره‌پاره شدن بیش از آن بوده است که نقاش بتواند آن را کنترل کند و در اختیار خود بگیرد. اما این شکست‌ها، موفقیت‌های واقعی نقاشی اوست و هرگز از چشم طبیعت انسان پنهان نمی‌ماند.

نقاشی میرحسین موسوی فیگوراتیو نیست، بازنمایاننده نیست، شکلی از نقاشی نو ـ انتزاعی و پست ـ فرمالیستی است و پیداست که در توازی با روندها و پویه‌های جهانی هستی یافته است. مسأله نقاشی امروز ما این نیست که انتزاعی باشد یا فیگوراتیو، مهم آن است که از پیله‌یی که به دور خود تنیده است بیرون آید و با آن‌چه در جهان‌هنر می‌گذرد آشنا شود. تنها از طریق آشنایی می‌توان به این سکوت و انحصارطلبی و انزوایی که گریبان‌گیر هنرهای تجسمی ما شده است خاتمه داد. ◇

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی