شادی ها و نقطه‌ها

جواد مدرسی

درباره خودش

دخترک، مادر می شود. مادر، بزرگ. مادربزرگ، کوچک می شود. می شود کودک. می رود به سمت رنگ. پنهان کاری می کند از سنگ هایی که رنگشان کرده است. دلش بهانه می گیرد. کی و کجا بود که گیسوان کودکی اش را به دست باد سپرد؟

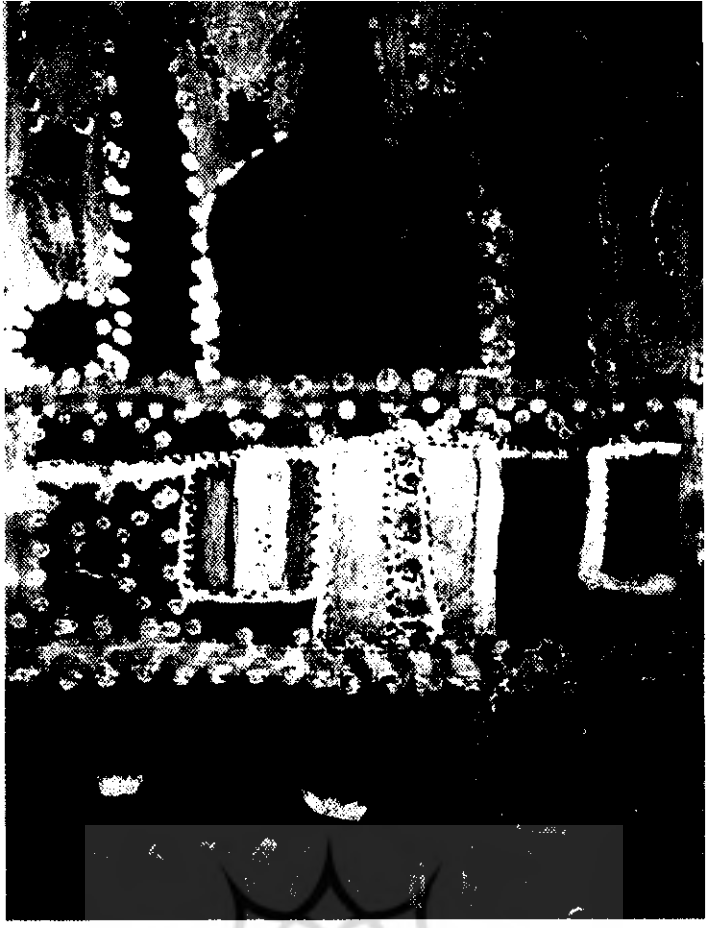
دلش می خواهد برای یک بار هم که شده دل ببندد. دل بستگی اش را در دختران جوان می جوید. هم آنها که می آرایدشان. سرمه که بر چشم نوعروسان می کشد، پیش خود فکر می کند که آیا مرد او نیز مورد علاقه او بوده است؟ قصه ها، همان قصه های قدیمی است. همیشه همین طور بوده است. زخمی که حاصل میل سرکوب شده یک عمر گفت و گو، یک عمر بده بستان، یک عمر رابطه بوده، اکنون سر باز کرده و فرو نشاندن جنون ناشی از انباشته شدن این میل اکنون خود را نشان می‌دهد. شنوندگانش هنوز همان هایند؛ همان سطوح و بسترهای خالی، با این تفاوت که حالا دیگر می تواند نگاه آنها را بی‌جواب نگذارد، نقاشی شان کند. درها و دیوارها، یخچال و اجاق گاز و ستون‌های چوبی. آنچه در این میان شکل عوض کرده، فقط نوع گفتمان است. «دیالوگ» درونی حالا به بیرونی ارتقا یافته است؛ وفور حرف ها و حکایت ها از پس دیوارهایی که یک عمر او را در حصار و مشغله خود محصور کرده بودند.

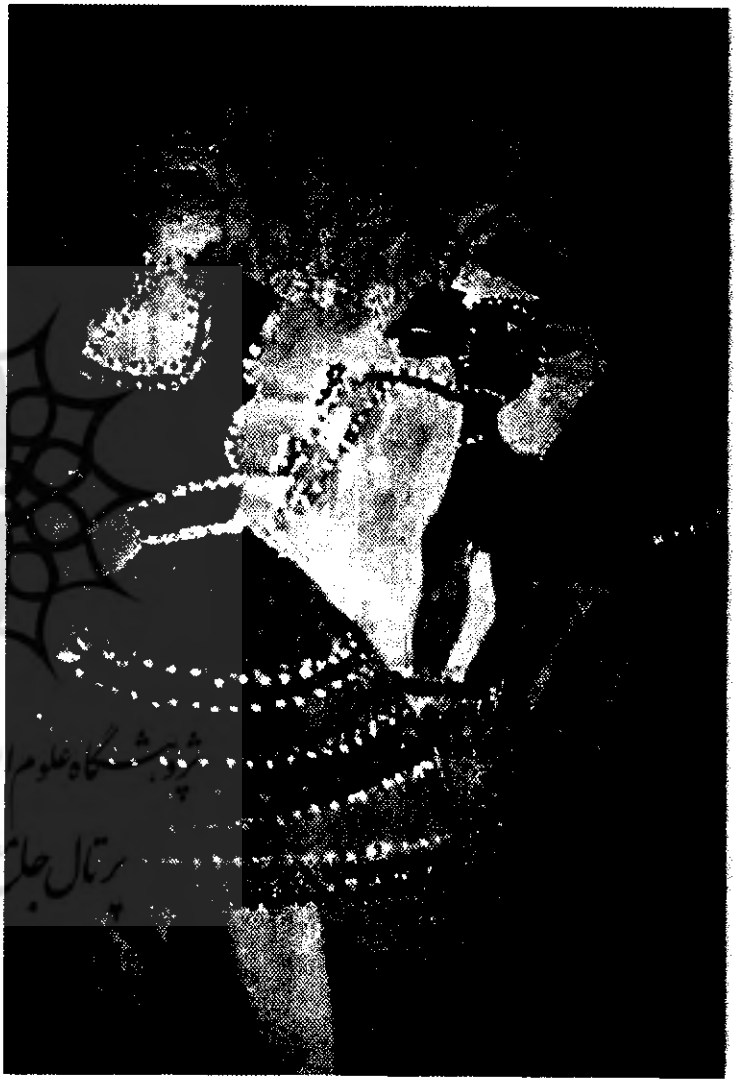
چه وقت تخیل از زندگی پیشی می گیرد؟ آیا تا به حال او به عنوان «ابژه»ای انسانی، مورد سؤال و طرف گفت و گو واقع شده است؟ این پرسشی است که اکنون ذهن مرا به خود مشغول کرده است.

مکرمه قنبری چهارده سال بیشتر نداشته که علی رغم میل خود، به عقد مرد میان‌سال متأهلی (کدخدا) درآمده که در طول زندگی مشترکش همواره سر ناسازگاری با مکرمه داشته است. وقتی که آثار او را، که همگی در دهه آخر زندگی اش کشیده شده است، مرور می کنیم، می‌بینیم بخش اعظم موضوع نقاشی های او به همین دوران برمی گردد؛ یعنی ترس و اضطراب از ناخوانده، خوانده شدن. در واقع فروخته شدن گاوی که مکرمه علاقه زیادی به آن داشته فقط بهانه و جرقه‌ای بوده برای شعله ور شدن و برافروختگی همان میل به تشخص داشتن در جهان خان منشی که فقدان موجودیت را برایش رقم زده بوده است.

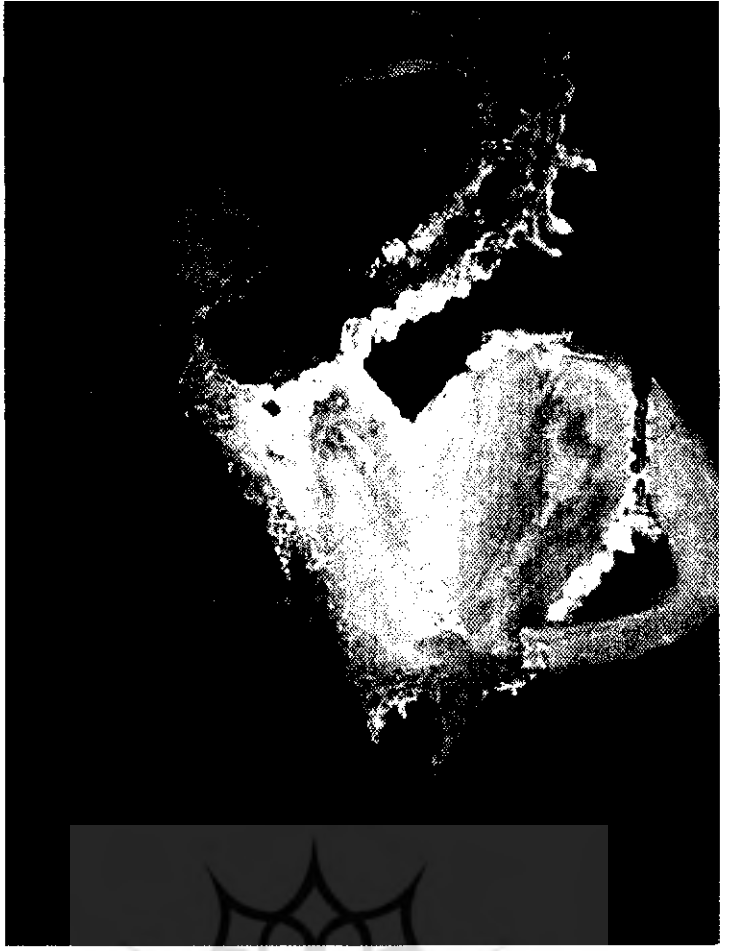
قسمتی از جامعه روستایی ایران حتی هنوز هم با این گونه مناسبات و ناهنجاری های ارباب و رعیتی دست به گریبان است. این مناسبات ممکن است که در بسیاری جاها دیگر آن شکل نمادین و کدخدا منشی خود را از دست داده باشد، اما هنوز هم می توان ردی از اسطوره «ارباب» را در میان جوامع مختلف (هر چند مدرن و امروزی) پی گیری کرد. تقریباً بیشتر مادران و مادربزرگان ما، اگر پای صحبت آنها نشسته باشیم، قربانی چنین خان و خان بازی هایی شده اند. زن، در یک نظام کدخدا محور، با این حکم خدشه ناپذیر که کدخدایی همیشه از آنِ یک مرد است چیزی به جز سوژه ای برای «انتخاب‌شدن» نیست. در دهه‌های گذشته، هر چه به عقب برگردیم، درصد انتخاب برای موجود زن، به صفر نزدیک‌تر هم می‌شود. مکرمه قنبری که فاقد سواد خواندن و نوشتن بوده، حتی از این امکان هم بی بهره مانده است که لااقل با آشنایی با حقوق طبیعی یک زن به مثابه انسان، از قلمرو مختار بودنش در مواجهه با زندگی دفاع کند. او علی‌رغم میل باطنی و به دلیل حیای ذاتی زنانه‌اش، تن به فرمان پدر داده و همسر کدخدا شده است. او در جایی از آزادی های طبیعی اش (مثل حرف زدن با «هوو»، دوستان و آشنایان) محروم مانده که طبیعت انبوه با همه قوا از امکانات خود برای گفت و گویی نمادین بهره می‌برد. مکرمه وقتی که در دهه آخر زندگی اش در می‌یابد که دیگر برای همیشه تنها شده و «اتاقی از آن خود» (به تعبیر ویرجینیا وولف) دارد که می تواند در آن به خویشتنش بپردازد، شروع می کند به کندوکاو، و خاطره زندگی‌ای را که به سختی از سر گذرانده است مرور می کند. حالا من در این شرایط می خواهم بگردم و جایی برای تخیلی افسار گسیخته بیابم، و با این کار عیاری برای ارزش گذاری بر این میل به روایتگری بیابم؛ بر این بی پیرایگی از تاریخ و مدرنیت نقاشی.

همه ما می دانیم (و اتفاقاً به دلیل همین دانستن است که می گویم) نقاشی و به طور کلی هنر، پیوندی ناگسستنی با تحصیل کردگی و شناخت علمی و آکادمیک دارد. از زمان نهضت رنسانس در اروپا و اوج گیری خرد در عالم هنر، تا یکی-دو سده اخیر، اسمی از هنر بدوی (primitive art) یا آن نوع از هنر که ربطی به سواد و جهان پیشرفته علمی نداشته باشد، وجود نداشت و تقریباً همه آنانی که «هنرمند» قلمداد می شدند در کتابخانه ها، دربار و به طور کلی در نهادها و تجمعاتی از روشنفکران زمانه شان مشغول به کار بودند. تازه از دوره رمانتیسم به این طرف است که عصیانی علیه این نوع از هنر (خردگرا) پدید آمد. درون نگری، شهود، میل به جاودانگی و شک به اینکه نکند دستاورد تلاش هنرمندان، تا آن زمان محصول تفکر مدرن و استعمار گرایانه بوده است، سبب خیل سفرهای آفاقی و انفسی هنرمندان اروپایی از مرکزیت مدرنیته به آفریقا، خاورمیانه و خاور دور شد، تا هم زمان با دوری گزیدن از مظاهر مدرن، «خود» حقیقی شان را مورد شناسایی قرار دهند. می گویم «شناسایی»، چرا که دیگر ایمان و تفکر سنتی از جامعه غربی رخت بربسته و جای آن را خرد زمینی پر کرده بود. فردریش و ترنر هرچقدر هم که سعی در القای جهان لایتناهی در تابلوهای خود می کردند، باز هم به گرد نقاشان دوره «سونگ» در چین نمی رسیدند. بعدها هم هر چقدر که پیکاسو و ماتیس سراغ صورتک های آفریقایی و نقاشی ایرانی را می گرفتند، باز هم خواسته یا ناخواسته کار خود را در ادامه همان مسیر خردگرای پیشین به پیش می بردند. در این





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

میان می گویند که هانری روسو یک استثنا بوده است. از هنر روسو به هنر بدویان به معنی آموزش ندیده و خود آموخته نام برده شده است، اما سؤال این جاست که آیا در پاریس اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم هم مگر هنرمند آموزش‌ندیده وجود دارد؟ در شهری که ده ها نقاش تراز اول در یک زمان و در سبک های مختلفِ پیشتاز مشغول به کارند و همه جا انباشته از تابلوهای نقاشی است، مگر می شود که آموزش‌ندیده بود؟ «گوگن در یکی از نامه های خود از تاهیتی نوشته بود که احساس می کند که باید به عقب برگردد، عقب تر از اسب های پرستش‌گاه پارتنون، به اسب چوبی دوران کودکی اش.»[1]

اما حتی اگر به آثار همین نقاش هم نگاه کنیم، باز درمی یابیم که او نیز هنوز و همچنان در پی شناختی خردگراست. هنوز هم آثار او چون آثار اسلاف بزرگش ما را پیش از اسب چوبی دوران کودکی، درگیر ساختار اثر می کند. می خواهم بگویم که اسب چوبی دوران کودکی گوگن را من بیش از آنکه در کار خود او ملاحظه کنم، در آثار مکرمه قنبری می بینم.

نقاشی های روایی مکرمه قنبری بی شک پیش از هر نقاش بزرگ در تاریخ نقاشی (تاریخ نقاشی غرب) قابل قیاس با نقاشی های کودکان است. برای اینکه آیا اصلاً می توان به عنوان عیار ارزش گذاری بر یک تابلوی نقاشی از یک فرد بزرگ‌سال، به نقاشی کودکان استناد کرد یا نه، باید دید که آیا ما نیز همان ارزشی را که انسان غربی برای شناخت خردگرا از هنر قایل است قایل می شویم یا نه.

مکرمه قنبری وقتی که نقاشی می کشد دقیقاً همان خلوص و بی‌پیرایگی شناخت از تاریخ را دارد که یک دختربچه هشت-نه ساله، با این تفاوت که او پیرزن باتجربه و تکامل یافته ای است که سینه اش انباشته از روایت ها، افسانه ها و واقعیت های تاریخی است. راستی را، امروزه دیگر کجا می توان چنین آثاری، با چنین وارستگی از چشمداشت به تاریخ رؤیت کرد؟ آنچه در اسب چوبی دوران کودکی گوگن بود مطمئناً میل به «دیده شدن» نبود، بل فقط یک «نیاز» بود. (در این جا برای مشخص تر شدن خلوص این «نیاز» روی کلماتی مثل «پشت و رو» [مکرمه بیشتر کاغذهایش را پشت و رو نقاشی کرده است] و «گِل و تپاله» [به عنوان موادی رنگی که مکرمه با آنها نقاشی را شروع کرد] تأکید می کنم) تقریباً این میل نهانی در همه هنرمندان وجود دارد که فرآیند آفرینشگری خود را به نیرویی بیرون از خود ارجاع دهند و با این کار، هم خود را از زیر بار توضیح انگیزه آفرینشگری‌شان خلاص کنند و هم بر رمز و راز و تأویل پذیری اثرشان بیفزایند. البته این مبحث افلاطونی انکار ناشدنی است که هر اثر هنری، هرچند هم که ساختارگرا و منطقی به نظر برسد، باز قسمتی از سهم آن به الهام اختصاص می یابد. اما نکته قابل توجه این جاست که میان الهام حقیقی و تظاهر به الهام باید تفاوتی قایل شد. به طور مثال، «در سراسر تاریخ، آفرینشگران بسیاری وجود داشته اند که از داروهای مخدر استفاده می کردند تا کنترل «خود» را ضعیف نموده و نیروهای نیمه آگاه را آزاد سازند. خطر این گونه اعمال این است که نشان می دهد موفقیت خلاق فقط به الهام وابسته نیست، بلکه به بازبینی (Revision) و نیرنگ (Artifice) نیز بستگی دارد.»[2]

«از زمان ساد و گویا، بی خردی جزیی از چیزی شد که در دنیای مدرن برای هر اثری حیاتی است؛ یعنی جنبه مرگبار و در عین حال الزام‌آور آن. [...] فاصله‌ای وجود دارد که در آن خود حقیقت اثر معضل آفرین است: آنچه رودرروی ماست جنون است یا اثر؟ الهام است یا اوهام؟ پرگویی خودجوش است یا سرچشمه ناب یک زبان؟ آیا حقیقت اثر را حتی پیش از زایش آن باید از واقعیت بی‌مایه انسان‌ها برگرفت، یا آن را فراتر از خاستگاه و منشأ، در وجود خود آن کشف کرد؟»[3]

وقتی مکرمه قنبری، در سن شصت و هفت سالگی بدون سواد خواندن و نوشتن و به دور از هر گونه مظهر مدرنیته هنری (به غیر از اینکه می دانیم پسرش نقاش است) به ناگاه و در پی یک تکانه روحی، شروع می کند به نقاشی، به نظر برای رسیدن به این نوع از سرآغاز کار هنری که بیشتر به افسانه ها مانند است،باید سراغ همان مبحث افلاطونی را بگیریم که بیشتر قایل به شهود و الهام است تا واقعیت. اما بیایید برای یک بار هم که شده نقطه مقابل آن، یعنی همان واقعیت و جبر محیط و زمانه را پی بگیریم و این سؤال را مطرح کنیم که: آیا اصلاً مکرمه قنبری در زمان کودکی خود، «کودکی» کرده است؟

«در روانکاوی فروید، بیشتر رفتار خلاق، به ویژه در هنرها جانشینی برای بازی کودکی و ادامه آن است. جایی که کودک در بازی ها و فانتزی ها اظهار وجود می کند، شخص خلاق مثلاً در نوشتن و یا نقاشی ابراز وجود می نماید. افزون بر این بیشتر مواد اولیه ای که مایه اصلی تولید او را تشکیل می دهند و او برای حل تعارض ناخودآگاه خود به کار می برد، از تجارب کودکانه مایه می گیرند. بنابراین یک واقعه تازه ممکن است به قدری بر او اثر بگذارد که خاطرات تجارب پیشین را در وی زنده کند. این خاطرات به نوبه خود آرزویی را دامن می زنند که ارضای آن در نویسندگی و یا نقاشی تحقق می یابد.»[4]

درباره آثارش

نقاشی های مکرمه قنبری آن قدر با زندگی اش عجین شده است که کاملاً خشک و فرمایشی به نظر خواهد رسید اگر آنها را فقط از دیدگاه زیباشناسانه آکادمیک بخواهیم بررسی کنیم، چه مکرمه قنبری اصلاً از آن دسته نقاشانی نیست که بخواهد پیش از آغاز، درباره «آنچه قرار است انجام شود» تصمیمی بگیرد. این را می شود از انتقال ناخودآگاه بستر اثرش به روی در و دیوار و اثاثیه منزل هم فهمید. از آن‌جا که انتخاب کادر اولین تصمیم هر نقاش است برای آغاز کار (حال، خواه به صورت خودانگیخته باشد، خواه نباشد)، مکرمه با «بی‌کادری»اش بر روی دیوار نامنتظم، به طور کلی خیال اندیشیدن به هر چیزی را از سر بیرون می کند. او به ناانتخابگری خود عادت کرده است. آنچه در ذهن دارد خیال ناب است، آن هم نه از نوع سوررئالیستی و مالیخولیاگونه آن، بل برگرفته از خاطرات و ذهنیت های کاملاً واقع گرایانه از جهان واقع. او پیش از آنکه بخواهد به اندیشه اش راه دهد، تخیلی افسار گسیخته جای آن و جای هر چیز دیگری را هم پر کرده است؛ تخیلاتی که آبشخور تصاویر زندگی گذشته، سرکوبگری‌ها، افسانه ها و آرزوهایی اند که به صورت حسرتی در دل او باقی مانده اند. اینکه اولین مأخذ درباره آثار او

را نقاشی های کودکان می دانم، در درجه اول به علت نوع زاویه دید مکرمه قنبری است، بعد هم به ترتیب، دفرماسیون، ترکیب بندی و نوع رنگ گذاری او. «کودکان هشت ساله به بالا غالباً سعی می کنند در نقاشی های خود عمق را نه تنها در اشیای منفرد، بلکه در رابطه میان اشیا نیز نشان دهند. آنها در این مرحله، نقاشی کشیدن از یک زاویه خاص را آغاز می کنند و نسبت ها و مناسبات نیز بر همین اساس ترسیم می شوند [رجوع شود به طراحی سوار و اسب از کودک هشت ساله]. لوکه این مرحله از تکامل نقاشی را «واقع گرایی بصری» (visual realism) نامیده است. به نظر می رسد که از آن پس همراه با بالا رفتن سن، نقاشی های کودکان نیز به سمت افزایش واقع گرایی بصری (بر اساس معیارهای متداول غربی) حرکت می کند.»[5]

مکرمه در بسیاری از آثار، از جمله در تابلوی زیارتگاهش (احتمالاً حرم امام رضا (ع)) به سراغ همین زاویه دید خاص (رو به رو) رفته است. او در نوع چراغانی این زیارتگاه نیز، چراغ ها را از ضلع بالایی کادر آویزان کرده است؛ کاری که عموماً در نقاشی های کودکان مشاهده می کنیم.

به طور کلی مضمون انسان اصلی ترین موضوع نقاشی های مکرمه قنبری است و نمای رو به رو و نیم رخ به عنوان اشکال مختلف تجلی انسان در آثارش نمود پیدا کرده است. سوژه «زن» به عنوان محوریت موضوع انسانی عموماً در مرکز تابلو قرار گرفته و عناصر فرعی حول این مرکز به صورت نیم رخ نشان داده شده اند. آن جا که روایت داستان مشمول زمان و مکان می شود، مکرمه زاویه نیم رخ را پیش می کشد و هنگامی که حدیث نفس می کند، چهره زن درشت تر و نما نیز از رو به روست.

استفاده غریزی اما هوشمندانه از رنگ احتمالاً نتیجه آرایشگری مکرمه قنبری است. او به زیبایی از رنگ استفاده های تزیینی می کند و در این میان، نقطه، اولویت خاصی در تزیین آثار او دارند، به طوری که وقتی موضوع به سمت عشق ورزی، عروسی و شادمانی می رود، استفاده از نقطه نیز در آثار او بیشتر به چشم می خورد و در غیر این صورت، در آثاری که ردی از خشونت، اسارت و آزار وجود دارد، آنچه بیشتر دیده می شود خطوط بریده بریده سیاه و اکسپرسیو است. زنان آرایش شده در آثار او همان نوعروسانی اند که او یک عمر مشغله اش آرایش آنها بوده است. این زنان وقتی که از حالت نوعروسی (با کم شدن نشانه های آرایشی شان) خارج می شوند، عناصری مثل پرندگانی عجیب و غریب، مار و خنجر به اثر وارد می شود. گاهی مردانی در کنار این زنان قرار می گیرند که با آرامشی که در چهره ها و رنگ هایشان پیداست، خوشبخت بودن زن را در کنار خود تداعی می کنند و زمانی هم که برعکس، مردانی شیطان صفت و گریه در کنار این زنان تصویر می شوند، گویی با ورودشان به دنیای اثر، تاریکی و فلاکت را نیز با خود به حریم زندگی زن وارد می کنند.

انسان ها عموماً در آثار مکرمه قنبری با فرم و رنگ چهره هایشان شناخته می شوند. این انسان ها به فردیت بخصوصی تعلق ندارند و به طور کلی به دو دسته «خوب» و «بد» تقسیم می شوند، به استثنای شوهر یا همان کدخدا که همیشه با هیئتی نامأنوس و گاه بزرگ تر از دیگران تصویر شده است (پرسپکتیو مقامی). مکرمه قنبری در یکی دیگر از آثارش، بیماری را در اتاق عمل ترسیم کرده که دو پزشک مشغول جراحی اویند. زاویه دید پزشکان و بیمار در این اثر دوگانه است، به طوری که پزشکان از زاویه نیم رخ و بیمار از زاویه عمودی (زاویه دید پزشکان و خود ما به عنوان عیادت کننده و ناظر) دیده می شوند. نکته قابل توجه در این اثر رنگ قرمز لباس پزشکان است و خنجرهایی که از کمرشان آویزان مانده؛ گویی تصور نقاش از آنها به جای طبیب، قاتلان بیمار بوده است. تک تک این نشانه ها باز ما را به نقاشی کودکان ارجاع می دهند. مکرمه قنبری هم مثل هر کودکی از مقوله بیمارستان و پزشک تصوری وحشتناک داشته است.

از دیگر مضامین آثار او ثبت لحظه های زندگی روزمره مردم روستایی و تصویرگری قصه های عامیانه منطقه است (همچون یک قطعه ترانه «فولک»).

در مورد اول می توان به اثری اشاره کرد که مکرمه در آن آسیاب کردن گندم را نشان داده است. در این اثر نیز آنچه جالب توجه است دخترانی اند که روی دستگاه خردکردن گندم ایستاده اند و دارند آن را با پاهای برهنه شان حرکت می دهند. در کنار این آسیاب زنی نشسته (که کوچک تر از دختران کشیده شده است) و مشغول ریختن گندم در داخل گودی آسیاب است. در این تابلو هم باز تکیه نقاش بر ظاهر و صورت دختران مجرد است. مکرمه در آثار خود بیش از هر انسان و هر شیئی با چنین دخترانی همذات پنداری می کند. دختران جوان آثار او مایه حدیث نفس اویند. او در حقیقت با نشان دادن این دختران در نقاشی هایش، قصه به تباهی رفتن نسلی را بازگو می کند که او خود یکی از هم آنها بوده است.

اگر او را در خانه و خلوت شبانه اش، که پس از یک عمر آمد و شد حالا دیگر کاملاً خالی شده است، مشغول نقاشی بازیابیم و پیش خود بگوییم که او حتماً دارد به گذشته اش می اندیشد، سخت در اشتباهیم، زیرا مکرمه از زندگی فقط مرورش را فراگرفته است. مرور زندگی خیالی است که با نسیمی از شالیزاران می وزد و از ذهن زلال او عبور می کند. او دخترکی در حال ورق زدن کتابی است که اگر حتی سواد خواندنش را هم داشته باشد، باز ترجیح می دهد که زمانی را هم که می خواهد صرف خواندن متن نوشتاری کتاب کند بگذارد برای دیدن تصاویرش. نیاز او آفرینش دنیایی است که حاوی خطوط، رنگ ها و نقطه هاست. او نیازمند ثبت خودش است، نه مرور زندگی دیگری. او می خواهد زندگی خودش را بخواند، زندگی خودش را بشنود، و زندگی خودش را از نو بنگرد؛ زندگی‌ای که هر چند با او بر دنده مدارا نبود، سرانجام به پیش دامن او سر خم نمود.

پی نوشت

۱- گامبریچ، ارنست، «تاریخ هنر»، ترجمه علی رامین، نهران، نشر نی، چاپ چهارم، ۱۳۸۵، ص ۵۷۴

۲- نلر، جورج اف، «هنر و علم خلاقیت»، ترجمه دکتر سیدعلی اصغر مسدد، شیراز، انتشارات دانشگاه شیراز، چاپ اول، ۱۳۶۹، ص ۶۲

۳- فوکو، میشل، «تاریخ جنون»، ترجمه فاطمه ولیانی، تهران، هرمس، چاپ چهارم، ۱۳۸۴، ص ۲۸۴

۴- نلر، جورج اف، همان، ص ۳۳

۵- توماس، گلین وی و سیلکر، آنجل ام. جی، «مقدمه ای بر روانشناسی نقاشی کودکان»، ترجمه عباس مخبر، تهران، طرح نو، چاپ اول، ۱۳۷۰، ص ۴۷.