گفت‌وگو با آیدین آغاشلو درباره نقاشی معاصر

مهم ترین هدف هنر مدرن رهاسازی است

محمد عبدی

مقدمه:
آیدین آغداشلو، نقاش چیره‌دست و طراز اولی است که اگر بنا باشد نقاشی را در ایران نقاش پست مدرن بنامیم، او نمونه مثالی‌اش است. دغدغه گذشته و تصویر هر آن چیزی که از این می رود و نمی‌ماند، موتیفی است که در همه آثار آغداشلو می‌شود جست و یافت.
جزاین آغداشلو در حیطه نقد و نظر درباره مباحث هنری مختلف و نوشتن مقالات تحلیلی ـ به خصوص درباره نقاشی ـ از شهرت بسزایی برخوردار است. با او به گفت‌وگو نشستیم درباره نقاشی معاصر.

از آغاز عصر مدرنیسم، تغییر خیلی عمده‌ای در نقاشی رخ می دهد. گویی که نقاشی از این رو به آن رو می‌شود و به کل شکل دیگری پیدا می‌کند. نقاشی امپرسیونیست‌ها ـ به‌عنوان اولین مدرنیست‌ها ـ با نقاشی پیش از خودشان بسیار متفاوت است. می‌خواستم ببینم چرا در نقاشی تأثیر مدرنیسم این قدر شدید است و این قدر تغییر عمده‌ای رخ می‌دهد؟

واقعاً تغییر چندان شدید یا عمده‌ای نیست. قبل از گسترش امپرسیونیسم، دوره ماقبلی وجود دارد که در حقیقت مقدمات شکل گیری آن را فراهم می کند. نقاشی مثل «کورو» پیشتر از امپرسیونیست‌ها به منظره سازی مستقیماً در طبیعت و فضا و تابش نور و تغییرات آن توجه نشان داد و بسیاری از منظره‌های کوچکش را در یک جلسه و در طبیعت تمام کرد. همین طور بود «ترنر» انگلیسی که فضاهای ساده مه‌آلود و بسیار مدرنی ـ به تلقی امروزی ما ـ را شکل داد که زمینه‌ای شد برای آن نقاشی مشهور «مونه» که اسم امپرسیونیسم را از آن گرفتند یا نقاشی مثل «کوربه» که توجه‌اش به مفاهیم و موضوعاتی که بعدها در کارهای امپرسیونیست‌ها به کار گرفته شد، زمینه ساز زبان جدیدی شد که توانست بازگوکننده مسائل جامعه صنعتی سرمایه داری و بورژوازی جدید نیمه دوم قرن نوزدهم شود.

همان «ترنر» که اشاره کردم، نابغه محض است و خیلی پیشتر از زمان خودش است و فراتر از سلیقه‌های محدود کننده اول قرن نوزدهم حرکت می کند. بنابراین اگر دقیق تر نگاه کنیم قاعدتاً نباید به این نتیجه برسیم که امپرسیونیست‌ها و مدرنیست‌ها بی اتصال به گذشته بلافاصله‌شان به وجود آمده‌اند. در فرهنگ‌های معتبر، پس زمینه‌ها بسیار مؤثر هستند و اگر درجا هم بروز شکلی و صوری نداشته باشند، در طول زمان به حاصل جامع دلخواهشان دست پیدا می کنند.

اما در اینکه امپرسیونیست‌ها تصویرگر دوران و زمانه و معنای تازه‌ای که بعد از انقلاب صنعتی شکل گرفته، هستند کمتر جای تردیدی هست و جز این، تأثیری که در گسترش وسیع و همه جانبه مدرنیسم در هنرهای تجسمی داشته‌اند شگفت انگیز است.

مدرنیسم باید پدیدار می شد چون موظف بود جهان تازه‌ای را که داشت شکل می گرفت تصویر کند. همان جهانی که «آلدوس هاکسلی» از آن به عنوان «جهان شجاع نو» یاد می کند.

پیشتازها با احتیاط و ملاحظه کارشان را شروع می کنند، کسانی مثل «سزان» یا «مونه» ولی آرام آرام و در موج‌های بعدی مستقیماً و با شمایل شکنی تمام، مفاهیم فرسوده و شکل های تثبیت شده و قطعیت پیدا کرده را به چالش می گیرند و هر کدام را درست در موضع قوتش می کوبند و از اعتبار می اندازند و زمینه‌ای را فراهم می کنند که از بنیان، با هدفمندی مدرنیسم هماهنگی دارد و به هر چه که در پشت سر است اعتنایی ندارد. علتش هم واضح است چون در کار طراحی جهان جدیدی هستند که در آن برای خاطره‌ها و سنت‌ها جای چندانی پیش بینی نشده است؛ جهانی که می خواهد انسان را از گذشته‌اش بگسلد و دری ـ که دروازه‌ای ـ باشد به روی آینده. در معماری همین طور است، در نقاشی و مجسمه سازی هم. به رکن های دیگر تمدن و فرهنگ قرن بیستم اشاره نمی کنم که مطلب دیگری است و اما باز همچنان در امتداد همین آرمان است. تصور و مفهوم کاملاً جدیدی که هنرمندی مثل «کنستانتین برانکوزی» از حجم و فضا عرضه می کند، به کلی با آنچه در گذشته و یا در دوران خود او، جریان داشته متفاوت است و انسان را با مفهومی رو در رو می کند که اگر مخاطب، به پای پیشتازان عصر خودش حرکت نکرده باشد ـ و یا در واقع نجهیده باشد ـ به کلی آشفته کننده است. یعنی اگر خودمان را جای فرانسوی

روشنفکر و هنردوستی بگذاریم که در اواخر قرن نوزدهم، پذیرفتن آثار «رودن» یا «میول» حد نهایی پیشتازی برایش باشد، مواجهه با آثار «برانکوزی» یا «گونزالس» ضربه فرهنگی کاری و بسیار شدیدی است که می تواند تعادل او را برهم بزند و «کله پاش» کند.

این از بین رفتن توافق‌ها در نقاشی، آن هم با این شدت، واقعاً آشفته کننده است. فکر می کنید این جهان تثبیت شده در نقاشی، چطور در هم می‌شکند و چگونه همه توافق‌ها به هم می‌ریزد؟

نکته مهم درباره مدرنیسم دوره کردن تاریخش نیست. این در هر «تاریخ هنری» موجود است و آدم‌هایی طراز اول همه زمینه‌های ممکن مدرنیسم را بررسی کرده‌اند و چه از نظر ماهیت و چه از نظر تأثیرگذاری‌اش بر تهران معاصر، جایگاهش را تعیین کرده و هزاران متن قابل رجوع برای ما باقی گذاشته‌اند.

اما چیزی که به کار ما می آید این مسأله است که ببینیم مدرنیسم در هنرهای تجسمی چه طور موفق شد عمده توافق‌ها و تعریف‌های قبلی را لغو کند و به طرح و تصویری جایگزین ـ و کاملاً متفاوت از هر حیث ـ دست پیدا کند و زبانی خلق کند با دستور زبان و لغت نامه جدید و تصویری ترسیم کند که ابزار درک و دریافت و تشخیص و نقدش از گذشته و توافق‌های قبلی نیاید. بنابراین اگر در جاهایی مخاطبینش نتوانستند با آن ارتباط برقرار کنند به خاطر همین نکته بود. به خاطر این بود که نقطه رجوعش در «گذشته» نیست و در «حال» است.

تا زمان امپرسیونیست‌ها و حتی در زمان خود امپرسیونیست‌ها، بخش هایی از این توافق قبلی برقرار بود. عمده‌ترینش هم توافق به روی «فیگور» به مثابه اصل قطعی در نقاشی و مجسمه سازی بود. حالا اگر در جاهایی هم، نابغه های مسلمی مثل «ترنر» در نیمه اول قرن نوزدهم موفق شدند این توافق را ـ مثل شاخه‌ای ترد و نازک ـ تا آخرین حد آن خم کنند، اما همچنان صدای شکستنش شنیده نشد. همین «ترنر»، جاهایی، در تابلوهای بسیار بزرگش به انتزاع یا آبستراکشن کامل نزدیک می شود، اما در عین حال محملی را هم نگاه می دارد؛ مثل دریای طوفانی کاملاً مه آلود ـ تابلوی «طوفان برف ـ و یا قطار کوچکی که در زمینه‌ای انتزاعی دارد حرکت می کند و یا آن اثر غریب و شگفت انگیزش «طلوع خورشید» که یک اثر مدرن انتزاعی کامل است. تنها «ترنر» نبود که پایبند توافق با فیگور ماند. بعدها «پابلو پیکاسو» و «براک» و «ماتیس» هم این پایبندی را داشته و باید گروه دیگری، مثل «ماله ویچ» و «کاندینسکی» و «تاتلین» و کسانی مثل «کوپکا» می آمدند تا فیگور را حذف کنند و تنها به درهم شکستن «کوبیستی» قانع نماندند و مفهوم جدیدی خلق کنند که کلید باز کردن آن، در درون خود آن مفهوم نهفته بود. درست در همین لحظه است که ارتباط این زبان نو با مجموعه دستور زبان و لغت نامه مرسوم گسسته می شود و سرگشتگی مخاطبان شروع می شود.

حالا به جای اینکه تاریخ مدرنیسم را مرور کنیم بهتر است ببینیم این زبان جدید چطور عمل می کند. در ظاهر، مدرنیسم راه حل های متعدد و گاه متفاوتی را برای بیان مفهوم جهان جدید ارائه می کند که می تواند گیج کننده باشد چون، مثلاً یک اثر «دادائیستی» هیچ شباهتی به یک اثر اکسپرسیونیستی ندارد. قطعی است که مدرنیسم شکل واحدی ندارد؛ هم یک نقاشی سوررئالیستی «ماگریت» مدرن است و هم یک اثر انتزاعی هندسی «پی یت موندرین» و هم یک تابلوی انتزاعی شکل گرفته از رنگ های پاشیده «جکسون پولاک».

ظاهر به کلی متفاوت این سه نمونه، حاصل سه محور جست‌وجوهایی است که با ابزار و مفاهیمی مختلف دوران تازه‌ای را دارند تصویر می کنند، اما تفاوت‌های شکلی آنها ـ که نامرتبط و گیج کننده و متناقض نماست ـ این سؤال اصلی را به وجود می‌آورد که وجه اشتراک اینها در کجاست و چطور می‌شود که همگی زیر چتر مدرنیسم قرار می‌گیرند؟

خب، اگر برگردیم به دوره‌های متوالی ـ به قول «آرتور کونستلر» ـ انقلاب، تثبیت، شیوه گرایی و اشباع در هر سبک هنری متداول، می بینیم که مدرنیسم نه تنها شیوه‌ها و مفاهیم رایج تا قرن بیستم را طرد می کند، بلکه با شیوه‌های رایج و اشباع شده نیمه قرن بیستم نیز سرچالش دارد و در تقابلی دائمی، پوست می اندازد و شکلی تازه‌تر پیدا می کند. به همین خاطر است که حتی ضدیت با نقاشی فیگوراتیو هم بعدها اعتبارش را از دست می دهد و بعد از به کمال رسیدن و اشباع اکسپرسیونیسم انتزاعی مثلاً ـ که مطلقاً ضدفیگوراتیو است ـ با دوره نقاشان «هایپررئالیست» مواجه می شویم که عین عکس نقاشی می کنند. در صورتی که بعد از نقاشی «دختران آوینیون» پیکاسو در سال ۱۹۰۷، گمان می رفت نقاشی و پیکرتراشی مدرن فاصله‌اش را یکسره از هنر فیگوراتیو دورتر خواهد کرد و باز گمان نمی رفت که تقلید گرایی یا اداگرایی (مدرنیسم) در هنر مدرن هم ـ که کارش پوست انداختن دائمی و سریع بود ـ پیدا بشود که شد.

تعدد سبک‌ها در دوران مدرنیسم بسیار زیاد بود و عمر هر مکتب هم بسیار کوتاه؛ مثلاً در قیاس با هنر مکتب رنسانس ایتالیا که تا سیصد سال طول کشید، عمر سبک «هایپررئالیسم» از بیست سال تجاوز نکرد.

اما مشخصه مدرنیسم در چند چیز بود. یکی اینکه تصویرگر تمام و کمال دوران خودش بود و در کار «جست‌وجو» و «کشف» و «انکار» دائمی. دیگر در هماهنگی اش با جهان صنعتی و علم گرایی معاصر و سعی مداومش در یافتن تعریف‌ها و مفاهیم تازه برای هنر و شاید عمده‌ترین مشخصه‌اش را بشود در روش «رهاسازی» همیشگی اش جست‌وجو کرد.

بنابراین مهمترین هدفمندی هنر مدرن قرن بیستم نه در جست‌وجوهای شکل گرایانه گروهی اش و نه در خلاقیت های فردی هنرمندانه‌اش، که در «رهاسازی» همیشگی اش است. این طور می شود که بخشی از هدف هر دوره مدرنیسم، به صورت انکار قیود و توافق هایی درمی آید که پیشتر، مورد توافق خود مدرنیست‌ها بوده است.

از این نظر شاید دادائیست‌ها نقطه اوج باشند...

بله. دادائیست‌ها را شاید بشود با آنارشیست‌های اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم مقایسه کرد. آنارشیست‌ها از نقطه نظر فلسفه سیاسی، هیچ نوع نهاد حکومتی را نمی پذیرفتند و براساس براندازی و تخریب مشخص عمل می کردند ـ در کتاب «برج فرازان» خانم «تاکمن» تصویر دقیقی از این جنبش ترسیم شده است ـ اما، در عین کوبیدن هر نهاد حکومتی، جایگزینی هم برای آن نداشتند و به خاطر نفس کوبیدن، این مبارزه بی پشتیبان جایگزین را ادامه می دادند ـ که ادامه هم پیدا نکرد. دادائیست‌ها هم مجموعه «مفهوم و تعریف» را در هنر تا دوران خودشان نمی پذیرفتند و با نیروی تخریبی؛ با هر جنبش هنری سازمان یافته‌ای مخالفت می کردند.

دادائیست هایی که در حوالی ۱۹۱۶ در زوریخ جمع شدند از هر صنف و سنخی می آمدند، از «تریستان تسارا» ی شاعر تا «آرپ» و «مارسل دوشان» و «پیکابیا» و «من ری». اما دادائیست های اولیه زوریخ مبنای عمده جالش شان با «منطق» متداول تمدن جهان غرب در این مسأله بود که اگر منطق آن تمدن به فاجعه‌ای مانند جنگ سنگرها در جنگ جهانی اول منجر بشود که ده‌ها هزار سرباز، در یک روز نبرد، با گازهای سمی قصابی شوند، پس در حقانیت آن باید تردید کرد.

عمر دادائیست‌ها هم ـ مانند آنارشیست‌ها ـ چندان دراز نبود، اما تأثیر تعیین کننده‌ای بر هنر بعد از خود باقی گذاشتند؛ چه بر سوررئالیست های بعدی و چه حتی بر هنر عصر ما. یعنی تأثیر هنرمند پیشتازی مانند «مارسل دوشان» در شکل گیری هنر «کانسپچوال» و «اینستلیشن» غیرقابل انکار است و عاری شدن هنر از وظیفه «ساخته شدن به وسیله دست هنرمند» مدیون اوست و اعتقاد دارم که هنر نیمه دوم قرن بیستم ـ و خصوصاً ربع آخر این قرن ـ بدون راه گشایی های «مارسل دوشان» قابل تصور نیست.

بقیه مدرنیست‌ها چطور تثبیت می‌شوند؟

مدرنیست‌ها هم مثل آن قبلی‌ها همه مراحل چهارگانه شان را می گذرانند تا به اشباع برسند و دوره‌شان تمام شود. شیوه‌هایی که پیایی هم می آیند بنیان و هدف اصلی شان رو در آینده داشتن است و طرد نه قصدش را دارد و نه ـ الزاماً ـ قرار است پیش بینی اش را بکند. راه خودش را دارد می رود. مثل نسخه بدل سازی ـ «کلونینگ» ـ که شاید بعدها همه را گرفتار کند، یا نکند. نمی دانیم. مثل کشف و ساختن قرص ضدبارداری که زمینه‌ساز اغتشاش اخلاقی دهه شصت جهان غرب شد.

شاید از این راه بتوانیم به تصوری کلی از به هم پیوستگی بخش های مختلف فرهنگ مدرن جهانی برسیم. هنر مدرن ـ منظورم «آرت» به معنای فرنگی آن است که معادل هنرهای تجسمی است. هم بخشی از این کل به هم پیوسته است. هم به این کل وام دار است چون خاستگاه آن است و شکل گیری و رشدش را ممکن کرده است و هم، در عین حال، بر آن تأثیر می گذارد و با فاعلیت خود شکلش را تغییر می دهد. یعنی در آن واحد هم بازگوکننده و ظاهرکننده است و هم نفوذکننده و تأثیرگذار و تغییردهنده. هم رهامی شود و هم رهامی کند.

این که جایگاه ما در این میان چیست بحثی است انتزاعی، چون ما عمیقاً و کاملاً در این مجموعه تنیده نشده‌ایم و فاصله داریم با آن ـ فاصله‌ها در جاهای دیگر می گذارد و با فاعلیت خود شکلش را تغییر می دهد. یعنی در آن واحد هم بازگوکننده و ظاهرکننده است و هم نفوذکننده و تأثیرگذار و تغییردهنده. هم رهامی شود و هم رهامی کند.

این که جایگاه ما در این میان چیست بحثی است انتزاعی، چون ما عمیقاً و کاملاً در این مجموعه تنیده نشده‌ایم و فاصله داریم با آن ـ فاصله‌ها در جاهای دیگر می گذارد و با فاعلیت خود شکلش را تغییر می دهد. یعنی در آن واحد هم بازگوکننده و ظاهرکننده است و هم نفوذکننده و تأثیرگذار و تغییردهنده. هم رهامی شود و هم رهامی کند.

نگاه غریبه و شاید شگفت زده ما تنها می تواند بخش هایی از پوسته ظاهری این تمدن را ببیند و اخذ کند که همان هم کم نیست مثل تعقیب آن جست‌وجوی همیشگی برای یافتن زبانی خاص که از معنایی متفاوت سخن بگوید یا کشف خصلت هماهنگی و همسویی هنر و تمدن در زمانه ما و از همین جا برسیم به وجوب «معاصر» بودن هنر که اگر عمیقاً این «وجوب» را دریابیم، نبش قبر و تقلید ناشیانه تقلب‌آمیز و غرغره کردن هنر سنتی را می گذاریم برای استادکارهای صنعتگر و می رویم به سراغ پیدا کردن راهی برای رسیدن به «زبان حال».

عمق این تجربه تمدنی شریک بوده‌ایم یا نبوده‌ایم، به هر حال لو می رویم.

یک بار دوست داشنمند آقای پاکباز دریک سخنرانی اشاره کرد که پست مدرنیسم در هنر معاصر ایران نمی تواند مطرح باشد چون هنوز از مرحله مدرنیسم گذر نکرده‌ایم. حرف صحیحی است، اما در عین حال مجال این را هم نداریم که تمامی مدرنیته را به سرعت طی و مرور کنیم و چنین امکانی برای فرهنگ هایی که بیرون دایره تجربه مدرنیته جهانی قرار گرفته‌اند دیگر وجود ندارد.

از طرفی همسانی و هماهنگی چندانی با تاریخ تمدن غرب و فرهنگ پویای آن نداشته‌ایم و نوع دیگری از تجربه تاریخی را گذرانده‌ایم ـ و یا در حال گذرانده‌ایم ـ و مطلقاً به صورت فشرده ـ و به قول فرنگی ها «پکیج» ـ نمی توانیم آن را طی کنیم. این کار حتی برای فرهنگ های هم مرز با تمدن غربی هم ـ مثل عثمانی و شمال آفریقا و روسیه ـ ناممکن بوده است. پس ناچاریم، اگر بخواهیم، بلافاصله خودمان را با «اکنون» جهانی همسو کنیم ـ که کار بسیار پیچیده و مشکلی است ـ اما همین است که هست.

به همین علت است که نمایشگاهی مثل نمایشگاه هنر مفهومی که در موزه هنرهای معاصر برگزار شد این قدر ابتدایی و «جیوتکی» به نظر می آید چون «اکنون» ما در جا با «اکنون» جهانی مقارن شده و با آن قیاس می شود و ـ خب ـ اکنون ما چندان هم «اکنون» نیست و بد جوری در بیشتر جاها نخ نما و تکراری به نظر می رسد.

مثالی که می شود زد مثال سوارشدن بر اسب های چوبین چرخ وفلکی است که دارد با سرعت می چرند. ما که از اول سوار نبوده‌ایم حال ناچاریم از میانه حرکت بجهیم روی اسب ها. از همان اول اگر سوار شده بودیم چون حرکت ملایم بود، همراهی هم آسان تر بود، اما حالا اغلب در لحظه مناسب روی اسب مناسب نمی توانیم بجهیم و حرکت‌مان را با حرکت کلی آن هماهنگ کنیم. این است که یا کج و کوله روی دم یا گردن اسب سوار می شویم و یا اصلاً به بیرون رانده و پرتاب می شویم و سر و دستمان می شکند.

مشکل اساسی هم در این است که اصلاً برای این بازی نه بنیه داشته‌ایم و نه دعوت شده‌ایم. حرکت کلی این چرخ و فلک فریننده بر مبنای چهار رکن تمدن جهان غرب تنظیم شده است ـ جای دیگری هم این را گفته‌ام ـ که عبارت است از ترکیب تمدن های یونانی ـ رومی ـ یهودی و مسیحی و ما در دوران تکوین ترکیب و شکل گیری آن ـ یعنی دوره رنسانس ایتالیا ـ وجه اشتراکی با آن نداشته‌ایم.

در این تمدن به ظاهر یکپارچه ـ چون در باطن چندان هم یکپارچه نیست ـ بالکان‌ها پذیرفته می شوند، اما مراکشی‌ها پذیرفته نمی شوند و سرشکستگی در این جاست که همه با اصرار و شوق می خواهند ـ و می خواهیم که ـ پذیرفته شوند و نمی شوند. شمول این مسأله هم گسترده و کلی است؛ از فن شناسی و آیین و فلسفه بگیرید تا ادبیات و هنرها. ژاپن هم که قرار بود استثنای درخشانی باشد به روزگار فعلی اش دچار شده و فرهنگ جهانی، از هر جایی که لازم باشد، هر چقدر لازم داشته باشد برمی دارد و لاغیر. بدهی‌ای هم به کسی و جایی حس نمی کند.

ما «نوع» دیگری از انسان هستیم. شاید در تمدن غنی و بسیار خاص ما سابقه این نحوه چالش و کوشش برای شمایل شکنی و آزادکنندگی، با چنان سعی و جنگجویی وجود نداشته است ـ «عرفان» بازدارنده‌ای هم از یاد نبریم ـ و رنسانس مان را هم هیچ وقت تجربه نکرده و نگذرانده‌ایم. سعی کرده‌ایم دعوت و ملحق شویم بی آنکه قایق‌های پشت سرمان را بسوزانیم و مجموعه‌ای از حیا و وقار و آداب و سنت را در کوله بارمان ذخیره و حمل کرده‌ایم.

ما آدم‌های دیگری بوده‌ایم. فکر نمی کنم هیچ ایرانی باشرقی‌ای قادر بوده حتی تصور کند که می تواند مثل «امانزونی» نجاست را در قوطی کنسرو بگذارد و به عنوان یک اثر هنری بفروشد و در موزه بگذارد. یا مثل «مارسل دوشان» بتواند «شاشدان سرامیک» را بگذارد در موزه و مردم برای تماشای آن ـ که در هر مستراح عمومی‌ای بر دیوار نصب شده است ـ بلیت بخرند!

این نمونه‌ها حاصل حرکت و زایش تمدنی است که خاص است و تاریخ و علوم و فن شناسی و فرهنگ وسیعی را گذرانده است. داوری آن هم با فاصله و تنها با متن‌های این سو کاری عبث است و حاصل نمی دهد