

نقاشیخط؛ بازسازی یا فروپاشی

بررسی نقد آل احمد بر بینال پنجم

سولماز نراقی

مراجعه به دخایر بومی برای خلق اثر هنری، پیش از آنکه رسالتی ایدئولوژیک یا التزامی روشنفکرانه باشد، بدیهی‌ترین و گاه قهری‌ترین انتخاب ممکن است. اینکه بومیت‌گرایی نیم قرن گذشته در هنر ایرانی، هجمه‌ی اغراق‌آمیزی از ناسزاها و تحسین‌ها را برانگیخته بیش از هر چیز بر موقعیت تاریخی بخصوصی گواهی می‌دهد که طی آن «هویت ملی» به مهم‌ترین چالش فرهنگ معاصر بدل شد.

نباید از یاد برد که مدرنیته صرف نظر از تعاریف روشن یا مبهمی که برایش قائلیم همزادی به نام سنت دارد که اغلب در تقابلی ذاتی و آشتی‌ناپذیر با آن تعریف می‌شود. بدین سان بحث از آرمان مدرنیته در هر سطحی که باشد ناچار اسیر این تقابل فرساینده خواهد شد. کافی است به تحولات هنری یک قرن اخیر نگاهی بیندازیم تا دریابیم که چگونه کشمکش میان سنت و تجدد، و موضع‌گیری حکومت‌ها در قبال آن، برداشت‌ها و سنجه‌های زیباشناختی را متأثر کرده است.

ظهور پدیده‌ی سقاخانه و مولود آن نقاشیخط، از مظاهر هنری این کشمکش است که یک سر در پروژه‌ی ملی سازی پهلوی دارد و یک سر در گفتمان شورشی «غریزدگی»؛ اصطلاحی برساخته‌ی احمد فردید و برکشیده‌ی جلال آل احمد.

آل احمد در سال ۱۳۴۵ ش. به مناسبت برگزاری بینال پنجم که از آن با عنوان «تخم سه زرده‌ی پنجم» یاد می‌کند یادداشتی می‌نویسد که حاوی انتقادات صریح و گزنده به جریان یا به قول خودش «دکانی» است که زنده‌رودی در بینال قبلی راه انداخته. سخنان آل احمد حامل گزاره‌های مشخصی است که هنوز با گذشت قریب نیم قرن، در یادداشت‌ها و سخن‌پراکنی‌های انتقادی علیه نقاشیخط جریان دارند. تعبیری همچون: «بکار گرفتن کلام

به عنوان نوعی عامل زینت»، «بازاریابی در فرنگ»، «اگزوتیسم» و ... ناسزاهایی هستند که علی‌رغم و شاید هم به دنبال رونق بازار نقاشی‌خط در سال‌های اخیر نثار این آثار می‌شوند. اما چرا آل احمد حضور خط را که عنصری ظاهراً بومی است در یک تابلوی مدرن بر نمی‌تابد حال آنکه او خود پرچم «جنبش ضد مدرنیزاسیون ایران در دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ [را که] آشکارا کوششی است برای سازگار کردن مدرنیته با بافت ایرانی و اسلامی»^۱، برافراشته است؟ اینکه «کارگزاران فرهنگی کشور... می‌خواستند شاهد ظهور یک مکتب هنر ملی باشند... و نقاشان و مجسمه‌سازان مکتب سقاخانه... بیش از کسان دیگر در جهت دستیابی به [این] هدف قدیمی پیش رفتند...»^۲، اگرچه می‌تواند دلیل خوبی برای مخالفت آل احمد به شمار رود که منتقد سرسخت تجدد آمرانه‌ی پهلوی است، اما به واقع، دلیل کافی نیست.

تقریباً هر جا که به نقد آل احمد از زنده‌رودی اشاره شده، ضدیت او با تهی شدن کلام از معنا در مرکز توجه قرار گرفته است. حال آنکه یادداشت آل احمد حاوی بحث مهم‌تری نیز هست که از نظرها پنهان می‌ماند. بحثی که بازتابنده‌ی تناقضات و پیچیدگی‌های موجود در تقابل سنت و تجدد است و خلاءهای این گفتمان را برملا می‌کند. او می‌گوید:

«چون حمق‌ای فرنگ گمان کرده‌اند که غیر از خط لاتین هر خط دیگری نوعی طلسم و بخت‌گشای «اگزوتیسم» است یا علامت بدوی بودن و یادآور آفریقا و هند و استعمار و قوه‌باه و دیگر قضایا... ناچار باد زیر دنبه-اش کردند و حالا بیا و ببین پنج نفر دیگر در آن چاهند. بشمرم. بترتیب کثرت استعمال. یعنی بترتیب عمق فرو رفتن در چاه: پیل آرام در سه پرده و یک مجسمه. اویسی در سه پرده. تبریزی در دو تا. ژازه و عربشاهی در یکی و این آخری در یک سنگ‌نشته هم و به خط میخی. جمعاً ۱۶-۱۷ تا از مجموع ۶۱ کار. یعنی در حدود سی درصد، یا یک سوم محتویات این تخم سه زرده پنجم، عبارت است از پرده‌ها یا مجسمه‌های مدرنی (!)

۱- تأملی در مدرنیته ایرانی، علی میرسپاسی، طرح نو، ۱۳۸۹، ص ۱۴۴

۲- نقاشی ایران، روئین پاکباز، زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص ۲۱۵

که در آن‌ها از «کلام» زینت دیوار ساخته‌اند. و البته از «کلام» خالی شده
از معنی! و مثلاً بقصد ایجاد لذت بصری.^۲

وی ادامه می‌دهد:

« بکار بردن «کلام» مثلاً در یک طلسم بخت گشا نوعی افسانه‌سازی
(Mystification) است بقصد ایجاد ترس و حرمت در عوام‌الناسی که
نمی‌تواند «کلام» را بخواند و پی به معنایش ببرد. خوب این درست. و
مصادق خارجی رونق کار زنده‌رودی برای فرنگی جماعت. و آیا نقاشان
محترم ما همه طلسم سازی می‌کنند؟ و یادت باشد ای جوان- که کار
هنرمند باز کردن عقده‌ی روابط و اشیاء و اشخاص است؛ و گشودن اسرار
و بی‌معنی کردن افسانه‌ها (Demystification). اما درین تخم سه زرده
پنجم حضرات نقاشان معاصر «کلام» را فقط دست انداخته‌اند و می-
خواهند از اعتبار بیندازندش...»^۴

جالب اینجاست که تعبیر mystification و معکوس آن demystification که آل احمد
با لحنی تحکم‌آمیز و پندآموز به کار می‌برد قبل از هر چیز نمایانگر جهت‌گیری
«مدرنیستی» او در نقد این آثار است. این تعبیر و تعبیر مشابه آن disenchantment یا
افسون زدایی ناظر به تغییراتی بنیادین‌اند که سلطه‌ی علم و عقل در کارکردهای اثر هنری به
وجود آورده است. از نظر ماکس وبر در عصر ما دانش و منطق جانشین خدا، جادو و
اسطوره شده‌اند. والتر بینامین نیز در مقاله «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»^۵ با اشاره
به آئورا (هاله) خصلت هنر مدرن را غیاب هاله‌ای می‌داند که گرد هنر آئینی و
مذهبی اعصار کهن تنیده شده است. او بر آن است که در روزگار ما تکنولوژی‌های
جدیدی همچون فیلم و عکس که قابلیت بازتولید و تکثیر دارند از فرایند خلق اثر هنری
افسون زدایی کرده‌اند.

^۲ - کارنامه سه ساله ، جلال آل احمد، رواق، ۱۳۵۷، ص ۱۵۳

^۴ - همان، ص ۱۵۴ و ۱۵۵

خرده‌ای که آل احمد از این زاویه به زنده رودی و همسلکانش می‌گیرد قابل اطلاق به عمده‌ی آثاری است که ذیل عنوان *سقاخانه* طبقه بندی می‌شوند. عنوانی که خود سرراست‌ترین بیان از نوع مواجهه‌ی این هنرمندان با منابع قدسی است. اما آنچه او در باب تهی شدن کلام از معنا و رابطه‌اش با افسانه‌سازی می‌گوید محل چون و چراست. زیرا در قطع رابطه‌ی کلام و معنی هم، شکل دیگری از افسون زدایی نهفته است به ویژه که خط خوش فارسی همواره محمل آراسته‌ی شعر و ادب و عرفان بوده است. این در حالی است که دفورماسیون حروف و کاربست رنگ‌های جیغ و نامألوف به خصوص در آثار زنده-رودی آن را در تقابل با پارادایم کهن «حُسن» قرار دهد که هاله‌ای آشکارا قدسی دارد.^۶ طرفه اینجاست که آل احمد در جای دیگری از این یادداشت، با اشاره به تابلویی که در آن واژه‌ی امام عصر تغییراتی یافته، برآشفته شده می‌گوید: «نقاش تازه کاری، و به نان و آبش رسیده؛ و حالا دارد اینجوری برای من می‌زند زیر مفهوم «انتظار» و «معجزه»! و تازه خودش را هنرمند هم میدانند...»^۷ لابد مفهوم معجزه از دید آل احمد فاقد هر نوع جنبه‌ی دینی و ماورائی بوده است که درست در چند جمله بعد، از هنرمند جوان می‌خواهد کار خود را که عبارت از «باز کردن عقده‌ی روابط و اشیاء و اشخاص و گشودن اسرار و بی-معنی کردن افسانه‌ها» است پی بگیرد و به سراغ افسون زدایی برود. حال آنکه demystification به طور کلی بر قطع آن پیوند لاینفکی که هنر با خدا، جادو و اسطوره داشته است دلالت دارد.

نکته اینجاست که اساساً چه در افسون‌زدایی و چه تهی شدن کلام از معنا و چه هر معیار انتزاعی و انضمامی دیگر، ارزش فی‌نفسه‌ای نهفته نیست که یک اثر به اعتبار آن واجد یا فاقد اهمیت شود. معیاری اگر هست بیش از هر چیز در نقد و تخریب مداوم معیارهای موجود است. در میان تعاریف مناقشه‌انگیز بشمار می‌آید که تا امروز از مدرنیته ارائه شده است

^۶ - حافظ می‌گوید: حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد/ این همه نقش در آئینه‌ی اوهام افتاد در جمالشناسی ایرانی که بر پایه‌ی مفهوم حسن شکل گرفته زیبایی هستی شمه و بازتابی از جمال الهی و هنر بازتابی از هر دو است. بدین ترتیب غالب مبانی هنری قابل انطباق بر این پارادایم قدسی هستند.

کارآمدترین آنها شاید همان «گرداب فروپاشی و تجدید حیات مستمر»^۸ باشد که مارشال برمن به اتکای این سخن مارکس بیان می‌کند: هرچه سخت است دود می‌شود و به هوا می‌رود.

در حقیقت بحرانی که نقاشی‌خط بدان دچار است نه محدود به افسانه‌سازی، نه ترکیب ساده‌انگارانه‌ی نقاشی با خوشنویسی، و نه دست بردن به سنت جمال‌شناختی خط است. مشکل آباء و ابنا‌ی نقاشی‌خط چه بسا ذوب شدن در این سنت و بازتولید چارچوب‌های مستقر زیبایی است که داعیه‌ی بازخوانی آن را داشته‌اند. در واقع اشکال کار، توقف پروژه‌ی انهدام مستمر و منتهی شدن به چارچوب‌های جدیدی است که نیازمند ویرانگری شجاعانه‌تری هستند. این درست است که در افسون‌زدایی ارزش فی‌نفسه‌ای برای داوری اثر هنری نهفته نیست و چه بسیار آثاری که در پی نقد ارزش‌های مدرنیستی به استقبال همه‌ی افسون‌هایی رفتند که زمانی مصرانه زدوده می‌شد. اما آن افسون‌زدگی که آل احمد در سال ۴۵ به سقاخانه نسبت می‌دهد هرچند هیچ دخلی به تهی شدن کلام از معنا و حتا نمونه‌هایی که به نقد می‌کشد ندارد اما واقعیتی انکارناپذیر است که از قضا در پی رواج گفتمان غرب‌ستیزی امثال آل احمد در سلاقی و برداشت‌های زیباشناختی آن عصر نفوذ کرد. سقاخانه از یک سو وارث دستاوردهای نهضت هنری «خروس جنگی»^۹ (۱۳۲۸) است و از سوی دیگر واضع نخستین برگردان تجسمی بومیت‌گرایی مدرن. درست مثل آل احمد که از یک سو وارث افکار چپ‌گرایانه و کمونیستی حزب توده (۱۳۲۰) است و از سوی دیگر مروّج تندروی مانیفست غرب‌زدگی. اما سقاخانه واحدی یکپارچه نیست و از نمایندگانی تشکیل شده که گاه تفاوت‌های بسیاری با هم دارند. غلبه‌ی طنز مدرنیستی ویرانگری که زنده‌رودی در برخورد با خط دارد، او را به یکی از افسون‌زداترین چهره‌های سقاخانه تبدیل می‌کند حال آنکه درصداً بالایی از تجربیات مشابه در نماد‌گرایی شیعه

^۸ - تجربه مدرنیته، مارشال برمن، ترجمه مراد فرهادپور، طرح نو، ۱۳۸۴، ص ۱۴

^۹ - «خروس جنگی نام انجمنی است که توسط چندتن از هنرمندان و شاعران نوپرداز ایرانی به رهبری جلیل ضیاءپور، شیانی، ح. غریب و حسن شیروانی شکل گرفت (۱۳۲۸/۱۹۴۹ ش.). تشکیل این انجمن و انتشار مجله‌ای به همین نام و برگزاری نمایشگاه‌های مرتبط با آن را می‌توان از رویدادهای با اهمیت در تحول هنر نو در ایران به شمار آورد...» دایره-

و صورت‌های سمبلیک و آئینی آن مستحیل شدند. با پیروزی انقلاب اسلامی گفتمان غرب‌ستیزی که روی دیگر سکه‌ی غرب‌گرایی و زاده‌ی تقابل جزمی مدرنیته و سنت بود قدرت یافت و به حمایت از این دسته آثار پرداخت. اما آنچه امروز به ضرورت بی‌چونی در آفرینشگری وارثان این سنت تبدیل شده شاید پودر کردن همه چیزهایی است که سخت شده‌اند. چه افسون باشند، چه تداوم الگوی حسن و چه اگر و تیسیم.