

نقد

در حاشیه نمایشگاه «میراجی» با آثاری یادگار خیام

آنتروپی حروف، در روند معنازایی



سعیداحمدزاده

شکل نوشتار در آثار یادگار خیام، بهانه‌ای است برای متوقف‌کردن روال دریافت قراردادی معنا که از درک کلی و شماتیک از فرم واژه‌ها در ذهن مخاطب، ایجاد می‌شود. در این قطعات، ما با نوعی حرکت، سکون و تکرار بر پایه گذار زمان از میان بدنه زاینده حروف مواجهیم که نگاه و ذهن را به‌طور هم‌زمان برای دریافت مفهوم، جهت می‌بخشد. وسعت‌های رنگی و سطوح بزرگ و مینی‌مال، خود نوعی نگاه دره‌بینی ایجاد می‌کند تا عمق عملکرد نوشتار را در پیش‌آمدهای تکنیکی و اسلوب نقاشانه، بدل به محفلی برای سازماندهی زبان و نظام معنازایی در رخدادی وابسته به تئانگی، تفکر و استحاله مفهومی شکل‌ها کند.

فرم حروف در نقاشی‌ها، هیچ‌گاه کامل و تبدیل به واژه، نمی‌شوند و جایی در گوشه‌ای از کادر بوم‌ها، متوقف می‌شوند. در واقع جهان نوشتار و گفتمان زبانی آن، در ذات خود، شباهت به آغازی بی‌پایان دارد. دلالت معنا، در همین بی‌پایانی زاده می‌شود. آنجا که دیگر با اصل زیبایی‌شناسی نوشتار با رویه انتقال نمادین مفاهیم از طریق فرم‌های نمایه‌ای، سروکار نداریم. این گیجی در پایان‌نیافتن، در ریتم حروف و واژه‌ها و در روند آشنایی‌زدایی، خود دارای اصالتی همراه با مهارت در خوش‌نویسی است که فرم نوشتار را ابزاری برای فعل نقاشانه قرار می‌دهد تا در این اسلوب، پیکربندی و فیگوراسیون تمثیلی حروف را در حرکاتی آنتروپیک که وحدت و کثرت آنها، از سوژگی تئانه اجتنابی ندارند، در کنار هم قرار دهد.

این حرکت آنتروپیک، در آرمان‌شهری شکوهمند تداعی نوعی از فضا و بدن راهبردی است که در ترکیبی آگاهانه و گاه ناخودآگاهانه قرار می‌گیرند. آنجا که ساختار شکنی، حروف را از دایره خوانش همیشگی بیرون می‌راند تا بر نوعی فیگوراسیون تازه و ریتم تئانه‌ای، تاکید ورزد. تئانه‌ای که منجر به واروئگی ادراک معمول از نشانه‌ها می‌شود تا در فاصله زیادی از زبان کنایی و زیبایی‌شناسی سنتی خوش‌نویسی کار کند. تسلط بر ابزار، برای خیام، تعریف دیگری دارد. این تسلط، وضعیتی است که در آن، خود را به‌عنوان ابژه شناسایی می‌کند. ابژه که می‌خواهد کارکرد یک فرضیه اجتماعی را در ریخت یک آزمون هنرمندانه، با فیکور هنرمندی که سلطه و احساسش را با جسمانیختن در آمیخته، مدیریت کند. همان‌طور که ابعاد نقاشی‌های او یادآور لحن نقاشی کششی و تئانه‌بخشی از هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی متاخر و انتزاع ناب پسانقاشانه می‌شود که به لحاظ تاریخی، در اسلوب مینی‌مالیسم آرام می‌گیرد. این فراخوان برای نقاشی‌های اخیر او، شکلی نمادین، از جهانی آرمانی عرضه می‌کند که می‌خواهد زبان گفتمانی تازه‌ای، در کمینه‌گرایی و سادگی، داشته باشد.

سیاست معنازایی در اینجا در امتداد ادراک حسی و تئانگی و آموختگی بدن، در روایتی جامعه‌شناسانه تبدیل به متنی تصویری می‌شود. با این تعریف، خیام، رابطه هستی‌شناسانه با محیط زیسته‌اش را در ارجاع به نوعی نظام و ساختار توصیفی از هویت اجتماعی و قومی، زنده می‌کند.

بنابراین او در مقابل بوم‌ها، به مثابه یک آینه، بخشی از خود و خاطره جمعی ما را در قالب فرم‌های فیگوراتیو که اقتباسی از خوش‌نویسی است، تصویر می‌کند. او از فرهنگ و آیینی می‌آید که حتی جنبه‌های فولکلوریک رقص و بیان سیاسی و فرهنگی آن، بر الگوی حرکت بدن‌ها و آواها استوار است. به همین جهت است که با موشکافی، بر حرکت، توقف و وسعت‌های رنگی با پیوست‌های ساختاری مستحکم، هم‌زمان تاکید می‌کند. چیزی شبیه به آنچه در ذات و فلسفه رقص کردی با آن مواجهیم.



پس شاید بتوان گفت، آنچه را خیام از مناسبت تأثیر ریتم و آوا در خوش‌نویسی و هورا در رقص کردی یافته، در عصیان، شادی و غم استعاری و پوزیشن ریتمیک حروف قرار داده است تا هنرش، در بازتعریفی معاصر از کمینه‌گرایی، در راستای امری اندیشیدنی بر ذهن مخاطب رخنه کند. پس در خوانش این آثار با فضاها و پیوندهایی روبه‌رو می‌شویم که نوعی درگیری فلسفی، جدی با متن تصویری را پیش می‌کشد. یکی از مهم‌ترین این پیوندها، استفاده از عنصر تکرار است. تکرار به‌مثابه فهم لحظات حال، برای بازیافتن ویژگی معنایی هر امری که هنوز از اعتبار ساقط نشده است. این اعتبار در نقاشی‌های خیام، در تکرار فرم‌های حروف ناتمام و گاهی شبه‌حروف، در قالب واگوینه‌ها، از تمایز فیگوراتیو و مفهومی آنها، بازتاب می‌شود. پس تکرار، همان چهره یافتن است که در نگاه فریود، در این جمله خلاصه می‌شود؛ که یافتن هر چیز، در واقع بازیافتن آن است.

بدنمندی مفهومی حروف در اینجا، حتی فرارفتن از امر موجود اجتماعی است که نگاه به آینده دارد و این دال نو شدن در آثار خیام، تاکید بر همین بستر معنازایی است. از دیدگاه ژیل دولوز؛ تکرار تفاوت ایجاد می‌کند، تفاوتی میان گذشته و امروز، پس هر چیز ازجمله پیکریافتگی حروف در چارچوب این تعبیر، بدل به سوژه‌ای می‌شود که در حقیقت همان پیچیدگی و تطور میان دالت‌هاست که نقش میانجی را بازی می‌کند. از آنجا که ما همیشه، حقیقت هر امری را، تغییر یافته می‌یابیم، تنها همین تکرار است که می‌تواند سوژه را با حقیقت اجتماع، پیوند بزند. در نتیجه، ما، ابژه‌ای را که در این نقاشی‌ها زاده می‌شود، حقیقت تکرار خود می‌بینیم که چون تاب سکون نداریم، پس به رقص درمی‌آییم.

گفت‌وگوی شاهین ترکمن با مرتضی اسدی به مناسبت نمایشگاه «پلتفرم» در نگارخانه سهراب

آخر آن سیاهی، روشنایی خیره‌کننده‌ای هست



شاهین ترکمن

پیش‌درآمد

همان پرزنده‌ها، هلال نازک ماه، گُل‌ها و دیوارهایی که انسان را در اسارت نگه داشته‌اند. رنگ‌های

زرد و قرمز و نارنجی و آبی هم در نقاشی‌های جدید مرتضی اسدی ۶۶ساله، همچون همیشه حضور دارند؛ حضوری که گاه از سر نشاط و سرزندگی نیست. در این تابلوها، انسان، حاضر غایب است. حضوری که اغلب از طریق نشانه‌ها درک می‌شود. این روزها گالری سهراب پذیرای نمایشگاهی گروهی با عنوان «پلتفرم» (Platform) شده که شامل آثاری از هفت هنرمند نقاش است. مرتضی اسدی، وحید چمانی، پاتنه آرجمانی، امیرحسین زنجانی، شبنم شعبانی، مهرداد محبعلی و ساسان نصیری، هفت هنرمندی هستند که آثارشان تا ۱۵ اسفند در این نمایشگاه به تماشااست. اسدی با تابلویی جدید در این نمایشگاه حضور دارد و به همین مناسبت، گفت‌وگوی شاهین ترکمن را با این هنرمند نقاش در پی می‌خوانید.

نمایشگاه اخیرش گفت و این خوب است. نقاش بسیار جسوری است، به کسی باج نمی‌دهد!

♦ **ما در کارهای شما شاهد دیگرگونه نگاه‌کردن به پرسپکتیو هستیم.** در بعضی کارهای شما با اینکه دو و سه افق را می‌بینیم، اما سه پرسپکتیو را نمی‌بینیم. این شبیه دوره‌ای از آثار امپرسیونیست‌هاست؛ مثلاً ون‌گوگ در دوره‌ای این کار را کرده است. دو یا سه افق را کار می‌کند؛ نصف اثر کلوزآپ است و نصف آن لانگ‌شات، یا نصف کار واقعی و نصف دیگر سوررئال است. ...

ماجرای پرسپکتیو را من سعی کردم این‌طور حل کنم. این رنگ با اینکه تخت است، ولی دارد عقب دیده می‌شود، چرا؟ به‌خاطر نسبت‌هایش. من بعضی رنگ‌ها را که خیلی هم برحرارت و شاد هستند، در پس‌زمینه می‌گذارم، ولی نمی‌گذارم جلو بیایند و در دید مخاطب قرار بگیرند. این رنگ دیگر کنترل‌شان می‌کنم با یک خط دیگر که چشم مخاطب را جهت می‌دهد یا به تعبیر بهتر، فریب می‌دهد. آن خط، جلو می‌آید. من این را از خوان میرو یاد گرفتم. یکی از تابلوهای بزرگی که از او در رُزِ پمپیدو نگهداری می‌شود؛ یک لاجوردی بسیار زیباست که یک خط قرمز نازک روی آن کشیده است. آن آبی بزرگ قاعدتا باید بگوید ابتدا من را ببین؛ اما قدرت رنگ قرمز می‌گوید اول من را ببین! اینجااست که آن نسبت رنگی، برجسته می‌شود که ایتن به آن اشاره می‌کند. می‌توانم بگویم میرو، یکی از نقاشان بسیار علمی در رنگ است. به قول معروف، در کارش سوتی ندارد. همه‌چیز از رنگ گرفته تا فرم، سر جای خودش است.

♦ **یک نوع بازی با پرسپکتیو هم در کارتان می‌بینم که در کار پست‌مدرن‌ها و به‌طور اخص در آثار دیوید هاکنی دیده می‌شود.** هاکنی با پرسپکتیو بازی می‌کند، افق‌ها سر جایش نیست و در حقیقت تناسب‌ها عوض شده‌اند و او چون پایه‌ها را به هم ریخته، در دسته پست‌مدرن‌ها قرار گرفته است. می‌خواهم نگاهتان را به این موضوع بدانم، اگر همین را که در مدل کوپیسمی انجام می‌دهید، در مدل هاکنی بخواهید انجام دهید چه اتفاقی می‌افتد؟ یا اصلاً به این قضیه نگاه کرده‌اید؟ چون این رویه، کارتان را معاصرتر می‌کند. نقطه قوت را من خودم در این اتفاق‌ها می‌بینم.

چیزی که در کوپیسم اتفاق می‌افتد، من فقط به ساختارش فکر نمی‌کنم. برآک را خیلی دوست دارم، چراکه کوپیسم او شاعرانه است. کوپیسم یکاسو به‌رغم ساختارگرابودن به روحیه و خوی اسپانیایی و گاوپازی شبیه است؛ منتها به نظر من پیکاسو کوپیستی است که در تعدادی از کارهایش فقط به انسان و حرکت‌های اجتماعی فکر می‌کند که تبلورش در گرُنیکا است. من گرُنیکا را اجتماعی‌ترین اثر هنری قرن بیستم می‌دانم. تسلط پیکاسو به روابط تجسمی که با تکه‌ای کِلِ پرنده‌ای را شکل می‌دهد، بی‌نظیر است.

♦ **در کارهای شما یک جریان رنگ وجود دارد از رنگ‌هایی که کمتر استفاده شده‌اند، یک جریان نیز از رنگ نارنجی وجود دارد و همین‌طور یک جریان رنگ قرمز و زرد.** اینها حرکت می‌کنند و همدیگر را می‌بندند؛ تقریباً همین اتفاقی که می‌گویید از نقاشی قدیم ایران یاد گرفتید. اینجا دیده می‌شود...

دقیقا، اکثر کارهای من غیر از مربع‌ها، عمودی است؛ همه‌شان رو به بالاست. نگاه که می‌کنم، می‌بینم من نمی‌گذارم نگاه مخاطب از کادر بیرون برود. تا یک جاهایی با رنگ و حرکت‌ها او را می‌تَرم و بعد با این خط‌های رنگی او را به داخل برمی‌گردانم! اصلاً خارج نمی‌شود و من به‌سختی به این تکنیک رسیدم. ...

♦ **در یکی از تابلوهای نمایشگاه قبلی‌تان با عنوان «با طبیعت آغاز شده‌ام...»**، ما یک جریان قرمز می‌دیدیم. کمی ظریف‌تر از آن، یک جریان آبی مشاهده می‌شد و تعدادی خط. در مورد این اثر، همه چیز در نگاه اول ساده به نظر می‌رسد؛ یک قرمز و یک‌سری رنگ دیگر؛ و دیدم چقدر علمی، درست و انسجام دارد و تاج‌های کوچک موجود در اثر، در حقیقت کار را بسته است.

در مرحله اول که کار را انجام می‌دهم، اثر بسیار اکسپرسیو است؛ بعد لایه‌لایه رنگ اضافه می‌شود؛ اما اصل ماجرا آخرش برای من این خطوط است. تک‌تک این خطوط را که می‌خواهم بگذارم، روی ضخامت و اندازه‌شان فکر می‌کنم؛ فکر می‌کنم کجا می‌خواهند تمام

شوند و حتی کجا محو شوند. من سال‌هاست پارچه‌ای دستم نیست که حین کار رنگ‌ها را پاک کنم. فقط اضافه می‌کنم.

♦ **اگر تکه‌ای از کارتان حذف شود، در نقاشی نقصانی پدید نمی‌آید.** بر همین منوال، همین تاج‌های رنگی، کار را استادانه می‌کند؛ ضمن اینکه در کف کار حسی از چاپ‌های داود امدادیان نیز دیده می‌شود...

روزی خانم زندیداد داوود امدادیان را به یکی از نمایشگاه‌هایم دعوت کردم. ایشان آمدند به دیدن کارها.

به ایشان گفتم عده‌ای می‌گویند کارت شبیه امدادیان است. برگشت گفت هیچ چیز از داوود کم نداری و به ساختار کارت دقت کرده‌ای. اما در آن تابلویی که می‌فرمایید در کف آن حسی از چاپ‌های داوود امدادیان مشاهده می‌شود، باید بگویم این رابطه را در یکی از درخت‌های بلند او پیدا کردم و همچنین در درختان گوستاو کلیمت. درختان کلیمت، اسطوره‌ای است؛ درخت‌هایش از یک حدی که فراتر می‌رود سقف آسمان را می‌شکافد!

♦ **البته درخت‌ها در کار کلیمت وجهی تزینی پیدا می‌کنند...**

بله، البته در منظره‌هایش این وجه تزینی کمتر است؛ اما آنجا که به انسان می‌رسد تزین‌های بسیار زیبا و لطیفی ارائه می‌کند.

♦ **موزه کلیمت به نظر ارزش چند بار دیدن را دارد...** یک نقاش به نظر من باید آثار چند هنرمند را از نزدیک ببیند که یکی‌شان قطعا کلیمت است.

♦ **صحبت از امدادیان بود...** به نظرم آنچه داوود امدادیان با چاپ انجام داده است، مشابه ندارد، حتی مشابه جهانی...

می‌دانید که بخش چاپ سِته را داوود راه انداخته بود. الان هرکسی آنجا کار چاپ کند، مدیون داوود امدادیان است. اول بار که در سِته اسمش را آوردم، همه با احترام من برخورد کردند. اینکه یک نقاش ایرانی بتواند کارگاه چاپ سِته را راه بیندازد، اتفاق مهمی است. کلی آدم کردن‌کلفت در فرانسه هست؛ من بارها گفته‌ام داوود امدادیان اگر فرانسوی بود به کجا که نمی‌رسید. داوود در دهه ۵۰ زمانی‌که نقاشی فیگوراتیو و فیکور انسان کار می‌کند، کارش محشر است.

♦ **به نظرم آنچه امدادیان انجام داده است، کیفیت مَسْترپیس درجه‌یکی دارد؛ حتی می‌توانیم به کارهای چاپی‌اش صرفاً از مدیوم چاپ هم نگاه نکنیم و آنها را یک کار دست اول همچون نقاشی ببینیم.**

داوود امدادیان هنرمندی بود که به عقیده من واقعا به روابط تجسمی در تمامی زمینه‌ها، تسلط خوبی داشت. ♦ **استاندارد یک هنرمند جهانی در پلتفرم‌هایی که می‌سازد، این است که ترکیب جهانی را بشناسد.** وقتی وارد یک رقابت جهانی می‌شود، باید هم مجسمه کار کرده باشد، هم کار چاپ و هم چیدمان و کارهای تصویری ترکیبی، رزومه‌ای از ترکیب همه اینها با هم می‌خواهد و همین بستر ورود به بازار جهانی است.

کسانی که در آن نسل زودتر روود کردند، تلاششان این بود در همه بخش‌ها خود را معرفی کنند. در تاریخ هنر می‌خوانیم که پیکاسو در کنار بی‌شمار کار نقاشی و طراحی و مجسمه و سرامیک، موزه نیز درست کرد. این کار او از سر شیطنت یا سرگرمی نبود؛ بخشی از جریانی است که باید اتفاق بیفتد. انسلم کِفر هم همین‌گونه است. حجم‌ها و چیدمان‌های عجیبی می‌سازد. همین‌گونه است.

نگاه

در نشست شانزدهمین سال جایزه معماری ایران مطرح‌شد

محورهای این دوره معماری

داخلی، شهر، منظر،

حفاظت، مرمت و احیا

شرق: نشست شانزدهمین سال جایزه معماری ایران با حضور هیئت داورى پیش از ظهر دیروز در خانه شعر و ادبیات برگزار شد. قرار است شانزدهمین دوره این جایزه در محورهای معماری، معماری منظر، معماری داخلی، حفاظت و احیای شهر و محله برگزار شود. شهاب میرزاییان، از معماران و داوران این جایزه، در این نشست گفت: شاید از ۲۴ ساعت شبانه‌روز ۲۰ ساعت در فضای معماری می‌گذرد. ما همیشه می‌شنویم که معماری قدیمی ما پالرزش بوده است؛ اما دیگر امتداد نداشته است؛ هرچند که در دوره معاصر کارهای خوبی هم انجام می‌شود. او گفت: جوایزی که در حوزه معماری برگزار می‌شود، اعتبارشان را از برگزارکنندگان و داوران می‌گیرند. امسال پروژه‌هایی که معرفی می‌شوند، در فضای پرسش و پاسخ بررسی می‌شود و آموزش در سطح بزرگ‌تری انجام خواهد شد. مهم است کرده است. او افزود: خیلی وقت‌ها تأثیر پروژه‌های شهری را نادیده می‌گیریم. امسال این اتفاق برعکس افتاده است و اینکه چه پروژه‌ای چه پرامترهایی را در نظر گرفته، در این دوره از مسابقه مهم است. رفیعی، یکی از اعضای داورى این جایزه، با بیان اینکه جوایز



در هر زمینه و رشته‌ای تأثیرگذار هستند، گفت: کار جوایز این است که آن مدل کارها را بالا ببرد. گاهی این جوایز اعتبار دارند و لزوماً نقدی نیستند. مصطفی امیدبخش نیز با بیان اینکه دغدغه ما تبیین جایگاه معماری در کشور است، گفت: ما نیاز داریم که رسانه‌ها آگاهی مردم را در زمینه معماری و جوایز معماری و پروژه‌های برتر بالا ببرند. بالا‌بردن آگاهی بین معماران نیز با فعالیت مجله‌های تخصصی، کارگاه‌ها و همین مسابقات انجام می‌شود. شیرین صمدیان هم گفت: در حوزه معماری و شهرسازی آنچه توجه می‌شود، این است که محور توسعه ما انسان است و هر اندازه بتوان به نیازهای انسان پاسخ داد، هم در معماری و هم در شهرسازی موفق‌تر هستیم. در بحث طراحی شهری با طیف گسترده‌ای از انسان‌ها با نظرات مهم روبه‌رو هستیم. این جایزه نگاهی نو به معنا دارد که به آن کمتر توجه شده است. در خیلی از طراحی‌های شهری، مردم در نظر گرفته نمی‌شوند. بنا بر این گزارش، ثبت‌نام برای شرکت در جایزه معماری ایران به صورت آنلاین خواهد بود و توضیح و ارائه طرح از طرف شرکت‌کنندگان در جلسه داورى به صورت مستقل و زمان‌بندی ارائه خواهد شد. همچنین حضور همه علاقه‌مندان (معماران، دانشجویان، کارفرمایان و ...) در جلسه داورى آزاد است، اما مرحله دوم داورى نیز با توضیحاتی از سوی ارائه‌دهندگان انجام می‌شود. در واقع گزینش اولیه پروژه‌های شرکت‌کننده از طرف نمایندگان هیئت داورى انجام خواهد شد و سپس فهرست پروژه‌های کاندید (راه‌افته) به مرحله دوم اعلام خواهد شد. ارمان‌احمدی، مصطفی امیدبخش، هومن بالازاده، یاسر جعفری، کامران حیرتی، کورش رفیعی، شیرین صمدیان، شادی عزیزی، شهاب میرزاییان (Chair داورى)، آرش نصیری و نغمه مهتبان که از معماران هستند، این جایزه را نیز داورى می‌کنند. اسامی پروژه‌های پذیرفته‌شده برای راه‌یابی و قضاوت در مرحله دوم یکم اردیبهشت‌ماه ۱۴۰۳ اعلام خواهد شد. تاریخ داورى دهم و یازدهم و مراسم اهدای جوایز بیست‌وهفتم اردیبهشت ماه ۱۴۰۳ در ساختمان کوشک واقع در اراضی عباس‌آباد تهران به صورت حضوری انجام می‌شود.