مروری بر نمایشگاه آثار حسینعلی ذابحی در گالری ایرانشهر

مکتب دنیای تاریک

هلیا دارابی

نمایشگاه آثار حسینعلی ذابحی در گالری ایرانشهر برپاست. در این نمایشگاه آثاری از دوره‌های مختلف زندگی این هنرمند پرکار و باسابقه به نمایش درآمده که بسیاری از آنها تاکنون دیده نشده‌اند. متن حاضر مروری است بر مسیر نقاشی این هنرمند.

آنچه در وهله نخست در مروری بر آثار حسینعلی ذابحی می‌توان پی گرفت، جذبه و شیفتگی هنرمند به تجارب گوناگون نقاشی مدرن اروپایی است: گرایش‌هایی از نوع انتزاع‌گرایانه، سوررئالیستی و گاه تجارب کوبیستی؛ اما بیش از همه اکسپرسیونیسم فرانسوی. در آثار ذابحی، اضطراب قلم‌ضربه‌های سوتین، جست‌وجوی مؤمنانه روئو برای یافتن نور در تاریکی و سیالیت رائول دوفی را به‌گونه‌ای دلپذیر و صمیمی باز می‌توان یافت. این تأثیرپذیری اما، از سنخ دنباله‌روی نیست. در تجربه این نقاشی‌ها، روح نقاشی مدرن را بسی ژرف و راستین جلوه‌گر می‌بینیم و ایب‌سا همین است که دیدار نقاشی او را چنین دلنشین و غنی می‌کند.

آثار ذابحی در دوره‌های پختگی‌اش نماد و نشانه بومی ندارند. او تعصب‌ورزیدن بر ملیت را مردود می‌شمارد: «چشم دل مرز نمی‌شناسد و محدودیتی ندارد. ملیت بیشتر به کار سیاست می‌خورد تا هنر. فرهنگ ملی اگر لازم باشد بدون آنکه غم آن را بخوری کار خود را می‌کند و در هنرت نقش می‌بندد».[1] اما آثار ذابحی همان‌طور که با ادوار مختلف هنر مدرن همدلی نشان می‌دهند، به‌روشنی بازتاب دوره‌های مختلف زندگی‌اش و حال‌وهوای زمانه نیز هستند؛ بازتاب زمانه آنچنان‌که تجربه فردی و خاطره جمعی نسل او بوده است. به این سان می‌توان آشکارا دوره‌هایی را در کارش بازشناخت: دوره پاریس، دوره انقلاب، دوره جنگ و دوره سیاه. در این روند تأثیرات مسائل اجتماعی و تحولات سیاسی همان‌قدر بارزند که صور خیال ذهنی، رؤیاها و خاطرات کودکی هنرمند.

هم‌زمان، ذابحی پیوسته دغدغه‌ها و افکار خود را در قالب مجموعه‌هایی به نام ناقوس‌ها مکتوب کرده است. ناقوس‌ها کیفیتی مکاشفه‌ای دارند. پاسخی به نیازی درونی برای تخلیه افکارند و از آنجا که هدف انتشار عمومی نداشته‌اند، سرنخ خوبی برای تغییر و تحولات و سیر اندیشگی و عاطفی هنرمندند. این نوشتارها اعتقاد راسخ ذابحی را به الهام و امر ماورایی در هنر برملا می‌کنند و بر زندگی درونی هنرمند، پرکاری و بی‌اعتنایی‌اش به مطالبات جامعه تأکید دارند.

آغازکار

حسینعلی ذابحی در سال ۱۳۲۴ در تهران متولد شد و در هنرستان هنرهای زیبای تهران زیر نظر محمدابراهیم جعفری آموزش دید. او پیش از تحصیل در هنرستان به نقاشی علاقه‌مند بود. کم‌وکیف آموزشی که او در هنرستان دید را تا حدودی می‌توان در نخستین تابلوهایی که از «دوره پاریس» به جامانده پی گرفت. روایتگری، رنگ‌های تند، ساختار تخت تصویر، استفاده از نقش‌مایه‌های تزئینی برای پرکردن فضا و پیکرهای کامل و بدون سایه شاید تأثیر آموزش نگارگری در دوره هنرستان بوده باشد.[2]

دوره پاریس (۱۳۵۰-۱۳۵۶)

ذابحی در سال ۱۳۵۰ عازم پاریس شد و در مدرسه عالی هنرهای زیبای پاریس (بوزار) نام‌نویسی کرد. آنجا پی‌یر مته[3] که از سال ۱۹۶۸ سرپرست آتلیه نقاشی مدرسه عالی هنرهای زیبای پاریس بود و گرایش به اکسپرسیونیسم انتزاعی داشت، او را به شاگردی پذیرفت و بارها به دیدن آثار استادان مدرن در موزه‌ها تشویق کرد.

در مرحله نخستِ این دوره، بار روایتگری برعهده انسان‌هاست. پیکرها کامل و مرزها مشخصند. پس‌زمینه واضح و فضای تصویر تعریف‌شده و دارای عمق است. سمبولیسمِ آشکار در انتخاب موضوعات دیده می‌شود و بارِ بیانگری برعهده موضوعات است و نه شیوه پرداخت. رنگ‌ها تند و خامند. اینها همان رنگ‌هایی هستند که شپلن- میدی[4] استاد دیگر بوزار، در این دوره آنها را رنگ‌های «بسیار جوان» خواند. تأثیر تحصیل در پاریس از اینجا به‌بعد به‌تدریج خود را نشان می‌دهد. پختگی رنگ‌ها که به‌تدریج در آثار هنرمند رخ می‌نماید و در دوره سیاه به اوج می‌رسد، تأثیر تحول‌آفرین این دوره را به‌خوبی هویدا می‌کند.

عروسک‌ها زنده و سخنگویند. جای پیکرها را می‌گیرند و فضا نمایشی‌تر می‌شود. اشیا مثل ساعت و شمعدان دارای حس و بیان انسانی شده‌اند. همه عناصر روایت‌سرا و آوازه‌خوانند. در پایان این دوره، خودنگاره هنرمند با نگاه نافذی به بیننده خیره می‌شود. تأثیر پست‌امپرسیونیست‌ها در کاربست رنگ‌ماده آشکار است و تجربه‌گری با خاکستری‌های رنگی و رنگ‌های ترکیبی با فام‌های بسیار نزدیک آغاز شده است. در اینجا حرکت از سمبولیسم به اکسپرسیونیسم آشکار می‌شود و بار بیانگری از «چه گفتن» به «چگونه گفتن» انتقال می‌یابد.

دوره‌های انقلاب (۱۳۵۶-۱۳۵۹) و جنگ (۱۳۵۹-۱۳۶۲)

آثار این دوره‌ها نمایش دلهره جاری‌اند. پیکرها در قالب پرتره بازمی‌گردند. پس‌زمینه، محو و نامشخص و قلم‌ضربه‌های اکسپرسیو و رنگ‌گذاری ضخیم آغاز می‌شود. بافت نقاشی، هم با جسم رنگ و هم با فام آن ایجاد می‌شود. رفته‌رفته جسارتِ برهم‌ریختن چهره‌ها شکل می‌گیرد و رنگ‌های سبز و نارنجی و خاکستری در چهره‌ها ظاهر می‌شوند. هجوم ناگهانی تیرگی و چهره‌های پردلهره کماکان از روحیه نمادپردازانه اولیه هنرمند حکایت می‌کنند، اما اضطراب منتشره بیش از پرتره‌ها در منظره‌های پرتلاطم و بسیار بیانگر این دوره آشکار است. شوریدگی و قلم‌ضربه‌های خشن و پرتاب رنگ تا مرز انتزاع پیش می‌رود.

دوره‌های انتزاعی (۱۳۶۲-۱۳۶۳) و عرفانی (۱۳۶۴-۱۳۶۸)

در دوره انتزاعی ذابحی به سورئالیسم نمادین نزدیک می‌شود. فضاهای

پس‌زمینه گم می‌شوند و پیکرها به موجوداتی ناشناخته استحاله می‌یابند. این دو دوره با وجود تفاوت‌های سبکی و شکلی با هم پیوسته‌اند؛ زیرا انتزاع برای ذابحی دریچه‌ای به روی ناشناخته‌ها و سرآغازی برای دوره عرفانی است. این زمان در ناقوس‌ها کاندینسکی را عارف می‌داند و از هستی به مثابه نقطه یاد می‌کند: «انتزاع از بدو آفرینش با آدم بوده است... انتزاع ناب را کسی می‌فهمد که ریسمان فهمش به فهم کنه هستی متصل باشد». در دوره انتزاعی او آشکارا از فضای آشفته و خفه‌کننده نقاشی‌های اوایل دهه ۱۳۶۰ به تنگ می‌آید: «دیگر حوصله شلوغی را در نقاشی ندارم»؛ «نقاشی آن است که در آن پُر نبینی اما پُر یابی» (سال‌های ۱۳۶۳ و ۶۴). او در این دوره در نقاشی در پی «دل پاک» بر می‌آید و از گوهر وجود یاد می‌کند: پروردگار «در نهاد هرکس دُری به ودیعه گذارده که آن دُر هنری است... آنها که این دُر را محفوظ نگاه داشته‌اند، عارفان‌اند (هنرمندان متعالی) آنها که این دُر را آغشته کرده‌اند، هنرمندان هستند (به معنی عام کلمه) آنها که این دُر را گم کرده‌اند یا عاقلان‌اند یا جاهلان».

اما نمود ظاهری این اندیشه، در منظره‌هایی نه‌چندان قدرتمند با مایه‌هایی از رمانتیسم، با سمبولیسم آشکار پرندگان، آسمان ابری و خرابه نمود می‌یابد. گاه تأثیرات آنری روسو پدیدار می‌شود و هنرمند در ناقوس‌ها روسو را می‌ستاید: «نقاشی‌های روسو عرفانی است». (دی‌ماه ۱۳۶۷) در این دوره است که او مجذوب تاریکی می‌شود و نقش تیرگی به‌تدریج در یادداشت‌هایش قوت می‌گیرد: «اگر فقط نور نقاشی کنی چاله‌های زندگی را نمی‌بینی». یا: «نقاشی عرفانی همه‌اش شکوه و عظمت و نور نیست، بلکه می‌تواند موجودات ناری و شیطانی هم باشد، با همیشه نوردیدن نار فراموش می‌شود»؛ (۱۳۶۸) اما تقابل نور و تاریکی که در این دوره به‌گونه‌ای نمادین بر سطح تابلو نقش می‌بندد در «دوره سیاه» است که به عینیت درآمده، به کیفیت بیانی شورانگیزی دست می‌یابد.

دوره سیاه (۱۳۶۹-۱۳۸۰)

«عصر عصری سیاه است. از سیاهی نهراسید. فرش سیاه خود را به عرش سپید مبدل سازید». این بیانیه هنرمند است در دوره‌ای از سرخوردگی اجتماعی و اندوه ناشی از مرگ عزیزان: «دنیا را درحال‌حاضر در آینه دق می‌بینم و آن را می‌کشم که دنیا بداند چگونه در حال تجزیه و اضمحلال است»... «دیگر به دنبال سوژه نمی‌گردم که چه باید نقاشی کنم. من درحال‌حاضر یک سوژه دارم که دنیا را در آینه دق تماشا کنم». (۱۳۶۸)

او در این دوره با طرح بیانیه «مکتب دنیای تاریک» در سیاهی به‌دنبال رنگ می‌گردد و سیاهی را «مکتبی از عبودیت و بندگی» می‌داند. بااین‌حال، در عرصه تصویر، با وجود سیطره تیرگی، تنوع رنگی در این دوره چشمگیر است و هنرمند نمایش حیرت‌انگیزی از کنترل رنگ‌ها ارائه می‌دهد: «رنگ را در ذهن تاریک جای‌دادن زیاد مشکل نیست... . رنگ‌ها با غوطه‌ورشدن در تاریکی ارزش خود را می‌نمایند». درخشش آبی‌های گدازان و سبزهای درخشان در زمینه تیره‌گون، نور سنجیده و سفیدی‌های اندک برای مشخص‌کردن مرزها از ویژگی‌های این دوره است. قلم‌ضربه‌ها آرام‌تر می‌شوند و از شوریدگی ونگوگ به پختگی ماتیس و سزان می‌رسند. نقش‌آفرینان اصلی تابلوها اشیای بی‌جان و گاه عروسک‌هایند. ذابحی در این دوره نهایت سازماندهی استادانه تصویر را به نمایش می‌گذارد. اعتماد به نفس و سیالیت این دوره در یادداشت‌های او نیز طنین‌انداز است: «ناقوس کلیسای هنری‌ام به آواز درآمده و هرچه بیشتر طنین‌انداز می‌شود... هرچه می‌گذرد نقاشی بیشتر جزء وجودم می‌شود و مثل آب‌خوردن برایم راحت خواهد شد».

او پس از سال‌ها دلبستگی عاطفی به رنگ سیاه در آرای سهروردی و مطالعات عرفانی‌اش تأییدی بر این گرایش می‌یابد: «سرانجام عقل سرخ سهروردی بزرگ، کوله‌بار مرا بعد از ۱۱ سال کنکاش در مورد سیاهی و تیرگی به سرمنزل مقصود رساند، تا بدانم این نهضت یک انگیزه درونی و روحی است و عبودیت می‌آورد و راه ظلمت، تکامل در پی خواهد داشت».

پرتره‌ها (تیپ‌شناسی‌ها-۱۳۸۰)

در این دوره ذابحی به چهره‌نگاری روی می‌آورد. در ناقوس‌ها آهنگ ستایش نقاشی فیگوراتیو بالا می‌گیرد. دلقک‌ها، عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، دیوان و سیرک‌بازان بازیگران این دوره از نقاشی‌های ذهنی ذابحی‌اند. تیپ‌سازی‌های شخصیتی او از مردمان عادی کوچه‌و بازار به مایه‌ای از اغراق و داستان‌پردازی آراسته است. شخصیت‌هایی چون «شاه جوان»، «دلقک پیر»، «ورشکسته» یا «شاغلام» از عالم واقع الهام می‌گیرند اما در عالم خیال نقاش پرورده می‌شوند. او هیچ‌گاه نقاشی از روی مدل را دوست نداشته و همه آثارش، حتی طبیعت بی‌جان‌ها را ذهنی آفریده است. خود دراین‌باره می‌گوید: «پرتره‌ها را می‌کشم و سپس بر مبنای حال‌وهوایی که در کار هست تیپی را به او نسبت می‌دهم و او را به همان تیپ نام‌گذاری می‌کنم». چهره‌ها ناقص و بدن‌ها مخدوش‌اند. چهره‌هایی خیالین و کمتر معاصر. چهره‌ها هر چند سوژه و منبع الهام‌شان معاصر باشد؛ از صافی تخیلات هنرمند می‌گذرند و اساسا ذهنی‌اند. خاطره خیمه‌شب‌بازان و معرکه‌گیران، مسافران و مراجعان متعدد دوره‌های مسافرکشی و میرزابنویسی، و شخصیت‌های دوران کودکی هنرمند در جنوب تهران در این مجموعه زنده و به آب‌ورنگی از خیال و فانتزی آراسته می‌شوند. پس‌زمینه محو و نامشخص است. نقاشی‌ها هیچ آداب و ترتیبی نمی‌جویند و به گفته خود هنرمند «هرچه دلش می‌خواهد» را می‌گویند. همه رنگ‌هایی که در دوره‌های پیشین آزموده شده‌اند بر چهره این شخصیت‌ها جاری می‌شوند. در این میانه سیاه کماکان میانه‌داری می‌کند. کاربست استادانه ترکیب‌های سیاه و سفید به همراه انواع رنگ‌های درخشان در کار ذابحی، مایه‌رنگ‌هایی را در کنار هم می‌نشاند که به‌سختی می‌توان به آشتی‌رسیدنشان را تصور کرد.

برخلاف آنچه بارها گفته شده، ذابحی را نمی‌توان نقاشی نائیو دانست. رابطه عاطفی عمیق او با عمل نقاشی‌کردن، هرچند در عالم تجاری‌شده هنر امروز ایران رفتاری نامتعارف می‌نماید، اما الزامی برای آنکه وی را در عالم نقاشی نائیو بنامیم ایجاد نمی‌کند. برعکس، درک عمیق او از خصلت رنگ‌ها و تعادل و برهم‌کنش آنها در ساختار تصویر، تنوع و پختگی خاکستری‌های رنگی و سازماندهی فضا همگی از شناخت وسیع هنری او، آموزش جدی‌اش و دمسازبودنش با دوره‌های مختلف هنر مدرن حکایت دارند. سوژه‌های او گرچه اغلب روزمره و کوچه‌بازاری‌اند، اما پرداخت نقاشانه وی کاملا پیچیده و پرطول‌وتفصیل است.

بااین‌حال، ذابحی خود را هنرمندی مقید به سبک و ساختار نمی‌داند. او قلندری است در عالم نقاشی؛ سالکی که به عالم بکر و صور خیال غریب ذهنی‌اش دسترسی آسانی دارد و بی‌کوششی آنها را بر سطح بوم خود جاری می‌کند. نقاشی‌های ذابحی زنده و تپنده‌اند و با همه غرابتشان آشنایند. ما را به درون فضای زنده و پرشور خود می‌کشند تا علاوه بر رنگ‌ها و نور و سایه‌ها، بوها را بشنویم و بافت‌ها را لمس کنیم و گوش به آواها، نواها و فریادها بسپاریم.

۱- مطالبی که در گیومه قرار گرفته، برگرفته از یادداشت‌های خود هنرمند است که با عنوان «ناقوس هنر» در تعدادی محدود برای نزدیکان خود منتشر کرده است.

۲- از استادان هنرستان در این دوره می‌توان به یحیی ذکاء (فرهنگ باستان)، رفیع حالتی (آناتومی و پرسپکتیو) علی قهاری (مجسمه) و ابوطالب مقیمی (مینیاتور) اشاره کرد.

۳- Pierre Matthey (۱۹۲۷ - ۲۰۱۴)

۴- (Roger Chapelain-Midy) ۱۹۰۴ - ۱۹۹۲

گالری گردی

درباره نمایشگاه عکس سارا رشیدی در گالری تِم

هنر مغلوبه

حسین گنجی . منتقد

این روزها شاید شما هم به گالری‌هایی مراجعه کرده و با آثاری مواجه شده‌اید که از خود بپرسید دلیل خلق آن و بعد به‌نمایش‌گذاشتن و روی دیوار رفتن آنها چیست. بخشی از زادگاه این سؤال، برخاسته از شناخت‌نداشتن هنر و هنرمند و تعابیر پیدا و پنهان آثار هنری است که مخاطب باید خود را در آن تقویت کند، اما عمده این سؤال برخاسته از شکل خلق و نمایش و راهی است که هنرمندان ما به آن همت گماشته‌اند. این سؤالی است که نه تنها در طول زمان و با هزاران مدرس و کلاس و کتاب کم نشده است که روزبه‌روز مثل خشتی که کج گذاشته شده است یا مثل پیچکی تا به ثریا کج می‌رود. متأسفانه برخی آثار، کپی دست‌چندم آثار دیگر هنرمندان داخلی و خارجی است که وقیحانه به‌عنوان اثر هنری مؤلف منتشر و معرفی می‌شوند و برخی دیگر کپی دم دستی از محیط هنرمند است، بی‌آنکه حرف دیگری در میان خود داشته باشد که می‌تواند در بهترین حالت تمرینی برای خلق اثری که مصداق هنربودگی قرار بگیرد، تعریف یا توجیه شود.

از کپی که بگذریم که هیچ ارزشی ندارد و کاری ضدهنری به صورت قطع‌به‌یقین محسوب می‌شود؛ «لذت، زیبایی و انگیزشِ احساس، همگی ربط وثیقی به هنر و تجربه ما از آن دارند و جملگی واجد ارزش چشمگیری هستند؛ بااین‌حال، استناد به هیچ‌یک از آنها ارزش هنر در خالص‌ترین شکلش را آن‌طور که شایسته و بسنده است تبیین نمی‌کند». فلاسفه و اندیشمندان بسیاری لذت یا زیبایی یا برانگیختن احساس را مقصود هنرمند و واجد ارزش هنری اثر می‌دانند، ولی در دنیایی نو و نزد برخی دیگر از اندیشمندان، این عناصر به‌تنهایی کفایت نمی‌کنند و به داشته‌های دیگری برای اثر نیاز است تا اثر هنری خوانده یا معرفی شود. امروزه و به دلایل بسیاری که در این یادداشت کوتاه نمی‌توان به آنها اشاره کرد، «هر یکی از منابع فهم دارای ارزش است. در میان فلاسفه هنر برجسته امروز، نامدارترین نماینده این باور نلسن گودمن، فیلسوف آمریکایی، است. او در کتابی اثرگذار با نام راه‌های ساختن جهان می‌گوید: یک رأی مهم این کتاب آن است که هنرها را باید به اندازه علوم به‌مثابه شیوه‌های کشف، خلق و بسط معرفت به معنای کلی پیشرفت فهم جدی گرفت». معرفت به آن معنا که هنر تنها ساکت و بازتاب‌دهنده زیبایی نیست، و برای مخاطب خود معنا و حرفی را در خود پنهان کرده است؛ همان که به «حرف دیگر» در چند سطر بالا به آن اشاره کردم. «حرف دیگر» است که هنرمند را از یک مقهور و مغلوبه خارج می‌کند و او را در قواره یک مؤلف نسبت به محیط زیست خود، و آنچه همگان به آن می‌نگرند و او نیز به‌عنوان هنرمند به آن می‌نگرد؛ همان که فرق می‌نهد میان هنرمند و غیرهنرمند، تعریف می‌کند. عکس‌های سارا رشیدی در گالری تِم مؤید تمامی این حرفی است که من می‌زنم؛ یعنی حرف دیگر که تلاش داشتم در پاراگراف‌های کوتاهی به آن اشاره کنم، در عکس‌های مستند او از بنارس یا واراناسی؛ شهری بر کرانه چپ رود گنگ در جنوب‌شرقی ایالت اوتار پرادش هند، به‌خوبی فهمیدنی و شنیدنی است. او در این عکس‌ها تنها تصویر نیست که به مخاطب ارائه می‌کند که با آسمان سفید و رنگ‌بندی سیاه و سفید که بسیار همخوان با موضوع بوده است و حرف دیگر یا معنای دیگری از آنچه مشاهده کرده توانسته مخاطبش را دچار مکث و تأمل کند. نمایشگاهی که شاید «عدن پنهان»، نامی که برای آن گذاشته شده، مخاطب را به بیراهه بکشاند و شاید اتوپیایی زمینی بهتر می‌توانست مؤید و معرف آن قاب‌ها باشد. جایی که قرار نیست کرامت چیزی با احترام به کسی یا چیز دیگری زیر پا قرار بگیرد.

دریچه

نگاهی به نمایشگاه عکس مسعود مؤمن‌ها

همه‌چیز به رنگ صلح سفید

رضا عامری

«عمران» بین تجلی / احتجاب - انکشاف / استتار- مرگ / زندگی

«تولجُ الیل فی‌النهار و تولج النهار فی‌الیل و تخرج الحی من‌المیت و تخرج المیت من‌الحی» (شب را از روز و روز را از شب و مرده را از زنده و زنده را از مرده بیرون می‌آوری) - سوره آل‌عمران - آیه ۲۶

در یک قاب، با دو متن طرفیم... متنی سفید و خالی و متن دوم که تحقق بالقوه خود را انتظار می‌کشد. و ما به‌عنوان مخاطب باید رسم درآبگینه‌دیدن اشیا را ترک کنیم؛ چون اینجا در بیرون از رسانه به معنای رسمی ایستاده‌ایم. اینجا این تصور سلطه‌گری رسانه شکسته شده است... و ما با یک مدیوم تازه روبه‌روایم.. مدیومی سه‌طلقه... که ما را از دنیای معمولمان می‌کَند و سدی در مقابل دیدگان می‌گذارد... تا تصویر لحظه‌ای پیدا شود و لحظه‌ای ناپیدا... انگار «تخرج الحی من‌المیت» است. و کودکی از آل‌عمران که سه روز زیر آوار مانده زنده می‌شود... به تصویر می‌آید؛ و کودکانی که بی‌هیچ‌گناهی و بی‌آنکه کاری به جنگ داشته باشند، اما کشته و زخمی... «بأی ذنب قتلت»؟

گالری «طراحان آزاد» خالی است و در و دیوارها سفیدند. در ظاهر چیزی پیدا نیست، اما آن پشت‌ها چیزی هست، چیزی که به‌سادگی، تن به بازنمایی نمی‌دهد- «عاصی»*{نام رودخانه‌ای در سوریه} است نمی‌خواهد آرام بگیرد. عاصی در برابر معنا و یأس و آرزو و مرگ‌های پنهان‌شده در اعماقش و جسدهای تکه‌پاره و مثله‌شده... و عاصی در برابر دیده‌شدن؛ پس باید خم شوی و به چارچوب‌های کوچک خیره شوی، تا کم‌کم فاجعه را حس کنی... جنگ و خاورمیانه و زخم؛ پس زخمی هست که ما نمی‌بینیم... زخمی که دهان باز کرده است و برای معاینه‌اش بایستی خم شد و نقش مخاطبی فعال را بازی کرد... چون اینجا همه‌چیز کوچک است، قاب‌های کوچک‌تر از ۲۰ در ۲۰ برای کودکان کوچک زیر بیست... که معنای جنگ را نمی‌فهمند، اما «طلقه»های تیر را خورده‌اند و زخمی.

گالری خالی است و در و دیوارها سفیدند اما انگار این قاب‌های کوچک تو را به ماجراجویی جست‌وجوی مجهولی دعوت می‌کنند، تا آن چیزهای سرکوب‌شده و آن در اعماق پنهان‌های عاصی را کشف کنی... و دریابی این دال‌ها و این قاب‌های عاصی در بازی حضوروغیابی مستمر، دیدن را به تأخیر می‌اندازند... و تو به عنوان مخاطب بایستی طبقات را لایه‌به‌لایه بَرکَنی تا به قلب تراژدی و فاجعه برسی... و تا قاب خالی بر رخدادی گشوده شود از «عمرانی»* {کودک سوری که بعد از سه روز زنده از زیر آوار بیرون آورده شد} که گیج و حیران و تنها نشسته و به هیچ‌کجای این خراب‌آباد نگاه می‌کند... عمرانی که به شاهد و شهید تبدیل شده است. شاهد خرابی‌ها و آواری که جنگ تولید کرده و شهید کودکانی که متولد می‌شوند تا بمیرند... انگار تولد و مرگ، انگار زندگی و جنگ، انگار عمران و دمار... انگار «تخرج المیت من‌الحی».

همه چیز به رنگ صلح سفید است. تا با «آیرونی»اش مرغوای جغد جنگ را به گوش برساند؛ و این صدا، صدایی است که قادر نیستیم با آن تسویه‌حساب کنیم و نوری است که ما را ملزم می‌کند تا خود را در این تاریکی و ظلمات بپیچانیم... و به اشیائی که آن پشت و زیر لایه‌های «رفلکتور» حضور دارند، نگاه کنیم... به ذراتی از نور که مستقر نمی‌شوند... ذراتی از معنا که کاملا شکل نمی‌گیرند... و اگر لحظه‌ای هم درنگ کنند استقرار نمی‌یابند؛ یعنی درست لحظه‌ای که مخاطب فکر می‌کند حالا تصویر را شکار کرده محو می‌شوند... و درمی‌یابد که در این خراب‌آباد چیزی از «انسان» باقی نمانده است... جز نور چشمانی که به هیچ‌کجا خیره شده‌اند... چشمان عمران... چشمانی که از مرگ گریخته‌اند و به زندگی چسبیده تا کشف کنیم این سرگشتگی چشمان و لاشی‌ای که از حضور ابا می‌کند و عمران نمی‌تواند بر زبان بیاورد.. این دهشت و وحشت... و ما به‌شکلی حضورش را درمی‌یابیم حضوری که شکلی ندارد... و سفید است شبیه صلح اما سرشار از جنگ است، جنگی سرگشته که شکلی ندارد... مرزی ندارد... اما به شاکله خطری واقعی در چشم‌انداز مقابلمان انذار می‌دهد... .

***

مسعود مؤمن‌ها به «مخاطب» نگاه دارد، همان‌طورکه در برشور هم بر آن تأکید گذارده است: «عطش ما برای تماشای هرچه واضح‌تر تصاویر از پیامدهای جنگ و آوارگی پایانی ندارد، عطشی مضطرب‌کننده که رسانه‌ها بازتولید کرده و تا منفعل‌شدن و بی‌تفاوتی ما نسبت به اتفاقات پیرامون‌مان پیش می‌روند».

مؤمن‌ها در مقابل بی‌تفاوتی مخاطبان نقطه پرسشی می‌گذارد. تا بحران را از زاویه فقدان مخاطب و بی‌تفاوتی‌اش نگاه کند. آن‌هم با هشدار نسبت به جنگ در خاورمیانه که با نزدیک به یک میلیون کشته و میلیون‌ها آواره و زخمی و بی‌خانمان تراژیک‌ترین وضعیت بعد از جنگ جهانی دوم در جهان است و بلکه جنگ سوم.

اما هشدار مؤمن‌ها را صرفا نبایستی از زاویه‌ای اجتماعی-سیاسی نگاه کرد، بلکه بایستی از زاویه تکنیکی و زیباشناسانه و انتقادی بررسی کرد؛ و اینکه ما بلد نبوده‌ایم نگاه کنیم، یا نگاهمان صرفا نگاه «منفعل» بوده است و به نظریات «تلقی مخاطب» از اثر اهمیتی نداده‌ایم؛ یعنی به reception که بر «استقبال و تلقی» از اثر هنری دلالت دارد و در انگلیسی به معنای «شیوه عکس‌العمل شخص یا جماعت در مقابل چیزی است»؛ و با این تعریف مثلا می‌توانستیم بگوییم: نمایشگاه مؤمن‌ها از سوی منتقدان با استقبالی حماسی مواجه شده است؛ و طبعا این گفته بیشتر «آیرونیک» است، یعنی نوعی طنز و دوپهلویی هم در آن نهفته است و مؤمن‌ها هم از این مصطلح استفاده کرده و عنوان نمایشگاه خود را به آن اختصاص داده و چنین تعریفش کرده است: «آیرونی: به معنی دورویی یا جهل جعلی گرفته شده است؛ آیرونی از صنایع ادبی است که در آن مفهوم رویدادها با آن مفهومی که در سطح به نظر می‌رسند متفاوت است».

و با این «تفاوت» می‌توان گفت این تکنیک باعث انفجار «اختلاف» می‌شود و از یکه‌بودن تصویر و از تأثیر واحدش می‌کاهد، چون مخاطب را ملزم می‌کند تا به نسبت دقت و مشارکت بیشتری کند و از انفعال بیرون آید تا در تأملش، رخداد و حادثه را واکاوی کند؛ و این عکس معنای کلاسیک تلقی با معنای یکه و واحد و وحید و متجانس است؛ و مؤمن‌ها با فرار از این بُعد واحد معنا، سعی می‌کند تا این تجانس و بساطت را به هم بزند... و نگاهش از بعد ساده تلقی به reader response cristhsm نقد چگونگی استقبال مخاطب، از اثر هنری می‌رسد؛ و این برای جامعه‌ای که مخاطبانش روزبه‌روز بسیطتر و کمتر می‌شوند، چیز کمی نیست... علاوه بر اینکه فکر می‌کنم این تکنیک در سطحی فراتر و وسیع‌تر از منطقه ما هم به مثابه خلاقیت مؤمن‌ها در هنرهای تجسمی درخور بحث و بررسی است.