نگاهی روان / باستان‌گاوانه به آثار اخیر «حسین ماهر»

این برج‌های زخمی

فریده آفرین

حسین ماهر، متولد سال ۱۳۳۶ در آبادان و فارغ‌التحصیل نقاشی از دانشکده هنرهای تزئینی است. او در حدود چهار دهه کار جدی‌اش طیف‌های مختلف موضوع‌هایش را از درون فرهنگ و اساطیر و معماری ایران بازجسته است. اما به‌تدریج این تأملات سوبژکتیو هنرمند است که بر این موضوع‌ها، بازمی‌تابد. یکی از این نمایشگاه‌ها که گزاره اخیر را تصدیق می‌کند، کارزارِ تابستان ۹۵ وی است که محمود دولت‌آبادی برای آن بیانیه‌ای نیز نوشته و در آثار او به استمرار گذشته اشاره داشته است. ماهر در این نمایشگاه در گالری ایرانشهر چند نوع برج را برایمان به ارمغان آورده است: برج‌های شکاف‌دار؛ برج‌های بادگیردار، برج- زیگورات و برج- خیمه که گاه در حالت ترکیبی هم نمایش داده شده‌اند. رنگ روغن و اکریلیک روی کاغذ برنج و ترکیب مواد روی بوم مشخص‌ترین ماتریال استفاده شده در این آثار است. در ابتدا با نگاهی کلی به این آثار می‌توان گفت اکرونیای برج‌های مکانی، در اکنون، کش آمده‌اند و در تصویر برج‌های مجازی حسین ماهر تجسد یافته‌اند. چیزی مانند زخم حجامت از میان برج‌ها دهن باز کرده و از دهنه در خود فرورونده-از خود فراروند این زخم، خونابه گرمرنگی مانند آتش تفتیده کوره‌های میله‌ای در حال بیرون تراویدن است. این زخم نه پذیرای بخیه است و نه به ترمیم تن می‌دهد. همچون شکافی که از هجومِ تندبادِ گذشته در حفره اکنون هرگز امان نبَرَد. نوع سوم برج‌هایی که ماهر پیش‌رویِ ما می‌گذارد، تلفیقی از گذشته و اکنون است. این برج‌ها نه برای ایستادن و حتی نه برای زیستن که با حرارتشان فضایی برای پرتاب‌شدن به آستانه‌های دیگر می‌گشایند. با حضور بالابلند برج‌های ماهر تصویری از سوپر ایمپوز گذشته و حال بیرون می‌آید؛ چندان که علاءالدین از چراغ جادو و در برابرش کاری نتوان کرد جز زانوزدن. ربط این دو زمان گذشته و حال را نه رابطه علی - معلولی و دال و مدلولی، بلکه چیزی از جنس اندیشه، خاطره و... در هم می‌تند و تصویر برج‌های کنونی را در خاطره تاریخی برج‌های دیده‌شده، کش می‌آورد. گویی اینها همان برج‌های فلکی منطقه البروج‌اند که در گیرودار چارچوب تابلوهای حسین ماهر به دام افتاده و از توالی باز ایستاده‌اند و در جسد ناآرام برج‌های مکانی به تکاپو افتاده‌اند. گویی چاره‌ای جز سرریزشدن از ترومای ملتهب تابلوهای ماهر برایشان باقی نمانده است. زمان- مکان به‌هم‌آمیخته برج‌های مکانی گذشته و برج‌های گذران فلکی، از این زخم تراویده شکاف‌دهنده تابلوهای ماهر، به اکنون و اینجا وصل می‌شود... و این زمان-مکان‌های پیچ‌وتاب‌خورده و درهم‌گوریده، همان تصویرهای استعاری آینده‌اند، بی‌آنکه در سر ما باشند، روبه‌روی ما رژه می‌روند و مانند علاءالدین از چراغ جادوی تابلوها نازل می‌شوند... .

یک‌سری از برج‌ها در نمایشگاه ماهر را می‌توان چون خیمه‌ای دانست. این خیمه‌ها از جایی که گمانش را نمی‌بریم محل حلول شده‌اند و واقعیت ایستای ترومایی برج‌ها در آنها دخول کرده است. این برج‌ها با عطف توجه به شمارگان عنوانشان (برای نمونه برج ۵ از ۱۲)، ۱۲ مرحله زندگی یک نیمفو[1] مانیا هستند، البته شاید. نیمفومانیایی که هیکل و هیبتش شبیه برج/ خیمه شده و همانی شده است که باید. باید یا بایستن، از جنس همان آرمانی که «جو» شخصیت فیلم نیمفومانیا لارنس فون‌تریر برای خودش تعریف کرده است. وگرنه او از نظر ما نه یک فرد آرمانمند که دارد از هر چیزی متناسب با کارکرد مناسبش استفاده می‌کند و به هر چیزی متناسب با هدفش آری می‌گوید که یک فرد ناهنجار است و اینجاست که آن بحث سقراطی -هیپیاسی به میان می‌آید: هر چیزی متناسب با کارکردش مناسب است، حتی اگر ملاقه طلا باشد آش را خراب می‌کند و این نمادهای ترکیبی، در این تصاویر حتی اگر از طلا هم باشند تا متناسب با هدفشان در اکرونیا و یوتوپیا قرار نگیرند، برای هیچ کار هم، زیاده‌اند. آری یک شکاف و دریچه روی برج‌های زمین سر برآورده‌اند تا چرخه زندگی را به تعبیر عده‌ای از چرخیدن وا دارند. برج‌ها بر زمین ایستاده‌اند، چندان بلند و راست‌قامت که هرگز گمان نبری از غیر ارکتوس‌ها هم کاری برمی‌آید. آنها می‌گویند اصلا باید قافیه اِرکت و اروس[2] و اروتیسم جور دربیاید وگرنه عشقی در کار نخواهد بود. اما اروس بیچاره خود نمی‌دانست در قرن ۲۱ هم قرار است بیمار باشد و زخمی و اما آیا تمام تجارب عشقی ما نشانی از زخمی بر بدن اروس نیست و اما آیا واقعا این عشق است یا بیماری عشق. بله اروس زخمی است و بیمار. اروس به تمامی شده است یک رابطه و خلاصه، می‌شود تمام بیماری‌های روانی‌اش را هم ردیف کرد: فیتیشیسم مازوخیسم، دون‌ژوانیسم و نیمفومانیا. البته این زخم چیزی نیست، اصلا روی این برج‌ها این زخم نیست که ما می‌بینیم. اگر زخم بود دیگر از دردش و از دستش برج‌ها نمی‌توانستند بایستند. آنها هنوز ایستاده‌اند حتی اگر زخمی شده باشند. اما دقیق‌تر که نگاه می‌کنم اینها زخم نیستند، اینها همان شکاف‌اند روی برج باستانی و با اشعه ایکس و آزمایش کربن ۱۴ می‌توان نشان داد که چه‌و چه رابطه‌های پنهایی نبوده که لایه‌های این شکاف روی برج‌های باستانی را واشکافته است و اما به‌راستی چه تعداد آدم زیر لایه‌های یک برج باستانی زیسته‌اند، تارهای زندگی را ریسته‌اند و تارها را مانند «دار فانی» به گردن بسته‌اند و در همین لایه‌ها در بستر مرگ نشسته‌اند یا خوابیده‌اند یا هنوز هم ایستاده‌اند. شاید بهتر است بگوییم اینها نماد انوثیت و رجلیت هر دو با هم‌اند و البته اگر به لغت‌نامه دهخدا نگاه کنیم، انوثت درستش است، ولی چون این‌طور جا افتاده و معمول شده، می‌گوییم انوثیت. باشد که با رجولیت هم جور دربیاید و لنگی آهنگش جبران شود. یعنی خود صرف فعل و قلب‌های آهنگ‌ساز از کلمه‌ها هم همین را می‌طلبند. اصلا این زبان بیچاره هم در برابر عظمت مردانه کم می‌آورد، حالا چه کسی می‌خواهد بیاید و کل قواعد صرفی و نحوی زبان‌های این فرمی را بالا و پایین کند تا آن را طوری نگاه کند که این‌قدر مردانه نباشد... . زنانه - مردانه باشد و جای خجالت را کمتر کند... چه کسی گفته است منشأ زبان شور است؛ گویی اگر هم منشأ آن شور باشد، شورِ شوریده‌ای بوده که باید به قالب صرف و نحو مردانهِ تن می‌داده است. حالا هر مردی ترکیبی از زن و مرد است؛ آنیما و آنیموس یا فرقی نمی‌کند؛ هر زنی ترکیبی از مرد و زن است.

اینجا خاطره جمعی و باستان گنبدهای تنها و غریب سرزمین جغرافیایی فعلی ایران... خود به میان می‌آیند... برای نمونه برج‌های سه‌گنبد، غفاریه، کهنه‌شهر، شاطر، کبوتر، کهن‌دژ، کردان و میدانک، حسینیه‌خان، طغرل، پیرعلمدار، چهل‌دختر، کاشانه، بهرامجرد، گنبدکاووس و نادری پاره‌ای از اسامی نشسته بر شانه بناهای مدور و چندضلعی‌اند که حافظه یک استاد باستان‌شناسی دوره اسلام یا تاریخ هنر جهان اسلام یا یک محلی (لوکال) کهنه‌کار را انباشته می‌کند. خواه ناخواه، جهان الفاظ در موازنه‌ای روبه‌روی جهان اشیا صف می‌کشند و سینه سپر می‌کنند، این به آن فخر می‌فروشد و آن دیگری در هماوردی با لفظ‌ها بر طبل رزم می‌کوبد، اما کی و کجا و چگونه هماوردی این دو جهان به انتها می‌رسد یا نمی‌رسد، خدا می‌داند. تعدد اسامی برج‌های برِ برّ است که در معیت برج‌های فلکی اسد، عقرب، سنبله، حمل، سرطان، دلو، جوزا، حوت و جدی ما را به تعجب وامی‌دارند درحالی‌که از برج‌های بحر اینجا هیچ خبر نداده‌ایم و البته از نجوم هم هیچ نمی‌دانیم و دخالت در این عرصه را به دارندگان علمش وامی‌گذاریم. از برج‌های مدور و چندضلعی دیده‌بانی و مقبره‌ای برِ برّ دامغان و سمنان و گنبد بالابلند قابوس بن وشمگیر گلستان تا برج‌های ۱۲گانه فلکی، همه بر این اتفاق نظر داریم که «برج» کارکرد اگزیستانسیل مهمی در واقعیت انسانی داشته است. گاهی برای نمونه او را از خطر جبهه جنگاوران پرهیب مغول در راه کومینه[3] آگاه کرده‌اند و واداشتندش تا پیشاپیش فراپیش خودش را بنگرد و از حمله غیر، زره تن کند و گاه بر تغییرات ماه و فصل و سال بر صفحه تقویمی تقریبی نشان برده است. کارکرد اگزیستانسیل هر دو معنای برج، قدر جامعی دارد: هر دو انسان را به نظم و پیش‌بینی و شکست پدیده‌های توده‌وار طبیعی و غیرطبیعی دعوت کرده‌اند و این‌چنین بر تداوم، بقا و طول عمرش تضمینی بوده‌اند.

این برج‌ها اگرچه پابرجا ایستاده‌اند اما در تفسیر بسیار سیال‌اند و می‌توان تعبیر روان‌کاوانه هم از آنها داشت اما تعبیر روان‌کاوانه یا تعبیر باستان‌شناسانه با ارجاع به ناخودآگاه جماعتی تخصص و مهارت می‌خواهد، و ضمنا اشعه ایکس و آزمایش کربن ۱۴ هم به صورت تخمینی ما را از تاریخ و داستان درست این برج‌ها، روان و باستانشان آگاه می‌کند

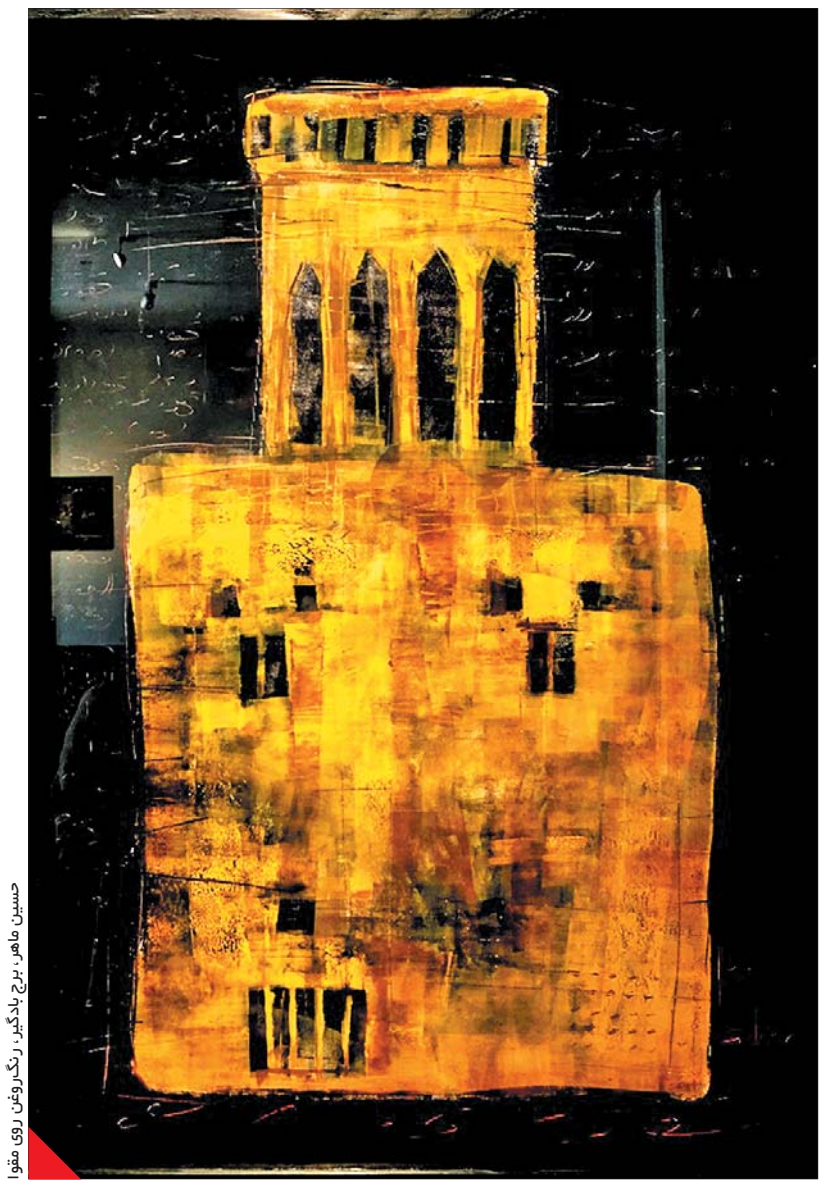
این برج‌ها اگرچه پابرجا ایستاده‌اند اما در تفسیر بسیار سیال‌اند و می‌توان تعبیر روان‌کاوانه هم از آنها داشت اما تعبیر روان‌کاوانه یا تعبیر باستان‌شناسانه با ارجاع به ناخودآگاه جماعتی تخصص و مهارت می‌خواهد، و ضمنا اشعه ایکس و آزمایش کربن ۱۴ هم به صورت تخمینی ما را از تاریخ و داستان درست این برج‌ها، روان و باستانشان آگاه می‌کند و اگر همه ابزارها را هم داشته باشیم، نمی‌دانیم اینها در جهان باستان /اسطوره نماد چه بوده‌اند؛ مگر که داستان برج‌های برّ و سازندگانش در تورات را دوباره مرور کنیم، و البته نمی‌دانیم که منظور تورات برج بوده است یا زیگورات و از این بابت ناامید نمی‌شویم زیرا ماهر زیگورات-برج‌ها را هم به ما نشان می‌دهد و حتی برج‌های بادگیردار و احتمالا متذکر می‌شود برج بابل هم معنا ندارد که بادگیر نداشته باشد. اما زیگورات یا زگرتو خود جایگاه خداست و نه انسان که از ترس غیر بر آن نگهبانی دهد یا نگهدار خاکینه استخوانش کند، یا اینکه محاسبه ماه و سال و اندازه گذر زمان را از آن انتظار برَد. از این روست که خداوند در سِفر پیدایش، زبانِ سازندگان برج را مانند پریشان‌گوییِ زبان‌بازنکرده، آشفته می‌کند تا سخن دیگری، فهم نکنند و دست‌سایيدن به طاقه آسمان نتوانند. و البته این ارجاع به داستانی مقدس ما را آسوده نمی‌کند و حتی بیان کارکردشان. چرا؟ چراکه فاجعه تماشای برج‌های شکاف‌دار دردناک‌تر از آن هست که با اشاره به همین موارد از کنارشان بگذریم. ماهر مانند رؤیا برج و شکاف و خیمه- را در هم تنیده و اگر این کار را کرده باشد، تابلوهایش رؤیا هستند با منطق فشردگی[4] که جابه‌جا[5] هم شده‌اند و در یک مکان دیگر به نمایش در آمده‌اند... این برج‌ها دردناک‌تر و غمگین‌تر از آن داستان وجوه آنیما و آنیموس ترکیبی یونگ به نظر می‌رسند. یونگی که هم در تز خاطره جمعی و ناخودآگاه جمعی و باستان‌شناسی و باستان‌وارگی و در بحث آنیما و آنیموس اشک فروید را در آورده بود[6]، از بس که گمان می‌کرد تافته جدابافته‌ای است و خیال کرد چیزی را گفته است که اصلا هیچ بنی‌بشری به آن اشاره نکرده و اصلا از آن خبر نداده است. ناغافل از اینکه اول بار به حکم مستندات به‌جامانده این هم‌پیاله‌های سقراط، به شهادت افلاطون بودند که درباب عشق در این باب مجادله راه انداختند. در مکالمه میهمانی قسمت سخن‌سرایی آریستوفانس در باب عشق، این شخصیت‌های دوجنسیتی یا اندروژنی چه سال‌ها و قرن‌ها که مباحثه را کش نداده‌اند و این شخصیت‌ها هم در انواع کتب مقدس لعنت شده‌اند و چه تلاش مضاعفی صورت گرفته تا هم‌جنس‌خواهی از خاطره‌های بنی‌بشر و خود بشر پاک شود. و برای جبران مافات عشق آدم و حوا و پیرایه‌هایش به ما هدیه می‌شود وگرنه بدون فداکاری آدم و حوا، چگونه از شر این دوجنسی‌گرایی و تبعاتش خودمان را رها می‌کردیم. و این‌چنین است که عشق آدم و حوا در سناریوهای فیلم‌نامه‌نویسان و داستان‌های رمان‌نویسان و نمایش نمایش‌نامه‌نویسان، نیز صحنه نقاشی نقاشان و به‌تازگی پرفورمنس آرتیست‌ها و وسیع‌تر در زندگی دیگر فرزندان حوا و آدم بازیافته و تکرار می‌شود. فراسوی اصل لذت این تکرار است که فرزندان آدم و حوا را به تبعیت از اصل لذت مجاب می‌کند. برای کمک به فرزندان آدم و حوا، می‌توان گفت این غریزه اروس از مرحله میل و عشقِ به زندگی و توالد به عرصه نوشتن، خلق‌کردن و آفریدن والایش یافته است و با تأسی از گفته بارت هرچه نوشته می‌شود لذت غریزی می‌بخشد و این‌چنین است که نویسنده می‌تواند ادعا کند نوشته‌هایش فرزندانش هستند. اما این همه نسخه جدید رساله میهمانی افلاطونی است که می‌گوید نوشتن یا تولید هنر همان متولدکردن است[7]... . خب، کارکرد اگزیستانسیل هر دو هم در حالت زایش واقعی و توهم زایش در هنر و نوشتن قدر جامعی دارد. هر دو ماحصلی دارند و چیزی از آدم به‌جا می‌ماند از یکی بقای نسل و از آن دیگری محصولاتِ به‌اصطلاح فرهنگی که هر دو دلیلی بر بقا و میل به جاودانگی انسان هستند.

یونگ نمی‌دانست انیما و انیموش نسخه زهواردررفته و پانوشتی بر مکالمه میهمانی افلاطون است که می‌گفت بالاخره باید هرکسی نیمه گمشده‌اش را بیابد، نیمه گم‌شده‌اش در عالم دیگر، یا در این عالم یا در خودش، را بیابد و این صورت‌مسئله را متفاوت نمی‌کند؛ بالاخره باید کامل شد، باید نیمه گمشده را پیدا کرد. چه ساده و چه به‌سادگی می‌خندیم به اندیشه نیمه‌اسطوره‌ای رساله میهمانی که در سخنرانی آریستوفانس -سقراط همه ما چیز گرد و کامل یا شخصیتی اندروژن/دوجنسی بودیم و به علت توان زیاد و رسیدن به مرحله خدایی بود که زئوس حقمان را گذاشت کف دستمان و دو نیم‌مان کرد[8] و حالا دوباره آمده‌ایم از سر، در این تصاویر این دو نیمه را به همراه یک کومه/ خیمه دوباره به هم بچسبانیم. بنابراین به اجرای بصری صحبت یونگ نمادی هم اضافه شده و آن خیمه است، خیمه و چادری برای زیستن. گفتیم این برج‌ها بعضا مشابه کومه‌های برج‌مانندی می‌شوند یعنی دارای این قابلیت هستند که به خیمه و گاهی به برج‌های زخمی و گاه به فیگور اناث تبدیل شوند. به تعبیری ترکیبی تالیفی از خیمه، فیگور زن و نیز نماد برجند که قرار است با بی‌قراری ناایستایی هر سه در یک نقطه از همان زخم یا ترومایی که بعضا متورم و ملتهب به نظر می‌رسد، به هم وصل شوند. سوررئالیسمی از درهم‌فشردگی رؤیاگون چیزها در خوابِ یک نیمفو یا دون ژوان یا چه‌بسا در تمام بیداری‌اش. پس‌پشت یا روی عنبیه چشمان این زنان- مردان، مردان -مردان، زنان-زنان اندروژنی است که جهان این‌گونه نمود می‌یابد یا نماد می‌پذیرد. پس خود این تصاویر به‌تمامی به نظر خاطره‌اند خوابند یا رؤیا که شاید به‌تمامی به ذهن یک معبر یونگی یا معبر فرویدی رسیده است..... این تصاویر خودشان دیوانه‌اند... خودشان مادیت ندارند و مانند تروما حمله می‌کنند و زخم می‌زنند... لعنت به شما... لعنت خدا که من لعنتم به هیچ نمی‌ارزد و البته هیچ هم خودش چیزی است. بله این تصاویر خوابند و به تعبیر همان شاعر معروف چینی شاید هم ما در خواب این برج‌های شکاف‌دار هستیم. باید قبول کنیم طبق روایت دیوتیما، تا حالا از داستان اروس روایت جعلی تحویلمان داده‌اند. اروس از یک مادر گدا و بدبخت و بی‌چیز به نام پنیا، زاده شده و در روز جشنی برای رهایی از آوارگی و دربدری، خودش را در آغوش پوروس، می‌اندازد که از سرمستی نکتارهای باغ زئوس در خواب شده بود و سرانجام اروس را آبستن می‌شود. به کوشش دیوتیما بود که ما دانستیم اروس هم‌زمان دو پرسونا دارد و می‌تواند با دو نقاب، با یک لباس پاره‌پاره یا لباسی مجلل بیاید و ما را بدون اینکه بشناسیمش، به یک بالماسکه ببرد.

تمام جهان برای نیمفوی ما یا در خوابش مانند کولاک برج‌گون به نظر می‌رسد که هراس‌آلودگی خاصی دارد. گذر ۱۲ ماه یا برج یک نیمفومانیا، از جنس مصائبی است که «جو» در فیلم نیمفومانیای لارنس فون‌تریر حلاوتش را می‌چشد و نهایت مازوخیستی از آب درمی‌آید که نگو و نپرس... که هم دیگران و هم خودش را به‌تمامی زجر و شکنجه می‌دهد. از این شکنجه و از فرارفتن و دعوت دیگری درون زخم و درد خودش لذت می‌برد و اما لحظه‌هایی هم می‌رسد که این دهنه از خود فراروند-درخود فرورونده، تبعیت او را وا می‌گذارد و به زخمی واقعی تغییر شکل می‌دهد یا استحاله می‌یابد. اینجاست که این نیمفو یا الهه هوسران، «نمف»[9]های درخت‌های سر بریده که خود برج‌ها به آنها هم شباهتی دارند را هم‌زمان در خود غرقه خواهد کرد و این‌چنین لایه‌های باستانی سرنوشتش رقم می‌خورد. اما در تابلوهای ماهر این نیمفومانیاها به‌تمامی محل عبورومرور مردمانی شده‌اند که چه به‌راحتی و به بی‌تفاوتی با سرشتی دون‌ژوان‌وار در قالب یک رابطه به چرخه‌ای تکراری سیزیف‌گون در غلتیده‌اند. و این تکرار است که بنیان اصل لذت را فراهم می‌آورد.

در این نمایشگاه اندروژن‌ها، نیمفوها یا دون ژوان‌ها ۱۲ برج سال یک رابطه‌اند از دریچه یک زخم، که تا همیشه بر بستر عمر جهان به صورت ملتهب باقی می‌ماند و چیزی شبیه زخم بر بستر یک رابطه در یک خیمه تمامیت آنها و جهانشان را می‌سازد بی‌آنکه حتی طعم خواندن رمان «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» را چشیده باشند. بی‌آنکه برج‌های واقعی زمین را از نزدیک دیده باشند.

ادامه در صفحه ۱۲



حسین ماهر، برج بادگیر، رنگ‌روغن روی مقوا

مکعب سفید

نقاشی‌های بانوی ایرانی در لندن

شرق: مجموعه‌ای از نقاشی‌های «آزاده رزاق‌دوست» در سوفیاگالری لندن به نمایش درآمده است. «دستور یک شعر» (Recipe for a Poem)، عنوان این نمایشگاه است که از ۲۳ نوامبر در این گالری افتتاح شده و گزیده‌ای از دو مجموعه نقاشی‌های رزاق‌دوست با نام‌های «نامه‌ها» (Letters) و «گل سرخ بیمار» (The Sick Rose) را شامل می‌شود که کارهای سال ۲۰۰۸ تا ۲۰۱۱ این هنرمند را در بر می‌گیرد. زاویه نگاه نقاشانه رزاق‌دوست انتزاعی و کمینه‌گر است که از این دریچه، روابط، عواطف و دغدغه‌های انسان معاصر را تحلیل می‌کند. این بانوی جوان نقاش درباره شیوه فراهم‌شدن نمایشگاهش در سوفیاگالری لندن گفت: «مقدمه شکل‌گیری نمایشگاه در لندن آشنایی با آقای «ولادیمیر تزارنکف»، یکی از مجموعه‌داران مهم و برجسته روس است. علاقه و تمایل زیاد ایشان به کارهای من باعث تصمیم به خرید تعدادی از آثار برای مجموعه شخصی‌اش شد و به‌همین‌ترتیب پیشنهاد برپایی نمایشگاه انفرادی در سوفیاگالری لندن را دریافت کردم». رزاق‌دوست درباره اینکه چرا این دو مجموعه از آثارش را برای نمایش در لندن برگزیده است، گفت: «این دو مجموعه از کارهای قدیمی‌ترم محسوب می‌شوند، معتقدم نیاز بود که کارهای قدیمی‌ترم به‌عنوان اولین نمایشگاه انفرادی در لندن نمایش داده شود. تعدادی از کارها که از مجموعه «گل سرخ بیمار» هستند هنوز در نمایشگاهی به نمایش درنیامده بودند و از مجموعه «نامه‌ها» هم انتخاب و چیدمانی خاص در این نمایشگاه انجام شده است که به این شکل حتی می‌توان آن را نمایشی تازه قلمداد کرد».این دومین نمایشگاه انفرادی رزاق‌دوست در اروپاست که بعد از نمایشگاهی در گالری Ab زوریخ و چندین نمایشگاه گروهی برپا شده؛ او در ایران شش نمایشگاه انفرادی داشته است. آثار رزاق‌دوست تا ۱۰ فوریه، در سوفیاگالری لندن واقع در خیابان میفر دایر خواهد بود. سوفیاگالری لندن از سوی سه شریک با نام‌های «لیلی جاسمی» ایرانی- آلمانی، «وسیلی تزارنکف» روس- فرانسوی و «لالی مارگانیا» روس- گرجستانی تأسیس شده که علاوه بر نمایش آثار هنرمندان غرب، «معرفی هنر ایران به اروپا» نیز مرکز توجه آن است و از همین منظر پیش‌تر نمایشگاه‌هایی از آثار رضا درخشانی، پویا آریان‌پور، مهراد خطایی و... برگزار کرده است.

۱۲ سالگی دوسالانه نقاشی دامون‌فر

سیف‌الله پویاراد، مدیر دوسالانه نقاشی دامون‌فر، از برگزاری این رویداد ملی در زمستان خبر داد. به گزارش هنرآنلاین، پویاراد که بیش از چهار دهه است به‌عنوان نماینده فابرکاستل در ایران فعال است، در ابتدای این گفت‌وگو گفت: دوسالانه دامون‌فر امسال ۱۲ساله می‌شود و به‌زودی خبرهای دوره ششم را به اطلاع جامعه هنری خواهیم رساند. پویاراد درباره اهداف و رویکردهای این جشنواره گفت: جشنواره ما برای هنرمندان زیر ۳۵ سال است و به‌صورت سراسری برگزار می‌شود، علت محدودیت سنی این جشنواره نیز کشف هنرمندان جوان است؛ چه آنها که در جاهای دورافتاده هستند و چه استعدادهای درخشانی که در همین پایتخت هستند اما فرصت و امکانات معرفی‌شدن را ندارند. هدف ما این بود و هست با برگزاری دوسالانه دامون‌فر، بتوانیم جوانان را به استادان، گالری‌ها و فضای حرفه‌ای هنر نزدیک‌تر کنیم؛ امری که با رصد نام‌های برگزیدگان پنج دوره گذشته خودتان می‌توانید میزان موفقیت ما را ارزیابی کنید. او افزود: بار اولی که می‌خواستم این جشنواره را برگزار کنم، شب‌ها خوابم نمی‌برد، ما اولین بخش خصوصی بودیم که چنین جشنواره‌ای را برگزار می‌کردیم. به‌همین دلیل من قبل از برگزاری دوره نخست آن بسیار استرس داشتم و شب‌های متعددی را بی‌خوابی می‌کشیدم، می‌ترسیدم کسی شرکت نکند.

کرباس خاکستری

سایه دهه ۴۰

علی فرامرزی

اگر انتهای دهه ۴۰ را سال ۱۳۵۰ درنظر بگیریم از آن زمان تا به امروز ۴۵سال گذشته است؛ یعنی کسانی که در آن مقطع ۱۰سالشان بود، اکنون به افرادی ۵۵ساله تبدیل شده‌اند؛ سنی که معمولا یک هنرمند خود را یافته و خط و ربط خویش را مشخص کرده است. نسل جاافتاده نقاشان معاصر در شروع دهه ۵۰ اکثرا افرادی ۲۰ساله بوده‌اند که اکنون به ۶۵سالگی پا گذاشته‌اند.

این دوره ۴۵ساله اخیر، بنابر آنچه که تاریخ‌دانان و جامعه‌شناسان می‌گویند، از پرفرازونشیب‌ترین دوران تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران است و حداقل در ۲۰۰ سال اخیر، نیم‌قرنی بی‌نظیر به‌لحاظ کشمکش‌های فرهنگی و اجتماعی بوده که دامنه آن تا به منطقه نیز سرایت کرده است؛ یعنی نسلی از هنرمندان حوزه تجسمی که امروزه به انتهای دهه ۶۰ زندگی خود نزدیک می‌شوند و بلوغ هنری خود را طی کرده‌اند، از دوره‌هایی عبور کرده‌اند که می‌توان گفت هر نوع تحول لازم برای رسیدن به یک پختگی شخصیتی را تجربه کرده‌اند؛ مقطع اوج پول نفت، انقلاب و پیامدهای فرهنگی‌اش، جنگ و پیامدهای فرهنگی‌اش، دولت اصلاحات و تجربه‌های خاص آن و... اما در این میانه اتفاقی افتاد و پیامدهایی را باعث شد که برای کل تاریخ بشریت چون توده بهمنی است که هنوز انسان متفکر نتوانسته ابعاد تأثیرگذاری آن را برآورد کند و در وسعت و عمق این تحول فرهنگی خود را بازیابد و چون زورقی برموج‌نشسته فقط همه تلاشش را می‌کند تا فعلا تعادل خویش را از دست ندهد و آن، ظهور عصر اینترنت و انفجار اطلاعات است که در ایران چیزی حدود ۳۰سال است که دامن گسترانیده و به کار خویش مشغول است و تا همین‌جای کار آنچنان هر اتفاق کوچک و بزرگی را به داخل خانه‌هایمان آورده که گویی همه جهان در پشت دیوارهایمان فشرده شده است. طبیعی است که این حجم خبر و دانش در حوزه‌های فرهنگی و هنری نیز همچنان در حال جوشش و ایجاد دگرگونی است. نسل من که انقلاب را در ۲۷سالگی تجربه کرده است، به‌خوبی می‌داند که میزان دانش و اطلاعات فرهنگی و هنری در دسترس امروز هنرمندان با هنرمندان مقطع دهه ۴۰ حداقل به‌لحاظ کمیت به‌هیچ‌وجه مقایسه‌شدنی نیست و همچنان تأثیر این تجربه فشرده فرهنگی را در بخش‌های مختلف هنری می‌توانیم سراغ بگیریم؛ قیاسی که می‌تواند به‌خوبی در حوزه‌هایی چون سینما، ادبیات، تجسمی، تئاتر و... صفحه ترازو را به‌نفع تاریخ معاصر سنگین کند. همه این مقدمه ۳۰۰کلمه‌ای را گفتم تا به این سؤال برسم که به‌راستی چه اتفاقی افتاده است که در نقاشی ما دامن و سایه سنگین دهه ۴۰ از روی سر تجسمی کنار نمی‌رود و همچنان نسل نقاشان معاصر این بختک فروافتاده را چون چیزی لازم روی خود تحمل می‌کنند و آن را امری بدیهی و طبیعی فرض کرده‌اند!؟ مگر نیاز ما به این نوستالژی بیمارگونه تا چه حد قوی و غلیظ است که حتی فراموش کرده‌ایم از خود بپرسیم چطور این اتفاق افتاده و چه‌چیزی در پشت آن پنهان است که این‌گونه آن را غبارروبی می‌کند و هرروز بر تلألواش می‌افزاید!؟ حتی جرئت سؤال را هم از یاد برده‌ایم و آثار ریزودرشت آن مقطع را و نقاشان قوی و ضعیفش را چون امری مقدس در ویترین‌های ضدخش نهاده‌ایم و با فاصله‌ای بعید، فقط به آن می‌نگریم!! چه تعداد از این آثار در زمان خلقشان معاصر زمان خود بوده‌اند؟چه مقدار تقلیدی بوده‌اند از آنچه که در سالیان قبل‌تر در دیگر کشورها انجام پذیرفته بود؟ امروز اگر هنرمندان با الهام یا نزدیک به دیگر نقاشان سایر کشورها آثاری خلق کنند، لزوما تقلید نیست چراکه جهان هرروزه به‌وسیله عصر ارتباطات در پیش‌روی ما و با یک لپ‌تاپ در داخل آتلیه‌های ماست و طبیعی است که هنرمندان هر گوشه‌ای از جهان با تأثیرپذیری از آثار دیگر نقاط عالم به خلق اثر هنری بپردازند که اگر این‌گونه نباشند، معاصر عصر خویش نیستند، آن هم در جامعه‌ای که به‌سرعت در حال پوست‌انداختن فرهنگی است و تحولی را طی می‌کند و چنین شرایطی می‌تواند تردید نسبت به هر چیز را افزایش دهد و درنتیجه نگاه به بیرون را شدت بخشد. سؤال همچنان پابرجاست که به چه دلیل هنرمندان معاصر این روزگار همچنان باید شاهد تفاوتی باشند که جز سایه حراجی‌ها، دلیل دیگری برایش نمی‌یابند!؟

ادامه از صفحه ۱۰

رنج‌نامه فروشنده

فرهادی می‌فهمد جامعه امروزه بیمار است و می‌داند علاجش چیست (طرح مسئله و نشان‌دادن واقعیات به مردم)، بنابراین دست روی هر موضوع دردناک انسانی‌ای که می‌گذارد تماشاگر را مدهوش می‌کند. در این حال است که سمبل‌های فرهادی معنا می‌یابند؛ از لرزش ساختمان در ابتدا بگیرید تا محیط نورانی و رنگین نمایش در پایان، که نوعی تضاد درونی را خلق می‌کنند. تنها مکانی که دیگر امن نیست درون خانه‌هاست، نگرش انتقادی فیلم‌ساز همین‌جاست که نمایان می‌شود؛ جایی که راه‌پله‌ها بارها نشان داده می‌شوند تا فرازوفرودهای شخصیت آدم‌های فیلم در این آمدوشدها نمایان شود. رفتارشناسی فیلم‌ساز به شکلی موشکافانه معنای جامع‌تری می‌گیرد و آن هم قضاوت اشخاصی است که خود اسیر دنیای متشنج‌شان شده‌اند و قضاوت را دریچه‌ای برای گریز از مهلکه می‌بینند. تطور شخصیت عماد و حسرت دوران خوش وی درواقع تطور شخصیت فروشنده میلر است و این تحولات، ماحصل جهان سست و متغیر خودساخته است. تغییر درونی عماد از یک انسان مدرن و کشش وی به سنت‌های منسوخی که در این قصه اگر این تحول صورت گیرد، خشونت به بار می‌آورد، همین لحظه «گاو» غلامحسین ساعدی تداعی می‌شود که عماد همان ابتدا می‌گوید آدمی به‌تدریج گاو می‌شود. درمجموع شاهد شاهکار دیگری در سینمای ایران از فرهادی هستیم که اما این‌بار مقداری تعلیق و معما وارد قصه می‌شود که فضای داستان را متفاوت‌تر جلوه می‌دهد، چون معمای هستی برای بشریت هم مانند پازلی ناشناخته است، که فقط تکه‌هایش رؤیت‌پذیر است، اما خلق موقعیتی شکوهمند برای بازآفرینی ارزش‌های گران‌مایه اخلاقی نداریم، چراکه تا غرق رؤیاهایمان می‌شویم، مُردن ایمن‌ترین رفتارهاست و از همین روست که فروشنده می‌میرد، زیرا فرار جاودانه از هستی، شاید آخرین روشی باشد که انسان امروز قادر می‌شود با ظاهری جدید و در کالبدی نمادین، زندگی را بار دیگر تجربه کند.