روزنامه شرق

هنر

مانع داعش نشده بودیم، به خلیج‌فارس می‌رسید — صفحه ۱۰

آزمایش‌ها روی حیوانات همه‌چیز را فاش نمی‌کند — صفحه ۱۱

فیس‌بوک، شبیه شبکه‌های اجتماعی دوره قاجار است — صفحه ۱۲

عکس: شرق

نگاهی به آثار اخیر «ریچارد سرا» هنرمند مینی‌مالیست در گالری هانس زیمر نیویورک

پیوست ماده و فضا

علیرضا امیرحاجبی

در روزگار انفجار و اشباع «اطلاعات و چیزها» بسیار سخت است تا در یک بازه زمانی طولانی بر عناصر و مفاهیمی پافشاری کنیم که ذهن انسان را در جهتی کاملا متفاوت به حرکت وامی‌دارد. طنز اعجاب‌آور مینی‌مالیسم در حوزه هنرهای تجسمی و بصری نیز در همین نکته نهفته است.

برعکس آنچه در آثار مینی‌مالیسم ظاهرا به نمایش درمی‌آید، فرم از ویژگی‌های بصری و ادراکی خود خارج و به مفهوم و ایده‌های بی‌زمان تبدیل می‌شود. مینی‌مالیسم در نگاه به فرم انتزاع‌نگر است اما این انتزاع با رؤیا- توهمات کلمنت گرین‌برگ، نظریه‌پرداز آمریکایی، متفاوت بوده و هست.

نمی‌توانیم هنر مینی‌مال را هنری فرمال بنامیم. زیرا فرم در مینی‌مالیسم از چنگ خودش رها می‌شود و با انتزاعی مفهومی خود را به ایده‌هایی نزدیک می‌کند که با فضا در ارتباط است. مینی‌مالیسم در پیوند مداومی با هنرهای مفهومی قرار دارد. دو بیانیه مهم هنر مفهومی یعنی «پاراگراف‌هایی درباره هنر مفهومی و جملاتی درباره هنر مفهومی» توسط برجسته‌ترین هنرمند مینی‌مالیست یعنی سُل لویت نوشته شده. بسیاری از مینی‌مالیست‌ها در حوزه‌های مفهومی نیز آثار ماندگاری دارند. از رابرت موریس، رابرت اسمیتسون تا دن فلاوین و کارل آندره. پس می‌توان چنین گفت که مینی‌مالیسم پلی است نامرئی بین هنرهای بصری و مفهومی. هنری که در بسیاری از موارد، هم می‌توان و هم نمی‌توان آن را در زیرگروه‌های بصری جای داد.

در بیانیه مهم مینی‌مالیسم اجرائی که توسط کرئوگرافر مطرح آمریکایی، ایوُن ری نر، در سال ۱۹۶۸ نوشته شده، مهم‌ترین ویژگی‌های هنر مینی‌مال در دو حوزه مجسمه‌سازی و رقص مورد توجه و تأکید قرار می‌گیرد. از جمله این ویژگی‌ها می‌توان به حذف عناصری اشاره کرد که تا آن زمان به‌عنوان قوانینی آسمانی در هنرهای تجسمی قلمداد می‌شد: مهارت دست هنرمند، تزئینات، خلق جزئیات، یادمان‌سازی، تخیل و ذهنیت فیگوراتیو از صحنه هنر مینی‌مال به‌طور کامل حذف شد و به‌جای آن پیوستگی، یکپارچگی، تکرار، خلوص در فرم و اتحاد بین فرم و فضای مرتبط با آن به عرصه آمد. هندسی و ریاضی‌گونگی هنر مینی‌مال در بسیاری از موارد تمایلات معمارانه این هنر در ارتباط با فضا و تعاریف جدید از محیط را به نمایش گذاشته است.

بهره‌گیری از اشکال بنیادین هندسی در هنر مینی‌مال باعث آن شد تا عده‌ای نام این هنر را هنر اَشکال ابتدایی بگذارند که با تمسخر هنرمندان زیادی از جمله سل لویت و دن فلاوین مواجه شد. حداقل‌نگری مینی‌مالیسم نوعی از اقتصاد مصرفی هنر را نمایندگی می‌کرد؛ اقتصادی که در آن هنرمند با کمترین میزان استفاده از عناصر بصری، به ایده و سپس مفهومی انتزاعی می‌رسد. اقتصاد مینی‌مال، اقتصادی ریاضتی و دشوار است که به «حذف» بیش از بارگذاری‌های چندلایه فلسفی و روان‌شناختی اهمیت می‌دهد و کاهش را بسیار بیش از افزایش به کار می‌گیرد. اولین گروه از هنرمندان معاصر، همین مینی‌مالیست‌ها بودند که به ارتباط ناقص و دروغین هنرمند و گالری پی بردند و به‌دنبال هویت‌یابی جدیدی برآمدند تا هنر را به بیرون از گالری‌ها و موزه‌ها راهنمایی کنند؛ درست همان چیزی که بنیان‌گذاران هنر مفهومی نیز به‌دنبال آن بودند. دن گراهام، هنرمند صاحب‌نام مفهومی، در مقاله «تاریخ هنر مفهومی» از اتحاد بین گروهی از هنرمندان آمریکایی و اروپایی سخن می‌گوید که خواهان آزادشدن هنر از حوزه و محیط موزه‌ها و گالری‌ها هستند تا به هژمونی اربابان سرمایه بر هنر معاصر پایان ببخشند. ویژگی‌های بی‌تکرار هنر مینی‌مال باعث شد تا بیشتر هنرمندان این نهضت آثاری را در محیط‌های طبیعی، جنگل‌ها، دشت‌ها، بیابان‌ها و... خلق کنند. این خود آغاز ایده‌ای «پست‌مینی‌مالیسم» در دهه ۷۰ میلادی بود؛ همان کاری که در گالری می‌توانیم انجام دهیم را به طبیعت بکر می‌بریم و آن را گسترش دهیم. ارتباط ذاتی و عمیق مینی‌مالیسم با محیط و فضا خود را در چنین موقعیتی به نمایش می‌گذارد. این یک پتانسیل بود که هیچ نهضت هنری‌ای نتوانست به آن دست یابد؛ از داخل به خارج و سپس برعکس. تاثیرگذاری‌ها بر طبیعت آغاز شده بود. رابرت اسمیتسون، رابرت موریس، کارل آندره و ریچارد سرا هرکدام به اشکال متفاوت آثاری را در طبیعت خلق کردند و به

نمایشگاه «توازن» اقدامی است برای حمایت از کودکان آسیب‌دیده در زلزله اخیری که در کشور نپال روی داد و باعث آسیب‌های فراوانی به جامعه کوچک بودایی این کشور آسیایی شد. نکته جالب‌توجه این نمایشگاه حضور و اجرای فلیپ گلَس، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز بزرگ مینی‌مالیست و از دوستان نزدیک ریچارد سراست که پس از سال‌ها دوباره در میان حجم‌ها و فضای آثار دوست خود به اجرای بداهه می‌پردازد

این شکل «هنر زمینی» (Land Art) با هیبتی مستقل از دل هنر مینی‌مال سر برآورد. دراین‌بین نمی‌توان از تاثیر اندیشه‌ها و نظریات هنرمندان مفهومی چشم‌پوشی کرد؛ از آدرین پایپر، جوزف کسوت و گروه هنر و زبان. اما کنش و اقدام اصلی در جایی شکل گرفت که هنرمندان مینی‌مال بر ارتباط مستقیم بین فضا و ماده تأکید کردند.

این نظر و دیدگاه نباید باعث آن شود که «هنر زمینی را ملک اختصاصی هنرمندان مینی‌مالیست اطلاق کنیم. در همان دوره هنرمندان بزرگی چون جیمز تورل، کریستو/ ژان کلود و دنیس اُپن‌هایم نیز آثار مهمی را در حوزه هنر زمینی خلَق کردند. در اینجا با نوعی هنر میان متنی روبه‌رو هستیم. درست مانند خطوط که از جهات مختلف به هم می‌رسند و مرکزی را تشکیل می‌دهند.

این یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر پساجنگ بوده و هست؛ بازگشایی تمامی خروجی‌ها و ورودی‌ها. آثار ریچارد سرا، هنرمند مینی‌مالیست آمریکایی، نیز به همین شکل تقدیری دوگانه داشت. شاید سؤالی مطرح شود: آیا تولیدات هنری وی را می‌توان در حوزه مجسمه‌سازی مورد بررسی قرار داد؟ اگر بتوانیم تعریف جدید و کاملی از مجسمه‌سازی معاصر ارائه دهیم آنگاه خواهیم توانست تا آثار سرا و دانلد جاد را نیز مجسمه بنامیم. جاد در مقاله‌ای به این پرسش هوشیارانه پاسخ می‌دهد: «بیشتر آثار درجه‌یک هنر در همین دهه اخیر نه مجسمه بوده‌اند و نه نقاشی».

درهرحال ویژگی آثار سرا همان ویژگی‌های هنر مینی‌مال را در خود جای داده که ایون ری‌نر در اواخر دهه ۶۰ به آن اشاره کرده بود؛ یکپارچگی، عدم استفاده از جزئیات و تزئین. استفاده از عناصر هندسی و انسجام کامل ماده و فرم آن در فضا. حال این فضا، چه داخلی باشد و چه خارجی و طبیعی تفاوتی ندارد. علاوه‌براین، مفاهیم موردنظر سرا در تمامی آثارش (همان‌طور که خود می‌گوید) معطوف به برخی از کنش‌ها بر روی مواد خام است: کشش، تازدن، خم‌کردن، روی هم قراردادن، انحنادادن و حائل‌کردن که تکنیک ساده و موردعلاقه اوست. مواد مورد استفاده ریچارد سرا واجد استحکام و یکپارچگی است که این خود به پیوستگی و استحکام فرم می‌افزاید. سرب و فولاد، دو فلزی که حتی در زبان نیز نمایانگر استحکام و مقاومت هستند. در آثار محیطی سرا با فولاد مواجه هستیم. در اشکالی انتزاعی مکعب‌های عظیم. ستون‌هایی مرتفع. صفحات طوبلی که با انواع انحناها و پیچش‌های ساده شکل گرفته‌اند و می‌توان از میانشان عبور کرد. سرا به مانند سایر مینی‌مالیست‌ها خود را از مفاهیم هندسی/ انتزاعی جدا نمی‌کند. اَشکالی تکراری که در زمینه‌های متفاوت مفهومی جدید را می‌آفرینند. مکعب همواره همان مکعب است. پس چه‌چیزی مکعب‌های این هنرمند را بی‌تکرار و یگانه می‌کند. ارتباط هر اثر هنری با محیط/ زمان و نوع دیالوگ میان آنها زمینه را می‌سازد تا آثار ساده و بی‌آلایش سرا تبدیل به اثری بدیع و اعجاب‌انگیز شود. همین مکعب‌ها شاید در یک کارخانه تانکرسازی برای حمل‌ونقل مواد سوختی چون نفت و گازوئیل مورد استفاده قرار گیرند. پس این زمینه‌ها هستند که هویتی یگانه به ماده و شیئی می‌بخشند. آثار جدید ریچارد سرا در گالری هانس زیمر نیویورک خلاصه و جوهر ذاتی هنر و زیباشناسی مینی‌مالیسم را نمایندگی می‌کند. هشت مکعب (در مجموع چهار هزار کیلویی) که دوبه‌دو روی هم قرار گرفته‌اند و مردم از میانشان عبور می‌کنند. یا دیوارهایی تیره و یکپارچه از فولاد که در فاصله‌ای متناسب از یکدیگر قرار گرفته‌اند. انتزاع ماده. گویی هنرمند به بازنمایی ماده ابتدایی آفرینش (ماده تاریک) پرداخته است.

نمایشگاه «توازن» اقدامی است برای حمایت از کودکان آسیب‌دیده در زلزله اخیری که در کشور نپال روی داد و باعث آسیب‌های فراوانی به جامعه کوچک بودایی این کشور آسیایی شد. نکته جالب‌توجه این نمایشگاه حضور و اجرای فلیپ گلَس، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز بزرگ مینی‌مالیست و از دوستان نزدیک ریچارد سراست که پس از سال‌ها دوباره در میان حجم‌ها و فضای آثار دوست خود به اجرای بداهه می‌پردازد. در سال ۲۰۰۸ نیز گلس درون یکی از چیدمان‌های سرا به اجرای پیانو پرداخته بود.

به یاد «پرویز کلانتری» که این روزها در بستر بیماریست

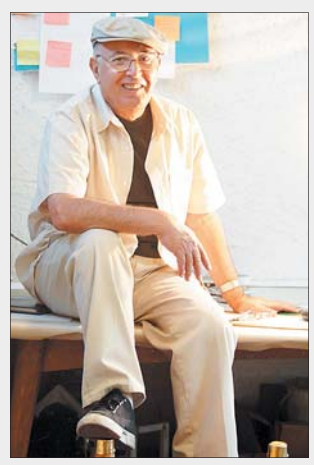
رنگ‌هایی خفته، شادی‌هایی میخکوب بر بستر

ناصر فکوهی*

پرویز کلانتری، هنرمندی است نام‌آشنا، نقاشی که بیش از ۶۰ سال عمر پربار خود را بدون لحظه‌ای استراحت، صرف پیشبرد هنر این کشور و آموزش و تشویق شاگردان بی‌شمارش به ادامه‌دادن راه خود کرده است. در سال‌های دهه ۱۳۴۰ زمانی که هنوز کتاب‌های درسی نه شکل و شمایل جذابی داشتند و نه مطالبی که بتوانند کودکان و دانش‌آموزان را به تاریخ و جغرافیا و مردمان این پهنه گسترده فرهنگی، علاقه‌مند کنند، کلانتری بود که بوم و رنگ‌های خود را در خدمت انتقال این هویت به فرزندان این فرهنگ قرار داد. چه بسیار بودیم ما، کودکانی که هنوز پا به طبیعت نگذاشته بودیم، هنوز نه کویری دیده بودیم، نه آسمان پرستاره‌اش را، نه خانه‌های روستایی، نه عشایری؛ چه بسیار کودکانی چون ما که نخستین‌بار بود انسان‌هایی را می‌دیدیم همچون خودمان که در میان طبیعتی زیبا زندگی می‌کردند و چنین رابطه‌ای صمیمانه با درختان و گل‌های زیبای پیرامونشان، برقرار می‌کردند؛ اسب‌ها را می‌دیدیم و گاوها و طویله‌ها و مزارع سبز و زرد، خوشه‌های گندم طلایی و برهم‌انباشته را، تراکتورها و آبادی‌هایی را که کنار راه سبز می‌شدند و روستاهای خاک‌گرفته و بیابان‌ها و رودخانه‌ها را؛ ما غرق دنیای رنگارنگ کلانتری می‌شدیم و دلمان می‌خواست که همیشه آنجا می‌ماندیم؛ جایی در میان کتاب‌های درسی‌مان که ما را از دلزدگی مدرسه و درس‌ها نجات می‌داد؛ این‌گونه بود که همه این واقعیت‌ها را می‌یافتیم و می‌فهمیدیم که به کجا و چه مردمانی تعلق داریم: نخستین ریشه‌های هویت جمعی در ما جوانه می‌زدند.

اما از این هم مهم‌تر، کلانتری و چند هنرمند انگشت‌شمار دیگر همچون او بودند که با قدرت عظیمی که در خیال خود داشتند، می‌توانستند هزاران‌سال به پیش بازگردند و صحنه‌هایی را برای ما تصویر کنند که جز در ذهن آنها ساخته نشده بودند و از پس لایه‌های بی‌شمار تاریخی، ما را با گذشته‌های این فرهنگ آشنا کنند؛ با سربازان هخامنشی و ساسانی، با بناهای عظیم، کاخ‌ها و معابد و شهسواران جنگجو، با راه‌های بزرگی که کشور بزرگ ایران را می‌پیمودند و همه شگفتی‌های افسانه‌ای که این گذشته در نگاه کودکانی که ما بودیم در خود گرد آورده بودند.

بعدها، کلانتری، خود را صرفا به نقاشی برای کودکان یا کتاب‌های درسی محدود نکرد و هرچند کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان توانست تأثیری عمیق



و درازمدت در تربیت صدها و بلکه هزاران استعداد درخشان در عرصه هنر و ادبیات در ایران باقی بگذارد، اما کلانتری هم‌توان و هم‌نفس با هنر مدرن پیش رفت. او توانست رنگ‌هایش را با سبک‌های جدید نقاشی پیوند دهد، به جست‌وجویی پیشرفته در شکل بپردازد و حتی دست به شوخی‌هایی رنگی و هنری بزند که امروز در مجموعه آثارش جایگاه ویژه خود را دارند. او توانست نه در چارچوب‌های تنگ یک فیگوراتیسم کلاسیک بماند و نه با آن سنت برای همیشه وداع کند، بلکه آزادانه از عواطف و احساسات و زیبایی‌شناسی درونی‌اش تبعیت کند. سفرهای بسیار رفت و نمایشگاه‌های بی‌شمار برپا کرد و پس از انقلاب به‌جای آنکه به فکر کوچیدن و جاخوش‌کردن در گوشه‌ای از این جهان بزرگ باشد، برای خودش آشیانه‌ای ساخت که در آن به کار هنری، به خلاقیت، به دامن‌زدن به هنر ایران و به پرورش استعدادها کمک کند. چه بسیار نقاشان جوان، کودکان و بزرگسالانی که با دیدن نقاشی‌های او در گالری‌هایی که پس از دوره‌ای از سکوت بار دیگر رنگ‌وورویی می‌گرفتند و چراغ‌هایشان روشن می‌شد، امید یافتند که قدم در راه هنر بگذارند. هم ازاین‌رو، کلانتری، زندگی پرشوری داشت؛ یک زندگی تقریبا خستگی‌ناپذیر. گونه‌ای از حیات که باید آن را بین خانواده و دوستان و همه دوستداران رو به فزونی‌اش تقسیم می‌کرد. او آن‌قدر به زندگی عشق می‌ورزید و می‌ورزید که حاضر نبود به کمترین تقاضایی از سوی این یا آن دوست، این یا آن خبرنگار و نویسنده، این یا آن گالری برای کمک‌کردن به پیشبرد هنر و هنردوستان پاسخ منفی دهد. او زندگی شادانی داشت، به زندگی عشق می‌ورزید و بیشتر از آن به همه مردم. هرگز ندیدم از هیچ‌کسی، از هیچ هنرمند و همکاری، که حتی می‌دانستم دلایل زیادی برای دلگیری از او دارد، گله‌ای بکند. هرگز خود را در مقام قضاوت دیگران نمی‌گذاشت و برایش طبیعی‌ترین سخن و عادلانه‌ترین روش، آن بود که نظر خودش را بی‌قضاوت بگوید و تأکید کند که این صرفا نظر اوست ولی هیچ اقتدار و هیچ حقی ندارد که برای دیگران تعیین‌تکلیف کند. کاش اندکی از این روحیه شاد و درعین‌حال عدالت‌منشانه را می‌توانستیم هنوز در نسل جدید هنرمندان روشنفکر خود ببینیم.

زمانی که برای پروژه «انسان‌شناسی تاریخی فرهنگ ایران مدرن» می‌خواستم با او قرار گذاشته و گفت‌وگو کنم و برایش این پروژه را تشریح می‌کردم، نگاه‌ها و سخنانش چنان تشویق‌آمیز بود که نمی‌توانست هیچ‌کسی را بی‌تفاوت بگذارد و سپس زمانی که کار را شروع کردیم، آن‌قدر با هیجان دل به این گفت‌وگوها می‌داد که نمی‌توانم بر سر شوق‌آمدن خود را از دیدارهای هفتگی با او و خانواده گرامی‌اش پنهان کنم.

ادامه در صفحه ۱۴

تابلوی کلمات

دوئت عکس- نقاشی، ترکیب متضاد فلسفی

احمدرضا دالوند: هم‌اکنون در همه‌جای دنیا، عکاسی مسئولیت تمام جنبه‌های حقیقت‌گوی را برعهده گرفته است؛ یعنی فقط عکاسی است که می‌تواند واقعیت را چنان بازنمایی کند که مورد تصدیق همگان باشد. حتی هنرمندان نقاش نیز از «دید یک‌چشمی دوربین» استفاده کرده و شیوه «واقع‌نمایی ذره‌بینی» یا فتورئالیسم و همچنین شیوه «واقع‌نمایی افراطی» یا هایپررئالیسم را که در دهه ۱۹۷۰ به‌بعد، ابتدا در آمریکا و سپس در اروپای‌غربی متداول شد، بنیاد گذاشتند. پس از تجربه‌های فوق، هنرمندان نقاش کمتر از عکس به‌عنوان یک سند تصویری برای بازنمایی دقیق جهان پیرامون، بلکه با نگاهی فلسفی، عکس را مورد استفاده قرار دادند که راهی به‌سوی «رئالیسم نوین قرن بیست‌ویکم» می‌گشاید. در این نگره، یکی از خصوصیاتی که نقاشی از روی عکس به اثر، تحمیل می‌کند، حالت «خشک‌زدگی» یا «حرکت - ایست» و به عبارت دقیق‌تر «سکون ناگهانی موضوع» است که عینا تقلید می‌شود. کمی توضیح لازم است: دوربین بر اثر دید یک‌چشمی خود همواره در عکس نوعی تابیدگی به وجود می‌آورد که تقلید نقاش از آن ممکن است حالتی ساختگی و بی‌روح در تصویر ایجاد کند؛ حالتی که در ذات عکس نهفته و به‌سختی از عکس منتزع می‌شود، اما وقتی به نقاشی منتقل می‌شود نوعی حالت بی‌سابقه و رازآمیز به خود می‌گیرد.

در چنین رویکردی، ممکن است نقاش آگاهانه حالت «منجمد» در عکس فوری را از روی عمد به تصویر درآورد و به‌جای آنکه تصویری گذرکرده از ذهنیت انسانی خود را بر پرده نقش کند، به تصویری اکتفا می‌کند که از مکانیسم دوربین (به‌عنوان وسیله‌ای یک‌چشم) گذر کرده باشد و یک عکس فوری را در کالبد اثر نقاشی منعکس می‌کند. غرابت (آنومالی) ذهنی این نقاشی‌های برآمده از متن عکس، با خاطر و خیال مخاطب، بازی‌های ناگفته‌ای آغاز می‌کند. هنر معاصر دنیا هم‌اینک در گام‌های آغازین این دوئت- عکس و نقاشی- به‌سر می‌برد. به‌علت واقع‌نمایی تمام‌عیار عکس، شاید انسان این مسئله را درنیابد که تصویر عکاسانه مبتنی‌بر «ثبت حرکتی ناگهان متوقف‌شده» یا «حرکت - ایست» چقدر غیرطبیعی است، زیرا انسان به «شیوه دیدن دوربین» دنیا را نمی‌بیند. دستیابی به این دوئت عکس- نقاشی یا به تعبیری دستیابی به «ترکیب متضاد» آن‌گونه که ژیژک می‌گفت: «حقیقت، همیشه در تضاد یافت می‌شود نه در پاک‌کردن یک‌دست تفاوت‌ها». این دستاورد هنری در یک توازی تاریخی و هم‌عصری ذهنی رخ داده است که اشتراکات نگاه هنرمندان و فیلسوفان را در کاوش متن جهان، متنی که استناداتش را با رجوع به جنبه‌های حقیقت‌گوی عکس عرضه می‌کند، و با هنر نقاشی به اجرا درمی‌آورد. اصلا خود پدیده نقاشی که «خالق» است و پدیده عکاسی که «کاشف» است، یا نقاشی ابزار «ماقبل تمدن» بشری است و عکاسی ابزاری که عمرش به اندازه «مدرنیسم» است؛ به تعبیر ژیژک همان «ترکیب متضاد» در یک تجلی به‌شدت آنومال و غریب محسوب می‌شوند.

مکعب سفید

یادداشتی بر مجموعه اخیر بهار بهبهانی در گالری اعتماد

نقشه‌هایی برای باغ

بهنام کامرانی: مفهوم باغ در ایران مفهومی متفاوت نسبت به باغ اروپایی است. در اروپا باغ قسمتی جداشده از اطراف است اما در ایران باغ‌ها نسبت به اطرافشان سرسبزند و دما و مطبوعی هوا از بیرون به درون باغ تغییر مشخصی دارد. به‌همین‌دلیل باغ در فرهنگ و هنر ایرانی مفاهیم نمادین یافته است و معادل بهشت فرض می‌شود. گیاهان درون باغ ایرانی هریک برای کارکرد و زیبایی مشخصی انتخاب شده‌اند. نقاشی‌های اخیر بهار بهبهانی که در گالری اعتماد به تماشا بود به باغ‌های ایرانی اختصاص پیدا کرده است. در این آثار، پلان‌ها و نقشه‌های باغ‌های ایرانی روی بوم کشیده شده و سپس نشانه‌ها و عناصری انتزاعی به آنها اضافه شده است. درواقع این آثار نقشه‌های معماری را با نگاهی تجسمی و نه‌فقط کارکردگرا مورد بازخوانی قرار داده‌اند. بهبهانی کوشیده است نگاهی فراتر از این جنبه بینارشته‌ای نیز داشته باشد. او این نقشه را از مدارک شرق‌شناس شهیر آمریکایی، دونالد ویلبر، با کوشش بسیار به دست آورده و جنبه‌ای پسااستعماری به کارهایش داده است. درواقع این نقشه‌ها از نگاه یک شرق‌شناس کشیده شده‌اند؛ شرق‌شناسی که انگار جاسوسی نیز می‌کرده و حتی در کشور خودش، آمریکا، با سرخوردگی مواجه شده و کتاب خاطراتش تابه‌حال بعد از ۱۸ بار تجدیدچاپ هنوز سانسور می‌شود. عناصر گیاه‌گونه در این نقشه‌ها گاه به نقوش و بافت نزدیک می‌شوند و گاه جنبه‌هایی زیست‌شناسانه می‌یابند و حالتی گروتسک‌گونه و پرتنش به اشکال هندسی نقشه‌ها می‌بخشند. پس می‌توان این آثار را در سطوح تفسیری و نشانه‌شناسانه خوانشی چندلایه کرد و از جنبه‌های تصویری‌اش فراتر رفت. درواقع نقشه یک باغ در گستره فرهنگی و تاریخی از مدارک شرق‌شناسی اخذ شده؛ باغی که نشانه بهشت در فرهنگ ایرانی است، اما هم‌زمان این مدرک خطوطی انتزاعی دارد که در گستره‌اش به تضادی درونی می‌رسد. این‌بار این بهار بهبهانی است که به‌عنوان یک هنرمند که بین دو فرهنگ کار می‌کند، مهر خود را بر این مدارک تاریخی می‌زند. ما به‌غیر از چند اثر زیبا که پلان‌ها و اجزایی از باغ را نشان می‌دهند، بی‌اینکه منظره‌ای را به نمایش بگذارند، با نقشه‌هایی روبه‌رو هستیم که تفکر معمارانه باغ در آنها جاری شده و در متن یا پس‌زمینه جوشان و نقوشی غریب و پررمزوراز و مبهم مفهوم باغ را هم‌زمان، هم نشان می‌دهند و هم به چالش می‌کشند. نقاشی‌های نوانتزاعی بهار بهبهانی از این جنبه تازه‌اند که خوانش‌هایی غیرفرمال به دست بیننده می‌دهند و نیز جنبه‌های معمارانه و نقاشانه را در خویش ادغام کرده‌اند. این نقاشی‌ها از سطح اثری انتزاعی فراتر رفته و جنبه‌هایی مفهومی در نقاشی می‌یابند. این باغ‌ها نقشه اکنون ما هستند، بهشت‌هایی در گستره شک، خاطره‌هایی ازلی که جهان زشتی‌ها و جنگ‌ها تاریکشان کرده اما هنوز طرحشان را محو نکرده و شگفتی‌شان را یک‌سره پاک نکرده است. باغ‌های ایرانی هنوز چیزی از بهشت دارند و بهبهانی کوشیده با نقاشی خوبش پرتویی بر آنها بیفکند البته نه ساده‌دلانه و خوش‌خیالانه اما با درکی ژرف و آگاهانه و خوانش و خلاقیتی هوشمندانه از تاریخ و خود.

کرباس خاکستری

به مناسبت نمایشگاه ابوالقاسم سعیدی در گالری شهریور

نقاش پرِ طاووس

فرح ابوالقاسم: نقاشی ابوالقاسم سعیدی شیرین نیست، به‌ظاهر شیرین است؛ شیرینی‌اش از تلخی آمده. مگر یک شاخه پرشکوفه هلو با برگ‌برگ لطیف گلگونش و عطر تلخ و شیرینش زینت زندگی ما نمی‌شود آن‌روزهایی که جهان به کام دلمان چرخ نمی‌خورد؟ آیا تابه‌حال شده است وقتی دلتنگ هستید برای خودتان گل بخرید و به تماشایش بنشینید؟ سعیدی همین کار را می‌کند، آن گل را در آب می‌نشاند، در بشقابی سفید هلو می‌گذارد و بر تاقچه‌ای تیره‌گون سایه‌ای رمیده و کم‌پیدا نقش می‌کند؛ بشقاب سفیدی که هلوی همان شاخه پرشکوفه در آن است. سعیدی تلخی زهر را می‌گیرد. تماشای نقاشی‌هایش گشت‌وگذاری است به باغی که او درختانش را کنار راه و پرچین و در جوار آب و آسمان نشانده و شاخ و برگ اضافی‌شان را پیراسته و در آخر تو را مبهوت برجا گذاشته که آنچه می‌بینی شاخ و برگ است یا آنی از عبور دست‌های طاووس خرامان. ترکیب درخت و پرنده و درهم‌شدنشان باغ را بهشت‌گونه می‌کند و دستت را که بلند می‌کنی نور سر انگشتانت را ناز می‌کند. او انگور آن تاکستان نادیدنی و هلوی آن بستان دورازدست و گل‌های شکوفای عطرآگینش را کنار هم می‌نشاند تا طبیعت دیگری بسازد. چه توفانی در جان بی‌قرار اوست که این‌گونه رنگ‌به‌رنگ تلخی‌ها را می‌آراید تا درمان درد شود؟ در جان سعیدی شوریدگی رنگینی است که مجال دیدن و نوازش را به چشم‌های ما پیشکش می‌کند. به دمی آسودن در سایه‌سار خنک و ستاره‌آذین درختان و خستگی فقدان شادمانی را از جان به‌درکردن میهمانمان می‌کند. نقاش درختان رها در باد همه‌جا کنار ما ایستاده است و تماشا می‌کند. گاه‌گاه بشقابی با خجالت از زیر تاقچه‌ای سرک می‌کشد و خوشه انگوری نیم‌خورده کنجکاو و بازیگوش ما را نگاه می‌کند. چه می‌گویند به‌هم؟ باد در میان خطوط مورب شاخه‌ها به آتش‌بازی رنگ چه می‌گوید؟ نجوای هلو در کنار گوش کاسه سفال و خنده گل سرخ با انگور، چه می‌گویند به‌هم؟ آیا این‌همه از فقدان نیست؟ از دلتنگی نیست؟ از تنهایی نیست که این‌گونه می‌بخشد رنگ را، هوا را و شادی را به بوم‌هایش و این‌گونه می‌پاشد عطر را و شور را به چشم‌هایمان؟...