

نگاه‌خانه

هنرمند مرزی؛

جایی میان سنت و مدرنیته



حسین کنجی

«هنرمند خوشنویس با هر نوع خطی، اگر چیزی به وجود آورد که دارای عنصری تزینی یا بیانی خاص باشد، می‌تواند اثری نقاشی‌خط به شمار آید»

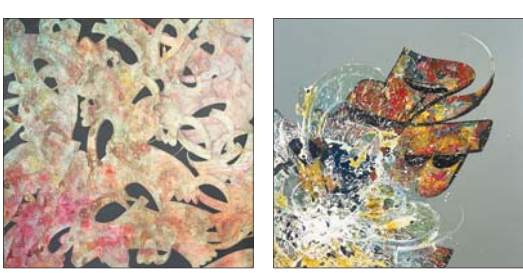
محمد احصانی

نقاشی‌خط در تاریخ هنر معاصر ایران همان نقطه‌ای است که سنت و مدرنیته نه در قالب تقابل، بلکه در هیئت یک بده‌بستان زنده با هم روبه‌رو شدند. هنری که از دل خوشنویسی کلاسیک برخاست و با تجربه‌های مدرنیسم در دهه‌های میانی قرن بیستم پیوند خورد. مکتب سقاخانه با حسین زنده‌رودی، فرامرز پیل‌آرام و محمد احصانی نخستین بسترهای این مواجهه را فراهم کرد؛ جایی که خط دیگر نه صرفاً ابزار کتابت، بلکه ماده‌ای تصویری و انتزاعی شد. در این مرحله، حروف به رقص درآمدند، فضاهای مثبت و منفی درگیر شدند و مخاطب با هنری مواجه شد که هم ریشه در حافظه بصری ایرانی داشت و هم چشم به جهان گشوده بود.

احمد آریامنش از دل چنین سنتی برآمد. او نه آن‌قدر دل‌کنده از خوشنویسی کلاسیک است که بتوان او را یکسره مدرن‌زده خواند و نه چنان شیفته مدرنیسم که نسبتش با میراث بومی گسسته باشد. هنرمندی است مرزی؛ ساکن نوار باریکی که در آن، گذر از سنت به مدرنیته نه یک سقوط یا پرش، بلکه نوعی راه‌رفتن بر لبه است.

آریامنش خوشنویسی را از نوجوانی آغاز کرد و نزد استادانی همچون امیرخانی، فردای، تیموری، شیرازی، آذریپرا و رسولی‌پورورش یافت. او از همان ابتدا دریافت که برای زیستن در روزگار جدید باید خط را به تجربه‌ای شخصی بدل کند. نخستین خط ابداعی او، «کرشمه»، در سال ۱۳۷۱ معرفی شد. این خط، متأثر از کتیبه‌های باستانی همدان و یادگار خط میخی گنج‌نامه، واجد ترکیب‌هایی بود که در آنها تضاد میان خطوط ضخیم و نازک، انحناى نرم و پرش تیز، نوعی ریتم موسیقایی ایجاد می‌کرد. کرشمه در ذات خود یک آزمایش بود؛ تلاشی برای بازگشت به ریشه‌های باستانی و در عین حال پرتاب‌شدن به آینده. سال‌ها بعد، در ۱۳۸۵، او «سفیر» را به‌عنوان تکمیل‌کننده کرشمه معرفی کرد. سفیر به لحاظ خوانایی و نظم ساختاری از کرشمه پیشی گرفت، اما همچنان شور و آزادی آن را حفظ کرد. این دو خط در آثار نقاشی‌خط او گاه جدا و گاه درهم‌آمیخته حضور می‌یابند؛ گویی هنرمند از گفت‌وگوی میان‌شان انرژی می‌گیرد.

آریامنش در کارهای اخیرش تجربه‌های تکنیکی تازه‌ای را آزموده است: استفاده از ورق طلا و مواد متنوع روی بوم، ایجاد بافت‌های درخشان و حرکت‌های بداهه‌ای که خطوط را همچون امواجی سیال روی سطح تابلو می‌نشانند. این آثار نه به دنبال روایت‌اند و نه به دنبال بازنمایی؛ بیشتر تر از بی‌آفرینش حسی از رهایی و گشودگی‌اند. رضا ربنه‌ای، خوشنویس معاصر به‌درستی یادآور شده که در این کارها «مخاطب به‌جای تمرکز بر خواندن خط، بیشتر متوجه حس آزادی می‌شود». این همان نقطه‌ای است که نقاشی‌خط با خوشنویسی صرف مرزبندی پیدا می‌کند؛ خط دیگر حامل معنا در سطح زبانی نیست، بلکه خود بدل به تصویر، ریتم و انرژی می‌شود.



اما آریامنش تنها تکنیسینی ماهر نیست؛ آثار او از لایه‌های مفهومی نیز برخوردارند. عشق، آزادی معنوی، سلوک فردی و تجربه زیسته درونمایه‌هایی هستند که از خلال عناوین آثار و گفتارهایش بیرون می‌زنند. خودش بارها گفته است «حروف برای من ابزار هستند. نمی‌گذارم کلمات مرا محدود کنند». همین نگاه است که او را به سمت فرم محض سوق می‌دهد؛ جایی که خط به جای معنا، حال و هوا می‌سازد.

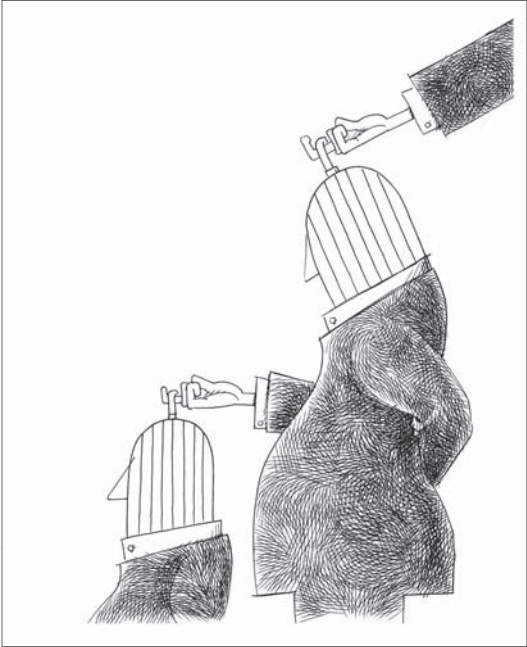
آثار او همچنین سرشار از بینامتنیت هستند. سه سرچشمه الهام اصلی در کارش دیده می‌شود: نخست، شعر و ادب فارسی که حتی اگر واژگانش در تابلو ناخوئا باشند، روح و ریتم آن در خطوط جاری است؛ دوم، سنت خوشنویسی کلاسیک که پشتوانه فنی و زیبایی‌شناختی آثار اوست؛ و سوم، مواجهه با هنر جهانی، به‌ویژه نقاشی انتزاعی بیانی. در نتیجه، نقاشی‌خط‌های او هم‌زمان در سه جغرافیای فرهنگی تنفس می‌کنند؛ ایران، جهان اسلام و عرصه بین‌المللی هنر مدرن.

چنین است که می‌توان آریامنش را در امتداد نصرالله افجه‌ای و دیگر پیشگامان نقاشی‌خط قرار داد، اما با این تفاوت که او مسیر شخصی خود را با ابداع دو خط تازه رسم کرده است. در هنر معاصر ایران، کمتر کسی چنین جسارت نهادی داشته که دست به ابداع خطی نو بزند و آن را در قالب نقاشی‌خط به محک بگذارد. این جسارت همان چیزی است که جایگاه آریامنش را منحصر‌به‌فرد می‌کند.

در نهایت، نقاشی‌خط‌های احمد آریامنش بیش از آنکه صرفاً بازی با فرم باشند، شعری بی‌کلام‌اند؛ غزل‌هایی که با مرکب و رنگ نوشته شده‌اند. او مرزهای خط را شکسته و آن را به زبان جهانی تصویر نزدیک کرده است. برای مخاطب ایرانی، آثارش یادآور پیوند با سنت و میراث فرهنگی است و برای مخاطب غیرایرانی، جذابیتی بصری و تیروبی انتزاعی دارد که بی‌نیاز از ترجمه عمل می‌کند. این همان تعریف هنر معاصر است: گفت‌وگوی فراتر از مرزها.

آریامنش نه تمام دل‌کنده و نه تمام دل‌داده، در میان این دو قطب ایستاده است؛ بر لب‌های باریک که هم خطر سقوط دارد و هم امکان کشف افق‌های تازه. از این‌رو، آثارش را باید همچون بیانی‌های برای زندگی معاصر خواند؛ زندگی‌ای که همواره در حال مذاکره میان گذشته و آینده است.

www.sharghdaily.com



حبس کشیده و طرح کشیده

گفت‌وگو با هادی حیدری، کاریکاتوریست، روزنامه‌نگار و نقاش به بهانه نمایشگاه آثار او در گالری دنا

ترانه سلطانی: هادی حیدری (زاده هفتم دی ۱۳۵۶، تهران) کاریکاتوریست، نقاش و روزنامه‌نگار شناخته‌شده ایرانی است. او پس از تحصیل در رشته ادبیات و علوم انسانی، وارد دانشگاه در رشته نقاشی شد و خیلی زود با ارسال آثارش به مجله گل‌آقا به مدیریت کیومرث صابری، فعالیت مطبوعاتی خود را آغاز کرد. حیدری در گذر سال‌ها با انتشار کاریکاتورهای انتقادی در روزنامه‌ها و مجلات گوناگون، به چهره‌ای شاخص در طنز سیاسی تبدیل

✂ شما این مجموعه را در دوران خاصی از زندگی‌تان آغاز کردید. برایتان آن تجربه چه نسبتی با خلق این آثار داشت؟

وقتی برای اجرای حکم یک‌سال‌ه‌ام به زندان افتادم، پس از مدتی که شرایط تا حدی برابرم روشن شد و توانستم ذهنم را متمرکز کنم، به این فکر اقدام که چند کاریکاتوریست در ایران یا حتی در جهان چنین موقعیتی پیدا کرده‌اند که در دل زندان آثاری خلق کنند؟ انفرادی را پیش‌تر گذرانده بودم؛ آنجا اساساً امکان خلق اثر وجود ندارد. اما زندان عمومی موقعیتی متفاوت بود. به چشم یک امکان به آن نگاه کردم؛ شاید یک موقعیت تاریخی.

من انتخاب کرده بودم در کشورم بمانم. یک‌سال‌ونیم هم منتظر اجرای حکم بودم. باورم این بود که چراغم در همین خاک می‌سوزد. بنابراین تصمیم گرفتم اگر امکانش را پیدا کنم، ایده‌هایی متناسب با این شرایط به کاریکاتور تبدیل کنم؛ کارهای بدون شرحی که مفهومی روشن به مخاطب منتقل کند. خلق این آثار برابرم وسیله‌ای شد برای تاب‌آوری آن شرایط.

در کنار این طرح‌ها، نامه‌هایی هم روزانه برای همسرم نوشتم. در آنها از فضای زندان، مواجهه‌ام با دیگر زندانیان و مناسبات فرهنگی آنجا نوشتم. اگر روزی مجال انتشارشان فراهم شود، تصویری از آن فضا از دریچه نگاه یک کارتون‌نیست در زندان به دست خواهد داد.

✂ شروع یک مجموعه هنری در شرایط دشوار معمولاً بار عاطفی خاصی دارد. شما این بار را در کدام بخش‌ها می‌بینید؟

من همیشه سعی کردم در تلخ‌ترین شرایط دریچه‌هایی به سمت نور بیابم. در این مجموعه هم با اینکه تلنگرهای تلخ وجود دارد، اما معدل آثار فضایی از امید و گشایش است. بار عاطفی همان‌جاست؛ جایی که نوید آزادی و روشنایی داده می‌شود.

✂ از چه نشانه‌ها و عناصر تصویری برای انتقال ایده‌ها و احساسات استفاده کردید؟

من همیشه سعی کردم در تلخ‌ترین شرایط دریچه‌هایی به سمت نور بیابم. در این مجموعه هم با اینکه تلنگرهای تلخ وجود دارد، اما معدل آثار فضایی از امید و گشایش است. بار عاطفی همان‌جاست؛ جایی که نوید آزادی و روشنایی داده می‌شود.

«چشم‌بندان» تنها یک نمایشگاه نیست؛ روایتی است از میانه نبود، از فاصله دردناک میان هستی و نیستی، در فضایی که نگاه نیز به بند کشیده می‌شود. این مجموعه، حاصل تجربه زیسته هادی حیدری، کارتون‌نیست و هنرمندی است که در بند هشت زندان اوین بود. در آن فضای محدود و سخت، عناصر ساده‌ای همچون یک مداد، یک روان‌نویس و یک پاک‌کن -که هر یک را به‌مندی‌هایش به او داده بودند- به مهم‌ترین ابزارش تبدیل شدند و دنیایی تازه برای بیان رنج‌ها و امیدهایش ساختند.

هادی حیدری که پیش از این با کارتون‌های اجتماعی‌اش شناخته می‌شد، در این دوره از زندگی، از یک کارتون‌نیست به یک روایتگر تصویری تاریخ تبدیل شد. آثاری که او در زندان خلق کرد، هسته اصلی کتاب «زندانی بند هشت» و هم‌راذ پاک‌ست «دربندان» را تشکیل دادند و امروز در قالب این نمایشگاه، روایتگر بخشی از حافظه جمعی ما هستند. در این شرایط سخت، حیدری با پرکاری شگفت‌انگیزی که یادآور روحیه استاد و مرادش کامییز درمیش است، روی هر سطحی که در دسترس بود -از کاغذ چهار و حاشیه روزنامه تا برگه‌های دستمال‌سفره- به آفرینش پرداخت. این بیش‌فعالت هنری، تنها یک انتخاب نیست، بلکه شیوه‌ای برای حفظ روحیه و مقاومت در برابر فراموشی است. هر طرح، پاسخی است به انزوا و

شخصیتی با سری شبیه به قفس، بازیگر اصلی این مجموعه است. می‌خواستم تفکر «حبس‌اندیش» را به تصویر بکشم. سمبل قفس و چشم‌بند بارها در کارها تکرار شده‌اند. وقتی مجموعه را مرور کنید، انگار روایت تولد و رشد یک اندیشه محبوس‌کننده را می‌بینید؛ تفکری که سرانجام دیگران را نیز به زنجیر می‌کشد.

✂ ترجیح می‌دهید مخاطب به قصه پشت آثار فکر کند یا برداشت شخصی خودش را داشته باشد؟

اثر وقتی از خالق جدا می‌شود، دیگر به او تعلق ندارد. من ترجیح می‌دهم هر مخاطب برداشت شخصی خودش را داشته باشد. این تکرر برداشت‌هاست که اثر را زنده و ماندگار می‌کند.

✂ این مجموعه بیشتر یادداشت شخصی تصویری است یا تجربه‌ای جمعی‌تر را بازتاب می‌دهد؟

در اصل یادداشت شخصی من است؛ اما دغدغه‌های انسانی جمعی در آن نهفته است. بنابراین می‌تواند برای بسیاری از مخاطبان قابل درک باشد و هم‌ذات‌پنداری را برانگیزد.

✂ آیا قصد ادامه این مجموعه را دارید یا آن را فصلی بسته می‌دانید؟

بستگی به شرایط دارد. شاید لطف این کارها در آن باشد که در یک موقعیت خاص خلق شدند. ممکن است بعدها مفاهیمشان را در کارهای دیگر ادامه دهم.

✂ پس از این تجربه، نگاهتان به کارتون و کاریکاتور تغییر کرد؟

بله. باورم به اهمیت تاریخی کاریکاتور بیشتر شد. امروز فکر می‌کنم کاریکاتورها می‌توانند اسناد تاریخی باشند؛ هم برای معاصران و هم برای نسل‌های آینده.

✂ طنز برای شما بیشتر ابزار انتقاد است یا شیوه‌ای برای بازکردن گره‌های ذهنی؟

طنز هم انتقاد است و هم تلنگر. بارها مخاطبانم گفته‌اند چیزی را کشیدم که آنها در ذهن داشتند، ولی بلد نبودند بیان کنند. این تلنگرها هم بر مخاطب اثر می‌گذارد و هم شاید موضوع طنز را به تأمل وادارد.

✂ در آثار تازه‌تان رگه‌هایی از طنز تلخ یا سیاه دیده

شد؛ مسیری که البته همواره بی‌حاشیه هم نبود و گاهی واکنش‌های قضائی را در پی داشت. نمایشگاه تازه‌او با عنوان چشم‌بندان در گالری دنا برگزار شده است. در استیتمنت نمایشگاه آمده است که تمام آثار در شرایط ویژه زندان خلق شده‌اند. این مجموعه، روایت تصویری روزهای حبس اوست؛ روزهایی که هم زندان کشید و هم طرح کشید. به همین بهانه با او گفت‌وگویی انجام دادیم.

می‌شود. این انتخاب آگاهانه است یا نتیجه تجربه‌های زیستی؟

من از نوجوانی به طنز تلخ گرایش داشتم. بعدها تجربه‌های اجتماعی و شخصی این گرایش را عمیق‌تر کرد. طنز تلخ می‌تواند بیانی بسیار قدرتمند داشته باشد. وقتی در سال ۷۳ با گل‌آقا کار می‌کردم، هرجا امکان طنز تلخ بود، برابرم جذاب‌تر بود.

✂ کاریکاتور در مطبوعات تعریف می‌شود، اما وقتی وارد گالری می‌شود به فضای هنرهای تجسمی یا می‌گذارد. برای شما این جابه‌جایی چه معنایی دارد؟

کاریکاتور حتی در مطبوعات هم یک هنر تجسمی است. می‌تواند در حداقل فضا حداکثر تأثیر را بگذارد. بعضی کارتون‌ها به‌اندازه چند مقاله اثر می‌گذارند. اما نمایشگاه‌ها مزیتی دارند: کارهای بدون شرح را بهتر معرفی می‌کنند و راهی برای معرفی کاریکاتوریست‌های ایرانی در جهان هستند.

✂ آیا در موزه و گالری هم کاریکاتور همان قدرت اجتماعی‌اش را حفظ می‌کند؟

خیر. رسانه‌ها و به‌ویژه شبکه‌های اجتماعی تأثیر اجتماعی بسیار بیشتری دارند. نمایشگاه‌ها مخاطب محدود دارند؛ رسانه‌ها میلیون‌ها نفر.

✂ کاریکاتور همیشه در مرز آزادی و محدودیت حرکت کرده است. این مرزها چه تأثیری بر خلاقیت شما داشته‌اند؟

کاریکاتوریست‌ها همیشه روی لبه تیغ حرکت می‌کنند. محدودیت‌ها از یک سو مانع‌اند، اما از سوی دیگر خلاقیت می‌آورند؛ راه‌های استعاری و غیرمستقیم برای بیان اندیشه. البته ریسک هم بیشتر است.

✂ محدودیت‌ها شما را به سمت زبان استعاری کشاندند؟

بله. در کشورهایی مثل ما، زبان استعاره رایج است. هر چه محدودیت بیشتر، لایه‌های کار هم بیشتر. البته این خطر را دارد که از سادگی ژورنالیستی فاصله بگیرد و فهمش دشوار شود. نمونه‌اش را در کشورهای بلوک شرق در دوره شوروی هم می‌بینیم که کاریکاتوریست‌ها به سمبل‌ها و نشانه‌های چندلایه متوسل می‌شدند.

نگارخانه

سوگند به ابهام: تأویل

به‌منابه مقاومت فرهنگی

امین شاهد

منتقدوپژوهشگر

پیشخوان: در ادامه تاملاتی که در یادداشت یازدهم دربارۀ خودتأویلی در هنر معاصر ایران طرح شد، این‌بار باید یک پله عقب‌تر بایستیم و نگاهی ساختاری‌تر به مسئله اصلی بیندازیم: گرایش به ابهام. ذهن تأویلی تنها در پی تأویل «خود» یا «دیگری» نیست؛ بلکه گاه ابهام را به‌منابه مقاومت فرهنگی برمی‌گزیند. این ابهام نه‌تنها در زبان و بیان هنری، بلکه در کنش اجتماعی و مواجهه با قدرت نیز رخ می‌نماید. ابهام، در زمینه فرهنگی ما، همیشه نشانه فقر شناختی یا ضعف زبانی نبوده. برعکس، گاه به منزله حفاظ روانی یا استراتژی بقا عمل کرده است. ذهن تأویلی در سنتی شکل گرفته که در آن شفاف‌گویی می‌توانسته خطرناک باشد؛ از عارفان و شعرا تا منتقدان و روشنفکران. در چنین فضایی، ابهام نه‌فقط یک ویژگی ادبی، بلکه یک انتخاب اخلاقی و حتی گاه سیاسی است: نوعی سوگند به سکوت، در برابر خشونت عریان گفتار صریح؛ بنابراین تأویل‌گرایی نه‌تنها میل به رمزپردازی، بلکه گاه نوعی عادت تاریخی برای بقا در فضای پر از کنترل و محدودیت بوده است.

در هنرهای تجسمی نیز، بسیاری از هنرمندان به جای بیان مستقیم، تصویرهای تأویل‌پذیر و چندلایه می‌سازند. این رویه، هم‌زمان هم راهی برای مقاومت است، هم شکلی از گریز. در متون استیتمنت، در انتخاب فرم، و حتی در مواجهه با مخاطب، هنرمند گاه آگاهانه بر ابهام تکیه می‌کند تا در امان بماند یا مرزهای ایدئولوژیک را بی‌سروصدا عبور دهد. آنچه به‌ظاهر شعرگونه، فلسفی یا مفهومی جلوه می‌کند، گاه در حقیقت نوعی تاکتیک برای نادیده‌گرفتن خطوط قرمز سیاسی یا فرهنگی است. اما در روزگار امروز، این ابهام گاه به عادتی زیباشناختی بدل شده؛ بی‌آنکه لزوماً پشت آن مقاومتی در کار باشد. نوعی تکرار مکانیکی رمزآلودبودن که نه ارتباط می‌سازد و نه نقدپذیر است. ما با هنر، نوشته یا گفتاری مواجه می‌شویم که در آن همه چیز هست، جز امکان گفت‌وگو. به‌همین‌دلیل آنچه در ابتدا مقاومت به نظر می‌رسید، به‌تدریج به بخشی از سازوکار سلطه بدل می‌شود: هنری که نفهمیده می‌ماند، بی‌آنکه نقد شود؛ بیانی که جز در حلقه محدود تأویل‌مآبان خوانده نمی‌شود و جامعه‌ای که در سکوتی زیبا غرق می‌شود.

حتی در کلاس‌های هنری رایج امروز، به‌ویژه در حوزه هنر معاصر و نقد ابهام نه‌تنها آموزش داده می‌شود، بلکه گاه تحسین نیز می‌شود. واژگان پیچیده، ارجاع‌های مبهم و عبارات «تأویل‌مند» تبدیل به شاخص مشروعیت شده‌اند؛ تا آنجا که هنرمند جوان احساس می‌کند بدون نوشتن متنی دشواریاب و ابهام‌دار، حرفش شنیده نمی‌شود.



این چرخه، جایی است که باید متوقف شود. نقد ذهن تأویلی به معنای حذف ابهام نیست، بلکه تلاش برای بازآرایی نسبت ابهام و روشنگری است. ما نیازمند زبانی هستیم که بتواند هم پیچیدگی را درک کند و هم آن را به بحث بگذارد. ابهام، اگر بی‌پرسش و بی‌پاسخ بماند، فقط دیوار می‌سازد. اما اگر بدل به مقدمه پرسش شود، خود به پله‌ای برای عبور از سکوت و ابهام تبدیل می‌شود.

در هنر معاصر ایران، هنوز نمونه‌هایی از این تغییر نگرش دیده می‌شود. هنرمندانی که با وجود ارجح‌نهادن به لایه‌های پنهان معنا، مخاطب را نیز وارد میدان می‌کنند؛ نه صرفاً به‌عنوان تماشاگر، بلکه به‌مثابه شریک گفت‌وگو. این درگونی، شاید همان چیزی است که از دل نقد ذهن تأویلی می‌رود: نه در ابدام، بلکه رهایی از انفعال ناشی از آن.

به یاد داشته باشیم که «ابهام» اگر به عادت بدل شود، دیگر حامل معنا نیست. بلکه تنها، جای خالی چیزی است که نگفته مانده است.