مکعب سفید

بررسی آثار نقاشی تک‌چهره «محمد حمزه» در گالری «اثر»

جاذبه سطوح احساس‌انگیز

احمدرضا دالوند

چهره شما کتابی است که مردم می‌توانند از آن چیزهای عجیب بخوانند. «ویلیام شکسپیر» / گفتارهای ناب ص۷۴

■ تکچهره‌سازی، سنتی است که سابقه‌ای طولانی در تاریخ هنر دارد. در بسیاری از فرهنگ‌ها، از یونان و روم و هند و چین می‌توان ریشه تکچهره‌سازی را مشاهده کرد. آنجا که نقش چهره فرمانروایان خود را بر سکه‌هایشان ضرب می‌کردند؛ نقاشان پرتره‌ساز، مجد قدرت و عظمت فتوحات فرمانروایان را بازنمایی می‌کردند. چنین پرتره‌هایی معمولا سفارشی بودند.

آورده‌اند که ۲۰۰ سال قبل از میلاد مسیح، امپراتور چین، به‌شدت تحت‌تاثیر هنر چهره‌پردازی و چهره‌خوانی قرار داشت، به طوری که دستور داد همه کتاب‌های ادبی موجود در قلمرو حکومتش را بسوزانند. بخشی از این کتاب‌ها دست‌نوشته‌هایی ارزشمند از هنر چهره‌سازی و چهره‌خوانی بودند که از دوران کنفوسیوس باقی مانده بود. امپراتور چین فکر می‌کرد که آن کتاب‌ها او را به عنوان حاکمی شرور و ظالم به مردم معرفی خواهندکرد. ترس او از آشکارشدن هویت واقعی‌اش تا اندازه‌ای بود که برخلاف رسم آن زمان حتی به نقاش دربار خود اجازه نداد تا چهره‌اش را به تصویر درآورد و فرمانی صادر کرد تا تصویر چهره او را به گونه‌ای ترسیم کنند تا رعایا با دیدن آن باور کنند که او مردی نیکوخصال و مهربان است.

اما انواعی دیگر از پرتره‌سازی هم وجود دارند که به «پرتره‌سازی غیررسمی» مشهورند که اغلب حاوی اطلاعاتی روانشناسانه از یک دوست یا خویشاوند یا خود هنرمند هستند.

پرتره‌هایی که مونه از همسر در حال مرگش کشیده، پرتره‌های رامبرانت از خودش، آثار آلبرخت دورر، وان آیک، ونگوگ، سزان، پیکاسو، مارک شاگال، فریدا کاهلو و... که یا از چهره خود یا از اطرافیان‌شان کشیده‌اند، نمونه‌هایی از این گونه غنی پرتره‌سازی‌هستند.

اما برخی تکچهره‌سازان، آثاری تخیلی یا چهره‌هایی تغییرحالت‌یافته (دفرمه) ساخته‌اند که شباهت چندانی با چهره واقعی شخص موضوع پرتره ندارند. مثلا فرانسیس بیکن، طی مراحل

پیچیده نقاشانه‌ای، چهره مدل را چنان تغییر می‌داد که به یک اثر هنری ممتاز و پرتره‌پردازی چشمگیر ارتقا پیدا می‌کرد. شاید چنین آثاری همان اندازه که یک پرتره شخصی هستند، سیمایی از دوران خود را نیز منعکس می‌کنند.

مخاطره‌جویی با عنصر «سطح»، «برجستگی» و از همه مهم‌تر با عنصر «حرکت»، آن هم بر مساحت چهره آدمی، کاری است که محمد حمزه در پرتره‌هایش به آن دست زده است. در مشاهده این آثار، بیننده در نوسان میان سکون مطمئن و آرام از سویی و حرکت مخاطره‌جویانه که با مهارت، تسلط و آگاهی به کنترل دست‌های ماهر محمد حمزه درآمده است، از سوی دیگر؛ تجربه متفاوتی را در خیره شدن به تصویر چهره انسان دریافت می‌کند. خاصه اگر چهره مورد نظر، چهره تو باشد. هرچند تمامی آثار ارایه‌شده از افراد واقعی است. محمد حمزه با چنین تمهیدی به سهولت می‌تواند هم تشویش را در تکچهره‌هایش توصیف کند و هم شادمانی را به شرح درآورد. در «پرتره‌سازی»، همانند «تئاتر»، حدفاصل میان شادینامه و غمنامه خط باریکی بیش نیست. اهمیت هنرمندی چون محمد حمزه در این است که ضمن تلاش دایمی خود در پرتره‌سازی، در جست‌وجوی راه‌های متفاوتی از بیان تصویری نیز تلاش می‌کند کمااینکه او توانسته است صرفا با استفاده از حرکت و پیچ و تاب پارچه سفید روی بوم سفید و بدون بهره‌گیری از رنگ و مهارت نقاشانه‌اش، پرتره بسیار موثری را بسازد که جدا از گالری اثر، آن را در گالری سیحون و در یک نمایشگاه گروهی، تحت عنوان «همزاد» به نمایش بگذارد. پرتره‌سازی یک هنر جهانی است، از این‌روست که می‌توان گفت اکنون ما صاحب سنتی رسا و ریشه‌دار در این ژانر از هنر نقاشی هستیم؛ سنتی که متکی و مستند است به آثار بسیاری از نقاشان بی‌شمار در هر جای دنیا. اصلا اگر کسی بتواند یک پرتره‌ساز ماهر باشد، در هیچ‌جا کارش لنگ نمی‌ماند. می‌توانی با کشیدن چهره کسی، نان آن روزت را حاصل کنی، شاید پس از تمام شدن پرتره، طرف تو را به شهر بعدی برساند.

ادامه در صفحه۱۲

«ژان پی‌یر بری گودیو» در گفت‌وگو با «شرق»:

نمی‌خواهم شبیه دیگران باشم

مریم آموسا

«ژان پی‌یر» مدرس دانشگاه، نقاش، عکاس و شاعر فرانسوی متولد ۱۹۴۲ است. او در بیشتر کشورهای دنیا از جمله کره‌جنوبی، چین، آمریکا و... نمایشگاه برپا کرده و تاکنون سه بار به ایران سفر کرده است؛ بار نخست برای سخنرانی پیرامون هنر مدرن و دوبار هم برای برپایی نمایشگاه عکس‌ها و شعرهایش در گالری سیحون و گالری راه ابریشم. در نمایشگاه اخیرش که در گالری راه ابریشم برپا شد تعدادی از عکس‌های خود را همراه شعرهایش که با فونت فارسی و فرانسه به شیوه تایپوگرافی نوشته شده بود همراه یک ویدیو به نمایش گذاشت. البته شیوه اجرا و استفاده از فونت فارسی در شعرهایی که از او در کنار عکس‌هایش به نمایش گذاشته شده، بسیار مبتدی و فارغ از نوآوری‌های تایپوگرافی است. عکس‌های ژان پی‌یر عکس‌های واقع‌نمایانه‌ای‌اند که هر عکس همراه شعری که در کنارش نوشته شده یک کل را ساخته‌اند و در عین حال استقلال خود را حفظ کرده‌اند و با خواندن هر شعر یا دیدن هر عکس گوشه‌ای از خاطرات ما پیش رویمان زنده می‌شود. ژان پی‌یر با عکس‌ها و شعرهایش توان این را دارد که آنچه را در اعماق ذهن ما فرونشین کرده بالا بیاورد و به ما نشان بدهد؛ نشان دادنی که با لذت کشف همراه است. البته ژان پی یر که در عرصه‌های مختلف هنری تجربیاتی را پشت سر گذاشته، معتقد است در هنر مدرن نمی‌توان یک اثر هنری را مختص یک متریال کرد و برای او همه متریال‌ها در خدمت شعر هستند. او عکس‌هایش را هم شعرهای صامتی می‌داند که با زبان تصویر با مخاطب سخن می‌گویند. برای این هنرمند غایت هنر مدرن رسیدن به شعر است. این هنرمند فرانسوی علاقه‌ای به انتشار شعرهایش در قالب کتاب ندارد، اما به دلیل ذوق‌زدگی‌ای که نسبت به شعر فارسی دارد، می‌خواهد کتابی دوزبانه درباره شعر فارسی و فرانسه بنویسد و آن را منتشر و همزمان با آن پروژه عکس و شعر را در فرانسه و ایران اجرا کند. گفت‌وگویمان را با او در ادامه می‌خوانید.

شما تاکنون سه‌بار به ایران سفر کرده‌اید اما با توجه به روحیه‌تان از هرگونه گفت‌وگویی پرهیز می‌کنید. بهتر نیست مخاطبان کمی بیشتر شما را بشناسند؟

من زیاد علاقه‌ای به این ندارم که مشهور شوم، از این‌رو حتی در رسانه‌های فرانسه‌زبان هم کمتر گفت‌وگویی از من و حتی تصویری از آثارم می‌بینید. من به شدت از تکثیر و تکرار شدن چه توسط خودم و چه اندیشه و نگاهم توسط دیگران گریزانم. از این رو آثارم را تنها می‌توانید در نمایشگاه‌هایی که برگزار می‌کنم، ببینید. حتی تصویری از آنها را روی اینترنت قرار نمی‌دهم. نمی‌خواهم شبیه دیگران باشم. من متولد ۱۹۴۲ فرانسه هستم و مثل همه آدم‌ها زندگی خاص خودم را دارم، با تلاطم‌ها و فراز و فرودش. در نوجوانی چون نمی‌خواستم شبیه کسی باشم و برخلاف رودخانه شنا کنم تحصیلاتم را رها کردم و چون علاقه‌مند به هنر بودم خودجوش سراغ آموختن هنر رفتم اما در نهایت در ۳۰سالگی تحصیلاتم را به طور آکادمیک در دانشگاه آغاز کردم و پس از پایان تحصیلاتم در دانشگاه خیلی زود به عنوان استاد مشغول کار شدم. این روحیه استقلال‌طلبی و آزادی‌خواهی همیشه در زندگی‌ام نقص داشته و شاید چون این روحیه در وجود من قوی است روحم را سپرده‌ام به هنر و خود را وقف یک رشته یا متریال هنری نکرده‌ام.

با توجه به اینکه سال‌ها درس و مدرسه را رها کرده بودید، چگونه به عنوان مدرس به دانشگاه راه پیدا کردید؟

چون به عنوان یک هنرمند صاحب‌سبک در فرانسه شناخته شده بودم به عنوان مدرس خیلی زود دعوت به کار شدم. در فرانسه برخلاف ایران همه برای استاد شدن از یک مسیر خاص نمی‌گذرند بر این اساس اصلا نباید از مسیری که من پیش گرفتم تعجب کنید.

تاکنون در چه رشته‌های هنری کار کرده‌اید؟

در عرصه هنر تاکنون تجربیات متعددی را پشت سر گذاشته‌ام. کار هنری را با نقاشی شروع کردم و سبکم در نقاشی آبستره است. اما خیلی زود به مجسمه‌سازی روی آوردم و هنر مدرن را، هم به صورت عملی و هم تئوریک کار کرده‌ام. اینستالیشن، مجسمه‌سازی، عکاسی و نقاشی در شمار دغدغه‌های جدی و اصلی من در هنرهای تجسمی است.

در فرانسه شهرت شما بیشتر به واسطه تدریس در دانشگاه است یا به عنوان هنرمند؟

بی‌شک در هر دو زمینه چهره شناخته‌شده‌ای هستم اما بخش عمده شهرت من به واسطه هنرمند بودنم است.

با توجه به اینکه شما در کنار هر یک از عکس‌هایتان از شعر استفاده کرده‌اید، علاقه‌تان به شعر از کجا ناشی می‌شود؟

از جوانی شعر می‌گفتم و جزییات نقاشی و موضوع آنها همواره شعر بوده یا به شعر نزدیک بوده است. شعرهای من بیشتر شبیه موج دریاست. این شعرها، جهانی را به تصویر می‌کشند که در آن زندگی می‌کنم.

عکاسی را از چه زمانی شروع کردید. با توجه به اینکه چهره شناخته‌شده‌ای در عرصه نقاشی هستید چرا به سمت عکاسی گرایش پیدا کردید؟

خود را عکاس نمی‌دانم هرچند در این زمینه سال‌هاست فعالیت می‌کنم. تنها به ضرورت شعر عکاسی می‌کنم و در واقع عکاسی برایم گونه‌ای از شعر است؛ شعری که صامت است، اما حرف می‌زند. اساس کار من در هنر مدرن این است که از مدیاهای مختلف استفاده می‌کنم و خودم را تنها ملزم به استفاده از یک مدیا نمی‌کنم. همه چیز برای من در خدمت شعر است و در عکس، نقاشی، مجسمه‌سازی و هنر مدرن رسیدن به بیان شاعرانه و غایت شعر اهمیت دارد. در واقع در شعر به نوعی حرف می‌زنیم که گاه کلمات نمی‌توانند آن گونه که باید از بیان احساس بربیایند از این رو برای گفتن از عکس و نقاشی استفاده می‌کنم.

چه شد تصمیم گرفتید برای بیان شعری‌تان از مدیاهای مختلف استفاده کنید؟

به نظر من اساس کار شاعر خالص نیست. من از ابزارهای مختلفی که بتواند در مدیای شعر تبلور پیدا کند استفاده می‌کنم. استفاده از مدیاهای مختلف برای این است که بتوانم تغییری در شیوه دیدن و نوشتنم به وجود آورم. همواره عنصر محرک من برای خلق اثر هنری ادبیات است. ابتدا شعر می‌نویسم و بعد براساس شعری که نوشته‌ام شروع می‌کنم به عکاسی یا نقاشی کردن و با این کار حس آن شعر را کامل می‌کنم. البته به خوبی می‌دانم که اثر کلمات خیلی بیشتر از تصاویر است. هیچ کدام از مدیاهای دیگر نمی‌توانند انتزاعی را که در شعر وجود دارد به تصویر بکشند.

محور و مضمون اصلی شعرتان چیست؟

محور و مضمون شعر من، خود شعر است؛ شعری که همه چیز را می‌تواند تحت‌الشعاع قرار دهد. در فرانسه نوعی شعر داریم که من نمونه‌اش را در شعر فارسی ندیده‌ام که کاملا می‌توانید ابعاد مختلف هنری را در آن مشاهده کنید. این نوع شعر برای من میعادگاه زندگی است. اگر قرار باشد اثری هنری خلق کنم برای من اساس آن کار، مهم است. برای من شعر در گشوده‌ای است به سوی مردم. نگاهم نه تنها در شعر بلکه در اثر هنری به این شکل است که پایان‌ناپذیری گذشته به‌ویژه آینده در هیچ قابی گنجانده نشود. من با کانسپت‌های مختلفی کار کرده‌ام، اما بازگشت به خود برایم همواره با شعر بوده است. شعر برای من از چنان قدرتی برخوردار است که می‌تواند در همه چیز رسوخ کند و همه چیز را تحت‌الشعاع قراردهد.

چرا در نمایشگاه اخیرتان که در ایران برپا شد از فونت فارسی در کارهایتان استفاده کردید؟

دلیل نخست این بود که این نمایشگاه در ایران برپا شد و دلیل دیگرم اینکه خط فارسی از قابلیت‌های بصری خاصی برخوردار است که می‌توان از امکانات آن برای بیان هنری استفاده کرد. با توجه به اینکه در اروپا فونت باستانی از هم جدا است من دوست دارم برای نوشتن شعرهایم از فونت باستانی استفاده کنم تا بُعدی از تصویر و چیدمان شعرم را نشان بدهم. در واقع از امکانات دیداری شعرم برای بیان مفهوم و مقصودم بهره بگیرم.

عکس: شرق

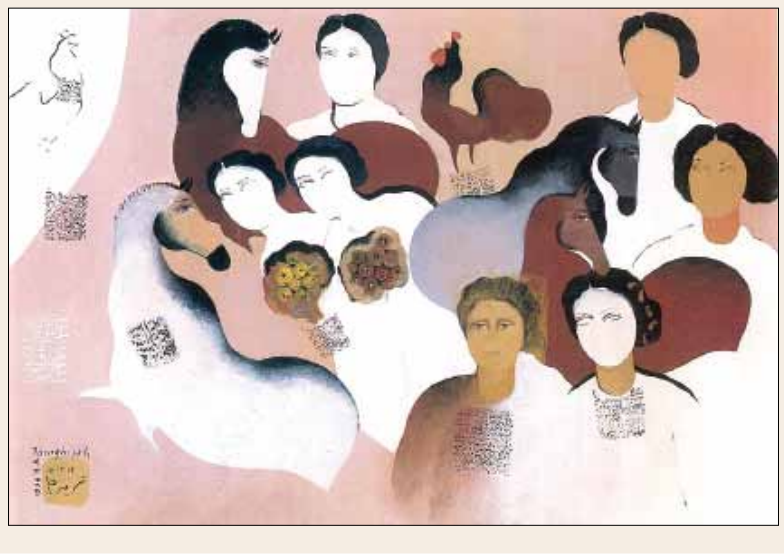
به مناسبت دومین سالگرد درگذشت «محمدعلی ترقی‌جاه»

یاد یک نقاش

شادی تاکی*

یک «یادداشت»، یک «یادآوری»، یک «یادبود» یا هر اصطلاح دیگری که می‌تواند برای به خاطر آوردن و به خاطر سپردن یک هنرمند نقاش مناسب باشد؛ و این بهانه‌ای شد برای نوشتن. اما نوشتاری نه از جنس زندگینامه و بازگویی خاطرات شیرین و یادآوری تلخی رفتن، بلکه شرح و یادآوری آثاری که روح و تفکر هنرمند نقاش را در خود پنهان داشته‌اند. غنای رنگی، فیگورهای زنانه و اسب‌های تجریدی، موضوعات مشترکی هستند که بر پهنه تابلوهای مرحوم محمدعلی ترقی‌جاه، با آبرنگ یا اکریلیک و گاهی گواش نقش‌بسته می‌شدند و حال و هوای این نقاشی‌ها به گونه‌ای است که می‌توان با نگاه به هر یک از آنها ثمره تاثیر سده‌های متمادی از تاریخ و فرهنگ ایران‌زمین را مشاهده کرد و شاید به همین خاطر بود که در سال ۱۳۷۷ هـ.ش این نقاشی‌ها از سوی موزه بین‌المللی هنر قرن بیست و یکم آمریکا (تیموتکا)[1]، به عنوان نماینده هنر ایران انتخاب شد. اگرچه فرانس ماری هانگر، هنرشناس و نویسنده سویسی نیز در کتابی با عنوان «گزیده آثار محمدعلی ترقی‌جاه» که در سال ۱۳۸۵ منتشر شد، به طور مفصل به معرفی و شرح شخصیت و آثار این هنرمند پرداخته است؛ اما این نوشتار در قالبی بسیار کوتاه‌تر، سعی دارد به‌دور از تعریف و تمجید یا انتقاد، تنها با خوانشی کمی متفاوت‌تر از آنچه تا به حال صورت گرفته، به معرفی آثار ترقی‌جاه بپردازد تا به این بهانه یاد او را در دومین سالگرد درگذشتش گرامی دارد. برای شروع شاید بهتر باشد از تصاویر اسب‌ها و زنانی سخن گفت که مشخصه اصلی آثار ترقی‌جاه هستند و بر این اساس، نقاشی‌های او را از دیگران متمایز می‌کنند. اسب‌ها در اغلب نقاشی‌ها نقش اصلی را بر عهده دارند و گاهی وسعت زیادی از فضای کادر را به خود اختصاص می‌دهند. انتخاب این حیوان و حضور دایمی‌اش در نقاشی‌ها می‌تواند اشاره‌ای بر اهمیت آن در فرهنگ ایرانی باشد، زیرا که اسب همواره از لحاظ کاربردی و شخصیتی داشتن نجابت نزد مردم این قوم مورد توجه بوده است. اسب‌هایی انتزاعی با پوزه باریک، پاهای کوتاه و گاهی محو شده و گرده‌های بزرگ، چنین فیگورهایی یادآور اسب‌های سفالی ماکو و شوش در قرون هفتم و هشتم پ.م هستند. گاهی اوقات تعداد زیاد اسب‌ها با ریتمی منظم و در مواردی بی‌نظم و تکرارشونده در سرتاسر تابلو همراه با تداخل فرم‌ها تداعی‌گر حرکت و تاخت و تاز آنهاست.

زنان نیز همچون اسبان حضور پررنگی در آثار ترقی‌جاه بر عهده دارند. زنانی با پوشش بلند، که گهگاه توسط نقش بته‌جقه - از رایج‌ترین نقوش نمادین ایرانی که ردپایش در آثاری چون ترمه، زری‌بافی، نگارگری، تذهیب، قلمکاری، آثار سفالین و فرش دیده می‌شود - تزیین شده‌اند. زنان اغلب با چهره‌ای فاقد دماغ و دهان و گاهی حتی بدون چشم نمایان می‌شوند و تماشاگر به جای چهره شاهد بیضی‌هایی به رنگ زرد، نارنجی، قرمز یا طلایی است. در برخی از این نقاشی‌ها سکوت ناشی از فقدان لب‌ها همراه با رُست فیگورهایی که اغلب دست چپ خود را گویی به نشانه احترام روی سینه گذاشته‌اند و با نگاهی خیره و متفکرانه در ترسیمی روبه‌رو از چهره و پیکره به تماشاگر می‌نگرند، یادآور تندیس‌هایی هستند که امروزه به نام تندیس‌های نیایشگر از میراث کهن تمدن‌های بین‌النهرین و ایران باستان به جای مانده‌اند. گیسوان زنان اغلب به رنگ‌های مشکی و گاهی بلوند ظاهر می‌شوند و در برخی موارد توسط چارقدهای سفیدرنگ پوشیده می‌مانند. ترقی‌جاه در تعدادی از نقاشی‌هایش نقش ویژه‌ای به گیسوان اختصاص می‌دهد مثلا در یکی از تابلوها نیمی از چهره زن را با موهایش می‌پوشاند و نقوش تزیینی یا نوشته‌هایی ناخوانا را روی موها جای می‌دهد. ترسیم موها تداعی‌گر اهمیت به زلف (زلف یار) و معنای آن در فرهنگ، ادبیات و عرفان ایرانی است به طوری که در عرفان، آن را چنین بیان کرده‌اند: «زلف، تجلی جلال حق است... که هیچ‌کس را به آن راه نیست... چنانچه زلف پرده روی محبوب است، در هر موجودی از موجودات، حجاب و نقاب وجه واحد حقیقی است و در نقاب موجودات، آن حقیقت واحد پنهان است و از شگفت‌ترین احکام ظهور الهی این است که به صورت هرچند ظاهر گشته، هم در آن صورت مخفی است.» (اجتهادی، ۱۳۸۲: ۵۵۱) بر این اساس شاید بتوان پنهان شدن چهره در پس گیسوان را با چنین مفاهیم ویژه‌ای از ادبیات و عرفان ایرانی در ارتباط دانست. از موارد دیگر در نقاشی‌های ترقی‌جاه انس بین زنان با حیوانات است به‌خصوص در ترسیم زن و اسب. به گونه‌ای که به جز همنشینی این دو عنصر در برخی موارد شاهد ترکیب آنها با یکدیگر هستیم مثلا فیگورهایی ساخته شده از ترکیب پیکر اسب و بالا تنه زن یا در نقاشی دیگری تصویر زن با نیمرخ اسبی همراه و در واقع «ترکیب» شده است به گونه‌ای که چشم انسان‌وار و متفکر، با ابروی نازک و زنانه اسب و نیز منحنی‌های به‌کار رفته در طراحی آنکه تداعی‌گر آناتومی زنانه است این آمیختگی و یکی شدن زن و اسب را تشدید می‌کند. همراهی تصویر زن و اسب و انتخاب این دو عنصر در کنار یکدیگر، مفهومی اساطیری به نام ایزدبانوی «دُرُواسپ» را به خاطر می‌آورد، «به معنی دارنده اسبان تندرست، که از ایزدان حامی چهارپایان و به‌خصوص اسبان بوده» (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۴) و با جنسیتی مونث تجسم می‌یابد، بنابراین در فرهنگ ایرانی بین دو مفهوم زن و اسب انس و سازشی دیرینه وجود داشته است. همچنین از حیوانات دیگری که زنان آثار ترقی‌جاه را همراهی می‌کنند، خروس‌هایی اغلب سفیدرنگ هستند. حضور این پرندگان که همواره در حال بانگ زدن ترسیم شده‌اند می‌تواند یادآور مفاهیمی باشد که ناخودآگاه جمعی قوم ایرانی، از این پرنده در خود جای داده است. به طوری که در فرهنگ ایرانی در دوره‌های پیش از اسلام و نیز دوره اسلامی این شمایل با مفاهیم مثبت متنوعی همراه بوده است، برای مثال «خروس در فرهنگ مزدیسنا، از مرغان مقدس به شمار می‌آید... در سپیده‌دم، با بانگ خویش دیو ظلمت را می‌راند و مردم را به برخاستن و عبادت و کشت و کار می‌خواند.» (یاحقی، ۱۳۶۹، ۱۷۹) همچنین این پرنده همواره به عنوان نماینده خدای آتش بر روی زمین، در نزد ایرانیان باستان مقدس بوده و در حقیقت معنایی از آتش را با خود همراه داشته است. خروس در آموزه‌های دینی پیش از اسلام نیز از یاران سروش[2] معرفی شده و نمادی از ستایش نیکی، در برابر نابودی نیروهای شر است و نیز بنابر نقل اخبار و احادیث اسلامی، پیامبر اسلام(ص) در سفر شبانه و عارفانه معراج، خروس سفید بزرگی را مشاهده می‌کند که پیوسته در حال تسبیح خداوند متعال است.



از دیگر عناصر نقاشی‌های ترقی‌جاه نوشته‌هایی است کتیبه‌وار، که گویی اشعار ناخوانایی هستند و با رنگ‌های سیاه یا سفید در اغلب تابلوها خودنمایی می‌کنند و در مواردی با خطوط و علامت‌های طلسم‌گونه همراه می‌شوند. این نوشتارهای نامفهوم گاهی بر پشت اسبان سوار می‌شوند و گاهی بر سینه آنها جای می‌گیرند یا چنان که گفته شد قسمتی از چهره و گیسوان زنان را می‌پوشانند و در جایی پس زمینه آثار را مزین می‌سازند. استفاده از این نوشته‌ها که ریشه در شیوه نقاشان سقاخانه‌ای، مبنی بر ظهور نوشتار در نقاشی اوایل دهه ۴۰هجری شمسی دارد، موجب بروز حسی از تقدس در نقاشی‌های ترقی‌جاه شده‌اند. از مشخصه‌های دیگر، ترکیب‌بندی رنگی این نقاشی‌هاست، طلایی رنگ آشنای آثار ترقی‌جاه است و رنگ‌های دیگر انتخابی او نیز اکثرا گرم و درخشانند بر این اساس رنگ‌های سرد با وسعت سطوح کمتری خودنمایی می‌کنند. همچنین از دیگر مواردی که در کل نقاشی‌های ترقی‌جاه به چشم می‌خورد، فقدان عمق و تکیه بر عمق عمودی است یعنی حرکت به سوی بالا، عمق عمودی از ویژگی‌هایی است که در آثار نقاشی شرقی به وفور دیده می‌شود؛ گاهی نیز بُعد از طریق بزرگ‌نمایی برخی از عناصر جلوه‌گر می‌شود. تحرک و پویایی، رنگ‌های شاد و بهره‌مندی از فرم‌های نرم و اغلب دوار، همراه با نقوش تزیینی، حال و هوایی از شادی و نشاط را به ذهن تماشاگر متبادر می‌سازند، این شادی و سرور در ترکیب‌بندی‌های رنگی و فرمی نگارگری‌های ایران نیز قابل مشاهده است. به گونه‌ای که در این نگارگری‌ها حتی صحنه‌هایی از جنگ و دوزخ نیز با چنین ویژگی‌هایی همراه هستند، اما مضمون آثار ترقی‌جاه به‌دور از هرگونه جنگ و خشونت همواره تداعی‌گر صلح و آرامش است.

منابع:

۱- اجتهادی، مصطفی و دیگران (۱۳۸۲)؛ دایره‌المعارف زن ایرانی؛ تهران: نشر ریاست‌جمهوری مرکز امور مشارکت زنان
۲- آموزگار، ژاله (۱۳۸۶)؛ تاریخ اساطیری ایران؛ تهران: انتشارات سمت
۳- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۶۹)؛ فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی؛ تهران: انتشارات سروش

پی‌نوشت‌ها:

1-TIMOTCA

۲- سروش نخستین آفریده اورمزد است که او را می‌ستاید، گردونه او چهار اسب سفید تندرو دارد، او سه بار در شبانه‌روز جهان را درمی‌نوردد تا آفریدگان را نگهبانی کند، نگهبان آتش است و بهترین نابودکننده دروغ.

*پژوهشگر

کانسپت

نکاتی درباره چیدمان و «ویدیوآرت» در موزه صلح تهران

یک ثانیه سفید یک ثانیه سیاه

فرید امین‌الاسلام

■ موزه صلح تهران از شانزدهم تا هجدهم مردادماه میزان چیدمان و ویدیوآرت شیرین عابدینی‌راد و علیرضا امیرحاجبی بود. این نمایشگاه که به مناسبت بمباران اتمی هیروشیما و ناکازاکی و در سالگرد این واقعه ضدبشری برگزار شد، توجه بسیاری از مخاطبان را به خود جلب کرد. اندیشه موزه صلح تهران که در ساختمان اهدایی شهرداری تهران در پارک شهر قرار دارد، در سال ۱۳۸۴ شکل گرفت. این موزه با الگوبرداری از موزه صلح هیروشیما تلاش می‌کند رنج‌های حاصل از جنگ و خشونت در جهان و ایران را (که ناشی از سلاح‌های شیمیایی حاصل از جنگ تحمیلی است) به منظور پرهیز از جنگ و خشونت و ترویج صلح و دوستی به نمایش بگذارد. در این میان بهترین انتخاب، هنرهای تجسمی و رسانه‌های مورد استفاده در این هنر است.

ویدیوآرت این دو هنرمندکه با پروجکشن روی پرده به نمایش درآمده بود، نمایش پخش یک قطره جوهر سیاه در کاسه‌ای با آب زلال بود. اولین تصویری که از نحوه پخش آهسته جوهر در آب تشکیل می‌شد، تصویری قارچ مانند بود که بیننده را یاد لحظه انفجار بمب هسته‌ای و تشکیل قارچ دودی‌شکل ناشی از آن می‌انداخت. لحظه انفجار، لحظه‌ای که به نقل از یادداشت نمایشگاه، دهشتناک‌ترین صدای قرن از آن شنیده و زمان انتزاعی متوقف شد، لحظه‌ای که آشوب در ذهن انسان مدرن ثبت شد.

آشوب (chaos) نظریه‌ای فلسفی -ریاضی است که به هنرجدید راه یافته و در هنر معاصر تثبیت شده است. نظریه‌ای که سیستم‌های آشوبناک را در سیستم‌های غیرخطی دینامیکی توضیح می‌دهد. تغییری اندک در چنین سیستم‌هایی باعث تغییرات بسیار در آینده همان سیستم خواهد شد. اگر فقط ذره‌ای در این پدیده که به اثر پروانه‌ای مشهور است، جابه‌جا شود همه چیز به نهایت می‌رود یا آن‌طور که دریادداشت نمایشگاه آمده است، در معنای استعاری‌اش به درجه صفر انسانیت می‌رسد؛ لحظه‌ای که هیچ هنری نمی‌تواند آن را بازنمایی کند.

اتفاق خلاقانه دیگری که در نمایش ویدیوآرت رخ داد، نمایش نگاتیوی آن در چهار تلویزیون بود که گردآگرد سالن اصلی قرار داشت. نمایش ویدیوآرت به صورت نگاتیو در ستایش و به یاد تمام تصاویر سیاه و

سفیدی بود که بعد از انفجار در هیروشیما و ناکازاکی به جا مانده بود. البته اگر از این تعبیر سمبلیک بگذریم، از نظر مفهومی نمایش نگاتیو گونه ویدیو آرت، تاکیدی بر لحظه انفجار بمب اتم است؛ چراکه به دلیل نور زیاد ناشی از انفجار دید انسان از نگاه پوزیتیوی به نگاه نگاتیوی تبدیل می‌شود؛ نگاهی که تصویر جهان را پس از فاجعه برای همیشه تغییر داد.

چیدمان هم در ارتباط مستقیم با ویدیوآرت بود. ظروف شیشه‌ای که در ردیف‌های منظم چیده شده بودند، پر بودند از آبی که قطرات جوهر در آن پخش شده بود و سیاهی جوهر در تمام آب ظرف به آرامش رسیده بود؛ تسلط سیاهی بر زلالی و سفیدی آب. در زیر هر ظرف آب هم یک آینه به شکل مربع تعبیه شده بود. استفاده از آینه، نه تنها از نظر زیبایی بصری به چیدمان کمک کرده بود؛ بلکه از نظر مفهومی توانسته بود انعکاس نور تابیده شده در سالن را تداعی‌کننده نور ناشی از انفجار اتمی کند.

روی درپوش شیشه‌ای هر ظرف هم عقربه‌های ساعت از جنس MDF که با برش لیزری ساخته شده، دیده می‌شد که ساعت را شبیه‌سازی کرده بود. این عقربه‌ها ساعت‌های مختلف بعد از لحظه انفجار را نشان می‌دادند: ساعت ۸:۱۵ صبح، تداعی‌کننده آشوب زمانی بعد از انفجار و توقف زمان و ثبت خاطره‌ای سیاه در تصویر ذهنی جهان بعد از انفجار اتمی بود.

هدف این چیدمان بازنمایی نبود؛ بلکه رسیدن به مفهوم سیاهی و تیرگی خفقان‌آور ایستادن زمان بود؛ نه زمان قراردادی، بلکه «زمان کیهانی». دیگر تنها یک زمان قراردادی وجود ندارد بلکه «زمان انتزاعی» است که در ذهن انسان به بی‌نهایت می‌رسد و آن «زمان کیهانی» است و اتفاقات آشوب‌ناکی که در زمان قراردادی ما به ظاهر تصادفی می‌نماید، در زمان کیهانی شکل دیگری پیدا می‌کند. زمانی که بر ناخودآگاه ما حاکم است و برای توجیه هر اتفاقی عنصر تصادف را برای آن تعریف می‌کنیم. «زمان کیهانی» زمانی است که خاطرات ما در آن ثبت می‌شود.

پروژه یک ثانیه سفید /یک ثانیه سیاه ادای دین و احترامی بود به قربانیان نخستین فاجعه اتمی جهان.