حضور جسمانیِ احساس

نقاشی‌های فرشته یمینی‌شریف در نگارخانهٔ برگ

علی‌اصغر قره‌باغی

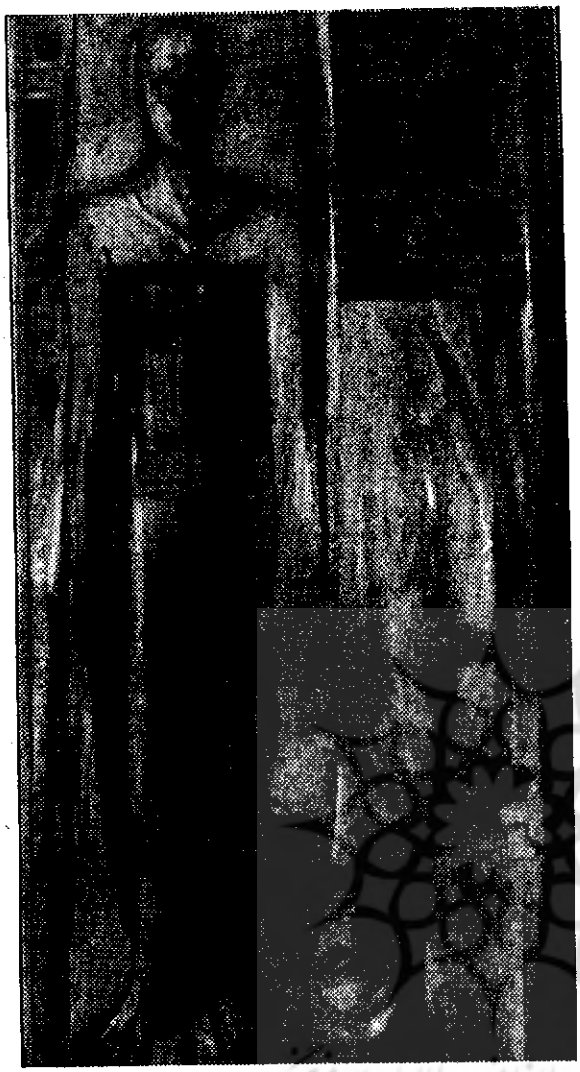
فرشته یمینی‌شریف، هم شعر می‌گوید و هم نقاشی می‌کند. دستی‌دستی خودش را میان شعر و نقاشی و در فضایی که امیدوار است شعر و نقاشی در آن به هم برسند گیر انداخته است. از دیدگاه او، نقاشی و شعر دو قلمرو عاشقانه و در هم تنیده‌اند، هر دو به راه یک هدف‌اند، بیانگر روایتی همسان‌اند و از همین رهگذر هم هست که می‌خواهد نقاشی‌اش در شعر، و شعرش در نقاشی نمود پیدا کند. این شکل نقاشی کردن، زمزمه‌یی است که از مدت‌ها پیش آغاز کرده و اکنون به نظر می‌آید که متوقف کردن آن برایش دشوار شده است. اما واقعیت هم آن است که با هر تکرار، در خواندن این ملودی متبحرتر می‌شود. همان‌طور که هنگام شعر گفتن دل‌نگران معانی واژگان و کلام است، هنگام نقاشی کردن هم در اندیشهٔ معنای ایماژهاست. می‌خواهد با معانی ایماژها کنار بیاید اما ایماژهایش، همانند زنجیره‌یی از دلالت‌گرهاکه مدام جای یک دیگر را می‌گیرند، هر دم معنا و هویتی تازه می‌یابند. از این رو، گاهی چنان نقاشی می‌کند که گویی سرمست کلام بوده است و با این همه به سبب حضور حالت و سبک و مهم‌تر از آن دو، به سبب ساختار دلالتگرها، هرگز نمی‌توان کارهایش را به شیوه‌های شاعرانه بررسی کرد.

در نقاشی‌های یمینی‌شریف دو مؤلفهٔ اصلی دیده می‌شود: یکی پرداختن به زیبایی و بهره‌جویی مقتصدانه از رنگ، و دیگری، تمایل آشکار نسبت به ترکیب‌بندی‌های ساده و پروقار، زیبایی‌هایی که در نقاشی او دیده می‌شود از آن گونه زیبایی است که تمامی توهمات خلوص و مطلق بودن از آن زدوده شده و بدون تلاش آشکار برای «زیباسازی»، از فرایند نقاشی سربرآورده است. در کارهایش فیگور، کار ترجمان شرایط حسی به واقعیت‌های بصری را به عهده می‌گیرد، از طریق حضور جسمانی فیگور به بیان تجسمی دست می‌یابد و از طریق بیان تجسمی، به حضور جسمانی احساس می‌رسد. یمینی‌شریف با نگرشی معطوف به تاریخ هنر نقاشی می‌کند، مانند نقاشان کلاسیک، با آگاهی از شگردهای تجسمی، از حالت به عنوان نشانه بهره می‌گیرد و آن‌چه به کارش گیرایی می‌بخشد، همین «حالت» و وجه نقاشی‌های اوست. حالت، پیش از اندیشیدن به این که چه چیز را نقاشی کرده است و حتی پیش از شناسایی مضمون و عناصر آن، خود را به رخ می‌کشد و به دشواری زیر سیطرهٔ تعبیر و تفسیر مضمونی که شاید در اصل منظور نقاش بوده است قرار می‌گیرد. به بیان دیگر، در نقاشی‌های یمینی‌شریف، حالت، شکلی از حضور جسمانی احساس است و چنان به این وجه از نقاشی خود می‌پردازد که گویی حریم ناشکستنی احساس و همتافتگی‌های حاصل از آن آخرین سنگری است که هنرمند امروز می‌تواند به آن پناه ببرد. حالت فیگورهای او مانند حالت بازیگری است که در پایان یک نمایش با تشویق و تقاضای تکرار از سوی

تماشاگران روبه‌رو شده است. می‌داند که بازیگری او گذرا بوده است اما آرزو می‌کند که ذهنیتی تازه پدید آورده باشد. حالت، حاصل جمع دلایل و غرایز و حتی رخوت‌هایی است که عمل بازیگری را از هر سو احاطه می‌کند و فضایی خاص پدید می‌آورد. همین حالت‌ها تماشاگر را دعوت می‌کنند که میان تخاطب بیرونی و پیام نقاشی و نمادها و نشانه‌هایی که به منظور پدید آوردن بینش درونی هستی یافته‌اند تفاوت و تمایز قایل شود. اما بعد از هر تلاش، باز به این واقعیت باز می‌گردد که پدید آورندهٔ حالت‌ها نقاش بوده است و نقاش هم ضمن آن که به تأثیرگذاری اثرش می‌اندیشیده، زیرکانه از زیر بار آن که مضمون نقاشی‌هایش بر عناصر تجسمی سیطره پیدا کند و همه چیز را زیر پروبال خود بگیرد، شانه خالی کرده است. به کلام دیگر، نخواسته است با حرف و پیام حالت بازیگری را بشکند و در این میان، آن‌چه ممکن است کارایی داشته باشد، هرمنوتیک سکوت است.

در نگاه نخست، رویداد مشخصی در پرده‌ی نقاشی یمینی‌شریف اتفاق نمی‌افتد. فیگورهایش همان‌قدر غیرواقعی به نظر می‌آیند که نقش بهرام‌گور بر یک فرش قدیمی، اما با نگاهی دقیق‌تر، همین بی‌حادثه‌گی، چند سویه و چند لایه می‌شود. این کار نشانهٔ دوری گرفتن از نقاشی‌های تکراری و میثاق‌های بازدارندهٔ تجسمی است، حاصل نگرشی امروزی به هنر نقاشی است که در آن پیچیدگی عوامل و عناصر با سادگی ترکیب‌بندی به هم می‌آمیزند و در هم تنیده می‌شوند. نقاشی یمینی‌شریف نگاهی دوباره به کیفیت‌های مادی است که در واقعیت‌های روزمره هم دیده می‌شود. می‌خواهد چندوجهی بودن واقعیت را محکی دوباره بزند و می‌داند که این کار با اداهای مدرنیستی و نقاشی‌های به اصطلاح خود انگیخته و خودگردان چهل پنجاه سال پیش، شدنی نیست. از این رو به شکلی از رئالیسم روی می‌آورد که تا حد وحدودی موجه، بر خیال اندیشی و احساس هم استوار است. در فضایی از این گونه، تماشاگر به خویشتنی دست می‌یابد که حتی در محدودهٔ ساکت و آرام چارچوب نقاشی هم احساس آرامش نمی‌کند و انگار تمامی پردهٔ نقاشی آینهٔ گزدیسی بوده است که باید خویشتنی جدامانده را بازتاب دهد. می‌داند آن انسانی که روزگاری خود را از طریق «خویشتن» واقعی هویت‌یابی می‌کرد از صحنهٔ روزگار رخت بربسته است. آن فرمولی که رمبو از «خویشتن در دیگران» به دست داده بود هم با هر جنبش و هر نسیم هنری اعتبار خود را از دست داد و آن‌چه امروز بر جا مانده، توهم هویت است.

آن‌چه یمینی‌شریف به عنوان تابلوی نقاشی در نمایشگاه اخیر خود در گالری برگ به دیوار آویخته به ظاهر از چند فیگور و نماد شکل‌گرفته است اما درواقع



آینهٔ تمام‌نمای سرنوشت زنانی است که مانند زنان روایات اسطوره‌یی یونان کهن، آرزویی به جز ماندگاری و نامیرایی نداشتند. آرزوشان برآورده شد اما یکسره فراموش کرده بودند که همراه نامیرایی، سرزندگی و شادابی را هم آرزو کنند. زن‌های نقاشی یمینی‌شریف زیبا و باوقار به نظر می‌آیند اما مرده‌های زنده‌اند. کمی زنده‌تر از مرده‌اند. بیشتر از درون زنده‌اند تا از بیرون و گویی به نوعی افسردگی و مرگ روحی گرفتار آمده‌اند. نوعی بیمارگونه‌گی، زیبایی زنان او را غبارآلود می‌کند، آنان را به شکل نماد و تمثیل گذر زمان می‌نمایاند و گویی در این میان لحظات شادی، میان پرده‌یی بوده است در حرکت بی‌امان به سوی مرگ و نیستی. این‌ها یادآور پرتره‌یی است که ادوارد مونک از خودش در جهنم کشیده است، یادآور نقاشی‌های مذهبی آن‌هم از نوع کاتولیکی آن است که همیشه مضامین خود را یا در بهشت جست‌وجو می‌کرد و یا در جهنم و هیچ‌وقت به فکر زمین نبود. این ایماژها به هر حال بر قلمرو نقاشی او سیطره یافته‌اند اما نباید به آن‌ها اجازه دهد که قلمرو اندیشه‌هایش را هم در اختیار خود بگیرند. البته انصاف باید داد که انجام این کار، آن‌قدرها هم که بر زبان می‌آید ساده نیست و حرفی است که از کنار گود زده می‌شود. بی‌تردید یمینی‌شریف این فیگورها را پناه‌گاه و مأمنی یافته است و نمی‌خواهد در شکل و حالت آن‌ها دخالت کند و تازه اگر هم بخواهد دخالت کند. چه بکند؟ آن روزی که امیل‌زولا در امور و روابط مردم دخالت می‌کرد، می‌دانست که چه می‌کند و چه می‌گوید چرا که افق رهایی را به تمامی در اختیار داشت. ولتر هم همین طور، سارتر هم. اما نقاش امروز به عنوان یک روشنفکر، مخصوصاً که شاعر هم باشد، نمی‌تواند دخالت کند چرا که آن‌چه مرتکب شده فقط کشیدن یک پردهٔ نقاشی نبوده و ثمرهٔ یک فعالیت هنری-اجتماعی-فلسفی بوده است. خیلی که به قول قدما، هنر بکند و اثر بنمایاند، آن است که از چیستان هنر امروز سر در آورد و جایگاه واقعی آن را بشناسد. آن قدر هم زیرکی و شناخت دارد که تحریف‌های بی‌مورد و ناموجه و کژوکوژ نمایی را به حساب دخالت نگذارد و

مدرن‌بازی در نیاورد. بی‌تردید این ادب را از سخت جانانی آموخته است که حریم و حرمت انسان را نادیده می‌گیرند و به بهانهٔ مدرن‌نمایی و بی‌آن‌که به فکر نمایش ضرورت‌ها باشند، انسان را بی‌خود و بی‌جهت کژوکوژ و بی‌اندام تصویر می‌کنند. زخم‌هایی که این هنرمندان به اصطلاح مدرن بر پیکر انسان زده‌اند، کشنده‌تر از زخم‌های هزاران تیغ تاتاری بوده است.

از دیدگاه مدرن‌نمایان کاذب، انسان باید خموده و کج‌وکوله و توسری خورده، رام و آرام به گوشه‌یی خزیده باشد تا حضرت نقاش بتواند از کیسهٔ او مدرن‌نمایی کند و در ضمن حرفی هم نزده باشد که بودار به نظر بیاید و کزک به دست کسی بدهد. جماعتی هم طوطی‌وار، به پیروی از سلیقهٔ پست‌وتوسری خوردهٔ خود، این شکل نقاشی را می‌ستایند و خبر ندارند که فکر پست و قالب پست آب به آسیاب یکدیگر می‌ریزند. درد این‌جاست که همه هم‌در عالم ادعا بلند پروازند، هیچ‌کس را قبول ندارند و دائم دم از نوآوری و هنر معاصر و هم‌روزگار خود بودن می‌زنند بی‌آن‌که بویی از آن‌چه امروز در جهان هنر می‌گذرد به مشامشان رسیده باشد. می‌خواهند با هزار جور ننربازی، ادای امروزی بودن را در آورند اما گرد کهنه‌گی و عتیقه‌گی بر معیارها و نگاهشان نشسته است. حالا بیا و به این آوانگاردهای پوسیدهٔ وطنی حالی کن که امروز درهای هنرهای تجسمی بر پاشنه‌یی دیگر می‌گردد. یا باید فکرها و معیارها و نگاه‌ها را تازه و نوگرد و یا در همان پیلهٔ تنگ و منظر محدود مدرنیسم آکادمیک شده لم داد و حرف مفت زد. یک ضرب‌المثل قدیمی یهودی لهستانی می‌گوید: «نمی‌توان همزمان در دو عروسی رقصید.» بگذریم، از یمینی‌شریف می‌گفتیم و نقاشی‌هایش.

یمینی‌شریف در پاره‌یی از کارهایش خود را درگیر همان مسأله‌یی می‌کند که بسیاری از نقاشان و طراحان از سزان به این سو درگیر آن بوده‌اند، یعنی توهمی نمایاندن خط‌های کناره‌نما که از یک سو حجم را از فضا جدا می‌کند و از سوی دیگر فاصلهٔ عناصر پرده را از تماشاگر مشخص می‌سازد. گاه این خط‌ها را در فضا محو و سیال می‌کند و گاه بر حضور آن تأکید می‌ورزد. برخی از نقاشی‌هایش به سبب بهره‌جویی از نمادها و نشانه‌های آشنا، شکلی نمادین پیدا می‌کند. گاهی همین نشانه‌ها را به جای نماد به تماشاگر تحمیل می‌کند وانگار همیشه افسونی نوعی حضور جادویی است. در کارهایش کیفیت، رنگ، ژرفا و دیگر عناصر بصری، به منظور برانگیختن پژواک حضور جسمانی احساس گرد آمده‌اند و انگار هر عنصر نقاشی‌اش یک همزاد درونی هم دارد که در فرمول‌بندی احساس درونی جای ویژهٔ خود را پیدا می‌کند. در شماری از کارهایش حضور آشکار یا تلویحی پرنده را می‌توان دید و بازشناخت. از دیدگاه رمانتیک‌ها پرنده نماد پرواز و رهایی بود و ابزاری برای دستیابی به جهانی دیگر شمرده می‌شد، اما در نقاشی‌های یمینی‌شریف، پرنده از پذیرش هرگونه تعبیر و تفسیر خاص تن می‌زند و ایماژی را شکل می‌دهد که باید از طریق آن به چیزی دیگر اندیشید، چیزی مانند یک شعر آشنا، یک گفت‌وگوی با خود در تنهایی و در نهایت به فرایند نقاشی و همان زمزمه‌هایی که در آغاز به آن اشاره کردم. آن‌چه یمینی شریف می‌آفریند چیزی است در مرزهای سیال خیال‌اندیشی و هنر، ایماژهایی هم که پدید می‌آورد بیشتر بصری و تجسمی است تا تمثیلی و نمادین، بازنمایی نمادگرایانهٔ نوعی پویشگری و جست‌وجو برای سردرآوردن از رمزوراز هستی است و از همین رهگذر هم هست که کارش در ساختار و معنا مبهم و تودرتو به نظر می‌آید. در نقاشی یمینی‌شریف هر دلالتگر نمادگرایانه در ظاهر مابه ازای بیرونی خود را دارد اما واقعیت آن است که ارجاعات بیرونی معنایی مشخص را نمی‌پذیرند و فقط به اشاراتی ذهنی برای یافتن معنا شباهت می‌یابند. حتی آن‌جا که به نمادهای خیر و شر می‌پردازد. تابع میثاق‌های شمایل‌نگارانه نیست و تشخیص آن دو را از یکدیگر ناممکن می‌نمایاند. نمی‌خواهد با نقاشی‌اش عرصه‌یی برای خیال بافی‌های تماشاگر فراهم آورد و به خیال اندیشی‌هایش دامن بزند اما می‌خواهد تماشاگر احساس کند که به چیزی بیرون از پیش اندیشیده‌ها و خودشیفتگی‌های خود چشم دوخته است و در جست‌وجوی ناممکن‌های خواستنی است. ◇