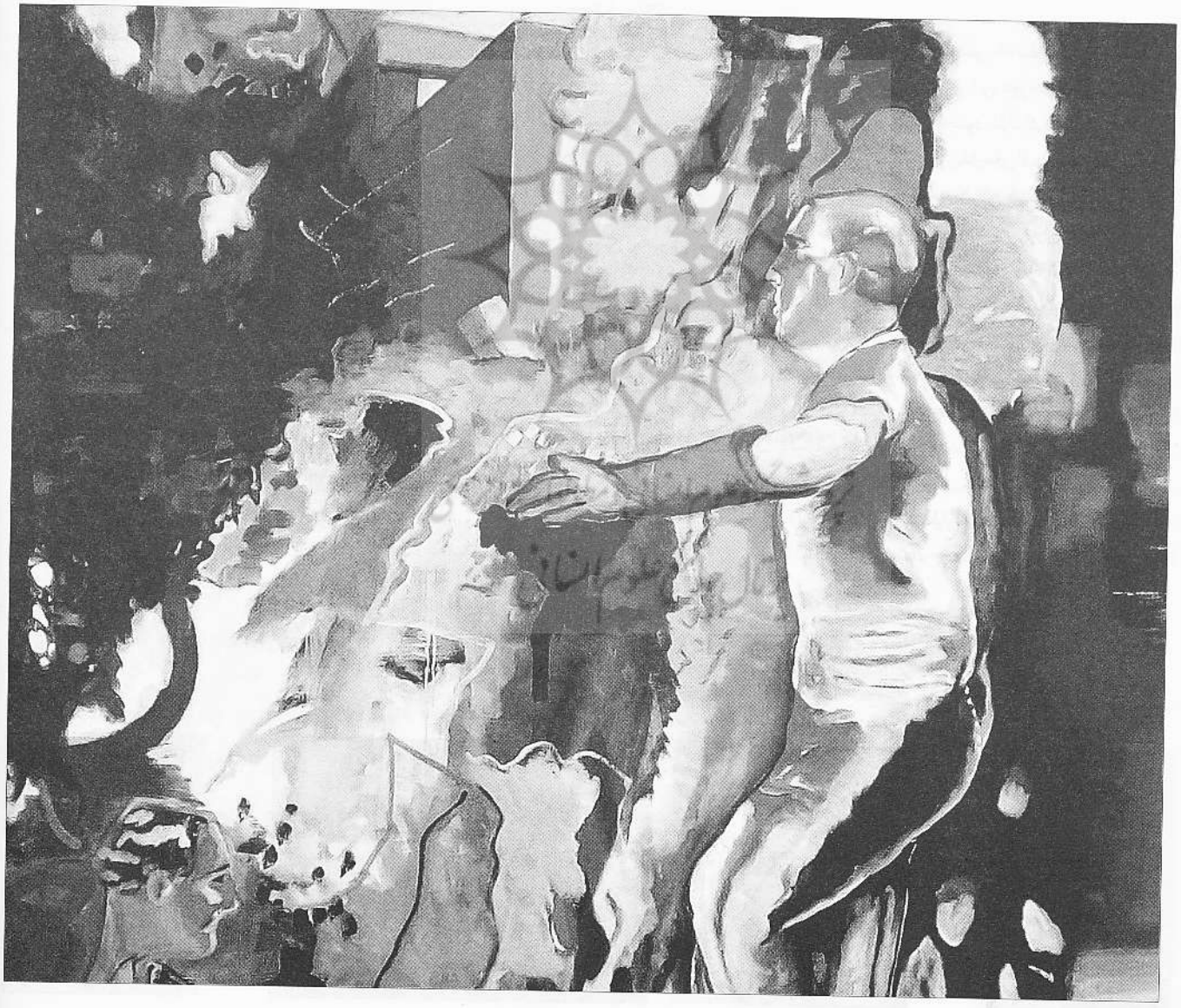
گالری خاک - تهران
اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۷

ما به‌هم چسبیده‌ایم، از ترس یا از عشق؟

نگاهی به نقاشی‌های علی نصیر

احمدرضا دالوند



هنرها

آلمانی‌ها او را به عنوان یک هنرمند نقاش، بیش‌تر از ما ایرانی‌ها می‌شناسند. او در دانشکدهٔ هنر برلین، در مدرسهٔ عالی فنی برلین و آکادمی تابستانی «پادریون» برلین، تدریس می‌کند.

علی سیدنصیر، از همان نخستین نمایشگاه انفرادی‌اش در سالن مشهور NGBK برلین، نشانه‌هایی دال بر ظهور نقاشی متفاوت را از خود بروز داد. هرچند که آن نمایشگاه دربرگیرندهٔ مجموعه‌ای از تجربه‌های دانشجویی او بود.

گفتنی است سالن NGBK توسط شخصیت‌های طراز اول در سیاست، حقوق، ادبیات و هنر آلمان تأسیس شد، تا حامی هنرمندان مستعد و مستقل باشد. این سالن، پس‌از موزه‌های هنرهای معاصر برلین، معتبرترین و بزرگ‌ترین گالری برلین به‌شمار می‌آید.

علی نصیر در شرایطی به آلمان وارد شد که فضای هنرهای تجسمی آلمان سخت متأثر از احیای مجدد مکتب اکسپرسیونیسم بود. این احیای مجدد، با عنوان «نئواکسپرسیونیسم» مطرح شده بود.

اکسپرسیونیسم هنری است که به چشمانی نافذ نیاز دارد، چشمانی که پوسته را می‌شکافد و اعماق را می‌کاود. در هنر اکسپرسیونیستی، این محتوای عاطفی است که بر عناصر بصری تابلو تأثیرگذار است، نه صرفاً مشاهدات عینی! دفرماسیون عناصر بصری، از گرمای محتوای عاطفی بیش‌تر تأثیر می‌گیرند تا از دانش تجسمی هنرمند. یعنی، هرچه این «واقعه» (خلق اثر اکسپرسیونیستی مثل یک واقعه است)، ناهشیارانه‌تر و خالص‌تر رخ دهد، «اکسپرسیون» (بیان) به طرز ناب‌تر و با خلوص بیش‌تری متجلی می‌گردد.

به همین دلیل، نقاشانی در این سبک موفق می‌شوند که به‌رغم شور و شیدایی روحی، از نوعی یکپارچگی ذهنی برخودار باشند. در خلق آثار اکسپرسیونیستی، دانش فنی و تکنیک هنرمند، در فوران خلاقه و نیروی عاطفی او، ذوب می‌شود.

در آثار بانیان اکسپرسیونیسم، و به ویژه «ادوارد مونک» Munch (نقاش و چاپگر نروژی ۱۹۶۳ - ۱۹۴۴ از فعالان جنبش سمبولیزم اواخر قرن نوزدهم، همزمان با «پل گوگن»، وی از پیام‌آوران اکسپرسیونیسم قرن بیستم بود)، تمایل به ارزش‌های غم‌انگیز مشاهده می‌شد، عناوینی مثل، «طفل بیمار» یا «مرگ مادر» و... این تأکید برجنبه‌های عاطفی و سویه‌های غم‌زدهٔ زندگی، یکی از رویکردهایی بود که در اثر نفوذ ادوارد مونک به اکسپرسیونیسم آلمان منتقل شد.

خیلی از منتقدان، از دیرباز اکسپرسیونیسم را هنری «ادبی» دانسته‌اند، اما «پل گوگن» گفته بود: «مهم آن است که هنر است، خواه ادبی و غیر آن».

نئواکسپرسیونیسم جنبشی است که با رهبری «گئورک بازلیتس» Baselitz آلمانی در اواخر دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰ شکل گرفت. در شکل‌گیری این جنبش، علاوه‌بر او، باید به «آنزلم کی‌فر» Kiefer آلمانی و تنی چند از نقاشان ایتالیایی مثل «فرانچسکو کلمنته» Clemente، «ساندرو کیا» Chia و «میمو پالادینو» Paladino و همچنین به یک نقاش امریکایی به نام «جولین شنابل» Schnabel اشاره کرد.

نئواکسپرسیونیسم به طورکلی جریانی «انسان محور» است که با حضور نقاشانی مثل «سالومه»، «هودیکه» و «فتینگ» در دانشکده هنر برلین، وجه دانشگاهی نیز پیدا کرد. در نتیجه، امکان تسری سیستماتیک آن به نسل جوان نیز فراهم گردید. علی نصیر، متأثر از چنین جریان نیرومندی، تجربه‌گری‌های شورمندانه خود را آغاز کرد و در دانشکده هنر دانشگاه برلین ادامه داد.

او رنگ را به طرزی به‌کار می‌گیرد که میان آثار خلق شده‌اش و دنیای واقعی و ملموس، نوعی «فاصله روان‌شناسانه» ایجاد می‌شود. بدین معنا که رنگ‌های موجود در یک تابلو، مطلقاً با معانی مستتر در همان تابلو، هماهنگی و همجواری منطقی ندارند. این فاصلهٔ روان‌شناسانه از یک ویرانگری درونی نشأت می‌گیرد که توسط خطوط کناره‌نما و آثار طرح‌گونه‌اش، در تقابل با رنگین‌کمانی از شادترین رنگ‌ها ایجاد می‌شود.

آثار علی نصیر، شعر «جمال جمعه» شاعر عراقی را به خاطر می‌آورد:

ما به هم چسبیده‌ایم
از ترس،
یا از عشق؟

علی نصیر، «ترس» را با «خط» و «عشق» را با «رنگ» به تماشا می‌گذارد.

در آداب نقاشانه علی نصیر، پلیدی، سیاهی، ویرانگری، خشونت، ترس و تهدید... با عنصر «خط» به زبان درمی‌آید. اما، او به هیچ ترس و تهدید و خشونتی،

مجوز ورود به ساحت چشم‌نواز رنگ‌هایش نمی‌دهد. در این‌جاست که اکسپرسیونیسم آلمانی نتوانسته است به روحیهٔ شرقی و ایرانی او نفوذ کند. در نقاشی ایرانی، رنگ‌ها فارغ از تمایلات روحی یا انگیزش‌های روانی هنرمند، با درخشش و پاکیزگی بر صفحه می‌نشیند.

تفاوت جدی آثار علی نصیر با اکسپرسیونیسم آلمانی در چنین دیدگاهی است. دیدگاهی که منجربه زایش آثاری دورگه در کارگاه او شده است، آثار دورگه‌ای که غرابت و جذابیت ناشناختهٔ دو فرهنگ متفاوت را در یک کالبد واحد و منسجم بازمی‌تاباند. چنین است که در آثار علی نصیر نوعی پارادوکس مشاهده می‌شود، پارادوکسی که درنهایت به ابهامی غیرمنتظره و دلچسب می‌انجامد.

او هیچ‌گاه از خشونت و تضاد شدیدی که در رنگ‌آمیزی نقاشان نئواکسپرسیونیست آلمانی مشاهده می‌شود، استفاده نکرده است. اکسپرسیونیسم، تنها از طریق «خطوط» به آثار علی نصیر راه یافته است. می‌توان گفت، آثار او تلفیقی از اکسپرسیونیسم آلمانی و رنگ‌های ایرانی است. نکتهٔ جالب آن‌که، در آثار علی نصیر نمی‌توان به تقدم و تأخر میان عنصر «خط» و عنصر «رنگ» پی‌برد. گاه اکسپرسیون خطوط و گاه جشن و پایکوبی رنگ‌های شاد توجه را برمی‌انگیزد، و هربار به بی‌ربط بودن مناسبات فی‌مابین رنگ‌های شاد از سویی، و درون‌مایه تلخی که با خطوط بر صفحه منعکس شده‌اند، از سوی دیگر مواجه می‌شویم. این وقوف، بیش‌تر به کابوس و سرگیجه‌ای مبهم می‌ماند.

طرح‌ها و نقاشی‌های علی نصیر، در نگاه نخست مؤید فضاهایی پراکنده و ساختارهایی تصادفی و احساسی‌اند، اما این فقط ظاهر ماجراست، با دقت در عمق این آثار، مشغولیت ناب و خالص هنرمند با نفس نقاشی را درمی‌یابیم. مشغولیتی که همراه با سیر و سلوک در ناهشیار خلاقه است.

علی نصیر، با همهٔ توان‌مندی‌هایی که در پردازش فضاهای انتزاعی دارد، اما دلبستگی بسیاری نیز به فیگور انسانی داشته و دارد. سیر تحول افکار و اندیشه‌های او را از طریق تحولات زیبایی‌شناسانه و فلسفی‌ای که با گذشت زمان و به مرور بر پیکر آدم‌هایش (فیگورهایش) حک شده، می‌توان تعقیب کرد.

او، ابتدا انسان‌هایی با چهره‌های مشخص، دارای روان‌شناسی و حالات روحی قابل تفسیر نقاشی می‌کرد. در آن دوره، نشانه‌هایی از تفکر، رنج، ترس و سایر حالات انسانی را در خطوط چهره و فیزیک فیگورهایش به تصویر می‌کشید. نقاش جوان، عواطف شخصی و تأثرات قلبی‌اش را به این طریق بازتاب می‌داد. اما به مرور، این عواطف، جای خود را به نوعی آگاهی وسیع‌تر و نگاه فلسفی‌تر داد. در نتیجه، تصویر انسان در آثار او تبدیل به فیگورهایی ناآشنا شدند: فیگورهایی تهی از روان‌شناسی و خالی از علایم حزن یا سوگ! موجوداتی که تنها خطوط کناره‌نمایی از آن‌ها باقی‌مانده است.

در مرحلهٔ بعدی، این فیگورها به موجوداتی تنها یا فیگورهایی دسته‌جمعی تقلیل پیدا می‌کنند. خط‌کشی و تفکیک قاطع میان آثار علی نصیر کار بسیار دشواری است، چرا که او در فرآیند خلق آثارش به نوعی قرار و مدار خلاق با خود، یا بهتر گفته باشیم، به عهد و پیمان‌های بصری با خودش، به طور نانوشته‌ای وفادار است. یعنی، میان کار امروز او و کارهای گذشته‌اش نوعی پیوند درونی و انسجام رویه وجود دارد.

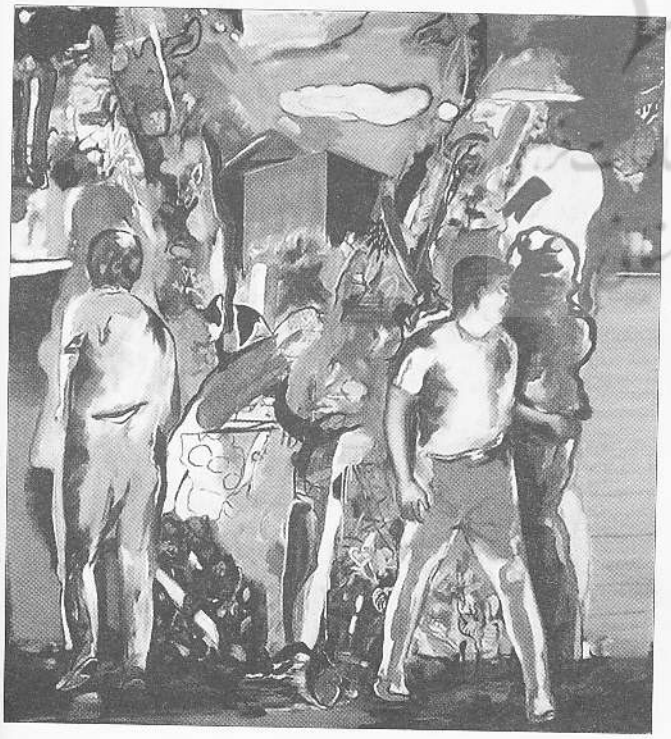
هر حرکت روبه جلو، در آثار علی نصیر مؤید حرکات قبلی اوست. هر کشف و شهود نو، بر آثار گذشتهٔ او جوانه می‌زند. هر پنجره تازه‌ای که بر جهان رنگ‌ها و خط‌ها می‌گشاید، ابتدا بر افق‌های پیشین باز می‌شود، سپس بر آفاق نوین گشوده می‌گردد. حضور ثابت و سمج برخی عناصر بصری در آثار این نقاش به چنین رفتار و آدابی مربوط می‌شود.

در آخرین آثار علی نصیر، هر فیگور یا هر عنصر بعدی دارای پرسپکتیو انحصاری خود است. او با این تمهید توانسته است «تنهایی» و «تفرد» انسان را در چشم‌اندازهای فراصنعتی به بهترین طرز نشان دهد. با دیدن این آثار، این احساس به مخاطب منتقل می‌شود که هرکس و هرچیز در این دنیا، تنهاست.

تمهید دیگری که او برای نشان دادن تنهایی انسان در چشم‌اندازهای فراصنعتی به‌کار برده است، حذف «خط افق» در سازماندهی بصری تابلوهایش است.

قرن‌ها در مدارس هنر و معماری در همه‌جای دنیا، درس آموزش طراحی و درک تناسبات برمبنای فرضیهٔ «خط افق» استوار بوده است. این پدیده - خط افق - آن‌قدر بدیهی به نظر می‌رسد که تقریباً در هیچ مدرسه هنری، درس طراحی بدون استناد به آن معنایی ندارد.

اما انسان‌های وامانده و «تنها» در آثار علی نصیر، که جز خطوط کناره‌نما، هیچ‌چیز از آن‌ها باقی‌نمانده و دیگر هیچ خواسته و آرزویی ندارند، دیرزمانی



است که فهمیده‌اند آرزوها نامحدود و دست نایافتنی‌اند، درست مثل خط افق! خط افق بسیار نزدیک به نظر می‌رسد، اگر بدوی می‌توانی در عرض نیم ساعت به آن برسی، اما هرگز نمی‌توانی به آن برسی و فاصلهٔ میان تو و «افق» همواره به یک اندازه خواهد ماند. زیرا هیچ افقی وجود ندارد. افق، توهمی بیش نیست.

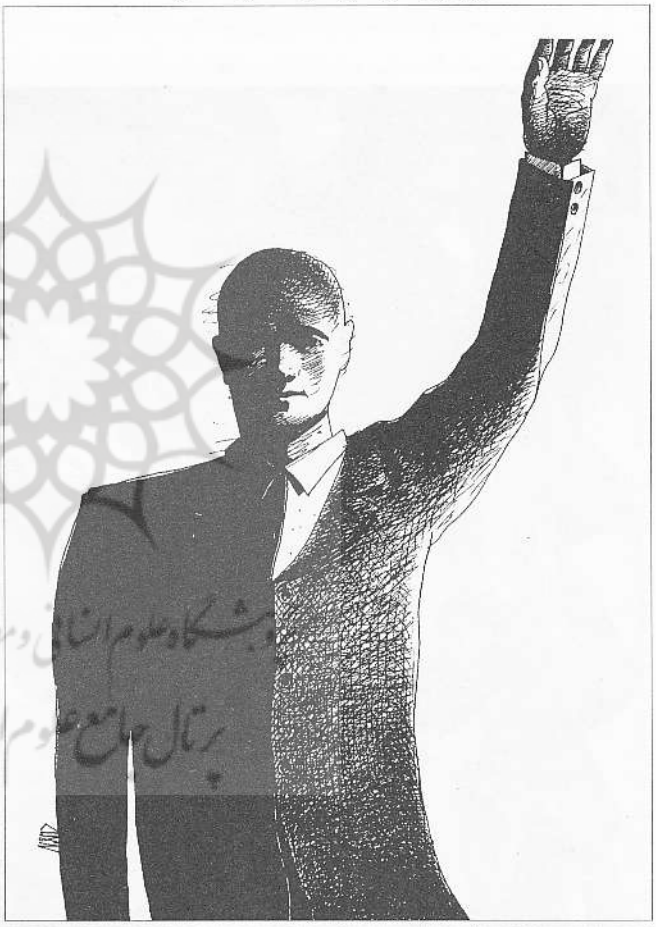
آسمان در هیچ نقطه‌ای با زمین تلاقی نمی‌کند. فقط در ظاهر این‌گونه به‌نظر می‌رسد. فیگورهای علی نصیر، که از فرط آگاهی و تنهایی، این‌گونه نگون‌بخت‌اند، دسترسی به رهایی و سعادت را همان‌قدر ناممکن می‌بینند که دویدن به سمت افق و رسیدن به خط افق را.

فیگورهای تنها و نگون‌بخت ساکن در تابلوهای علی نصیر، دیگر به جهان آشنایی که با یک خط صاف به دو نیمه تقسیم شده باشد، یک نیمه در زیرپا و نیمهٔ دیگر بر بالای سر؛ اطمینان ندارند. □

پیش‌درآمدی بر تصویرگری

احمدرضا دالوند

همهٔ تصویرگری‌های متن، اثر احمدرضا دالوند است



هنرها

برخی می‌گویند: طرح باید بر سطح کاغذ روی دهد. می‌گویند طرح باید به هنگام طراحی، خودِ من را نیز غافگیر کند و چرخش‌ها و اوج و فرودش نباید در کلیشه‌ها و شکل‌های از بیش تعیین شده روی دهد. عده‌ای معتقدند که «طراحی» نوعی شیوه بازنمایی یا شبیه‌سازی طبیعت است. گروهی دیگر فکر می‌کنند که طراحی نوعی رمزپردازی و بیان سمبولیک است. و هستند کسان دیگری که می‌اندیشند طراحی یعنی «انتزاع».

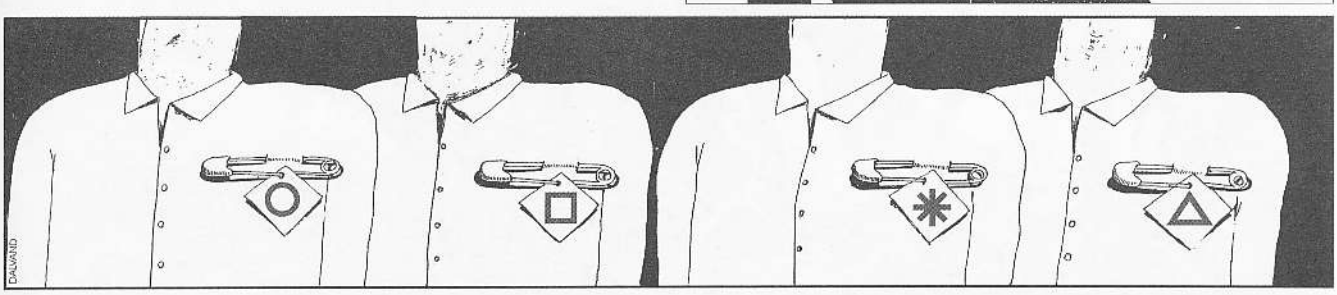
نظریه‌ای وجود دارد که می‌گوید: از همان وقتی که آدمیزاد خودش را شناخت، «ارتباط تصویری» را نیازی حیاتی برای بیان نیّات درونی خود دانست. چرا که با ترسیم یک مثلث توانست به سادگی بگوید: «کوه» و با کشیدن یک دایره فریاد بزند: «خورشید» و با ترسیم یک شکل تیزِ زاویه‌دار «شاخ» و... الفبایی را تدوین کرد که انعکاس جهان ناشناخته‌ای بود که گاه سرد می‌شد، گاه گرم، لحظه‌ای از روشنی می‌درخشید و زمانی در ظلمات و تاریکی غرق می‌شد. روزهایی در آرامش و سکوت بود و ایامی در تهدید. گاه از زمزمه نسیمی به وجد می‌آمد و گاه از برق لگام‌گسیخته یک رعد، قالب تهی می‌کرد. تألیف این علایم، به تفکر او فرصتی می‌داد تا اعماق درون‌اش را تخلیه کند. درونی که هنوز پیچیدگی و گوناگونی انسان امروزی را نداشت.

قدرت در شاخ گاو و هراس در اندام آهو و ترس در ژرفای تاریکی و امید در سپیده‌دمان بر صفحه هستی حک شده بود. کافی بود تا اندیشه‌ای از اعماق جمجمه‌ای توسط دستگاه غریبی به نام «چشم» به این هستی خیره شود... اندیشه‌ای که دستی را به‌کار وامی‌داشت تا نوسان و ضربان درونی‌اش را بر سنگ و صخره حک کند.

● مختصری از تاریخچه تصویرگری

فرهنگ ایرانی با سابقه طولانی در زمینه‌های مختلف بیان ادبی، اعم از نظم و نثر، انبان بزرگی از ایما و اشارات را برای انتقال مفاهیم گوناگون گردآورده است. نثر این گنج کهن از دو طریق شفاهی و مکتوب، آن‌قدر بر سایر اشکال بیان فرهنگ غالب بوده است که تقریباً می‌توان گفت، هیچ‌یک از اشکال دیگر فکری و فرهنگی، از جمله «بیان تصویری»، هرگز از چنین فرصت یا موقعیتی برخودار نبوده‌اند.

در اعماق این فرهنگ، بسیار دیده می‌شود کسانی که سواد خواندن و نوشتن



نمی‌دانند، اما سروده‌های حافظ یا فردوسی را از بَر می‌خوانند و به اقتضای سخن از خیام، سعدی یا مولوی شعری به میان می‌کشند. در چنین محیطی، درک بیان تصویری در مقایسه با بیان ادبی، رنگ می‌بازد. از این روست که درک بیان تصویری، همچنان در مرحله یک تخصص باقی‌مانده و جز اهل فن و کارشناسان، کم‌تر در میان عموم به‌درستی شناخته شده است. با این حال، هنر «تصویرگری» همچون پیچکی رقصان بر تنه درخت تناور ادب فارسی در درازنای تاریخ، چرخیده و پیچیده و بالا گراییده است.

در شاخه‌های متعدد هنر گرافیک، ما تنها در دو شاخه آن مسبوق به سابقه تاریخی هستیم: ۱. «تصویرگری» و ۲. «صفحه‌آرایی». با این‌که در این دو رشته، قرن‌ها سابقه داریم، اما تنها حدود دو قرن پیشینه در خلق آثار «چاپ شده» در این عرصه‌ها باقی‌مانده است. عامل «چاپ»، از جمله عوامل ضروری برای به حساب آوردن یک اثر، به عنوان «اثر گرافیکی» در دنیای امروز است. از این منظر، نخستین نمونه‌هایی که در ایران می‌توان از آن‌ها به عنوان اثر گرافیکی یاد کرد، به‌کم‌تر از ۲۰۰ سال پیش بازمی‌گردد. چرا که پس‌از انقلاب صنعتی و به‌ویژه پس‌از اختراع صنعت چاپ، هر اثر منفرد، یگانه و تجربی را در زمرهٔ آثار گرافیک به حساب نمی‌آورند. با این نگرش، قدیمی‌ترین آثار چاپ شدهٔ ما در زمینهٔ تصویرگری و کتاب‌آرایی به اواسط دوران قاجاریه که تکنولوژی «چاپ سنگی» به ایران وارد شد مربوط می‌شود.

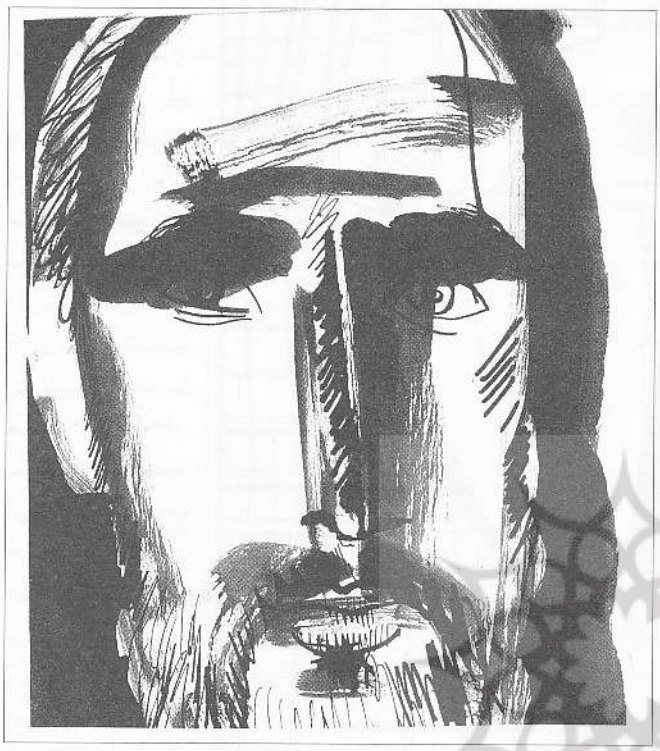
● هنرهای تصویری در دوران قاجار

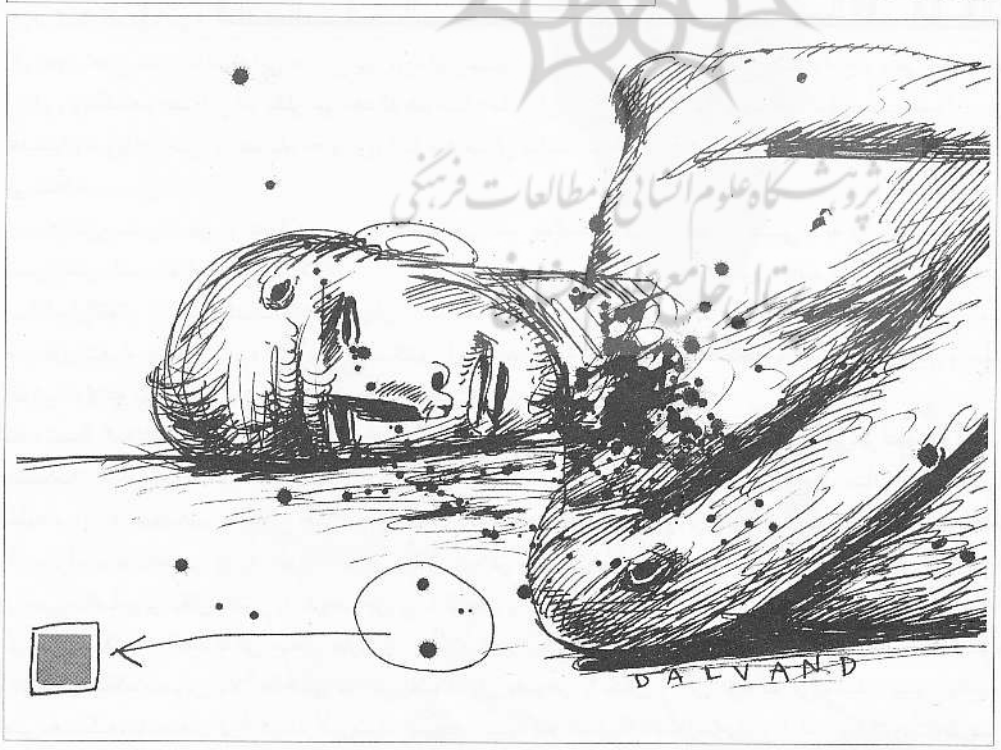
هنرهای تصویری قاجاریه را در دو مرحله می‌توان بررسی کرد.

مرحلهٔ نخست: در این مرحله، آثار خلق شده را کم‌تر می‌توان با عنوان «هنر نقاشی» شناخت، چرا که هنوز شکل غالب به طریق «نگارگری» عرضه می‌شد و کارهایی با شباهت‌های فراوان با آثار قدیمی‌تر خلق می‌شدند. در این مرحله، «تصویرگری»، «کتاب‌آرایی» و «طراحی سرلوح‌ها» به‌شدت متأثر از نمونه‌های قدیمی و یادآور سرلوح‌های دورهٔ صفویه و پیش‌از آن بود. تصویرگری‌های این دوره، به‌ویژه متأثر از «مجلس‌سازی»های کتب خیلی قدیمی‌تر مثل جامع‌التواریخ مصوّر رشیدالدین فضل‌الله در قرن هشتم بود.

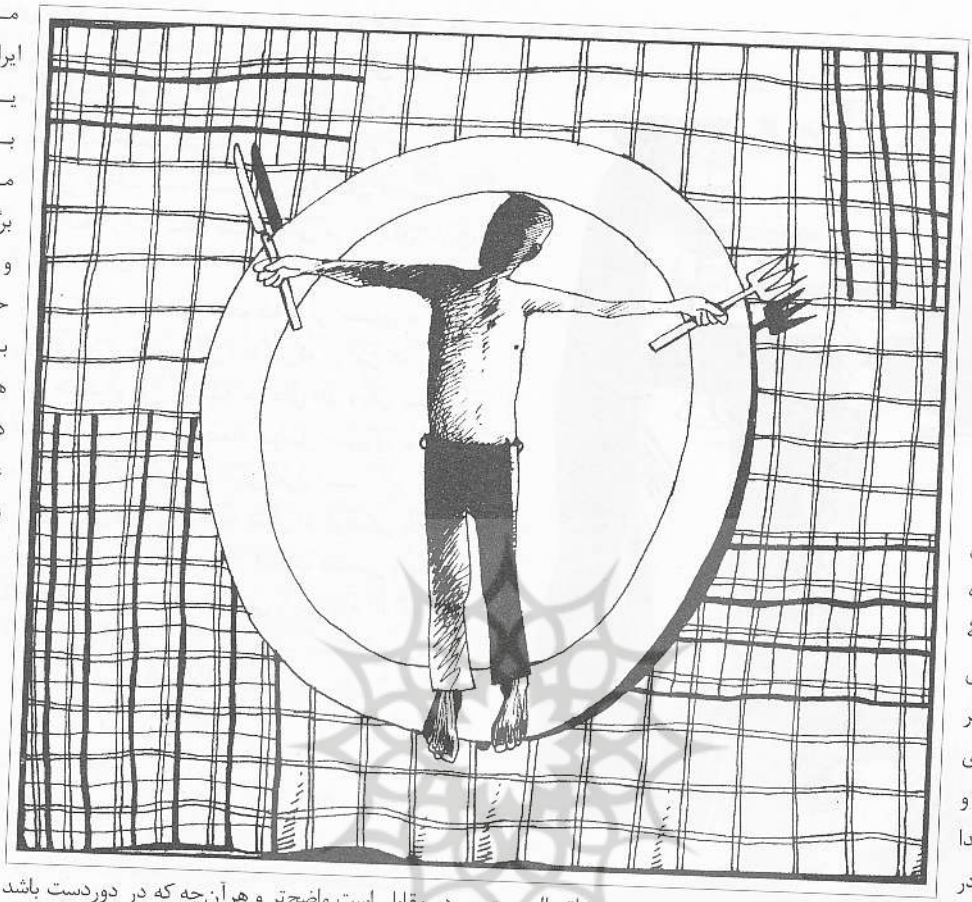
آشنایی با هنر اروپایی

با سفر دو تن از نقاشان آن روزگار؛ ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک و مزیّن‌الدوله به اروپا، دستاوردهای جدیدی همراه با کسب مهارت‌های نو، با خود به ارمغان آوردند که تا حدودی باعث از رونق افتادن نگارگری شد. این تغییر ذائقه (علی‌الظاهر) در حال وقوع





بود. واژه «علی‌الظاهر» را عمداً در بین‌الهلالین آوردم تا به یک نکته ظریف که عموماً نسبت به آن غفلت می‌شود، اشاره کنم: پس‌از صنیع‌الملک و مزین‌الدوله، نقاش دیگری به نام محمد غفاری (کمال‌الملک) نیز راهی اروپا شده و با خود اندوخته‌های بسیاری را به همراه آورد. اما، با همهٔ شباهت‌های ظاهری آثار کمال‌الملک با هنر اروپایی، نمی‌توان برای او در شاکلهٔ اندیشه و هنر غرب، جایی پیدا کرد. کمال‌الملک در آثار خود، حتی به برداشت‌هایی مبتنی بر «رومانتی‌سیسم» و «ناتورالیسم» اروپایی نزدیک هم نشد. این امر نشان می‌دهد که هنرمندان ما در آن دوران و در تطبیق توانایی‌های خود با دستاوردهای اروپا تا چه میزان درایت به خرج می‌داده‌اند.



به‌راستی بدون تغییر در عملکرد درونی و اندیشهٔ هنرمند، چه‌گونه ممکن است انتظار داشت که اثر او دگرگون شود؟

کمال‌الملک توانست تکنیک نقاشی اروپایی را در ساخت و بافت آثارش مستحیل کند. او به‌رغم استفاده ظاهری از پرسپکتیو و ایجاد فضای سه بُعدی در آثارش، هرگز به روح هنر اروپایی تن نداد. سه بُعدی شدن مناظر و فضاهای نقش شده توسط کمال‌الملک، بیش‌از آن‌که ناشی از «علم‌باوری» و قوانین پرسپکتیو باشد، متأثر از تمایل به نوعی «ثلاثه» شدن خیال است. برای نمونه می‌توان به تابلوهای: آبشار دوقلو، سرخه‌حصار، قصر آینه و حوض‌خانه صاحبقرانیه اشاره کرد. در این آثار، «آخرین پلان» تابلو نه براساس منطق رایج در پرسپکتیو مناظر اروپایی - که آخرین پلان نقاشی را با وضوحی روبه کاهش و در حالت محو تدریجی می‌کشند - که براساس منطق جاری در مینیاتورهای ایرانی است. در آثار کمال‌الملک، آخرین پلان‌ها حتی در جزییات، همان وضوحی را نشان می‌دهند که در «پلان اول» دیده می‌شود، چیزی شبیه به عملی که مینیاتوریست‌های ایرانی انجام می‌دادند؛ یعنی به‌طور مثال برگ‌های درختان در مناظر کمال‌الملک، برگ به برگ و با وضوح و دقت پرداخت شده، حتی علف‌ها و بوته‌های دوردست همان دقتی را در اجرا دارند که بوته‌ها و علف‌های نقش شده در «پلان اول.» بنابراین مناظر کمال‌الملک دورنمای اروپایی نیستند، زیرا منبع نور در آثار او صرفاً خورشیدی نیست که صحنه را همچون یک تماشای گذرنده، روشن کند و آن‌چه که در مقابل است واضح‌تر و هرآن‌چه که در دوردست باشد را محو جلوه دهد. منبع نور در مناظر کمال‌الملک، همان نوری است که قرن‌ها نگارگری ایرانی در پرتو ازلی آن، تابان شده و جان گرفته است.

منبع نور در مناظر کمال‌الملک از مهری بی‌دریغ ساطع می‌شود که همه اجزای هستی را به یکسان روشن می‌کند، به گونه‌ای که امکان «پلان‌بندی» به‌معنای دخالت در بااهمیت جلوه دادن یا کم اهمیت شمردن عناصر را از هنرمند سلب می‌کند. می‌خواهم بگویم تغییر ناگهانی در جهان‌بینی، اندیشه و ناخودآگاهِ هنرمند، امری محال و مستلزم گذشت زمان‌های بسیار است.

● تأثیر هنر نقاشی بر تصویرگری

تصویرگری، همواره متأثر از جریانات غالب در نقاشی معاصر خود است. از این‌رو، برای شناخت آثار تصویرگران عهد قاجاری مثل مصورالملک، ابوتراب غفاری و میرزاعلیقلی خویی، ضروری است تا شناخت جامعی از آثار نقاشان آن دوره همچون صنیع‌الدوله، مزین‌الدوله و کمال‌الملک داشته باشیم.

تصویرگری عهد قاجار متأثر از دو جریان بوده است: یکی آثار نقاشان متجدد آن دوره که می‌کوشیدند شیوه «واقع‌نمایی» اروپایی را در آثارشان منعکس کنند (مثل کمال‌الملک) و دیگر، تأثیر از هنر نگارگری سنّتی یا برخی آثار چاپ سنگی.

ابوتراب غفاری

تصویرگر مطرح آن دوران، ابوتراب غفاری پسر کمال‌الملک بود. تصویرگری‌های ابوتراب برای روزنامه‌های آن دوران، با همان مهارتی که در تصویرگری کتب معتبر به‌کار می‌رفت، صورت می‌گرفت. صفحه‌آرایی کلی روزنامه‌ها و کتاب‌ها را نیز به گونه‌ای متناسب با درک عمومی مخاطبان شکل می‌داد. در این‌جا نیز به جریان مستحیل شدن فرهنگ و تکنولوژی اروپایی در تولید رسانه‌های فارسی زبان، مواجه می‌شویم.

● تأثیر عکس بر تصویرگری

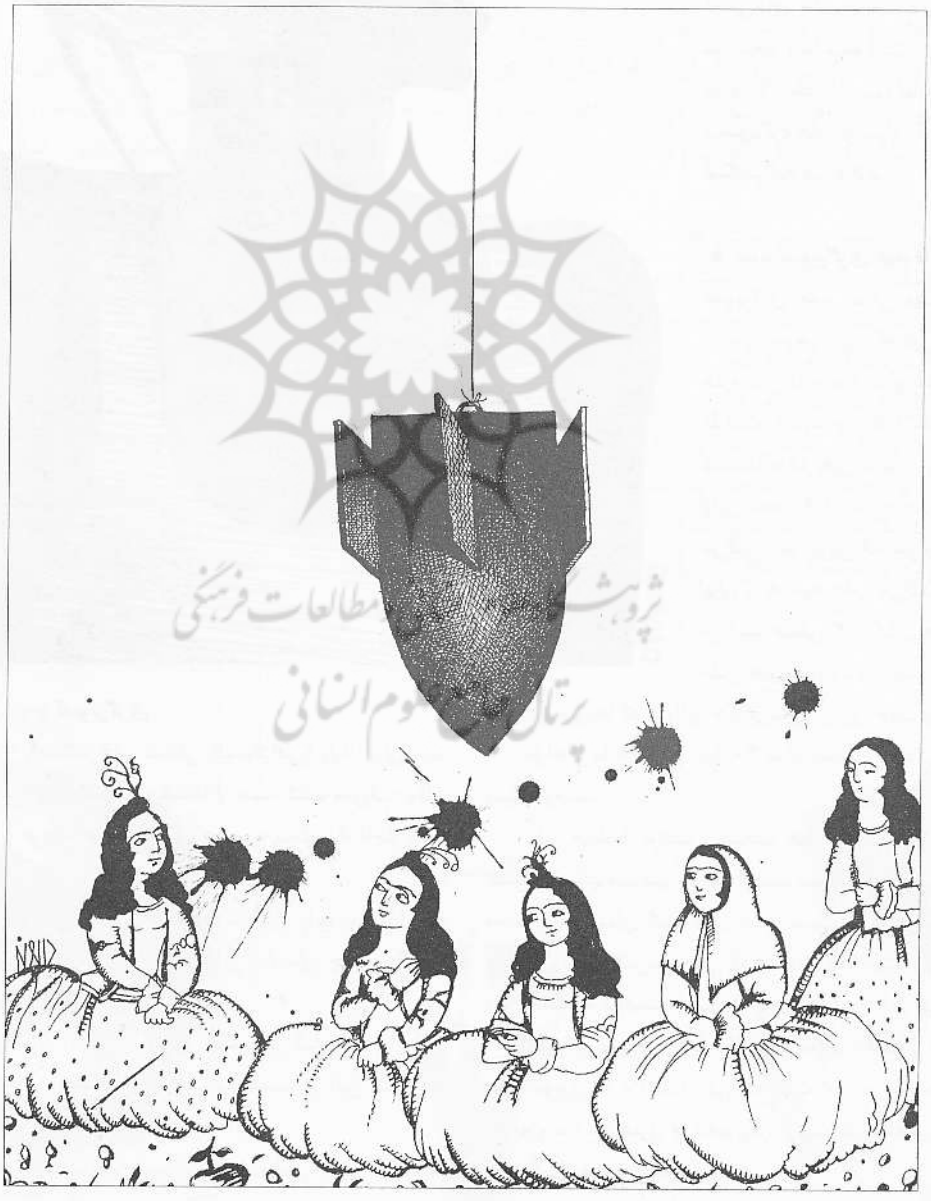
اعتمادالسلطنه در این مورد گفته است: «از وقتی که عکس ظهور یافته، به صنعت تصویر خدمتی خطیر کرده. دورنماسازی و شبیه‌کشی و وانمودن سایه روشن و به‌کار بردن قانون تناسب (پرسپکتیو) و سایر نکات این فن، همه از عکس تأصل یافت و تکمیل پذیرفت».

بی‌شک «عکس» تأثیری عمیق برکار تصویرگران و نقاشان آن دوره گذاشت. ابوتراب غفاری، تک چهره‌های چاپ سنگی رجال را از روی عکس آنان می‌ساخت. بعید نیست که دیگر نقاشان و تصویرگران عهد ناصری هم برخی از تک چهره‌ها و مناظر خود را از عکس‌های موجود «رونگاری» کرده باشند.

درواقع، برای آن تصویرگری که می‌کوشید تصویری دقیق از موضوعی خاص به دست دهد. «عکس» بهترین وسیله بود. بازنمایی عکس‌گونه به او امکان می‌داد که خود را در افتخارات حامی‌اش سهیم کند.

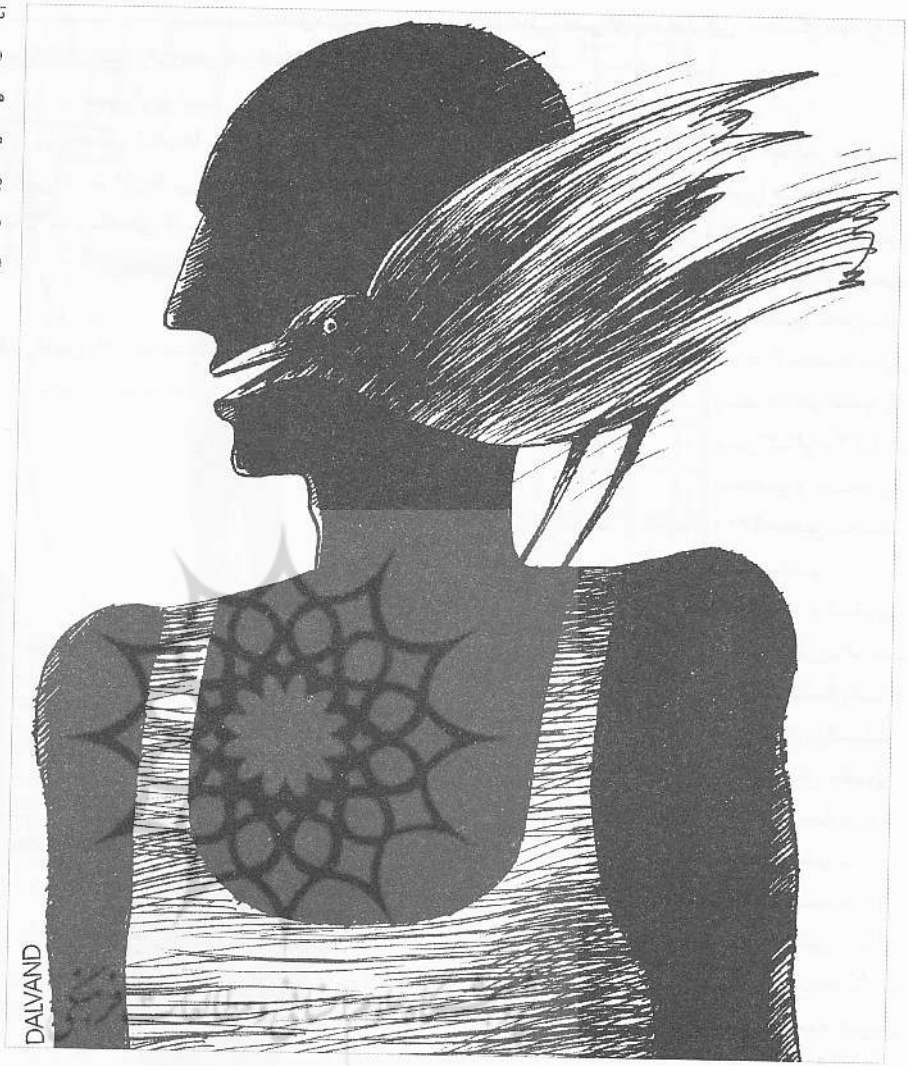
هزار و یک‌شب: ابتکار در تصویرگری

از سال ۱۲۶۴ تا ۱۲۷۱ هـ‌ق، چهل و سه هنرمند از رشته‌های گوناگون هنری به مدت سه سال در «مجمع‌الصنایع ناصری» واقع در جنوب غربی سبزه‌میدان و به دستور ناصرالدین‌شاه قاجار، به کار نگارگری و تذهیب کتاب هزار و یک‌شب مشغول شدند.سفارش نگارگری و تذهیب هزارویک‌شب را به ابوالحسن‌خان غفاری صنیع‌الملک کاشانی و به مبلغ شش‌هز اروپانصدوهشتادوپنج تومان، در مدت سه سال واگذار کرده بودند. این کتاب با ۲۲۸۰ صفحه و در ۶ مجلد به پایان رسید. در هر صفحه از این کتاب، ۳ تا ۶ مجلس و مجموعاً ۳۶۰۰ مجلس مختلف شده است.



نکته جالب و ابتکاری در تصویرگری کتاب هزارویک‌شب، آن است که صنیع‌الملک برخلاف روش معمول تصویرگران خارجی و ایرانی، تصاویر این کتاب را نه براساس زمان و مکان روایت داستان، یعنی جامعه عرب عهد هارون‌الرشید، که منطبق با شیوهٔ زندگی و آداب و رسوم زمان خود، تصویرگری کرد. بنابه گفتهٔ یحیی ذکاء این تصاویر زیبا، در عین‌حال اسناد باارزشی از فضای زندگی ایرانیان سدهٔ سیزدهم به شمار می‌روند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



● **چاپ سنگی و تأثیر آن بر تصویرگری**

در سال ۱۲۵۷ هـق، اولین دستگاه چاپ سنگی (لیتوگرافی) وارد ایران شد. قبل‌از آن، کتاب‌ها با حروف چوبی منتشر می‌شدند؛ از جمله کتاب معروف «توفان الیکا» که با حروف چوبی یا حروف «منوچهرخانی» در دوره فتعلی‌شاه قاجار چاپ شد.

چاپ سنگی، حدود ۸۰ سال (۱۳۴۰ - ۱۲۵۷) در ایران رایج بود، تا این‌که در سال ۱۳۴۵ با ورود «چاپ سربی» از بین رفت. در این ۸۰ سال، چاپ سنگی به دو شیوه در تصویرگری ما اثر گذاشت:

۱. شیوه کلاسیک. در این شیوه، آثاری که از روی عکس کار شده بود با روش پوآنتی‌لیستی pointillism یا «نقطه‌نگاری» اجرا می‌شدند. در این شیوه دو تصویرگر بزرگ کار می‌کردند: مصورالملک و ابوتراب غفاری.

۲. شیوه عامیانه. بزرگ‌ترین نمایندهٔ این شیوه، میرزاعلیقلی خویی است که تصاویر ماندگاری برای کتاب معروف «عجایب‌المخلوقات» به تصویر کشیده است.

میرزاعلیقلی خویی

میرزاعلیقلی خویی در سال ۱۲۶۴ هـق، شاهکار بی‌همتا و منحصربه‌فرد خود در تصویرگری چاپ سنگی را پدید آورد. او خمسه نظامی را با تذهیب فراوان در قطع رحلی مشتمل بر ۳۹ تصویر مرتبط با متن، یک تصویر بزرگ مستند از روند چاپ سنگی، و تقریباً ۳۰۰ تصویر مینیاتوری از موجودات خیالی در لچکی‌های حاشیه، به تصویر کشید. از خمسه نظامی دو نسخه پیدا شده است ، یکی بی‌تصویر و دیگری مصوّر. از دیگر آثار میرزاعلیقلی‌خان خویی می‌توان به تصویرگری‌های او برای کتاب‌های رموز حمزه و اسکندرنامه اشاره کرد.

● **نفوذ تصویرگری عهد قاجار بر گرافیک معاصر**

تصویرگری چاپ سنگی عهد قاجار تجربه‌ای بومی - تاریخی به‌وجود آورد که طی چندین دهه، منبع الهام هنرمندان ما بوده است و به‌نظر می‌رسد همچنان این ظرفیت را دارد، چرا که آگاهی عمومی از غنای این دست‌مایه تاریخی بیش‌از پیش افزایش می‌یابد. از اوایل دهه ۴۰ که موج جدید گرافیک ایران شکل می‌گیرد، دو جریان قدیمی‌تر توجه طراحان مدرن ایران را به خود جلب می‌کند: ۱. مینیاتورهای موجود در کتب خطی ۲. حکاکی‌های دورهٔ قاجاریه، مثل طرح‌های موجود در چاپ‌های سنگی و همچنین «عیدی‌سازی»ها که درواقع حکاکی‌هایی برروی چوب بودند.

طراحان ما در اوایل دههٔ ۴۰ به این‌سو، از حکاکی‌های دورهٔ قاجار تأثیر بسیار گرفتند.

تأثیر خطوط درشت و ضخیم حکاکی‌های چوبی دوره قاجار را به‌طور مستقیم و غیرمستقیم بر آثار فرشید مثقالی می‌توان مشاهده کرد. گرافیک معاصر ما، برمبنای کتاب‌های چاپ سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی‌های مذهبی و همهٔ نقش‌مایه‌هایی که استفاده عام داشته، شکل گرفته است. به این دلیل است که گرافیک امروزی ما با «تصویرگری» آغاز می‌شود.

با این‌که تصویرگری، پایهٔ گرافیک معاصر ماست و در طول تاریخ هم عمدهٔ هنر تصویری ما را تشکیل می‌داده است، اما در حال حاضر تصویرگری چندانی نداریم و مدارس هنری ما «تصویرگر» تربیت نمی‌کنند و رسانه‌های چاپی ما نیز از تصویرگری بهره نمی‌گیرند.

پرتال جامع علوم انسانی

تصویرگری چیست؟

تصویرگری مکمل بصری و غالباً خیال‌انگیز کلام مکتوب است. و «کلام»، درست همان‌چیزی است که باید در «تصویر» گم شود. یک تصویر باید احساس و اندیشه را با مفهومی وسیع‌تر از واژه توضیح دهد. درواقع، آن چیزی که «نوشتار» به دلیل محدودیت بیان به تنهایی از عهدهٔ ارایه آن برنمی‌آید، (تصویر» نشان می‌دهد.

اگر یک «تصویر» به نحوی شایسته تنظیم شده باشد، معنای آن نیز بلافاصله به مغز منتقل می‌شود و برخلاف «زبان» نیازی به رمزگشایی یا ترجمه ذهنی «کلمات» به «معنا» ندارد.

ماریا ریوس Maria Rius، نویسنده و تصویرگر معاصر ایتالیایی می‌گوید: «زبان روایتگر تصویرگری، که روزی زبان نماد و نشانه برای ارتباط انسان با دنیای خارج بوده، با اختراع ماشین چاپ در دوران رنسانس، در کنار کلام نشست و تصویرگران دوشادوش نویسندگان، کار انتقال تجارب و دانش را با تکنولوژی جدید همراه ساختند».

تصویرگری، که شباهت‌های بسیار با هنر نقاشی دارد، به این دلیل یکی از شاخه‌های «گرافیک» به حساب می‌آید که در خدمت «متن» است، نه بیانگر درونیّات و احساساتِ فردی هنرمند. در جهان امروز مفاهیم بزرگ و دیدگاه‌هایی که جنبه جهان‌شمولی یا انسان‌شمولی دارند با عنصر «تصویر» و «تصویرگری» ارایه می‌شوند؛ چرا که «تصویرپردازی» قدرت‌مندتر و دقیق‌تر از «توصیف کلامی» است. توصیف کلامی، امکان تعبیر و تفاسیر شخصی بسیاری را فراهم می‌سازد و از سویی، محدودیت‌های زبان و ترجمه را نیز با خود به همراه دارد. در چنین شرایطی «تصویرگری» یا «ایلوستراسیون» باید دقیق باشد و از ابهام و چندلایه بودن بپرهیزد. اصولاً تصویرگری به معنای خلاق آن، یک فرایند «هرمنوتیک» است و طراح با سنجش، با دراماتیزه کردن عناصر بصری، با بالا و پایین کردن سازمان طرح و به قول سرخ‌پوستان با «اندیشیدن با قلب»، راهی به درون مفاهیم پنهان نوشتار می‌جوید.

تصویرگری خلّاق صرفاً با کار و تمرین و ممارست حاصل نمی‌شود. ذهنی سازمان‌یافته و اندیشه‌ای پربار می‌طلبد. به فراخوان لحظه و به نیروی دست و پنجه، مگر نوعی «شیرین‌کاری» و «خوش‌قریحگی» به چنگ آید، که چون مراقبتی در کار نباشد، آن هم گاه رخ نماید و «مراقبت» وقتی در کار شود که ذهن و اندیشه و خیال، پربار گردند از بسیار خواندن و بسیار طلبیدن... پر شدن و پربار شدن، بردباری می‌خواهد. تصویرگری، بر غنی‌سازی تجارب ذهنی، برانگیختن تخیلات و رشد خلاقیّت مخاطبان اثر بسیار دارد.

تصویرگری خلاق وقتی رخ می‌دهد که میوهٔ کال ذهن، هنگام خواندن «متن» رسیده شود و از فرط رسیدن بیفتد، به شکل «تصویر» بیفتد.

اما تعریف تصویرگری، می‌باید به‌طور دقیق براساس این نکته صورت بگیرد که نخست بدانیم، تصویرگری برای چه نوع متنی با چه درون‌مایه‌ای انجام می‌شود. دانستن چنین امری مفاهیم کلی را کنار می‌زند و اختصاصاً به تعریف تصویرگری متناسب با محتوای آن می‌پردازد.

● تفاوت تصویرگر با نقاش

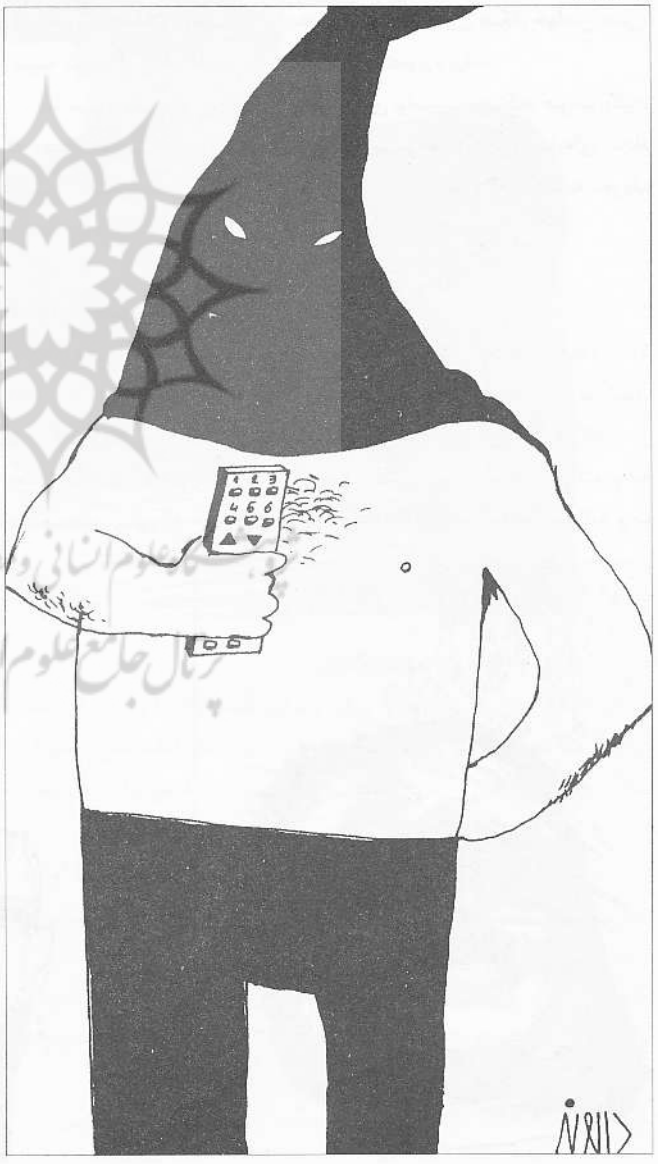
تصویرگر (ایلوستراتور)، مثل نقاش آزاد نیست که در زمان دلخواه، با ابعاد و اندازهٔ دلخواه، با تعداد رنگ دلخواه و حتی با مضمون دلخواه دست به قلم شود. تصویرگر حرفه‌ای، در زمان محدودی که سفارش‌دهنده برایش مقرر می‌کند و در ابعاد و اندازه‌ای که شرایط کار یا محدودیت فنی برایش تعیین می‌کند و به محدوده‌های رنگی که «متن» می‌طلبد یا بودجه کارفرما مشخص می‌کند و یا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حتی مضامینی که در اختیارش می‌گذارند؛ باید کار کند. یک تصویرگر حرفه‌ای، حتی براساس نیاز شخصی‌اش نمی‌ایستد یا استراحت نمی‌کند. او بسیاری از اوقات، حتی مجال بازنگری اثرش را پیدا نمی‌کند. او باید در یک حرکت پیوسته و به‌طور دات‌کام (.com) کار کند.

تصویرگر حرفه‌ای، لذت کار کردن در زمان کم و وقت فشرده را تجربه می‌کند و فراتر از آن، به تصاویری نظام می‌بخشد که از درون کلمات صید کرده است.

یک تصویرگر باید آثارش به اندازه آثار یک نقاش از کیفیت اجرایی خوب برخوردار باشد و از آن هم بالاتر، او باید در کارش مهارت و سرعت بیش‌تر از یک نقاش را داشته باشد و طبق سفارش مشتری کار کند تا وقفه‌ای در امور چاپ پیش نیاید.



● **تصویرگر کیست؟**

تصویرگران به طورکلی دو دسته‌اند:

۱. تصویرگرانی که پشتوانه نقاشانه دارند.

۲. تصویرگرانی که پیشینه طراحی گرافیک دارند.

گروه نخست، آثاری با جنبه‌های شخصی بارزتر خلق می‌کنند و به سختی می‌توانند از گرایش‌های درونی و فردی خود دست بکشند. اما، گروه دوم خود را بیش‌تر با «متن» و ضروریات تصویری برخاسته از متن تطبیق می‌دهند، که رعایت این نکته، از خصوصیات اصلی و ضروری برای کار در عرصهٔ طراحی گرافیک است.

تصویرگر یا «ایلوستراتور Illustrator» باید صاحب مجموعه‌ای از توانایی‌ها باشد: چفت و بست «تصویر» چنان در اختیار او باشد که در صورت لزوم بتواند به تصویر به عنوان یک «فرآورده» یا «کالا» فکر کند. یعنی بتواند به‌طور مستمر تولید داشته باشد. تولید تصویر، نیازمند یک سلسله آمادگی است که سلطهٔ طراح به قلم ضروری‌ترین آن‌هاست. اما، تعادل خلاق میان قلم و اندیشه، یقیناً مهم‌ترین شرط است.

چنان‌چه این توانایی‌ها در زمان محدود و معینی که سفارش‌دهنده مقرر می‌کند به اجرا درآید، می‌توان «تصویرگر حرفه‌ای» را از «تصویرگر متفنّن» بازشناخت.

سواد و توانایی انتزاع ذهنی، برای تصویرگر بی‌تردید بسیار ضروری است، چرا که او همواره در مراجعه به یک متن ناگزیر است داده‌های کلامی را به داده‌های تصویری تبدیل کند.

تصویرگر ممکن است در طول هفته ناگزیر باشد برای مطالبی کاملاً متفاوت «تصویر» بسازد. خواندن و فهمیدن مطالب جورواجور کاری است و خلق تصاویری درخور که واجد نگاهی متناسب با هر متن باشد کار دیگری، که با انجام موفقیت‌آمیز آن، بخشی از مدیریت قرائت متن از طریق تصویرگری برصفحه تحقق پیدا می‌کند. یعنی تصویرگر با تصاویرش و نویسنده با کلماتش، یک هماهنگی خلاق را به تماشا می‌گذارند. تصویرگر باید بتواند متن را با قواعد تجسمی بازسرایی کرده، آن را حس کند و تصور خود را هنرمندانه منعکس سازد. تصویرگری چالش بزرگی است، چرا که تصویرگر با «متن» نزاع می‌کند. او باید هردو زبان - نقش و نوشتار - را بداند. تصویر او هم باید طعم متن را منتقل کند و هم جلوهٔ طرح و رنگ و خط را.

او فرآورده‌ای را خلق می‌کند که باید در جوار متن بنشیند تا به این طریق رسانهٔ چاپی فراتر از عرضهٔ یک پیام نوشتاری، وظیفه دیگری نیز بر عهده بگیرد، وظیفه‌ای که عشق، توجه و دلشوره‌ای را آشکار می‌کند که او در جریان کار به درون اثر تزریق کرده است که به دریافت‌کنندگان‌اش منتقل کند، تا به آن‌ها لذت «دیدن» را هدیه کند.

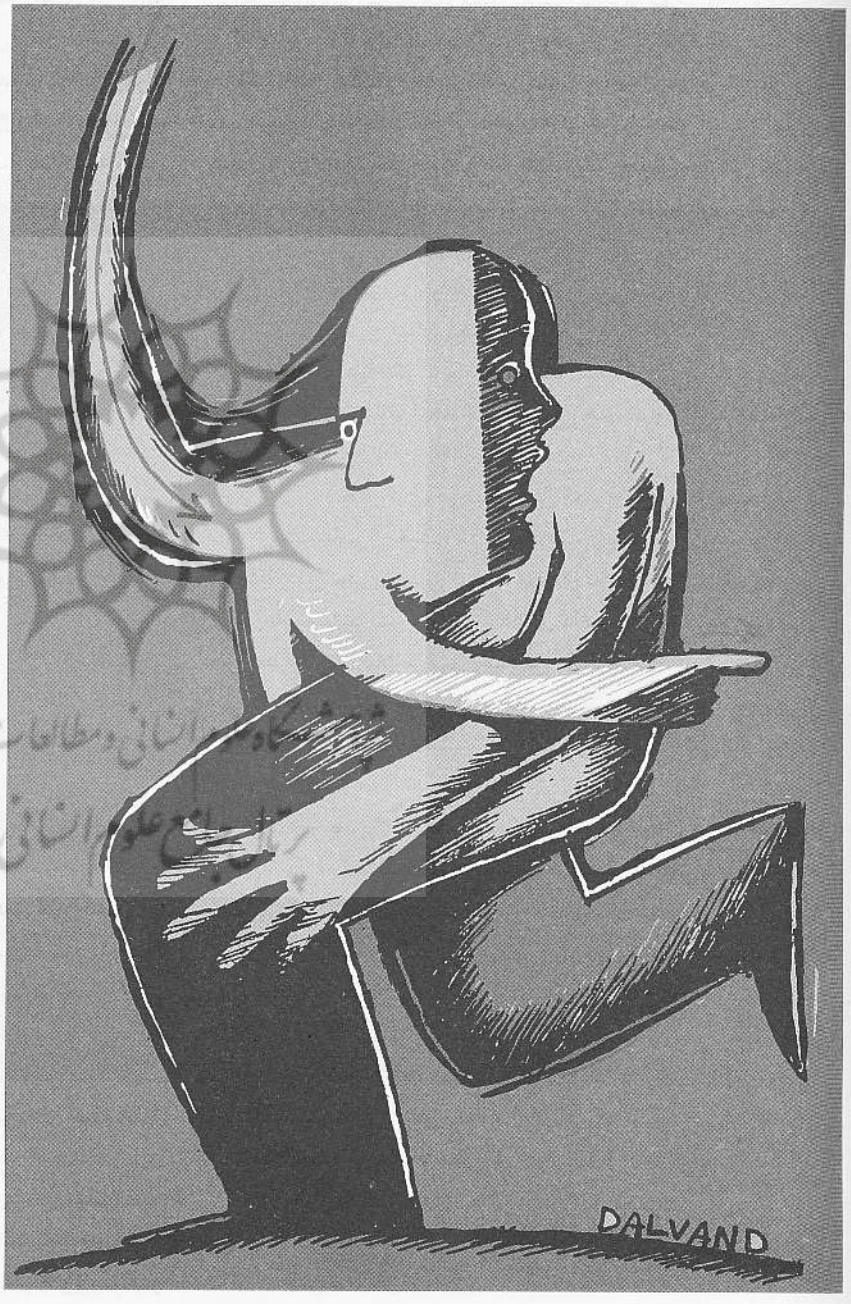
تصویرگر کسی است که بتواند «تصویر» بسازد و این کاری است که باید هرروز انجام دهد. «تصویر» خلق شده گاه با متن نوعی ارتباط جدانشدنی دارد و گاه

همچون اثری یگانه، مستقل و قائم‌به‌ذات است.

تصویرگر، فردی صاحب فکر است که می‌تواند دربارهٔ یک «موضوع» فکرها و راه‌حل‌های مختلفی ارایه کند. او می‌داند که از کجا به «موضوع» وارد شود و براساس «چگونگی موضوع»، شیوه و نوع اجرای کار را انتخاب کند.

یک تصویرگر، فیلسوفی نیست که قصد توضیح و تفسیر جهان را داشته باشد، بلکه ضمن تفسیر آن، سعی می‌کند تغییری نیز به‌وجود آورد. درواقع، این تصویرگر است که فضای وقوع داستان یا رمز مستتر در کلام را به شیوه‌ای خلاق نشان می‌دهد.

تصویرگر، هنرمندی است جامع‌الشرایط که هم در وادی نقاشی توش و توان هنری دارد و هم با دقایق و ظرایف فنی و تخصصی گرافیک آشناست. هرچند که تصویرگر بیش‌تر یک «هنرمند» به معنای اخص کلمه است، اما کارِ او در زمرهٔ شاخه‌های اصلی «طراحی گرافیک» قرار دارد.



● **فرآیند خلق تصویر**

تصویرگر، پس‌از مطالعهٔ متن، هرگز برمبنای حدس و گمان و حس لحظه‌ای یا سلیقهٔ فردی و حتی طرز کار مألوف و همیشگی خود، دست به‌کار نمی‌شود. او به دنبال سطحی از بیان تصویر متناسب با سبک نوشتار و درون‌مایهٔ «متن» است.

به طورکلی، از سه راه می‌توان «متن» را به «تصویر» تبدیل کرد:

۱. فرآیند خلق تصویر به شیوهٔ «انتزاعی» abstract

۲. فرآیند خلق تصویر به شیوهٔ «رمزی» symbolic

۳. فرآیند خلق تصویر به شیوهٔ «واقع‌نمایانه» realistic

اتخاذ هریک از شیوه‌های یاد شده، به محتوا و معنای نهفته در متن بستگی دارد. لذا، تشخیص این نکته که متن پیشنهادی برای «معادل یابی‌بصری» باید به چه شیوه‌ای کار شود، بسیار اهمیت دارد. انتخاب صحیح شیوه‌ای که با درون‌مایه متن هماهنگ باشد (انتزاعی، رمزی، واقع‌نمایانه)، خلاقیت و پختگی تصویرگر را می‌رساند.

با هر تصمیم‌گیری غلط، «اثر» مخدوش شده و کارآیی خود را به عنوان یک «نظام ارتباط بصری» در مواجهه با متن، که یک «نظام ارتباط کلامی» است از دست می‌دهد. و به همین اعتبار، تصویرگری یعنی یافتن معادل بصری متناسب با فحوای کلام و محتوای متن.

با این نگرش، می‌توان گفت: تبدیل امر «خواندنی» به امر «دیدنی» روندی بسیار پیچیده است و به سفر از یک سرزمین آشنا به سرزمینی ناشناخته می‌ماند.

فرآیند خلق تصویر به شیوه انتزاعی abstract

در چنین رویکردی هنرمند چندان اعتنایی به ظاهر، جزئیات و اشیای قابل تشخیص ندارد و سعی می‌کند از بازنمایی و شباهت با دنیای واقعی دوری کند. در این نوع از تصویرگری طراح هرگز با عناصر طبیعی، ملموس و آشنا مثل درخت، گل، پنجره، میز، آدم و... اقدام به

تصویرسازی نمی‌کند. بلکه با استفاده از «عناصر ذهنی» (conceptual element) مثل نقطه، خط، سطح و حجم و نیز با بهره‌گیری از «عناصربصری» (visual element) مثل شکل، اندازه، رنگ و بافت. همچنین با به کارگیری «عناصر ارتباطی» (relation elements) مثل جهت، موقعیت، فضا و جاذبه اقدام به تصویرسازی می‌کند.

در تصویرگری به شیوه انتزاعی، هنرمند خط، نقطه، سطح، رنگ و بافت را به سخن وامی‌دارد تا یک معادل بصری خلاق و بدیع برای تصویرسازی متن ارائه کند. این نوع از تصویرگری سواد بصری مخاطبان را افزایش داده داد و ذخیره مهارت‌های ارتباطی آنان را غنی‌تر می‌سازد. خوانش تصویر در این ژانر از تصویرگری تجربه‌ای شگفت‌آور است. در این نوع تصویرگری فرآیند «بازنمایی» الزاماً نیازی به شباهت‌سازی آشکار میان «تصویر» و «معنا» ندارد. به معنی انعکاس شکل‌ها، خط‌ها، سایه‌روشن‌ها با مشخصه‌های متناظر جهان واقعی در کالبد طراحی تنها یک وجه از عمل تصویرگری است و پرداختن «واقعیت‌گرایی بازنمایانه» تنها گونه نمایش مفاهیم و معانی نیست. یعنی همیشه با نشان دادن یک انسان واقعی یا اشیای واقعی نیست که می‌توان دست به تصویرگری زد. بلکه با ترسیم «عناصر ذهنی»، «عناصر بصری» و «عناصر ارتباطی» نیز می‌توان معناهای مختلف را منتقل کرد.

درواقع، هنگامی‌که یک «اثر تصویری» را با خصوصیاتی همچون: متعادل، پرتحرک، ارتجالی، مبهم، صریح، سیّال، یا هر تعبیر مشابه دیگری توصیف می‌کنیم، چه فرقی می‌کند که آن اثر ترکیبی از خطوط، سطوح، رنگ‌ها و شکل‌ها باشد، یا ترکیبی از اسب‌ها؛ درخت‌ها، آدم‌ها و تصاویر ملموس دیگر.

فرآیند خلق تصویر به شیوهٔ «رمزی» Symbolic

شیوهٔ «رمزی» یا سمبولیک، بیان مادّی (بصری و زبانی) امور رازآمیز؛ نادیدنی و فراطبیعی با استفاده از نمادها و نشانه‌هاست. سمبولیزم از واقع‌گرایی دوری می‌کند و معتقد است که تصویر می‌تواند ایده‌ها، مفاهیم و حالات ذهنی را، درعوض توصیف صرف دنیای مرئی منتقل کند.

این نوع از تصویرگری، گرچه در مقام یک زبان برچیزی غیرخود دلالت دارد، اما بصری است نه ادبی!

در چنین شیوه‌ای، به سختی می‌توان شباهت‌هایی ظاهری میان «تصویر» و «متن» پیدا کرد. در تصویرگری سمبولیک، تصویر، عمق و گوهر نوشتار را به‌طور «رمزی» نشان می‌دهد، تا جهان دیگری برپا شود که با ایما و اشاره، محتوای متن را در سازوکاری متفاوت در مقابل دیدگان مخاطب بازآفرینی کند.

در این رویکرد، «متن» به عنوان یک نقطهٔ آغاز به حساب می‌آید، نه یک هدف غایی! تصویرگر باید متن را بازآفرینی و با بدعت و تکنیک‌های غیرمنتظره حتی خود را نیز غافلگیر کند.

مفاهیم و حالات ذهنی را، درعوض توصیف صرف دنیای مرئی منتقل کند.

شیوهٔ رمزی در تصویرگری، غالباً برای متونی مناسب است که برخوردار از لایه‌های درونی و مفاهیم ذهنی باشد. در تصویرگری رمزنگارانه، «تصویر» در کنار «متن» می‌ایستد، یعنی تصویر قصد ترجمهٔ مستقیم یا توصیف سطحی متن را ندارد. درست است که جرقه‌های نخستین «تصویر» از «کلام» شعله‌ور شده، اما درنهایت، تصویر، طفیلیِ کلام نبوده و می‌تواند به‌طور مستقیم و قائم‌به‌ذات به حیات خود ادامه دهد. در شیوهٔ سمبولیک، یک نظام ارتباطی «بصری» شانه به شانهٔ یک نظام ارتباطی «کلامی» سربرمی‌آورد، بی‌آن‌که تداخل یا تنشی روی دهد.

در تصویرگری سمبولیک، ممکن است تصویرگر به شیوه‌ای واقع‌نمایانه؛ اشیاء، موجودات یا عالم طبیعت را نشان دهد، آن‌چنان‌که تک‌تک عناصر بصری به تفکیک قابلِ شناسایی باشند؛ اما این عناصر بصریِ آشنا را در ترکیبی غریب و نسبت‌هایی بدیع و ناشناخته در مجاورت یکدیگر قرار دهد. خوانش تصویر، در چنین آثاری درست مثل خواندن تک‌تک حروف جمله‌ای به زبانی بیگانه است که حرف به حرف آن را می‌خوانیم، اما معنای کلی جمله را درنمی‌یابیم.

فرآیند خلق تصویر به شیوهٔ «واقع‌نمایانه» Realistic

در این رویکرد تصویر نمی‌خواهد چیزی بیش‌از ظرفیت متن را به مخاطب القاء کند. بلکه می‌کوشد به فضای ذهنی نویسنده آن‌قدر نزدیک شود که «تصاویر» و «کلمات» در یک هماهنگی با یکدیگر حرکت کنند. در این شیوه تصویرگر کاری بیش‌از ساختن تصاویر انجام نمی‌دهد، آن هم تصاویری که معادل دقیق کلمات‌اند.

از این شیوهٔ تصویرگری، در مصوّر کردن کتاب‌ها و نشریات مختلف آموزشی، اعم از زیست‌شناسی، جغرافیا، شیمی، فیزیک، ریاضی، زبان و... بهره برداری گسترده‌ای می‌شود. همچنین در کلیهٔ مواردی که عکسبرداری از آن‌ها دشوار یا ناممکن باشد، مانند تشریح مصوّر اندام‌های داخلی بدن موجودات زنده، نشان دادن قطعات و جزییات داخلی و نمایش مکانیزم پیچیده انواع ماشین‌ها و دستگاه‌های برقی، مکانیکی و الکترونیکی (هم به منظور راهنمایی مصرف‌کنندگان و هم برای تقویت نظام آموزشی و تدریس فنی)، از این شیوه استفاده می‌شود.

این نوع از تصویرگری، مقارن با تکامل و توسعه فناوری‌ها به عنوان بخش انکارناپذیر در شناخت پدیده‌های پیچیده صنعتی، پیشرفت بیش‌تر نسبت به تصویرگری انتزاعی یا سمبولیک داشته است. زیرا جنبه کاربردی، آموزشی و تشریحی بسیار زیادی دارد. دامنهٔ کاربردی تصویرگری به شیوهٔ واقع‌نمایانه (رئالیستیک)، به فیلم‌های متحرک (انیمیشن animation) نیز رسیده است. در فیلم‌های متحرک، تصویرگری رئالیستیک با پشتیبانی صدا، حرکت و متن (مولتی‌مدیا multimedia) توانسته است ابعاد انکارناپذیر و قدرت‌مندی از قابلیت‌های بیانی از خود باقی بگذارد. به گونه‌ای که تولیدات این‌گونه تصاویر، به یک صنعت و اقتصاد بزرگ و مطرح در جهان تبدیل شده است. □

جورجو دکریکو، نقاش اندوه و مالیخولیا

Giorgio De Chirico

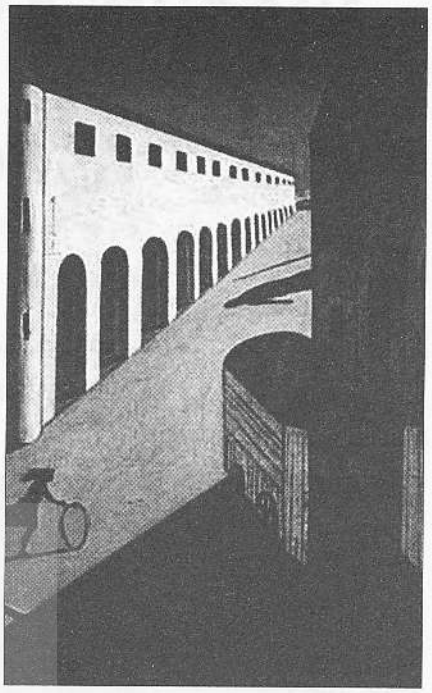
نورا موسوی‌نیا

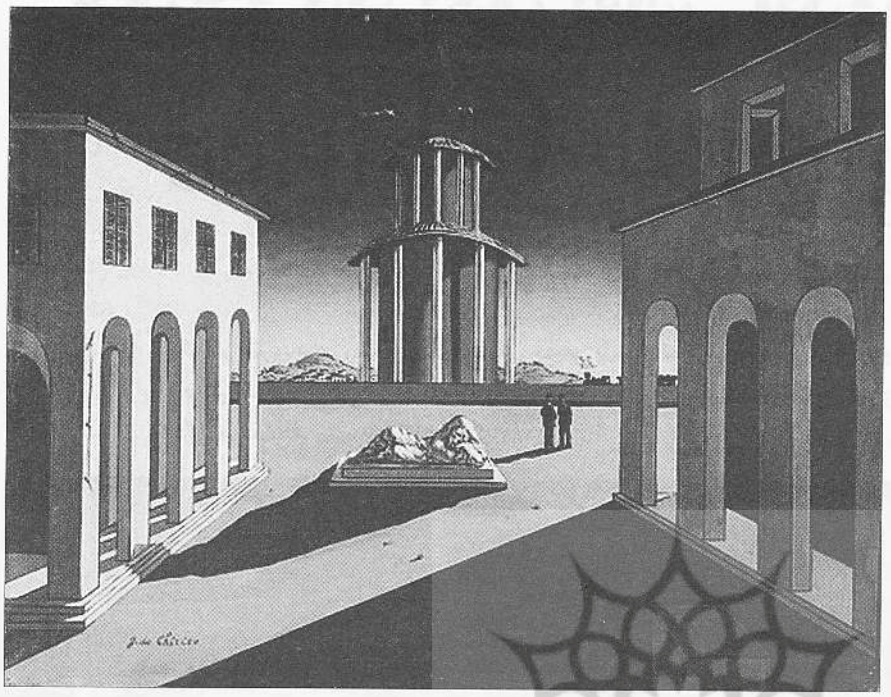
«یک اثر هنری برای رسیدن به جاودانگیِ حقیقی باید از تمام قیود انسانی رهایی یابد. منطق و عقل متعارف، تنها در روند کار اختلال به‌وجود می‌آورند، اما زمانی‌که این حصارها شکسته شوند، اثر هنری پای به عرصه رؤیاها و تصورات کودکی می‌گذارد». جورجو دکریکو (۱۹۷۸ - ۱۸۸۸)

هنرها

جورجو دکریکو[1] حلقه رابط میان خیال‌پردازی رمانتیک سده نوزدهم و جنبش‌های آمیخته با عناصر غیرمنطقی سده بیستم، نظیر دادائیسم و سوررئالیسم، انسانی صوفی مسلک و پژوهشگری غمگین بود که هرگز به آن‌چه جست‌وجو می‌کرد دست نمی‌یافت. همه زندگی دکریکو تراژدی تلخی بود که به کمدی انجامید. هم خودش سرگشته بود و هم دیگران را سرگشته کرد.

دکریکو در سال ۱۸۸۸ در یونان از پدر و مادری ایتالیایی به دنیا آمد. پدر وی که مهندس راه‌آهن بود و به‌طور دائم از بیماری رنج می‌برد؛ هنوز سن و سالی نداشت که بیماری او را از پا درآورد و در سال ۱۹۰۶ به زندگی او پایان داد. دکریکو راه و رسم اولیه طراحی را در آتن آموخت ولی پس‌از مرگ پدرش





مادر وی خانواده را به خاطر آینده پسر کوچک‌ترش که به موسیقی علاقه داشت به مونیخ برد.

دکریکو در آن‌جا با هنر آرنولد بوکلین (۱۸۲۷ - ۱۹۰۱)، نقاش رمانتیک سوئیسی و ماکس کلینگر (۱۸۵۷ - ۱۹۲۰) نقاش و گراوورساز آلمانی آشنا شد. بوکلین به بناهای ویران و چشم‌اندازهای اندوهبار عشق می‌ورزید و فضایی که می‌آفرید سرشار از مالیخولیا و نوستالژی بود. آن‌چه دکریکو را تحت‌تأثیر او قرار می‌داد توانایی این استاد در انتقال حالت «شگفتی»، واقعی کردن عناصر خیال‌پردازانه و قراردادن آن‌ها در کنار موضوعات روزمره زندگی بود. چیزی‌که بعدها اختصاصاً بن‌مایه اصلی آثار خود دکریکو گردید.

دکریکو به هنگام اقامت در مونیخ در کنار طراحی و نقاشی نوشته‌های فلسفی نیچه و شوپنهاور را مورد مطالعه قرار داد و به مقدار زیادی از نوشته‌های آنان در آثار خود بهره گرفت. وی می‌نویسد: «نیچه و شوپنهاور نخستین کسانی بودند که معنای ژرف عدم وجود مفهوم زندگی را آموزش دادند و نشان دادند چه‌گونه این عدم وجود مفهوم می‌تواند تبدیل به هنر گردد. تهی وحشتناکی که آن‌ها کشف کردند همان زیبایی خلوت و بی‌روح ماده است».

نیچه که دکریکو وی را حاکم برماده می‌داند با بیان جمله «خدا مرده است» در واقع «تهی وحشتناک» نیچه را توصیف کرده است. انگاره مرگ خدا و پی‌آمد گریزناپذیر آن یعنی «تهی متافیزیکی ذهن انسان» بعدها جوهره اصلی آثار دکریکو را تشکیل داد.

دکریکو در سال های ۱۹۰۹ و ۱۹۱۰ را باوجود بیماری سخت روده و دستگاه گوارشی با پشتکاری حیرت‌انگیزی به خلق نقاشی‌های شبه سوررئالیستی خود پرداخت و بر آن‌ها عنوان «نقاشی‌های متافیزیکی[۲]» نهاد. آمیزه نقاشی بوکلین و گراوورهای ماکس کلینگر، نوشته‌های نیچه درباره معانی تغزلی و نهفته در پشت شکل ظاهری اشیاء و نوشته‌های شوپنهاور و رؤیاهای نمادین او، همه و همه سبب شدند تا جهان نقاشی‌های متافیزیکی دکریکو شکل بگیرد.

در نقاشی‌های دکریکو واقعیت و توهم درهم‌تنیده‌اند و انسان به شکلی تندیس‌وار در فضای تهی معلق شده است. جهان نقاشی‌های دکریکو آکنده از بناها و دیوارهایی بلند و نامتناهی و سایه‌های تاریک و درازی‌ست که برروی زمین منعکس گشته‌اند. در بسیاری از آثار وی می‌بینیم میدان‌ها، خیابان‌ها و پیاده‌روهایی که باید محل رفت و آمد و پیوند انسان‌ها با یکدیگر باشد، به فضایی تهی، ملال‌انگیز و آکنده از خلأیی وحشتناک مبدل شده که در آن تنها پیکره‌ها و تندیس‌هایی تنها و منزوی به چشم می‌خورند. در حقیقت بیش‌تر تابلوهای دکریکو بیانگر همان تهی وحشتناکی است که نیچه از آن سخن می‌گوید. یعنی خلأ پرناشدنی‌ای که در جهان معاصر میان روابط انسان‌ها با یکدیگر پدیدار گشته است. دکریکو در یادداشت‌هایش می‌نویسد: «در خیابان فاجعه در گذر است... یک تکه نرم و شیرین را چنان با آرامش خیال می‌خورد که گویی قلب خود را می‌خورد. از دوردست صدای رعد و برق می آید و هرچیز در سقف شیشه‌ای می‌لرزد. باران پیاده‌روها را شسته است».

آثار متافیزیکی دکریکو «جنبه شبح‌گونه» چیزها را آشکار می‌کند. جنبه شبح‌گونه چیزها در واقع جابه‌جایی واقعیت یک شیء است که پندارگونه از

ناخودآگاه تراوش می‌کند. دکریکو درباره نقاشی متافیزیکی می‌گفت: «هر شیء دو جنبه دارد. یکی جنبه‌ای که عموماً همه آن را می‌بینند و دیگر جنبه شبح‌گونه و متافیزیک که تنها پاره‌ای معدود از افراد آن هم در لحظه‌های بصیرت و تمرکز متافیزیکی قادر به دیدن آن هستند. یک اثر هنری باید بیانگر چیزی بیش‌از شکل ظاهری خود باشد».

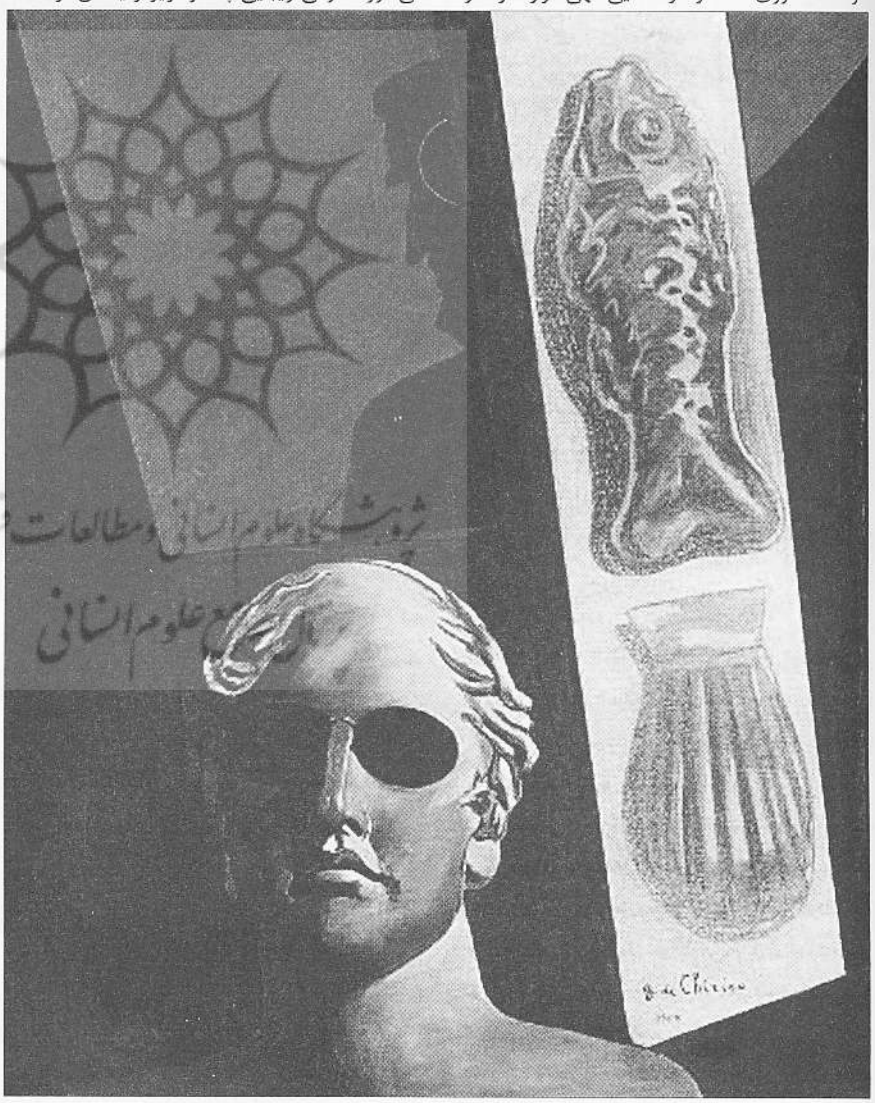
تجرید متافیزیکی آثار دکریکو صلابتی دهشت‌بار دارد و فضای تابلوهایش کابوس‌گونه، مالیخولیایی و بی‌انتهاست. میدان ها، برج‌ها و اشیاء همه و همه در دورنمایی مبالغه‌آمیز نمود پیدا کرده‌اند. طوری‌که انگار در فضایی تهی قرار دارند و نوری سرد و بی‌رحم از منبعی ناشناخته برآن‌ها می‌تابد و نیمه پیکرهای باستانی و تندیس‌های خدایان نیز همه یادآور دوران کلاسیک هستند.

در ساختار نقاشی‌های دکریکو تقارن‌های کوچک، نورهای درخشان، سایه‌های تیره و فضاهای خالی؛ همچنین سبزهای تند، قهوه‌ای‌ها و اخرایی‌های سیر، با سایه‌های تیره که کاملاً تخت و مات هستند و با درخشش رنگ زرین درتضادند، ترسیم‌گر جهانی متافیزیک و غریب هستند. درواقع نوعی زیبایی غریب و نامنتظر برآمده از رؤیارویی با جهانی یک‌سره غریب در آثار دکریکو به چشم می‌خورد، نوعی زیبایی پا درگریز و یا آن‌گونه که آندره برتون می‌گفت: «زیبایی تصادفی».

در تابلوهای نقاشی دکریکو از جمله تابلوی «متافیزیسین بزرگ» انسان از روح خود محروم شده و به صورت یک عروسک خیمه‌شب‌بازی بدون چهره درآمده است. در حقیقت نمایش این‌گونه پیکره‌های بدون چهره نشان‌دهنده کوشش انسان در کشف «حقیقت متافیزیک و در عین‌حال نمادی از تنهایی و پوچی کامل است. همچنین عروسک‌ها می‌توانند پیش‌بینی وجود انسان‌هایی بدون چهره در میان توده مردم و یا تبدیل تدریجی انسان‌ها به عروسک‌هایی تهی باشند.

به طورکلی در جهان مالیخولیایی دکریکو پیکره‌نگاری، تنهایی و انزوا، اندوه غربت و مالیخولیا، انتظار فاجعه‌ای ناآشنا، بی‌مکانی و بی‌زمانی و حقیقتی متافیزیکی در ورای واقعیت‌های مادی برفضای تابلوهای وی سنگینی می‌کند.

دکریکو در چهل سالگی نقاشی متافیزیکی را رها کرد و به سبک‌های سنتی‌تر روی‌آورد. باوجود این‌که آثارش عمق خود را از دست دادند؛ اما ذکر این نکته لازم است که هرچند وی در اواخر زندگی دیالکتیک اولیه خود را نفی کرد و برای همیشه به نوعی خودکشی هنری دست زد؛ اما حقیقت آن است که دکریکو در تلاش خود برای بیان «تهی متافیزیکی ذهن آدم‌ها» تا عمق وجود انسان معاصر نفوذ کرد و او را تحت‌تأثیر خود قرار داد. □



پانوشت:

۱. Giorgio De Chirico

۲. Pittura Metafisica

مأخذ:

۱. تاریخ هنر نوین. یوروادور هاروارد آرناسن. محمدتقی فرامرزی. انتشارات نگاه و زرین. ۱۳۷۴

۲. انسان و سمبول‌هایش. کارل گوستاو یونگ. دکتر محمود سلطانیه. نشر جامی. ۱۳۷۷

رکنی حائری‌زاده در مجموعه سَچی

عارفه اکبر
خبرنگار هنری ایندیپندنت
۱۹ آوریل ۲۰۰۸
ترجمهٔ شروین شهامی‌پور

چارلز سَچی[1] (ساعتچی) مجموعه‌داری است که ایجاد گرایش و جهت می‌کند. وقتی شروع به جمع‌آوری هنر بریتانیایی کرد، تمام دنیا برای خرید آثار نقاشان جوان بریتیش[2] هجوم آوردند. بعد توجه‌اش را به نقاشان امریکایی معطوف کرد و رویال آکادمی مجموعه او را در نمایشگاهی که تمام آثار آن فروش رفت به نمایش گذاشت. سَچی با هنرمندان معاصر چینی ادامه داد و چشم بازار را درآورد.

آخرین رابطه عاشقانه هنری او، که حالا گُل کرده، با هنرمندان معاصری از ایران و عراق است. آقای سَچی که پیش‌از این هرگز از این منطقه اثری نخریده بود، سه نقاشی انتخاب کرده است، یکی نقاشی دولته از نقاش ایرانی رکنی حائری‌زاده و دو کار از نقاش عراقی به نام احمد السودانی که حالا در امریکا زندگی می‌کند.

اکنون حدس و گمان‌های مشتاقانه‌ای چشم انتظار برپایی نمایشگاهی از آثاری از این منطقه در گالری جدیدش در مرکز لندن است.

آقای سَچی اعتراف می‌کند که در پی کشف استعدادی در این منطقه نبود اما به محض این‌که فروشندگان دبی این آثار را نشان‌اش دادند به سمت آن‌ها کشیده شد. او می‌گوید: «یکی از بعیدترین جاهایی‌که انتظار داشتم هنرمند جدید شورانگیزی پیدا کنم ایران بود، اما به این تصویر گیرا از عروسی ایرانی برخوردم. نمی‌دانم که الزاماً این به یک زمینه‌یابی گسترده در هنر معاصر منطقه بینجامد، با وجود این که من همچنین از یک هنرمند جوان عراقی هم خوشم آمد. شاید طی سال آینده یا همین حدود، چند نفر دیگر هم پیدا کنیم، کسی چه می‌داند؟»

آقای سَچی، که در بغداد متولد شده و آن‌جا را در کودکی ترک کرده، سابقه شخصی خود را دلیل علاقه‌اش به هنر عراق نمی‌داند.

از حائری‌زاده که دولته‌اش - عروسی مدل ایرانی - که اکنون بخشی از مجموعه سَچی است، اغلب خواسته می‌شود که آن‌چه زیر لایه سنّت جامعه ایران است را آشکار کند. این اثر یک جشن عروسی را که قسمت زنانه و مردانه آن جدا است در دو بوم جداگانه نشان می‌دهد. میز ضیافت در قسمت زنانه به شکل اسرارآمیزی خالی است در حالی‌که در قسمت مردانه در میان دیس‌هایی که انباشته از غذاست مردها خوش می‌گذرانند. رکن‌الدین حائری‌زاده سال ۱۳۵۷ (۱۹۷۸) در تهران به دنیا آمده و در حال حاضر در همین شهر زندگی می‌کند، اما آثارش را در چین، اروپا و امریکا به نمایش گذاشته است. نقاشی‌های دیگر او تحت‌تأثیر شاهنامه، افسانه‌های ایرانی و داستان‌های جلال‌الدین رومی، شاعر پرآوازه ایرانی است.

السودانی که آثارش به نام‌های ما بی‌اختیار می‌میریم[3] و تو دیگر دست نداری[4] توسط سَچی خریداری شده، کارهای پیشین‌اش به فاجعه جنگ گویا شبیه است، مثل برادران چپمن که آن‌هم توسط سَچی در دهه نود خریداری شده است. السودانی سی‌ودو ساله پس‌از جنگ خلیج فارس در سال‌های ۹۱ - ۱۹۹۰ به امریکا رفت و گفته می‌شود که طراحی‌ها و نقاشی‌های نیمه فیگوراتیو او و برخی مناظر شهر جنگ‌زده‌ای را که ترک کرده در خود دارد. این آثار توسط سَچی پس از آن که عکس آثار را فروشنده‌ای در ابوظبی نشان‌اش داد، کشف شده است.

نخستین حراج Sotheby's از هنر این منطقه سال گذشته مجموعاً ۱/۶ میلیون پاوند فروش کرد، یعنی دو برابر میزانی که انتظار می‌رفت. □

پانوشت:

۱. Charles Saatchi

۲. Young British Artists - YBAs عنوانی که برای گروهی از هنرمندان کانسپچوال، نقاشان، مجسمه‌سازان و هنرمندان اینستالیشن که در بریتانیا بودند و اکثر آن‌ها (نه همه‌شان) به کالج گلداسمیت لندن رفته بودند، به کار رفت. این عنوان از نمایشگاه‌هایی که در گالری سَچی از سال ۹۲ برگزار شد گرفته شده و خود تبدیل به عنوانی تاریخی شده است. چرا که اکثر آن هنرمندان امروزه در دهه چهل زندگی خود هستند، اما همچنان جوانان بریتیش خوانده می‌شوند. از مهم‌ترین این هنرمندان می‌توان دیمین هرست و تریسی امین را نام برد.

۳. We Die Out of Hand

۴. You No Longer Have Hands

نمایشگاه حائری‌زاده‌ها در گالری آو

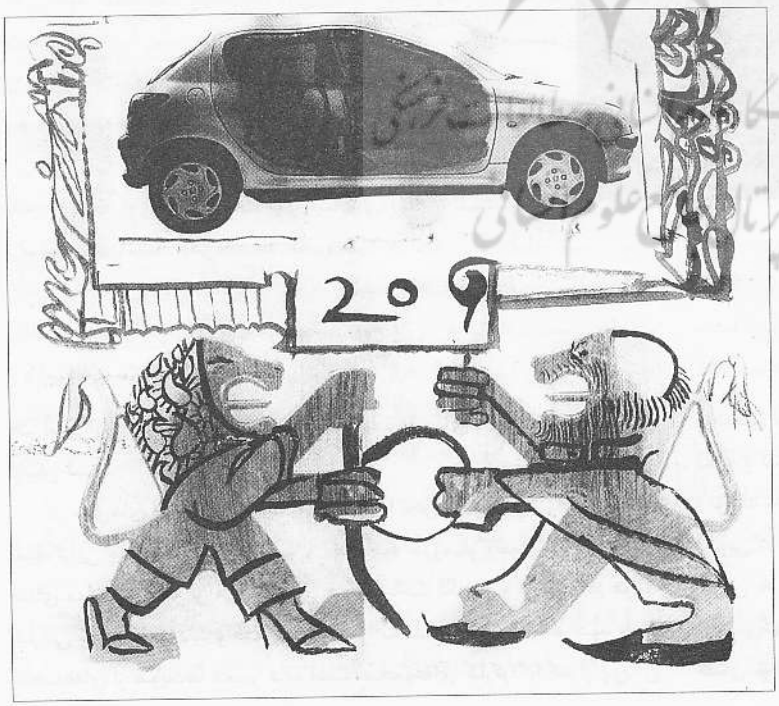
رامین حائری‌زاده

۳۰ فروردین تا ۱۲ اردیبهشت

رامین حائری‌زاده مجموعه‌ای از آثار جدید خود را از سی‌ام فروردین تا دوازده اردیبهشت در گالری آو به نمایش گذاشت. سهراب محبی در بخشی از یادداشت خود برای نمایش این آثار در استانبول می‌نویسد:

- فیگورهای تغییر شکل داده از آسمان فرود می‌آیند، چرخیده و در خود برش خورده، در ضیافتی از شکم‌های باد کرده و صورت‌های پرمو. فستیوال حائری‌زاده از مردان و لباس‌های غریب آن‌ها ریشه در علاقه او به طرح‌های اسلامی متقارن دارد، رپرتوار تصویری غنی او از سنّت‌های بصری ایرانی.

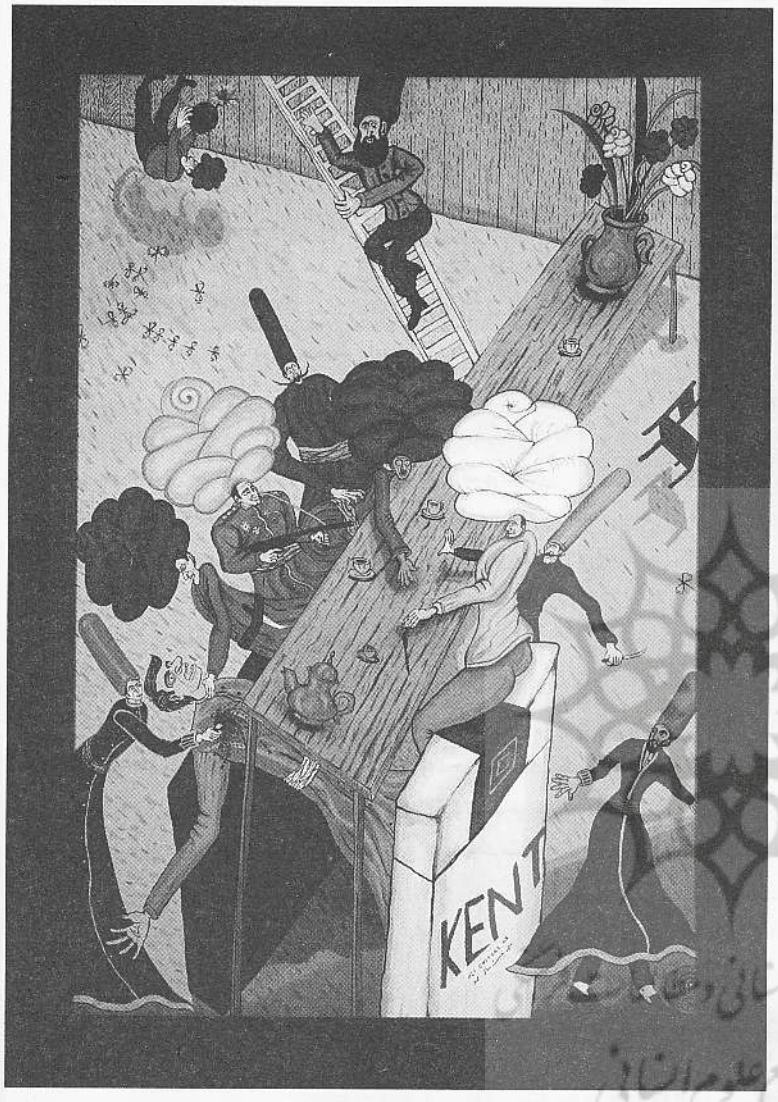
ممکن است این پیکره‌های مخوف روی زمینه سیاه، اشاره بر فضایی تیره و افسرده داشته باشند، اما ترکیب‌بندی بازیگوش و رنگ‌های سرورآمیز رامین باعث می‌شود تصویر، خودش را نقض کند. ممکن است جنسیتی پنهان را تداعی کنند اما طنز موذی و هجو پرغوغای هنرمند فیگورها را از غوطه‌ور شدن در هزارتوی فرویدی نجات می‌دهد. این تناقض بومی، تصویر حائری‌زاده را به مکانی بسیار عمیق‌تر از سطح راکد اگزوتیسیزم می‌برد. گاهی اوقات به حائری‌زاده به عنوان عکاس سلطنتی بدشانس قاجار، سه قرن پیش‌از تهاجم رسانه دیجیتال، نگاه می‌کنم که به او در اواخر قرن بیستم فرصت دیگری برای تولد داده شده تا هنرش را به ما نشان دهد.



رکنی حائری‌زاده – تهران ۲۰۶

۱۲ اردیبهت تا ۲۶ اردیبهشت

رکنی حائری‌زاده نقاشی‌های کوچکش را در گالری آو از سیزدهم اردیبهشت به نمایش گذاشت. این نمایشگاه مجموعه‌ای است با عنوان تهران ۲۰۶ که حائری‌زاده برای ویژه‌نامه پاییز فصلنامه بدون کار کرد. این نشریه که متمرکز بر هنر و فرهنگ خاورمیانه است در ویژه‌نامه‌ای با نام کلی پروژه‌ها، از چهارده هنرمند دعوت به همکاری کرد. این مجموعه آثار که برروی تکه کاغذهای کوچک کشیده شده پرسه‌زنی‌هایی در خیابان‌های تهران. فریدون آو درباره این نقاشی‌ها می‌گوید: رکنی معمولاً خیلی بزرگ نقاشی می‌کند و این‌ها طراحی‌هایی هستند که برروی کاغذهای خیلی کوچک کشیده شده‌اند و یک‌جورهایی از فرهنگ پاپ و روزمره این شهر تأثیر گرفته است.



ساده نگاری‌ها

نگاهی به نمایشگاه علی چیت‌ساز در گالری گلستان

۶ تا ۱۲ اردیبهشت

رضا پناهی

هنر امروز ایران میان وجوه گوناگونی از تجربیات تصویری و نگرش‌های بصری در نوسان است.

در سال‌های اخیر آثاری پدید آمده‌اند که با تجربه و درک زبان تصویر تا حد شیوه‌گرایی پیش رفته‌اند و با حفظ و نقد وجوه سرزمینی، موقعیت خود را در دنیای معاصر مشخص‌تر می‌کند. امروز دیگر مباحث تکراری و بی‌سرانجام هویت ایرانی که فقط تردید و ضعف در باور را باعث می‌شد، جایگاه خود را به مجموعه‌ای از هویت‌ها تغییر داده است. مجموعه‌ای کارکردگرا که از پی آن پرده‌های نو زاده شود. در این میان روایت عنان‌گسیخته / پراعوجاج / سرشار از نشانه و کد / طنز چندسویه‌نگر / فضاهای روان‌گردان / بیان هجوآمیز و سخره‌نگر / توطئه و خشونت. گفت‌وگوها و اعمال نامشخص میان آدم‌ها و از پی همه این‌ها آشوبی که در هاله‌ای از رنگ‌های زیبا و هماهنگ، رویش گل‌ها، حرکت پروانه‌ها، جریان باد و کنار هم نهادن تم‌های نرم، پنهان می‌شود، شاخص کار چیت‌ساز قرار می‌گیرد. کارهای چیت‌ساز با قلمی که به دنبال استحاله شکل خود را از فضای توصیف می‌رهاند و به دنبال نقش‌کردن فضایی مرئی نیست که می‌خواهد

از پی‌ایجاد شبهه‌ای تصویری بیننده را در فضایی ذهنی با رویکردی به مرئی شدن رها کند.

آیا می‌توان برای شکل و روش بیان تصویر حد و مرز و جایگاهی مشخص قائل شد؟

کار چیت‌ساز به دنبال تجلیل از نقاشی و از پی آن بیان حرف خود نیست. نقاش می‌خواهد وجودش را نمایان کند و تصویر، دست‌آویزی است برای رهنمون شدن به وجود. تجربیات زیسته و مسائلی که بر تاریخ روان ایرانی سنگینی می‌کند و چیزهایی امروزین که با سرعت به تاریخ مبدل می‌شوند، مانند گلِ حمید استیلی به امریکا.

نقاشی چیت‌ساز را نمی‌توان به صورت یکباره مشاهده کرد بلکه پرده‌هایش بسان سینماتوگراف است که تصاویر از پی هم می‌آیند و می‌روند، با این تفاوت که کار چیت‌ساز به واسطه پاساژهایی که به وسیله صندلی‌ها، میزها، دیوارها، سایه‌ها و فضاهایی تخت که علاوه بر استعاره‌ای رنگین، زمین، دیوار یا آسمان را یادآور می‌شوند، مرزبندی شده و از یکدیگر جدا می‌شوند و سکون پیدا می‌کنند و با حفظ زمان و مکان در کنار دیگر عناصر می‌نشیند، ترکیب می‌شوند و معنی می‌یابند.

میزهایی که می‌کشد یادآور میزهای غذاخوری هستند که عموماً با گل و بساط چای تزئین شده‌اند ولی آدم‌های پشت آن‌ها با هم جدال می‌کنند و تصمیم می‌گیرند و می‌کشند و می‌خندند.

آدم‌هایش غرق اعتیاد به اعمال و افکار خود هستند و اگر فرصت کنند تا جایی‌که می‌شود خود را بر دیگری تحمیل می‌کنند. شخصیت‌هایی انسانی که دچار تناقض شده‌اند. ژنرال‌هایی که لباس‌هایی انباشته از مدال‌های افتخار و شجاعت بر تن دارند، لباس چریک‌ها و سربازها و مستشاران برتن و موهایی که مانند دهه شصت اروپا برای خود درست کرده‌اند و به ناگاه از درون لیوان چای یا سیگار کِنت سربرمی‌آورند و با رویشی گیاهی آراسته می‌شوند، گویی توطئه‌ای با ریشه‌های نامشخص به ناگاه از درون معمولی‌ترین ابزار زندگی سربرمی‌آورد و آراسته می‌شود.

گفتنی است دو پرده رنگین‌کمان نامرئی و بهترین روز زندگی من بخش عمده‌ای از ذهنیت نقاش را دربرمی‌گیرد.

شالوده ترکیب‌بندی در پرده اول براساس اشکال مشخص بناشده است، مانند مثلثی که از حرکت تیز و شاخص نردبان، میز ناهارخوری و دست مرد مقتول پدید می‌آید یا سایه سمت راست پایین کادر که مثلث‌گون است و ترکیب آن با میز که مثلث دیگری می‌سازد، یا اجتماع آدم‌ها به دور میز که یک نیم دایره تشکیل می‌دهند، قوسی که شتاب حرکت پاکت سیگار و میز را مهار کرده است و حرکت سایر عناصر پراکنده مانند صندلی در حال پرواز، دو شخصیت سمت چپ بالای کادر و پروانه‌ها را جذب کرده و وحدت می‌بخشد.

عناصر تصویری در کار چیت‌ساز بین تخت‌نگاری و نمایش عمق و بعُد در نوسان است. در وهله اول به دلیل استفاده از رنگ اکریلیک و قرار دادن سایر عناصر و پیکره‌ها در کل فضا و برهم زدن خط عینی دید و به اقتضای آن پخش کردن لکه‌های مرزبندی شده در قالب پیکره‌ها در کل فضای کار یکسان شده و دو بعُدی می‌نماید و از پی آن دید نقاش با نگاهی با زاویه ۴۵ درجه از بالا به پایین ایجاد پرسپکتیوی مایل می‌کند. از دیگرسو دست بردن در اندازه‌های طبیعی نیز این مقوله را تشدید می‌کند و یا سایه حجم‌دار صندلی برروی زمین و خود صندلی که فضایی معلق را متبادر می‌کند.

عموماً پیکره‌ها، جامه‌ها، اشیاء و فضا به واسطه سطوح تخت دورگیری شده یا چیدن یک رنگ تخت و سایه‌هایش در کنار یکدیگر شکل می‌گیرند و با خط انداختن، سایه دادن یا دورگیری برجسته می‌شود. عموم اندام‌ها دچار استحاله شده‌اند. سرهای کوچک اندام‌های بزرگ و کج و معوج، آلات و اشیایی که حد طبیعی‌شان را از دست داده‌اند و رنگ‌بندی عنان‌گسیخته که در قالب عناصر تصویری به کدی قابل خوانش مبدل می‌شوند، نوعی گروتسک رنگین و براق را متبادر می‌نمایند. در پرده رنگین‌کمان نامرئی رنگ‌پردازی به شدت خاصیتی مانیک پیدا کرده و رنگ‌ها تاحد اشباع پیش رفته‌اند. استفاده گسترده از رنگ اُکر و قهوه‌ای در متن کار و نشانه‌گذاری رنگین مملو از سبزها، آبی‌ها، قرمزها و زردها و پخش کردن آن‌ها در کل فضا باعث شده است زبان رنگ دچار تغییر فاحشی شود و از عینی بودن به سمت نوعی ذهن‌گرایی رنگین تغییر مکان دهد.

چیت‌ساز برای معنی دادن به پرده‌هایش روایتی خطی و مشخص با داستانی از پیش تعیین شده را پی نمی‌گیرد، بلکه شخصیت‌ها با حفظ جایگاهی که از آن آمده‌اند در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و نوعی گفتمان مبهم که از متنی به متن دیگر تغییر کارکرد می‌دهند، پدید می‌آورند. به عنوان نمونه پرده بهترین روز زندگی من که دیوارهای زمین فوتبالش به میز مبدل شده است، غواصی که بر روی میز نشسته باعث می‌شود که فکر کنیم بیرون این زمین آب عمیقی است که دیده نمی‌شود و حضور دیگر شخصیت‌های دور میز این ذهنیت را به سوی باوری دیگر می‌کشانند و از اجماع این باورهای متناقض روایتی تو در تو و مبهم زاده می‌شود.

بازنمایی در کار چیت‌ساز از قلمزنی توصیفی به سمت گرافیکی با محدوده چند سویه، تغییر جایگاه می‌دهد، به گونه‌ای که دامنه‌اش از داستان‌های کمیک استریپ تا ساده‌نگاری چاپ‌های سنگی دوران قاجار گسترده می‌شود. این روش بازنمایی دست نقاش را باز می‌گذارد تا عناصر ناهمگون بسیاری را با خصلت‌های حتی متضاد در کنار یکدیگر قرار دهد و سایر نقاط بوم را انباشته از استعاره و نشانه نماید و به ترکیبی هماهنگ در پس درهم‌ریختگی فضا دست یابد. نقاشی چیت‌ساز حیطه‌ای روشن‌فکرانه است که گستره‌ای در هم‌پالوده از ترکیب متون متناقض پدید می‌آورد.

تعیین جایگاه آثار نوپدید کاری ناممکن می‌نماید و من به دنبال نقد فرهنگی یا بصری نبوده‌ام، بلکه می‌خواستم برخی از شاخصه‌ها و دست‌آوردهای نقاش را دوباره مطرح کنم. تعیین جایگاه این کارها و نقش‌شان کاری ناممکن است و با دیدن روند رشدشان در روند کار و زندگی نقاش ممکن می‌شود. □

نبرد عثمانی و قاجار در گالری گلستان

نقاشی‌های علی چیت‌ساز در گالری گلستان

شروین شهامی‌پور

علی چیت‌ساز متعلق به آخرین نسلی است که جنگ ایران و عراق را به یاد می‌آورد. آژیرهای قرمز، بمباران و صف‌های طولانی مواد غذایی. وقتی نیمه شب‌ها با غرش ضدهوایی از خواب بیدار می‌شدیم آن‌قدر بزرگ بودیم که وحشت جنگ را حس کنیم. بیش‌تر آدم‌های چیت‌ساز در حال جنگ هستند. بوم‌هایش نقش شکارگاه‌ها را که از تم‌های اصیل نقاشی‌های قدیم ایران است، تداعی می‌کند. نسخهٔ او از میدان‌های پرآشوب رزم منتسب به کمال‌الدین بهزاد، دریایی از سوارها و دست‌ها و سرهای بریده، همه مشغول کشتن دیگری هستند، به جز یک یا دو نفر که مستقیم در چشمان شما خیره شده‌اند، انگار که برای گرفتن عکس ژست گرفته‌اند و یا این‌که شما را حین دیدن صحنه‌ای که قرار نبوده شاهد آن باشید به دام انداخته‌اند.

مردانی که به گیاه تبدیل می‌شوند، تفنگدارانی که روی قهوه‌ای که از فنجان فوران کرده موج‌سواری می‌کند، گاوهایی که زنده زنده روی نیزه، سلاخی و کباب می‌شوند. کشتار، تیراندازی، خفه کردن، قتل‌عام و بمب. تمام این‌ها در رنگ‌هایی به‌شدت تند و بشاش که نه تنها نقاشی‌ها را از ورطهٔ هولناک بودن نجات می‌دهند بلکه خنده‌دار و کمیک می‌کنند. کلوب مبارزه عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی. او فضایی گرم و صمیمانه را نقاشی می‌کند، در حینی که اتفاقی شوم در حال رخ دادن است. دلیل اغتشاش و بلوا مشخص نیست؛ دیر به آن‌جا رسیده‌اید و نفهمیده‌اید چه شده است. منبع آشوب را نمی‌دانید، انگار که آن‌ها صفحاتی از یک کتاب مصور هستند که پاره شده‌اند و شما صفحات قبلی را ندارید که داستان را بفهمید. این نقاشی‌ها تصاویر ثابتی از یک انیمیشن هستند.

جنگجویان علی بی‌سر و پاهای بد شکل و بدخواهی هستند که قدرتمند شده‌اند. ابلهان بی‌مغزی با قیافه‌های خنده‌دار. آن‌ها که تا سر حد مرگ با اسباب‌بازی‌های‌شان سرگرم شده‌اند، یاد گرفته‌اند که وقتی می‌کُشند، لبخند بزنند.

مقیاس فیگورها و اشیای او عجیب‌اند، همان‌طور که مینیاتورها هستند. گاهی فیگوری در انتهای تصویر پنج برابر بزرگ‌تر از فیگوری در جلو است. مردهایی که از جعبه سیگار هیولا KENT بیرون آمده‌اند یا این‌که بیش‌تر شبیه این است که با یک‌سری کوتوله طرف هستیم. آدم‌هایی که از پشت تاج عظیم یک شاه قاجار یکدیگر را می‌درند و به هم تیراندازی می‌کنند.

نقاشی‌های چیت‌ساز ریشه در تاریخ ایران دارد که مملو از جنگ‌های خونین داخلی و خارجی است، حمله عثمانی‌ها که به کرّات تاج‌های‌شان در نقاشی‌های او تکرار شده است، حمله مغول‌ها، حمله یونانیان و بحران‌های بی‌پایان. چیت‌ساز متأثر از عکس‌های دوره قاجار است، شاهان و سربازان با کلاه‌ها و تفنگ‌های‌شان که جلوی دوربین ظاهری خشن به خود گرفته‌اند. کلاه‌ها و تفنگ‌های اریب و موازی. مسخ شده مقابل دوربین.

بیش‌تر نقاشی‌های قدیمی ایرانی پرتره شاهان و دربار است، به‌خصوص در دوره صفویه و قاجار، تا این‌که ناصرالدین شاه مجذوب عکاسی شد. دوربین به دست گرفت و خود را به عنوان اولین سلطان عکاس معرفی کرد. با نگاه کردن به پرده‌های چیت‌ساز با این همه فیگور که لباس‌های آن دوره را به تن دارند، احساس می‌کنید که او نقاشی قاجاری است که حوصله‌اش از کشیدن شاه سررفته و بی‌اذن شاه مخفیانه به کوچه و خیابان سر زده و دیوانگان و ولگردان نقاشی کرده است.

نقاشی قدیم ایران معمولاً برپایه متن است و گاهی به نقاشان سفارش داده می‌شد که کتابی را مصور کنند. آن‌ها یک متن از پیش نوشته را به تصویر می‌کشیدند، و اکثر مواقع خودِ متن نقاشی را همراهی می‌کردند. اما در مورد چیت‌ساز قضیه برعکس است، می‌توانید به بوم‌های او نگاه کنید و داستان‌هایی را سرهم کنید، مثل کسانی‌که در روزهای اولیه ورود سینما به ایران کنار پرده می‌ایستادند و روی فیلم‌های صامت حرف می‌زدند و داستانی را نقل می‌کردند که هیچ ربطی به فیلم نداشت.

... شاید آدم‌های او فقط برای گرفتن یک عکس این لباس‌ها را تن‌شان کرده‌اند و یا در حال بازی در یک تئاتر هستند؛ پس‌از این‌که کارشان تمام شد کلاه‌ها و تاج‌های خود را برمی‌دارند، ریش‌های مصنوعی و شمشیرها و تفنگ‌های پلاستیکی‌شان را کنار می‌گذارند، سس گوجه‌فرنگی را از صورت و تن‌شان پاک می‌کنند، جین‌های‌شان را می‌پوشند و قدم به خیابان‌های پر سر و صدای تهران می‌گذارند. □