کتیبه

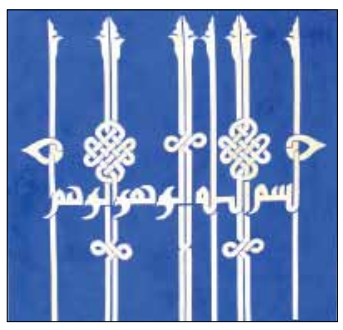
به بهانه نمایشگاه احمد میرزازاده در گالری ماه

شیوه‌ای جدید در نقاشی‌خط

دکتر عباس دانشوری
استاد تاریخ دانشگاه USLA

■ لتریسم از اروپا شروع می‌شود و هنرمندان موج نو غربی آن را تجربه کرده‌اند. گیوم آپولینر (کاشف پیکاسو) که از کوبیسم دفاع کرد، لتریسم را در شعر به صورت سورئالیستی به‌کار برد و با چیدن مناسب و هندسی واژه‌ها، ساختمانی به شعر می‌داد. شعری که درباره خانه بود شبیه خانه می‌شد و شعری که درباره پرنده، به پرنده شبیه می‌شد. او سپس به نقاشی پرداخت. خط تزیینی هیروگلیف در عهد فراعنه مصر نیز، نمایانگر ذوق انسان‌هایی بوده که خط‌نگاشته‌های خود را با ظرافت تمام و با معانی تصویری ارایه کرده‌اند. در ایران و در عهد هخامنشیان خط میخی ظاهر می‌شود و سپس خط پهلوی اشکانی و پهلوی ساسانی که خطوط رسمی بوده و خط دین دبیری (دین دبیره) که به نگارش متون مذهبی اختصاص داشته است. آنها به نوعی خواندن که بین آنچه نوشته و خوانده می‌شد، کاملا متفاوت بود عمل می‌کردند. مثلا می‌نوشتند «ملکا ملکا» و می‌خواندند «شاهنشاه» و در ادامه از اوایل اسلام کوفی قدیم رخ می‌نماید و ابن‌مقله کامل‌کننده آن بوده است. سپس خطوط عربی نسخ، ثلث و ریحان رواج می‌گیرد و تا قسطنطنیه رخنه کرده است. خط نستعلیق اما از ترکیب خط نسخ و تعلیق به وجود آمد. بارزترین نستعلیق‌نویس قرن نهم میرعلی هروی بود که برای ارتقای آن کوشش بسیار کرد. اما میرعماد آن را به اوج‌رسانید، همچنین درویش عبدالمجید طالقانی شکسته نستعلیق را رونق بخشید. در دوران قاجار نیز افرادی به وسیله خط نستعلیق آثار بجاماندنی به صورت خط نقاشی پدید آوردند. اسماعیل‌خان جلایر بارزترین آنهاست. او خوشنویس نبود بلکه خط را نقاشی می‌کرد و درون خطوط و حواشی آن، گل و پرنده و منظره یا خطوط دیگر قرار می‌داد. حسن زرین‌قلم نیز به یک نوع، خط نقاشی کار می‌کرد. او داخل خطوط را با اشکال مختلف تزیین می‌کرد و از خط نقاشان مسلم آن دوره بود. در این میانه خطوط مختلفی چون طغری‌نویسی یا اشکالی با نوشته ایجاد کردن مانند مرغ‌های بسم‌الله، شیرهای نادعلی که اغلب برای تزیین پارچه‌های قلمکار و سنگ قبر به کارمی‌رفته را می‌توان آغازی برای خط نقاشی در عهد قاجار دانست.

به جرأت می‌توان گفت که خط نستعلیق با میرزاغلامرضا در عهد ناصری و کلهر اواخر قاجار و ملک محمد قزوینی که کمتر راجع به او صحبت شده تا اوایل پهلوی ساختمان خط نستعلیق را به درجه کمال رسانیده و هر کوششی که پس از ایشان صورت بگیرد تکرار مکررات و کاری عبث و بیهوده است و تقلید محسوب می‌شود.



در مورد درشت‌نویسی یا خط (جلی) که امروزه بر سر آن هیاهوی بیهوده می‌کنند، ابتدا به دست میرزاغلامرضا صورت گرفت و آنهایی که با قطعه خط (نادعلی) میرزا در ابعاد ۱۸۰ در ۱۲۰سانتی‌متر که تماما طلاندازی شده و ضخامت خط آن بیش از پنج سانتی‌متر است، آشنا باشند می‌دانند که درشت‌نویسی با میرزاغلامرضا به اوج رسید و پس از ۱۵۰سال تکرار آن نه شهرتی دارد و نه افتخار به‌بار می‌آورد. از آن گذشته آثاری که از میرزاعمو، شاگرد غلامرضا در حرم حضرت عبدالعظیم مشاهده می‌شود درشت‌نویسی در حد عالی است. خط نقاشی امروز اما از این قاعده به دور است، زیرا نقاشی که حروف، اعداد و کلمات را به جای موتیف دستمایه شکل‌گیری اجزای نقاشی خود قرار می‌دهد به مفهوم کلامی آن توجه ندارد و خط نقاشی که امروزه ایجاد می‌شود به‌قصد خواندن نیست. لذا آنچه امروز به عنوان خط نقاشی شایع است بارزترین نمود آن عدم خوانایی خطوط است و حروف نوشتاری بدون مفهوم. شروع این نوع نقاشی با یک پائل سرامیک در سال ۱۳۳۸ در کارگاه سرامیک اداره هنرهای زیبا آغاز شد و سپس به دست گروه نقاشان سقاخانه به صورت‌های گوناگون ظاهر شد و به اوج خود رسید. یک دهه بعد محمد احصایی، نصرالله افجه‌ای و رضا مافی با وامداری از خطوط اصیل، آثار خود را عرضه کردند. از دهه ۵۰ به بعد ده‌ها و صدها خوشنویس دیگر به گروه خط نقاشان اضافه شده‌اند و آثاری به وجود آوردند که دنباله‌روی از نقاشان انگشت‌شماری است که به آنها اشاره شد. احمد میرزازاده اما شیوه خط‌نگاری را با اسلوب خودش و با انگیزه اشاره به خط کوفی و ثلث و ادغام آن دو با هم و آمیخته کردن این دو خط، به گونه‌ای به اجرا درآورده است که حاصل آن آثاری است که یکدست به وجود آمده‌اند. این شیوه شخصی که او در آثارش به‌کار برده، وی را با دیگران متمایز می‌کند. اکنون خط کوفی با معیارهای جدید و ترکیب تازه‌ای که به دست آمده، از یک‌رو همنشینی آن با خطوط ثلث و ریحان و امتزاج آنها ظهور دیگری در عرصه خط نقاشی را به ما القا می‌کند و یک دگرگونی در کمپوزیسیون این آثار محسوب می‌شود. خطوطی که طی قرن‌ها به یکپارچگی و خلوص می‌رسد و این بار در کنار هم به این ایجاز دست یافته است. از این روست که این نقاشی‌ها را می‌توان شیوه‌ای شخصی تعبیر کرد. اینک باید منتظر باشیم تا در آینده با آثار بدیع و دیگری از میرزازاده روبه‌رو باشیم تا چشم‌اندازهای تازه‌ای از این هنرمند درعرصه نقاشی خط به ظهور برسد.

یادداشتی منتشرنشده از منصوره حسینی

هنر آموختنی نیست، دریافتنی است

زنده‌یاد منصوره حسینی اهل نوشتن بود. هم نقاش بود هم نویسنده. از قضا، قلمی زیبا و گیرا داشت. او چند سال پیش از درگذشتاش، رمانی به‌نام «پوتین گلی» منتشر کرد که داستان زندگی یک دختر نقاش خارجی را بازگو می‌کرد. حسینی قبل از انقلاب نوشته‌ها و نقدهایش را با نام مستعار «اسد بهروزان» منتشر می‌کرد. او در روزنامه «کیهان» با نام اصلی خودش و در روزنامه اطلاعات با نام مستعار اسد بهروزان مطلب می‌نوشت. متن زیر نزدیک به ۲۰سال پس از نگارش در «شرق» منتشر می‌شود. هرچند انگیزه حسینی از نگارش این مقاله، بازدید از نمایشگاه نقاش جوانی به‌نام «آرین لواسانی» در سال ۷۳ بوده، اما در خود نکات قابل‌توجهی از ذهنیت این نقاش و نویسنده را که سه هفته پیش در تهران درگذشت، بازگو می‌کند.

■■■

پنج، شش‌میلیارد انسان، ساکن این گرد گردنده‌ایم، به اصطلاح عامیانه، همه یک سر و دو گوشیم، همه آرماتوری به‌نام استخوان داریم، همان لولاها و همان امکان بازوبسته شدن روکش لولاها یعنی مفصل‌ها و عضلات در زاویه‌ای تقریبا «معین.» همه همان سیستم سیم‌کشی، زه‌کشی، عبور کانال‌های ریز و درشت گردش خون، عبور فاضلاب... همه پزشکانی پنهان داریم که در محدوده توان‌شان به معالجه ما می‌شتابند و وکلای مدافعی داریم که از حق بودن ما در مقابل هجوم و حمله آسیب‌ها دفاع می‌کنند، همه صدای همان موتور کوچک تپنده پرکار یعنی قلب‌مان را می‌شنویم. گرسنگی، تشنگی و تنازع بقا نیازهای مشترک ما هستند و محکوم همان اساسنامه اجباری و غیرقابل تعویض هستیم: تولد، جوانی، پیری و مرگ. اما، با این همه و همه‌هایی ناگفته که گفتنش زیادی است و همه می‌دانیم، این همه... این چندمیلیارد. به نوبه خود هر یک نمونه‌ای یکتا هستند... نفر به نفر صاحب کامپیوتری است که منحصرا مال خود اوست و لاغیر. کوزه‌گر دهر نه در شکل ظاهر و نه در دریافت باطن هرگز قالب نزده. همه نمونه‌ای بدیع و یکتا هستیم. در آتلیه نقاشی دانشکده یک مدل می‌گذارم. ۳۵ سه پایه، ۳۵ دانشجوی هنر... به ۳۵ طرح متفاوت بر می‌خورم، ۳۵ نحوه دید گوناگون، ۳۵ آینه که بازتابی از درون دارند و اگر مولودی باشند هیچ‌کدام شباهتی به دیگری ندارند. حکایت گندم نیست که از گندم بروید و جو که از جو. به ایستگاه‌های نامریی گیرنده و فرستنده‌ای می‌اندیشم که در نهانخانه یکایک این ۳۵ سر، جاسازی شده و پیچیدگی ساختمان آن. آیا ذره‌ای نادیدنی، ته مانده از هفتادودومین پدران خاک شده در ساختار این سرها نقش داشته است؟ باید از روزنه کوچک این طرح‌ها به کامپیوترهایی نادیدنی راه بزنم، بخوانم، کشف کنم و بتوانم هر یک را جداجدا صیقل بدهم. حجم خستگی وحشت‌زده‌ام می‌کند. تعلیم هنر، کاری آسان به نظر می‌رسد. اما در این مرز با نحوه اندیشیدنی اینچنینی بسیار مشکل است؛ چراکه هنر، آموختنی نیست، دریافتنی است. از نوعی بیراهه آمده‌ام و می‌خواهم به راهی که از من خواسته شده برسم. به دیدن کارهای نوجوان هنرمندی به‌نام «آرین لواسانی» می‌روم. دیداری است شبانه، در نهایت خستگی از گذر روز. تابلوهای قاب‌شده آرین، رو به دیوار نشسته‌اند و هنوز به سالن نمایشگاه نرفته‌اند. هنرمندان نقاش و نیز اکثر بینندگان، معمولا آثاری را می‌پسندند که نزدیک‌ترین خانه به خانه ذهن‌شان یا سطح ادراک و سلیقه شخصی‌شان باشد. گاهی هم صدای تق و توق طبال‌های تبلیغاتی روی دید بیننده اثر می‌گذارد. خوشبختانه من از این هر دو گزند مصونم، منی که ریتم، ملودی، شعر حرکت‌ها و هماهنگی، بازی با رنگ، زیربنای کارم است و از قرن و تکنولوژی و چرخ‌دنده‌ها بیزار، با اشتیاق، به دیدن و شنیدن این همه می‌روم. به دیدن کارهای آرین که سفری است به دورترین اقلیم، مثلا کره مریخ و نزدیک‌ترین، نه به خانه همسایه، بلکه روبه‌روی دماغم! در مسیرم به جانب شهر، درخت‌های آهن سیاه را می‌بینم که ناگهان از زمین روییده و دیروز نبود. آیا باروری این زمین را باید جشن بگیریم؟ برج‌های سوراخ‌دار بالا می‌روند و آسمان را می‌خراشند. از سوراخ‌های طبقه هجدهم زمین را نگاه می‌کنی، چرخ می‌بینی و حرکت دایم، دنده می‌بینی و دوده... بازوان نیرومند رباط‌ها، جرثقیل‌ها را می‌بینی که شاخه‌های آهن را بالا و پایین می‌برند. دلت برای یک سکوت، یک خالی، یک گله ابر پنبه‌ای، یک لقمه آسمان پر می‌زند!

عکس: آیدین رهبر، شرق

کارهای آرین و گرافیک‌هایش، این همه را برایت ضبط و ربط داده و تصویر کرده است. در کارهای آرین، زندگی قرنی که در آن نفس می‌کشیم نقش بسته، فرم‌های سیاه طرح‌های آرین، هرچند تکرار نمی‌شوند، اما هیاهویشان مکرر است. بیان همهمه چرخ است و ماشین، دنده است و لولا... و زندگی انسان‌هایی است که در قفس آهنین ساخت خود، به تله افتاده‌اند. و این همه را لابه‌لای خط‌های سیاه بر سفید آرین کشف می‌کنم و از دیدنش و رسایی بیانش لذت می‌برم.

گفت‌وگویی با سمیرا علیخانزاده هنرمند معاصر به بهانه نمایشگاه او در لندن

آینه‌ها در آشفتگی باد

عکس: شرق

علیرضا امیرحاجبی

آثار شما پیوند شدیدی با نوستالژی دارد. ویژگی جالب توجهی که بسیاری از هنرمندان نگاه خود را به آن سمت معطوف کرده و می‌کنند. در این‌گونه اندیشه زیباشناختی، مخاطب با چند بعد مواجه است. هم ستایش از گذشته، هم اندوه از دست دادن زمانی که باز نمی‌گردد و هم از دست رفتن چیزها، افراد و موقعیت‌ها. منظورم این است که نگاه انتقادی در این جا وجود ندارد. شما به دنبال کدام یک از ابعاد نوستالژی بودید؟

گمان نمی‌کنم تعبیر نگاه نوستالژیک از کارهای من چندان درست باشد، یا در واقع من چنین نیتی نداشته‌ام. گذشته برایم لزوما ستایش‌برانگیز نیست و حسرت‌خوار از دست رفتنش نیستم. گذشته، گذشته است، همین و زمانی است که باز نمی‌گردد اما گذر زمان برایم بسیار تامل‌برانگیز است. نگاه و مکث بر گذشته – به معنی زمان از دست رفته – حتما آدم را به فکر وامی‌دارد. گذشت زمان یادآور از دست دادن هستی، نیست شدن، فراموش شدن، فراموش کردن و... مفاهیمی از این دست است. عکس‌های آلبوم‌های قدیمی همیشه مرا به یاد گذشت زمان می‌اندازند؛ به یاد زمانی که کودک بودیم، بزرگ شدیم، پیر می‌شویم. به یاد مادربزرگ‌مان که زمانی جوان و زیبا بود و حالا دیگر در میان ما نیست. همه بودند و حال خیلی‌ها نیستند. مثل ما که هستیم و زمانی نخواهیم بود.

عکس‌های قدیمی همیشه از این نظر برایم تخیل‌برانگیزند. مثل خانه‌های قدیمی که هر وقت واردشان می‌شوم بی‌اختیار به یاد آدم‌هایی می‌افتم که روزگاری در آن جا با شادی‌ها، جشن‌ها، عزاها و غم‌هایشان به سر می‌بردند و زندگی به هر حال – خوب یا بد – جریان داشت.

آلبوم‌های خانوادگی و خانه‌های قدیمی آنقدرها هم از ما دور نیستند که اصلا به تاریخ پیوسته باشند و نتوانم با آنها ارتباط برقرار کنم. شاید به همین دلیل سراغ دوره قاجار نمی‌روم. نمی‌توانم آن دوره را حس کنم، اما هفتاد هشتاد سال قبل را می‌توانم تصور کنم. آن سال‌ها مادربزرگ من هم لابد کودکی بوده در آن آلبوم یا زن جوانی در آن خانه که کنار حوض، لب باغچه زیر درخت انار، روی یک صندلی چوبی می‌نشسته. همه اینها یعنی زمان می‌گذرد.

عکس پایه اصلی آثار شماست. آیا به عکس به مثابه یک بستر زیباشناختی می‌نگرید یا کلا به عکاسی علاقه دارید؟ این پرسش را از این جهت مطرح می‌کنم که نگاه عکاسانه یا فتوگرافیک با نگاه نقاشانه متفاوت است.

در اولین نمایشگاه انفرادی من اثری از عکس دیده نمی‌شد. بیشتر، یا کارهایی کاملا انتزاعی بودند یا طبیعت بی‌جان‌هایی که در حد یک کار انتزاعی ساده شده بودند. تجربه‌هایی بودند با بافت و رنگ و ترکیب‌بندی‌هایی که نوعی فضاسازی در آنها دیده می‌شد؛ گاهی شبیه دری یا پنجره‌ای. کم‌کم اضافه شدن تصویر کوچکی، مثل یک گلدان گل یا چراغی در قاب یک پنجره، فضا را برجسته‌تر می‌کرد. این نشانه‌های تصویری، فتوکپی‌هایی بودند از عکس‌هایی که خودم می‌گرفتم یا در مجلات و کارت‌پستال‌ها پیدا می‌کردم و به نظرم می‌توانستند در جاهایی از ترکیب‌بندی قرار بگیرند. به تدریج حضور تصویر- عکس به همان شیوه فتوکپی و چسباندن روی کار، پررنگ‌تر شد.

یعنی از نوعی تکنیک کولاژ استفاده می‌کردید؟

بله. اما هنوز عکس‌ها بیشتر فرم‌هایی بصری بودند که می‌توانستند برایم راهگشای یک ترکیب‌بندی جذاب باشند. گاهی هم این نشانه‌های تصویری معنایی خاص برایم پیدا می‌کردند و مدتی سرگرم‌شان می‌شدم؛ مثل یک صندلی تنها. همان موقع آلبوم عکسی قدیمی از خانواده‌ای که در حال مهاجرت بودند، به دستم رسید. با در اختیار داشتن این آلبوم و مجموعه دیگری که از عکس‌های یک عکاسخانه متروکه به جای مانده بود و حالا پس از گذشت ده‌ها سال جذابیت‌های فراوانی در چهره‌ها و ژست‌هایشان می‌دیدم، به صرافت استفاده از آنها به جای عکس‌های بریده شده از مجله‌ها افتادم. همچنان البته عکس‌ها با احتیاط و محدود وارد ترکیب‌بندی‌ها می‌شدند. اما معلوم بود که کم‌کم جایشان را در کار پیدا می‌کردند و نقش بیشتری به عهده می‌گرفتند. حالا دیگر عکس‌ها صرفا جزیی از ترکیب‌بندی نبودند؛ خودشان موضوع کار بودند، هرچند با محافظه‌کاری و در درجه دوم اهمیت به لحاظ ساختاری. با گذشت زمان، آن مجموعه عکسی که عکاس در استودیویش از زنان و مردان گرفته بود، به صورت تکی یا دسته‌جمعی یا عکس‌هایی از شاگردان مدرسه با معلمان‌شان یا زوج‌هایی با لباس عروسی و نمونه‌های دیگری از همین قبیل و البته عکس‌های پرسنلی افراد، حسابی مرا درگیر خودشان کردند. ابتدا خیلی محدود و بعدها با کشف ظرفیت‌های تصویری و مفهومی بسیاری از آنها، تبدیل به مواد اصلی کارم شدند.

درباره پیوند عکس و نقاشی به این شکل چه نظری دارید؟ آیا فکر نمی‌کنید این دو رسانه با هم در تضاد هستند؟

استفاده از عکس در نقاشی پدیده تازه‌ای نیست؛ از اندی وارهول تا قاسم حاجی‌زاده و بسیاری دیگر از قدیمی‌ها تا هنرمندان جوان از این امکان استفاده کرده‌اند. تفاوت در رفتار با عکس است و نوع بهره‌برداری از امکانات آن. اندی وارهول در برخی کارهایش حتی از عکس خبری هم استفاده کرده اما من معمولا عکس‌هایی را به کار می‌گیرم که ترکیب‌بندی‌های ایستاتر و نزدیک‌تری به نقاشی‌های نه‌چندان مدرن دارند. به هر حال سعی می‌کنم وجه مستند عکس را از دست ندهم. باید باور کنیم که همچنان یک عکس را می‌بینیم، هرچند که روی عکس‌ها خیلی کار می‌کنم و تغییرات زیادی در آنها می‌دهم. تاکید می‌کنم که خودم را به هیچ‌وجه عکاس نمی‌دانم، من به شیوه خودم نقاشی می‌کنم.

شما به نوعی تکنیک میکس‌مدیا را برای خلق آثارتان انتخاب کرده‌اید. علاوه بر عکس و چاپ و رنگ‌آمیزی آنها، آینه هم کاربرد ویژه‌ای در کارهای شما دارد. آیا صرفا به دنبال تاثیر شکلی و زیباشناختی آینه بوده‌اید یا نظری مفهومی را دنبال می‌کردید؟ پروسه انتخاب این تکنیک و بهره‌گیری از این عناصر چگونه بود؟

همان‌طور که گفتم عکس به تدریج وارد کار شد و بعدتر به عنصری مهم و ساختاری تبدیل شد، آینه هم به همین ترتیب. شروعش با کارکرد دیگری بود و بعد از مدتی تبدیل به عنصری ساختاری شد با بار معنایی متفاوت و کاملا مرتبط با ایده اصلی کارهای چند سال اخیر. در ابتدا برش‌هایی اغلب باریک از آینه، محیط اطراف را تا اندازه‌ای در نقاشی بازتاب می‌داد و بر ترکیب‌بندی تاثیر می‌گذاشت و باعث می‌شد جلوه نقاشی در هر جا، بنا به فضای محل تا حدودی تغییر کند. تجربه‌ای بود برای فعال شدن جلوه بصری کار و گفت‌وگوی اثر با محیط. بعدها با بزرگ‌تر شدن سطح آینه‌ها و حتی چاپ تصویر روی آنها این بدبستان جدی‌تر شد. اما وقتی برای اولین بار آینه در قالب مستطیلی کوچک روی چشم یک تک‌چهره قرار گرفت اتفاق مهمی افتاد. گفت‌وگوی متعارف چهره با بیننده از طریق نگاه و چشم، مخدوش شد و گفت‌وگوی تازه‌ای شکل گرفت. حالا دیگر بیننده با جایگزینی چشم خود با چشم سوژه انگار از خلال چشم او به خودش نگاه می‌کرد.

یعنی یک‌جور همذاتی میان اثر و مخاطب پدید می‌آمد؟

بله. من واسطه‌ای می‌شدم تا بیننده خودش را در اثر ببیند. این تجربه برایم فوق‌العاده بود و ارتباط خوبی هم با دیگران برقرار می‌کرد. در کنار این گفت‌وگوی متقابل از طریق چشم‌ها و تاکید بر دیدن و همزمان دیده شدن، شبکه دایره‌های کوچک هم که بخشی از سطح اثر را می‌پوشاند امکان حضور محیط –این جا و این زمان- را به درون اثر –جایی دیگر و زمانی دیگر- فراهم می‌کرد. عکس‌ها همه متعلق به گذشته‌های دور بودند و سوژه‌ها کسانی بودند که شاید سال‌ها از مرگ‌شان می‌گذشت. ما از خلال آینه‌ها به آن گذشته سفر می‌کردیم و با آنها همراه می‌شدیم. می‌شود این طور هم گفت که آنها به میان ما و لحظه اکنون ما می‌آمدند. این ارتباط بر امکان و احتمال جایگزینی ما به عنوان بیننده با سوژه تاکید داشت.

پس آینه‌ها برای شما کارکرد دکوراتیو و تزیینی نداشت؟

به هیچ‌وجه! می‌دانیم که آینه در کارهای برخی هنرمندان مورد استفاده قرار گرفته است. برای من هم ابزار و امکانی بود برای بیان مفهومی که سخت درگیرش شده بودم. با کلمات نمی‌توانم توضیحش بدهم. احساسی غریب و تجربه‌ای خیال‌برانگیز بود. در این حالت دیدن نقاشی برای بیننده تجربه مضاعفی می‌شود. خودش هم جزیی از کار است و عنصری فعال با نگاهی خیره و جست‌وجوگر به جهانی که از گذشته تا الان ادامه پیدا کرده و با تخیل می‌تواند آن را تا آینده دنبال کند.

در کارهای یکی، دو سال گذشته، بهره‌گیری از آینه‌های برجسته، حضور آینه و عدم دیده شدن بیننده در آن خبر از گمگشتگی دیگری در این مواجهه می‌داد. انتظار دیده شدن در آینه اما عملا دیده نشدن می‌تواند برای بیننده تجربه هستی و نیستی، زندگی و مرگ و حضور و فراموشی را تداعی کند. شاید الهام‌بخش من در این دوره، آینه‌کاری‌های معماری سنتی ایران است، البته صرف‌نظر از وجه تزیینی آن و توجه بیشتر به همین خاصیت افسون‌کننده شکسته شدن و تکثیر تصاویر و فضا در تالارهای آینه کاری شده. به نظرم با آینه‌ها هنوز می‌توانم کار کنم و شاید به امکانات و معناها و مفاهیم دیگری برسم. کشف این امکانات، انگیزه‌ها و چالش‌های من برای خلق آثار تازه است.

اکثر سوژه‌های شما زنان و کودکان هستند. دو گروه انسانی که با چالش‌های متفاوتی در مفهوم هویتی در عرصه اجتماعی مواجه هستند. می‌توان نوعی لحن انتقادی را در این مجموعه آثار شما حس کرد. اما این نگاه، نامحسوس و بسیار لطیف بیان شده است. آیا این بخشی از روش شما است یا نوعی محافظه‌کاری هنری محسوب می‌شود؟

اصراری ندارم که از چهره مردان استفاده نکنم. شاید ناخودآگاه کشش و تمایل بیشتری دارم در به نمایش درآوردن –یا به رخ کشیدن- زنان. از طرفی در تاریخ هنر هم ملاحظه می‌کنید که شخصیت اصلی آثار اغلب هنرمندان و نه فقط نقاشان، زنان بوده و هستند. در تاریخ معاصر هم زن در کانون بسیاری مسایل اجتماعی و فرهنگی بوده است. زن بودن من هم شاید بی‌تاثیر نباشد! اما تمام داستان این نیست و مفاهیم احتمالی در کارها منحصر به این جنبه فمینیستی از نقش و جایگاه زنان نیست و کاملا قابلیت تعمیم‌پذیری به هر انسانی را دارد، در واقع امیدوارم این طور باشد.

کودکان هم به نوعی حامل بار معنایی ویژه‌ای هستند. آینده و زمانی که پیش رو داریم با ذات نورس بودن آنها همخوانی دارد. آنها قرار است زمان را سپری کنند در حالی که برای دیگران زمان سپری شده است. شاید به همین دلیل است که در بعضی کارها چشم کودکان، که معمولا نگاهی خیره و گاه نگران دارند، پوشانده نمی‌شوند. آنها هم نگران سال‌های پیش رو هستند؟ نگران روزگاری که باید تجربه کنند.

این که این نگاه، محافظه‌کارانه است را نمی‌دانم ولی فکر نمی‌کنم اساسا در پی نگاهی انتقادی باشم. شاید نقاشی – یا نوع کار من – ظرف مناسبی برای نگاه انتقادی نباشد. مدیوم‌های دیگر بهتر می‌توانند از پس این وظیفه برآیند و البته بله، می‌دانم که در بسیاری موارد محافظه‌کارم!

عکس‌های انتخابی شما مربوط به دورانی است که ایران تازه در حال تجربه طعم مدرنیته بود. حال باید پیوندی منطقی بین آن دوره و هم‌اکنون ایران برقرار شود. چقدر دغدغه جامعه ایران را دارید؟ رابطه مستقیم آثار شما با موقعیت فعلی جامعه ایرانی چیست؟ یعنی به لحاظ تئوریک چگونه آثارتان را با ایران مدرن‌شده امروز در پیوند قرار می‌دهید؟ آیا گفتمان شما درباره گذشته نسبتی با امروز دارد؟

به نظرم حتما باید داشته باشد حتی اگر آگاهانه نباشد. عکس‌های آثار من، همان‌طور که گفتید متعلق به دوره‌ای هستند که جامعه از بافت سنتی به تدریج به مرحله‌ای مدرن متحول می‌شوند یا می‌خواهد بشود. یا در واقع نه به شکل طبیعی بلکه با اجبار و تحمیل این اتفاق دارد می‌افتد. گمان می‌کنم این فرآیند مختص جامعه ما نباشد و در اغلب جوامع این گذر انجام شده است؛ هرچند که در بسیاری از آنها به صورتی طبیعی و نه فرمایشی.

ادامه در صفحه ۱۲

هنرکده

۶۰ سالگی هنرستان تجسمی پسران - بخش پایانی

دیوارهای آبی در هیاهوی پل چوبی

مریم آموسا

■ با پیروزی انقلاب اسلامی و آغاز جنگ که فضای جدیدی در کشور و نظام آموزشی به وجود آورد، مدیران فرهنگی تصمیم گرفتند تمام هنرستان‌های کشو را که زیر نظر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اداره می‌شد، تعطیل کنند و هنرستان تجسمی پسران نیز در شمار این هنرستان‌ها بود. به گفته احمد رویایی مدیر کنونی هنرستان تجسمی پسران از این رو به مدت دو سال هنرستان‌هایی که زیر نظر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بودند، هنرجوی جدید نگرفتند و تنها کلاس‌های هنرجویان دوره‌های قبلی برپا بود. در این دوره هنرستان پسران توسط اصغر محمدی اداره می‌شد و مدیران وقت هم معتقد بودند که شیوه‌های هنری مرسوم و آثاری که خلق می‌شود در راستای اهداف انقلاب و جنگ نیست. از این رو اصغر محمدی با تصمیمی که گرفت هنرستان تجسمی دختران و پسران را از خطر حتمی تعطیلی دایمی نجات داد. او با برپایی نمایشگاهی از آثار هنرمندان دو هنرستان که در راستای آموزه‌های انقلابی به خلق اثر پرداخته بودند، نظر مدیران فرهنگی را برای ادامه حیات هنرستان جلب کرد. اما با این همه احمد رویایی می‌گوید: در طول ۱۷ سالی که به صورت پیوسته و منفصل مدیر هنرستان بودم با تغییر هر مدیر فرهنگی، احتمال تعطیلی هنرستان قوت گرفته و در نهایت به ادامه حیات هنرستان رضایت داده‌اند. در دوره‌ای که هنرستان راه‌اندازی شد، هنرستان تا زمان انقلاب زیر نظر مستقیم وزیر فرهنگ و هنر اداره و هزینه‌های هنرستان نیز از این راه تامین می‌شد و برای هر هنرجو نیز مقرری تعیین شده بود و تمام وسایل کار آنها نیز تامین می‌شد، اما امروزه هنرستان زیر نظر معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و اداره کل ارشاد استان تهران و از نظر علمی نیز زیر نظر وزارت آموزش و پرورش اداره می‌شود و هنرجویان برای ادامه تحصیل در این هنرستان سالانه باید حدود یک میلیون و ۵۰۰ هزار تومان بابت شهریه کلاس‌ها هزینه کنند و دیگر خبری از کمک‌هزینه و تامین وسایل کار هنرجویان همچون قلم و رنگ و بوم نیست.

زمانی که هنرستان راه‌اندازی شد، چهار رشته هنری نقاشی، مینیاتور و نگارگری، مجسمه‌سازی و گرافیک بود، اما با تغییر نظام آموزشی هم‌اکنون تنها نقاشی و گرافیک در این هنرستان تدریس می‌شود. به گفته رویایی مدیر هنرستان، پیش از اینکه نظام آموزشی مینیاتور و مجسمه‌سازی را از رشته‌های تحصیلی هنرستان حذف کند، به دلیل اینکه هنرجویان علاقه‌ای

به ادامه تحصیل در رشته مجسمه‌سازی نداشتند این رشته تحصیلی خود به خود از رشته تحصیلی هنرستان حذف شد، اما در مقطعی با همکاری ایرج محمدی، مجسمه‌سازی را دوباره در هنرستان راه‌اندازی کردیم و یک دوره هم فارغ‌التحصیل داشتیم، اما در دوره‌های بعد به دلیل تغییر نظام آموزشی، مجسمه‌سازی از رشته‌های تحصیلی هنرستان حذف شد. او درباره رشته نگارگری و مینیاتور می‌گوید: مینیاتور و نگارگری از مهم‌ترین رشته‌های هنرهای ایرانی است که در هیچ دانشگاهی دیگر تدریس نمی‌شود. با حذف این رشته تحصیلی از هنرستان، خودمان فاتحه این هنر ملی ایرانی را باید بخوانیم؛ هنری که در دوره‌ای توسط محمود فرشچیان و مجید مهرگان در این هنرستان آموزش داده می‌شد. رویایی می‌گوید تاکنون چندین بار برای راه‌اندازی مجدد این دو رشته در هنرستان تلاش کرده‌ایم اما هر بار کارمان بی‌نتیجه مانده است. دهه‌های ۳۰ و ۴۰، دورانی که از آن به عنوان دوران طلایی هنرستان تجسمی یاد می‌شود که چهره‌های ماندگار هنرهای تجسمی ایران از هنرستان تجسمی پسران فارغ‌التحصیل شدند، اما رفته‌رفته با توجه به بازنشسته شدن برخی استادان که هنرستان جایگزینی برای آنها نداشت و مسایلی که بر هنر تاثیر گذاشت، دیگر فارغ‌التحصیلان هنرستان با دهه‌های قبل قابل مقایسه نیستند. رویایی درباره شیوه جذب استاد در هنرستان تجسمی پسران می‌گوید: برخی از استادان استخدامی در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هستند، برخی نیز به صورت حق‌التدریس. بودجه‌ای که برای حق‌التدریس‌ها در نظر گرفته شده است، آنقدر ناچیز است که این موضوع موجب شده ما نتوانیم از استادان میهمان و مطرح دعوت به کار کنیم. مثلا در دوره‌ای از «کامبیز درم‌بخش» دعوت به کار کردیم. او یک سالی هم در هنرستان درس داد، اما چون حقوقی که به او داده می‌شد در حد یک فرد با تحصیلات دیپلم بود، او هم از هنرستان رفت. گشتی در هنرستان تجسمی پسران و گفت‌وگو با مدیر هنرستان، بیش از ساعتی به درازا می‌کشد. هنرستانی با درختان بلند چنار و پنجره‌های چوبی آبی که در طول سالیان سال بارها تغییر رنگ و قیافه داده‌اند. با خاطراتی که گاه در قالب یک نقاشی مدرن یا قهوه‌خانه‌ای بر دیواری نقش بسته‌اند. تصویر هنرستان پسران نیز با دیوارهای آبی‌اش که در هیاهوی پل چوبی در آرامش فرورفته در گوشه ذهن من جای می‌گیرد.