

دلتنگی برای امر محال

درباره طراحی‌های امید مشکسار در گالری «ا»
آبان و آذر ۹۳

مجید اخگر

نمایش آثار امید مشکسار در گالری تازه تأسیس «ا» اتفاق نادری است در فضای تجسمی ایران. آثار او جایگاه خاصی را اشغال کرده‌اند، و از این حیث جنبه‌های آموزنده‌ای دارند: «فیگوراتیو» اند، اما نتیجه انتقال مستقیم خیابان و هر چه در آن است بر روی بوم نیستند؛ تخیل در آنها نقش دارد، اما نه آن تخیل سایکودلیکِ باسماه‌ای که در بسیاری از نقاشان نسل جدید می‌بینیم؛ واقعیتی خاص در آنها نفوذ کرده است، اما این واقعیت در پیکان و دخترهای باب‌روز و عکس‌های خانوادگی خلاصه نمی‌شود؛ بسیار جسورانه‌اند، اما ظاهری محافظه‌کار دارند (آب‌مرکب و مقوا؛ قاب‌های شیشه‌دار؛ طراحی‌های استادانه؛ بدون حرف اضافه؛ بدون سیاست و سنت و تاریخ و غیره).
در تصاویر مشکسار واقعیت و تخیل به تضاد فرخنده‌ای رسیده است؛ این آثار «شاعرانگی» دارند به معنای درست و عمیق کلمه (که به آن بازخواهم گشت)؛ ترکیب ویژه‌ای از حساب‌شده‌گی و اتفاق‌اند؛ از خودآگاهی به حدود و صغور و اهداف کار از یک سو، و گشودگی و فراهم کردن زمینه برای رخ نمودن آن‌چه مازاد بر اهداف و نیات هنرمند است، از سوی دیگر طراحی‌های مشکسار بیش از هر چیز یک «تصویر» اند؛ جسمیت ندارند، و ما را به فضایی سه‌بعدی یا سطح واقعی خود کار ارجاع نمی‌دهند. مشکسار با انتخاب رسانه‌ای سیاه و سفید و با حداقل جسمیت، استفاده از حداقل آب در کار با آب‌مرکب، و نوع هاشورها و خط‌گذاری، تصاویری به وجود آورده که گویی با گونه‌ای میانجی به ما رسیده‌اند؛ گویی تصاویری چاپی یا چیزی از این دست‌اند. تمامی این ویژگی‌ها، آثار مشکسار را به تصاویری از اقلیمی درونی، به نوعی ایماژ، نزدیک کرده است. این ایماژها حول صحنه‌ها یا موقعیت‌هایی تکرار شونده می‌گردند که توجه به آنها، نزدیک شدن به لایه‌های پنهان و آشکار آنها، برای درک بایسته آثار ضرورت دارد. چنین کاری البته مجالی دیگر می‌طلبد؛ اما دست کم در این جا می‌توان بعضی از این موقعیت‌ها یا «صحنه‌ها»



امید مشکسار
جوهر روی مقوا
۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر
۱۳۹۰

را احصاء و دسته‌بندی کرد، فهرست‌شان کرد، و به شیوه‌ای پدیدارشناختی اندکی به برخی دلالت‌ها یا پتانسیل‌های آن نزدیک شد.

بیشتر این بیست‌وهشت تصویر چندموتیف یا موقعیت خاص را به تصویر می‌کشند، که نسبت آنها از نظر کمی این‌گونه است: تخت‌خواب و آدمی که روی یا کنار تخت لمیده/نشسته است (شش مورد)؛ آب، در آب بودن، شنا کردن، و/یا دیگری را نجات دادن (دست‌کم شش مورد، به اضافه چند مورد نزدیک به — یا تداعی‌گر — آب)؛ طراحی کردن و فعالیت‌های مرتبط با آن، از جمله «نگاه کردن» (دست‌کم هفت مورد)؛ در آغوش کشیدنی واقعی-خیالی (دست‌کم شش مورد)؛ شمشیر، کمربند، و ژست‌ها و حالات مربوط به مبارزه و درگیری (سه مورد).

این موقعیت‌ها/عناصر در بیشتر تصاویر با هم ترکیب می‌شوند، و چند «مقام» یا شأن کلی به وجود می‌آورند که آثار در آنها جا می‌گیرند: مشاهده کردن، مبارزه کردن/اصطکاک داشتن، تمنا/طلب داشتن.

مشاهده و تصویر کردن یکی از شئون ثابت این تصاویر است؛ و این، چنان‌که خود هنرمند نیز می‌گوید، «پیشه» یا کار اصلی هنرمند تصویر-ساز نیز هست. تصویرگر کسی است که نگاه می‌کند و بعضی چیزها را برای نشان دادن به دیگران برمی‌گزیند. شخصیت‌های بسیاری از تصاویر مشکسار هم مشاهده می‌کنند، مشاهده‌ای که از کنج خلوت (تخت‌خواب) امکان می‌یابد. خلوتی که به شکلی متناقض‌نما گاه در طبیعت لنگر انداخته است. پشت به طبیعت دارد. این شخصیت‌ها تخت خود را در گستره‌ای باز پهن کرده‌اند؛ یا آن گستره به خلوت آنها نفوذ کرده است. نگاه می‌کنند و می‌کشند. به شکلی غیررسمی. در لباسی که شلوارش به رشته‌های علف می‌ماند. از جایگاه رسمی یا به رسمیت شناخته‌شده، مشاهده، یا چنین مشاهده‌ای، ممکن نیست. از وسط میدان، یا روی «صحنه». اما این فیگورها هم «کنار» اند و هم «وسط». وسط معرکه.

گاه این آدم‌ها عملاً وارد میدان می‌شوند و به ماده غلیظ و چسبنده واقعیت پا می‌گذارند، یا در آن دست و پا می‌زنند. نفس بودن در موقعیت، نفس زیستن این زندگی نوعی مبارزه یا اصطکاک است. اغلب صحنه‌ها نوعی «شدت» و «وخامت» دارند؛ نوعی حدت عاطفی، نمایشی، دراماتیک — و نه فقط عاطفی، بلکه حدتی جسمانی و مادی، که ضربه‌قلم‌های متراکم مشکسار آن را به وجود آورده است (دریا تبدیل به کارزاری پر از خار و خننگ و برگ شده؛ زمین مانند موجی آدم‌ها را در خود می‌گیرد، سفت و محکم؛ برگ‌ها و شاخه‌ها همه‌جا را انباشته‌اند). مشکسار از کل طیف امکانات رسانه خود در جهت ایجاد این فشردگی و شدت بهره می‌گیرد؛ لکه‌گذاری، نقطه‌گذاری، هاشور، خطوط آزاد و بی‌پروا، ضربه‌قلم‌ها و

تاش‌های بزرگ‌تر، و گاه خطوط مستقیم هندسی‌ای با ظاهری غیرشخصی که ظاهراً با فرم‌های آرگانیک این تصاویر همساز نیستند.

گاه آخر این مبارزه — یا همان ابتدای کار — سرخوردگی است. مثل کودکی که قهر می‌کند و سر به رختخواب فرو می‌برد. جدی گرفته نمی‌شود. و دعوایی در نمی‌گیرد. اساساً چیزی شروع نمی‌شود. به رسمیت شناخته نمی‌شود. از نفس می‌افتند. دست به زانو.

به حدت عاطفی کارها اشاره کردیم. گاه این حدت در به آغوش گرفتن یک شیخ، یا به آغوش گرفته شدن به وسیله یک شیخ متجلی می‌شود. یک لحظه تجلی. روی تپه، یا در میان علف‌زار، زیر آسمان باز، و افق محدب



(بسیاری از تصاویر کیفیتی محدب دارند و مانند یک گره پیش رویمان باز می‌شوند — ویژگی‌ای که به واسطه قاب کردن تصویر در ضربه‌قلم‌های حاشیه کادر و سبک‌تر، و در بعضی نقاط سفید، گذاشتن مرکز تصویر به دست آمده است). اما آغوشی که موضوع آن غایب باشد به نوعی طلب و تمنای محض بدل می‌شود: «خواستن»، خواستن آن‌چه/آن‌که نیست — در نتیجه آن خیره ماندن به سفیدی، و نهایتاً نگرستن به درون.

اما نتیجه این همه، محتویاتی «شاعرانه» نیست، بلکه نوعی شاعرانگی است، نوعی مکانیسم شعر-سازی است؛ ایستادن در آستانه جایی که چیزها و اشیائی معمول به کیفیاتی غیرمعمول می‌انجامند. در یک کلام، در این جا با ساختن نوعی بویتیکا (poetics) سروکار داریم. اما نقطه عزیمت بویتیکایی امروزی موضوعاتی شاعرانه نیست. شعرشناسی

امیدمشکسار
جوهر روی مقوا
۱۳۰×۱۳۵ سانتی‌متر
۱۳۸۹

(poetics-poiesis) مدرن از دل نثر جهان، از دل چیزهای معمولی و پیش‌پافتاده (prosy) شکل می‌گیرد. یعنی هستهٔ poetics یا شعرشناسی، prosaics یا آشنایی با نثر معمول چیزهاست. به این معنا، بوطیقا به معنای ایجاد کیفیت یا ویژگی میان چیزهایی است که به حال خود رها شده بودند؛ روزمره بودند. یعنی به سخن درآوردن چیزی که پیش از آن بی‌سخن یا صامت بود؛ دارای گفته یا گفتنی‌ای تصور نمی‌شد. به تجربه بدل کردن یک تودهٔ حس‌پذیر بی‌شکل. در این تصاویر عناصر و آدم‌ها از بستر اولیهٔ خود بیرون آمده‌اند؛ چیز بیشتری پیدا کرده‌اند یا طور دیگری



شده‌اند؛ اما در عین حال ریشه‌های خود را در بستر اولیه‌شان حفظ کرده‌اند؛ «زهر» واقعیتی خاص را با خود به این فضای تازه آورده‌اند. یا در واقع این شاعرانگی، این بوطیقا، محصول حل شدن و ته‌نشست آن زهر و نیشتری است که به گوشه‌ای از یک زیست‌جهان تاریخی خاص زده شده است. اما منظور از این «زیست‌جهان تاریخی خاص» چیست؟ برای روشن شدن منظور از عبارات آخر، باید به برخی نشانه‌ها توجه کرد؛ باید تبار این تصاویر را شناخت. این تصاویر چه چیزهایی را نشان می‌دهند؟ تخت، توپ پلاستیکی، کفش کتانی، تخته‌شستی طراحی، دوچرخهٔ بیست‌وهشت، شال‌های به کمر بسته و شلوآرهایی نزدیک به پوشاک محلی کردها. آدم‌های این تصاویر هم صرفاً «انسان» نیستند، بلکه آدم‌هایی از تباری خاص‌اند که از زمینه و زیست‌جهان خود بیرون آمده‌اند

امیدمشکسار
جوهر روی مقوا
۱۰۰×۷۰ سانتی‌متر
۱۳۹۰

و در موقعیت‌هایی کلی‌تر قرار گرفته‌اند: استخوان‌های گونهٔ برجسته و گونه‌های فرورفته، سرهای تراشیدهٔ پسرها، پشت و کتف ورزیدهٔ مردها و حالت عشایری بعضی زن‌ها. این شمایل‌شناسی ما را به فضای آشنایی بازمی‌گرداند که از نظر تجسمی در برخی اشکال طراحی‌ها و نقاشی‌های رایج در دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد شمسی نمود داشت: طراحی‌های پرکار؛ نمایش آدم‌ها و موقعیت‌های اجتماعی محروم؛ کار با زغال و مداد کنته؛ و نهایتاً کارهایی که نمونه‌های آنها را در بعضی کتاب‌های «انتشارات بهار» در آن دوره می‌توان دید. به این ترتیب، کار مشکسار در حکم ایجاد نوعی «جابجایی» یا مُدولاسیون (تغییر گام) در یک جهان تجسمی/اجتماعی قدیمی‌تر و کشاندن آن به گستره‌هایی تازه است — بدون آن که چیزی از ابعاد ایدئولوژیک آن جهان قدیم در این جا باقی مانده باشد.

در پایان، دو نکتهٔ انتقادی. اول این که، به نظرم در بعضی از کارهای بزرگ‌تر اندازهٔ تصویر اثر منفی روی آن گذاشته بود. به این معنی که بافت تصویر و نوع پُرشدن گستره سفید مقوا غنا و بداعت کارهای دیگر را نداشت. اساساً، فارغ از این آثار خاص، هنرمندان باید حق کوچک کار کردن را برای خود به رسمیت بشناسند و آن را به گالری‌داران، واسطه‌ها، مجموعه‌داران، و بازاری که هنرمندان را به بزرگ کار کردن برای جدی گرفته شدن سوق می‌دهند بقبولانند. اما نکتهٔ دوم. در بعضی تصاویر، ژست‌ها و نوع هویت فیگورها مجرای تغذیهٔ خود در واقعیتی خاص (که در بالا به آن اشاره کردیم) را از دست می‌دهند؛ «غیرطبیعی» می‌شوند؛ «نمادین» می‌شوند؛ و مثلاً بعضی کارهای اد نردروم را به یاد می‌آورند. در صورتی که در دیگر تصاویر، این مردها با ته‌ریش، موهای به‌هم‌ریخته، و نگاه پس‌نشستهٔ خود به‌سادگی نمی‌توانند نیروی یا اهل جایی از این دست باشند.

بیست‌وهشت اثر، حاصل چهارپنچ سال کار، که خود نقاش آنها را دست‌چین کرده است (و احتمالاً بسیاری از اینها کارهای نمایش داده‌نشده دارد)، به جای آن که به سیاق دیگران روزهای آخر پیش از نمایشگاه آخرین کارها را از زیر دست او بکشند و به دیوار بیاویزند. بیست و هشت کار، که در میان آنها چند تصویر فوق‌العاده، چندین تصویر خوب و بسیار خوب، و چند تصویر ضعیف‌تر (با معیارهای باقی آثار) وجود دارد. ■