امر شگفت: کشف دوباره‌ی واقعیت

نیم‌نگاهی به آثار داوود امادیان، محمد خلیلی و شهریار توکلی

وحید حکیم

شماری از آثار هنری ما را از وضع عادی تجربیات‌مان فراتر می‌برند، اگر نگوییم اثر هنری در هر شکلش چنین است و می‌بایستی چنین باشد: هر دم در برابر یک پرده‌ی نقاشی احساس می‌کنیم نگاه‌مان، دمادم، سوی چیزی خیره می‌شود، سوی چهره‌ای، درختی، سنگی... گویی چشم ما به منزله‌ی عضوی از بدن که کارش نگاه کردن مدام به چیزهای پیش‌روست، باب نیرویی تازه را در ذهن ما می‌گشاید، احساس می‌کنیم برای لحظاتی از وضع عادی تجربه‌مان بیرون شده‌ایم. با این همه، تأکید من بر «شماری از آثار» به قوت خود باقی است؛ عبارت را اندکی تغییر می‌دهم: شماری از آثار «وضع ادراکی» ما را دگرسان می‌کنند و نه این‌که صرفاً ما را به تأمل و فکر وادارند. و منظور این است که چنین آثاری بیش از، یا قبل از این‌که از راه خوانش و تأمل به فهم درآیند، از طریق تکانه‌ای ـ بیش‌وکم ـ ناگهانی به آگاهی ما راه می‌یابند. این آثار طیف گسترده‌ای دارند، یک سر این طیف شامل تجربیات هنرمندانی است که برای نایل شدن به چنین نیتی توالی آشنای رویدادها، و مکان مقرر چیزها را بر هم می‌زنند و از زیست‌جهان خود دستگاهی می‌سازند که مختصاتی جدا از واقعیتِ جهان ما دارد؛ زمین و هوا، شیء و نابژه، واقعیت و مجاز در چنین جهانی ویژگی‌هایی یکسر متفاوت می‌یابند. اما سر دیگر این طیف تجربیات هنرمندانی به چشم می‌آید که در کرانه‌های واقعیت باقی می‌مانند. اما برای تغییر در وضع ادراکی‌ای که از آن سخن گفتم به دیالکتیکی میان واقعیت و خیال، میان خودآگاه و ناخودآگاه، یا میان عینیت و ذهنیت روی می‌آورند. اینان نه در «مفهوم» سکنی می‌گزینند، که گاه در شخصی‌بودگی افراطی‌اش اشتراکات را به حاشیه می‌راند و بر سیمای واقعیت نقاب می‌زند، و نه به ناخودآگاه پناه می‌برند آن هم به نیت رهایی از آن‌چه به‌تمامی عیان و خودآگاه است و راه به درک ژرفای واقعیت نمی‌یابد.

هنرمندان سوررئالیست با تکیه بر ناخودآگاهیْ ماشین‌های پیچیده‌ای ساختند که با نیرویی زیاد فهم‌پذیری متداول ما را از کار می‌انداخت. به‌واقع طریق ارتباط با آثار آنان بیش از آن‌که از رهگذر «فهم» میسّر باشد، از جنس نوعی «سرگیجه» بود. کار آنان نشاندن عوالم و اوهام به‌جای درک، شهود و احساسِ ژرفای واقعیت بود. ماشین‌هایی که تولیدات هنری و ادبی آنان محسوب می‌شد، ماشین‌های حیرت و خواهش بودند که گاه تا سرحداتی جنون‌آمیز به حرکت درمی‌آمدند. فربهی ناخودآگاهی نزد این هنرمندان و ادیبان گاه تا آن‌جا پیش می‌رفت که آنان دیگر پایشان را بر زمین واقعیت احساس نمی‌کردند، می‌گفتند: می‌توان بر سریر رازآمیز ناخودآگاهی مأوا کرد و زمینِ واقعیت را نظاره کرد که چون گویی آبی‌فام، لرزان و رقصان، دور می‌شود...

همان‌گونه که شاهدیم، هنر در گذر زمان همواره به جرح و تعدیل شکل و به تبع آن فحوای خود پرداخته است. لبه‌های تیز برخی از جنبش‌های هنری به دست اخلاف آن‌ها تعدیل می‌شود، و بدیهی است که هنرمندان با فراستی که برای بیان منویات خود در صدد نوعی گفت‌وگو با هنر مسلط جهان برمی‌خیزند، هم‌وغم‌شان شکل‌های تعدیل‌یافته‌ی این جنبش‌ها باشد. چنین جنبش‌هایی (برای مثال رومانتیسم، رئالیسم، سوررئالیسم) در شکل تغییریافته یا تعدیل‌یافته‌شان دیگر چندان حاوی مؤلفه‌های بارزی نیستند که یک مکتب خود را با آن تعریف می‌کند. گاه می‌توان تأثیر چند مکتب را در اثری واحد مشاهده کرد، برای مثال گاه در اثری رئالیستی ردی از رومانتیسم یا سوررئالیسم به چشم می‌آید. پس شاید بی‌مورد نباشد اگر همچون پل والری بگوییم «کلماتی مثل رومانتیسم، کلاسی‌سیسم، اومانیسم و ناتورالیسم، اصولاً نام‌هایی نیستند که به کاری بیایند. آدم با برچسب بطری‌ها نه می‌تواند مست کند و نه

تشنگی‌اش را چاره کند.»[۱]

در این مجال تلاش می‌کنم تا فهم خود را به تجربیات سه هنرمند کشورمان، یعنی داوود امادیان، محمد خلیلی و شهریار توکلی که هر یک به روش خود، و با نگاهی از این منظر میانه‌روانه، بر مرزهای امر شگفت به سر برده‌اند نزدیک کنم. به‌کارگیری کلمه‌ی «شگفت» در این متن بیشتر بدان دلیل است که برخی از عناصر تصویر شده در آثار داوود امادیان و محمد خلیلی در حین ابهت اغراق‌آمیزشان به‌طرزی بیش‌وکم «نامنتظر» و «نامعمول» بر پهنه‌ی تصویر ظاهر می‌شوند که این خود پیش از هر چیز واجد نوعی حس شگفتی است، و در مورد عکس‌های شهریار توکلی به دلیل درک «لحظه‌ی خاص»، که در خلال متن از آن سخن خواهم گفت. اما امر رازآمیز، نامنتظر، خیالین، رؤیاگون و والا کلمات دیگری هستند که گاه به اقتضای درک جهان تصویر به این مبحث راه می‌یابند و جای امر شگفت می‌نشینند. روش بدین‌گونه است که بر تجربه‌ی هر یک از این هنرمندان درنگی مستقل خواهد شد و قیاس یا تناظری مستقیم و مصداقی میان آثار آنان برقرار نمی‌شود. این روش به ما کمک می‌کند تا امر شگفت را نه تنها از طریق خوانش نشانه‌ها بلکه از خلال «حال‌وهوای» آثارشان درک کنیم. به عبارت دیگر، گمان کردم این روش دلواپسی و اضطرار من را در یافتن نشانه‌های مشترک میان آثار این هنرمندان کاهش می‌دهد و این‌سان بهتر می‌توانم در وادی تجربه‌ی هر هنرمند درنگ کنم. و نکته‌ی دیگر این‌که در این مطلب، نظر به رویکرد اتخاذ شده، تأکید بر دوره‌ای از آثار هر یک از این هنرمندان است و الزاماً تمامی تجربیات هنری آنان را شامل نمی‌شود.

***

کشف دوباره‌ی یک درخت

اگر بگوییم هنرمندان منظره‌ساز در گذر زمان تمامی اشکال و طرق بازنمایی منظره را آزموده‌اند، و زین‌پس چندان چیزی باقی نمانده است تا اخلاف آنان به تجربه‌گری در این حیطه بپردازند، با دیدن نقاشی‌های داوود امادیان از این کلام خود عقب می‌نشینیم. درخت، یا «مضمون درخت» دستمایه‌ی دورانی طولانی از فعالیت هنری اوست؛ درختی که گاه به سیاقی هندسه‌وار میل دارد هیئت خود را به فرم مربع نزدیک کند. اما بهتر است بازی هیئت درخت با فرم مربع را در آثار این هنرمند صرف مطالعه‌ای در راستای یافتن زبانی مدرنیستی به حساب نیاوریم؛ چنین تجربه‌ای در زبان هنر، راه‌هایی ساده‌تر و صریح‌تر را در مسیر تاریخ هنر پیموده است. با تأمل بر درخت‌های مکرر این هنرمند و شیوه‌ی بازنمایی و نگاه او، رد و نشان جهانی پیش‌روی ما گشوده می‌شود که اتفاقاً مدرنیسم هنری سعی در هر چه کم‌رنگ‌تر کردن نقش آن داشته است، یعنی جهانی که می‌توان از آن به حضور، یا چه‌بسا بازگشت رؤیا و خیال در اثر هنری یاد کرد. این‌سان، درختِ تصویرهای او در عین ادای احترامی به فرم آرکی‌تایپیک مربع، با رؤیاگونگی پرهیمنه‌اش قاطعیت آن فرم را در چشمان ما بی‌اثر می‌کند. در پرده‌های او تنش، حالت، و نیز رفتار غمزه‌وار رنگ و سایه‌روشن، به نیت دمیدن جان، برای نمایش نور و حیات در چیزها به کار گرفته می‌شود.

از سوی دیگر، هیئت درخت در پرده‌های او به‌طرزی شگفت و نامنتظر نمایان می‌شود، حتی برای لحظاتی می‌پنداریم آن‌چه در برابر ماست درختی است در خیال، درختی که بر هیچ جغرافیایی مکان ندارد. نقاش برای ایجاد این شگفتی از بسیاری تمهیدات کلیشه‌ای و چشم‌آشنا دوری می‌جوید، تمهیداتی که به‌گونه‌ای شوک‌آمیز، دفعتی و حتی اندکی حاد به ایجاد فضایی شگفت و نامنتظر منجر می‌شود. با این همه نمی‌توان وجود سویه‌ای تلطیف‌شده، شخصی، و به دور از برخوردهای تکراری و شرطی‌شده‌ی تمهیداتی از این دست را در آثار او نادیده گرفت، تمهیداتی چون برهم زدن مقیاس‌ها نسبت به جهان واقعی، نیز شبح‌گونی و ایجاد تکانه‌ای بیش‌وکم ناگهانی در تصویر. اما به رغم وجود چنین فضای خیال‌انگیزی باید گفت درخت‌های نقاش، صلب و سنگین، و در عین حال حجیم و غول‌آسا ریشه‌ای عمیق در خاک واقعیت دارند، پیرامونشان جاده و آدمیان و زلالیتِ آب برکه‌هایی به چشم می‌آید که رمه‌ها، شبانان و رهگذران از آن می‌نوشند. این درختان رنگ خزان به خود می‌گیرند، از لابه‌لای برگ‌هاشان نور می‌تابد و سایه‌هاشان بر زمین گسترده است، اما گویی نفسِ وجود ناگهانی‌شان، و ابهت اغراق‌آمیزشان تکانه‌ای در هشیاری ما ایجاد می‌کند.

پس شاید این همسانی و تکرر چیزهاست که بیش از پیش توجه ما را از جهان بیرون به جریان افکار درون‌مان معطوف می‌کند. ما در زندگی‌هایمان درک هر درختی را به زبان محول می‌کنیم (به کلمه‌ی درخت)، و در اغلب اوقات از ارتباط ذهن و بدن‌مان با درخت غافل می‌شویم. این‌سان چه‌بسا تصویر درختی در پرده‌ی نقاش به یاری ما آید تا به کشف دوباره‌ی «درخت» ترغیب شویم.

شاید نقاش به همین نیت کشفِ دوباره، درخت را در مرز واقعیت و رؤیا به هیئتی بربالیده و اغراق‌آمیز نقش می‌زند. درختِ او نه یک درخت مثالی، بل تنها یک درخت است، و نه چیز دیگر. درختی به افراطْ درخت، تا اعماق درخت، از بیرون درخت، از درون درخت، درختی شاداب و سرزنده، اما پایان‌پذیر همچون دیگر عناصر شبانیِ (pastoral) پرده‌هایش. این درختِ غول‌آسا، در ماهیت نامنتظرش بر پهنه‌ی بوم نقاش، گویی

داوود امدادیان
قبل از طوفان
۱۳۸۰
رنگ روغن روی بوم
۱۳۰×۱۹۵ سانتی‌متر
Davood Emdadian
2002

پرسش از هستیِ درخت را در ذهن ما طرح می‌کند، پرسشی از یادرفته در تلاطمات زندگی‌های کسالت‌بار ما، پرسشی ساده، اما عمیق و همارهٔ انسانی، پرسشی که در نفس خود یادآور برق شگفتی در چشمان کودک است: «این درخت، همیشه آن‌جا بود؟» یا «چرا درخت؟»
اگر منظرِ «سازان رومانتیک مفهوم رخداد، یا تحولی دفعتی در احوالات را در آسمان گر گرفته‌ی غروب نظاره می کردند تا از این رهگذر گویی بی‌تابی روح آدمی را با میلی سیری‌ناپذیر به کمال، یا چه‌بسا با امری الوهی در هم آمیزند و این‌سان پرده‌هایشان پذیرای حسی شگفت، هراس‌آلود یا والا شود، امدادیان در پیش‌زمینه‌ی آسمانی آبی، یا اندکی ابر آلود، و در خاک زمینی صلب و صخره‌ای هیئت غول‌آسا و آتش گرفته‌ی درختی ریشه در اعماق را نقش می‌زند، درختی ایستاده بر لبه‌ی پرتگاهی صخره‌ای، آن بستر باریک که گویی به دماغه‌ی یک کشتی می‌ماند: کشتیِ زیستن، آن کشتی تنهاییِ وجودیِ آدمی. او شگفتی را در دل واقعیت می‌جوید. او همچنین زیبایی این هیئت غول‌آسا را قربانی نمی کند، این‌جا مرز میان

هراسِ تاریک و خیالِ روشن محو شده است، امر والا و امر زیبا به نکاح یکدیگر در آمده‌اند. قدم‌های ما که در برابر قاب‌های نقاش در پیش یا عقب رفتن مردد می‌مانند بدیل هراس و میلی دیرین‌اند، آن دوگانه که منزلگاه همیشگی‌شان روح آدمی است. این بار نه شبح گونی و سیالیت، که سنگینی و جسمانیت، مادهٔ وجودی ما را در خود فرومی کشد. درختان نقاش چون سنگ‌هایی غول‌آسا بر پهنه‌ی بوم ظاهر می‌شوند، سنگ‌هایی که نه تنها وقفه‌ای در ادراکات ما ایجاد می کنند، بلکه می پنداریم در جهانی محسوس راه بر حرکت ما می‌بندند.
اما باید بگویم چیزی از آنچه سبب بی‌تابی روح نزد رومانتیک‌ها می‌شد در پرده‌های امدادیان نبض می‌زند: آن کمال و غنای زندگی، آن جوش و خروش وجود، آن کلاف در هم پیچیده‌ی لطف و قهر طبیعت، آن نغمه‌ی افلاک در تفرج‌گاهِ نمورِ بعدازظهری همیشگی... در بسیاری موارد ما خویش را درون پرده‌ی نقاش احساس می کنیم، می پنداریم دیگر میل به ترک آن جهان در ما نیست، و حتی راه بازگشت از آن جهان محو و ناپیدا گشته است. وادی پرده‌های امدادیان یادآور کوره‌راه تاریکی است که ویرژیل بدان پا می‌نهد، کوره‌راهی که در آن قدم‌ها تنها و تنها راه پیش‌رو را می‌شناسند.
و در آخر بیایید تصور کنیم که بوم نقاش صحنه‌ی نمایش یک رؤیاست، رؤیایی که در آن، ناگاه درختی از زمین می‌روید و تمامی صحنه‌ی آن نمایش را می‌پوشاند. رؤیایی که در آن بیدار می‌شویم و به‌گونه‌ای نامنتظر درمی‌یابیم که «هستیم»، چراکه خویش را در طراوتِ بداهتش سرحال و شاداب احساس می کنیم. ما در بسیاری از نمایش‌ها بیدار می‌شویم، خویش را با کاراکترها و عناصرش یگانه می پنداریم، تنهاییِ درخت درون نمایش، تنهایی ما می‌شود، تلخی و شیرینی آن نمایش طعم وجود ما می‌شود، آن‌گاه پاره‌های خویش را گرد می‌آوریم و روانه‌ی نمایشی دیگر می‌شویم.

درک دوباره‌ی یک سنگ

نه موجودی در درون سنگ پیر می‌شود، نه کودکْ فرشته‌ای از لابه‌لای ابرها سر بیرون می‌آورد. با این همه، عالم نقاشی‌های محمد خلیلی با آنچه مطابق عادت واقعیت می‌نامیم فاصله دارد، نیز با آن وادی که به‌طور معمول رؤیاگون و خیالین نام می‌نهیم. عناصر پرده‌های او از ابر و آسمان گرفته تا سنگ و آب و علفزار عناصری آشنا و زیسته‌اند؛ نقاشی‌های او بیش‌وکم با نظمی طبیعی هماهنگ می‌نمایند ولی حواس ما را غافلگیر می کنند. ادراک ما در پرده‌های او به تلاطم می‌افتد. این تصویرها ظاهری فصیح و آرام دارند اما در بطن‌شان ضربان اشتیاقی ناگهانی، دلهره و میلی دیرین هماره افزون می‌شود.
با درصد معینی از غافلگیری در برابر نقاشی‌های محمد خلیلی، تلاش می کنم از آنچه ملات ذهن او می پندارم، به‌یمن کلمات برای خود جهانی بسازم تا شاید از درون آن جهان بتوانم خود را به وادی پرده‌هایش نزدیک بیابم. در ابتدا می گویم پرده‌های خلیلی صحنه‌ی «درهم‌آمیزی» واقعیت و خیال است. از این منظر می پندارم که نیّت هنرمند از این درهم‌آمیزی تسلای تلخی واقعیت به وسیله‌ی رؤیا و خیال نیست، بلکه او می کوشد تا به‌یمن جادوی خیال به نمایش واقعیتی ژرف و فراموش‌شده شدت بخشد. اما دمی بعد، ذهنم با کلمه‌ی «درهم‌آمیزی» یار نمی‌شود، می گویم: آن‌چه در برابر من است «یک واقعیت» است اما به‌گونه‌ای تصویر شده که غریب و نامنتظر جلوه می کند، واقعیتی که از کُنهش صدایی به گوش می‌رسد.
در بطن پرده‌های خلیلی نیز با شمه‌ای از رومانتیسم، همچون «نوعی وضعیت ذهنی همیشگی» روبه‌روییم؛ آن رمانتیسمی که از کلاف درهم‌پیچِ زندگی و مرگ نشان دارد، آن رومانتیسم طبیعتِ آدمی، نه آن رمانتیسمیِ که هیولا می‌زاید، بل رمانتیسمی که به مخزن‌الاسرار آدمی سرک می کشد. و همان‌گونه که اندیشمندان چنین رومانتیسمی اثر هنری را حاوی نوعی «صدا» می‌دانند، صدایی که از قرار چیزی را به گوش کسی می‌رسانَد، همان‌سان که در چشم آنان «اثر هنری بیانگر کسی است، همواره صدایی است که سخن می گوید، [...] صدای انسانی است که خود را به دیگران می‌نمایاند»[۲] از بطن پرده‌های خلیلی نیز صدایی برمی‌خیزد، صدای کسی یا چیزی که از بطن علفزار و سنگ آدمی را فرا می‌خوانَد، صدایی که از کرانمندی آدمی سخن می گوید، از تلخی آن واقعیت فراموش‌شده. در پرده‌های او سنگی فروافتاده، پرتاب‌شده بر پهنه‌ی هستی، سنگی شگفت و نامنتظر روح را جانب خویش فرامی‌خوانَد، سنگی که توأمان صدایی از آغاز و پایان را به گوش ما می‌رسانَد، صدایی که بی‌صداست اما ارتعاشش در تمامی اندام می‌نشیند.
اما سبب چیست که خلیلی منظره‌هایی چشم‌آشنا را به تصویر نمی کشد، منظره‌هایی که در عین عادی بودن ظاهری‌شان از ژرفای روح آدمی سخن می گویند؟ چرا در پرده‌های او چیزی شگفت و غافلگیر کننده بر ضربان رنگ‌های کبود می‌افزاید؟ می گویم او خواهان تابش پرتوهای امر نامنتظر است، مشتاق پهلو گرفتن در آن مکان که چون خدنگی فروافتاده است، خواهان زل زدن به آن‌چه عمیقاً تاریک و ناشناخته است.
بی‌گمان تخیلِ بدون مرزی که از «میدان‌های مغناطیسی»[۳] ساطع می‌شود،

محمدخلیلی
از مجموعه‌ی هیچ کجا
۱۳۹۳
Mohammad Khalili
Acrylic on convas
90 × 75 cm

آن بداهه‌پردازی و ایماژهای افسارگسیخته و خودبه‌خودی که از هر گونه توالی منطقی به دور است، دغدغه‌ی خاطر هنرمندی نیست که به قصد تاباندن نوری در واقعیت، به نیت ایجاد تکانه‌ای در هشیاری، جهانی را خلق می‌کند که در بطن و ظاهرش عفیفانه نقبی به عالم خیال زده می‌شود. با این همه نمی‌توان در برخی موارد وجود قسمی تخیل، شگفتی، میل به امر نامنتظر و تکانه‌ی الهام را در آثار او بی‌ارتباط با وجود چنین جنبش‌هایی در تاریخ هنر دانست (همان‌گونه که در ارتباط با رومانتیسم نیز بدان اشاره کردم). آندره برتون در کتاب نادیا می‌نویسد: «من همیشه به‌نحوی باورنکردنی آرزو کرده‌ام که زنی زیبا و لخت را شب‌هنگام در جنگل ملاقات کنم، اما چون این آرزو طوری است که تا بر زبان بیاید بی‌معنی می‌شود، بهتر است بگویم که به‌نحوی باورنکردنی حسرت می‌خورم چرا این ملاقات را نداشته‌ام».[۴] میان این روایت و وادی پرده‌های خلیلی از حیث اشتیاق به امر نامنتظر، از لحاظ آن‌چه به زبان تن نمی‌دهد، و نیز از منظر وجود حالی آمیخته با حسرت مشابهت‌هایی

به چشم می‌خورَد. گرچه عناصر و فضای تصویری، حتی ابژه‌ی اشتیاق (که در پرده‌های خلیلی نام‌ناپذیر است)، و جنس اشتیاق (که در روایت برتون آمیخته با نوعی هوس است) در چنین قیاسی متفاوت به چشم می‌آید. سنگ و آسمان و علفزار نه ابژه‌های میل نقاش، که هم‌سان با «تاریکی جنگل» گویی فضایی است مترصد وقوع امری نامنتظر، امری که وقوعش ناممکن است اما نقاش حریصانه به غیابش چشم می‌دوزد و گویی هر دم سوزشی از اشتیاق را پشت پلک‌هایش احساس می‌کند. برتون می‌گوید آرزویش طوری است که تا بر زبان بیاید محو می‌شود. خواهش خلیلی نیز به وادی زبان راه نمی‌یابد، کلام او در آستانه‌ی زبان متوقف می‌شود. هر دم کسی از او می‌پرسد که «هیچ‌کجا»[۵] چیست یا کجاست؟ لکنتی در آن پاسخ، کوره‌راهی را که به در تنگ بیان منتهی می‌شود محو و تاریک می‌کند. این‌جا در برابر سنگ، یَا در فضای باز میان دو جداره‌ی سیمانی که گویی تلاش آب یا علفزار برای پوشاندن زمختی و خشونت آن بی‌اثر می‌نماید، انگار نبردی در درون نقاش به پایان می‌رسد و تضاد برای لحظاتی از میان برمی‌خیزد؛ آن‌چه هست تنها و تنها هست و سکوت بر کبودی رنگ‌های پرده‌ی نقاش حکم می‌رانَد، چراکه گویی او خویش را در «آستانه»ی جلوه‌گر شدن ابژه‌اش می‌یابد.

او به کَرات اتوموبیلش را سوار می‌شود و در واقعیتِ خیالش به راه می‌افتد. اتوموبیل او بیش از آن‌که وسیله‌ی نقلیه‌ای باشد، استعاره‌ای است که او را به هر کجا («هیچ‌کجا») که بخواهد می‌برد. نقاش بسیار عادی و با لباس‌های همیشگی به سراغ آن چیزی می‌رود که شگفت و هراس‌آلود است، تا شاید به جرعه‌ای عطش سیری‌ناپذیر اشتیاقش را فرو نشاند. اما آن دم که سودای بازگشت از راه می‌رسد، نقاش می‌داند که آن «جان»، جانی که او شاید تنها وزشی از آن را بر اندام خود احساس کرده باشد، همراه او نخواهد شد. جانی که در درون سنگ یا میان سنگ هاست، جانی که چه‌بسا ابژه‌ی اشتیاق، یا ابژه‌ی ازدست‌رفته/فراموش‌شده‌اش باشد، جانی که نیرویش هر بار او را جانب «ناکجا»یی دیگر می‌کشانَد. آن جان یکه و تنها در تاریکی شب، ظلمات سنگ را تاب خواهد آورد... میان «برفرازشدن» برلیوز، زمانی که می‌گفت «خوش دارد از کوه وزو بالا برودَ تا آن‌جا با جَانی دردآشنا راز دل بگوید»[۶]، و «فرود آمدن» خلیلی بر بسیطِ علفزار بی‌جغرافیای پرده‌هایش ارتباطی به چشم می‌آید. این‌جا فراز و فَرود دیگر تضادی ندارند و مکان واقعی و مکان خیالی مرز تمایزشان را از دست می‌دهند تا التهاب اشتیاقی را تسلا بخشند که ابژه‌اش به‌تمامی ناشناخته است.

به‌راستی شگفت‌ترین لمحاتِ وجود قرین سکوت و حسرت است: سکوت، چراکه نقاشْ زبان را درخور بیان آن لمحه نمی‌یابد؛ و حسرت، چراکه «همیشه فاصله‌ای هست». نقاش مصرانه چنین چشم‌اندازهایی را نقش می‌زند، یا بهتر است بگویم بدان پا می‌نهد، اما مطیعانه (یا شاید از سر اطاعتی ناچار) آن را ترک می‌گوید. او در جاده‌ی فراموشی به چنین مکان‌هایی برمی‌خورَد، این مکان‌ها گویی به یاری بخت نصیب او می‌شوند، اما به‌دستِ بخت نیز از چنگش می‌گریزند.

دیدن دوباره‌ی یک آسمان

طبیعت، مکان بی‌تابی‌های روح آدمی است، آینه‌ای است که آدمی بازتاب روح خویش را در آن نظاره می‌کند: «ای مرد آزاد، تو دریا را همواره دوست خواهی داشت/ دریا آینه‌ی توست و تو روح خویش را/ در جنب‌وجوش بی‌پایان امواج آن خواهی دید...»[۷] در عکس‌های شهریار توکلی (منظره‌ها) می‌توان کنش دوست داشتن در این سطر از شعر بودلر را به دیگر عناصر طبیعت نیز تعمیم داد: ای مرد آزاد، تو دریا را، آسمان را، درخت را، نور را و تاریکی را... همواره دوست خواهی داشت، چراکه در این‌گونه تصویر، تصویری که به‌طریقی به ثبت جهان بیرون می‌پردازد، گویی هر چیز در نسبتی که با روح آدمی (بگوییم ذهن یا درون) برقرار می‌کند دوست داشته و برگزیده می‌شود. درخت و چراغ می‌بایستی دوست داشته شوند تا بتوانند به ابژه‌ی خاص هنرمند بدل شوند، ورنه جهان ما مملو است از درخت و چراغ و نور...

این دوست داشتن ـ و نه دوست داشتنی سرسری و از روی بطالت ـ چیزها را به قلمرو «تصویر» می‌کشانَد. تا پیش از آن چیزها پدیده‌هایی هستند در محیط زندگی‌های ما، پدیده‌ها و اشیایی دارای کاربرد، یا برخوردار از زیبایی، و فاقد دلالت، فاقد شگفتیِ خاص. (پس خیل عکس‌هایی که امروزه از روی بطالت گرفته، و در حافَظه‌ی دوربین‌های عکاسی ذخیره می‌شوند به معنای واقعی «تصویر» نیستند، بلکه بیشتر تلنبار چیزها هستند در قالب عکس.) یک چیز شگفت در جهان پیش‌روی ما تنها و تنها به دلیل متفاوت بودنش با دَیگر چیزها، یا غریب‌المنظر بودنش توجه ما را سوی خود جلب می‌کند (یک اسباب‌بازی عجیب، یک صورتکِ بزرگ در شهر). نیز یک لحظه‌ی خاص در تفاوتش با لحظه‌های دیگر حَواس ما را سوی خود می‌کشانَد (لحظه‌ی طلوع و غروب خورشید). اما شگفتی در «تصویر» (عکس، نقاشی) از خلال یک دلالت به وجود می‌آید و این‌سان باب معنا یا رازی را در ادراکات ما می‌گشاید، رازی که برای درکش به تکاپو می‌افتیم، چه‌بسا شکست می‌خوریم، رازی که در متعالی‌ترین شکلش

به سکوت منتهی می‌شود.
اگر در شعر بودلر بی‌کرانگیِ دریا، رها از هر مرز و محدوده‌ای، آینه‌ی بی‌پایانی روح آدمی قلمداد می‌شود (دریا دَر جهان شاعر فاقد هر گونه اندازه‌ی قراردادی است)، شهریار توکلی در کادرهای خود تنها پاره‌ای از مکان (آسمان، دریا، بیشه‌زار) را به دام می‌اندازد، عناصری که گرچه به ضرورت کادر عکس محصور می‌شوند اما

شهریار توکلی
چابکسر
۱۳۸۳
Shahriar Tavakoli
2004

ادراک بیننده را در حصار خود محبوس نمی‌کنند. در کادرهای او طبیعت حاوی تمامی آن چیزهایی می‌شود که در ما آغاز می‌شوند و پایان می‌پذیرند. و شاید بتوان مشابه با مسیری که هایدگر محصوریت را مجالی برای باشیدن و اندیشیدن قلمداد می‌کند، محصوربودگی را در عکس‌های توکلی به‌سان «مکان»ی برای تأمل و درک حضور قلمداد کرد ـ یعنی عکس، همچون پنجره، خانه یا اتاقی برای فکر کردن: «یک کرانه [در این‌جا بخوانیم کادر عکاس] آن نیست که در آن چیزی می‌ایستد، بلکه همان‌گونه که یونانیان دریافتند، کرانه آن است که از آن چیزی حضور یافتن خود را آغاز می‌کند»[۸].
حال می‌خواهم به کنش دوستَ داشتن از زاویه‌ای دیگر نگاه کنم، یعنی دوست داشتن به‌منزله‌ی درک پاره‌ای از مکان در «لحظه‌ای خاص» از جهان. (و شاید لحظه‌ی خاص در مورد عکاسی بیشتر صدق می‌کند، چراکه در نوعی از آن که مد نظر ماست زمان تصمیم‌گیری بس کوتاه و در عین حال خاص است.) برای تبیین این امر عکس‌های شهریار توکلی را پیش‌روی خود دارم. دوست داشتن در مورد عکس‌های او بدین معنی نیست که او چراغ خیابان، حصارِ باغ، یا فلان درخت و خلنگزار را دوست دارد و درعوض چیزهای دیگری را در محیط پیرامون خود دوست ندارد. موضوع بر سر این است که عکاس حضور چیزها را در «لحظه‌ای خاص» از زمان عادی و گذرا درک می‌کند، در چنین لحظه‌ای چیزها به‌وسیله‌ی نگاه و میل عکاس دوست داشته می‌شوند، این لحظه‌ی خاص لحظه‌ای است میان عکاس و جهان، لحظه‌ی گونه‌ای اتصال یا نوعی «هم ـ آهنگی» که در آن نگاهِ سوژه و چیزهایی در جهانْ یکدیگر را می‌یابند. از این منظر می‌توان گفت تنها نگاه عکاس نیست که چیزها را به دام قاب‌هایش می‌اندازد، بل جهانِ بیرون نیز مشاهده‌ی عکاس را جانب خود می‌کشاند.
مایلم این «لحظه‌ی خاص» را به پیروی از تعبیر یونانیان باستان از زمان، تصاحب «کایروس» (Kairos) از دل «کرونوس» (cronos) بنامم. کرونوس به زمان متوالی و هرروزه اطلاق می‌شود، زمانی که در اغلب اوقات بی‌آن‌که درک ویژه‌ای از آن داشته باشیم بر ما و امورات ما می‌گذرد. اما کایروس از جنس دیگری از زمان سخن می‌گوید. کایروس اتصال اراده‌ی جهان به اراده‌ی انسانی است، کایروس زمان مناسب تصمیم‌گیری است، بهترین زمان اقدام است، زمانی است حاوی فشردگی، نبضی است در موقعیت، لحظه‌ای است که در آن کنش بدل به رخداد می‌شود، تکانه‌ی الهام است، انقطاعی شناختی است، امکان دیدن شگفتی چیزهای عادی و بدیهی زندگی‌های ماست. می‌تواند سحرگاه، ظهر یا غروب باشد، در هر مکانی می‌تواند به چنگ آید و ابژه و نورش می‌تواند طبیعی یا مصنوعی باشد. مصداق چنین زمانی در عکس‌های توکلی چه‌بسا تاریکیِ درخت باشد، چه‌بسا کبودی آسمان، یا نوری تند که ناگاه

شهریار توکلی / عباس‌آباد - ۱۳۷۸
Shahriar Tavakoli - 1999

بیشه‌زاری را سفیدپوش می‌کند.

اما اگر این سؤال همچنان به قوت خود باقی است که خاص‌بودگیِ این لحظه در جهان است یا در نگاه عکاس، بیشتر مایلم بگویم در چنین لحظه‌ای عکاسْ جهان را یاری می‌کند. عکاس در بزنگاه، مقرر دست به کنش می‌زند و این کنش پاره‌ای از زمان گذرا را به چنگ می‌آورد و به «تصویر» بدل می‌کند. همان‌گونه که دمی پیش اشاره کردم، اراده‌ی سوژه و اراده‌ی جهان در کایروس جدایی‌ناپذیرند. کایروس لحظه‌ای بی‌هماستا، و در بی‌همتایی‌اش شگفت می‌نماید؛ در واقعیت ریشه دارد اما در هشیاری عادی ما اندکی تغییر ایجاد می‌کند؛ بیشتر جسمیت‌پذیر است تا این‌که خصلتی اثیری و شبح‌گون داشته باشد، چراکه همان‌گونه که اشاره شد مکان رخداد این لحظه در واقعیت است.

اگر توکلی با قطعه‌قطعه کردن طبیعت (به ضرورت کادر عکاسی)، و لاجرم با نمادین ساختن آن، طبیعت را به کرانه‌های فرهنگ می‌کشانَد، راه دیدن دوباره‌ی طبیعت را نیز ـ و این بار از مسیرهای تاریک‌تر، مسیرهای خوانش و درک تصویر ـ برای بیننده فراهم می‌آورَد. اکنون قابی که با نگاه عکاس غنا یافته، طبیعت را چون آشکارگر دستِ وجود در برابر ما قرار می‌دهد، آن‌سان که در شعر بودلر از آن یاد کردم؛ آن لحظه‌ی شگفت که در تلاقی‌گاه جهان و سوژه آشکار می‌شود، لحظه‌ای که به واسطه‌ی عناصر دوست‌داشته‌شده‌ی عکاس نصیب ما می‌شود: عناصری مصنوع (نور چراغ‌های شهری، حصار، خیابان)، یا عناصر طبیعی (آسمان، درخت، مه). در عکس‌های توکلی هر آن‌چه بارها دیده شده دوباره دیده می‌شود، اما این‌بار در آن «لحظه‌ی خاص» و درک‌شده (دوست‌داشته‌شده) از طریق چشم و ذهن عکاس.

***

در ابتدا اشاره کردم که از طریق قیاس نشانه‌های مشترک در آثار این هنرمندان به خوانش آثارشان نخواهم پرداخت، اما حال ذکر یک نکته را ضروری می‌دانم: تأکید بر عناصری همچون آسمان، آب، درخت، سنگ و علف در آثار این هنرمندان حاکی از دغدغه‌ی خاطری مشترک به نظر می‌آید. این‌ها عناصری «آغازین»اند، عناصری که قدمت‌شان به دوره‌ای از زمان بازمی‌گردد که «زبان در مراحل آغاز اینش مانع از ارتباط مستقیم با جهان نمی‌شد.»[9] حال، نمی‌توان نادیده گرفت که وجود چنین عناصری در فضای تصویری خاصِ هر یک از این هنرمندان، ما را با نوعی از شگفتی مواجه می‌کند کَه طرحِ پرسش از «آغاز» و «وجود» محور آن است.

واقعیت این است که آدمی با طرح مسئله‌ی وجود به دلهره و تشویش دچار می‌شود و تلاشش بر این است که با فراموش کردن آن خود را از این تشویش برهاند، و البته این فراموشی از راه‌هایی متعدد صورت می‌پذیرد. این روزها امر شگفت نزد بسیاری از هنرمندان به راهکاری برای این فراموشی بدل شده است، به ملعبه‌ای که در وادی سازوکار افسارگسیخته‌ی آن، ناواقعیت فاتح میدان نبرد آدمی با هستی خویش می‌شود. پس امر شگفت نزد چنین هنرمندانی حاکی از گریز از واقعیت است، گاه از راه درهم‌آمیزی شگفتی و جلافت، و گاه از طریق «فعالیت ناهشیارانه‌ی ذهن» (آن‌سان که در افراطی‌ترین لحظات سوررئالیسم شاهدش بوده‌ایم). در زمانه‌ی ما کم نیستند هنرمندانی که با ایجاد غرابت‌های افسارگسیخته، بی‌شمار تصویرهای پنیک را روانه‌ی زندگی‌ها و فرهنگ‌های ما کرده‌اند، مایلم تولیدات آنان را «تصویرهای روان‌گردان» بنامم، و بگویم که اگر هشیار نباشیم در معرض آسیب‌های جدی آن قرار خواهیم گرفت.

اما همان‌گونه که اشاره شد امر شگفت سویه‌ی دیگری هم دارد که به برخی از مصداق‌های آن در هنر کشورمان اشاره کردم، سویه‌ای که از اتفاق طرح پرسش از وجود را از سر می‌گیرد. در این نمونه‌ها امر شگفت نه تنها نافی واقعیت نیست بلکه بر آن است با ایجاد تکانه‌ای در هشیاری، ژرف‌تر بدان بنگرد. سخن این است که چگونه می‌توان بر خاک واقعیت راهی به رؤیاهای پس‌رانده‌شده‌مان بیابیم. چگونه می‌توان در بطن زمان گذرا، وزشی از آن «لحظه‌ی خاص» را درک کرد، لحظه‌ای که هردم که می‌خواهیم به چنگش آوریم از چنگ می‌گریزد، دورتر می‌رود، در مه فرو می‌شود، در درون سنگ نهان می‌شود، در دل درخت آتش می‌گیرد؛ آن لحظه‌ی بی‌نام، لحظه‌ای که گرچه به چنگ نمی‌آید اما جست‌وجوی بی‌پایانش به‌سان معنایی است برای زندگی‌های ما.■

پی‌نوشت:

۱. آیزایا برلین، ریشه‌های رومانتیسم، عبدالله کوثری، نشر ماهی، ۱۳۸۷، ص ۴۸.
۲. همان، ص ۱۰۶
۳. *Les Champs magnétiques*: عنوان کتاب معروف آندره برتون و فیلیپ سوپو، پایه‌گذاران مکتب سوررئالیسم است. این کتاب در سال ۱۹۱۹، و بر پایه‌ی نگارش خودبه‌خودی به رشته‌ی تحریر در آمد.
۴. آندره برتون، نادیا؛ عباس پژمان، نشر هرمس، ۱۳۹۰، ص ۶۲.
۵. عنوان نمایشگاه محمد خلیلی در نگارخانه‌ی طراحان آزاد، ۱۳۹۳.
۶. آیزایا برلین، ریشه‌های رومانتیسم، عبدالله کوثری، نشر ماهی، ۱۳۸۷، ص ۴۵.
۷. سطری از شعر بودلر با عنوان «انسان و دریا» در کتاب زیباترین اشعار فرانسه ترجمه‌ی محمد مهدی فولادوند، انتشارات کندی، ۱۳۴۸.
۸. کریستین نوربرگ ـ شولتز، روح مکان، محمدرضا شیرازی، نشر رخداد نو، ۱۳۸۸، ص ۲۵.
۹. به نقل از فرانک مرژر در کتاب سنگ‌های شامگاه ایو بونفوا، ترجمه‌ی کیوان باجغلی، وحید حکیم، انتشارات نیلوفر، ص ۳۳۷.

داوود امدادیان
قرمز دراماتیک
۱۳۸۰
رنگ روغن روی بوم
Davoud Emdadian
2002
130×162 cm

داوود امدادیان و جست‌وجوی امر شخصی

مهرداد عمرانی

داوود امدادیان هرگز اولین اثرش را خلق نکرد؛ اُپوس یک را: جایی که جست‌وجوی هنرمند در مسیرهای متنوعی که پیشرو دارد او را به ابتدای جاده‌ای می‌رساند که قرار است حداقل برای مدتی کوتاه تنها مسیری باشد که در آن قدم برمی‌دارد. در مورد هنرمندی که بیش از نیمی از عمر حرفه‌ای خود را به تصویر کردن موضوعی واحد، درخت، گذرانده و قلمش را می‌توان با دیدن تنها دو یا سه اثر از این دوره در هر تابلوی دیگری باز شناخت، این ادعا نیاز به توضیح دارد.

هلهله‌ی حضار

امدادیان تکنیسین زبردستی است. این تکنیک که از کپی برداری آثار اساتید و مشق کردن مداوم تکنیک‌های گوناگون حاصل شده به او خصوصیت هنرمندی خودآموخته[1] را می‌دهد: نقاشی با راه‌حل‌های شخصی که بیشتر خصوصیاتی نتیجه‌گرایانه دارد و به نوعی حاصل نوعی مهندسی معکوس در کشف فن هستند. هنرمند خودآموخته هرگز از قید درگیری‌های فنی رها نمی‌شود. توانایی‌اش از یک طرف به او اعتماد به نفسی عمومی می‌دهد: دست قدرتمند، فنون و شگردهای شخصی و نوعی همه‌فن‌حریفی که تماشاگران را به وجد می‌آورد؛ از طرف دیگر و به شکلی متناقض، عدم اطمینان به خود در او به چشم می‌آید: جست‌وجوی مداوم برای بیانی شخصی و نه الزاماً «استادانه»! در خلال این جست‌وجوهای شخصی، هنرمند که توان فنی بالایی دارد، می‌تواند لحظات یأس را با چند شعبده‌ی رنگ و قلم و از میانبُر تشویق حضار، با ملال کمتری بگذراند. اما مسیر این میانبر در راستای مقصد غایی هنرمند نیست: جهانی که او و تنها او خداوندگارش باشد! امدادیان برای گذر از این وضعیت به شکلی خودآگاه، یا تنها از روی حسی درونی که ما هرگز نخواهیم دانست، یکی از معدود راه‌حل‌های ممکن را برمی‌گزیند: محدودیت. این محدودیت که در لایه‌ی نخست به شکل موضوعی واحد، درخت، در آثار او دیده می‌شود ممکن است در برخورد اول پاسخی به پرسش جهان شخصی هنرمند به نظر آید ولی بی‌قراری هنرمند در توقف در هر یک از جهان‌های پیرامون این درختان نشان از حقیقتی دیگر دارد.