نقاشی و نقش‌گذاری:
چهار نقاش، چهار درون، چهار اثر

مهدی نصراله‌زاده

در نگاه نخست، و شاید در مقبول‌ترین سطح برخورد، تراکم لکه‌های رنگی نشسته بر سلف‌پرتره‌های فریدون غفاری تداعی‌کننده‌ی تراکم روح یا ثقل وجود است. چنان است که گویی نقاش با هر لکه و لایه‌ای که بر روی بوم گذاشته لکه و لایه‌ای از وجود خودش را کنده و بر بوم نشانده است، مگر از این طریق بتواند عمیق‌ترین لایه‌های وجودش را در فرایندی طولانی و جانکاه تعین بخشد و آن را به تماشا بنشیند ــ و بگذارد. چنین اقدامی، که به تعبیر آرنهایم، البته در زمینه و معنایی متفاوت، مصداق نوعی اقدام «مرکزگرایانه» است، در تقابل با نظام دیگری قرار دارد که آرنهایم آن را «مرکزگریز» خوانده است. لازمه‌ی رفتن به درون، یا آن‌گونه که مصطلح است رفتن به اعماق وجود، تصور وجود کانون یا مرکزی است که در درون قرار دارد و هرگونه گرایش به بیرون و درآمیختن با جمع صرفاً مصداق فاصله گرفتن هرچه بیشتر از آن است. فرض همه‌ی این تعابیر بلند و کمابیش رمانتیک وجود مرکز یا روحی است که زندگیِ اصیل می‌باید سراسر وقف تعین بخشیدن بدان شود. اثر هنری اصیل نیز یکی از مصادیق اعلای این تعین‌بخشی است. این امر به‌ویژه زمانی تبدیل به یک اصل انتقادی و معیار ارزش‌گذاری می‌شود که گرایش غالب زمانه را گرایشی مرکزگریزانه بدانیم، گرایشی که از تعین بخشیدن به روح، به‌عنوان اصلی‌ترین رسالت ادعایی هنر، استعفا داده است و عاری از روح و معنا، تنها بازی‌بازی و، خود را ملعبه‌ی دست بازار و بازاریان می‌کند.

بر طبق دیدگاه بالا، کار کسانی مانند غفاری، در تضاد با جوّ غالب و وضع رایج، احتمالاً مصداق بازگشت به سنت اصیل نقاشی به مثابه یک حرفه است. مصداق رفتن به درون و تعین روح است. در نگاهی کلان‌تر، این رویکرد قائل به آن است که بین هنر و حقیقت ربطی وثیق وجود دارد و هرگونه هنری که نسبتی با شناخت، و خودشناسی برای مثال اعلای شناخت، نداشته باشد کاری جعلی و بی‌ارزش است، حتی اگر قیمت فراورده‌های آن در بازار هنر سرسام‌آور باشد. بر این اساس، سلف‌پرتره جایی است که پیوند بین هنر و خودشناسی به کامل‌ترین شکل نمودار می‌شود، چه در اینجا «خود» به‌عنوان منشأ هرگونه شناخت در جایگاه سوژه یا موضوع نقاشی می‌نشیند. اما در سطحی دیگر، اقتضای این رویکرد وجودگرایانه‌ی خاص معطوف شدن به «موضوع» به‌طور عام و تلاش برای درک و انکشاف حقیقتِ موضوع در قالب اثر هنری است. می‌توان دانست که «موضوع» در این معنای کلمه الزاماً و به‌نحوی بی‌واسطه نباید «خود» باشد، و نیل بدان نیز نه فقط با رفتن به درون میسر نمی‌شود، بلکه اتفاقاً نیازمند معطوف شدن به بیرون است.

در روایت‌های کیمیاگرانه از خودشناسی، رفتن به درون مرادف است با سقوط در اعماق تاریکی (نکیا، Nekyia). و سقوط در اعماق تاریک ربطی وثیق به ایده یا ایماژ «خورشید سیاه» (Sol niger) دارد، خورشید سیاهی که در روایت‌های باطنی و کیمیاگرانه‌ی ارائه‌شده از آن، با ایده‌هایی همچون «شب تاریک روح»، «نابودی و فناپذیری»، پوسیدگی و تباهی، تن و ماده و خاک و ناخودآگاهی شناخته می‌شود ــ در برابر خورشید روشن و پیوند آن با جان و روح و آسمان و باد. هم‌زمان، بیرون آمدن از چنین آزمونی، که در تعبیر کیمیاگرانه‌اش مصداق به جان خریدن زخم تباه‌کننده و در عین حال تعالی‌بخش اکسیر یا حجرالفلاسفه است، به معنای تجدید حیات و رسیدن به مرتبه‌ی بالاتری از وجود است، امری که در عمل، چنان‌که از تاریخ خودِ کیمیاگری و ناکامی نهایی کیمیاگران از طلا کردن مس برمی‌آید، چه بسا نادر و نایاب باشد. این‌چنین، سقوط‌ناگزیر در دل تاریکی و، هم‌زمان، جازم بودن بر دیدن و دیدنی کردن آن به تقلاهای فردی سیه‌روز شبیه است، آن زمان که در میدان

(تصویر صفحه‌ی قبل)
قاسم حاجی‌زاده
ناصر در بندر کیاده
(بخشی از اثر)
۱۳۹۰
۱۱۸×۹۸ سانتی‌متر
Ghassem Hajizadeh
2011

فریدون غفاری
خودنگاره
۱۳۹۴
۵۵×۵۰ سانتی‌متر
Fereidoun Ghaffari

نیروی پرقدرت یک سیاهچاله، که خود می‌تواند استعاره‌ای از خورشید سیاه باشد، افتاده است.
و این همان اتفاقی است که، بر طبق گزارش‌های روانکاوانه‌ی استانتون مارلَن، برای کسانی می‌افتد که به دام خورشید سیاه افتاده‌اند یا به افسون آن مبتلا شده‌اند. حاصل درگیر شدن با قلمرو تاریکی، با «تاریک‌ترین سویه‌ی خورشید سیاه»، نوعی برانگیختگی خلاق است، واکنشی طبیعی به ضربه‌ی پرزوری که این مواجهه بر فرد وارد می‌آورد و با تحریک

(سمت راست)
فریدون غفاری
مهسا
۱۳۷۹
۱۱۰×۸۵ سانتی‌متر
Fereidoun Ghaffari

(سمت چپ)
فریدون غفاری
خواهر نشسته
۱۳۷۷
۱۰۰×۹۰ سانتی‌متر
Fereidoun Ghaffari

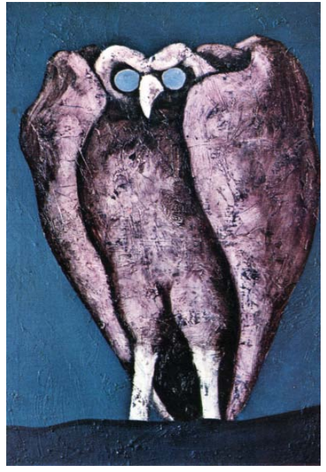
آن‌چه پیروان روان‌شناسی یونگی از آن به «تخیل فعال» تعبیر کرده‌اند، میلی مقاومت‌ناپذیر به بیان یا بازنمایی خلاق آن مواجهه‌ی مهیب ایجاد می‌شود، مواجهه‌ای که در اصل مواجهه با تاریکی و همه‌ی تداعی‌های آن است، و این‌همه در ایده یا ایماژ «خورشید سیاه» تجسم کیمیاگرانه‌ی اعلای خود را پیدا می‌کند. برای نقاشی که به دام و افسون خورشید سیاه گرفتار شده، دیدن و دیدنی کردن تاریکی، که خود مرادف است با دیدن و دیدنی کردن نیستی، خلأ، مرگ، مغاک، پوسیدگی، تباهی و همه‌ی تداعی‌های تیره‌وتار آن‌ها، به موضوع و مضمون وسواسی کارهایی تبدیل می‌شود که در آن‌ها سایه‌ی مواجهه‌ی مزبور و اثر حاصل از آن سنگین‌تر از سایه‌ی همه‌ی اثرات و مواجهات برون‌فردی دیگر احساس می‌شود. در اینجا، به تعبیر روتکو، از جمله شاهد پیدایی «هنر تراژیکی» هستیم که سروکارش بیش از همه با یک واقعیت است، «این واقعیت که آدمی به دنیا می‌آید تا بمیرد». کوشش برای فرم بخشیدن به تاریکی به نوعی تاریکی و حتی تباهی فرم می‌انجامد، و، به گواه سرنوشت هنرمندانی همچون خود روتکو، شکستِ ناگزیری که هنرمند در تعین بخشیدن هنرمندانه به فرم تباهی تجربه می‌کند به تباهیِ نفس و انتحار به‌عنوان نهایی‌ترین شکل متلاشی کردنِ فرم و

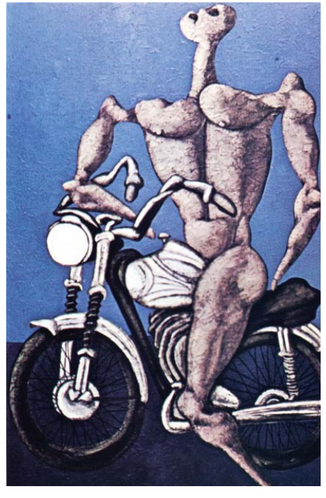
حدشکنی می‌انجامد. اما در شکل‌های کمتر مرگبار آن، «سایه‌ی یأس» و افسردگی می‌تواند، به تعبیر مارلَن، به «منبع تغذیه‌ای برای خلاقیت» تبدیل شود و خورشید سیاه به‌نحوی کمابیش مطمئن‌تر به یک الهه یا منبع الهام تاریک بدل شود. هنری که از دل این مواجهه می‌زاید، نشان یا داغ آن مواجهه را بیش از هر اثر و نشان دیگری بر خود دارد و اجزا و عناصر آن بیش از همه به برکت چرخیدن به گرد آن منبع تاریک نیرومند نظم و شکل گرفته‌اند.
چنین است که کسانی همچون مارلَن، در هنر قوه‌ی درمانگرانه‌ی منحصربه‌فردی می‌بینند، چه فرد با فرم بخشیدن به تجارب پرزور و مخربی که در مواجهه با تاریکی، در قالب ضایعه یا آسیب سخت روانی، از سر می‌گذراند به خلاق‌ترین شکل ممکن به

آن تجارب سروسامان می‌بخشد و، به‌رغم زخم‌خوردگی روحش، آن تجارب را نه فقط بدون جراحت‌های مهلک احتمالی، بلکه با تجربه‌ورزی در امر آفرینش هنری از سر می‌گذراند، آفرینشی که به دلیل اتکا به عمیق‌ترین کارمایه‌های روانی از اثرگذاری و اصالتی درخور نیز برخوردار است. این جنبه‌ی درمانگرانه خود در پیوند با مضمون کیمیاگرانه‌ی دیگری قرار می‌گیرد که با عنوان «اتحاد رازآمیز» و نیل به «کلیت» یا «فردیت‌یابی» در قاموس روان‌شناسی یونگی شناخته می‌شود، اتحاد و ازدواجی که معرف به هم رسیدن دوباره‌ی قطب‌های پاره‌ی روان بوده، در متون کیمیاگرانه در قالب ازدواج خورشیدشاه و ملکه‌ماه تمثّل یافته است ــ ماه به‌عنوان طرف تاریک و ناشناخته‌ی خورشید.
بر این اساس، «درون» درنهایت تهیای تاریک، ظلمات، است. و به همین شکل، اصرار ورزیدن بر دیدن در تاریکی محض و، فراتر از آن، اصرار بر دیدنی کردنِ تاریکی محض یا سیاهی مطلق، اصرار ورزیدن بر امرِ محال است. چنین است که در پیوند با ایده یا ایماژ «خورشید سیاه» بکارگیری تعابیری مانند «سیاهی نورانی» یا «نور سیاه»، به سیاق تعابیری مانند نیستیِ هست یا هستیِ نیست، مصداق سخن گفتن از امریِ است که هم‌زمان محال و متناقض‌نماست. اما تا آنجا که به ایده یا ایماژ خورشید سیاه برمی‌گردد، سروکار ما با موضوعی است که به‌رغم محال و متناقض‌بودن ذاتی‌اش جاذبه‌ای هم‌زمان گریزناپذیر و مرگبار دارد. تمنای دیدن و دیدنی کردنِ آن سیاهی‌ای که سیاه‌تر از قیر است حاکی از تن سپَردن به جاذبه یا اغوای مهیب «برق تاریکی» است. و آنگاه که به حوزه‌ی هنرهای تجسمی و، به‌طور مشخص نقاشی، می‌رسیم این تمنا می‌تواند، به تعبیر اَد راینهارت، تمنای «بردن نقاشی» باشد «به ورای مرزهای اندیشیدنی، دیدنی، درک کردنی و حس کردنیِ آن». نقاشی چه خواهد بود آنجا که چیزی برای دیدنِ و اندیشیدن و حس کردن وجود نداشته باشد؟ چگونه می‌توان چنین نقاشی‌ای را کشید و دید؟ این از یک‌سو می‌تواند، بنا به آن‌چه گفته شد، مصداق اصرار ورزیدن بر امر محال باشد و از سوی دیگر مصداق آن گرایش باطنی و رازورزانه‌ی ضمنی یا صریحی که با گذشتن از خودِ اولیه، با گذشتن از معصومیت خام روح پیش از مواجهه با مرگ و تاریکی و تباهی، خواهان گذر از معبر پربلای سیاهی، گذر از دالان پروحشت مرگ و نیستی، و رسیدن به روشنایی و روح و زندگی است.

فریدون غفاری
قندون
۱۳۹۵
۲۵×۲۵ سانتی‌متر
Fereidoun Ghaffari

بر طبق همه‌ی این نظرورزی‌های انتزاعی، و کمابیش باطنی، سقوط به اعماق تاریکی و حتی رسیدن به آستانه‌ی مرگ تنها راه استعلا و کمال است، همچون مرگ و تباهی و پوسیدگی مادی‌ای که در کیمیاگری راه رسیدن به طلاست. رنج و شکنجه و ابتلا لازمه‌ی رشد و کمال و تعالی است، و ماده تنها با تحمل ریاضت و رنجْ روحانی می‌شود. به عبارت دیگر، چنان است که گویی روح، به‌عنوان مابه‌ازای طلای کیمیاگران، تنها با شکنجه‌ی





بهمن محصص
Bahman Mohassess
راست،بالا
پرنده- ۷۰×۵۰سانتی‌متر

چپ، بالا
۱۳۴۵

راست، پایین
موتور سیکلت

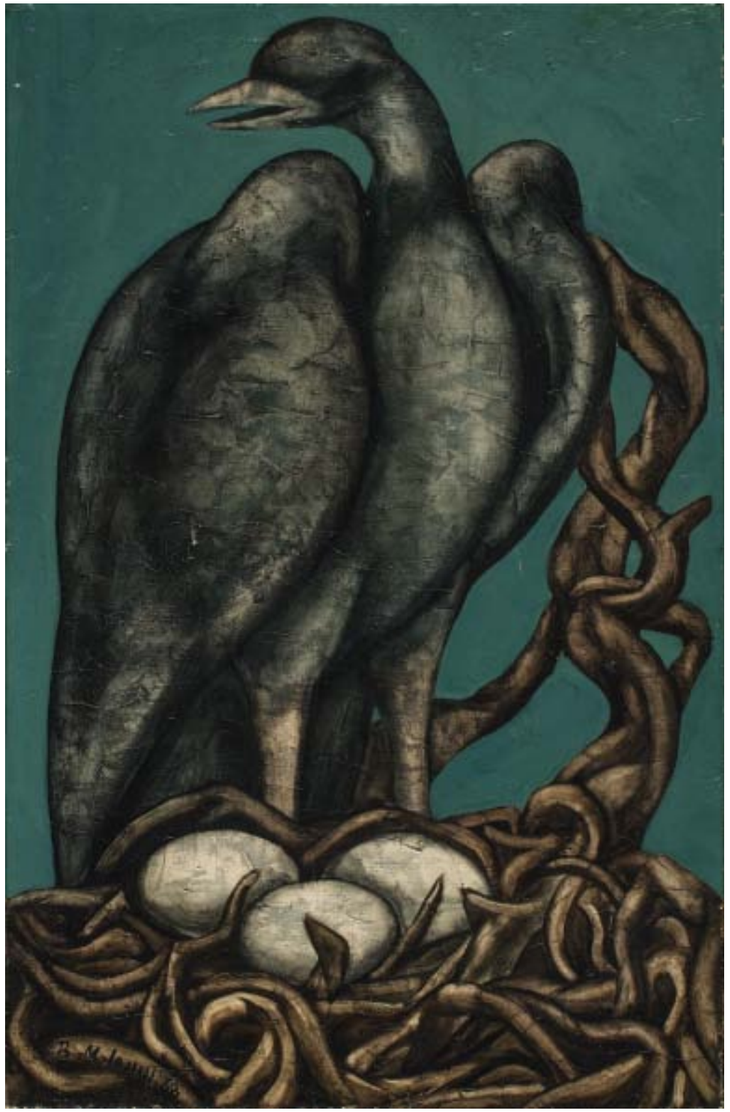
چپ، پایین
طبیعت بیجان- ۱۳۴۷

(صفحه‌ی روبرو)
بهمن محصص
عقاب کور
۱۳۴۷
Bahman Mohassess

ماده تعین می‌یابد و تنها آن چیزی را می‌توان روحانی دانست که داغ رنج را بر خود داشته باشد و از کوران بلا گذشته باشد. آن کس که برق سیاه خورشید تاریک بر او نتابیده، و از این تجربهٔ رنجور و محزون بازنگشته است، از فرایند کیمیاگرانه‌ی تبدیل کردن مس وجود به طلا سهمی نمی‌برد و طبیعتاً از ثمرات آن نیز بی‌نصیب می‌ماند. تعالی آسان به‌دست نمی‌آید و هر جا که کمالی هست ضرورتاً رنج و تعب نیز باید باشد، رنج و تعبی که، به تعبیر جولیا کریستوا، ابتلا به «خورشید سیاهِ ماخولیا» یکی از مظاهر اعلای آن است. گام بعدی این نوشته می‌تواند غور در نظریه‌های فقدان‌محور در زمینه‌ی ماخولیا و پیوند آن با افسردگی باشد، این که تقلای روح، یا روانی، که به‌واسطه‌ی ورود ناگزیر به ساحت نمادین نشانه‌ها، و دلالت‌گری، شیئی، یا، به تعبیر کریستوا، چیزی را، خواه پیش و خواه پس از ورود به این ساحت، از دست داده همواره معطوف به یافتن جایگزین برای آن امر ازدست‌رفته و به هم دوختن شکاف یا زخمی است که لازمه‌ی ورود به ساحت نمادین و برساختنِ هویتی به‌ظاهر یکپارچه و بی‌خلل است. و این که خلق هنری یکی از جلوه‌های عالی آن تقلای روحانی، یا روانی، برای کلیت بخشیدن به روح یا روان دوپاره (بیگانه) در قالب اثر هنری تمام‌شده است. و سبک‌ها و تکنیک‌های هنری گوناگون نیز جلوه‌های متفاوتی از تقلایِ مزبورند، ساختارهای کمابیش منسجمی که جملگی حول محور فقدان، غیاب یا زخمی برسازنده شکل می‌گیرند. به‌رغم جذابیت ظاهری‌ای که چنین پروژه دارد، این راهی نیست که نوشته زین پس خواهد رفت.

***

در چرخشی آشکار، به‌جای تمرکز بر موضوع و محتوا و معنا می‌توان صرفاً به شیوه‌ی کار کردن با موضوع روی آورد، و می‌توان به سبک و فرم به‌عنوان دستاورد اصلی هنرمند پرداخت. برای مثال، در رویکردی سبک‌شناسانه، که در اینجا بدان به شکلی کاملاً اتودوار، و حتی خلاصه‌تر از آن، پرداخته شده، می‌توان دید که چگونه در آثار



پنج تن از نقاشان ایرانی امروزی تلاش هنرمندان برای رسیدن به بیان، زبان و جهانی منحصربه‌فرد با درجات گوناگون به ثمر نشسته است، و چگونه انکشاف زبان و جهانی منحصربه‌فرد ورای تقسیم‌بندی‌های رایج درون و بیرون قرار می‌گیرد و چندان هم به تأملاتی که تلویحاً یا تصریحاً باطنی، رازورزانه و معناکاوانه هستند ره نمی‌برد. برای مثال، و در بازگشت به مثال نخست، می‌توان دید که در آثار خودنگارانه‌ی فریدون غفاری غلبه، به شیوه‌ای عمیقاً امپرسیونیستی، عموماً با لکه است. آنجا که هنرمند با سوژه مهربان‌تر است، مثل مورد خواهر یا مادر یا کاسه‌ی خالی، لکه‌ها به‌نرمی در هم ممزوج و کشیده می‌شوند. اما همین لکه‌ها، آنگاه که نقاش به خودش می‌رسد، به‌شیوه‌ای خشک و خشن، بدون هیچ مهر و ملاحظه‌ای، کنار هم می‌نشینند. وقتی لکه غلبه پیدا می‌کند، دیگر خبری از کف و دیوار و سقف نیست. کافی بود کار کمی پیش‌تر می‌رفت تا تشخیص اجزای چهره دشوار، بلکه ناممکن می‌شد. در کارهایی که نقاش با سوژه‌هایش مهربان‌تر است، تباین سوژه‌ها از زمینه کاملاً مشخص است. اما در همه‌ی این موارد سوژه‌ها یا نیمرخ نشسته و ایستاده‌اند یا به نقاش پشت کرده‌اند. در هر دو صورت، خبری از نگاه مستقیم و چشم‌درچشم نیست. اما آنجا که نقاش به خودش می‌رسد، نگاه مستقیم به چنین شیوه‌ی رنگ‌گذاری نامهربانی ختم می‌شود. در تابلوهایی که، به نسبت باقی تصاویر، آرام‌ترند، آنجاها که گویی آتش جهنم و التهاب مواجهه کمی سردتر شده، خط افقی که نشان از حضور سوژه در زمان و مکان معینی دارد کمابیش دیده می‌شود. اما در تصاویری که در آن‌ها ظاهراً تنور جهنم کاملاً داغ است هم برق دوزخی آن را بر چهره می‌توان دید و هم آن خط افق محو و مبهم به تمامی محو شده است. در این مورد خاص چهره از شکل افتاده است و در آن هم‌زمان نشانی از نفرت و استیصال و حتی پوسیدگی از درون دیده می‌شود. در تابلویی که [...] سوژه بر روی چهارپایه در نزدیکی‌های سه کنج اتاق نشسته است. نداشتن پشتی باعث شده سوژه دست‌ها را به تنه بچسباند و برای خود ستون تکیه‌گاهی بسازد؛ بدین طریق شاید بتواند ثبات و ایستایی پیدا کند ــ و در جایی دیگر سوژه عملاً خود تبدیل به ستون شده است. چنین است که سوژه در این تصور خود تبدیل به نوعی شیء، تبدیل به صندلی، شده است. این امر وقتی آشکارتر می‌شود که تصویر سوژه را حین نشستن بر روی مبل کوتاه دسته‌دار

امیدمشکسار
Omid Moshksar
(راست) بدون عنوان
۱۳۸۹
مرکب روی مقوا
۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر

(وسط) بدون عنوان
۱۳۹۰
مرکب روی مقوا
۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر

(چپ) بدون عنوان
۱۳۹۰
مرکب روی مقوا
۵۰×۶۰ سانتی‌متر

می‌بینیم. در اینجا به‌واسطه‌ی استحکام و ایستایی‌ای که مبل دارد سوژه در آن فرو رفته است و اکنون دست‌هایش را با نوعی فراغ بال در کنار خود رها کرده، بدن به‌تمامی شکل صندلی را به خود گرفته است. در سلف‌پرتره‌ها اما نشانی از کف و دیوار نیست. آن استحکام نسبی‌ای که حاصل استقرار اشیا بر روی کف زمین و تکیه به پشتی و ستون پا و صندلی و میز بود اکنون به‌تمامی از دست رفته است. در اینجا تکیه‌گاهی وجود ندارد، و اگر وجود دارد، در پس آن دیواری تماماً تیره است تا مبادا حسی از ثبات و استحکام تداعی شود.

[...]

در رجوع به هنرمندی دیگر، در آثار بهمن محصص شاهد تباین صریح نقش و زمینه هستیم. در این آثار، تا آنجا که صحبت بر سر نقوش است، غلبه آشکارا با حجم و تنومندی است ـ چیزی در سنت پل روبنس و دیه‌گو ریورا و نیز دوره‌ای از آثار پیکاسو. آثار محصص را می‌توان به شیوه‌ای خَلاصه آثاری عضلانی و خمیری توصیف کرد. در این آثار همه‌ی چیزهای جهان چیزهایی حجیم و تنومندند. حجم‌هایی توپر که بر روی سطوح بزرگ رنگی و خطوط افق پس‌زمینه با شدت و حدت تمام خودنمایی می‌کنند. به بیانی تفصیل‌یافته‌تر، در آثار محصص دو گونه فرم در تابلوها، گاه در قالب یک تابلوی واحد، حضور دارد: فرم عضلانی و فرم مومی ـ خمیری. این حجیمی و تنومندی در همه‌جا، حتی در شاخه‌های لانه‌ی پرنده‌ای که پر از تخم‌های حجیم است، دیده می‌شود. می‌توان گفت که در این آثار سروکار ما با نوعی هستی عضلانی و مومی‌ـ خمیری است به همراه یک یا چند حفره‌ی سیاه. و این خود البته می‌تواند مصداق یک جهان‌بینی تمام و کمال باشد. در تابلوی اول از مجموعه‌ی آثار محصص، فرم عضلانی با سر یک ورزا فرم‌های مومی‌ـ خمیری را می‌ترساند و فراری می‌دهد. در این تابلوها، حفره‌های سیاه بر جای چشم و دهان و دهانه‌ها نشسته‌اند. تنها موردی که حفرهٔ سیاه نیست چشمان «بوف»ی است که در این تابلو به هیچ روی کور نیست. هم عضلات و هم حجم‌های مومی‌ـ خمیری، و حتی پس‌زمینه‌های یکدست، جملگی جلوه‌ای سنگ‌مانند دارند. و می‌توان فهمید که این حجم‌سازی‌های سنگی‌ـ عضلانی‌ـ خمیری به بهترین شکل در قالب مجسمه تعین می‌یابند، امری که باعث شده حتی نقاشی‌ها نیز جلوه‌ای مجسمه‌وار داشته باشند.

در کارهای امید مشکسار اما غلبه با نیم‌خط‌ها و خطوط نرم و مواج

همراه با لکه‌های کوچک و مجتمع است. از ترکیب این خطوط و لکه‌هاست که پیکرها و محیط ساخته می‌شود. جلوه‌ی این آثار مانند یک لحظه سکون در فیلمی است که بسیار دیده شده و بسیار از آن زمان گذشته است، طوری که اکنون همه‌جا پر از لک و خراش شده و این لک‌ها و خراش‌ها، اثر غبار و ذرات منتشر در هوا و کرک و مو، چنان بر همه‌چیز استیلا یافته که اکنون دیگر آدم‌ها و چیزها در حال ممزوج شدن با یکدیگر و پخش شدن در فضا هستند. گویی اگر خطوط پیرامونی پیکرها نبودند، این خطوط به‌تمامی در هم می‌آمیختند و دیگر اثری از هویت مستقل آن‌ها باقی نمی‌ماند. از سوی دیگر، این آثار مثل عکس‌های قدیمی‌ای هستند که به‌واسطه‌ی زمانبر بودن فرایند اکسپوز شدن تصویر بر روی نوار فیلم، و حرکت‌های جزئی سوژه، چیزها در اینجا و آنجای آن‌ها محو شده است یا تصاویر بر روی هم افتاده‌اند یا چیزی که برای مدت زمان بسیار کوتاهی در دست یا دامن فیگور اصلی بوده دیگر نیست؛ غایب است. در این آثار طراحانه ردی که از چیزها در خاطر باقی مانده ردی محو و مبهم است، ردی که همچنان با تمام قوا می‌کوشد در یاد باقی بماند اما هرچه می‌گذرد آثار محوشدگی پیوسته در تصاویر نمودارتر می‌شود، همچون فیلم‌های صامت قدیمی سیاه و سفیدی که به‌رغم همه‌ی مرمت‌ها و بازیافت‌ها از گزند غبار زمان در معنای حقیقی کلمه در امان نیستند. از سوی دیگر، این آثار آشکارا صبغه‌ای قصه‌گویانه دارند. انگار هر یک از آدم‌ها در لحظه‌ای خاص، و نه چندان دراماتیک، از ماجراهای زندگی‌شان، در قصه‌ای که در آن حاضرند، با ژست‌هایی عموماً پرتحرک و اکسپرسیو، ثبت شده‌اند. جلوه‌ی نمونه‌وار جهان و زبان هنرمند را نیز در طراحی‌هایی می‌توان یافت که در آن سوژه‌ها در حجمی غلیظ و چسبناک، خواه آب باشد خواه باد و هوا، شناورند. اگر بتوان افسار سخن را کمی رهاتر کرد، چه بسا بتوان آن حجم غلیظ و چسبناک، و همه‌ی لک‌ها و خطوط مواج، را مابه‌ازایی طراحانه برای زمان و یاد دانست.

آثار راپید فرشید ملکی، آنچنان که خود گفته است، حاصل خط‌خطی کردن‌های بی‌محابایی است که جهان هنرمند ذره‌ذره و خودانگیخته از دل آن‌ها شکل گرفته است. در این آثار غلبه با نیم‌خط‌ها و نیز خط‌های شکننده و لرزان است و نیز شکل‌هایی که هرچه غیرانسانی‌تر می‌شوند ساختار خطی‌شان بیشتر نمایان می‌شود.

امیدمشکسار
۱۳۸۸
رنگ روغن روی مقوا
۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر
Omid Moshksar

شباهت «موتیف‌ها»ی این آثار با اشکال انتزاعی گیاهی و جانوری کاملاً نمایان است، به‌ویژه نقوشی مانند باسیل و چرخ و عروس دریایی. این آثار به لحاظ سبک‌شناختی و خلق زبان و جهانی منحصربه‌فرد از آثار همه‌ی نقاشان دیگرِ این مجموعه جذاب‌تر و بدیع‌تر به نظر می‌رسند ـ بی‌آن‌که به لحاظ زیبایی‌شناختی