

دو جستار: واحد خاکدان

چمدان هایم را برای تو باز می کنم، نامه هایم را به تو می نویسم / فرزاد عظیم بیک

هزارتوی خاطرات؛ سقوط به جذبه امر مرده / شروین طاهری

چمدان هایم را برای تو باز می کنم، نامه هایم را به تو می نویسم

جستاری درباره نقاشی های واحد خاکدان به بهانه کارنمای انفرادی اش در گالری ماه

فرزاد عظیم بیک

اسطوره ها، قصه ها، روایات و نقش های داخل این قصه ها راهی هستند برای حفظ آنچه که بر ما گذشته است. انسان از این طریق در تلاش است تا خاطرات خود (و به تبع آن هویت خود را) حفظ کند، و آن را به دیگران انتقال دهد. خاطرات بخشی از هویت و تاریخ هر فرد و گروه انسانی را می سازد که تفاوت آن با تاریخ به ماهو تاریخ، در شخصی سازی روایات و منعطف بودن مایه ای موضوع روایت است. خاطرات همواره در عبور از لحظات تاریک و روشن زندگی بشر، حامل بخش قابل توجهی از هویت او هستند. مسأله ای خاطره، و پرداختن به آن، از آنجا که ذاتاً مسأله ای مربوط به گذشته است، با شبکه ای دریافت ها و رسوبات ذهن تاریخی ما سروکار دارد. از این رو، خاطرات در حافظه ای جمعی انسانی در هم تراز می کنند و جایگاه خاطره و خاطره سازی در میان موضوعات عاطفی بسیار مهم است. هر انسانی در سیر زندگی خود، مجموعه ای از این خاطرات را با خود حمل می کند. خاطراتی از محل تولد و رشد، دوران کودکی، خانواده و تحصیل و... . مجموعه ای از **اولین ها** و **یا بهترین ها** و **بدترین ها** که در کنار یکدیگر هویت تاریخی و ریشه های شخصیتی هر فرد را می سازند. در صحنه ای عمومی، این خاطرات در میان یک جمع (قومیت، ملت و یا مفاهیم مشابه) تبدیل به شاخصه هایی برای برشمردن ویژگی های اجتماعی و در قرائتی کلی، روح حاکم بر آن اجتماع باشد. این شکل از بازگشت و رجوع به گذشته، نوستالژی جمعی را نیز با خود به همراه دارد. نوستالژی ای که نشانگان آن، منظومه ای از علائم و حالات و رفتارهایی مشترک و عمومی هستند که در زندگی و ذهن یک نسل (چندان قائل به مختصات انسانی و اجتماعی ای به عنوان نسل نیستیم، اما ناگزیر از کوتاه کردن توضیح مفاهیم از چنین واژگانی استفاده می برم) جا افتاده و حالا، با بازدید آن ها و به یاد آوردن آن، به جهان خاطرات قدم می گذارند. از این رهگذر، کار اسطوره سازی و قهرمان سازی از آدم ها و موقعیت هایی که در زمان حیات و وقوع شان به شدت معمولی و ساده بودند نیز، راحت خواهد شد. همه ای ما با مثال هایی از چنین جملات و باورهای حسرت آمیزی نسبت به گذشته نه چندان دور آشنا هستیم. نشانگان نوستالژی، از فردی به فرد دیگر و از یک محیط جمعی (خانواده، مدرسه و دانشگاه، کارخانه و...) به محیط دیگر منتقل می شود، و در باز زنده سازی این نشانه ها و کارکردهای آن است که روح تدخینی و سُکراور گذشته (نوستالژی) در میان ما دمیده شده و ما را به افرادی خموده، بُریده از امروز و جستجوگر در لابه لای صفحات دیروزمان بدل می سازد. جستجویی تقریباً عبث، به بهانه ای یافتن لحظه ای از شادی. چه، آن لحظه در آن زمان اصلاً شادی آور و یا به یاد ماندنی نبوده، اما امروز و با سخت تر شدن شرایط زندگی، روزهای سخت گذشته در نظر، آسان و شاد می آید. ادبیات و هنرها نیز از این تمثال ها و کلیتِ چنین کارکردهایی به بهترین نحو استفاده می کنند. گاه برای کسب درآمد، گاه برای شکافتن تاریخ و بررسی آن و گاه حتی برای عبور از آن، از طریق یادآوری و جداساختن اُبزه های تاریخی از بطن رسوبات تاریخی ذهن ما. در نوشتار و سینما ما با جریانات هر سه شاخه به خوبی مواجه ایم. اما در عرصه ای مانند نقاشی، صورت بندی کمی متفاوت است. نقاشی با سودای به تصویر کشیدن یک موقعیت تاریخی (مراد موقعیت های انسانی است) می خواسته تا از جایی از بستر تاریخ، نمادها و نشانه های تاریخی را بازشناسد، و آن را بر سطح نقاشی بیاورد. حال این عناصر، نوستالژیک باشند و یا از جنسی دیگر، عمل نقاشی در یک معنا توانسته رابطه انسان را با تاریخ (خارج از شکل های نوشتاری معمول) حفظ کند و در سطح سازوکار متفاوتی، به مواجهه با تاریخ و زندگی بپردازد. در میان آثار نقاشان ایرانی نیز کم نیستند آثاری که به قصد نمایش و فروش و پروبال دادن به بازار، از نشانگان نوستالژیک نسلی استفاده کنند و با چنگ زدن به این ریسمان ها، شکلی اگزوتیک را به نمایش بگذارند. در کنار این گونه اما، نقاشان دیگری نیز هستند که خواسته و ناخواسته، دانسته و ندانسته، روح نوستالژی و نشانه هایی خاطره محور را در نقاشی هایش وارد می کنند. به تاریخ به مثابه زمینه ای برای خلق آثارشان و یا آبشخور فکر کارهانشان نگاه می کنند و در نسبتی رفت و برگشتی با موضوعات مربوط به تاریخ، به مفهوم تاریخ عمومی و روح جمعی، هستند.

نقاشی‌های واحد خاکدان علی‌رغم پرداختن (نمایش دادن) به عناصری نوستالژی و ترسیم یک نمای کلی از فضایی خاطره‌مند، اما چیزی نوستالژیک یا خاطره‌محور نیست. کارهای خاکدان با ویران کردن اسلوب خاطره‌ساز ذهن و با پدید آوردن خلأهایی در سازوکار تولید و انباشت خاطره در مغز، از طریق تنها نمایش المان‌های دارای بار نوستالژیک یا مربوط به تاریخ مانند چمدان، نامه، عروسک‌ها، عکس‌های قدیمی و...، محتوای خاطره را دچار نقصان می‌کند و از گذشته عبور می‌کند. نقاشی‌ها پس از گنده شدن از بستر خود به زمان حال می‌رسند. خاکدان در کارهایش برای ما خاطره‌ای نمی‌گوید یا قصه‌ی سرراستی تعریف نمی‌کند. کارهای او آن‌طور روایتگر نیستند که خیلی‌ها دوست دارند باشد. او در آثار (به اصطلاح) نوستالژیک خود، تنها صورت عناصری مربوط به گذشته را مانند کد گذاری‌هایی، از پیش در تصویر خود قرار می‌دهد.

اشیاء صحنه‌های نقاشی رابطه‌ای تاریخی با هم دارند؛ نه نوستالژیک. تاریخی به این اعتبار که این اشیاء و وسایل به جای خاصی تعلق ندارند. این درست است که از نظام درون‌زای تصویر خاکدان بیرون آمده و آن را (در مجموع) برمی‌سازد، اما این عناصر شخصی و یا وابسته به فردیت و جغرافیای مخصوصی نیستند. از این نظر، عرصه‌ی عمومی روابط اشیاء در پوسته‌ی نقاشی‌ها، عرصه‌ی ارتباطی عام و تاریخی است، و می‌تواند خود را از هرگونه شخصی‌سازی‌ای که به سمت سانتی‌مانتالیسم می‌رود، در امان بدارد. زیرا که نوستالژی شخصی است. اما صحنه‌ها در کارهای رنگ و روغن خاکدان، صحنه‌ای عام و بدون برجسب‌های شخصی‌ساز است. از سوی دیگر، شکل ارائه و نحوه‌ی قرارگیری این اجسام نیز به تلقی عمومی از آن‌ها کمک می‌کند. چمدان‌های بسته، نامه‌هایی که باز نشده‌اند، فضاهایی انبارمانند و متروک و اتاق‌هایی که غبار زمان روی آن را پوشانده است، اشاراتی مبهم به بدن و چهره‌های از یاد رفته و برداشت‌هایی گروتسک از موقعیت‌هایی ناراحت‌کننده، و هم‌ارزی اشیاء و پرسوناژها (یا آنچه که از پرسوناژها باقی مانده است)، موقعیت این دسته از آثار نقاش را به موقعیتی عمومی، به اعتبار گذر آن از وابستگی‌های محدودکننده‌ی جغرافیایی، بدل می‌کند. گویی امروز است که چمدان‌ها قرار است برای ما باز بشوند و یا نامه‌ها را به مقصد ما نوشته‌اند. اما نه صاحب چمدان معلوم است و نه فرستنده‌ی نامه‌ها. در این میان نقاش به شکل یک میانجی عمل می‌کند تا هرچه بیشتر از شخصی‌سازی بپرهیزد و وضعیت را برای درگیر کردن همه‌جانبه‌ی مخاطب بیشتر آماده سازد.

تمامیت روابط مابین اجسام، طرح‌واره‌ی افراد و کمپوزیسیون، نیروی خود را برای نابود ساختن شبکه‌ی خاطره و قطع پیوند میان گذشته و لحظه‌ی حال به کار می‌گیرد. البته که در این کار نیز موفق است و با گذر از این احساسات و تعلقات، به سوی امروز و اکنون، در سیالیته‌ی تاریخ‌مند حرکت می‌کند. سیلان در نقاشی‌ها مابین اجزای نقاشی مخفی است، اما هنگامی که از جزء به کل کشانده می‌شود، آشکار می‌شود. این امر موجب می‌شود تا مخاطب نتواند همواره آن احساس مطبوع (!) و شورانگیز را از یادآوری خاطره، در هر نوع آن، و در دام نوستالژی افتادن، داشته باشد، و دائماً در نوعی مسیر رفت‌وبرگشتی در میان گذشته‌ای که می‌خواهد به آن میل کند، و زمان کنونی که در مقابل در درون قاب نقاشی تصویر شده، حرکت می‌کند. خاکدان با زیرکی توانسته با گرته‌برداری از بازنمایی فتوژورنالیستی نقاشانه به همراه شناخت دقیق از چیدمان صحنه و صحنه‌آرایی، حاصل تجربه‌اش از حضور در هنر اروپا (به‌ویژه آلمان) و شناخت هنر مسیحی را به درون نظام فکری خود راه بدهد و به اعتباری، به یک شکل از الهیات فراموشی دست می‌یابد.

چارچوب‌های این الهیات بر بستر محیط زندگی و کار هنرمند استوار است. تجربه‌ی حضور و زندگی نقاش در دو کشور ایران و آلمان، با تاریخ‌های فرهنگی و تصویری متفاوت، هرکدام بر او تأثیرات مختلف و متفاوتی گذاشته و موجب شده تا وی پس از مواجهه با فرهنگ تصویری مذهبی آلمانی (به‌خصوص از دوره‌ی روشنگری تا زمان اوج ناتورالیست‌ها و رومانیک‌های آلمانی)، آن را با آموخته‌های خویش از طراحی و دکور سازی و شاکله‌ی نقاشی ایرانی مخلوط کرده و در راستای تولید هنر خود به خدمت بگیرد. در این معنا، مراد از تصویر مقدس مسیحی تصویری است به نسبت درون‌گرا (در قیاس با نمونه‌های هم‌عصر فرانسوی) که با تکیه بر عناصر جهان‌بینی آلمانی در دوره‌ی پیش از رومانیسیم - رومانتیسیسم آلمانی - منظومه‌ای از عناصر مقدس را (مانند بدن مسیح، کرامات مریم و قدیسان و...) در ابعاد زمینی و این جهانی می‌سازد. حال نقاش در گذر از این تصویر مقدس، برای نیل به چیره شدن بر فضاهایی که در جریان مهاجرت به آن دچار شده است (دیاسپورا، غم غربت و یا هر فقدان مشابه دیگر) به قواعد و چگونگی این الهیات می‌رسد. بینشی که از برآیند تجربه‌ی زیست‌اروپائی نقاش و از سوی دیگر به اعتباری، در تداوم سنت نقاشی فرنگی‌مآب اوایل قاجار نیز هست.

فراموشی در اینجا، در تقابل با یادآوری و یا حضور ذهن (خاطره) قرار ندارد. بلکه نوعی از نسیان آیینی است که گویی از پس جدا شدن از باغ عدن و ملجای آسایشی آمده، که تمام دانش‌ها و شادمانی‌های الهی ما را در آنجا باقی گذاشته. این چنین است که فراموشی در طرح‌های خاکدان خود را در فرم سقوط و گرفتگی بدن‌ها (بدن‌های شبه مقدس و روحانی)، و یا سکون اجزای نقاشی نشان می‌دهد. برخی از طراحی‌ها و چاپ دستی‌های هنرمند ویژگی روایی بارزتری دارند و بر یک موقعیت خاص تاریخی-مذهبی و یا تاریخی-باستانی استوار هستند. این موقعیت از ابعادی فراگیر برخوردار است، چنان که هر بیننده‌ای را اولاً از نظر شکل و ریخت‌شناسی و دوماً از نظر روابط اجزا به خود جذب می‌کند.

در مجموع می‌توان گفت خیالی که در آثار متنوع خاکدان حضور دارد، از جنس آشنای خیال‌پردازی قصه‌ها و روایات متنی و تصویری ایران نیست. با اینکه المان‌ها و ریخت‌شناسی برخی از این نشانه‌ها، با دیگر نمونه‌ها هم‌خوانی دارد، اما خیال در نقاشی‌های خاکدان از بستری متفاوت برمی‌خیزد. بستری که هدف آن عبور از جریان گذشته‌محور و بازگشتی است، نگاه پرفروغی نیز به آینده ندارد، و امروز را در چارچوب بی‌شکل امروزی خودش نظاره می‌کند و می‌شکافد. دینامیسم کارهای او در شکلی کلی، محدوده‌ای کوچک/شخصی اما عمیق را طی می‌کند. عمقی که به درازای تاریخ زندگی هنرمند در خانواده و جامعه بوده. و از این رهگذر است که با به تصویر درآوردن تاریخ از دریچه‌ی نامه‌های بازنشده و چمدان‌های قفل مانده‌ی نقاشی‌هایش، به اجتماعی همگن و هم‌ساز با مخاطب خود می‌رسد.

هزار توی خاطرات؛ سقوط به جذبه امر مرده

نگاهی به نمایشگاه واحد خاکدان در گالری ماه

شروین طاهری

نگاه به گذشته معمولاً با حسرت همراه است. هنگامی که رویدادها از جنب و جوش بازمی‌ایستند، هنگامی نتایج مشخص می‌شوند، خیال می‌کوشد صحنه را از نو حاضر سازد و در صحنه دلخواهانه نقش بازیگران را جابه‌جا کند. خیال در کنش بازسازی، منطق تاریخ را از کار می‌اندازد. عامل‌ها از مقومات هندسی بدن‌هایشان جدا می‌شوند، به راحتی از یک چیز به چیز دیگر می‌خزند و بازی را بارها و بارها تکرار می‌کنند. باین‌همه هیچ‌یک از تصاویر جایگزین شده نمی‌توانند دیواری ضخیم واقعیت، واقع بودگی امر حاضر را بشکنند. پس آسودگی خیالین به حسرت مبدل می‌شود. گذشته می‌تواند بارها در خیال تکرار شود، هر بار نتایجی دیگر به بار آورد و هر بار سخنی نو بگوید اما هرگز نمی‌تواند به زندگی بازگردد. نیچه هنگامی که از خطر خیره شدن به گذشته به مثابه عتیقه‌شناسی سخن می‌گوید، این جستجوی بیمارگون در خیال را در نظر دارد. ذهن منفعل، سوژه به درون خویش خزیده حالا به مردگی رویدادها وابسته می‌شود. هرچه بیشتر فعلیت را به نفع بالقوگی خیالات پس می‌زند و هرچه بیشتر در کار آرایش اجساد گذشته می‌پردازد. حسرت به نشنگی و جذبه‌ای تاریک آمیخته می‌شود و افسون مرگ جای حیاتمندی زمخت در جریان را می‌گیرد. یقیناً این تنها یک‌سویه از امر خیالی است. تاریخ در روایت یک‌جانبه‌اش به سمت هدف، خود خیال مرده قدرتی است که از اتفاقی بودنش در هراس است. روایت برندگان از امر واقع در اصل خیالین کردن آن یا قاب کردن آن در تابوتی بزک شده است. تاریخ حقیقی راوی فعلیت زنده روی‌دادگی‌ها است. واقعیت چیزها نه در خودشان که در روابط تضادمند میانشان جای می‌گیرد و روایت هر جبهه چون خاطره‌ای زنده در جانب مقابل حک می‌شود. از اینجا معنای دوم خیال و خاطره گشوده می‌شود. خیال در معنای دوم نه نفی منطق تاریخ که از قضا بازگشتن به آن است. خیال در این معنای انفجاری و پیشرو سحر حسرت/نوستالژی را خنثی می‌کند، تصویر بزک شده مرده را در قلب روابط اش زنده می‌کند و به ناگاه گذشته را به درون حال می‌کشد.

واحد خاکدان نقاشی شناخته‌شده است. او پس از گذار از دوره‌های گوناگون و تجربه فرم‌های مختلف اینک زبانی استوار برای طرح مسئله تاریخ و خاطره یافته است. نقاشی‌های فوتورالیستی او می‌کوشند خاطره را عکاسی کنند. برای این منظور ناچار باید از تصویر خیالین سوژه‌ها و موضوعات به سمت مکانمندی آن‌ها باز پس نشست. رجوع به حافظه اشیاء و فضاهای میانشان جایی است که تاریخ روزگاری در جریان بوده و حالا با عکاسی کردن از آن‌ها است که می‌توان تاریخ فراموش شده را در خارج از قاب و به کمک خلاقیت مخاطب بازسازی کرد. به این ترتیب خاکدان در میان تصاویرش سرنخ‌هایی قرار می‌دهد تا قوه خیال مخاطب را به دام اندازد. تمهیدی پیشرو برای عبور از انفعال واقع‌نمای تابلوها. فرم واقع‌نمایی تلاشی است برای فریب احساسات. امر واقع‌نمایی شده می‌خواهد قلبی بودن، مرده بودن خویش را کتمان کند. می‌کوشد خود را به مثابه رویدادی حاضر و زنده جا بزند. خاکدان برای عبور از این تله، یا تبدیل آن به نوعی تعلیق به فضاهای پیش‌پافتاده و اشیاء فرسوده و هرروزه رجوع می‌کند. چیزهایی که حتی در خارج از قاب نیز چندان توجهی را جلب نمی‌کنند. خاکدان اشیاء دم‌دستی را در وضعیت بحران قرار می‌دهد. بدین ترتیب جهان هرروزه و آشنا به ناگاه غریبه می‌شود و کارکرد اشیاء با مانع برخورد می‌کنند. نامه‌های باز نشده، عکس‌های پراکنده از آلبوم‌ها، چمدان‌های باز نشده، اسباب‌بازی‌های کهنه و... همگی در تراکمی جداسده از مکانمندی متداولشان، معمولاً انباشته‌شده در نوعی انباری ما را به کنکاش دعوت می‌کنند. رجوع به خاطرات در فرم واقع‌نمایی می‌کوشد از یکسو زنده‌بودن روابط مرده را یادآور شود و از سوی دیگر فاصله‌گذاری زمانی را حفظ کند. نقاشی‌ها موزه خاطرات قدیمی است که از طریق حرکت در میانشان امکان کشف روابطی حالا در گذشته میسر می‌شود.

باین‌همه و باوجود تلاش خاکدان برای گشوده نگاه‌داشتن مخاطب، به فعالیت واداشتن او، همان رویدادی که معمولاً موزه را به موضعی ارتجاعی می‌کشد، گریبان فوتورالیسم خاطرات را نیز می‌گیرد. همان‌طور که اشاره شد عتیقه‌شناس ممکن است به شیفته عتیقه مبدل شود، بازی بی‌نهایت با خاطرات ممکن است خاطرات را به جای واقعیت زنده بگیرد و فوتورالیسم خاطرات ممکن است خود به

دامی برای فراموش کردن اکنون منتهی شود. تمهید قرار دادن عناصر نیمه تمام یا شکسته به مثابه سرخ در کلیت اغواکننده واقع نمایی دود می شود و به هوا می رود. پس از مدتی خیره شدن به تابلوها به ناگهان بیننده خود به سنگواره ای منفعل تبدیل خواهد شد. مدوسای نهفته در فرم، چشم را از کار می اندازد و مخاطب خود به قطعه ای مرده در جهان مرده خاطرات اشیاء تبدیل می شود. خاطرات تنها زمانی می توانند سحر روایت غالب یا جادوی بتواریگی چیزها را باطل کنند که خود خاطره ای از بتواریگی یا غلبه روایت نباشند. این نقطه عزیمت در صورت بندی نقاشی های خاکدان گم می شود. ابعاد آثار، بی نقص جلوه کردن ترکیبات و رنگها و ابعاد اغراق شده همگی بر عناصر محدود رهایی بخش تابلو غلبه می کنند. نقاشی های خاکدان به سرعت به وسواس جمع آوری چیزها منتهی می شود. استعاره صلیب در میانه یکی از تابلوها این دوگانگی را مرئی خواهد کرد. تکه های جداگانه چیزها (لبی خندان از تصویری گم شده، پارچه ای خاکی و مجاله شده، یک جفت کفش سفید و ...) بر قطعه چوبی همچون صلیب، تصویر زن-مادر-عروس را بر تابلو ظاهر می سازد. نوعی بازنمایی " پتیا " اما از میان قطعات گم شده و مخدوش چیزها. خاطره اشیاء معصومیت هم زمان به صلیب کشیده شده " سوژه " ای در گذشته را احضار می کند. اما این مادر-زن-عروس نه باز نمود انسانی حالا ناپدید شده که مظلومیت اشیاء به انسان تبدیل شده اند! اشیاء موزه خاطرات خود را به انسان تبدیل می کنند تا دردشان را فریاد زنند. اما هم زمان در این جابه جایی سهمگین انسان را قربانی می کنند. اشیاء مقدس می شوند.

آنچه قرار بود به هستمندی سوژه کتمان شده به پردازد، خاطره انسان را در میانه خاطرات اشیاء زنده کند، خود هم دست رژیم سلطه گر کالا می شود. جامعه استوار شده بر تولید کالایی قهرمانش را از میان کالاهای برمی گزیند. جستجو در میان پسماندهای کالاهای مصرفی اگرچه خرده خاطرات را زنده می کند اما چون قادر نیست آن را به روایت تبدیل کند به سرعت به کالایی در میان کالاهای فرو می غلتد. بدین ترتیب فرم واقع نما خود به مانعی برای فرارفتن از نوستالژی/حسرت منجر می شود. قهرمان رمان قمارباز می گفت نه پول و نه حتی پیروزی که خیره شدن به گردونه بازی است که افسونش کرده. خیره ماندن به خاطره همچون چیزی " با ارزش " آن را به مدار ارزش مبادله ای باز می گرداند.







