

مجله الکترونیکی ویستا : هنر - شماره چهاردهم - نقاشی

تاریخ انتشار : شنبه ۱۰ اردیبهشت ۱۳۹۰

فهرست مطالب این شماره

- شام آخر اثر داوینچی
- هنری ماتیس
- آدم بکان و حیرت در تجربه گرایی
- آرین لواسانی، پدیده نقاشی معاصر ایران
- آزاده خواجه نصیری
- آشنایی با زندگی و آثار پابلو پیکاسو
- آشنایی با سبک هنری کوبیسم - CUBISM
- آشنایی با هنر نقاشی
- آقا لطف علی را بیشتر از شعرش می‌شناسم
- آیاشاهکار گویا فقط یک اشتباه‌بزرگ است؟

- آیدین آغداشلو، هنرمندی که از مردم این سرزمین طلبکار نیست
- ابوالفضل «عالی »بود
- احمد امین نظر
- احمد عالی ـ عکاس و نقاش
- احمد نصرالهی
- ادوار مانه
- ادوارد مونش و اهریمن درون
- اردشیر محصص چشم ما بود
- از آبی ملکوت تا طلایی جبروت ...
- از کمال الدین تا کمال الملک
- استاد اسفندیار احمدیه
- استاد اصغر محمدی
- استاد پرویز کلانتری
- استاد جمشید عباچی‌زاده
- استاد حسن اسماعیل‌زاده چلیپا و نقاشی قهوه‌خانه
- استاد حسین ترمه چی، چشم هایم را می بندم تا دردهایم را بشمارم
- استاد سیدصدرالدین شایسته شیرازی
- استاد علی‌اکبر یاسمی
- استاد کمال الملک هنرمند مشروطه خواه
- استاد محمد سعید مشعل
- استاد محمدحسین ترمه چی
- استاد محمود فرشچیان
- استاد منوچهر معتبر
- استاد مهدی ویشکایی
- استاد نامی پتگر
- استاد پرواند نهاپتیان
- استقلال خط و رنگ
- استمرار در عرصه مارکت هنری
- اسرار مونالیزا

- اصغر محمدی، یک هنرمند و چند خاطره
- اعتراض صمیمانه
- اغراق در بداهه خاطرات
- افسانه دیوانگی
- اکسپرسیونیسم موضوع اصلی نیست!
- اگر داوینچی زنده بود
- الکس کاتز نقاش آمریکایی
- امپرسیونیسم شورش در برابر رومانتیسم
- امپرسیونیسم: هنر و مدرنیته
- امیر زنده دلان هنرمند نقاش: می توان از خاک جهانی برای مکاشفه ساخت
- اندیشه ایرانی در سیر تحول هنر
- اونوره دومیه
- ایدئولوژی: انسانی
- ایران درودّی
- این نقاشی اثر کیست؟ ونگوگ یا روبنس؟
- با رضا درخشانی، درباره نمایشگاه مشترکش با فریده لاشایی
- بازخوانی هنر صحافی در جلدهای لاکی
- بازگشت اسطوره‌ها
- بدن ، گوشت و روح : حیوان شدن
- برادران خوشبخت
- برمن و «درگیری منفعلانه با مخاطب»
- بشر سیصدهزار سال قبل نقاشی می‌کرده است
- بگذارید اصل تابلوها نزد هنرمند بماند!
- به امتحان کردنش می ارزد هیچ خرجی ندارد!
- بهرام خائف، تصویرگر بزرگ کتاب کودک
- بهرنگ صمدزادگان و بلایای جنگ
- بیائید از نقاشی‌ها لذت ببریم
- بیوگرافی محسن وزیری مقدم
- پچپچه ها در غیبت تاریخ هنر

- پرتره های مومیایی فایوم
- پرچم استقلال رنگ و فرم در دستان ماتیس
- پرسش های یک نقاش
- پرسه در میان نقش و تصویر
- پرویز کلانتری
- پل سزان، نقاش بزرگ فرانسوی
- پل کله
- پیتر پری و بقایای مذهبی روح پایان قرن
- پیکاسو و آغاز سبک کوبیسم
- پیکاسو و پیچیدگی بی‌پایان حیات
- پیکاسو و دیگران در بارسلون
- پیکاسو، هنرمندی که زیاد می دانست
- پیکاسو: تصویرگر خشونت
- پیکاسوی پیکره‌ساز
- پیکاسوی جوان نقاشی نمی‌دانسته است
- تابلوی نقاشی مونالیزا
- تاثیر هلنیسم بر هنر عصر سلوکی و اشکانی
- تادانوری یوکو همچنان درخشان است
- تاریخ تکنیکها و سبکهای نقاشی
- تاریخ در اعوجاج
- تاریخ نقاشی
- تاریخ نقاشی--درباره رنگ
- تاریخ هنر نقاشی در ایران(از ابتدا تا دوره قهوه خانه)
- تاریخچه تابلوی مونالیزا
- تاریخچه رنگ آمیزی در ایران
- تاریخچهٔ مینیاتور در ایران
- تأثیر نقّاشی ایران بر نقّاشی چین
- تجلی ایدئولوژی روی بوم
- تجلی شاهنامه در نقاشی قهوه خانه ای

- تحلیل نقاشی های نبوغ آمیز جکسون پولاک
- تحولات نقاشی ایران
- تصادفات عمدی
- تصویر به جای کلام
- تصویر شاعرانه ذهن نقاش بر سفیدی کاغذ
- تعریف تذهیب
- تعهد در هنر
- تلفیق تافته‌های مستور
- تنها راه جهانی شدن شناساندن زندگی ایرانی است
- تولوز ـ لُوْترک
- تیم گاردنر «TIM GARDNER»
- جایگاه زن شرقی در مینیاتور
- جکسون پولاك
- جلال شباهنگی
- جهان بی‌پایان «شام آخر»
- جیم آویگنان، نقاش آلمانی
- چاک کلوز ، نقاش بانفوذ و قدرتمند آمریکا
- چگونه طراحی کنیم
- چگونه یک تصویر انتزاعی خلق کنیم؟
- چهره یک شهید را می‌بینی
- چیزی عوض نشده است
- حافظه دیواری
- حسرت بازگشت
- حسن واحدی
- حسین اسلامیان
- حمید قیاسی
- حیات نشئه‌ی تنهایی است
- خانه دوست همین جاست
- خانه یی به وسعت ذهن

- خروج از بن بست شیوه گری در نقاشی
- خودتان را باور کنید
- خودم از نقاشی هایم نمی ترسم
- خیال باغ بر بوم خاک
- داریوش قره‌زاد
- داستان نورها و امواج
- در ایران ریشه گرفتم
- در تهران زبان جهانی دارم
- در جست وجوی شفا
- در ستایش امر واقعی
- در ستایش اویسی بودن
- در ستایش محصص ماندن
- در فاصله دو نقطه، چند نقاشی و یک زندگی
- در کابوس رویای پیکاسو
- درآمدی بر مکتب نگارگری مشهد در عصرصفوی
- درباره بخش آشنایی با سبک‌های هنری
- دست هایم را نمی بینم
- دنیای کودکانه یک سفالگر طبیعت گرا
- دنیایی پشت شیشه
- دومیه؛ هنرمند معترض
- دوویژگی، سرعت و فی‌البداهگی
- ده اشتباه عمده‌ای که تازه‌کاران در طراحی و نقاشی مرتکب می‌شوند
- ده شگرد گوناگون برای نقاشی صورت
- رابرت رایمن
- رابطه بین نقاشان بودائی چینی و ایرانی
- راز آن گلدان‌ها
- رازداوینچی ... تصویر آیینه ای تابلوی شام آخر
- رازهای داوینچی فاش می‌شود
- رافائل سانتسیو شاهزاده نقاشان

- رافینو تامایو
- رامبراند
- رامبراند
- رامبراند، مرد چند چهره
- رامبراند؛ طراح، نقاش و چاپگر هلندی
- رفاقت امید و آتش و مرگ
- رنگ طلایی در نگار گری قدیم ایران
- رنگ و نور و طریقت نقاشی در عصر اسلامی
- رنگ، آب، نقاشی
- رنگها در نگارگری ایرانی
- رنگهای اصلی، فرعی و ترکیبی
- رنه ماگریت و ارتباط اندیشمندانه از طریق رنگ
- روایت های دومیه از کلاس های قرن نوزدهم
- ریموند پتیبون
- زمان بازیافته
- زنان فرصت کمتری داشته‌اند
- زندگی در جهانی نه چندان واقعی
- زندگی نامه پل سزان
- زندگی و هنر ونسان ون گوگ
- زندگی، جنگ، زندگی
- ژان رنوار و خلق زیبایی در انزوا
- ژاوک نردستروم با طبیعت پلورئالیسم
- سالوادور دالی
- سالوادوردالی خالق نقاشی سورئالیسم
- سپهری نقاش
- سخاورز
- سخن نو آر ،که نو را حلاوتی است دگر
- سرگردان در وابستگیهای متضاد
- سقف کلیسای سیس‌تین

- سهراب سپهری
- سهمی بیشتر از یک شاهد زنده
- سیاه مشق‌های جدی
- سیر نقاشی ایران
- سیراک ملکونیان
- سیری در نقاشی دیواری ایران
- شادی‌ها و غم‌های ما ایرانیان
- شام آخر مسیح
- شاهدان عینی جهان درهم‌شکسته
- شرارت آنتی‌اومانیست‌های پیش‌پا افتاده
- شرح پله‌به پله یک نقاشی
- شریعت ظاهر و طریقت باطن
- شش مارک مورد قبول در رنگ اکریلیک
- شگردهائی امن برای به‌کارگیری مواد
- شگردهائی برای کار با آبرنگ
- شمایل نگاری
- شنیدن صدای یک نقاشی
- شور نقاشانه به زبان فتوشاپ
- شیدا قلی‌پور
- شیرین پیله وری
- شیوهٔ نگارگری قاجاریه
- شیوه های ساخت و ساز مینیاتور
- صد دشت رنگ
- ضرورت گفت وگویی درونی و الهام بخش
- ضیافت شام در برابر شام آخر
- طبیعت در نقاشی‌های قرن ۱۸
- طلوع آفتاب
- عروس جاودانه‌ی ایران
- علی نصیر، نقاش فیگوراتیو

- علی اکبر صنعتی
- علی نصیر
- علی‌اصغر معصومی
- غلامحسین صابر
- غلامحسین نامی، نوگرایی در نقاشی معاصر ایران
- غلامرضا هزاره
- غیرانسانی شدن نقاشی
- فراتر از یک نقاش
- فرانسیس بیکن
- فرانسیسکو گویا
- فرانسیسکو گویا
- فردریش هوندر واسر
- فردریک برولی بواربه
- فرشید مثقالی
- فرناندو بوترو نقاش کلمبیایی
- فریدا کالو نقاش نامدار مکزیکی
- فریدا کالو نقاش ناملایمات زندگی
- فریدا کاهلو
- فریدون آو، با آتش و کلمات
- فن نقاشی زیر لاکی(Lacquerpainting)
- فوویسم
- قاب کردن یک نقاشی
- قایم باشک بازی دیدار
- قلم و رنگ و جسارت کمال الملک
- کادرها و برش‌ها
- کاکو موجودی غیرخودی
- کپی برابر اصل نیست
- کشف چاه نفت از نقش و رنگ
- کلود مونه

- کلود مونه و دریافتی از طلوع آفتاب
- کلیمت خالق زیبایی‌های شگفت‌انگیز
- کمال الملک
- کمال الملک
- کمال‌الدین بهزاد
- کمال‌المُلک
- کوبیسم
- کوبیسم در استرالیا هنوز زنده است
- کوروش شیشه‌گران
- کوششی کهنه، قالبی نو
- گر به نظر نصر نیابد
- گاس آلاوزوس و نقش برجسته‌های کاغذی
- گاهی چون باد گاهی چون شمع
- گئورگ باسلیتز نقاش اکسپرسیونیست آلمانی
- گرافیتی چیست ؟
- گل بر گستره‌ی تیره‌ی ماه
- گم کردن آسانتر از پیدا کردن است
- لئوناردو داوینچی و مونالیزای اسرارآمیز
- لوسین فروید یک استثنا در هنر فیگوراتیو
- لوسین فروید، هنرمند گریزان از کارهای انقلابی
- مارک شاگال
- مارکو گریگوریان تصویرگر خاک کهن
- ماشین‌های فیگوراتیو
- ماکس بکمان
- مانی اولین هنرمند نقاش شناخته شده ایرانی
- مانی و مینیاتور
- مجید عقیلی
- محزون چون سنگ
- محسن وزیری مقدم مرد سال هنر اروپا

- محسن وزیری مقدم برای آنها که نمی دانند
- محسن وزیری مقدم، نمی خواستم نقاش شوم
- محمد احصایی، هنرمندی که حرفه‌ای به دنیا آمد
- محمدابراهیم جعفری
- محمود جوادی‌پور
- محمود فرشچیان
- محمود فرشچیان نگار گری از نوع اسطوره
- مدرسه آتن
- مراقبه ی ترسیم
- مرتضی اسدی هنرمند متعهد
- مردن از سخت ترین کارهاست
- مرگ کاریکاتوریست
- مروری بر آثار استاینبرگ
- مروری بر آثار لوبا لوکوا
- مروری بر زندگی هنری مارک شاگال، نقاش فرانسوی
- مریم حامد اسماعیلی : با وانت آمدم، با وانت هم بر می گردم...!
- مزرعه گندم با کلاغ ها
- مسعود سعدالدین
- مسعود عربشاهی: نقاش و مجسمه‌ساز
- مطالعه طبیعت
- معراج حضرت رسول
- معصومه سیحون
- مکتب صفوی
- مکتب عباسی در بغداد
- مکتب مغول در دوره ایلخانی
- مکتب نقاشی در عصر تیموریان
- مکتب نگارگری اصفهان
- مکتب هرات در دورهٔ تیموری
- مکرمه قنبری و نقاشان خودآموخته

- مکرمه قنبری و هذیان لذت
- من هرگز فرشته نمی‌کِشم، چون فرشته‌ای ندیده‌ام
- منریســم
- منصوره حسینی
- موزه شعر و نقاشی تومی هیرو، ژاپن، روستای آزوما
- موسیو ایوان اُ. ژیرار
- مونالیزا معروف، مرموز، محبوب
- مهرداد محب علی
- مینیاتور
- مینیاتور
- مینیاتور ، هنری سنتی
- مینیاتور ایران
- مینیاتور بعد از اسلام
- مینیاتور چین
- مینیاتور و طراحی مینیاتور
- مینیاتورهای باستانی جهان
- ناصر اویسی، آن که در طلسم رنگین خویش، جادو شده
- نامه پابلو پیکاسو
- نصرت‌الله مسلمیان
- نظام فراکتال در نقاشی های جکسون پالاک
- نقاش دنیای آمال و تصوراتش را به تصویر می‌کشد
- نقاش گل‌ها
- نقاش های ترکیه
- نقاش یک ده آباد به از صد شهر خراب
- نقاشی
- نقاشی
- نقاشی اصیل ایرانی
- نقاشی انتزاعی
- نقاشی ایرانی بر چوب از دوران هخامنشیان

- نقاشی به مثابه شناخت
- نقاشی جنگ و عاطفه
- نقاشی در دوان صفویه
- نقاشی در دوراهی راه و بیراه
- نقاشی دوران مغول
- نقاشی زیرلاکی (پاپیه ماشه)
- نقاشی قهوه خانه ای
- نقاشی قهوه خانه ای در ایران
- نقاشی کمال الملک در هوای مشروطه
- نقاشی مردمان بی چهره
- نقاشی معاصر
- نقاشی معاصر ایران در خیال!
- نقاشی نو به آخر خط رسیده است
- نقاشی و خوشنویسی در دوران صفویه
- نقاشی و مینیاتور از آغاز دوران اسلامی تا عصر مغول
- نقاشی های آشوویتز
- نقاشی های دوست داشتنی
- نقاشی، فرصتی برای تأمل در طبیعت
- نقاشی، فرصتی برای کشف دنیای درون
- نقاشی‌های دوران قاجاریه
- نقش زن در نگارگری ایران
- نقش طبیعت در نگارگری
- نقش عشق و خنیای راز
- نقش و تصویر ایرانی در گذر زمان
- نگارگری ؛ جریانی در متن فرهنگ ایرانی
- نگارگری ایرانی
- نگارگری ایرانی اسلامی
- نگارگری دوره زندیه
- نگارگری دوره معاصر

- نگارگری سدهٔ دهم در سایهٔ حکومت صفویان
- نگارگری سنتی، آبروی نقاشی ایران
- نگارگری قبل از اسلام
- نگارگری مکتب بغداد
- نگارگری مکتب سلجوقی
- نگارگری های محمود فرشچیان و رنگ های اعجاب انگیز
- نگاره های مقامات حریری
- نگاره های مقامات حریری
- نگاهی بر زندگی و آثار پیتر بروگل پدر
- نگاهی به آثار نقاشی بیتا وکیلی
- نگاهی به پیشینه نقاشی قهوه خانه ای
- نگاهی به دیوار نگاره ها در انتظار قلم
- نماد دراماتیک
- نیلوفرقادری‌نژاد
- واحد خاکدان
- واسیلی کاندینسکی
- ولع برای زندگی کردن
- ونسان وان‌گوگ
- ونسان وانگوگ
- ونسان ون گوگ
- ونسان ون گوگ، هلندی سرگردان
- ونگوگ ،هنرمندی آرمانگرا و رنج کشیده
- ونگوگ به روایت هنرمندان ایران
- ویترای یا هنر نقاشی بر روی شیشه
- ویلیام آترموهلن و پرتره‌هایی از آلزایمر
- ویلیام کنتریج
- هانری دوآنیه
- هانیبال الخاص
- هانیبال الخاص، پیر نقاشی

- هزاران قطعه ای که تاریخ را بازگو می کنند
- هستی دوپاره یک زن
- هنر تسلیم جنایت نمی شود
- هنر دماغه
- هنر رومی اتروسک
- هنر سیاسی در آلمان
- هنر مدرن و نقاشی کودکان
- هنر مردمی
- هنر مینیمال
- هنرمند اصیل به بطن واقعیت راه می‌گشاید
- هنری آرمان، مردی که همه چیز، همه چیز، همه چیز داشت
- هنری رافائل، نقاش بزرگ ایتالیایی
- هنری روسو، نقاش فرانسوی
- هنریک توماشفسکی، طراحی که هر ضربه قلمش یک هایکو بود
- هوشنگ پزشک‌نیا
- هومن نصیری، نقاش اکسپرسیونیست
- یادداشت‌هایی درباره زندگی، آدم‌ها و تابلوها
- یک جفت نقاشی با کلمه برتر

لینک دانلود : **http://vista.ir/?view=pdf**

شام آخر اثر داوینچی



چند سال اخیر به واسطه انتشار کتاب پرفروش Da vinci Code (در ایران راز داوینچی) توجه بسیاری به آثار داوینچی جلب شد.(سال گذشته کمپانی کلمبیا بر اساس همین داستان فیلمی را با بازی تام هنکس و ژان رنو تهیه کرد که با وجود شاخص نبودن اثر فیلمی جنجالی بود)در این کتاب ادعا شده



که داوینچی عضو دیری مخفی به نام صهیون بوده است (همچنین ادعا شده ایزاک نیوتون، و ویکتور هوگو نیز از اعضای این دیر بوده اند) بنابر ادعای این کتاب بر خلاف تصور عمومی حضرت مسیح هنگام مرگ مجرد نبوده و همسر وی مریم مجدلیه است که کلیسا در تبلیغاتش سعی دارد وی را روسپی ای معرفی کند که توسط حضرت مسیح هدایت شده است در حالیکه وی نه تنها روسپی نبوده بلکه از خانواده های اصیل و اشرافی بوده است. وظیفه این دیر نیز مراقبت از نوادگان حضرت مسیح عنوان شده است. این کتاب به همین دلایل مورد غضب کلیسا و اقع شد و انتشار آن در بسیاری از کشور های جهان ممنوع شد. در ایران هم بعد از چاپ ششم یا هفتم از انتشار مجدد این اثر جلوگیری به عمل آمد

موضوع اصلی مورد توجه شخصیت های کتاب تابلو شام آخر داوینچی است.

- مشخصات این اثر

▪ این نقاشی بر روی دیوار صومعه Santa Maris delle Grazie در نزدیکی شهر میلان ترسیم شده است.

▪ گویا این صومعه ، صومعه خانوادگی دوک Lodovico بود و توسط وی برای این نقاشی انتخاب شده بود.

▪ این نقاشی دارای ۴۶۰ سانتی متر ارتفاع و ۸۸۰ سانتی متر پهنا است.

▪ داوینچی سه سال تمام بر روی این نقاشی کار می کرد و سرانجام آنرا در سال ۱۴۹۸ تکمیل کرد.

▪ این نقاشی در قسمت فوقانی دیوار ترسیم می شد بیشتر روزها هنگامی که داوینچی برای نقاشی با وسایلش بالای نردبان می رفت تا هنگامی که رنگ های همراهش به اتمام نرسیده بود پایین نمی آمد. گاهی تا سه شبانه روز بدون آنکه حتی برای خوردن و آشامیدن کار را تعطیل کند لاینقطع نقاشی می کرد.

▪ نقل است که نتیجه کار به سرعت محبوب و پر طرفدار شده بود و پادشاه فرانسه آنچنان شیفته این اثر شده بود که دستور داد تا تمام دیوار را به فرانسه منتقل کنند. البته این اتفاق نیافتاد چون با وسایل آن روزگار چنین انتقالی عملا غیر ممکن بود. (البته امروز فقط سایه ای از آن اثر باقی مانده است.)

▪این نقاشی آخرین شب زندگی حضرت مسیح را به تصویر می کشد . هنگامی که مسیح به حواریون می گوید که می داند کسی از این جمع به وی خیانت می کند.این نقاشی در واقع عکس العمل این دوازده حواری که در درجات مختلف از ناراحتی و تعجب قرار دارند را نمایش می دهد.

▪ یکی از ویژگی های این نقاشی تصویر کردن تمامی حواریون در کنار مسیح و قراردادن یهودا (حواری خائن) در میان سایرین بود. (در نقاشی های قبلی مانند این و این از این مراسم یهودا جدا از سایر حواریون ترسیم می شد.) استدلال داینوچی این بود که فرد خائن چون تا فردای آن شب ناشناس بوده پس دلیلی نداشته که جدا از سایرین قرار بگیرد

▪ یهودا(نفر دوم با ریش سیاه در سمت راست حضرت مسیح) در این اثر تنها کسی است که با حالتی تدافعی خودش را از مسیح دور می کند(به حالت دست های وی دقت کنید) و چهره وی در سایه قرار دارد

▪ در پس زمینه سه پنجره ترسیم شده است که نور پردازی صحنه از طریق این سه منبع نوری بتامین می شود، بزرگترین پنجره دقیقا پشت سر حضرت مسیح قرار گرفته است ، به این ترتیب در پشت سر حضرت مسیح که در کانون تصویر قرار گرفته است هاله ای از نور دیده می شود.(مقایسه کنید دقت در نورپردازی این نقاشی را با بسیاری از سریال ها و فیلم های ایرانی که توسط کارگردان های پرمدعا و بی مایه سینما و تلویزیون ساخته می شود و حتی با امکانات امروزی قادر به چنین نور پردازی نیستند)

- خسارت های وارده به این اثر

▪ در سال ۱۶۵۲ روی این دیوار دری برای کلیسا ساخته شد که دقیقا روی دیواری بود که این نقاشی روی آن ترسیم شده بود باز می شد.(گویا یکی از مسئولین سازمان میراث فرهنگی ایران در آن سال مسئول نگهداری از این اثر بوده است) اثر این تخریب هنوز هم بر این نقاشی باقی

است.

▪ در سال ۱۷۹۶ اشغال گران فرانسوی سالن این صومعه را تبدیل به اصطبل اسب های سواره نظام کردند. البته ناپلئون به دلیل علاقه شخصی که به آثار داوینچی داشت (نقاشی مونالیزا در اتاق خواب شخصی خودش نگهداری می کرد) دستور اکید داد تا به این اثر کوچکترین آسیبی نرسد. دستوری که زیاد به آن توجه نشد.

▪ در سال ۱۸۲۱ از نقاشی به نام Stefano Barezzi خواسته شد تا این نقاشی را از روی دیوار جدا کند و به جای مناسب تری منتقل نماید. این نقاش بعد از آنکه آسیب بدی به قسمت میانی وارد آورد متوجه شد که این کار شدنی نیست.

▪ در طول جنگ جهانی دوم با وجود آنکه اطراف این دیوار مورد اصابت بمب های فراوانی واقع شد خوشبختانه خود این دیوار آسیب بیشتری ندید.

● برخی نکات درباره این اثر در کتاب Da vinci Code

▪ در این اثر یک دست اضافه وجود دارد که به کسی از این جمع تعلق ندارد و در آن کاردی با حالتی تهدید گرانه به سمت یکی از حواریون گرفته شده است(به عکس العمل نفر چهارم در سمت راست حضرت مسیح دقت کنید)

▪ بنا بر ادعای کتاب دن براون نفر کناری حضرت مسیح بر خلاف تصور عمومی جان (جوان ترین حواری حضرت مسیح) نیست بلکه با توجه به ظرافت اندام و حالت دست هایش می توان فهمید که زن است به اعتقاد کتاب مذکور این شخص همان مریم مجدلیه (بنا به ادعای کتاب همسر حضرت مسیح) است.

▪ لباس حضرت مسیح و نفر کناری وی (جان یا مریم مجدلیه) معکوس یکدیگر است . یکی پیراهن قرمز و شنل آبی و دیگری شنل قرمز و پیراهن آبی به تن کرده اند)

▪ پطروس (سر دوم با ریش سفید در سمت راست حضرت مسیح) دستش را با حالت تهدید گونه به سمت گردن نفر دوم (جان یا مریم مجدلیه)گرفته است انگار وی را تهدید به مرگ می کند

البته در این کتاب اشتباهاتی هم وجود دارد ولی بقدری مخالفت کلیسا با این اثر زیاد بود و آن را توهین به حضرت مسیح و دین مسیحیت اعلام کردند که کمتر به اشتباهات این اثر درباره داوینچی و آثارش توجه شد. از جمله اشتباهات فاحش این کتاب این است که در بخشی از این کتاب ، سوفی (شخصیت نوه رئیس موزه لوور) با زانو روی نقاشیVirgin of the Rocks (که وصفش در بخش قبلی رفت) فشار می آورد و به این وسیله نگهبان موزه را تهدید می کند که اگر سلاح را کنار نگذارد آن نقاشی را پاره می کند.در حالیکه اصولا چنین کاری غیر ممکن است چون این نقاشی روی چوب کار شده است و نمی شود آن را پاره کرد.....

منبع : ترانه ها

http://vista.ir/?view=article&id=98738

VISTA.IR
Online Classified Service

هنری ماتیس



من همواره تلاش کرده‌ام تا سختی‌های کارم را پنهان کنم و آرزویم این بوده که کارهایم به روشنی و سرخوشی بهاران باشند، چنان که هرگزکسی نتواند سختی و مشقت پس کار را حتی حدس بزند. از این رو نگرانم که جوانان در طرح‌های من تنها قلم‌اندازی و بی‌دقتی‌های آشکار را ببینند و آن را بهانه‌ای قرار دهند برای معاف کردن خود ازکوشش‌های ناگزیری که به باور من ضروری‌اند.

نمایشگاه‌های اندکی که در چند سال اخیر شانس بازدیدشان را داشتم نگرانم می‌کنند که نقاشان جوان از مسیر کند و دردناک تمرین‌هایی که برای آموزش هر نقاش معاصری که مدعی معماری رنگ است ضروری است اجتناب کنند. این کار مشقت‌بار امری حیاتی است، حقیقتا اگر باغ در زمان مناسب شخم نخورد، آنگاه دیگر به هیچ دردی نخواهد خورد. آیا جز این است که هر سال زمین را ابتدا صاف و پاك می‌کنیم و از آن پس کشت می کنیم؟

هنگامی که هنرمند نداند چگونه دوره‌های شکوفایی‌اش را با کارهایی که تنها شباهت اندکی به محصول نهایی دارند سامان دهد، او آینده‌ی کوتاهی پیش روی خود دارد، یا هنگامی که هنرمندی "ظهور" می کند و دیگر حسی برای بازگشت گاه به گاه به زمین ندارد، آنگاه او شروع به چرخیدن و تکرار خود می کند، تا آنجا که با هر بار تکرار کنجکاوی اش خاموش و خاموش تر شود...

نقاش آینده باید چیزی را که برای رشدش لازم است بو بکشد، اگر آن- طراحی یا حتی مجسمه سازی- یا هر چیز دیگری است که به او اجازه می دهد تا با طبیعت یکی شود، و خود را از طریق او بشناسد، با نفوذ به درون اشیا، - چیزی که من آن را طبیعت می‌نامم -و همه‌ی آنچه که احساسش را برمی‌انگیزد.

من بر این باورم که مطالعه کار از راه طراحی ضروری‌ترین کار است. اگر طراحی را برآمده از روح و رنگ را برآمده از احساس بدانیم، پس ابتدا باید طراحی کنید، تا روح به چنان رشدی برسد که بتواند رنگ را در مسیرهای معنوی خود هدایت کند. این چیزی است که می‌خواهم فریادش کنم، هر بار کار مردان جوانی را می‌بینم که نقاشی دیگر برای‌شان ماجرایی نیست، و آن که تنها هدف اش دستیابی به عنوان مرد اول صحنه در راه شهرت است.

تنها پس از سال ها ممارست است که هنرمند جوان می تواند رنگ را لمس کند- رنگ نه منظور وصف، چنان‌که هست، بلکه به عنوان بیانی صمیمانه. آنگاه او می تواند امیدوار باشد که همه‌ی تصاویر، حتی همه‌ی نمادها یا سمبل‌هایی که استفاده می کند، بازتابی از عشقش به اشیاء باشد، به مثابه بازتاب صمیمیتش باشد، در صورتی که توانایی برگیری از آموخته‌هایش را داشته باشد، با خلوص، و بی دروغ گفتن به خود.

آنگاه او رنگ را با بصیرت به کار خواهد گرفت؛ آن را در هماهنگی با طراحی ای طبیعی، غیر قراردادی و تماما رازآمیز روی کار خواهد نشاند، تماما بیرون جهیده از احساساتش؛ این همان چیزی است که اجازه می داد تا تولوز لوترک Henri de Toulouse-Lautrec در انتهای عمرش بانگ بر آورد که:

"سرانجام، دیگر نمی دانم چگونه باید طراحی کرد."

نقاشی که تازه نقاشی را شروع کرده فکر می کند نقاشی‌اش برآمده از قلب اوست. هنرمندی که رشدش کامل شده نیز فکر می کند با قلبش نقاشی می کند. تنها دومی راست است، چرا که انظباط و تمرینش او را قادر می‌سازد که شوک هایی را متحمل شود که حداقل برخی از آن‌ها باید پنهان نگاه داشته شوند.

من مدعی آموزش نیستم، تنها نمی خواهم نمایشگاهم برای کسانی که دارند راه خود را پیدا می کنند، محملی برای برداشت‌های خطا شود. دوست دارم مردم بدانند نمی‌توان رنگ ها را بی‌دردسر درچنته‌ی خود داشت، بی آن که از مسیر دشوار تمرین‌های شایسته‌ی آن عبور کرده باشیم. اما پیش از هر چیز روشن است که فرد باید استعداد رنگ داشته باشد، چنانکه خواننده باید برخوردار از صدا باشد . بی این استعداد فرد راه به جایی نمی برد، و هر کس نمی تواند مثل کورجو (Correggio) به صدای بلند بگوید: " من هم نقاش هستم = Anch&#۰۳۹; io son pittore " * .

رنگ شناس، حضور خود را اعلام می کند، حتی اگر کارش طراحی ساده ای با زغال باشد.

جمله‌ای که کورجو در هنگام دیدن نقاشی رافائل به نام "سنت سیسیلیا در بولونی" ("St. Cecilia" at Bologna) به زبان آورد.

منبع : کارگاه

http://vista.ir/?view=article&id=248467

VISTA.IR
Online Classified Service

آدم بکان و حیرت در تجربه گرایی



آخرین آثار علیرضا آدم بکان در نگارخانه ممیز در معرض تماشای عموم قرار گرفته است.

آدم بکان نقاش حیرت زده ای است که تحت سیطره قوای حیرت اش دست به کار می شود.

همه آثار این نقاش نشان دهنده گذار او از خامی و کوشش برای رسیدن به تعادل است. هر چند که نشانه های تعادل را به سختی می توان در ازدحام آثارش ردیابی کرد.

بسیاری از اندیشمندان و حکما دو مسیر را برای تعالی فکری ترسیم کرده اند: «خردگرایی» و «تجربه گرایی».

آدم بکان در مسیر «تجربه گرایی» گام برمی دارد.

در رویکرد تجربه گرایی، انسان چیزی جز آنچه واقعاً

تجربه می کند نیست. در این طرز نگاه، انسان فقط شاهد توالی برخی از رویدادهاست.

علیرضا آدم بکان به طرز خستگی ناپذیری در پی شکافتن محدودیت هایی است که دست و ذهن او را به انقیاد می کشاند.

او مهارت را برای رهایی و شتاب را برای هر چه زودتر رسیدن می خواهد. اما حاصل کارش به گونه ای است که تصور می شود که او مهارت را برای مهارت و شتاب را برای شتاب می خواهد؛ و همچنین است که به نظر می رسد که رنگ را برای رنگ، فرم را برای فرم و ...

مجموعه آثار او به گونه ای است که صرفاً با یك تلقی تجربی و نگاه تجربه گرایانه می توان به نقاشی هایش نگاه کرد. این آثار بیننده را وامی دارد تا شاهد توالی برخی از رویدادهایی باشد که ذهن نقاش را به خود مشغول داشته اند.

نکته حائز اهمیت در آثار او، در رابطه یکطرفه ای است که صرفاً میان «اثر» و «مخاطب» ایجاد می شود. این رابطه واقعاً یك طرفه است و از «اثر» به «مخاطب» منتهی می شود و نه بالعکس چرا که اصلاً مکالمه ای در کار نیست، هر چه هست از «اثر» بیرون می آید.

اصلاً معلوم نیست که آدم بکان اگر این ضربان و ریتم را ترك کند چه بلایی بر سرش می آید. ظاهراً او نمی تواند ریتم خود را با ریتم دیگران تنظیم کند و نشانه ای به دست نمی دهد که حد اشباع او را از ترسیم یك موضوع یا حس مشخص سازد.

او آنقدر نقاشی می کند تا موضوع مورد نظرش را بالا بیاورد. این که بر سر مخاطب چه می آید، اصلاً مهم نیست. او در یك جاده یکطرفه سوار بر توسن نقاشی شده و با شتاب می تازد.

میل به سرعت، تهاجم و شتابزدگی یك خصلت است که در چهره آرام او کمترین نشانه اش را نمی توان یافت.

آدم بکان در زندگی واقعی و به طور شفاهی انسانی متعادل، آرام و حتی کمی خجالتی است، اما وقتی که قلم به دست می گیرد، به جریان توفنده ای می پیوندد که گویی در پشت این چهره ملایم برای لحظاتی مکث کرده تا به هنگام نقاشی و از نوك قلم او بیرون جهد.

اشتهای او به کار و استعداد و قابلیت درخور توجهی که از خود نشان می دهد در مسیر جریانی شتابزده و گاه لال و گنگ به فقر گرفتار می شود. فقری که فاقد وجاهت ساختاری و ظرافت زیبایی شناسانه است.

برخی از آثار این نقاش به عطسه های تند و سریع و بلند می مانند که از پی هم می آیند ... شاید این عطسه ها او را آرام کنند و تسکین دهند، اما تکلیف کسی که در مقابل اوست چه می شود؟

در زمانه تکثیر دیجیتالی تصویر و ارتباطات مبتنی بر بیان تصویری، وظیفه هنر نقاشی و اصلاً «Fine Art» به عنوان قدیمی ترین مدیوم تصویری بشر، آن است که فراتر از مناسبات رسانه ای عمل کند و مکثی عمیق در مقابل نگاه های گرسنه ای فراهم سازد که با انبوه تصاویر دیجیتالی، ارضا نمی شوند.

اگر یك موضوع آنقدر بدیع و جالب توجه است که با یك توانایی متوسط و یك اجرای قابل قبول بتوان آن را پذیرفتنی جلوه داد، شاید خیلی اتفاق مهمی نباشد. مهم آن طراوت ذهنی و توانایی فنی است که از مضامین دم دست و آشنا نیز تصویری بدیع و به یاد ماندنی عرضه کند.

چیزهایی هستند که با یك اجرا رمق شان را از دست می دهند. باید هوشیار بود و لحظه ترکیب شدن با روزمرگی ها را شناخت.

روزمرگی همین جاست، درست مقابل بینی تان، پشت سرتان، اصلاً توی سرتان .... قاطی صداهاست، لابه لای رنگ هاست و ... همه جا غوطه می خورد. آن را می توان نفس کشید و بویید.

علیرضا آدم بکان با راهی که برگزیده است به نوعی قانقاریای هنری گرفتار شده که صورت ظاهرش را با ایجازی مخل و لحنی شتابزده عرضه می کند.

کمی روزمرگی، مقداری روشنفکری (به اندازه دلخواه) به اضافه یکی دو قاشق شربت خوری «مدرنیسم»، نیم نگاهی به سوررئالیسم و کمی چشم چرانی به تصویرسازی های رنگی مطبوعاتی .... اینها همه حاصل نوعی سترونی زودرس است که در پشت اشتیاق و اشتهای نقاشانه آدم بکان کمین کرده و ممکن است میل سرکش او را به نقاشی و خلاقیت به انحراف بکشاند.

دقت در این نکات است که تفاوت های جدی و قاطعانه میان یك روحیه «متفنن» و یك روحیه «کنجکاو» را تعیین می کند و مشخص می سازد.

خیلی نگران کننده است که ذهن جست وجوگر هنرمندی با استعداد و جوان، نادانسته میان نوعی تفنن و روزمرگی گرفتار شود و درسطح نوعی مدرنیسم ناشیانه بلغزد و در این شتاب روزمرگی نداند که جای پایش کجاست.

این ها همه نشانه هایی اند که اگر علیرضا آدم بکان هوشیار نشود، او را به نوعی کورذهنی مبتلا می سازند، و یك هنرمند کورذهن موقعیتی بسیار خطرناك تر از یك شیروانی ساز مست دارد. ۳۰ تابلو، آثاری که با شتابزدگی، گنگ و لال شده اند. گویی آواز خواننده ای را در ضبط صوت با دور تند پخش کرده باشند. صورت و معنا در این آثار در گرهگاهی پیچیده گره خورده اند.

آدم بکان هم نشان می دهد که هنرمندی خلاق است و هم ثابت می کند که رهگذر شتابزده ای است که آداب خلاقیت را فدای سرعت و عجله ای می کند که گویی از جایی نامعلوم به او دیکته می شود.

وقتی که سالن نمایشگاه را ترك می کنی، همهمه رنگ ها، خط ها و شکل ها مثل یك کابوس کوتاه و گذرنده به سرعت از هوش و حواس ات دور می شود و هر چه از محل دورتر می شوی احساس امنیت بیشتری می کنی.

راز آثار بزرگ و تفاوت آنها با آثاری دم دستی و شتابزده از قبیلی که آدم بکان می کشد، در آن است که بیننده همواره دلش می خواهد بار دیگر در مقابل آن آثار بایستد و هر بار که این اتفاق می افتد، باز هم این میل در او مکرر می شود. در حالی که نقاشی های آدم بکان یکبار مصرف اند، مثل همه تولیداتی که از منطق تولید انبوه پیروی می کنند. این آثار اشتیاق دیدن های مکرر را در بیننده ایجاد نمی کنند.

در این آثار، ردپای زمان به سرعتی شتابنده حس می شود، سرعتی که جایی برای فهم فضا و درك مکان باقی نمی گذارد. در هر تابلو، گویی همه چیز به یکباره اتفاق می افتد. زمان در آثار آدم بکان، یك زمان اینترنتی است که در لحظه ای واحد آخرین تأثیر و تأثرات هنرمند را همزمان برای همه کاربران (تماشاچیان) به نمایش می گذارد.

علیرضا آدم بکان می خواهد همه رویدادهایی که ذهن او را مشغول ساخته اند دریك مدت مشخص و فشرده، در یك نانو ثانیه (میلیاردم ثانیه) هر چه سریع تر و هر چه بیشتر بر پرده نقش کرده و در مقابل چشم قرار دهد.

گمان من آن است که این میل لجام گسیخته برای شکستن حصارهای زمان، یکی از نشانه های نورس زیستن در زمان اینترنتی است.

روزگاری بود که زمان کوارتزی نشان دهنده اوج کنترل ما بر محیط بود و ابزار آن یعنی ساعت مچی را بردست خود می بستیم.

اما زمان اینترنتی، زمان فراگستر دنیای ارتباطات است و آدم بکان نیز فرزند این زمانه است.

او به گونه ای نقاشی می کند که یك خبرنگار به سرعت خبری را می نویسد. در زمان اینترنتی، کسی قصد آن ندارد که خود را با سایرین هماهنگ کند، در زمان اینترنتی هر کس می خواهد از سایرین جلو بزند.

با غلبه پدیده شتاب یا Agility بر همه ارکان زندگی در دوران ما، شاید دور از انتظار نباشد که منتظر نوع دیگری از رئالیسم باشیم. رئالیسمی متأثر از هزاره سوم و تحت الشعاع سپهر اطلاعاتی نوین.

هر چه هست، آن که علیرضا آدم بکان با عقربه ها و شمارش دیجیتالی زمان در رقابتی دیدنی درگیر شده است.

می گویند زمان به اندازه ضربان قلب هر کس خصوصی و همچون برج ساعت میدان شهر، عمومی است.

علیرضا آدم بکان، ضربان قلب اش را در برج ساعت میدان شهر به تپش واداشته است.

ساعتی که در سر اوست بسیار سریع تر از برج ساعت میدان شهر می چرخد. از این روست که دریافت های درونی این هنرمند این چنین شتابزده و متناقض به نظر می رسند. آثار او، همچون جریان لاینقطع زمان جاری هستند، می خزند، کش می آیند و به پیش می روند.

از سوی دیگر، آدم بکان هنرمندی خیالپرداز نیز هست.

اسلاوی ژیژك می گوید: «خیالپردازی تکیه گاه هستی هر فردی است که اگر بدون دقت کافی آن را انگولك کند، آشفتگی های بسیاری به بار خواهد آورد.» ژیژك می گوید: «خیالپردازی رگ خواب یا دمل التیام نیافته روان سوژه است.»

علیرضا آدم بکان با چشم بسته مسیر شتابزده خود را به سوی دنیای خیال نیز نشانه رفته است. او در هر مقوله ای که شتاب کند، اما در حیطه

خیال که منطق ویژه خود را دارد، باید با پارادایم خیال به پرواز درآید.... نه با شتاب به دست آمده از روزمرگی هایش.

هر چند که خیالپردازی کوچك فردی درست مثل آواز تودماغی کسی است که خود شنونده صدای تودماغی خود است و در عالم تنهایی خود را بزرگ ترین خواننده سوپرانو می پندارد. می خواهم بگویم خیال و خیالپردازی نزد اهل قلم وقتی دیدنی یا خواندنی یا شنیدنی می شود که با نوعی خیالپردازی قومی پیوند پیدا کند و این پیوند، زمانی توجیه انسانی و فرهنگی پیدا می کند که به اخلاق خیالپردازی نیز وفادار بماند.

اخلاق خیالپردازی به ما می گوید تا به شیوه نگاه دیگری و طرز خیالپردازی های او تجاوز نکنیم.

مسیر یکطرفه «اثر» به «مخاطب» در نقاشی های آدم بکان هنوز از اخلاق خیالپردازی بی خبر است؛ چرا که به اشتراکات میان «اثر» و «مخاطب» بی اعتناست و صرفاً به تخلیه تأثرات و تألمات خود متمرکز است.

علیرضا آدم بکان دست به ترسیم خیال پردازی هایی زده است که از خلال آن کوشیده است واقعیت را ببیند.

اما خیالپردازی ذاتاً آنامورفیك است، زیرا مستلزم نقطه دیدی است که تفسیری بی طرف و عینی را از جهان برنمی تابد.

خیالپردازی برای آدم بکان به مثابه یك سرزمین انحصاری است که گویی او تنها مالك آن است.

خیالپردازی اصولاً تنها چیز منحصر به فردی است که انسان ها دارند. خیالپردازی است که ما را به فرد تبدیل می کند. علیرضا آدم بکان با استفاده از خیالپردازی به منظری سوپژکتیو از واقعیت دست پیدا کرده است. او توانسته باخیالپردازی اش، سرمستی خود را به نظم درآورد و رام کند.

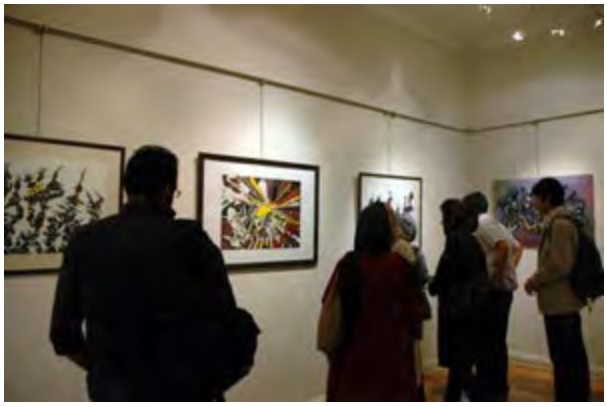
راستی، اگر علیرضا آدم بکان نمی توانست اینگونه وجود خود را به نظم درآورد و رام سازد، چه می شد؟

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=267773

VISTA.IR
Online Classified Service

آرین لواسانی، پدیده نقاشی معاصر ایران



آرین لواسانی سال‌های نخستین زندگی را در شهرهای رم، کومو و میلان ایتالیا گذراند. طی آن سال‌ها بود که دریافت‌های کودکی از ظواهر زندگی و جاذبه‌های برگرفته از جهان مدرن، ذهنیت او را برای تجسم واقعیت‌های نامحسوس فعال کرد و به ثبت تصاویری واداشت که از نوعی جهان‌بینی ناخواسته ولی ذاتی و درونی تبعیت می‌کرد. نوعی از جهان‌بینی که از طریق واقعیات عریان، مقابل دید بینندگان قرار می‌گرفت و او را نسبت به آینده‌ای محتوم هشدار می‌داد؛ آینده‌ای که اعتراض انسان را در <اکنون> باید برانگیزاند. او خود درباره رویکرد نقاشانه‌اش می‌گوید: <هاله‌ای بین دست و ضمیر من قرار دارد که خالق آثار من است. من، آنچه را که هستم، درک نمی‌کنم. چیزی درون من است که شاید <من> یا <دیگری> باشد. هرچه هست، مرا می‌آزارد. مرا به راه می‌برد و از درون به آرامشم

می‌کوبد که مبادا لحظه‌ای در غفلت خود، آرام گیرم.> آرین نخستین بار در سال ۱۳۶۵ با سه اثر در نمایشگاه گروهی موزه هنرهای معاصر تهران شرکت کرد. پس از آن در ۱۲ سالگی با ۳۶ اثر با تکنیک ماژیک روی مقوا در ابعاد ۳۰۰۴۰ و با موضوع <آنچه من از آینده برداشت می‌کنم>، اولین نمایشگاه انفرادی خود را در خانه آفتاب برگزار کرد. در تابستان سال ۱۳۶۹ بنا به دعوت یکی از اساتید جامعه‌شناسی دانشگاه آخن آلمان به آن کشور سفر و طی سه ماه اقامت، آثاری را خلق کرد و در شهرهای آخن، کاسل و هامبورگ به معرض دید صاحب‌نظران، اساتید و منتقدان هنر قرار داد و شگفتی همگان را برانگیخت. تمامی تابلوهای او در آن زمان و نیز سال‌های بعد، حاوی تصاویری بود از روند خشونت‌بار تکنولوژی جدید و تسلط آن بر اخلاقیات و طبیعت سنت‌گرایانه انسان در آینده‌ای نه چندان دور. دکتر نوربرت زیورز، سردبیر مجله فرهنگ سیاسی و دکتر کریستا مامر، سردبیر مجله هنری <پان> از او به‌عنوان پدیده و نابغه‌ای درخشان یاد کردند. همچنین، استاد تاریخ هنر دانشکده معماری شهر آخن در جمع تنی چند از هنرمندان گفت: <طراحی چنین خطوطی طی هفتاد سال، حتی در تصور من نگنجیده است.> او اضافه کرد: <من پیش‌بینی می‌کنم که دنیای نقاشی و تحلیل‌های آینده از کلیت این هنر، توسط این نوجوان، تغییر یافته و به فلسفه و علوم، پیوند خواهد خورد. من اکنون احساس می‌کنم که در عالم رویا هستم و نه در یک نمایشگاه نقاشی.>

آرین پس از بازگشت از آلمان، بار دیگر در سال ۱۹۹۰، نمایشگاهی از آثار خود را در خانه آفتاب برگزار کرد که حاوی ۲۵ اثر در ابعاد ۷۰* ۱۰۰ و ۸۰* ۶۰ با تکنیک ماژیک روی مقوا و با مضامین مورد اشاره بود. او در سال ۱۹۹۴ با شرکت در نمایشگاه گروهی ژاپن، جایزه بزرگ را با موضوع فضا و تکنولوژی در آینده از آن خود کرد و پس از آن، چونان همیشه، باسکوت و در انزوای خود به خلق آثاری پرداخت که حاصل آن، برگزاری ۲۱ نمایشگاه انفرادی بین سال‌های ۲۰۰۸-۱۹۸۶ در گالری‌های تهران بود. آرین می‌گوید: <هنوز تحت تسلط آن هاله‌ای هستم که از سال‌های گذشته، موجب خلق آثارم می‌شد و اکنون مرا به کارهای بزرگ‌تر و اندیشه‌های فراتر از نیروی ضمیرم وامی‌دارد. من تصاویری از جهان دیروز، امروز و فردا را رنگی و سایه‌ای دیگر می‌زنم، آن سه را با هم می‌آمیزم و فلسفه‌ای دیگرگونه به زبان رنگ و برای آدمیان خلق می‌کنم؛ باشد که حضور خود را در این جهان سراسر اغراق و تحول، احساس کنند و غربت و تنهایی خود را دریابند و مسیر حقیقی خود را بازیابند.>

□□□

آرین لواسانی نمایشگاه‌های گروهی زیادی برپا کرد که از آن جمله‌اند نمایشگاه‌های سال ۱۹۸۶ در موزه هنرهای معاصر تهران با سه اثر، نمایشگاه سال ۱۹۹۴ در توکیوی ژاپن با یک اثر، نمایشگاه سال ۲۰۰۳ در اکسپو- موزه هنرهای معاصر تهران با پنج اثر، نمایشگاه سال ۲۰۰۸ در امارات- دبی با سه اثر و همچنین نمایشگاه سال ۲۰۰۸ در گالری ماه با دو اثر.

نمایشگاه‌های انفرادی وی نیز از سال ۲۰۰۸-۱۹۹۰ در گالری‌های خانه آفتاب، برگ، کیهان، والی، آیین، فرهنگسرای ابن‌سینا، آرا، باران، فاطیما، خانه هنرمندان، مژده و... برپا شد.

این نقاش جوایز متعددی را هم از آن خود کرده که از میان آنها می‌توان به جایزه بزرگ نمایشگاه گروهی ژاپن- توکیو ۱۹۹۴۴)، لوح تقدیر از سازمان یونسکو ۱۹۹۴۴) اشاره کرد.

ایوب صابر

منبع : روزنامه اعتمادملی

http://vista.ir/?view=article&id=131212

VISTA.IR
Online Classified Service

آزاده خواجه نصیری



خود را آزاده خواجه نصیری، متولد ۲۲ خرداد ۱۳۵۸ معرفی کرده و می گوید که از زمان کودکی، هیچ چیز به اندازه نقاشی سرگرمش نمی کرده است. تأثیر خانواده، به خصوص برادرش که موسیقی می خوانده است را در انتخاب نقاشی به عنوان راه تحصیل و حرفه آینده اش بسیار مؤثر می داند. خواجه نصیری در عین جوانی، تجربه های بسیاری در نمایشگاههای انفرادی و گروهی دارد. چندی پیش نمایشگاه نقاشی انفرادی وی در نگارخانه ممیز خانه هنرمندان برگزار و مورد استقبال واقع شد. به همین بهانه، گفتگوی مختصری با او داشته ایم که از نظر گرامیتان می گذرد.

▪ خانم خواجه نصیری!چه شد که نقاش شدید؟ و استادان شما چه کسانی بودند؟ تا کنون تجربه چند نمایشگاه فردی یا گروهی داشته اید؟

ـ من در خانواده ای به دنیا آمدم که همه افراد آن، استعداد زیادی در زمینه هنر داشتند. همیشه از نقاشی نمره خوب می گرفتم و چند بار در مسابقات بین مدارس منطقه شرکت کردم و برنده شدم. در آخر سال سوم راهنمایی و به روالِ نظام قدیم، باید انتخاب رشته می کردم. برادرم که در زمینه موسیقی فعالیت می کرد، اصرار داشت که من رشته هنر را انتخاب کنم. من هم به دلیل داشتن زمینه هنری موافقت کرده و در هنرستان هنرهای تجسمی ثبت نام کردم. وقتی ثبت نام شدم، خیلی به مجسمه سازی علاقه داشتم و فکر می کردم این رشته را ادامه خواهم داد، اما در طول سال تحصیلی فهمیدم که به هیچ رشته ای به اندازه نقاشی علاقه ندارم و این شد که نقاشی را انتخاب کردم. در سال ۷۶ در کنکور شرکت کردم و در رشته نقاشی وارد دانشگاه هنر و معماری شدم. در آن زمان، من در چهار نمایشگاه گروهی هم شرکت کرده بودم. هر چقدر بیشتر می آموختم، بیشتر می فهمیدم که چقدر دنیای هنر گسترده است و چقدر باید بیشتر تلاش کنم. تمام آن دوره را مشغول نقاشی و طراحی بودم و دو سال بعد از دانشگاه فارغ التحصیل شدم و اولین نمایشگاه انفرادی ام را برگزار کردم.

▪ نگاه شما به نقاشی امروز چگونه است؟ آیا جریان امروز نقاشی ایران را می پسندید؟

ـ در روزگار ما با تمام محدودیتهایی که برای نقاشان وجود دارد، آنها تلاش خودشان را می کنند و به آفرینشگری ادامه می دهند. هر چند که مردم

از نقاشی امروز فاصله دارند و مخاطبان بسیار کمتر از چیزی هستند که باید باشند. اکثر مردم شناخت درستی از نقاشی ندارند. بدون شک، چنین شرایطی خوشایند من و هیچ نقاش دیگری نیست.

▪ نوع نگاه نقاشان امروز به سوژه های اطراف خود را چگونه ارزیابی می کنید؟

ـ در ایران نقاشان نمی توانند آزادانه نقاشی کنند و به نظر من، هنر باید با زمان خود جلو برود و ما هنوز خیلی از اتفاقاتی را که در نقاشی غرب افتاده است، تجربه نکرده ایم. بنابراین اگر بخواهیم اثرمان یک اثر جهانی باشد باید ارتباطمان را با نقاشی جهان حفظ کنیم.

▪ مشکلات عمده نقاشان امروز چیست؟ برخی این مشکلات را در مسائل اقتصادی خلاصه می کنند، نظر شما چیست؟

ـ نمی شود گفت که مسائل اقتصادی، تنها مشکل نقاشان امروز است. هرکس وارد این رشته می شود پیشاپیش می داند که احتمال کسب درآمد از آن بسیار اندک است. به نظر من، بزرگترین مشکلی که نقاشان با آن دست به گریبانند نبودن فراغت برای نقاشی کردن است. چون نقاش هنگام نقاشی کردن باید به هیچ چیزی جز خودش و نقاشی اش فکر نکند، در ضمن مردم ما عادت کرده اند فقط کسانی را که تصاویر منظره یا چهره را عین به عین، به بوم های خود می آورند، نقاش بدانند و هر چه نقاشی ها به عکس نزدیک تر باشد، آن را نقاشی بهتری می دانند، به جای اینکه دنبال زبان مشخص و پیام مشخص باشند، شبیه سازی های بیشتری را جستجو می کنند. برخی از مردم هم دید درستی نسبت به عناصر زیبایی شناسانه ندارند و این باعث انزوا و تنهایی نقاشان می شود.

▪ درباره هفتمین دو سالانه نقاشی که اسفند سال گذشته برگزار شد، چه نظری دارید؟

ـ فقط در همین حد نظر می دهم که وقتی فراخوانش را خواندم و داورها و چارچوب ها را بررسی کردم، میلی به شرکت در هفتمین دو سالانه نقاشی در خودم نیافتم.

▪ در آثار نمایشگاه اخیرتان نگاهی تازه به «پرتره» مشاهده می شد. در این خصوص کمی صحبت کنید.

ـ هنگام نقاشی کاملاً می دانم که قرار است چه چیزی را ترسیم کنم. یک پیش طرح در ذهنم با رنگهایی که قرار است از آنها استفاده کنم، دارم، اما وقتی شروع می کنم و پیش می روم خود نقاشی هم مرا جلو می برد و رنگ و فرمش را انتخاب می کند.

پرتره ها هم به همین صورت شکل گرفتند. من همیشه به فیگور انسان علاقه داشتم و در اکثر نقاشی هایم از آن استفاده کرده ام. در نمایشگاه اخیرم هم انسان و دغدغه های ذهنی او، موضوع نقاشی هایم بوده اند. دغدغه هایی که ممکن است برای هر کسی پیش بیاید.

در یک سری از کارهایم نیزبه موضوعات اجتماعی پرداختم و در یک سری دیگر به موضوعات شخصی تر. فرم ، بافت ، رنگ و ترکیب بندی، همه با هم، به نزدیک شدن تابلوهایم به شکل دلخواه کمک می کنند و آن موقع است که از نقاشی کردن احساس لذت می کنم.

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=319282

VISTA.IR
Online Classified Service

آشنایی با زندگی و آثار پابلو پیکاسو



پابلو پیکاسو یکی از پرکارترین و بانفوذترین هنرمندان قرن بیستم است. او در نقاشی، مجسمه‌سازی، قلمزنی، طراحی و سفالگری هزاران اثر خلق کرده است. او مکتب کوبیسم را به همراه جرجیس براك(Georges Braque) در میان نقاشان جا انداخت و فن اختلاط رنگ بر پردهٔ نقاشی را به عالم هنر معرفی کرد.

پیکاسو در بیست‌وپنجم اکتبر سال ۱۸۸۱ در مالاگا، شهری در اسپانیا به دنیا آمد. او فرزند يك نقاش تحصیل کرده به نام جوز روئیزبلنکو (Jose Ruis Blanco) و ماریاپیکاسو (Maria Picasso) بود که از سال ۱۹۰۱ نام خود را به نام خانوادگی مادرش تغییر می‌دهد. پابلو از همان دوران کودکی به نقاشی علاقه پیدا می‌کند و از ده سالگی نزد پدرش که معلم يك آموزشگاه هنری بود. اصول اولیهٔ نقاشی را فراگرفت و دوستانش را با کشیدن نقاشی بدون بلند کردن قلم یا نگاه کردن به کاغذ سرگرم می‌ساخت.

در سال ۱۸۹۵ به همراه خانواده به بارسلونا تغییر مکان دادند و پیکاسو در آنجا در آکادمی هنرهای عالی به نام لالنجا (La Lonja) به تحصیل مشغول شد. در اوایل کار، دیدار او از مکانها و گروه‌های مختلف هنری تا سال ۱۸۹۹ در پیشرفت هنریش بسیار تأثیرگذار بود. در سال ۱۹۰۰ میلادی اولین نمایشگاه پیکاسو در بارسلونا تشکیل شد. در پاییز همان سال به پاریس رفت تا در آنجا مطالعاتی در ابتدای قرن جدید داشته باشد و در آوریل ۱۹۰۴ در پاریس اقامت کرد و در آنجا به وسیلهٔ آثار امپرسیونیست خود به شهرت رسید.

پیکاسو زمانی که به کار مشغول نبود، از تنها ماندن خودداری می‌کرد و به همین دلیل در مدت کوتاهی حلقهٔ دوستانش که شامل گیلائوم آپولنییر(Guillaume Apollinaire)، ماکس جاکب (Max Jacob) و لئواستین (Leo Stein) و همچنین دو دلال بسیار خوب به نامهای آمبوریسه ولارد (Amborise Vollard) و برس‌ول (Berthe Weel) بود، شکل گرفت. در این زمان خودکشی یکی از دوستانش به روی پابلوی جوان تأثیر عمیقی گذاشت و تحت چنین شرایطی دست به خلق آثاری زد که از آن به عنوان دورهٔ آبی (Blue Period) یاد می‌کنند. در این دوره بیشتر به ترسیم چهرهٔ آکروبات‌ها، بندبازان، گدایان و هنرمندان می‌پرداخت و در طول روز در پاریس به تحقیق بر روی شاهکارهایش در لوور (Louvre) و شبها به همراه هنرمندان دیگر در میکده‌ها مشغول می‌شد. پابلوپیکاسو در دورهٔ آبی بیشتر رنگ‌های تیره را در تابلوهای نقاشی خود به کار می‌گرفت. اما پس از مدت کوتاهی اقامت در فرانسه با تغییر ارتباطات، جعبهٔ رنگ او به رنگهای قرمز و صورتی تغییر پیدا کرد. به همین دلیل به این دوره دوره رز (Roze

Period) می‌گویند. در این دوران پس از دوستی با برخی از دلالان هنر، شاعر آن زمان ماکس‌جاکب و نویسندهٔ تبعیدی آمریکایی، گرترود استین (Gertrude Stein) و برادرش لئو (Leo) که اولین حامیان او بودند، سبك او به طور محسوسی عوض شد به طوری‌که تغییرات درونی او در آثارش نمایان است. و تغییر سبك او از دورهٔ آبی به دورهٔ رز در اثر مهم او به نام لس‌دیموسلس اویگنون (Les Demoiselles Ovignon) نمونه‌ای از آن است. کار پابلوپیکاسو در تابستان سال ۱۹۰۶، وارد مرحلهٔ جدیدی شد که نشان از تأثیر هنر یونان شبه جزیرهٔ ایبری و آفریقا بر روی او بود که به این ترتیب سبك پرتوکوبیسم (Protocubism) را به وجود آورد که توسط منتقدین نقاش معاصر مورد توجه قرار نگرفت. در سال ۱۹۰۸ پابلوپیکاسو و نقاش فرانسوی جرجیس‌براك متأثر از قالب امپرسیونیسم فرانسوی سبك جدیدی را در کشیدن مناظر به کار بردند که از نظر چندین منتقد از مکعبهای کوچکی تشکیل شده است. این سبك کوبیسم نام گرفت و بعضی از نقاشیهای این دو هنرمند در این زمینه آنقدر به هم شبیه هستند که تفکیك آنها بسیار مشکل است. سیر تکاملی بعدی پابلو در کوبیسم از نگاه تحلیلی (۱۱ـ۱۹۰۸) به منظر ساختگی و ترکیبی که آغاز آن در سالهای ۱۳ـ۱۹۱۲. بود ادامه داشت در این شیوه رنگ‌های نمایش داده شده به صورت صاف و چند تکه، نقش بزرگی را ایفا می‌کند و بعد از این سال‌ها پیکاسو همکاری خود را در بالت و تولیدات تئاتر و نمایش در سال ۱۹۱۶ آغاز کرد و کمی بعد از آن آثار نقاشی خود را با سبك نئوکلاسیك و نمایش تشبیهی عرضه کرد. این نقاش بزرگ در سال ۱۹۱۸ با الگا (Olgo)، رقاص بالت ازدواج کرد و در پاریس به زندگی خود ادامه داد و تابستان‌هایش را نیز در کنار ساحل دریا سپری می‌کرد. از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰ درگیر اختلاف عقیده با سوررئالیست‌ها بود و در پاییز سال ۱۹۳۱ علاقمند به مجسمه‌سازی شد و با ایجاد نمایشگاههای بزرگی در پاریس و زوریخ و انتشار اولین کتابش به شهرت فراوانی رسید.

در سال ۱۹۳۶ جنگ داخلی اسپانیا شروع شد که تأثیر زیادی به روی پیکاسو گذاشت به طوری‌که تأثیر آن را می‌توان در تابلوی گورنیکا ـ Guernicoـ (۱۹۳۷) دید. در این پردهٔ نقاشی بزرگ، بی‌عاطفگی، وحشی‌گری و نومیدی حاصل از جنگ به تصویر کشیده شده است . پابلو اصرار داشت که این تابلو تا زمانی که دموکراسی ـ کشور اسپانیا به حالت اول برنگردد به آنجا برده نشود. این تابلوی نقاشی به عنوان یکی از پرجاذبه‌ترین آثار در موزهٔ مادرید سال ۱۹۹۲ در معرض نمایش قرار گرفت.

حقیقت این است که پیکاسو در طول جنگ داخلی اسپانیا، جنگ جهانی اول و دوم کاملاً بی‌طرف بود از جنگیدن با هر طرف یا کشوری مخالفت می‌کرد. او هرگز در این مورد توضیحی نداد. شاید این تصور به وجود آید که او انسان صلح‌طلبی بود اما تعدادی از هم عصرانش از جمله براك بر این باور بودند که این بی‌طرفی از بزدلی‌اش ناشی می‌شد. به عنوان یك شهروند اسپانیایی مقیم پاریس هیچ اجباری برای او نبود که در مقابل آلمان در جنگ جهانی مبارزه کند و یا در جنگ داخلی اسپانیا، خدمت برای اسپانیایی‌های خارج از کشور کاملاً اختیاری بود و با وجود اظهار عصبانیت پیکاسو نسبت به فاشیست در آثارش، هرگز در مقابل دشمن دست به اسلحه نبرد. او با وجود کناره‌گیری از جنبش استقلال‌طلبی در ایام جوانیش حمایت کلی خود را از چنین اعمالی بیان می‌کرد و بعد از جنگ جهانی دوم به گروه کمونیست فرانسه پیوست و حتی در مذاکرهٔ دوستانهٔ بین‌المللی در لهستان نیز شرکت کرد اما نقد ادبی گروهی از رئالیستها در مورد پرترهٔ استالین (Stalin) ، علاقهٔ پیکاسو را به امور سیاسی کمونیستی سرد کرد.

پیکاسو در سال ۱۹۴۰ به یك گروه مردمی ملحق شد و شمار زیادی از نمایشگاه‌های پیکاسو در طول زندگی این هنرمند در سالهای بعد از آن برگزار شد که مهمترین آن‌ها در موزهٔ هنر مدرن نیویورك در سال ۱۹۳۹ و در پاریس در سال ۱۹۵۵ ایجاد شد. در ۱۹۶۱، این نقاش اسپانیایی با جاکوئیلین‌رکو (Jacqueline Roque) ازدواج کرد و به موگینس (Mougins) نقل مکان کرد. پابلوپیکاسو در آنجا خلق آثار با ارزش خود همانند نقاشی، طراحی، عکس‌های چاپی، سفالگری و مجسمه‌سازی را تا زمان مرگش یعنی هشتم آوریل سال ۱۹۷۳ در موگینس فرانسه ادامه داد. در سال‌های هشتاد یا نود سالگی، انرژی همیشگی دوران جوانیش بسیار کمتر شده بود و بیشتر خلوت می‌گزید. همسر دوم او جاکوئیلین‌رکو به جز مهمترین ملاقات کنندگانش و دو فرزند پیکاسو، کلاد و پالوما (Claude and Paloma) و دوست نقاش سابقش، فرنکویس‌گیلت (Francoise Gillot) به کس دیگر اجازهٔ ملاقات با او را نمی‌داد. گوشه‌گیری پابلوپیکاسو بعد از عمل جراحی پروستات در سال ۱۹۶۵ بیشتر شد و با اختصاص دادن تمام نیرویش به کار، در کشیدن تابلو جسورتر گشت و از سال ۱۹۶۸ تا سال ۱۹۷۱ سیل عظیم نقاشی‌هایش و صدها قلم‌زنی بشقاب مسی در

معرض دید عموم قرار گرفت. این آثارش در این زمان توسط بسیاری از رویاپردازان نادیده گرفته شد به طوریکه داگلاس کوپر (Dauglas Coper)، آثار پایانی او را به عنوان آثار یك پیرمرد عصبانی در اتاق مرگ نامید.پیکاسو همچنین مجموعه‌ای قابل توجه از آثار دیگر نقاشان معروف هم دورهٔ خود مانند هنری ماتیس (Henri Matisse) را نگهداری می‌کرد و چون هیچ وصیت‌نامه‌ای در زمان مرگش نبود به عنوان مالیات ایالتی فرانسه، بعضی از آثار و مجموعه‌های او به دولت داده شد. این نقاش و مجسمه‌ساز اسپانیایی با خلق آثارش گام مهمی در هنر مدرن برداشت. او در ابداع و نوآوری سبك‌ها و تکنیك‌های نقاشی بی‌نظیر بود و استعداد خدادادی او به عنوان یك نقاش و طراح بسیار قابل اهمیت است. او در کار کردن با رنگ روغن، آبرنگ، پاستل، زغال چوب، مداد و جوهر بسیار توانا بود و با ایجاد آثاری در مکتب کوبیسم استعداد بی‌نظیر خود را به بهترین شکل به کار گرفت و با وجود آموزش محدود علمی (که تنها یك سال از دورهٔ تحصیلاتی را در آکادمی رویال مادرید به پایان رساند) تلاش هنرمندانه‌ای را در تغییر جهت فکری خود انجام داد. از پابلوپیکاسو به عنوان پرکارترین نقاش تاریخ یاد می‌شود. در حالیکه دوستانش به او توصیه می‌کردند که در سن هفتادوهشت سالگی دست از کار بردارد اما او مخالفت می‌کرد. مرگ او در حالی به وقوع پیوست که با تعداد زیادی تابلو و آثار ارزشمند، مرکب از علائق شخصی و به دور از در نظر گرفتن بازار هنر یك ثروتمند محسوب می‌شد. و اخیراً در سال ۲۰۰۳ خویشاوندان پیکاسو موزهٔ وقف شده‌ای را در زادگاه پیکاسو یعنی مالاگا به نام موسیوپیکاسومالاگا راه انداختند.

پیکاسو دوره‌های هنری مختلف را گذراند که کمترین هنرمندی به چنین تجربهٔ عظیمی دست پیدا می‌کند. یکی از مهمترین دورهٔ کاری پیکاسو چنان‌که پیش از این گفته‌شد، دورهٔ آبی بود. با وجود اینکه تعهدات کاری در فرانسه‌ی اواخر قرن نوزدهم و اوایل هنر قرن بیستم کمتر شده بود شاید هیچ هنرمندی به اندازهٔ پیکاسو در تعهد کاری خود، تلخی زندگی را آن‌قدر بزرگ نمایش نداد .این تلخی منحصراً در دورهٔ آبی (۱۹۰۴ـ۱۹۰۱) به اوج خود رسید چنان‌که از مجموعهٔ رنگ‌های مالیخولیایی آن دوره با سایه روشن آبی و حاشیهٔ تاریك آن بر می‌آید بدون شك زندگی در فقر خانوادگی در زمان جوانی در سال‌های اولیهٔ زندگیش در پاریس و برخورد با کارگران و گدایان اطراف خود در کشیدن پرترهٔ شخصیت‌ها با حساسیت و احساس ترحم هر چه بیشتر نسبت به آنها تأثیر زیادی گذاشته است. زن اطوکش(Woman Jroning) در پایان دورهٔ آبی با رنگهای روشن‌تر اما هنوز با طرح غم‌افزای شامل سفید و خاکستری تصور اصلی فرسودگی و رنج پیکاسو را نشان می‌دهد. اگر چه واقعیت اقتصادی و اجتماعی در پاریس آن دوره ریشه کرده بود. رفتار دوستانهٔ این هنرمند در این مورد که با خطوط زاویه‌دار و متقارن، دین هنری خود را با ترکیب خطوط امتداد داده شده و ظریف که با نفوذ به حقایق تجربی مورخ معروف الگرکو (El Greco) به آنها رسیده بود، نمایش می‌داد و پیکاسو در آنجا این موضوع را با حضور تقریباً معنوی و خیالی از آن زن به عنوان مثالی از فقر و بدبختی آن دوره نشان داده است. توجه پیکاسو در مدت کوتاهی از کشیدن نقاشی‌هایی با کنایهٔ اجتماعی و مذهبی به سوی تحقیق در فضای دیگر و خلق آثاری برد که اوج آن در مکتب کوبیسم به ثمر رسید. پرترهٔ فرناند با روسری زنانهٔ سیاه (Fernande with a black Montilla) اثری در این مرحلهٔ کاری است. خیالی بودن تصویر با رنگ‌بندی مناسب و ضربه‌های قلم موی پرنشاط نشان از معشوقهٔ او فرناند الیور (Fernonde Oliver) می‌دهد که روسری به سر کرد، و سمبل هنر اسپانیایی او است. از ایجاد سبك شمایلی از صورت او با مشخصات خلاصه شده می‌توان افزایش علاقهٔ پیکاسو را در خلاصه کردن ویژگی‌ها و استحکام پیکرتراشی پیشگویی کرد که این تأثیر را در آثار بعدی او می‌بینیم.

کوبیسم در سالهای تعیین کنندهٔ ۱۴ـ۱۹۰۷ به عنوان جدیدترین و بانفوذترین سبك هنری قرن بیستم بسیار مورد توجه قرار گرفت و وسعت پیدا کرد. زمان قطعی توسعهٔ آن در طول تابستان ۱۹۱۱ اتفاق افتاد. همان موقعی که پابلوپیکاسو و جرجیس براك پا به پای هم به این سبك نقاشی می‌کردند. تنگ، کوزه و کاسهٔ میوه (Carafe, Jug and Fiuit Boul) مراحل اولیهٔ این سبك نقاشی پیکاسو را نشان می‌دهد. سطوح آن با صراحت به چند قسمت تقسیم شده اما با این وجود به طور پیچیده‌ای چند تکه نشدند. از نظر شکل و قالب توده‌ای از خیال و وهم را در خود نگهداشته و با وجود این‌که از وجه‌ی دراماتیکی آن کاسته شده است، اما قابل چشم‌پوشی نیست . در سیر تحولی این سبك، براك و پیکاسوکوبیسم تحلیلی را تقریباً در موضوع اختلال حواس کامل به وجود آوردند که در بین آثار پیکاسو ارگ‌زن (Accordionist) ترکیب گیج کننده‌ای از این نوع بود. چندی بعد پیکاسو مرگ کوبیسم را با یادگاری زندگی آرام ماندولین و گیتار (Mondolin and Guitar) در طول مهمانی شب‌نشینی در پاریس در حضور

شرکت‌کنندگان که فریاد می‌زدند «پیکاسو در میدان رقابت مرد» اعلام کرد. این مهمانی در آخر شب با یك شورش و آشوب به پایان رسید و تنها با ورود پلیس فرونشانده شد. سری تابلوهای رنگ‌آمیزی شدهٔ بعدی پیکاسو در سبك کوبیسم با ترکیبی شجاعانه در شکل‌های به هم پیوسته چنین قضاوتی را بی‌اعتبار می‌کند و در پایان از روش تکنیکی کارش به دفاع می‌پردازد. اما هنرمند حقیقتاً در پی احیای کشفیات قبلی خود نبود. واضح است که تصاویر بنیانی و نماهای اشباع شده گواهی به قدردانی او از پیشرفت همزمان در نقاشی سوررئالیست می‌دهد که مخصوصاً این تأثیر از آثار آندرماسون (Andre Masson) و خوان میرو (Joan Miro) برخاسته است.

بعد از نمایش قطعه‌ای از موضوع خاموش‌سازی و کاهش نور در ۱۹۱۱، در سالهای بعد پیکاسو و براك تصورات ذهنی بیش‌تری را در نقاشی‌های خود به کار بردند که معمولاً از محیط هنرکده‌ها و کافه‌ها گرفته می‌شد و بدون کنار گذاشتن شیوه‌های کوبیسم تحلیلی، شیوهٔ جدیدی را توسعه دادند که به کوبیسم ترکیبی از آن نام برده می‌شد. در این نوع سبك ترکیباتی را با رنگهای متنوع و به طور وسیع‌تر به وجود آوردند و در تابستان سال ۱۹۱۲، براك اولین مقوایی را که چسب و گل‌رس و چیزهای دیگر را به آن می‌چسبانند ساخت و پیکاسو نیز در تابلوی «پیپ، گیلاس جام و عرق ویوکس» (Pipe, Glass, Bottle of vieux Marc) از همین شیوه پیروی کرد و کدری رنگ‌های کارهای قبلی او از بین رفت و شفاف شد و شفافیت این مورد با نشان دادن قسمت‌هایی از گیتار در پشت گیلاس نشان داده شده است و نیز مطمئناً فضایی را بین دیوار و صفحهٔ تصویر اشغال می‌کند و موقعیت‌های نسبی در تابلو کاملاً دو معنایی هستند.

از سال ۱۹۲۷ تا سال ۱۹۲۹ پابلوپیکاسو در فعالیت هنری خود از میان روش‌های کاری خود استقلال خود را به طور استادانه‌ای در آثارش به دست آورد و در دنبالهٔ کارهای گوناگون بهترین مثال موجود، تابلوی کارگاه هنری (۲۸) (۱۹۲۷_The Studio) است که به سبك کوبیسم ترکیبی به تصویر کشیده شده است که به اجرای مقتدر و برجسته تبدیل شده است تقابل خطوط با قواعد هندسی مشخص پیکر مجسمه‌های آن زمان پیکاسو را تداعی می‌کند. تصاویر در «کارگاه هنری» می‌تواند با مجسمهٔ نیمتنه در سمت چپ و پرتره تمام قد در سمت راست به شکل ابتکاری بسیار عالی قابل تشخیص باشد او به میل بینندگان برای اعتقاد به حقیقت اشیای نمایش داده شده تکیه می‌کند و مجسمهٔ نیمتنه در این تابلو که سه چشم دارد ممکن است ویژگیهای شخصیتی پیکاسو را در اثر هنری خود منعکس سازد. مطلبی که می‌توان از روی این تابلوهای پرارزش فهمید این است که اثر متقابل حقیقت و خیال، دغدغهٔ مهمی در تمام طول زندگی پیکاسو بود.

منبع : سازمان آموزش و پرورش استان خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=240923

VISTA.IR
Online Classified Service

آشنایی با سبک هنری کوبیسم - CUBISM



● کوبیسم CUBISM :

جنبش هنری که به سبب نوآوری در روش دیدن، انقلابی ترین و نافذ ترین جنبش هنری سده بیستم به حساب می آید. کوبیست ها با تدوین یک نظام



عقلانی در هنر کوشیدند مفهوم نسبیت واقعیت، به هم بافتگی پدیده ها و تاثیر متقابل وجوه هستی را تحقق بخشند. جوهر فلسفی این کشف با کشفهای جدید دانشمندان- به خصوص در علم فیزیک- همانندی داشت.

جنبش کوبیسم توسط "پیکاسو" و "براک" بنیان گذارده شد، مبانی زیبایی شناختی کوبیسم طی هفت سال شکل گرفت (۱۹۱۴-۱۹۰۷) با این حال برخی روشها و کشفهای کوبیست ها در مکتبهای مختلف هنری سده بیستم ادامه یافتند. نامگذاری کوبیسم(مکعب گرایی) را به لویی وُسیل، منتقد فرانسوی نسبت می دهند، او به استناد گفته ی ماتیس در باره ی « خرده مکعب های براک» این عنوان را با تمسخر به کار برد، ولی بعدا توسط خود هنرمندان پذیرفته شد.

کوبیسم محصول نگرشی خردگرایانه بر جهان بود. به یک سخن، کوبیسم در برابر جریانی که رمانتیسم دلاکروا، گیرایی حسی در امپرسیونیسم را به هم مربوط می کرد، واکنش نشان داد و آگاهانه به سنت خردگرا و کلاسیک متمایل شد. پیشگامان کوبیسم مضمونهای تاریخی، روایی، احساسی و عاطفی را وانهادند و عمدتا طبیعت بیجان را موضوع کار قرار دادند. در این عرصه نیز با امتناع از برداشتهای عاطفی و شخصی درباره چیزها، صرفا به ترکیب صور هندسی و نمودارهای اشیا پرداختند. آنان بازنمایی جو و نور و جاذبه ی رنگ را – که دستاورد امپرسیونیستها بود – از نقاشی حذف کردند و حتی عملا به نوعی تکرنگی رسیدند. با کاربست شکلهای هندسی از خطهای موزون آهنگین چشم پوشیدند و انگیزشهای احساسی در موضوع یا تصویر را تابع هدف عقلانی خود کردند.

شاید مهمترین دستاورد زیبایی شناختی کوبیستها آن بود که به مدد بر هم نهادن و درهم بافتن تراز ها(پلانها)ی پشتنما نوعی فضای تصویری جدید پدید آوردند. در این فضای کم عمق، بی آنکه شگردهای سه بعد نمایی به کار برده شود، حجم وجسمیت اشیا نشان داده شد.

کوبیست ها – برخلاف هنرمندان پیشین – جهان مرئی را به طریقی بازنمایی نمی کردند که منظری از اشیا در زمان و مکانی خاص تجسم یابد. آنان به این نتیجه رسیده بودند که نه فقط باید چیزها را همه جانبه دید، بلکه باید پوسته ظاهر را شکافت و به درون نگریست. نمایش واقعیت چند وجهی یک شی مستلزم آن بود که از زوایای دید متعدد به طور همزمان به تصویر در آید، یعنی کل نمودهای ممکن شیء مجسم شود. ولی دستیابی به این کل عملا غیر ممکن بود. بنابراین بیشترین کاری که هنرمند کوبیست می توانست انجام دهد، القای بخشی از بی نهایت امکاناتی بود که در دید او آشکار می شد. روشی که او به کار می برد تجزیه صور اشیاء به سطحهای هندسی و ترکیب مجدد این سطوح در یک مجموعه به هم بافته بود. بدین سان، هنرمند کوبیست داعیه واقعگرایی داشت، که بیشتر نوعی واقعگرایی مفهومی بود تا واقعگرایی بصری.

کوبیسم را معمولا به سه دوره تقسیم می کنند: مرحله ی اول که آن را « پیشاکوبیسم» یا « کوبیسم نخستین» می نامند، با تجربه های مبتنی بر آثار متاخر سزان و مجسمه های آفریقایی و ایبریایی مشخص می شود این مرحله با تکمیل پرده «دوشیزگان آوینیون» اثر پیکاسو (اوایل ۱۹۰۷) به پایان می رسد. ساختار این پرده آغاز کوبیسم را بشارت می دهد؛ زیرا جابجایی و درهم بافتگی ترازها، تلفیق همزمان نیمرخ و تمامرخ و نوعی

فضای دوبعدی را در آن می توان مشاهده کرد.

در دو سال بعدی، پیکاسو و براک همراه یکدیگر بر اساس توصیه سزان به امیل برنار مبنی بر تفسیر طبیعت به مدد حجم های ساده هندسی، روش تازه ای را در بازنمایی اشیا به کار بردند و از میثاقهای برجسته نمایی و نمایش فضای سه بعدی عدول کردند.

در دومین مرحله (۱۹۱۲-۱۹۱۰) که آن را "کوبیسم تحلیلی" می نامند، اصول زیبایی شناسی کوبیسم کامل تر شد. پیکاسو و براک به نوع مسطح تری از انتزاع صوری روی آوردند که در آن ساختمان کلی اهمیت داشت و اشیای بازنمایی شده تقریبا غیر قابل تشخیص بودند. آثار این دوره غالبا تکرنگ و در مایه های آبی، قهوه ای و خاکستری بودند. به تدریج اعداد و حروف بر تصویر افزوده شدند و سر انجام اسلوب تکه چسبانی یا کلاژ به میان آمد که تاکید بیشتر بر مادیت اشیا و رد شگردهای وهم آفرین در روشهای نقاشانه ی پیشین بود.

در مرحله سوم(۱۹۱۲-۱۹۱۴) با عنوان "کوبیسم ترکیبی" آثاری منتج ازفرایند معکوس انتزاع به واقعیت پدید شدند. دستاوردهای این دوره بیشتر نتیجه ی کوششهای گریس بود. اگر پیکاسو و براک در مرحله ی تحلیلی به تلفیق همزمان دریافتهای بصری از یک شیء می پرداختند و قالب کلی نقاشی خود را به مدد عناصر هندسی می ساختند، اکنون گریس می کوشید با نشانه های دلالت کننده ی شیء به باز آفرینی تصویر آن بپردازد. بدین سان تصویر دارای ساختمانی مستقل اما همتای طبیعت می شود و طرح نشانه واری از چیزها به دست می دهد. گریس در تجربه های خود رنگ را به کوبیسم باز آورد.

کوبیسم بر جنبشهای انتزاعگرا چون کنستروکتیویسم، سوپرماتیسم و دِ استیل اثر گذاشت. امروزه هم کوبیسم در عرصه ی هنر معاصر مطرح است و بسیاری از هنرمندان در کشورهای مختلف از مفاهیم و اسلوبهای آن بهره می گیرند.

- عکاسی کوبیستی:

در عکاسی کوبیستی از نوعی کلاژ بهره می گیرند، درهم ریختن فضای واقعی توسط چسباندن عکسهای مختلف از زوایای مختلف صورت(در پرتره کوبیستی) و چیدمان تصویری با استفاده از عناصر غیر همگون برای رسیدن به مفاهیم کوبیستی. همچون دیگر سبک های عکاسی نوعی ساختار شکنی تصویری با کم و زیاد کردن عناصر اصلی تصویر با اسلوب و ساختار کوبیسم در نقاشی، می توان گفت فضای پرسپکتیوی یا فضایی که از یک نقطه دید واحد نمایان شده است.

کوبیسم با همزمان کردن نقاط دید مختلف، یکپارچگی قیافه ی اشیاء را به هم می زند و به جای آن شکل«تجریدی» یا (آبستره) را ارائه می کند. بدین معنا که عکاس کوبیست اشیاء را در آن واحد از زوایای مختلفی می بیند، اما تمامی تصویری را که دیده است به ما نشان نمی دهد. بلکه فقط عناصر و اجزایی از آنها را انتخاب و روی سطح دو بعدی تصویر می نمایاند. از این روست که یک اثر کوبیستی، مغشوش، درهم و غیر طبیعی جلوه می کند. بنابراین عکاس کوبیست که دیگر در بند یک نقطه دید واحد(مانند عکاسی رئال) نیست و می تواند هر شیئی را نه به عنوان یک قیافه ی ثابت بلکه به صورت مجموعه ای از خطوط، سطوح و رنگها ببیند. و با ترکیب این ابعاد عکس کوبیستی ارائه کند.

منبع : سایت دوستان

http://vista.ir/?view=article&id=301497

VISTA.IR
Online Classified Service



هنر نقاشی عمل بکار بردن رنگ دانه محلول در یک رقیق کننده و یک عامل چسپاننده (یک چسب) بر روی یک سطح (نگهدارنده) مانند کاغذ ، بوم یا دیوار است. این کار توسط یک نقاش انجام می شود. این واژه بخصوص زمانی به کار می‌رود که این کار حرفه شخص مورد نظر باشد. قدمت نقاشی در بین انسانها، شش برابر قدمت استفاده از زبان نوشتاری است.

در قیاس با نقاشی، طراحی، سلسله عملیات ایجاد یک سری اثر و نشانه با استفاده از فشار آوردن یا حرکت ابزاری بر روی یک سطح است.

یک روش قابل اجرا برای تزئین دیوارهای یک اتاق با استفاده از نقاشی در ساختار جزئیات کار موجود است.

این مقاله بیشتر درباره نقاشی وری سطوح به دلایل و اهداف هنری است. نقاشی از نظر بسیاری افراد، در زمره مهمترین شکلهای هنر قرار دارد. وقتی واژه نقاشی یا نقاشی کردن به میان می آید طبیعتاً پدیده ای در نظر ما مجسم می شود که از ترکیب رنگها به وجود آمده و به دست انسان ساخته شده است .

بعضی ها تصور می کنند که نقاشی یعنی تقلید طبیعت و انتظارشان از یک نقاش این است که هر آنچه می بیند به روی بوم منتقل سازد. این انتظار غلط راه را به روی خلاقیت هنری و گسترش اندیشه بسته و او را در چارچوب تقلید و دو باره سازی و و اقعیات محدود می سازد .

نقاشی یعنی به وجود آوردن پدیده ای که وجود خارجی ندارد و هنرمند با ابزارهایی که در اختیار دارد آن پدیده را از نیستی به هستی در می آورد.

- دو طرز بیان در هنر نقاشی موجود است: نقاشی تصویری و نقاشی انتزاعی.

▪ نقاشی تصویری :

این نقاشی شامل سبکهای متنوعی است. هنرمند با توجه به اشکال موجود مثل انسان ، حیوان ، درخت و میوه ترکیباتی می آفریند و با سلیقه ای که در رنگ آمیزی و ترکیب اشیاء به کار می برد اثری می آفریند که نمایشگر شکلهای شناخته شده است. نقاشانی که طبیعت را مدل قرار داده اند (در هر زمان و مکتبی) با وجود وفاداری به شکلهای طبیعی هرگز آنچه را که می بینند عیناً نقاشی نمی کنند بلکه طبیعت را از دیدگاه مخصوص به خود نشان می دهند و اثری به وجود می آورند که با وجود شباهت به طبیعت با آن متفاوت است. به عبارت دیگر نقاشی برداشت تصویری هنرمند از محیط اطراف خود می باشد و این تفاوت عمل هنرمند نقاش است با دوربین عکاسی که عیناً واقعیات را ثبت می کند.

▪ نقاشی انتزاعی:

عده ای از هنرمندان ماهر پس از یک سلسله تجربیات طولانی در زمینه نقاشی تصویری و ساده نمودن شکلهای طبیعت به این نتیجه رسیدند که بدون اشاره به طبیعت یعنی فقط از ترکیب فرم و رنگ هم می توان احساسات شاعرانه و ادراک هنری را بیان نمود. آثاری که به این شیوه آفریده شدند راه تازه ای را در بیان احساس از طریق نقاشی باز نموده و به دلیل آنکه کاملاً فرآورده فکر و اندیشه انسان می باشند و همانطور که می دانید، اندیشه یک عنصر مجرد است، این شیوه نقاشی را مجرد یا انتزاعی نام نهادند .

به بیان ساده تر نقاش هنرمند جهان را می نگرد و با نیروی عقل و احساس و چشمانی کنجکاو ماهیت آن را مورد بررسی قرار می دهد و نتیجه

برداشت خود را در قالب تصاویر رنگین و یا رنگهایی در قالب فرمهایی بدون شکل تجسم می بخشد.

منظور از آموزش نقاشی کسب مهارت در تجسم اشکال یا کپی کردن آثار دیگران نیست، بلکه هدف بیدار نمودن ذوق و سلیقه ذاتی و ایجاد نیروی آفرینندگی و ابداع در هنرجو است.

منبع : سا یت آموزشگاه

http://vista.ir/?view=article&id=92515

VISTA.IR
Online Classified Service

آقا لطف علی را بیشتر از شعرش می‌شناسم



هر باغبان که گل به سوی برزن آورد شیراز را دوباره به یاد من آورد

آن وقت‌ها، دوران تحصیلات ابتدایی در کتاب‌های درسی مان نام دکتر صورتگر شیرازی زیر شعر خیال برانگیز بالا چاپ شده بود و من یادم است که نام «صورتگر» برایم جالب بود. در حلقه ایشان مکرر نام لطف علی صورتگر شیرازی را می‌شنیدم و صد البته ارتباط ایشان با نوعی خاص از نقاشی که سراسر لطافت بود و طنازی، نقاشی گل مرغ، زیبا و خیال‌انگیز و در برخی مواقع سبك سر و شهلا.

آقا لطف علی نقاش آبرنگ‌ساز شیرازی در سال ۱۲۱۷ یا ۱۲۲۲ و یا ۱۲۲۳ هجری قمری در شیراز به د نیا آمد. شصت وپنج یا شصت و شش سال عمر کرد و در ۱۲۸۸ درگذشت و در گورستان امام شهر شیراز، پشت چارطاقی مشیر به خاك سپرده شد. مردی نکو روی و بلند قامت بود. با کوکب خانم دختر معین‌الدین آصف ازدواج کرد و صاحب دو دختر و سه پسر شد. پسر ارشدش محمدعلی خان ملقب به مسعودالملك بود و پسر دومش حیدرعلی خان، و پسر سومش در کهنسالی او به دنیا آمد. از جوانی به فراگیری نقاشی پرداخت و استادش محمدحسن شیرازی نقاش گل و پرنده بود.

مدتی را درتهران به‌سر برد و مقیم ماند و سفری هم به قفقاز و گرجستان کرد. در سال‌های فعال عمرش تعداد قابل توجهی نقاشی آبرنگ گل‌ها و پرنده‌ها و نیز تعداد زیادی جلد کتاب و قلمدان و قاب آئینه نقاشی کرد که در مجموعه‌ها و موزه‌های مختلف پراکنده‌اند. نقاشی‌های متعددی هم از صورت زنان و مردان با آبرنگ ساخت. تصدی و سرپرستی نقاشی‌های دیواری شاه‌نشین منزل میرزا محمد قوام الدوله در سرچشمه را به عهده گرفت و طراحی و بعضی از نقاشی‌های آن را شخصاً انجام داد.

مهم‌ترین مجموعه‌ی کار او را در کتاب شاهنامه‌ی داوری می‌شود سراغ گرفت که پنجاه‌وپنج نقاشی مجلسی مفصل از داستان‌های شاهنامه فردوسی است و بین سال‌های ۱۲۷۳ تا ۱۲۸۰ هجری قمری کار شده‌اند. دیگر آثار او تاریخ‌هایی میان سال ۱۲۵۱ تا ۱۲۸۸ هجری قمری را دارند.

وضعیت معیشتی او، به شهادت مطالبی که پای نقاشی‌هایش نوشته است، چندان رضایت‌بخش نبوده و هرچند که از نقاشان مهم عصر خود بود، به مرتبت و پاداش فراخوری که توقع داشت، نرسید.

این خلاصه، عمده‌ی مطالبی است که درباره‌ی زندگی یکی از مهم‌ترین نقاشان قرن سیزدهم ایران می‌دانیم، که برای درك چند و چون زندگانی او و بازسازی پس زمینه‌ی کارهایش کمك چندانی نمی‌کند. هر چند همین مقدار اندك هم می‌تواند تصویری کلی از زندگی ساده و بی‌ادعای هنرمندان آن دوران را ترسیم کند.(۱)

در جمع هنرمندان ایرانی از دیرباز نقاشان در مقامهایی پائین‌تر از ادبا و شاعران جای داشته‌اند و شاید هم به خاطر آثارشان که در کتابخانه‌ی بزرگان خاك می‌خورده و همه مردمان را به آن دسترسی نبوده است. در انزوا و پستو بودن آثار نقاشان ایرانی ریشه در کاربرد و محل اجرای آثارشان داشته؛ یعنی کتاب، رابطه کتابت و نقاشی از دیرباز در ایران وجود داشته و نسخه‌های مصور که بسیار با ارزش بوده‌اند، فقط مخصوص شاهان و بزرگان بوده و چه بسا کتاب مصوری که بیش از ۳۰ سال مصروف ساختنش شده است، سختی دسترسی به این آثار باعث شده تا عموم آن را نبینند، حبس این آثار به‌دلیل یگانه بودن و ارزش آن‌ها است؛ همان ماجرای قدیمی حبس بلبل در قفس، به جرم زیبایی و خوش خوان بودن. لطف علی صورتگر شیرازی نیز بلبلانی دارد به غایت زیبا و همه در حال چرت زدن و به‌خواب رفتن، به نظر می‌رسد در لابه‌لای این گل‌های هزار رنگ و نقش، فرصتی را طلب می‌کنند برای آسودن، شاید لحظاتی که از نقاش دریغ شده! تمثیل: گویند بخواب تا به‌خوابش بینی!

هنر دوران قاجار هنر شلوغی است که یك جامعه سنتی در حال گذار را نشان می‌دهد، تکنوکرات‌هایی که از غرب آمده‌اند یك‌طرف؛ و سنت‌گرایانی که همه روش‌ها به آن‌ها به ارث رسیده ولی هدف و معنی غایی را استاد به آن‌ها نگفته طرف دیگر، ظاهراً نقاشی با قدرت زنده کردن مرده نیز نیست، تا دم مسیحایی دمد و مردگان را جان دهد، تحولات تکنولوژیك صنعت چاپ نیز از راه رسیده است، با این‌حال باز کسانی هستند که همه سعی و توان خود را معطوف نقاشی کنند، کمال‌الملك از زمره این مردمان است، اما او نیز از بی‌سر و سامانی اصحاب دولت و صدارت مرغ همسایه را غاز می‌بیند؛ و سالیان مصرف کُپی کشی از شمایل رامبراند و دیگران در موزه لوور می‌کند، (آن هم زمانی که پاریس نشینان خود خواب‌های طلایی مشرق زمین و نگارگری آنان را می‌بینند) در این میان «لطف علی» دل به یار دیار خود بسته است؛ می‌نگارد آنچه را که مردمش سفارش می‌دهند و می‌کشد زجری را که آن‌ها می‌کشند؛ از باد خیره سری و غرور در سرش خبری نیست، اهل خانه و عیال است و از این‌که برای افراد معمولی نقش به یادگار بنگارد، شرمنده نیست.

با این‌حال خیلی از سفارش‌های دولتی را رد می‌کند؛ کاری که خیلی از هم عصرانش انجام ندادند! اساساً با درباری‌ها مشکل دارد و اصل این مشکل هم بر می‌گردد به روحیه آزاد اندیشی آقا لطف علی‌منشش گلخواه و گلنشین است و خود همان بلبل نقش گل و مرغ است... آسوده عارفان که گرفتند ساحلی... ساحل خود را یافته و قصد سفر مجدد هم ندارد، با کاسب و بقال و مولای مکتب خانه محله‌اشان حشر و نشر دارد؛ و در یك کلام آقا لطف علی صورتگر شیرازی یك انسان کاملاً خاکی است؛ و سفر به افلاك را به بزرگان واگذاشته.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=245820

VISTA.IR
Online Classified Service

آیاشاهکار گویا فقط یک اشتباه‌بزرگ است؟



گالری پرادو، یکی از مشهورترین شاهکارهای گویا را با بیان تردیدش نسبت به اصل بودن آن، از نمایشگاه جدیدش بیرون کشیده؛ این حرکت غوغایی را در دنیای هنر برانگیخته است.

شاهکار تاریک و متفکرانه فرانسیسکو گویا، «بسیارغول پیکر»، به عنوان دراماتیک‌ترین تجسمات یکی از استادن هنر اسپانیایی، درباره وحشت جنگ، مشهور است. اثر، یک فیگور بسیار غول پیکر برهنه را نشان می‌دهد; چشم‌هایش بسته است و مشت‌هایش گره کرده، بلند شده برفراز مناظر کوهستانی تاریک و محزون، که مردم و حیوانات با وحشت بسیاری از آن فرار می‌کنند.

این اثر در سال ۱۸۰۸ نقاشی شده، یا کمی‌زودتر، و وسعت دلهره هنرمند از جنگ و به هم ریختگی اجتماعی را در خود آزاد و خلاصه کرده است. به هم ریختگی و آشفتگی که بواسطه تاخت و تاز ارتش ناپلئون بر مردم اسپانیا وارد شده بود.

اما این اثر نیرومند که به موزه پرادوی مادرید متعلق بود، با بحث و جدی که مانع از نمایش آن در یک نمایشگاه بسیار موثر و بزرگ شده بود، به دلیل تردیدی که درباره اصل نبودن اثر وجود داشت، اینکه تابلو توسط گویا نقاشی نشده است.

نمایشگاهی که گالری پرادو برگزار کرده است، با عنوان «گویا در زمان جنگ»، چند روز پیش افتتاح شد. نمایشگاه شامل ۲۰۰ نقاشی، طراحی و حکاکی است که در سال‌های جنگ اسپانیا و فرانسه خلق شده‌اند. شامل تعداد زیادی اثر که از مجموعه‌های شخصی قرض گرفته شده‌اند، نقاشی‌هایی که هرگز پیش از این در معرض دید عموم قرار نگرفته بودند. نمایشگاه به مناسبت دویستمین سالگرد نبردی که جامعه اسپانیا را از هم شکافت و گویا در برخوردی رودررو، تاریخ روز به روز بیرحمی و وحشیگری جنگی را که شاهدش بوده، ثبت کرده است.

اما «ال کلوسو» که حدود ۸۰ سال است به عنوان بخشی از گنجینه و اموال دائمی موزه پرادو به حساب می‌آید، تا اندازه‌ای مرموز، از نمایشگاه بسیار وسیع و بزرگ موزه بیرون کشیده شد. مدیر موزه پرادو، میگوئل زوگازا، در گفت‌وگو با روزنامه مادرید، ا، بی، سی، گفت: «اطلاعات ما درباره آثار گویا در سال‌های اخیر به اندازه قابل توجهی پیشرفت کرده است، و تردیدهای مربوط به منسوب بودن ال کلوسو مورد قبول تیم علمی‌موزه قرار دارد.»

مدیر گالری پرادو قول داد که مدارکی را که موزه را ترغیب کرد که ال کلوسو را نمایش ندهد سرانجام عمومی کند. او گفت: «بررسی ما شامل این می‌شود که در چند ماه آینده آنها را در اعلان رسمی‌موزه، اعلام خواهیم کرد، در لحظه اول برای کمیته علمی‌که ما بالاتر از هر کس دیگری به نظر آنها احترام می‌گذاریم.»

روبرو شدن با مشاجرات پیشین درباره منسوب بودن اثر به گویا، گالری پرادو را در دور نگه داشتن کارهایی که از نظر اعتبار مورد تردید هستند از نگاه عموم، محتاط کرده است. مشاجرات، این نقاشی ویژه را برای مدتی در حیطه هنر مطرح کرده است، اما خبر اینکه ال کلوسو توسط گویا نقاشی نشده برای مردم به عنوان امری تعجب آور مطرح است.

تردیدها ابتدا بر روی اعتبار ال کلوسو بودند، و سپس بر روی کار مشهور دیگری از گویا (دختر شیرفروش بردو)، که بوسیله متخصص بریتانیایی آثار گویا، جولیت ویلسون بارئو، یکی از اعضا کمیته علمی‌که نمایشگاه جدید گالری پرادو را سازماندهی کرده اند، اعلام شده بود.

خانم ویلسون بارئو در یک مجله هنری اسپانیا به نام ال پریودیکو دل آرته، در آوریل ۲۰۰۱ نوشت: «کارها انرژی لازم و یک جلوه خوب در داخل چارچوب را ندارند، کاستی‌هایی که در خط سیر و دوره‌های کاری گویا کاملا غیرمعمول هستند.» اعلام مخالفت قطعی با ال کلوسو. او اضافه کرد: «همچنین همه کارشناسان هم عقیده‌اند که این اثر توسط گویا کشیده نشده است.» تردیدهای خانم ویلسون بارئو بوسیله مانوئلا منا، کارشناس گویا در پرادو و کوریتور نمایشگاهی که چند روز پیش افتتاح شد، به اشتراک گذاشته شده بود.

به هرحال آنها با حالت غضب آلودی توسط مدیر بعدی پرادو، فرناندو چکا، عزل شدند. چکا کسی است که معتقد است هر دو کار اصل هستند. یک سال بعد نایگل گلندینینگ، استاد تاریخ هنر در دانشگاه لندن، یک مقاله آکادمیک بسیار مستدل و قوی در حمایت از اعتبار و اصل بودن اثر نوشت. بعد از آن تقریبا تا هفته‌های گذشته، چیز بیشتری در ارتباط با جدل‌های مربوط به ال کلوسو شنیده نشده بود، تا زمانی که ال کلوسو از امکان نمایش عمومی‌محروم شد. از حضور در نمایشگاه در شرف برگزاری «نقاشی‌های جنگ گویا» .

پروفسور گلندینینگ می‌گوید: «دور کردن این نقاشی از نمایش و خارج کردن آن از دید عموم، از نگاه مردم بسیار غیرمنصفانه و نادرست است. اگر موزه آن را دوست ندارد، باید به ما بگویند چرا.»

یکی از کارکنان ارشد پرادو، هفته گذشته به پروفسور گفت« که آنها برای این تصمیم گرفته‌اند این نقاشی را نمایش ندهند که فکر نمی‌کنند گویا این نقاشی را کشیده باشد.» پروفسور گلندینینگ گفت: «آنها می‌توانستند آنرا در گروه جداگانه‌ای به نمایش بگذارند، با بعضی از دلایل و گفت‌وگوها درباره تردیدشان، به جای مضایقه کردن یک نقاشی بسیار مشهور و بسیار جذاب از دیده شدن، آنهم بدون توضیح عمومی.»

در یک کنفرانس خبری در مادرید، که چند روز پیش برگزار شد، پروفسور با تاکید بر عقیده خود تصریح کرد که ال کلوسو نه تنها یک اثر اصل از گویا ست، بلکه یک اثر شورشی و انقلابی در میان آرامشی است که در آن وجوددارد.

«همه چیز در حال دورشدن از مرکز است. این صراحتا چیزی است که گویا در آثار طراحی و حکاکی اش از بدبختی جنگ انجام داده است، و به ویژه در نقاشی عالی «دوم مه» (ال داس د مایو)، جایی که همه چیز از مسیر خود پرواز می‌کند و دور می‌شود، و شاهکارهای قطری گویا و هرم واره‌هایش برای انتقال دادن حس پویایی و آشفتگی.»در اینجا مدارک مستندی هم وجود دارد برای حمایت از اصل بودن نقاشی. ال کلوسو(یک عنوان مدرن) در زمان‌های گذشته توسط پسر گویا، خاویر، در کاتالوگی آورده و شناسایی شده است; در یکی از سیاهه‌های اموال هنرمند، در سال ۱۸۱۲ ، با شماره ۱۸، نام« ان جیانته» (بسیارغول پیکر) آورده شده است. این سند در کاتالوگ گالری پرادو، در آخرین نمایشگاه بزرگی که از آثار گویا در ۱۹۹۶ برگزار کرد ارائه شده، که عنوان دویست و پنجاهمین سالروز تولد هنرمند را یدک می‌کشید. همچنین در این کاتالوگ آورده شده است: «این حمایت‌ها و فرضیه‌های علمی‌که وحشتی را نشان می‌دهد، نتیجه تصویری غیر متفاوت از نتیجه جنگ برای استقلال است.»

لیست دارایی‌های دیگری در ۱۸۷۴، منتشر شده توسط پرادو در سال ۱۹۹۶، نقاشی‌هایی را که متعلق به مارکوییس است نشان می‌دهد. شماره نقاشی ۸۹ از دارایی‌های مارکوییس با عنوان «پیشگویی بدبختی که در طی جنگ برای استقلال رخ می‌دهد، نسخه اصلی گویا» توصیف شده. پرادو نقاشی را در ۱۹۳۱ بدست آورده است.

اگر به عنوان یک مسئله پذیرفته شده، نقاشی در حدود سال ۱۸۰۸ کشیده شده باشد، همزمان است با انتشار شعر میهن‌دوستانه ، توسط جان باتیستا آریازا. تمثیل شعر این عقیده را ابراز کرده است که: « از یک اجبار عظیم که در مقابل ظلم و ستم جنگ به پا خاسته است،این منبع ادبی مشابهت بزرگی را با این نقاشی نشان می‌دهد.» این مسئله در کاتالوگ پرادو در ۱۹۹۵ درباره ال کلوسو آورده شده است. اشعار آریازا بر لب‌های هرکسی در آن زمان جاری بود و بخشی از سبقه عمومی آن روزهاست که این اثر هم نقاشی شده است. نکته‌ای که پروفسور گلندینینگ بر آن تاکید دارد.

حالت ظریف حمایت‌هایی که از اعتبار تابلو می‌شد، این مسئله را تائید می‌کرد که آنها ممکن است بخواهند تابلو را به صورت جفت، با کار دیگری توسط گویا در اندازه یکسان نمایش بدهند. تابلوی دیگر یک شاهین بلند پرواز برفراز جمعیت عظیمی‌از مردم اسپانیا است.

گلندینینگ پیش از نمایشگاه گفته بود: «آنها ممکن است هر دوی این تابلوها را با هم به نمایش عمومی درآورند، که می‌تواند حالت فقیرانه آنها را

تشریح کند و اینکه در زمان جنگ شما می‌بایست انتظار بوم و مواد فقیرانه را داشته باشید.»

در غیاب ال کلوسو، اثر برجسته نمایشگاه، احتمالا اثر تعمیرشده «داس د مایو» دیگر کار گویا خواهد بود، به تصویر کشیدن مردم مادرید در مقابل سربازان ناپلئون، که مدتهاست توسط وصله پینه‌های حنایی و زبر که روی شکافی که در زمان جنگ‌های داخلی اسپانیا بر آن وارد آمده است را پوشانده اند، از شکل افتاده است. این شاهکار از مادرید به والنسیا و سپس به بارسلونا منتقل شده است، برای اینکه آن را از بمباران فرانکو در ۱۹۳۸ نجات دهند، اما در راه تابلو از کامیون حمل کننده، جدا و از چند جا پاره شد.

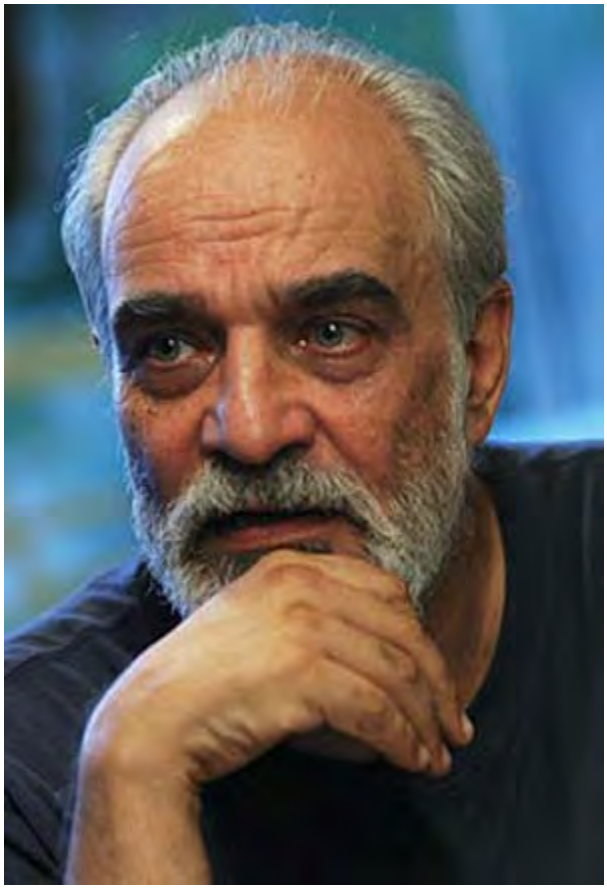
ماه‌های رنج آور کار برای نوسازی اثر، از روی کپی‌ها و طراحی‌هایی که از روی اصل اثر انجام شده بود به پایان رسیده است و حالا این شاهکار به همان تازگی که گویا آن را در ۱۸۱۴ نقاشی کرد در حال نمایش است.

منبع : روزنامه حیات نو

http://vista.ir/?view=article&id=310473

VISTA.IR
Online Classified Service

آیدین آغداشلو، هنرمندی که از مردم این سرزمین طلبکار نیست



آیدین آغداشلو که این روزها یک تنه اعتبار بخشی از هنرهای تجسمی ایران را به دوش می کشد، ۶۸ ساله و همزمان با آن کتاب «این دو حرف» او رو نمایی شد. برای رونمایی از کتاب او همه آمده بودند. از احمدرضا احمدی شاعر گرفته تا محمد احصایی و بابک احمدی. بهرام بیضایی هم که به تازگی از ساخت فیلم جدید خود فارغ شده است دیگر کسی بود که در این جلسه حاضر شد و درباره اثر جدید «آغداشلو» سخن گفت. عباس کیارستمی نیز در جشن تولد و رونمایی کتاب او حاضر بود، اگر چه این بار تنها در نقش یک مهمان حاضر شد و سخنی نگفت. مراسم از جایی آغاز شد که «احمدی» از حاضران خواست به خاطر ۶۸ سالگی هنرمند نقاش از جای خود برخیزند و سپس در رثای دوست قدیمی خود گفت: «امشب بهترین لباس هایی را که داشتم پوشیدم و برای اینکه به چشم هنرمند و دوست ۴۵ ساله ام بیایم، پیراهن آبی بر تن کردم. در تمام این سال ها و در بدترین و بهترین لحظه ها آیدین آغداشلو در کنارم بود و رنج های مرا دفن کرد و من غصه ها و حرف هایم را با او تقسیم کردم. او با صبوری گوش داد و گاهی آرامم کرد زیرا او فروتن و شکیباست و از مردم این سرزمین طلبکار نیست. آیدین می داند که سهم اش از این جهان چقدر است. به همین



دلیل هم نمی گوید که چرا مردم قدرش را نمی دانند و من در تمام این ۶۸ سال زندگی ام نگران دو دست آیدین بودم و فکر می کردم که اگر این دو دست آسیب ببیند چه می شود؟،»

احمدرضا احمدی با ابراز خوشحالی از اینکه روز تولد آیدین سرحال است و او همچنان در کنارش حضور دارد، گفت: «من هفت ماه زودتر از آیدین به دنیا آمدم و قطعاً اگر آن زمان از من سوال می کرد، به او می گفتم که در این دنیا خبری نیست، اما با این وجود او امروز نقاش بزرگی است، کارشناس آثار هنری است و نثر فارسی را مجلل و فاخر می نویسد، زیرا کوشش ما براین است که به سادگی برسیم چون نمی خواهیم ادای دیگران را در آوریم.»

اینها اما تمام آن چیزی نبود که«احمدی» درباره یار دیرین خود گفت. او آغداشلو را معلم بی ریایی دانست که آنچه را در زندگی کشف کرده است، بی هیچ ابایی در اختیار شاگردانش می گذارد. ضمن آنکه او سینما را نیز می شناسد و نقدهای خوبی می نویسد که تحلیلی و استدلالی است.

او در پایان سخنانش شعری را که برای آیدین آغداشلو سروده بود برای حاضران خواند. سپس بابک احمدی- پژوهشگر فلسفه، هنر و مدرس دانشگاه - در جمع حاضر شد و گفت: آیدین و چند نفر دیگر از نسل او از آغازگران فرهنگ و هنر دهه ۴۰ هستند که روی ما تاثیر گذاشتند و نگاه ما را نسبت به زندگی و هنر تغییر دادند و نسل های بعد را ساختند. و اما «بهرام بیضایی» که با تاخیری یک ساعته به مراسم رسیده بود درباره آغداشلو و هنرش سخن گفت. او که از ترافیک عصرانه تهران خسته و عصبی به نظر می رسید، توضیح داد: در ترافیکی که گیر کرده بودم تمام فکرهایم را جا گذاشتم و آنچه امروز می گویم، قطعاً تمام آن چیزی نیست که می خواستم درباره آیدین بگویم. از سوی دیگر حرف زدن از او در جمعی که خودش هم حضور دارد کار سختی است، زیرا او سخنران چیره دستی است و می دانم که چقدر کلمه دردست دارد و برای من که گریزان از حرف زدن هستم، این کار کمی سخت است. او اما درباره آغداشلو گفت: «در زندگی آیدین آغداشلو، سازنده اصلی لحظه ای است که او بین تسلیم شدن در برابر انهدام، می ایستد. او در ده سالگی آیدین آغداشلو بودن را انتخاب می کند و در این میان مجموعه «خاطرات انهدام» مهم ترین بخش از کارهای اوست که آنقدر مفهوم دارد که حتی می تواند نقاشی را دردل خود بگیرد.

بیضایی با پرداختن به مجموعه «خاطرات انهدام» یادآور شد: عملکرد این مساله در روحیه و روانشناسی آیدین قرار دارد زیرا او بارها کارها را می سازد و منهدم می کند. در پس مرور مجموعه «خاطرات انهدام» می توان پی برد که نقاش چگونه این سیر را ادامه داده است. در واقع این نقاشی ها درباره انهدام است و انهدام، نقاش را به خلاقیت وامی دارد و این خلاقیت چیزی نیست جز انهدام که این چرخه زندگی را می سازد. آیدین همان کاری را می کند که فردوسی در زمان خود انجام داد. کسی که بارها و بارها پهلوانان سترگ را با واژه ها ترسیم کرد و در پایان آنها را با واژه ها از بین برد و آیدین هم همین کار را با ساختن و نقاشی کردن انجام داد و این خلاقیت او مقاومتی در برابر انهدام است.

در بخش پایانی این مراسم، محمد احصایی- نقاش و خوشنویس و از دیگر دوستان آغداشلو - سخن گفت: «من ۵۰سال در کنار آیدین زیستم و چه شب ها که محو کار کردنش شدم، نوشته هایش را خواندم و آثارش را مطالعه کردم، بنابراین در ظاهر سخن گفتن از آیدین و آثارش برایم ساده می نماید. فرهیختگی و تیزهوشی در کنار طنز و دریادلی و سلوک در آیدین و کارهایش دیده می شود و برای من این آرزو حتی برای اینکه عظمت کارش را بنماید، دست نیافتنی است.آغداشلو نیز در پایان این مراسم در سخنانی کوتاه گفت: امروز در جمع شما غرق عنایت، لطف و کمی غلو شدم اما از این خبرها نیست .در بخش پایانی این مراسم در کنار رونمایی و فروش کتاب «این دو حرف»، سه تابلوی نقاشی آغداشلو در یکی از تالارهای استاد ممیزی رونمایی شد که در این میان، اثر جاودانه آغداشلو از مادرش نیز قرار داشت.

منبع : روزنامه سرمایه

http://vista.ir/?view=article&id=347560

VISTA.IR
Online Classified Service

ابوالفضل «عالی »بود



هنر، فرهنگ، زیبایی و هنرمند هر کدام بار معنایی عام و معمول دارند. هر یک از این واژه ها چه به عنوان اسم و چه به قصد صفت در جمله ای به کار روند، فضایی را درذهن مخاطب باز می کنند که با توجه به پیشینه شنیداری و دیداری و سابقه ذهنی، وجه غالب این فضاها در افراد مختلف، شاکله ای مشابه ومقارن می یابند. اما این الفاظ، با داشتن معانی معمول و مصطلح، الفاظی خاص هستند.

به گونه ای که با ورود ژرف تر به فضای آنها و تأمل دقیق تر، متوجه خصوصیاتی می شویم که فضای هر لفظ را با ویژگی هایی که دارای آن هستند از فضاهای دیگر متمایز می کند. این تمیز که ذاتی این الفاظ است در عین واقعی و معمول بودن، فرد پویا را -بسته به حدود پویایی و پرسش گری اش- به فضایی فراتر و مرزهای تحقق این اسما و صفات می برد.

ابوالفضل پیش از انقلاب، دانشجوی گرافیک دانشکده هنرهای زیبا بود. او را به عنوان گرافیست می شناسند و البته گرافیست انقلاب اسلامی. چرا که در آستانه پیروزی انقلاب، ابوالفضل مانند فردی منتظر که عزیزش از راه می رسد از همان مقطع یکی دو سال مانده به انقلاب و خصوصا چند ماه پیش از آن، هرچه آموخته بود و در توان داشت با رغبت و افتخار به پای انقلاب ریخت و آن همه شور و علاقه سبب خلق آثار متعدد و متنوعی شد که بر هنرمندان دیگر هم تأثیری به سزا گذاشت چه آنها که همراه بودند از شوق و ذوق او بیشتر ترغیب و تشویق می شدند و چه آنها که بیرون از دایره در تردید آمدن و نیامدن به سر می بردند که با دیدار و مشاهده خلاقیت مستمر او، حصار تردید را می شکستند و همراهی می کردند. اینگونه بود که ابوالفضل مبدأ و منشأ تجربه های بسیاری گردید که حتی بر حلقه نقاشان انقلاب هم بی تأثیر نبود. حضور او در معرفی هنر انقلاب به جامعه و مجامع فرهنگی و هنری، حضوری است که نمی توان آن را انکار کرد. افرادی که با هنر انقلاب میانه چندانی ندارند چون هنر را مستقل از اهداف و آرمانهای دینی و انقلابی می دانند، بناگزیر ابوالفضل را به همین دلیل ساده، ندیدند و نشناختند -البته در جای دیگر خواهم گفت که این امر بیشتر تجاهل بود- عالی اما در مسیر خود هرگز دچار تردید و تشتت نشد. ویژگی های والای انسانی، عاطفه و مهرورزی، نوع دوستی، اخلاق و تعهدکاری، احترام به پیشکسوتان و افراد باتجربه، رعایت شأن اساتید، استقبال از نقد و نظرات دیگران در مورد کارهایش، تدریس و تربیت دانشجویان بسیار، سعه صدر و جستجوی مستمر هنر و تجربه های جدید، برخورد خوب و صمیمانه با استعداد دیگران، تحسین آثار خوب، زودجوش بودن و مساعدت بیش از حد نسبت به همکاران، او را انسانی مومن و خودساخته معرفی می کرد و چون خود را خوب مراقبت و شکل داده بود این ویژگی ها در مدیریت هنری او به خوبی جلوه گر شد. سامان دادن مرکز هنرهای تجسمی «حوزه هنری» ، ارتباط دوستانه و صمیمی با همه هنرمندانی که با علایق و سلایق مختلف، ذیل باورها و اهداف مشترک قلم می زنند و اندیشه تعالی در هنر را در سر می پرورانند و گستره فعالیت های جمعی که ابوالفضل علم درایت و هدایت آن را به خوبی بر دوش می کشید، کار بزرگی است. درد و مرض ناخواسته تشتت و تردید که کمی دامن این جریان عظیم را هم گرفته است و کم عنایتی و کم شناختی متصدیان امور فرهنگی و هنری، و سرگرمی اهالی سیاست در مسائل ریز و درشت سیاسی و کوتاهی و قصور امثال ما، نگذاشت که شأن ابوالفضل، آنگونه که سزاوارش بود، تعریف و تحقیق گردد.

عالی به حق زبان تصویری فرهنگ و هنر انقلاب اسلامی است، شأن او حتی در دهمین سالگرد رحلت اسفبارش، هنوز مستور مانده است .
اساس هنر انقلاب بر تذکر است. تذکر به فطرت انسان ها تا خویش را بیابند و بشناسند و در مسیر شناخت خالق هستی قرار بگیرند و این مهم با تصاویر و نقش و طرح های هنرمندانه صورت گرفته است. حال، اسناد این جریان ارجمند یعنی نقاشی ها و آثار گرافیکی در کجا نگهداری می شود آنها که جان و جوانی خود را آگاهانه در این راه گذاشتند آیا از مراقبت دقیق و دلسوزانه نهادهای
ذی ربط آسوده خاطر باشند.

امروزه اکثر آن جوانان دیروز، سپیدموی گشته و با کوله باری از تجربه های گرانسنگ و تلخ و شیرین، در خطر فراموشی و استعاله در امواج متعدد و زودگذر قرار گرفته اند. نوع برخورد با ابوالفضل عالی، چه در حوزه و چه برون از حوزه به ما می گوید که جریان هنر انقلاب، آنگونه که سزاست تعریف و تحقیق نگردیده. هنرمندان انقلاب، کم نگذاشتند و هرچه در توش و توان داشتند، ارایه کردند اما مگر انقلاب خدای ناکرده به پایان رسیده است که هنرمندان انقلاب مهجور مانده اند. مسایل و معضلات مادی، نقص اصغر قضیه است، نقصان اکبر و اصلی در این جریان، رهاشدگی آن است. انگار به صورت پنهان و خزنده نسبت به این جریان عظیم و پویا و تاثیرگذار، اعلام بی نیازی می شود. در زمانه ای که غرب غارتگر با بهانه کذایی مبارزه با تروریسم ادعای مسخره مبارزه با سلاح های کشتار جمعی به عراق حمله می کند و با کشتن هزاران نفر از انسان های یک سرزمین مسلمان، موزه ها و مواضع تاریخی و باستانی آنجا را غارت می کند تا تمدن بین النهرین هم اسناد و آثارش، تنها در موزه های غرب قابل رویت و شناسایی شود واین تهاجم چندمنظوره که با هزینه گزاف مادی و تلفات انسانی انجام می گیرد چه هدف دیگری جز استحاله فرهنگ ها و تمدن های دیگر را در غرب دنبال می کند؟ درآمد فرانسه از موزه ها و توریست هایی که برای دیدن آثار فرهنگی هنری تاریخی به آن سرزمین می روند از درآمد بعضی از کشورهایی که نفت صادر می کنند بیشتر است. در جایی که غربی ها به آثار هنرمندان خود اکتفا نمی کنند و با هر وسیله ممکن آثار هنر و تمدن دیگر ممالک را به موزه های خود می کشند، ما در سرزمین خود نسبت به آثار فرهنگی و هنری خودمان چه برخوردی می کنیم؟ آیا آگاهی جمعی و تخصصی نسبت به فرهنگ و هنر در میان متولیان فرهنگی، یک دغدغه و انگیزه جدی است؟ تکریم ابوالفضل عالی احترام به یک فرد و خانواده او نیست، تکریم و تعظیم تلاش ها و دغدغه های آرمانی فرهنگی یک نسل است. احترام به فطرت جامعه است. بروز تعلق خاطر ما نسبت به هنر و آثار هنری است. پیشتر گفتم، آن طرف تجاهل می کند چرا که اگر آثار خلق شده بعد از انقلاب را مورد ارزیابی قرار دهیم، فارغ از مضمون و موضوع، حتی در تجربه و تحلیل ساختاری و زیباشناسانه، نمی توانیم از کنار آثار ارزشمندی که مبتنی و متاثر از انقلاب خلق شده اند بگذریم. شالوده هنر معاصر، خصوصا در سه دهه اخیر متشکل از آثار و جریان هایی است که هنر انقلاب در واقع قسمت اعظم و اصلی این شاکله را تبیین می کند.

در مقالات و کتاب هایی که در مورد هنر معاصر پژوهش و تالیف می شوند حذف و تجاهل نسبت به این جریان، اگر تحریف نیست پس چه هدفی را دنبال می کند این از دایره روشنفکری در هنر، اما متصدیان و متولیان امور فرهنگی و هنری را چه شده است که نسبت به حقوق فردی خود، فعالند اما نسبت به این همه بی مروتی و تحریف و تخریب، تسامح و تساهل می کنند؟ اگر هنرمندان معاصر در زمینه های مختلف موسیقی، نمایش، ادبیات، هنرهای تجسمی مرتبط با انقلاب حرفی برای گفتن نداشته و ندارند، پس شما بر مساند امور چه می کنید، پست و سمت گرفته اید که از چه پدیده و چه افرادی پشتیبانی و حمایت کنید؟ دوران شکوفایی انقلاب اسلامی و هشت سال دفاع مقدس را عملا و به عمد حذف می کنند و حتی پا را فراتر گذاشته و تحریف و تخریب پنهان و آشکار می نمایند و شما خم به ابروی مبارک نمی آورید. با عرض معذرت فراوان از روح و روان ابوالفضل عزیز؛ آیا آثار خلق شده توسط عالی، مقطعی و مصرفی بوده است و حال تاریخ مصرف آن تمام شده است؟ تمام کسانی که در این قضیه کوتاهی کرده اند چه به عمد و چه از سر اشتغال و غفلت در واقع شاخه ای که بر آن نشسته اند را اره کرده اند. چرا؟ به دلیل اینکه در میان همه افراد این کره معلق، به جز معدود افرادی ناچیز، اکثریت قابل و قاطع، انقلابی هستند.

مگر معنی انقلاب عزم و انگیزه دگرگونی و تن ندادن به وضع موجود نیست؟ در حال حاضر چه تعداد از ملت ها و چند درصد جمعیت جهان از وضع موجود راضی هستند؟ انسان در وضعیت به ظاهر مطلوب و اوضاع عادی، باز هم طلب و تمنای وضعیت بهتری دارد و همواره درامید و آرزوی ترقی و

تکامل به حیات خود ادامه می دهد و نیازی به گفتن ندارد که ترقی و تکامل، تنها و لزوما بعد مادی و اقتصادی ندارد و مسایل معیشتی و رفاهی، ضلعی از حیات معنوی و رو به تکامل آدمی را تشکیل می دهد. در این میان هنرمندان، ازهمه افراد انقلابی ترند و مگر یک اثر هنری اعم از موسیقی، حجم، نقاشی و تصویرسازی دعوت به فضایی برتر و متعالی نمی کند؛ مگر اثر هنری تفکر بر نمی انگیزد؟ بگذریم از اینکه هنر در وجوه مختلف خود، به صورت ابزار سیاسی اجتماعی هم مورد سوء استفاده های بسیار قرار می گیرد. به عنوان مثال فیلم های سینمایی که به قصد سرگرمی و تفنن جذب و کشیدن مخاطب به سالن های تاریک ساخته می شوند در پشت به ظاهر سرگرم کننده خود اهداف دیگری را هم دنبال می کنند که جای تشریح آن در این مقال نیست.

هنرمند حتی در صورت مدعی بودن به هنر غیرمتعهد وآزاد باز هم در طلب و تمنای ارتباط فراگیر با مخاطب را دارد و اساسا هنر بدون مخاطب، عملیاتی شخصی و محکوم و محدود است. و به محض ارایه یک اثرحتی به یک نفر از حالت شخصی و پنهان درآمده و ارایه و افشا می شود و مؤثر و خالق اثر در اثر تصویری یا تمثیلی خود، میل به تأثیر در مخاطب را هم بالقوه دارد. اثر هنری چه نوشتاری، چه صوتی و چه به شکل حجم یا تصویر، در ذات خود حرفی برای گفتن دارد که خلق می شود اگر اثری عادی و فاقد کیفیت مطلوب باشد که عنوان اثر هنری نمی گیرد. پس این دعوت به فضای دیگر و غالباً متفاوت و متعالی اگر حرکتی انقلابی نیست چه نامی می توان بر آن نهاد؟ متأسفانه ما از دو طایفأ روشنفکر و روشنفکرستیز که هر دو نمادهای افراط و تفریط هستند آسیب های جدی و فراوانی دیده ایم و این آسیب با عدم درک صحیح از مقام و موقع هر یک و نرسیدن به تفاهم- و نه لزوماً توافق- ادامه دارد و زمینأ سوءاستفاده های متعدد و تظاهرات بی وجه هم می گردد. گاهی ادعای تعلق و قبول پدیده ای را داریم اما در عمل بر ضد همان پدیده تلاش می کنیم.

در مواقعی نسبت به پدیده ای اظهار مخالفت و انزجار می کنیم اما نتیجأ رفتار ما تأیید و تعلق به آن پدیده را اثبات می کند و این بی رنگی ها چون اسیر و مغلوب رنگ تعلق و تعصب گردید هنرمند با هنرمند از سر ستیز و مخالفت برمی آید حال آنکه نفس هنر به مودت و رفتار انسانی و دلسوزی متمایل است. ابوالفضل عالی ویژگی های خوب انسانی را وجدان کرده بود و پیش از آنکه او را هنرمند بدانیم و فارغ از مسلمانی او، انسانی آزادمنش، دلسوز و گره گشا و کمال طلب بود و این ویژگی ها و خصوصیات بسیار خوب دیگر او را از بسیاری جهات متمایز کرده بود. مطمئن هستم اگر فضای جامعأ هنری ما فارغ از تعصبات و تعلقات غالباً بی بنیاد بود، ابوالفضل را بیشتر می شناختیم هرچند برای اهل هنر و اندیشه و انسان های آرمانی و آرمان های انسانی، ناشناخته نیست اعتراف می کنم که او را آنگونه که سزاست نشناخته ام و این قصور شاید که بهانه ای باشد برای ادای دین نسبت به آنهایی که حق آنها بر گردن نازکم سنگینی می کند، تنها می توانم بگویم خدا رحمت کند او را که ابوالفضل بود و عالی.

منبع : روزنامه کیهان

http://vista.ir/?view=article&id=282985

VISTA.IR
Online Classified Service

احمد امین نظر



«احمد امین نظر» هنرمندی است که هم از توش و توان طراحی به معنای Drawing برخوردار است و هم سواد بصری بسیار قابل اعتنایی دارد.



او در ارکستراسیونی از فهم خط و رنگ و سطح و بافت، ذهن خلاق خود را به کار انداخته و در آخرین نمایشگاهش ثابت کرده که دست به هر سطحی بکشد، آن را به کیمیا بدل می کند.

در شرایطی که انواع و اقسام تصاویر سهل الوصل با قابلیت تکثیر انبوه و فوری در اختیار عموم قرار دارد و حساسیت عمومی به موازین «تصویر» به سطحی شکننده نزول کرده است (و این یك معضل بین المللی است)، احمد امین نظر با ۱۳ تابلوی نقاشی، بار دیگر نقش و اهمیت هنر والا را به ما نشان می دهد. هنری که شأن مخاطب را مراعات کرده و حریم و حرمت تصویر را با شکوهی خیره کننده حفظ می کند.

«امین نظر» را باید یك استثنا به حساب آورد، چرا که در محیط ذهنی این هنرمند، تأثیرات مسموم کننده نوعی مدرنیسم عاریتی که پس از کمال الملك و شاگردان و پیروان اصیل او، هنر معاصر ما را آلوده ساخت؛ اصلاً دیده نمی شود.

احمد امین نظر در میانه دو قطب: یکی در مرکز و نقطه عطف تحول نقاشی معاصر ایران (کمال الملك و نسل اول پس از او) و دیگری مؤثر از نوعی مغناطیس بارورکننده از سرچشمه های هنر والای اروپایی و به ویژه «تی سین» ذهن و زبان نقاشانه خود را سر و سامان داده است.

اما پختگی و ارتقای هرچه بیشتر او بر اثر آشنایی مستقیم با هنر معاصر اروپا (کار و تجربه در آلمان) و تنظیم و تدوین هوشیارانه او از راهی است که تا آستانه ۵۰ سالگی از سر گذرانده است. او هم اکنون نقاشی است که سوابق آموزشی، آکادمیك، تجربی، ملی و بین المللی اش را در وجدی شاعرانه و زبانی خالص و ناب برگرفته از نوعی نقاشی اندیشه ورزانه با مهارت و تسلط مثال زدنی، عرضه می کند.

امین نظر را به عنوان نقاشی فیگوراتیو که قواعد آکادمیك را به درستی درك کرده و مهارت طراحانه ممتازی دارد به خاطر می آورند. اما بیان چنین توصیفاتی دربرگیرنده نیمه نخست حضور امین نظر در نقاشی ماست. چرا که او با پشت سر گذاردن سابقه ای درخشان از پردازش های طبیعت گرایانه و فیگوراتیو و به موازات کسب تجارب و آگاهی های بیشتر، بیان دیگری از هنر نقاشی را آرام آرام به درون ساختار ذهنی خود وارد کرد. بیانی که در مسیری کند و تدریجی و به نرمی در دستان او رام شده است. او هم اکنون به جریانی زلال از نوعی شعر تغزلی در قالب ناب نقاشی دست یافته است.

امین نظر در آخرین آثارش تصویری دیگر و حضوری غیرمنتظره و نو از خود بروز می دهد. او از جمله نقاشانی است که در میانه سنین ۴۵ تا ۶۰ سالگی هستند. هنرمندانی که دوران مقدماتی، تجربه گری و آزمون و خطا را از سر گذرانده اند و دیری است که دیگر آثار آنان را با اعتنا به استعداد، قدرت طراحی، درك فیگوراتیو و شیوه رنگ آمیزی و توصیفاتی از این قبیل ارزیابی نمی کنیم.

امین نظر در صعود به پایگاهی ارجمند در نگرش نقاشانه خود، از بیان فیگوراتیو و مضامین متنوع اجتماعی عبور کرده و به نوعی پردازش خالص (Pure) در ساختار آثارش دست یافته است.

او همزمان به دو کار بزرگ مشغول است:

۱) رهایی آثارش از بند ادبیات و چارچوب های از پیش تعیین شده.

۲) پایه ریزی منظومه ای از بیان ناب نقاشانه.

بلافاصله باید افزود که او همچنان نقاشی مضمون گراست، اما مضمون گرایی او فقط تعبیر و ترجمه ای فیگوراتیو نیست. حتی فیگور در آخرین تابلوهایش کارکرد تازه و معنای متفاوتی نسبت به گذشته اش دارد. مضمون در آخرین آثار امین نظر، از نوعی پس زمینه فلسفی و شاعرانه سرشار می شود.

تابلوهای اخیر او نه در وصف «موضوعی» که نشان می دهند، بلکه در تأویل آنچه اندیشه او را در می نوردد، خلق شده اند. او در این کشاکش، اهتمام خود را نه در ابراز «حرف های خوب»، بلکه در ستایش «خوب حرف زدن» به کار گرفته است. احمد امین نظر در آستانه پنجمین دهه

زندگانی اش و « با رنج بسیار، با یك بند انگشت پیشرفت در سال» گاه از کار دست می کشد و در کار خویش می نگرد: «من نیمه دوم زندگی ام را در شکستن سنگ ها، نفوذ در دیوارها، فرو شکستن درها و کنار زدن موانعی گذرانده ام که در نیمه اول زندگی به دست خود میان خویشتن و نور نهاده ام.»*

او هم اکنون «خوب حرف زدن» را تجربه می کند. حالا دیگر مهم نیست از چه بگوید، بلکه «نوع گفتن» اهمیت دارد. در چنین رویکردی است که او به هر چه نظر کند به دستمایه ای فاخر، دیدنی و ارجمند تبدیل می شود. به مرکز کشاندن و در زیر نورافکن قرار دادن آنچه معمولی، حاشیه ای و در دسترس است (میوه انجیر، به، سیب، شمع، پروانه، بشقاب و...) و از فرط «دم دست بودن» اصلاً دیده نمی شود و ارتقای امر «معمولی» به «متعالی»؛ بهترین نشانه خلاقیت است.

او به خوبی می داند که یك طراح یا نقاش اصیل، در واقع «دیده بان» تحولات بصری جامعه خود است.امین نظر، تاکنون نشان داده است که «طراحی» یعنی پدیده ای که عشق، توجه و شعور را به زندگی می افزاید، مرحله بسیار مهمی از تکوین هنری یك نقاش است. با اعتنا به چنین فهمی است که او هم اکنون می تواند نگاه ما را به شعف و شگفتی دعوت کند و بخشی از الماس جانش را به ما هدیه کند.

«انرژی بصری» ساطع شده از آثار امین نظر، بیننده را وادار به سکوت، احترام و تمرکز می کند. به گونه ای که فراموش می کنی تا قبل از ورود به نمایشگاه چه حال و احوالی داشته ای.

«انرژی بصری» همان چیزی است که هنرمند نقاش آن را ابداع، توزیع و کنترل می کند.

امین نظر، نقاش معاصر جهان در آستانه هزاره سوم است. چرا که ریشه های خود را در فرهنگ سترگ ملی گسترانیده و ریه های خود را از بادهای آن سوی مرزها آکنده است. جهانی بودن او، دقیقاً در ایرانی بودنش مستتر است. از جمله نشانه های هویت ایرانی در آثار احمد امین نظر، می توان به بازی او با نقشمایه ها و بازیگری و رقص خطوط و رنگ ها در آثارش اشاره کرد و کیست نداند که جهان مدیون رقص خطوط و بازی رنگمایه هایی است که هنر ایرانی به فرهنگ تصویری جهان اهدا کرده است. در آخرین آثار امین نظر نوعی زینت گری نیز پیداست، زینت گری آثار او، البته با مهارت فنی توأم است. او با دانایی و فراست توانسته است زینت گری و مهارت فنی را در ململی از راز و رؤیا ترکیب کند و برای اثبات ایرانی بودنش به هیچ جای تاریخ نیز دستبرد نزده است.

یکی از تفاوت های عمده امین نظر با همدوره ای هایش در فهم عالمانه او از نقاشی امروزی جهان است. در نوع نگرشی که می تواند مسیر سالم نقاشی امروزی ایران را به درستی ترسیم کند.

او برخلاف برخی از نقاشان هم نسل خود، استنباط ژرف تری از مفهوم «ایرانی» در نقاشی معاصر دارد.

در نظر احمد امین نظر، «ایرانی» بودن به معنای قدیمی و امری متعلق به گذشته نیست که با ترسیم چهره های مینیاتوری، زن ابروکمان، مرغ عشق، سروسهی و استعاره هایی از دوران خاقانی و سعدی؛ قابل بیان باشد. همچنین او، جهانی بودن و معاصر بودن را به معنای یك کالای وارداتی تعبیر نمی کند، تا از الصاق فضاهای آبستره با تصاویر استخراج شده از نگارگری سنتی ایرانی، ساده دلانه خود را «مدرن» تصور کند. امین نظر با همه توجه و احترامی که برای مکتب کمال الملك و نقاشان پس از کمال الملك از جمله علی محمد حیدریان، پتگر، اولیا و ... قائل است و همچنین با همه شیفتگی وصف ناپذیری که برای آثار بزرگان هنر اروپا بویژه «تی سین» قائل است؛ اما از پنجره ای به جهان می نگرد که ابعاد و اندازه ها و زوایای آن را با دست خود ساخته است. او برای ایرانی بودنش توسل به ابروی کمانی و چشم بادامی و لب غنچه و تعابیری از این قبیل نمی جوید و برای معاصر بودن با جهان امروز نیز ناشیانه «ایسم»های غربی را به تصویرگری های شرقی وصله نمی کند.

امین نظر در آستانه پنجاه سالگی به آن راز فراموش شده پی برده است. رازی که در نزد کلاسیك های ادب و هنر همه ملل نهفته است: اقبال عمومی و تأیید خواص!

حافظه تاریخی به خاطرمان می آورد که هنرمندان بزرگ، همواره در آثارشان یك لایه بیرونی دارند که مردم عادی از آن لذت می برند، مثل حافظ، شکسپیر، فردوسی یا سعدی که لایه بیرونی یا همان لایه اول کارشان برای عامه، سرگرم کننده و خواستنی است و در عین حال گروه

فرهیختگان نیز از خلجانات روحی و پیچیدگی های ذهنی آثارشان به وجد می آیند.

هوشمندی، نبوغ و تبار اخلاقی، وجه مشخصه همه هنرمندان بزرگ است. با این حال نه سعدی بزرگ و نه حافظ شگفت و نه فردوسی سترگ هیچ کدام خوشه انگور را حبه حبه نکردند تا مخاطب آن را دانه دانه قورت دهد.

دیالکتیك حیرت آور آثار اینان در همه «پیچش مو» نهفته است.

با چنین نگرشی، در ۲۰۰ سال گذشته، هیچ نقاشی به جایگاهی که کمال الملك در آن قرار داشت، دست نیافته است.

هنوز افسانه هایی که دهان به دهان می گشت واز نقاش ساحری می گفت که «جادو قلمش چه ها که نمی کند» دراذهان برخی باقی است.

شماری از آن افسانه ها را شاید هنوز هم می توان شنید و به یاد آورد: «می گویند استاد کمال الملك، روزی در فرنگ به علت بی پولی به جای اسکناس نقشی از اسکناس بر صفحه رسم کرد. صاحب رستوران انگشت به دهان نه تنها کمال الملك را به میهمانی پذیرفت، بلکه مبلغی پول نیز به او پیشکش کرد...».

«می گویند وقتی استاد یك قناری زنده را در کنار تابلوی نقاشی اش گذاشت، قناری به اشتباه افتاد و برای تصویر نقاشی شده قناری شروع به خواندن کرد...»

راستی رواج چنین حیرت و شگفتی را چگونه باید تعبیر کرد؟

جز در توجه عامه مردم به لایه بیرونی آثار ماندگار است؟ نکته اینجاست که اگر کمال الملك حتی یك هنرمند اروپایی می بود، حتماً یك هنرمند کلاسیك اروپایی می شد.

موضوع کمال الملك و هنر کلاسیك اروپا، بر خلاف رأی شتابزده برخی شارحان میانمایه هنر معاصر، اصلاً ماجرای تقلید و گرته برداری صرف نیست.

کمال الملك با هنر اروپایی «آشنا» شد. رابطه او با هنر اروپا، بیشتر به یك آشنایی و مکالمه فرهنگ ها شباهت دارد تا آن چیزی که از آن به تقلید صرف یاد می شود. کمال الملك نقطه وصل قریحه شرقی و فنون غربی است؛ ملتقای شور ایرانی و عقل اروپایی.

کمال الملك، شأن هنر و مقام هنرمند را از دو راه به اثبات رسانید.

یکی از راه مهارت و جذابیت خیره کننده آثارش و دیگر با وقار و آداب پاکیزه ای که از اندیشه ورزی هنرمند انتظار می رود.

احمد امین نظر، به سلوك کمال الملکی سخت دلبسته است و در انتقال آن به آداب نقاشانه خود، جهد و کوشش بسیار کرده است.

ذهن و زبان امین نظر در بند آثار نقاشانی است که در مقابل آثار آنان نفسش بند می آید. او از یادآوری لحظاتی که رودرروی آثار «تی سین» قرار گرفته، چنان به وجد می آید که تقریباً چیزی شبیه تنگی نفس به او دست می دهد تا نتواند کلمات را در ذهنش مرتب کند و در کلامی جویده و تب آلود، شور و شیدایی اش را ابراز کند.

با این همه باید حساب او را از بخش های بسیاری از نقاشی ما در طول یك سده گذشته، جدا کرد، چرا که در یك سده گذشته، نقاشی ایرانی میان دو قطب: «سنت گرایی نسنجیده» و «نوگرایی بی پشتوانه» در نوسان بوده است. عوارض بیمارگونه این رفتار هنوز هم گریبان بسیاری از نقاشان ما را رها نکرده است. امین نظر، بخوبی می داند که «نوآوری» در «نفی سنت ها» حاصل نمی شود، بلکه باید سنت ها را نقد و از روشی پیچیده شامل نوعی «پیروی» و «سرپیچی» استفاده کرد. یعنی باید از سنت ها فاصله گرفت؛ فاصله ای که فرصت شناسایی سنت را فراهم می سازد. با چنین فرایندی است که نحوه شناخت و طرز برخورد ما با سنت ها نسبت به نسل های قبلی متفاوت خواهد شد.

دستیابی به چنین تفاوتی بی تردید خود، نوعی نوآوری است. تحت چنین نگرشی است که می توان اثر هنری را هم از دیدگاه زمان خود (زمان خلق اثر) کنکاش کرد و هم به یك داوری مبتنی بر ارزش تاریخی دست یافت.

حقیقت آن است که جهان امروز، هر کس را که از ریشه ها بریده و بی اصل و نسب شده باشد، بی تردید حذف می کند و نادیده می گیرد. باید در متن تمدن خود به جوشش و کوشش پرداخت، راه دیگری قابل تصور نیست.

در این پارادایم، آن نوع از سنت گرایی که به گذشته ها می چسبد و تغییر را بر نمی تابد، مردود است.

همانطور که از ریشه ها بریدن و روی آوردن به «دیگری» نیز باطل محسوب می شود.

احمد امین نظر، ایستاده در بلندای درکی ژرف از ضرورت های نقاشی معاصر ایران و در آستانه نوعی تعادل که بی شك پشتوانه «کمالی» است که نشانه هایش را از هم اکنون در آثارش می توان دید، ما را به تماشای شور و شعف، رنگ و حرکت، زندگی و مهربانی دعوت می کند.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=242697

VISTA.IR
Online Classified Service

احمد عالی ـ عکاس و نقاش



احمد عالی در تبریز، خیابان حافظ، در محله خیابان «سر راه محله مارالان»، و در خانه‌ای با معماری قدیمی متولد شد. خانه‌ای نسبتاً بزرگ، که اندرونی و بیرونی داشت و حیاطی پر درخت. پدربزرگ ناتنی که در واقع عموی پدر بود، مرد خانواده و سرپرست و ولی سه بازمانده از پدر (این سرپرست در ۱۰ سالگی احمد فوت می‌کند)، مردی اهل کتاب، که مطالعات فقهی داشت و مورد اعتماد و احترام مردم بود. آمد و رفت همیشگی مردم، صمیمیت و احترامی که جاری بود، بخصوص تابستان‌ها که در غروب، حیاط بیرونی آب‌پاشی می‌شد، و تخت چوبی کنار باغچه با گلدان‌های شمعدانی دور حوض و گلکاری‌های منظم و آرایش‌شده، محل پذیرایی و حضور آشکار میهمانان بود؛ برای احمد خاطرات خوابگونه از آن سال‌ها است.

خانه دوران کودکی، در محله‌ای قدیمی و بر خیابان جدیدالاحداث (حافظ) که منتهی می‌شد به باغشمال، قرار داشت. صد متر پایین‌تر، فضای وسیع و باز باغشمال یا باغ شازده که حالا اثری از درخت و آب‌نما در آن نیست، محل بازی و سرگرمی بچه‌ها بود، که از آن‌جا می‌شد آسمان بیکران و افق‌های دوردست شهر را دید، و رودخانه غالباً خشك را، که با بارش باران جاری می‌شد و در آخر به زمین‌های صاف می‌رسید و برکه‌های وسیع و متعددی را شکل می‌داد. غروب‌ها که رفته‌رفته زمین به تیرگی می‌رفت، و آسمانِ هنوز روشن، گاه ارغوانی، سرخ یا نارنجی می‌شد، همراه با پاره‌های پراکنده ابر، و انعکاس نور در برکه‌ها، منظره بسیار بدیعی را پدید می‌آورد. گاهی نیز پرواز دسته‌جمعی و هفتی یا هشتی شکل مرغابی‌ها، زیبایی چنین منظره شگفتی را به کمال می‌رساند.

«از بازی‌های کودکانه خاطرات بسیار زیادی دارم. در تعطیلات تابستانی مدارس، دایی بزرگم با سه پسر و سه دختر از تهران به تبریز می‌آمدند و دو

پسر دایی کوچکم که در خانه پدربزرگ مادریم زندگی می‌کردند با برادر و خواهرم می‌شدیم یازده نفر. برادرم که پنج سال بزرگ‌تر از من است و بزرگ‌تر از باقی بچه‌ها، بازی‌گردان بازی‌های گروهی ما بود. همیشه هم کارهایی که بچه‌های دیگر کمتر حاضر به انجام آن بودند، به عهده من گذاشته می‌شد: مثل پریدن از دیوار باغ و چیدن مخفیانه میوه، و یا پرتاب و انفجار بمب‌ها و نارنجک‌هایی که می‌ساختیم و در بازی «نبرد روسیه و آلمان» استفاده می‌شد. این عملیات و بازی‌ها در خانه پدربزرگ مادریم که بزرگ‌تر از خانه ما بود انجام می‌گرفت.»

«از دیگر سرگرمی‌های دوره کودکی برش تخته سه‌لایی با اره‌مویی و ساختن اشیایی مثل میز، صندلی، خانه و... به اتفاق برادر بزرگترم است که معمولاً هم مورد حمایت فامیل بود و از ما می‌خریدند. گاهی هم برادرم، بچه‌ها را دور خودش جمع می‌کرد و با ما تئاتر تمرین می‌کرد. بعد از فروش بلیط به فامیل، در خانه برای آنها تئاتر اجرا می‌کردیم.»

حضور پدر در زندگی احمد بسیار کوتاه است. چهار یا پنج ساله بود که او را از دست داد. در عوض مادر همه وجودش را به پای بچه‌هایش ریخت.«مادرم زنی بسیار منظم، دقیق و انسانی بسیار راست‌کردار، سختکوش و مهربان است. همیشه با دقت اعمال و رفتار ما را مراقبت می‌کرد. با ما زیاد حرف می‌زد و یا نصیحت می‌کرد. یادم هست به خواهر بزرگ‌ترم، انواع کارهایی را که در آینده‌اش مفید خواهد بود، یاد می‌داد. از جمله خیاطی و ریزه‌کاری‌های آن و خیلی چیزهای دیگر را. و اصرار داشت که هرکدام را با دقت و توجه کافی یاد بگیرد و به همان ترتیب هم انجام دهد. من هم پابه‌پای خواهرم دستورات و سرمشق مادرم را با اشتیاق انجام می‌دادم.

تمایلم بیشتر به کارهای ظریف و پرکار بود. هنوز تعدادی از آن آموخته‌ها را در مواقع لزوم به کار می‌گیرم و برای انجام هر کدام از این کارها به همان نظم و ترتیب سیستماتیکی که مادرم یاد داده بود عمل می‌کنم.»(۱)

دوران ابتدایی را در دبستان کمال سپری کرد. نظم و دقت او در درس، و در سال‌های آخر دبستان؛ مهارت او در نقاشی و کارهای دستی، ویژگی‌های بارزش، سبب توجه اولیا مدرسه به او شد. «در دبستان از روی عکس خیلی خوب کپی می‌کردم. بچه‌های دیگر هم می‌خواستند تا چیزی برایشان بکشم. معلمی داشتیم که برای آموزش هنر، کتاب‌چه‌ای تهیه، و چند تا از طرح‌های من را هم به اسم خودش در آن چاپ کرد. و این موجب غرور و خوشحالی بسیار من شده بود.»

سال‌های دبیرستان، آغاز آشنایی و کار با رنگ و روغن است. «در خیابان اصلی تبریز (پهلوی سابق) نقاشی به اسم «باجالانی» مغازه داشت که اغلب کپی‌هایی برای فروش می‌کشید. مدرسه که تعطیل می‌شد، فاصله نسبتاً زیاد آنجا تا مغازه را با دو طی کرده، و از پشت ویترین نقاشی‌های او را تماشا می‌کردم. همیشه هم اولین توجهم این بود که آیا کار تازه‌ای کشیده شده یا خیر. کمتر اتفاق می‌افتاد که به داخل بروم، ولی هرکاری را که به‌نظرم زیبا بود، خیلی با دقت نگاه کرده و به ذهن می‌سپردم، تا در خانه با یادآوری جزئیات‌اش آن را از حفظ بکشم. در تعطیلات تابستانی این کار استمرار بیشتری پیدا می‌کرد. به تدریج با نقاشان روس آشنا شده و کار آن‌ها الگویم قرار گرفت.»

اوقات فراغت در سال‌های دبیرستان بیشتر به نقاشی گذشت اما ذهن خلاق او تنها به نقاشی بسنده نمی‌کرد، و هرچیزی که علاقه‌اش را برمی‌انگیخت می‌توانست او را مدت‌ها به خود مشغول کند. دست‌ساخته‌هایش به تدریج به اشیایی ماهرانه تبدیل شدند. کم‌کم با نقاشان تبریز بیشتر آشنا شد.

ابتدا ««علی‌اکبر یاسمی» که شاگرد کمال‌الملك بود، و بعد نقاشی دیگر به نام «واهرامیان» که در یکی از آکادمی‌های شوروی (سابق) تحصیل کرده بود و هر دو در تبریز فعال بودند، اما هنوز کلاس‌های آزاد و عمومی نقاشی رایج نشده، و چند سالی مانده بود، تا هنرستان میرك در تبریز به راه بیفتد. سوم را که تمام کرد، مصمم به ادامه تحصیل در رشته نقاشی است. به تهران آمده (۱۳۲۹) و در هنرستان تجسمی پسران ثبت‌نام کرد. برادرش پیش از این برای تحصیل در دانشسرای عالی به تهران آمده، و جایی را اجاره کرده بود. احمد پیش او ماند. تحصیل در هنرستان تجسمی را چند ماهی بیشتر ادامه نداد و ترجیح داد تا در کلاس‌های آزاد هنرستان کمال‌الملك ثبت‌نام کند. محمود اولیا، حسین شیخ، حالتی، حسین بهزاد، دکتر کیهانی و... از جمله اساتید آنجا هستند. چهار سال تحصیل او ادامه یافت.

در این زمان، تاکید روی طراحی و صحت طرح بیشتر انتظار از هنرجویان بود، و دقت احمد عالی در اجرا، و توانایی‌های او، بسیار مورد تشویق

اساتید به‌خصوص محمود اولیا قرار می‌گرفت. «اولیا خیلی به من توجه و محبت داشت و گاهی به گرمی نصیحتم می‌کرد و می‌گفت: عالی آدم هرچه هنرمند باشد، باید انسان خوبی هم باشد.» در کنار آموزش عملی، با نقاشی و نقاشان اروپا هم آشنا شد. «به کارهای رامبرانت و میله (Millet) خیلی علاقه‌مند بودم. بعد از مدتی هم با کارهای نقاشان امپرسیونیست آشنا شدم.» کار نقاشان را بخوبی کپی می‌کرد و فروش برخی از آن‌ها، کمکی برای امرار معاش او شد.

هنرستان که تمام شد، در تهران ماند و ناچار به کار پرداخت، و کارهای مختلفی کرد. حدود یك سال در شرکت نساجی به طراحی پارچه پرداخت (۱۳۳۷)، و چند سالی در آتلیه تبلیغاتی متعلق به «رسام عرب‌زاده» به کار مشغول شد. «چون حوصله کارهای ظریف را داشتم، اجراهای بسیار دقیق را به من می‌سپردند.

مثلاً در نبود لتراست، حروف فارسی و انگلیسی را با دست طراحی، و با قلم‌هاشور اجرا می‌کردم. بعد از مدتی با پسر عرب‌زاده، مغازه‌ای را در لاله‌زار (پاساژ زانیچ‌خواه در کوچه ممتاز) اجاره کرده، و کارگاه چاپ سیلك راه انداختیم. این همکاری هم چندان نپایید.»

عالی پیش از این عکاسی را کشف کرده بود و زندگی‌اش رفته‌رفته با آن عجین شد. به گونه‌ای که تمام ذهنیت‌اش را به خود مشغول کرد. این کشف با تهیه یك دوربین «آلفاسیلیت» که فاقد تله‌متر و امکانات نورسنجی بود آغاز شد.(۱۳۳۷).

ابتدا لازم بود تا با مسایل فنی و تکنیکی عکاسی آشنا شود. بعد از قدری آشنایی با دوربین، شروع به عکاسی کرد. بعد از ظهور و چاپ هر حلقه فیلم، درس‌های تازه‌ای از کار با دوربین را فراگرفت و عکس هم که می‌گرفت، با دقت و وسواس‌گونه بود. چند سال نقاشی و کارهای گرافیکی، دید او را به ترکیب‌بندی و مسایل تجسمی حساس کرده است. «آسان از هرچیزی عکاسی نمی‌کردم. اگر موقعیت دلخواه و زاویه دید مناسبی پیدا نمی‌کردم، شاتر نمی‌زدم. بارها اتفاق افتاد، ساعت‌ها منتظر انسان و یا سایه‌ای بودم که در جای مناسب کادر قرار بگیرد تا کار را تمام کنم.»(۲)

برای ظهور فیلم و چاپ عکس‌های خود، ابتدا به عکاسان مغازه‌دار مراجعه می‌کند. نتیجه اصلاً برای او رضایت‌بخش نیست. عکس‌ها تیره یا روشن شده، و گاه بخش‌هایی از حاشیه آن‌ها حذف می‌شد. «در این موقعیت بود که با «محرم‌آقا» (فتو اونیورسال) آشنا شدم. سلیقه و نظم ایشان در انجام کارهای مختلف عکاسی با کیفیت خوب و اصولی مرا به طرف خود جلب کرد. با روی باز، که هنوز هم دارند، فرصت این را پیدا کردم تا در رفت و آمدهایم پیش ایشان، با عده‌ای از عکاسان حرفه‌ای و آماتور آشنا شوم.

مغازه‌اش جایی بود برای گفتگو از مقوله عکاسی و محل ارتباط با خبرها و تازه‌های عکاسی.«(۳)

به عنوان کارشناس طراح و گرافیست در «وزارت کار و امور اجتماعی» استخدام شد. بعد از مدتی نیز در بخش گرافیك و طراحی یك مجله به کار پرداخت. در آن‌جا از نزدیك با تاریکخانه و امکانات آن آشنا، و به تدریج با شیوه‌های اجرایی و محدودیت‌های مواد مورد استفاده پی برد. «عکاس آن مجله «مصطفی جواهری» بود، و با محصولات مصرفی رایج عکاسی و نمایندگی‌های معتبر آن محصولات آشنایی داشت. از طریق ایشان، من هم به آن نمایندگی‌ها رفت و آمد پیدا کردم... در تاریکخانه مجله موصوف بود که متوجه شدم داروی ظهور فیلم، بروشوری همراه دارد که وضعیت ظهور فیلمهای مختلف را با غلظت‌ها و درجه حرارت‌های متفاوت توصیه می‌کند. از این توجه و کشف، سراغ دیگر وسایل کار و مصرفی عکاسی رفتم. دیدم هرکدام برای استفاده درست مصرف‌کننده، دستورالعملی همراه دارد که سازنده آن محصول توصیه کرده است.»

«یاد گرفتم در ارتباط با کار عکاسی، از دوربین گرفته تا مسایل فیزیکی و شیمیایی که در تاریکخانه اتفاق می‌افتد، اگر طبق دستورات سازنده هرکدام از محصولات درست عمل شود، نتیجه مطلوب و کیفیت عالی به دست خواهد آمد، که به آن استاندارد می‌گویند.»

با دایر کردن تاریکخانه شخصی، تجربه‌ها شکل جدی‌تر و طولانی‌تری پیدا کرد. ترجمه بروشورها، جزوه‌ها و منابع مربوط به عکاسی، او را به خوبی با معلومات تاریکخانه‌ای و نحوه ظهور فیلم و چاپ عکس در حد استاندارد آن آشنا ساخت. بدین ترتیب سه سالی را با پشتکار بسیار به عکاسی و نحوه عرضه آن پرداخت، برای این منظور نیز سفرهای زیادی رفت و عکس‌های فراوانی گرفت.

تا این زمان او طی چند سال تجربیات قابل قبولی در زمینه نقاشی انجام داده، و توانایی نسبتاً خوبی هم در آن حیطه کسب کرده است. مدتی هم به کارهای گرافیکی مشغول شد.

حضور موفق و توانایی‌های او دامنه دوستان‌اش را وسیع کرد. «در تهران بود که با گروهی از نقاشان جوان، «هم‌سن‌وسالان خودم را می‌گویم» آشنا شدم که در جستجوی راه تازه‌ای در کارشان بودند، و می‌خواستند در نقاشی و هنرهای تجسمی تحولی را ایجاد کنند. این آشنایی پس‌آمدی داشت خیلی مبارك که به تشکیل گروه‌های مختلف منجر شد. این قضیه حدود سالهای ۳۶ و ۳۷ اتفاق افتاد.»(۴)

قندریز را از قبل می‌شناخت و از طریق او با جمع دیگری از نقاشان جوان و خوش‌فکر آشنا شده بود. «قندریز]اغلب[اوقات در جستجو و حل مسایل هنرهای تجسمی بود و در فراغت از کار، بحث و گفتگو، دیدن نمایشگاهی و فیلمی. یادم می‌آید سعی می‌کردیم شب اول فیلم‌های روی اکران را ببینیم و هفته‌ای یك شب هم کانون فیلم را از قلم نمی‌انداختیم. از مشتری‌های پروپا قرص شب‌های کانون فیلم، امیر نادری بود، او هم عکاسی می‌کرد و از این طریق با وی آشنا بودم.» (۵)

از سال‌های نوجوانی با غلامحسین ساعدی (گوهرمراد) آشنا شده بود. «با ساعدی هم‌محل بودیم و در کلاس سوم متوسطه هم‌کلاس. من آمدم تهران، الان دقیق یادم نیست چه سالی بود، او را در لباس افسر وظیفه با ستاره‌های براقش در تهران دیدم.»(۶) این دوستی‌ها که فضای فکری مناسبی برای او می‌ساختند، در کنار نگاه کنجکاو و کمال‌پسندی که داشت، سطح انتظار او را بالا می‌برد. «در آن اوایلی که من عکاسی را شروع کردم، هیچ حرف و سخنی در مورد عکاسی زده نمی‌شد و تصور عموم از عکاسی، فقط در حد عکسهای پرتره آتلیه‌ای با سبك و حدود یوسف کارش بود. من هم از روی کنجکاوی کتاب عکس‌های کارش را خریدم، ولی دیدم که نه، این تصاویر ردیف انتظارات تصویری من نیست.... همه چیزش فقط متکی بر فن و نورپردازی بود. حتی کمپوزیسیون‌هایش را هم نمی‌پسندیدم.

خیلی آکادمیك و پشت ویترینی بود. بعد از طریق مجلات سالانه عکس که وارد ایران می‌شد، با عکاسان دیگر آشنا شدم. با آودون، ادوارد وستون، بیل برانت و به‌خصوص «من‌ری» و «موهولی‌ناگی». این عکاس‌ها بودند که نشانم دادند می‌توان با ابزار عکاسی متفاوت عمل کرد و جور دیگری عکس گرفت.«(۷)داستان برگزاری اولین نمایشگاه انفرادی عکس‌های احمد عالی، و دوندگی‌های ده‌ماهه‌ای که برای این منظور صورت گرفت، جلوه‌ای از باور عمومی و متولیات فرهنگی و هنری نسبت به عکاسی بود (تالار فرهنگ ۱۳۴۲). «نوشته شدن جمله معروفِ به اهتمام اداره روابط بین‌المللی و انتشارات اداره کل هنرهای زیبای کشور» در پوستر نمایشگاه، بروشور، کارت دعوت و تشکیل شدن نمایشگاه از طریق تنها مرجع رسمی، اگر سرآغاز هم نبوده باشد، حتماً در جدی گرفتن نوعی عکس و عکاسی به عنوان هنری مستقل در کنار باقی رشته‌های هنرهای تجسمی، موثر بوده است.»(۸)

«آثار نمایش داده شده، تعدادی عکس بود از انسان‌ها، طبیعت و معماری شهرها؛ می‌شود گفت با یك دید توریستی، ولی با زاویه دیدها و ترکیب‌های تازه‌تر و با شگردها و جلوه‌های ویژه لابراتوار و تاریکخانه‌ای، سعی کرده بودیم بهترین کیفیت در حد استاندارد را در ارایه آن‌ها به‌دست بیاورم. کارهای این نمایشگاه که با معیارها و مقیاس‌های متفاوتی ارایه شده بودند با استقبال روبرو شد.»(۹) «سعی من بر آن بود که بگویم عکاسی نیز همانند سایر رشته‌های هنرهای پلاستیك، برای بیان احساسات و تجسس و کاوش در واقعیت‌های عینی و ترکیبات و فرمهای مشهود و تلفیق آن‌ها با واقعیت ذهنی، با دامنه وسیع خود زبان گویایی است و به این ترتیب در جامعه و به دوستان نقاشم، که ضروری بود تا همگامی خود را به اثبات برسانم، به عنوان عکاس، اما «از نوع دیگر»، خود را معرفی کردم.»(۱۰)

این اولین گام بود، و چنین قدمی نه‌تنها برای احمد عالی، بلکه برای تاریخ عکاسی ایران، تحولی تعیین‌کننده است. چنین تحولی نیز به عکاسی محدود نمی‌شد، و در شاخه‌های دیگر هنر، در نقاشی، گرافیك، تئاتر، سینما و ادبیات نیز تحولات مشابهی اتفاق افتاد. «اواخر دهه سی، همراه دوستانم دنبال تحول و نگرش‌های نو در هنرهای تجسمی بودیم، نمی‌دانم اوضاع و احوال آن زمان ایجاب می‌کرد یا چیز دیگری، با این‌که تشکیلات منسجم و رسمی در کار نبود، اکثر هنرمندان اعم از شعرا، نویسندگان، نقاش‌ها، بازیگران، کارگردان‌ها و... یك جوری از حرکت‌های همدیگر خبر داشتند. انگار در صف‌های یك قافله نامریی در جهت یك هدف پیش می‌رفتند. البته اوقات فراغت این گروه‌های مختلف در دیدارهای حضوری سپری می‌شد که توأم بود با بحث و گفتگو. این دیدارها در کافه فردوسی، کافه فیروز، کافه نادری، هتل مرمر، تهران‌پالاس، ریویرا، و... صورت می‌گرفت و دیگر تکرار نشد.»(۱۱)

تاسیس «انجمن هنرمندان هنرهای پلاستیك» که البته چندان نپایید، و سپس تشکیل «تالار ایران» (بعداً با نام تالار قندریز) (۱۳۴۳) ـ که احمد عالی نیز از جمله فعالان آنها بود ـ در چنین شرایطی شکل گرفتند. «من به‌طور یقین می‌توانم اذعان کنم که فعالیت‌های فرهنگی و هنری تالار ایران در تحکیم و پایداری هنرهای تجسمی در مسیر نوین آن بسیار موثر بود و حتی می‌توان گفت که نقطه عطفی در تحول هنرهای تجسمی به شمار می‌رود.»(۱۱۲)

عالی سال بعد در یك نمایشگاه گروهی از عکس که به همت مرتضی ممیز و در سومین فعالیت نمایشگاهی تالار ایران صورت گرفت، شرکت کرد (۱۳۴۳). و دومین نمایش انفرادی آثارش را نیز در همین تالار عرضه کرد (اردیبهشت ۱۳۴۴). وی در بروشور نمایشگاه و در توضیح عکس‌های خود می‌گوید:

«من به دنبال فرمها و خطوط و تناسب‌های جدید هستم که در ریتم‌های نامحدود طبیعت پراکنده هستند، و اگر این تناسب را گاهی در پرتره یك انسان و گاهی در یك در قدیمی و گاهی در پدیده‌های زندگی پیدا می‌کنم، هیچ‌گونه جای تعجب نخواهد بود. مهم این است که بهانه‌ای پیدا شود ـ کلیدی که بتوان درهای بسته را باز کرد، و اندیشه و احساس را بیرون کشید ـ کوشش من صرفاً بخاطر همین است.... وقایع و اتفاقات کمتر توجه مرا جلب می‌کنند، خیلی به‌ندرت اتفاق می‌افتد که من بخواهم داستان و واقعه‌ای را بیان کنم. یك مقدار از فعالیت من در عکاسی معطوف آثار مستند و آنچه دور و برم هست می‌باشد، و در این کارهایم هرگز نخواسته‌ام مسئله را از نظر تحقیقی و تاریخی بررسی نموده و یا سندبرداری نمایم. بلکه زیبایی هنری و یك کمپوزیسیون پلاستیك و رابطه خطها و فرمها و با یك انتخاب خوب و به‌جا اساس کارم را تشکیل می‌دهد. چنین است که عکاسی برای من کپی محض از طبیعت و واقع‌نمایی عینی نیست. من می‌خواهم در طبیعت و واقعیت‌های آن تصرف نمایم.»

نگرش و طرز برخورد فرمالیستی عالی در عکسهایش، ریشه در سابقه کار او در نقاشی، خودآگاهی‌اش، و فضای نوجویانه‌ای دارد که در کنار آن قرار گرفته بود و مجموعاً سطح انتظار او را از عکس و عکاسی بسیار بالا بردند. بدین‌ترتیب، عکس برای او نه به عنوان رسانه‌ای جهت توصیف و یا ثبت مستندی از یك واقعه یا منظره، بلکه به عنوان «اثری که محتوا و پیام آن در درون فرمها و از رابطه ارگانیك میان اجزا» پدید می‌آید، مطرح شد. چنین نتیجه‌ای نیز آسان به دست نیامد. «من در اول کار عکاسی‌ام، ابتدا ضوابط و معیارهایی را که می‌شناختم از طریق نقاشی بود.

با این دانش شروع کردم به عکاسی و به این مسئله خیلی تاکید داشتم که در عکسهایم هرچیز و هر شی در جای مطلوب و صحیحش قرار بگیرد، این کار در عکس‌هایی که از معماری سنتی و بافت شهری می‌گرفتم، کاملاً رعایت می‌شد. تقسیم‌بندی نور و سایه در آن عکس‌ها یك توازن هم‌آهنگ را بوجود می‌آوردند. بارها اتفاق افتاد، زاویه مناسبی را پیدا کرده بودم که در آن صحنه نسبت روشنی‌ها و سایه‌ها نامتعادل به نظرم می‌رسیدند، و برای آن‌که زاویه انتخاب‌شده را از دست ندهم، منتظر می‌ماندم، تا سایه خودش را پهن کند یا اگر شانس می‌آوردم، مثلاً انسانی در قسمت روشن کادرم قرار بگیرد. اساساً از شروع کار عکاسی، خود را ملزم کردم تا آنچه را در اطرافم می‌گذرد، به صورت سفیدی‌ها، سیاهی‌ها یا نور و تاریکی ببینم و خاکستری‌های بین این دو را هم پاسازهای ارتباطشان و ترکیب متعادل این سطوح را از دریچه‌ی دوربین، نه کم، نه زیاد.»(۱۳)

سومین نمایش انفرادی عکس‌های عالی در گالری بورگز اتفاق افتاد (۱۳۴۶). وی در این نمایشگاه چهره‌ها و احتمالاً عکس‌هایی از تنه‌های برهنه «درختان» عرضه کرده است. «زمانی که من آن کارها را انجام می‌دادم، در اوضاع و احوال آن روزگار یك نوع سمبولیزم یا کنایه و اشاره رایج بود ـ این در شعر و ادبیات قاطعیت بیشتری داشت تا هنرهای تصویری، آن کارهای من، تصور می‌کنم با این زبان بیان شده‌اند ـ سعی کرده بودم نفس مادیات و جنسیت آن «درخت‌ها» زیر یك پوشش و ابهامی مستور بماند تا حرف خود را غیرمستقیم زده باشم، آن‌ها را به صورت جامد با جنسیت سنگ نشان داده بودم. بعضی وقت‌ها آن درخت‌های انسانی‌شکل، دوتایی به هم پیچیده بودند، از فرمهای پیچیده در دنیای سیاهی‌ها تصاویری بوجود آمده بود.»

«در آن عکس‌های تك‌صورتی که شخصیت‌های شناخته‌شده‌ای بودند، سعی کرده بودم نوع شناخت اجتماع از کاراکتر آن‌ها را با برداشت خودم در پرتره نشان دهم. فصلی از عکاسی‌ام را این زمینه کار پر می‌کند، به قصد این‌که من هم کاری کرده باشم در عکاسی پرتره، و دوم این‌که درآمدی داشته باشم.... که در قسمت دوم قصدم ـ متأاسفانه موفق نشدم، بالطبع، ادامه جدی و مستمر قسمت اصلی هم در گرو موفقیت قسمت دوم

بود و منجر به این شد که ادامه آن کار متوقف یا تعطیل گردد.»(۱۴)

ترکیب موزاییك‌وار عکس فضای جدیدی بود که احمد عالی به تدریج وارد عرصه آن شد، و سرآغاز آفرینش عکس‌هایی قرار گرفت، که به پدیده عکاسی، به عنوان ابزاری تجسمی برای القای مفهوم، یا منظوری از طریق روابط درونی فرم‌ها و نمادها تأکید می‌کرد. در این صورت عکاس از روش سنتی عکاسی به صورت تك‌فریم فاصله گرفت و به استفاده از ترکیبی از عکس‌ها، که به صورت موزاییك‌وار و یا ردیف در کنار هم قرار می‌گرفتند، پرداخت. در این حالت اثر شکل‌یافته، دیگر از پرسپکتیو ثابت و یا زمان و مکان معین تابعیت نمی‌کند، بلکه به ترکیبی از پرسپکتیوها، زمان‌ها و مکان‌های متعدد تبدیل شده است. وی جریان شکل‌گیری این ایده را چنین شرح می‌دهد. «در آن سال‌های اول که مشغول عکاسی بودم دوربینی داشتم در فُرمات ۶×۶ فقط با لنز نرمال. در سفرهای عکاسی‌ام پیش آمده بود، جایی که برای عکاسی انتخاب کرده بودم، تمامی آن صحنه در ویزور دوربین جا نگیرد.

این مسئله را با چند بار عکاسی کردن، از پایین، بالا و طرفین آن صحنه برای خودم حل کرده بودم. این بیشتر در عکاسی معماری پیش آمده بود. دو تصویر از تخت‌جمشید با این شیوه عکاسی در نمایشگاه اول گذاشتم که بزرگان عکاسی آن‌روز گفتند، این برخلاف اصول کلاسیك عکاسی است و غلط است. یك بار هم عکسی را در ابعاد بزرگ می‌خواستم چاپ کنم.

حدود یك متر در یك متر. در نبود امکانات ظهور کاغذی به این ابعاد، آمدم سی برگ کاغذ ۲۵×۲۰ سانتیمتر را پهلوی هم قرار دادم و چاپ کردم.

ظهور آن‌ها را در طشتك ۳۰×۲۴ سانتیمتر انجام دادم. اهمیت این کار را در اجرای استاندارد آن از نظر چاپ و ظهور تصور کرده بودم. موقع چسباندن آن‌ها پهلوی هم متوجه شدم تعدادی از شماره‌هایی که پشت قطعات گذاشته بودم پاك شده‌اند. مثل یك «پازل» بالاخره توانستم قطعات را جور کنم، ضمن این کار، فکرهای مختلفی به ذهنم می‌رسید. انواع کارهای اجرایی که بتواند بیننده را به طرف خودش جلب کند، آرام‌آرام آن تصور قبلی که شاید امتیازی بود، در جهت توانایی‌های مکانیکی و فنی عکاسی، کم‌رنگ شد، و آخر سر به این نتیجه رسیدم هیچ اشکالی نخواهد داشت چند تا از این شماره‌ها را جابه‌جا کنم. این کار «استارتی» بود در ذهنم برای ساختن مجموعه عکس‌های دیگر که اسم این کار و این شیوه را گذاشته بودم موزاییك.»(۱۵)

وی در جایی دیگر پیرامون این دسته از آثارش می‌گوید: «در آن کارها چشم بیننده در امتداد خطوط و سطوح قطع شده در تصویر، می‌توانست با بیرون کادر ارتباط برقرار کند و نهایتاً برسد به واقعیت عینی آن موضوع. در ادامه این نوع کار، رسیدم به این که اگر تصاویر، خلاصه شده و در خط نشان داده شوند، در ادامه و تداوم‌شان، ذهن به بی‌نهایت هدایت خواهد شد. در ظاهر این کارها نوعی انتزاع دیده می‌شود، شاید شبیه طراحی و گرافیك باشد.»

«وقتی که چندتا از این نوع عکس‌های را پهلوی هم قرار دادم، تداخل فرم‌ها و خطوط، تصاویر جدیدی بوجود آورد، دیدم این هم می‌تواند، کار دیگری در عکاسی باشد، که پیگیرش شدم... در شکل دیگر و غیرمتعارف این اصل هم تجربه‌هایی کرده‌ام و آن تداوم محتوی تصویر است در چهار وجه آن. در تجربه‌های کاری یك بار از کل به جز آمدم که زیاد کار سختی نبود، وقتی خواستم از جز به کل بروم، دخالت ذهنیت و تفکر را کمی دشوار کرد. لازم بود برای تصاویری فکر کنم، که وقتی کنار هم قرار می‌گیرند و در عین اینکه مجرد هستند، قابلیت برقراری ارتباط ذهنی را باهم داشته باشند. نتیجه این تجربه عکس‌هایی بود به صورت موزاییك.»(۱۶)

عالی این دسته از تجربه‌های خود را ابتدا در گالری سیحون (۱۳۴۷) و سپس در کلوپ فرانسه (۱۳۴۹) به نمایش گذاشت. از جمله آثاری که وی در این سال‌ها ارایه داد، می‌توان به مجموعه عکس‌هایی از پارك ملت اشاره کرد، که برخلاف جهت اصلی خود، به صورت ردیفی عمودی روی هم قرار گرفته، و فرمی ستون‌وار، شبیه به ستون‌های تخت‌جمشید پیدا می‌کردند. آدم‌هایی نیز که روی این پله‌ها در حال آمد و شد بودند، در حال چرخش گرد این ستون، به نظر می‌رسیدند. شکل عمودی پله‌ها و فرم بدیعی که از هم‌جواری آن‌ها به دست آمد، توجه و تفکربرانگیز شدند. هنرمند در گفتگویی با روزنامه آیندگان (۱۳۵۵) نحوه شکل‌گیری چنین ایده‌ای را، این‌گونه شرح داده است: «روزی که هوا و نور خیلی هم مناسب نبود، رفتم به یکی از پارك‌ها. دوربینم همراهم بود. رسیدم به ردیفی پله. دیدم این پله‌ها می‌تواند قالبی باشد برای ساختن عکس. عده‌ای بالا

می‌رفتند عده‌ای پایین می‌آمدند، اما مسئله اساسی برای من پله بود، نه آدم‌هایی که در آمد و رفت بودند، نه موضوع این آمدن‌ها و رفتن‌ها. اما همان‌جا فکر کردم که از پله و از این آمد و رفت، می‌توان موضوعی ساخت. عکسی بوجود آورد. تعدادی عکس گرفتم. وقتی نمونه چاپی این عکس‌ها را درست کردم، دیدم که از تکرار، و از ریتم این پله‌ها می‌توانم تصویر تماشایی داشته باشم. فکر کردم این پله‌ها را می‌توان به شکل دیگری هم نمایش داد.

نه‌این‌که پله‌ها را خراب کنم، پله‌ها وجود دارند، اما با چپ و راست کردن آن‌ها در چسباندن عکسم، می‌توانم شکل دیگری به آن‌ها بدهم. البته در این کار من هیچ کلك تکنیکی و لابراتواری بکار نرفته، عکس‌ها همه سالم ظاهر و چاپ شده‌اند، اما در قرار گرفتن این عکس‌ها کنار هم و طرز نمایش آن‌ها، کاری کرده‌ام که از یك پله معمولی، که هیچ موضوع گیرایی هم شاید نداشته باشد، عکسی درست کنم که قابل دیدن باشد و «موضوع» داشته باشد.»(۱۷)

سال‌ها بعد نیز (۱۳۷۲) مجموعه عکس‌هایی از چهره احمد شاملو در دوران کهولت و بیماری وی گرفت. سپس با دخل و تصرفی که در ابعاد هر قطعه عکس انجام داد، و به صورت ردیف کنار هم چید، مضمونی شکل گرفت که بی‌ارتباط با پیری و عواقب آن نیست. وی در گفتگویی درباره این اثر می‌گوید: «یك روز در سال ۱۳۷۲ که منزل ایشان بودیم، دیدم که چهره آقای شاملو به‌دلیل بیماری و تکیدگی فقط از زوایای مشخصی، امکان عکس خوب را فراهم می‌کند. در لحظه‌ای ایشان دست‌شان را به چانه نزدیك کردند و آن را پوشاندند.من بلافاصله تصمیم گرفتم که از این حالت چند عکس بگیرم. از میان عکس‌هایی که گرفتم، این عکس را ساختم. روایت عکس، حالت دست و نوع نگاه ایشان است که از چپ به راست تداوم دارد. در تصویر اول این نگاه به بی‌نهایت است، مبهم و نامشخص. بعد با این برش‌ها، چشم بیننده را به تصویر بعدی هل می‌دهم که در آن به نظر می‌رسد که «نگاه» به نتیجه خاصی رسیده و عکس سوم حالت دست شاید نشانی است از افسوس و دریغ.«(۱۹)

بدن برهنه‌های احمد عالی را نیز شاید بتوان در این گروه قرار داد. در این بخش از کارها، که اغلب بدون سر و چهره کار شده‌اند، آنچه مطرح نیست، جنسیت یا سکس سوژه است.

بلکه اغلب آثاری فرمگرایانه هستند، که بیشتر به پیچیدگی‌های انسان و زمانه او اشاره دارند.

از شیوه‌های دیگر از عکس‌های احمد عالی، مجموعه عکس‌های مستند و فرمگرایانه‌ای است که به صورت مجموعه، در کنار و مرتبط با هم قرار گرفته، و اندیشه و مضمونی غالباً انسانی را به صورت مکنون عرضه می‌دارند. برای مثال می‌شود به اثری چهارلتی اشاره کرد که لت اول و دوم، زن جوانی را در حال نخ‌ریسی نشان می‌دهد، در لت سوم زن دومی به مجموعه اضافه می‌شود. حالت زن‌ها بیشتر از آن‌که نشانگر کاری روزمره باشد، تداعی‌گر رقص است. در قسمت چهارم پیرمردی مقابل پنجره و در بالای سر زن ریسنده ظاهر می‌شود.

در اوایل سال‌های دهه پنجاه، برای عالی فرصتی فراهم شد تا در پروژه‌های عمران روستایی، به عنوان تصویربردار، به همکاری با گروهی بپردازد، که هدفشان مطالعه و بررسی موقعیت برخی از روستاهای شمال و شناسایی دهاتی بود که مناسب‌ترین موقعیت را در بین روستاهای دیگر، برای احداث مراکز بهداشتی، رفاهی و تعاونی داشتند. «من از فضای فیزیکی این دهات، آدم‌ها، شرایط زندگی‌شان، منابع آب، کشتزارها و... عکس می‌گرفتم. این سفرها دست‌آورد خوبی هم برای خود من داشت، و باعث شد تا مدت زمان زیادی در کنار مردمی محروم، اما بسیار مهربان زندگی کنم. تعدادی از عکس‌هایم محصول همان زمان است.» در یکی از سفرها بود که «ساعدی» را بازداشت کردند و بردند. گروه در آن شب بسیار پریشان، دلگیر و خسته بود. در یك سکوت و نگرانی شب را تمام کردیم. وقتی باخبر شدیم که او را تهران بردند و دیگران هم از موضوع اطلاع پیدا کرده‌اند خیال‌مان راحت شد، و اخطار دادند که کارمان را ادامه بدهیم. تلخی خاطره آن شب، هنوز از یادم نرفته.»(۱۹)

عکاسی تبلیغاتی، طیف دیگری از عکس‌های عالی را تشکیل می‌دهند. فعالیت‌های گرافیکی هنوز وسیله‌ای برای کسب درآمد او هست، و عکس‌های کاربردی و تبلیغاتی او هم برای همین منظور بود که با توجه به حساسیت، دقت و تعهدی که نسبت به عکاسی داشت، این بخش از کارهای وی نیز دارای اهمیت می‌باشند.

سال‌های انقلاب و روزهای ناآرام و پرشوری که مردم به خیابان‌ها ریخته بودند، فرصت مناسبی برای بسیاری از عکاسان شد تا به ثبت رویدادهای

این اتفاق بپردازند. اما احمد عالی کمتر عنایتی به این کار نشان داد. تعداد عکسی هم که گرفت، بیشتر از اتفاقات حاشیه‌ای آن بود و هیچ‌گاه نیز به نمایش نگذاشت. نکته‌ای که در این رویداد، نظر او را جلب کرد، شعارنویسی‌ها و رنگ‌مالی شدن شعارها روی دیوارهای شهر بود. او لنز دوربین خود را روی دتایل‌هایی از این رنگ‌مالی‌ها زوم کرد و عکس گرفت. نتیجه، عکس‌هایی است که بی‌ارتباط با ماجرای انقلاب نبود، اما اشاره مستقیمی هم به آن‌ها ندارد. در این مجموعه عکس، فضای بدست‌آمده، بی‌شباهت به آثار نقاشان آبستره اکسپرسیونیست، نمی‌باشد.

«من تا روز ۲۱ بهمن (۱۳۵۷) همیشه دوربین عکاسی همراهم بود و عکس می‌گرفتم. سر چهارراه تخت‌طاووس - سهروردی مشغول عکاسی بودم، که یکی آمد با خشونت دوربین را گرفت و فیلم را درآورد و... از آن روز به بعد وقتی بیرون هستم، یعنی در داخل شهر، هیچ‌گاه دوربینی همراه خودم نمی‌برم.»(۲۰)

بخش دیگری از فعالیت‌های احمد عالی، آموزش عکاسی و تعدادی نقد برای مجلات و تلویزیون بوده، که هر دو را به نیت معرفی و گسترش عکاسی مدرن انجام می‌داد. در سال ۱۳۴۹ برای تدریس در «مدرسه عالی تلویزیون و سینما» به همکاری دعوت شد. «شرط من برای قبول این دعوت، داشتن دوربین به تعداد دانشجویان و آماده کردن وسایل مورد نیاز در لابراتوار عکاسی بود، که پذیرفته شد....

سه سال تدریس در آن مدرسه، اشتیاق و علاقه‌مندی دانشجویان به عکاسی را، آن‌چنان زمینه‌سازی کرده بود، که می‌رفت نتیجه فعالیت‌هایم را در راه آشنا ساختن و معرفی عکاسی امروز به ثمر رساند، که خیلی محترمانه عذرم را خواستند.»(۲۱)

در اوایل سال ۱۳۵۷ نیز برای همکاری در تشکیل رشته عکاسی و تدریس آن در دانشکده صدا و سیما، دعوت شد. این همکاری نیز با شروع انقلاب فرهنگی به پایان رسید. «دانشجویان طی سه یا چهار جلسه آموزش، نحوه ظهور فیلم و چاپ عکس در حد استاندارد را فرا می‌گرفتند، بعد این مسئله مطرح شد که حال با این دانش و توانایی چه‌کار باید کرد. دانشجویان اغلب در ابتدا، به عکاسی از مسایل و مصائب اجتماع می‌پرداختند. ولی توصیه من به آن‌ها این بود که، کاری به ظاهر امور نداشته، و به اصل مسایل توجه کنید. اگر شما عین غم يك شكست مردم را تصویر کنید، ارزشی ندارد، فکر کنید چگونه می‌توان بدون اشاره به اشك یا آهی، ماهیت غمها را نشان داد.»

اگرچه ورود احمد عالی به عرصه عکاسی، او را از دنیای نقاشی، با همه قابلیت‌ها و توانایی‌هایی که در این زمینه نیز کسب کرده بود، دور کرد، ولی از جهتی نیز، می‌توان به عنوان هنرمندی خلاق، خوش‌فکر و حساس نسبت به پیرامونش، به او حق داد، که برای بیان اندیشه‌ها و جستجوهای خود از هر وسیله و ابزاری بهره ببرد. ضمن این‌که، وقتی هم به عکاسی پرداخت، از قَبل زندگی او به قدری با نقاشی عجین شده بود، که نتوانست يك‌سره از آن کناره گیرد. تأثیر تجربه‌های نقاشانه او، هم در عکس‌هایی که می‌گرفت، و هم در رجوع گاه‌گداری او به نقاشی ادامه پیدا کرد. اگرچه وسعت تجربه‌های نقاشانه‌اش در قیاس به تجربیات او در حیطه عکاسی، کمتر است.

ولی نباید فراموش کرد، که او هنرمندی کمال‌گراست و اگر دست به کاری زده، آن را در حد توان، به نهایت کمال رسانده است.

بعد از پایان تحصیل در هنرستان، و در مدت زمانی که در يك دفتر تبلیغاتی کار می‌کرد و آغاز کار عکاسی‌اش و تا اوایل سال‌های چهل، کمابیش نقاشی کرد. ابتدا کارهایی به نیت فروش، و بعد از درگیر شدن با جریان‌های نوگرایانه در نقاشی، کارهایی با فضای سوررئالیستی، و سپس تعدادی کار با مایه‌های خط‌نقاشی. از سال ۱۳۴۱ که فکر برگزاری اولین نمایشگاه عکس برایش مطرح شد، به مدت پانزده سال، تقریباً نقاشی نکرد. سال ۱۳۵۶ به دعوت تالار قندریز که از نقاشان دعوت کرده بود تا پرتره‌هایی از خودشان را به نمایش بگذارند، دست به کار شد و پیکره درازکشیده خود را روی تیغه دیواری نقاشی کرد. در بدنه دیوار اعلامیه یا اطلاعیه‌هایی نصب یا چاپ شده، به علاوه دو تصویر از منصور قندریز و بهمن محصص از عکس‌های خودش. فضای کار عکس‌گونه و با اجرایی بسیار دقیق (سوپررئالیستی) انجام شده بود.

«آن‌ها]اعضای تالار قندریز[هنوز هم که هنوز است عکاسی را به عنوان هنر قبول ندارند. بدین‌ترتیب من نقاشی کشیدم تا از این طریق عکاس‌بودنم را مطرح کرده باشم و در جمع‌شان از عکاسی دفاع کنم.»(۲۲)

احمد عالی در سال ۱۳۵۸ بعد از حدود بیست سال خدمت در «وزارت کار و امور اجتماعی»، از آن‌جا بازنشسته شد. سال بعد نیز با آغاز انقلاب فرهنگی و تعطیلی دانشگاه‌ها، از تدریس بیکار شد. فضای شعارزده هنر، در سال‌های آغاز انقلاب، بین او و عکاسی، که در آن دیدگاه کاملاً

متفاوتی با جو زمانه را دنبال می‌کرد، فاصله انداخت. بنابراین در سال‌های بیکاری، بعد از این بیشتر نقاشی کرد. ابتدا با پرتره همسرش مینا نوری آغاز شد، و بعد به‌تدریج کارهای دیگر. روش اجرا نیز تماماً همراه با پرداخت‌هایی بسیار دقیق است.

«سعی کردم کارها به گونه‌ای باشد که نشان دهد من عکاس هستم. تعدادی کار نیز به صورت نقاشی روی عکس انجام داد. به عبارتی برخی از عکس‌های گذشته خود را، به عنوان زمینه کار، استفاده کرد (۱۳۵۸). «تعدادی از برهنه‌هایی را که قبلاً عکس گرفته بودم، و ممکن بود وجودشان برایم دردسرساز شود، رویشان نقاشی کشیدم.»

مریم زندی (عکاس) در گفتگویی رودررو با احمد عالی از او می‌پرسد: «روزی آقای عالی را دیدم و صحبت شد. آقای عالی گفتند که من دو چیز را ترك کرده‌ام. یکی سیگار و یکی عکاسی. خواستم ببینم آن‌روز چرا این حرف را زدند؟ چه چیزی باعث این ناامیدی شده بود؟ و ایشان در پاسخ می‌گویند: «شرایط اطراف و شرایط جسمی و روحی، دست به دست هم داده و عکس‌العمل‌ها به صورت ناامیدکننده‌ای شده است. از زمانی که شروع به کار عکاسی کرده‌ام، به تصور خودم کوشیده‌ام در جهت اعتلای فرهنگ این کار و بدون هیچ چشم‌داشتی عمل کنم. همه تلاش‌ها از خود مایه گذاشتن بوده است. در این وضعیت وقتی خود را به دلیل همان شرایط که گفتم تنها و رهاشده دیده‌ام، خُب طبیعی است که دلگیر هم شده باشم.»(۳۳) در جایی دیگر نیز ضمن اشاره به سه دهه فعالیت مستمر و رودررویی که داشته می‌گوید: «بعد از آن به نوعی راکد گشتم. مثل معماری که پروژه‌های خیالی خود را روی شاسی‌ها، طراحی می‌کند ولی به اجرا درنمی‌آیند.»

احمد عالی در سال‌های اخیر، چندبار به عنوان داور در بی‌ینال و مسابقاتی که در حیطه عکاسی برگزار شد، حضور داشته، و در چند نمایشگاه گروهی نیز (اگرچه به ندرت) کارهایش را به نمایش گذاشته است. در سال ۱۳۷۶ به همت خانم رعنا جوادی، بهمن جلالی، کاوه گلستان و یار و یاور همیشگی‌اش خانم مینا نوری نمایشگاهی در نگارخانه برگ تحت عنوان «مروری بر آثار« از وی برگزار شد.

کاوه گلستان در یادداشتی به مناسب این نمایشگاه نوشت: «نمایشگاه عکس‌های احمد عالی در نگارخانه برگ تهران، نقطه مرجعی است برای ترسیم تاریخ تحول عکاسی در ایران. این مجموعه نه‌تنها ارزش‌های محکم موجود در عکاسی امروز ایران را معتبرتر کرده، بلکه خود ـ چه از نظر زیبایی‌شناسی و... ـ معیارهای باارزش جدیدی را نیز استوار می‌سازد. کلیت این نمایشگاه و مجموعه آثار، همانند دیگر آثار ترکیبی احمد عالی، با در کنار قرار دادن تصاویر گوناگون و به بازی‌گرفتن چشم و فکر بیننده در جهات مختلف، خود به مفهومی جدید می‌رسد: قالب‌ها را باید شکست تا خلاقیت اندیشه رها شده، دنیا را آزادانه تجسس کرده، مفاهیم و شگفتی‌های آن را نمایان سازد.»

«پس از سی سال، نوآوری‌های احمد عالی امتحان و گذر زمان، خود را به خوبی گذرانده و همچنان تازه باقی مانده‌اند. این نمایشگاه آخرین کار احمد عالی نیست بلکه تازه‌ترین کار او است.»(۳۴)

ابراهیم حقیقی نیز درباره کارهای وی در این نمایشگاه نوشت: «... سرکشیدن به کنج‌های ناشناخته و اثری برجای گذاشتن، آرام و بی‌صدا... این خصلت احمد عالی است که رد پایی عمیق در نقاشی و عکاسی گذاشته است. قبل از همه، نقاش، هایپررئالیسم (فراواقع‌سازی) و شبیه‌سازی را نقش زده، در چاپ سیلك‌اسکرین اولین تجارب نوجویانه را تمام کرده و همه حرفهای تازه را خیلی سال پیش گفته. عالی از اولین عکاسان تبلیغاتی است. عکس همه‌چیز را گرفته؛ از یخچال و اتومبیل و موکت و پرتقال و نوشابه و ماهی و شیرمرغ و جان آدمیزاد!

اولین عکاس چهره نقاشان ایرانی است مجموعه‌ای دارد دیدنی... احمد عالی هنرمند است. با تمام ابزاری که می‌شناسد حرف می‌زند.

قلم‌مو و رنگ و بوم و کاغذ و قیچی و چسب و شابلون و دوربین و فیلم و کاغذ و داروی عکاسی و... هزاران ابزار فقط برای یك حرف:

ما زندگی می‌کنیم که فقط یك سخن را تکرارکنیم، انسان، زندگی و زیبایی.»(۳۵)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240653

VISTA.IR
Online Classified Service

احمد نصرالهی



- متولد پنجم تیرماه ۱۳۳۰ بابل
- دیپلم کشاورزی ۱۳۵۱
- ۴۰ نمایشگاه انفرادی در ایران و چین

بیش از شصت نمایشگاه گروهی در ایران، ایتالیا، چین، امارات عربی، انگلستان، سوئیس

در فاصله بیست کیلومتری شمال بابل، روستای بایکلای، احاطه شده در میان شالیزارها و مزارع پنبه و کنجد قرار دارد که محل تولد احمد نصرالهی و سپری شدن سال‌های کودکی او است. کار پدر کشاورزی بود و مزد او از کار و تلاش بی‌پایانی که در زمین داشت، تنها سهم کمی بود، که مالك یا ارباب ده به او می‌داد. کار سخت و طاقت‌فرسا بود و سهم اندك. امیدی هم به آینده نیست. آب و زمین همه متعلق به مالك است. سال‌های خشك و کم محصول و سال‌های آفت، روزگار رنج مضاعف بود. تنها امید پسران بودند. امید به روزی که آن‌ها هم دوش‌به‌دوش هم کار کنند. آغاز این همکاری چندان هم دور نبود. پنج یا شش سالگی. به هر تقدیر حاصل یك سال زحمت خانواده، محصولی بود، که با ذخیره بخشی و فروش بخش دیگری، می‌بایست یك سال را با آن سپری کرد. گاه مادر با سفره‌ای پر پذیرای خانواده خود می‌شد، و گاه فقط آن‌قدر بود که شکم را به سختی سیر می‌کرد و شکری بر زبان جاری. هر چه بود سعادت کودکی و میل به بازی و شادی، خیلی زود محتوای سفره پر یا خالی را از یادها می‌برد و جریان بازی (زندگی) از سر گرفته می‌شد. روزها، هرگاه که باران نبود، بیرون از خانه سپری می‌شد. فضای امن برای بازی، به‌قدر کافی مهیا بود. به‌زودی سال‌های مدرسه فرا رسید. پدر احمد را به مدرسه فرستاد. با هزاران امید. اولین سال تحصیل، مصادف با اولین سال راه‌اندازی مدرسه در بایکلای است. اما هنوز جایی برای آن ساخته نشده است. پیش از این مکتب خانه بود.

پس «تکیه» ده کلاس درس شد. «تکیه مقابل قبرستان بزرگ ده بود و من به‌راستی گاهی اجدادم را خوابیده در مقابلم می‌دیدم.» چند روز بعد سه کتاب کاملاً نو به بچه‌ها داده شد. حساب، فارسی، علوم. بوی نویی و بوی تازگی کتاب‌ها، حداقل تا مدتی شوق آفرین شد. آن‌ها پر بودند از عکس و نقاشی. بچه‌ها همان روز اول همه صفحات کتاب‌ها را ورق زده و عکس‌ها و نقاشی‌ها را دیده و به هم نشان دادند، بعد از آن مرارت درس آغاز شد، و زیبایی تصاویر از یادها رفت.

عکس‌العمل احمد، بارها و بارها ورق زدن و دیدن کتاب‌ها بود. نقاشی‌ها زبان ساده‌ای داشتند. پدر به دخترش لیوانی آب می‌داد. کشاورزی سوار بر اسب و داس در دست در باران می‌رفت. دختری دور سایه دوستش که روی زمین افتاده بود، خط می‌کشید و... تصاویر زیبا بود و نمی‌شد بی‌تفاوت ماند. پس با مدادش شروع به رنگ‌آمیزی مجدد آن‌ها کرد. از کتاب فارسی شروع شد. به‌زودی همه تصاویر بازسازی (؟) شدند.

حتی عکس‌های شاه و فرح. با شوق بسیار، شاه‌کارهایش را به پدر و مادر نشان داد. پدر فقط چشم غره‌ای نشان داد، اما مادر به‌سختی او را کتك زد. «مادرم نگران بود که خط‌خطی کردن عکس شاه و فرح برای‌مان دردسرساز شود و پای ژاندارم‌ها به میان بیاید. ترس و نگرانی مادرم به قدری زیاد بود که مرا نیز سخت مریض کرد و تا یك‌ماه در تب می‌سوختم.»

احمد بعد از این تشویق، کارش را باز هم ادامه داد. ولی فهمید که بهتر است کارهایش را به پدر، مادر معلم و ژاندارم‌ها نشان ندهد. بعد از مدتی هم یاد گرفت به‌جای نقاشی روی تصاویر، بهتر است از روی آن‌ها نقاشی بکشد. همشاگردی‌ها اولین مشوقان او شدند. معلم کلاس پنجم هم

مشوق دیگر او شد.

در باریکلای فقط تا کلاس پنجم می‌شد درس خواند، بنابراین پدر، او را برای ادامه تحصیل به شهر بابل فرستاد. آن‌جا جایی را برایش اجاره، و بعد اول او را به خدا و سپس به آشنایانی که سراغ داشت سپرد و به روستا برگشت.

روزها و شب‌های تنهایی آغاز شد. «اتاقم به اندازه ۳×۲ متر بود. برای این‌که رطوبت اذیتم نکند، با مقدار زیادی کارتن کف آن را پوشاندم. هنوز برق نداشت و با چراغی نفتی آن را روشن می‌کردم. شب‌ها به‌خصوص خیلی سخت می‌گذشت. وقت خواب، همه جا را سکوت و تاریکی مطلقی فرا می‌گرفت. در این سکوت و تاریکی، هر صدایی برای من تبدیل به هیولا یا جانوری مخوف می‌شد.»

کلاس ششم را در دبستان «عموزاده» درس خواند. و برای تحصیل در دبیرستان در مدرسه «آیت‌الله نوری» ثبت‌نام کرد.

نقاشی رفته‌رفته جای بیشتری در زندگی او پیدا می‌کرد. آن سال رفوزه شد. دل به درس نمی‌داد. بیشتر دوست داشت نقاشی بکشد. هر عکسی که علاقه‌اش را بر می‌انگیخت، می‌کشید. تشویق دیگران شوق او را باز هم بیشتر کرد. ولی درس رقیب نیرومندی بود. نیاز داشت و می‌بایست به هر طریق دیپلم را می‌گرفت. پس در هنرستان فنی‌وحرفه‌ای «نوشیروانی» بابل- که اولین سال تاسیس آن بود- و در رشته مکانیك اسم نوشت. سه سال اول به هر صورت سپری شد. ادامه آن تا سطح دیپلم، مشروط به قبول شدن در امتحان بود و احمد شانسی نداشت. به او توصیه کردند که برای ادامه در هنرستان کشاورزی ساری ثبت‌نام کند. پس به ساری رفت. هنرستان کشاورزی ساری شبانه‌روزی بود و دیگر نه مشکل غذا داشت و نه تنها می‌ماند. (۱۳۴۷-۱۳۵۱)

در همین ایام، اتفاق تلخی، خانواده‌اش را از روستا به بابل کشاند. پدر که در انقلاب سفید شاه، صاحب زمین شده بود، از بد روزگار، سه سال خشك‌سالی پی‌درپی و قطحی، او را مجبور به فروش و ترك‌مایملك خود در روستا و مهاجرت به شهر کرد. حداقل در شهر می‌شد کاری کرد و کسبی راه انداخت، اما کسب‌وکار سرمایه می‌خواست که پدر نداشت. فروش میوه با چرخ‌دستی، حداکثر کاری است که در توانش بود. مادر نیز، به قوت غریزه مادری، در کنار کار در خانه، و جمع‌جور کردن بچه‌ها، به کار در خانه مردم و رختشویی مشغول می‌شد. «مادرم» گاهی با خود کفش و لباس‌هایی که به او داده بودند برای ما می‌آورد، ما هم آن‌ها را می‌پوشیدیم. ولی از این شرایط واقعا رنج می‌بردم. پسر بزرگ خانواده بوده، و دوست داشتم برای تغییر این شرایط کاری کنم. مصمم بودم به هر طریق و هرچه زودتر آن‌قدر ثروتمند شوم تا این وضعیت را جبران کنم.»

نقاشی امیدی برای کسب درآمد شد. در ساری بیشترین کاری که انجام داد نقاشی بود، اغلب هم کپیه‌هایی را می‌کشید که شانس بیشتری برای فروش داشت. «یکی از معلم‌های هنرستان به نام مهندس دهقان، که در امریکا تحصیل کرده بود، وقتی تلاش و نقاشی‌هایم را دید، خیلی تشویقم کرد. جایی را بیرون خوابگاه برایم فراهم کرد، رنگ، بوم و سه‌پایه دراختیارم گذاشت و گفت تو فقط نقاشی کن. اصلاً هم نگران نمره درس‌هایت نباش.»

سال پنجم دبیرستان، در مسابقات دانش‌آموزی شرکت کرد، و صاحب عنوان شد. تابستان همان سال نیز به اردوی ده روزه‌ای در منظریه تهران فرستاده شد. اولین بار بود که تهران را می‌دید، و این سفر موقعیت مناسبی شد، تا به طورجدی، هم با هنر، و هم با هنرمندان جوان و با انگیزه آشنا شود.

حسین گلبا، بیژن بیژنی (شاعر) سیروس شاملو و... دوستی‌هایی که اغلب تداوم یافت و از خلال همین دوستی‌ها، رفته‌رفته با نام و کار اساتید تاریخ نقاشی آشنا شد: رمبراند، رافائل، شیشکین، امپرسیونیست‌ها، ونگوگ و...

دیپلم که گرفت به سربازی رفت. (۱۳۵۱-۱۳۵۳) همان سال هم ازدواج کرد. «هزینه ازدواج و تشکیل زندگی را از طریق فروش نقاشی‌هایم تامین کردم.» بعد از دوره آموزشی به عنوان «سپاه ترویج آبادانی» به یکی از روستاهای اطراف سنندج فرستاده شد، و همسرش را نیز با خود برد. فقر و تنگ‌دستی مردم برای او چیز غریبی نبود. اوقات زیادی را به نقاشی می‌گذراند. هنوز کپی می‌کرد، و نقاشی واسطه‌ای برای ارتباط او با مردم شد.

علاقه مردم او را مشتاق کرد به آن‌ها نیز آموزش دهد. پس مکانی را برای این منظور فراهم، و آموزش را شروع کرد. همسرش نیز در کنار او به

آموزش گلدوزی پرداخت. فعالیت نقاشانه‌اش، سبب آشنایی او با چند افسر وظیفه شد. این آشنایی به تدریج زمینه بحث‌هایی را فراهم کرد که احمد نصرالهی تاکنون کمتر به آن‌ها فکر کرده بود. تا پیش از این فقر برای او امری طبیعی بود، ولی حالا حرف‌هایی درباره علل فقر می‌شنید. بیشتر نشانه‌ها و اشاره‌ها نیز سمت‌وسویی سیاسی می‌یافت. به یاد آوریم که این سال‌ها مصادف با اوج‌گیری جنبش‌های مسلحانه، دانشجویی و مخفیانه بر علیه رژیم پهلوی بود.

بعد از سربازی، به بابل برگشت، و به استخدام آموزش و پرورش درآمد، و به عنوان مربی تربیت‌بدنی به خدمت مشغول شد. (۱۳۵۳-۱۳۸۲) با حقوق ماهی هفتصد تومان. در هفته دو روز نیز «در خانه جوانان» به آموزش نقاشی پرداخت. هنوز نقاشی کپی کار است، ولی رفته‌رفته دوستی‌هایی شکل گرفت که موجب تجربه‌های تازه‌ای برای او شدند.

محمد مهدی علیزاده و ناصر امامی، دوستانی هستند که به اتفاق برای نقاشی از منظره به طبیعت می‌رفتند.» «با ناصر که برای نقاشی می‌رفتیم، مثل ونگوگ کلاه حصیری روی سرمان می‌گذاشتیم و سعی داشتیم مثل هم او نقاشی کنیم.» از طریق امامی با «ابوالقاسم اسماعیل‌پور»(۱) نیز آشنا شد.

ابوالقاسم از زمان دانش‌آموزی به طور جدی اهل مطالعه بود. به زبان هم آشنایی داشت و گاهی هم به ترجمه می‌پرداخت.

اوج‌گیری بحران در آغاز سال‌های پنجاه، محدود به تهران نشد و دامنه آن به بسیاری دیگر از شهرها گسترش یافت. بابل با سابقه روشنفکری دیرینه‌ای که داشت بسیار مستعد برای پذیرش دگرگونی بود و پتانسیل‌های فراوانی برای شکل بخشیدن به فعالیت های اجتماعی و فرهنگی از خود نشان داد. جمع کثیر روشنفکران و هنرمندان در سال‌های پنجاه گواه این امر است. محمد زمان زمانی، حسین گلبا، رضا یحیایی، ناصر امامی، بردیا شهمیری و علیزاده از جمله نقاشان فعال در این سال‌ها می‌باشند. حضور نصراللهی دراین فضا، چشم‌اندازهای تازه‌ای مقابل او گشود.

«ناصر حریری پیش از این انجمن شعری را تشکیل داده بود که از جمله اهداف آن کتاب‌خوانی نیز بود. بعد او با همراهی حسین گلبا، گروهی از نقاشان بابل را با عنوان «گروه نقاشان آزاد» گردهم جمع و اولین نمایشگاه خود را در خانه فرهنگ بابل برگزار کردند. (۱۳۵۵) در يك بولتن هم اهداف خود را از تشکیل این گروه شرح دادند. شناسایی نقاشان و علاقه‌مندان به نقاشی، از جمله اهداف این گروه بود، و به موازات آن آموزشگاهی نیز به اسم «آموزشگاه تجسمی آبی» تاسیس کردند.»

«این آموزشگاه تا مدت‌ها، به‌طور مستقیم شهریه‌ای از هنرجویان خود نمی‌گرفت. در واقع صندوقی در محل آموزشگاه بود و هنرجویان، اگر تمایل داشتند، پولی در آن می‌ریختند. بیشتر هزینه‌ها، از طریق ماهیانه اعضا تامین می‌شد.»

«از جمله اهداف دیگری که این گروه دنبال می‌کرد، دعوت از هنرمندان مطرح مثل علی‌اکبر صفاییان، بهرام عالیوندی، اسماعیل مرزایی، بهمن جلالی، نصرالله کسراییان، محمد حقوقی و... بود که به بابل آمده، کارهای اعضا را می‌دیدند، راهنمایی می‌کردند، و گاه سخنرانی عمومی برای آن‌ها گذاشته می‌شد. علی‌اکبر صفاییان، تا مدت‌ها، هر ماه بدون هیچ‌گونه چشمداشتی به بابل می‌آمد و با نقاشان ارتباط بسیار نزدیکی پیدا کرده بود.»

کار دیگری که گروه به صورت پیگیر آن را ادامه داد، کتاب‌خوانی بود. بدین شکل که ابتدا کتابی معرفی، خوانده و سپس به بحث گذاشته می‌شد. کتاب‌هایی مثل «تاریخ اجتماعی» (مرتضی راوندی) «چگونه انسان غول شد»، رمان، داستان، کتب تاریخی و...

معرفی و تماشای فیلم، تئاتر، و آشنایی با دیگر شاخه‌های هنر، و نقد و بررسی هر کدام، از جمله برنامه‌هایی بود که در گروه به طور مرتب صورت می‌گرفت.

در این گروه، حسین گلبا مسئول تجسمی و مدیر گروه، ناصر حریری مسئول فرهنگی، و حسین حسینی مسئول تدارکات بودند.

«مدتی بعد حسین گلپا، تصمیم به مهاجرت به ایتالیا را گرفته بود، و من دعوت شدم تا به جای ایشان مسئولیت تجسمی گروه و آموزشگاه را به عهده بگیرم.

برای این منظور نیز از من خواسته شد تا تدریس «در خانه جوانان» را کنار بگذارم. بعدا فهمیدم این کارشان نوعی موضع‌گیری سیاسی بود.

همچنین چون مدرك تحصیلات عالی نداشتم، لازم شد تا توانایی‌ام مورد ارزیابی قرار بگیرد. به همین جهت ابتدا به اداره فرهنگ و هنر تهران و از آنجا نیز به هنرستان تجسمی پسران معرفی شدم. مرحوم حسین شیخ و بهرام عالیوندی، هرکدام جداگانه کارهایم را مورد ارزیابی قرار داده و تایید کردند.»

حضور نصرالهی در «گروه نقاشان آزاد»، او را در فضایی روشنفکرانه، فعال و با انگیزه قرار داد، و فرصتی شد تا ضمن آشنایی با نوگرایی و برخی از نقاشان نوگرا، در جریان اندیشه‌های رایج روشنفکری نیز قرار بگیرد. «به حدی شیفته خواندن شدم، که شب و روزم غرق در آن شد. دوست داشتم کاری به جز آن نداشتم.»

در این زمان او طیف وسیعی از تجربیات مدرن در نقاشی را دنبال کرد. گاه متاثر از ونگوگ و نقاشان اکسپرسونیست تجربه‌آموزی می‌کند، و گاه به تبعیت از نقاشان کوبیست، سوررئالیست و سمبولیست. و گاهی نیز متاثر از فضای ملتهب سال‌های انقلاب به شیوه نقاشان رئالیست اجتماعی مکزیك. و البته هنوز، برای امرار معاش، تا حدودی کارهای گذشته را نیز دنبال می‌کرد. «چون در طول روز درگیر کارهای گروه بودم و فرصتی نبود، شب‌ها تا دیروقت، کارم خط‌کشی و نقاشی روی بدنه و اتاق کامیون‌هایی بود که در مازندران ساخته می‌شد.»

در اواخر سال‌های پنجاه و اوایل سال‌های شصت، هنگامی که اختلاف آرا گروه‌های سیاسی در ایران به اوج رسید و نبردهای مسلحانه آغاز شد، فعالیت‌های آن‌ها متوقف، و اعضای گروه پراکنده و «آموزشگاه تجسمی آبی» نیز تعطیل شد.وسعت تحولات در سال‌های انقلاب، درگیری‌های سیاسی، و اختلاف نظرها، شرایط جدیدی به‌وجود آوردند که انطباق با آن برای احمد نصراللهی مدتی زمان برد، و فاصله‌ای دو یا سه‌ساله در روند تجربیات او به‌وجود آورد، در عین حال این فاصله زمانی برای او این مزیت را داشت که وقتی مجدداً نقاشی را شروع کرد، کارش با تمرکز و آگاهی بیشتری همراه شد. به عبارتی تنوع‌طلبی گذشته، جای خود را به شیوه تقریبا واحدی در کار بخشید.

اگر پیش از این وسعت کاوش‌گری‌های او از ساخت و پرداخت دقیق اشیا تا بکارگیری خطوط روان و رنگ‌های درخشان را در بر می‌گرفت، از این به بعد، تجربه‌های او به استفاده از رنگ روغن و یا آب رنگ و آب مرکب و نقاشی از طبیعت و با قلم‌هایی آزاد و فضایی اکسپرسیونیستی محدود شد. این سه سال زمان مناسبی برای بازنگری تجربه‌های گذشته و برخوردی آگاهانه به مقوله نقاشی بود. او، هم جایگاه خودش را به عنوان یك نقاش، و هم جایگاه نقاشی را به عنوان هنر، و زبانی تجسمی، مورد ارزیابی قرار داد. بنابراین، انجام بسیاری از کارهای گذشته را که صرفا جهت امرار معاش به آن می‌پرداخت، کنار گذاشت، و تلاش کرد تا از نقاشی به عنوان وسیله‌ای برای بیان خواسته‌ها، اندیشه‌ها و احساسات خود بهره برد.

ضمناً به موقعیت خود به عنوان انسانی متعلق به زمان و مکان حاضر نیز توجه کرد. بنابراین قدم در راهی پر از ابهام گذاشت، و جستجوهای بی‌وقفه‌اش، تلاشی شد، برای یافتن راهی که می‌بایست قدم به قدم کشف شود. در این مسیر آن‌که بیش از هرکس راهنمای او شد، دوست آغاز جوانی‌اش «ابوالقاسم اسماعیل‌پور» بود. «دکتر اسماعیل‌پور دنیای نمادها و نشانه‌ها را به روی من گشود، و ریشه‌ها و ارزش و اعتبار آن‌ها را برای من شرح داد. او مرا با نمادها و نشانه‌ها و مفاهیمی آشنا ساخت که از اعماق تاریخ، و از آرزوها، امیدها، حسرت‌ها و دردهای مشترك بشری ریشه می‌گرفتند.

توسط او مطالعات من نظم پیدا کردند، و در راهی افتادم که دیگر ثروتمند شدن هدفم نبود، بلکه آموختن و آموزش مهم‌ترین هدف‌هایم شدند.»

بعد از این روش کار او کاملاً تغییر کرد. دیگر فقط طبیعت صرف، الگوی او نیست، و اسلوب کار او عبارت می‌شود از بکارگیری خطوط کناره نما سطوح نسبتاً تخت و درخشان رنگ، و سادگی گاه در حد ایجاز فرم‌ها و اشیا، و استفاده از نمادهایی چون گاو، درخت، زن، ماه، پرنده و .... «به روایت یك اسطوره ایرانی ماقبل زرتشت که به دوره هنر ایرانی مربوط می‌شود، گاو نخستین آفریده است. مهر یا میترا که یکی از خدایان هند و ایرانی است، با پیام خورشید، گاو را دستگیر و به غاری می‌برد و او را در آنجا قربانی می‌کند. معجزه قربانی گاو این است که سراسر زمین سرسبز شد، از مغز او سرسبزی، از خونش تاك، و از ستون فقراتش حبوبات، و از نطفه‌اش انواع و اقسام جانوران به‌وجود آمده است.»(۲)

نصراللهی تجربیات جدید خود را در ابتدا در مازندران (۱۳۶۶ بابل و ۱۳۶۷ ساری) و سپس در تهران به نمایش گذاشت (۱۳۶۸ گالری سیحون)

ابوالقاسم اسماعیل‌پور در بروشور نمایشگاه در شهر ساری (۱۳۶۷)، کارهای او را به سه دوره تقسیم کرده است: «زمینه اصلی گروه نخست تابلوها، طبیعت محض است. طبیعت بی‌حضور انسان. که حال و فضای خاص خود را دارد... طبیعتی خیال‌گونه و وهم‌آمیز، با ریشه‌های همیشگی که در زمین و آسمان دوانده شده است... گروه دوم آثاری است که انسان وارد طبیعت نو آفریده نقاش می‌شود. آرامش خیال‌انگیزی که بیننده در تابلوهای گروه نخست فرا چشم آورده بود، ناگهان درهم می‌شکند، و با بیم و امید و دردهای انسان آشنا می‌شود...

سومین دوره کار هنری نقاش گویی یکی از پربارترین ادوار زندگی هنری اوست. این نکته را از کیفیت این دسته آثار او می‌توان دریافت. آثار این دوره، بی‌تردید متاثر از سوررئالیسم است. البته به زعم من سوررئالیسمی است که رنگی مشرق زمینی و ایرانی یافته و در پی هویت است...»(۳)

حمید پیرنیا درباره نمایشگاه او در گالری سیحون (۱۳۶۸) می‌نویسد: «آثار به نمایش گذاشته دو گروه را شامل می‌شوند: آن‌هایی که رنگ روغن هستند و در قطع‌های بزرگ، دید منحصر به فردی را شامل‌اند، گرچه هضم خطوط و چیرگی در کاربرد رنگ، تدریجاً به دل می‌نشینند. استفاده از خطوط بدون زاویه، و دارای انحناهای متعدد، علی‌رغم ظاهر مدرن تابلوها، نشان از دل مشغولی ذاتاً روستایی نقاش دارد. سمبل‌های گاو شیرده و... استفاده جابه‌جا از تصاویر زنان ساده و زحمت‌کش خطه شمال ایران دستمایه بسیاری از تابلوها را تشکیل می‌دهند...

گروه دوم آثار نقاش به یك‌سری کارهای گواش و پاستل در اندازه‌های کوچك بر می‌گردد. او با استفاده از تصاویر روزنامه‌ها و مجلات به عنوان بافت اصلی کار، برداشت ذهنی خود را به آن‌ها افزوده و تصویر ثابتی پدید آورده است...»(۴)

در بررسی آثار نصراللهی، جایگاه او به عنوان یك معلم را نیز نباید از نظر دور داشت. وی فعالیت آموزشی خود را مجدداً از سال ۱۳۶۳ پی‌گرفت، و آموزش نقاشی به کودکان بخش مهمی از فعالیت‌آموزشی شد. خلوص، سادگی و بیان بی‌پیرایه در نقاشی کودکان، نکاتی است که سخت بدان دلبسته شد.

و در نقاشی‌هایش بکار گرفت. «یکی از دلایل ماندن در این خانه کوچك در کنار بابل، شاید حضور همین پرندگان کوچولو بوده است تا مرا در کوچه‌های باریك این خانه تا به خانه‌های دیگر یاری دهند تا ذره‌ای از وجودم را به پرواز درآوردم و تحصیلاتم در همین دانشگاه کوچك آغاز شد.»(۵)

ویژگی‌هایی چون استفاده از رنگ‌های ناب، به‌کارگیری خطوط غالبا تیره، اجراهای فی‌البداهه و سریع در نقاشی‌های او، از جمله مواردی هستند که وابستگی آثارش را، از یك‌سو به نقاشی کودکان، و از سوی دیگر، نگاهش را به تاریخ نقاشی و دستاوردهای تجسمی نیمه آغازین سده بیستم نقاشی غرب را نشان می‌دهد.

نمایشگاه‌های بعدی او در بابل (۱۳۶۹ و ۱۳۷۰ آتلیه آبی) و در تهران (۱۳۶۹ گالری سیحون و ۱۳۷۰ گالری نور)، برپا شد. اسماعیل‌پور درباره این مقطع از کارهای وی می‌نویسد: «او با انواع رنگ‌های آبی و سبز زندگی می‌کند. در آثارش حرکت موج می‌زند و از عناصر به گونه‌ای کمك می‌گیرد که بیننده احساس حرکت می‌کند. در کنار رنگ‌های عمدتا آبی فیروزه‌ای- نماد هنر اصیل ایرانی، سبز، سرخ و صورتی، عنصر خط حاکم است که با رنگ سیاه، سطوحی بی‌نظیر می‌آفریند، گاه سطوحی وسیع، گاه خرد و کوچك. عمده‌ترین ویژگی آثار این نقاش، سطوح رنگارنگ و خطوط منحنی است. او نقاش سطح است و نه حجم، و در این گستره، بیش از همه متاثر از شاگال و پل‌کله است. ویژگی دیگرش اما نگاه شرقی اوست. خطوط مشبك رنگارنگ، ارسی یا شیشه‌های هندسی خوش تراش و رنگین- آبی، زرد، سفید، سبز و عنابی- گلبوته‌های چادر و پیراهن که یادآور جامه‌های سنتی زادگاه سرسبز او مازندران است. در برخی از تابلوهایش،... رگه‌های اکسپرسیونیستی می‌توان دید. با این حال، او از اسمرها به دور است و همواره بر آن است که چیزی نو بیافریند.

▪ به طورکلی تابلوهای این نمایشگاه را به سه دسته عمده می‌توان بخش کرد:

۱) نگاره‌های گاو که بعضا یادآور اسطوره گاو در ایران باستان است،...

۲) نقوش آرکائیك یا باستانگرا،... که متاثر از نقاشی دوران غار و نگاره‌های مصر و میان‌رودان است.

۳) تابلوهای چهره‌پراز که عمدتا شامل چهره‌های زن، مادر و کودك است. در این آثار، نقاش از شگرد نقاشی کودك بسیار بهره می‌گیرد و این حاصل

سال‌ها کار نقاشی با کودکان است.

... در کار تعلیم نقاشی به کودکان، باید گفت که کودکان بیشتر به او تعلیم می‌دهند تا او...»(۶)

و در نقدی دیگر، نویسنده ضمن اشاره به وامگیری از سنت تصویری ایران می‌نویسد:

«آدم‌ها، پرنده‌ها و گاوها با مضامین گسترده‌شان در آثار نصراللهی سیطره‌ای نیرومند دارند و گوناگونی مضامین با خطوط مکرر، زبان تصویری او را تا حدودی تضعیف می‌کند. به همین سبب، زبان تصویری ژرف و استوار و به ویژه مستقل در تابلوهای او رنگ می‌بازند، مضامین و خطوط نمی‌گذارند رنگ‌ها زبان آتشین خویش را شعله‌ور سازند. اگر نقاش می‌خواهد در راه شکوهمند و پویایی که برگزیده است به زبان تصویری کاملاً مستقل دست یابد، بهتر که خود را از قیدوبند مضامین و موضوعیت، رها کند و تنها با رنگ‌های نو ساخته و بدیع، مایه‌های نادیده و خودآگاه را دور از هرگونه «نقاشی- کلام» نقش زند.»(۷)

نصراللهی در ادامه کار خود، باز هم تا حد امکان نقوش کارش را ساده‌تر می‌کند، به گونه‌ای که گاه مانند نقوش سفالینه‌ها در شوش یا سیلك، تنها طراحی سایه‌وار از آن به جا می‌ماند. (گالری سیحون ۱۳۷۱)«اشکال و تصاویر او عمدتاً دو بعدی و فرم‌ها تا اندازه زیادی، بدوی و کودکانه است.خطوط کناره‌نما نسبتاً زمخت و سنگین، و خطهای «زیر» غالباً آشکار و ظریف است. سادگی و انتزاع واپسین پیام اوست. خط و رنگ دستمایه اصلی نقاش است. او عمدتاً از خطوط منحنی و قوس‌دار بهره می‌گیرد. رنگ‌هایش چون نبض او تند می‌زند...

شمع، طاق و محراب و ماه موتیف‌های تازه و ویژه نصراللهی‌اند که ابهامی رازگونه دارند. این رازگونگی در عین حال ساده، او را به مسیر ویژه‌ای سوق می‌دهد که نقاش ناگزیر باید از آن بگذرد.(۸)

حمیدرضا رحمتی ضمن اشاره به سادگی و صمیمت آثارش می‌نویسد: «کار او موقعیت انسانی را باز می‌تابد که در آغوش طبیعت زندگی می‌کند و هنوز ارتباطش را با صید و مظاهر ابتدایی زندگی حفظ کرده است. جذابیت کارهای نصراللهی گذشته از نرمش قلم‌زنی، شناخت رنگ، گونه‌گونی بافت، حاصل برخورد حسی او با عناصر تصویری است. کارهای او تجربه عاطفی انسانی را تصویر می‌کند که نقاشی را با درونی‌ترین زوایای وجودش درآمیخته است...

پیکره‌های سایه‌وار نصراللهی هنوز تکرار خودنگاری انسان نخستین است. گل و گیاه هنوز از نقش سفالینه فراتر نرفته‌است، گاو همان گاو نقاشی غار است، تکرار نقش‌مایه‌ها، روی هم افتادن خطوط، تداخل سطح‌ها، بستر ناهموار رنگ، دورگیری رنگ با خط و... همه‌و همه عواملی هستند که ساختار نقاشی بدوی را می‌سازند و قبل از این، دیگران بسیار آن‌ها را کشف و تحلیل کرده‌اند. نقش نصراللهی در تحول و نوسازی این ساختار چه بوده است؟»(۹)

حاجی فیروز موضوع نمایشگاه بعدی اوست (۱۳۷۱ آتلیه آبی، ۱۳۷۳ گالری سیحون). وی درباره نحوه شکل‌گیری این ایده می‌گوید: «حاجی فیروز برای من یك اتفاق خوش‌آیند و ناآگاهانه بود.

در یك عصر غم‌انگیز و دلتنگ زمستانی با دوستی در شهر قدم می‌زدیم و صحبت از نزدیك‌شدن ایام نوروز و چهارشنبه سوری بود. جنب‌وجوش مردم بازار را می‌دیدم که خودشان را برای جشن نوروز آماده می‌کردند، اما من در این میان احساس می‌کردم که چیزی کم است و حاجی فیروز را در این میان، خالی دیدم. من پیشینه سی‌ساله به حاجی فیروز دارم و هنوز سرشار، از دایره‌های آن زنگی سیاه هستم. همان شب به گالری آمدم.

در آن زمان، عموماً در گالری زندگی می‌کردم. حال عجیبی داشتم و به همان دوستم، زنگ زدم و گفتم با دیوان مولوی به گالری بیاید و این اشعار را برایم بخواند که من دارم حاجی فیروز می‌سازم. آن شب در هیجان عجیبی به سر می‌بردم که شاید کسی باورش نشود. من در سرمای شدید زمستانی پر از گرما و انرژی بودم. پا برهنه در گالری می‌دویدم. به دوستم گفتم جلوی من نیا. فقط می‌خواهم صدایت را بشنوم. واقعاً خودم به شکل حاجی فیروز شده بودم و تا قبل از طلوع خورشید، همه این تابلوها را کشیدم.»(۱۰)

احمد نصراللهی به طور مرتب هرساله نمایشگاه‌های انفرادی نقاشی خود را در بابل و تهران (گالری سیحون) پی‌گرفت، و ساده سازی‌هایش را تا

حد اشاره‌های کوتاه به اشیا ادامه داد. در این حالت دو سه خط عمودی نشانگر نیزار، چند برگ به معنای درخت یا درختان به لکه‌ای رنگ، دریا، خطی منحنی، تپه یا کوه و...

به تدریج سطوح وسیعی از رنگ نسبتا تخت اطراف پیکره‌ها قرار گرفت. بدین شکل، سطح بوم بستر می‌شد که نشانه‌ها یا اشاره‌های بسیار ساده و پراکنده‌ای از اشیا روی آن قرار می‌گرفت. ارتباط این اشیا باهم و معنای نمادینی که هرکدام یا در ارتباط با هم داشتند، مضمون آثار را به‌وجود می‌آوردند.

خط (نگارش) عنصر دیگری است که از اواسط سال‌های هفتاد به‌طور جدی وارد فضای نقاشی‌های نصراللهی شد. طبعاً این خط نوشته‌ها به قصد توضیح چیزی نبودند، و نقش نمادین، کلامگونه و بافت آن مدنظر بود.

شکل معکوس نوشته‌ها و سطح رنگی که گاه به صورت شفاف روی آن کشیده می‌شد، نیز به همین منظور بوده است (۱۳۷۶ گالری سیحون)

رفته رفته خط نوشته‌ها که غالبا در اشکالی چهارگوش نوشته می‌شد، نقش مهمتری پیدا کرده و در کنار سطوحی از مربع، مثلث، دایره، و پیکان‌ها، خطوط مکرر، کوتاه و موازی و اعداد ارقام، قرار گرفتند، و نقش اشیا و فرمهای خلاصه شده به تدریج کمرنگ‌تر شد. نتیجه چیزی شبیه طلسم‌ها، جادوها و دعاها شد. «این هنرمند در آثار گذشته خود مراجعه مستقیم به اسطوره داشته است. به عنوان نمونه پدیده‌هایی نظیر گاو نماد قدرت و زایش، زمین نماد بخشش و حاصل‌خیزی زن و آب و... است، اما در آثار متاخر او، اسطوره نه در قالب آشنا که در جوهر انتزاعی آن تبلور یافته است؛ در قالب اشکال هندسی که در گذشته در بردارنده چکیده‌ای از اندیشه‌های کهن بشری بوده است. «مربع» در اندیشه‌های اساطیری ایران، نمادی از مکان و همچنین فضای مثالی است، طرح روح است از ظلمت ازلی. مربع، نمایانگر چهار عنصر اصلی آب، باد، خاك و آتش است. نمادی است از چهارفصل طبیعت و یا چهار مرحله زندگی تکاملی بشری، در نگرش افلاطون نیز مربع به معنای مطلق زیبایی است.

دایره نمادی از حرکت و زمان است، آسمان عالم ملکوت، حرکت اجرام سماوی در حول محور دوار و نیز نمادی است از جهان معنوی و متعال. اگر مربع نشان از عقل دارد، در عوض دایره بر احساس تکیه می‌کند. مثلث نیز نمادی است از زهدان، و شعارهایی نظیر گفتار نیك، پندارنیك، کردارنیك...

رجوع این‌گونه به اسطوره در آثار نصراللهی سبب شده است تا روح اسطوره‌ای جایگزین برخوردهای گرافیکی که پیش از این در تابلوهای او مشهور بوده شود.

در این‌جا نقاش، دیگر چیزی آشنا را نمی‌نمایاند، بلکه همه‌چیز در شرایطی رمزگونه و مکنون جلوه‌گری می‌کند. از این زاویه، دیگر نقاش راوی ساده اسطوره نیست؛ چرا که اسطوره نیز خود در قالب ابهام نقاشی جریان تازه‌ای یافته است. با این همه، نقاش‌گویی خود چندان این ابهام را بر نمی‌تابد، چرا که سمت‌وسوی آثار بعضا روی در رمزگشایی دارد نه پرده پوشی. استفاده از حروف فارسی در این‌جا اگرچه باوارونه نویسی آشنایی زدایی کرده است، اما همچنان قابل فهم و خواندن است. قرار گرفتن تصاویر آشنا نظیر چشم، علامات ریاضی‌گونه و... نیز موید این نظر است.»(۱۱)

در کارهای اخیر نصراللهی، خط نوشته‌ها نقش کمتری یافته، و در عرض دایره و چهارگوش‌ها هستند که نقشی عمده می‌یابند. فضای این اشکال توسط خطوط، نقطه‌ها، جداول، انواع بافت‌ها و... پر می‌شود و گاه نیز با شکل‌های ساده شده‌ای از درخت، زن، میوه، پرنده، شمع و... تلفیق می‌شود. «ذهن نقاش طرح‌های هندسی ساده‌ای از تجارب خود در عالم واقع می‌سازد، که مبین سادگی و بساطت جهان است. در این مرحله ذهن نقاش هنوز حالتی متضاد و «باطل نما» دارد و به انتزاع می‌پردازد. انتزاعی که البته همراه با تصاویر محسوس و شهودگرایی و اشراق است. با این حساب، نقاشی‌های نصراللهی در میانه ناتورالیسم و انتزاعی‌گری است، که قرار دارد و تعریف می‌شود. به خاطر همین هم هست که تجربه‌های او همچنان از انتزاع ناب می‌گریزد و ما شاهد ظهور و بروز علائم و نشانه‌های شناخته شده یعنی در پهنه نقاشی‌های بی‌کلام‌اش هستیم. نشانه‌هایی که هنوز در مفهوم ابتدایی خویش مانده‌اند و از آوا شدن می‌پرهیزند.

همین هم امکان و اجازه جست‌وجوی نوعی عینیات بازنمای شده را در کارهای نقاش به بیننده می‌دهد.

عینیاتی که از اندیشگی کارهای نصراللهی خبر می‌دهد و از گسستی که نقاشی‌های او با نقاشی‌های کودکان دارند.»(۱۲)

احمد نصراللهی در پاسخ پرسش روند کار خود از آغاز تاکنون را چنین شرح داده است: ابتدا کلاسیك کار بودم. بعدها تحت تاثیر نقاشان امپرسیونیست و دوره‌ای هم از نقاشان نوگرای دیگری مثل شاگال، ماتیس و پل‌کله تاثیر پذیرفته‌ام.

آشنایی‌ام با زبان اسطوره، بال‌های خیالم را وسعت بخشید تا در سرزمین پهناور جهان ازلی، خود را بار دیگر با جلوه تازه‌تری ببینم.

این‌که اکنون در کجایم، خوابم یا بیدار، در آسمانم یا زمین، هرجا که باشم چه فرقی دارد؟ می‌دانم که در جستجوی مرواریدی هستم که در تمامی عمرم همچنان مرابا خود برده است. خطوط و نقوش مانوی، مهرها و کتیبه‌ها، معماری‌های مقابر و مساجد، و اکنون هم به دیار مقدس سفر می‌کنم.»(۱۳)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240253

VISTA.IR
Online Classified Service

ادوار مانه



درهنر مثل اقتصاد، تقلید و وام گیری از یک شیوه با یک سبک خاص ، امری اساسی است و همچنان که لافونتن به فاصله ۲۳ قرن ، حکایتی از ایزوپ را به شعر درمی آورد ،ادوار مانه (۱۸۳۲-۱۸۳۳) نیز از یک هنرمند اسپانیول که دویست سال قبل از او می زیسته الهام می گیرد. مانه به سنت نقاشی فرانسوی بی اعتنا بود وتقابل معروف دلاکروابااینگرس ،همچنین تحریکات کوریه برایش اهمیتی نداشت کوربه حتی امروز هم برای اهل نقاشی در میان مدرن ها دانست یا آخرین نقاش کلاسیک به هر حال مانه نزدولاسکولز توانست راه حل هایی را که او را عمیقاً به سوی بیان تصویری جهان بینی و نگاه بودلری اش از زندگی مدن هدایت می کرد پیدا کند.

گفته می شود که مانه گاهی بانوعی طنزآمیز از روی کارهای ولاسکوئز تقلید می کرد با این حال همه کارشناسان هنری اتفاق نظر دارند که درعرصه هنر نتیجه کار است که اهمیت دارد . مانه نیز توانست به نبوغ خودش به یک نقاش کامل درعصر خودش تبدیل شود و البته در این مسیر تقلیدی آگاهانه از هنر ولاسکوئزآگاهانه از هنر ولا سکوئز علم سحر انگیزش در استفاده از رنگ ها ، به ویژه در استفاده از رنگ های مشکی و خاکستری ،داشته است بزرگترین و معروف ترین کارهای مانه مدیون ولاسکوئز هستند و درآنها چیزی از هنر نقاشی ولاسکوئز دیده می شود مسلم است که مانه ولاسکوئزرا کپی نمی کند بلکه این روح نقاشی ولا سکوئز است که درزمانی و قالبی دیگر متجلی میشود مثلاً او با الهام از «سرباز مرده »(اثر ایتالیایی قرن هفدهم که تا قرن نوزدهم تصور می شد متعلق به ولا سکوئز است) تابلوی «گاو بازمرده»(۱۸۶۴-۶۵) را نقاشی

می کند که به نظر برخی ازکارشناسان این هنر بعد از سفر مانه درسال ۱۸۶۵ به اسپانیا رتوش شده است وقتی دو تابلو را مقایسه می کنیم متوجه می شویم که هنرمند فرانسوی مطمئناً تحت تاثیر رنگ های سیا استفاده شده در تابلوی «سربازمرده» قرار داشته است .

«موزه یسین پیر» که امروز الماس درخشان وبی همتای «نشنال گالری» در واشنگتن است نیز گوشه چشمی به «نوشندگان » ولاسکوئز دارد. سحر رنگ سیا درتابلوهای ولاسکوئز را درتقریباتمام اثرهای عالی مانه مشاهده‌می‌کنیم.

مانه همچنین می تواند از روی دست استادن دیگر اسپانیول نیز شاهکار آفرینی کند . یکی از جاه طلبانه ترین تابلوه ای او به لحاظ فرم و محتوی ،یعنی «اعدام ماکسیمیلیان » مهم از اثر معرف «ترس دمایو » از گویا« Goya »است مانه ازیک خبر سیاسی - تراژیک که نماد شکست سیاست خارجی ناپلئون سوم است و با الهام گرفته ازگویا ، یکی از کار آمدترین تابلوهای نقاشی تاریخ رامی آفریند تابلوهای نقاشی تاریخ را می آفریند مانه همچنین می تواند به عنوان خالق «المپیا» مثل گویا در تابلوی «دختران جوان» نگاهش را به یک حیوان اهلی موجود در کادر بدوزد و با چند حرکت مضاعف قلم نقاشی ، سگ کوچک روستا را به یک شاهکار تبدیل نماید.

پرسشی که دراین جا مطرح می شود این است که این شیفتگی برای هرن نقاشی اسپانیول ازکجا نشات می گیرد ؟واقعیت این است که دردوران جوانی مانه ، اسپانیا مد روز بوده است . ناپلئون سوم امپراتوریس را از طبقه نجبای اپیری‌انتخاب کرد . درآن زمان فرانسوی ها با گذر از کوه های پیرنه ، هنر گاوبازی را کشف کردند که به وضوح در اشعال تئوفیل گوتپه ، شاعر پرآوازه قرن نوزدهمی فرانسه نیز به آن اشاره شده‌است .

- زیارت مادرید :

آیا مانه در دوران نوجوانی ، هنگامی که باوالدین اش به دیدار کلکسیون نقاشی اسپانیول لویی فیلیپ (که اندکی بعد به لطف جمهوری دوم به موزه ها را یافت) رفته بود؟تحت تاثیر ولاسکوئز و گویا قرار گرفت ؟

اطلاعات دقیقی در این مورد وجود ندارد در عوض این نکته مسلم است که اوبرای کپی کردن «پرتره فلیپ پنجم » که درآن زمان تصور می شد اثر ولاسکوئز است ، به موزه لوور رفته بود در واقع این تابلو به دست دل ماسو، داماد ولاسکوئز کشیده شده است با این حال این نقاشی به مانه کمک می کند بافضای اثر هنرمند اسپانیول و به ویژه شیوه استفاده از رنگ ها ازسوی وی آشنا شود. اما کشف حقیقی ولاسکوئز دراسل ۱۸۶۵ اتفاق می افتد زمانی که مانه در مادرید حضورمی یابد و درواقع به زیارت معبود هنری اش نایل می شود فقط آشپزی نامطبوع محلی است که مانه را واردمی کند پیش از موعد خسته و مریض به پاریس برگردد .اسپانیای آن دوره در برابر فرانسه روبه پیشرفت و شکوفا مثل یکی از کشورهای فعلی جهان سوم محسوب می شد.

مانه درمادرید با صدای بلند خوشبختی اش را ازبابت کشف ولاسکوئز اعلام می کند ، «من نزداو ایده آل خودم درنقاشی را کشف کرده‌ام دیدار شاهکارهای (ولاسکوئز)امید واعتماد کامل را در دلم و ذهنم ایجاد کرده است »

مانه همچنین در مادرید با تئو دور دوره یکی ازمنتقدان معروف و ماهر نقاشی درآن دوران، دیدارمی کند آشنایی این دو به کشیدن پرتره ای از دوره درسال ۱۸۶۷ منجر می گردد دوره درهنگام نقاشی متوجه می شود که مانه اشیایی مثل یک کوزه خالی آب ، کتاب و لیمو را درکنار پای او قرار می دهد این جا نیز درس هایی برگرفته از ولاسکوئز را مشاهد ه می کنیم که عادت داشت در پرتره ها نیز گوشه ای از تابلو را به طبیعت بی جان اختصاص دهد به ویژه این حالت در تابلوی «پریمو»کاملا معلوم است .

- تابلوی «امیل زولا»

تابلوی «امیل زولا» اثر مانه پرتره ای کاملامعروف ازین نقاش بزر گ فرانسوی است که درکتب تاریخی و دایرةالمعارفی متعدد و به ویژه درکتاب های تاریخ ادبیات فرانسه ،بسیار آمده است به نظر می‌رسد این تابلو نیز درسال ۱۸۶۸ با الهام از پرتره «دن دیه گودی آسدو» رمان نویش مشهور و پر فروش اسپانیول که به دست توانای ولاسکوئز کشیده شده پابه عرصه هنر گذاشته است کنتراست بین رنگ سفید کتاب پیش روی زولا و کت و زمینه سیاهرنگ ، به نوعی در اثر ولاسکوئز دیده می شود.

درزمینه تابلوی مانه طرح مبهمی از «نوشندگان» اثر ولاسکوئز دیده می شود تا به قول فرانسواز گشن «مکالمات کارگاهی هنرمند فرانسوی از

کورو« Corot » تا دگاه درمیانه قرن نوزدهم کاملات تحت تاثیر نقاشی اسپانیول قرار داشته اند دراین میان مانه با تاثیر پذیری آگاهانه از ولاسکوئز(بافاصله دوقرن)آثاری ماندگار ازخودش برجای گذاشته است که دین دوباره‌آنها در موزه اورسی (تاپنج ژانویه ۲۰۰۳) خالی از لطف نیست .

منبع : بنياد انديشه اسلامي

http://vista.ir/?view=article&id=297621

VISTA.IR
Online Classified Service

ادوارد مونش و اهریمن درون



نقاشی‌های غم‌زده و آزاردهنده‌ی ادوارد مونش (Edvard Munch) نقاش نروژی (۱۹۴۴- ۱۸۶۳)، تبدیل به سمبول‌های جهانی روان‌پریشی و رنج شده‌اند. و مونش با نقاشی‌هایی از چهره‌ی خودش این‌کار را انجام داده است ـ رابرت هیوگز

حتی آنان که با قطب شمال یخزده و زمستان‌های طولانی ، مالیخولیایی،مأیوس‌کننده و دلگیرش - که تصاویری از ملال و زوال در آن طنین‌انداز است - نسبتی دارند هم برای خودشان هنرمندانی دارند: استریندبرگ، ایبسن، اینگمار برگمن ِ فیلم‌ساز و کنوت هامسون داستان‌نویس. اما بی‌تردید، بینواترین شمالی در میان آنها، یا دست کم در میان هنرمندان به‌یاد ماندنی، ادوارد مونش است.

نومیدی سرسختانه‌ی او همراه با غرقه شدن درخود ، خشم و کج‌خلقی هرکسی را برمی‌انگیزد و به نظر می‌رسد که دوزخ می‌تواند تعریفی از حضور ابدی ادوارد مونش در اتاقی کوچك باشد. حتی انگار نظر خود مونش هم همین است. وقتی دیگران به عقب بازمی‌گردند و بازی‌های کودکی‌شان را به یاد می‌آورند، حافظه‌ی مونش فقط فضایی جهنمی را به یاد می‌آورد و می‌گوید:

« بیماری و جنون، فرشتگان سیاهی برفراز گهواره‌ی من بودند. همیشه احساس می‌کردم که با من غیرمنصفانه رفتار می‌شود، بی‌مادر، بیمار و همیشه در معرض تنبیه، در جهنمی که بالای سرم بود.»

وقتی ادوارد فقط پنج سال داشت، مادرش بر اثر بیماری سل درگذشت. پدرش مردی مذهبی، عجیب و غریب و اهل قشقرق به پا کردن بود. نزدیك‌ترین شخص به ادوارد خواهری بود که یك سال از خودش بزرگتر بود و در۱۵ سالگی از دنیا رفت. همه‌ی اینها به‌قدر کافی ضربه‌ی روانی بود که بتواند ستون‌های ظرفیت هرکسی را درهم شکند.اما این ضربه‌ها شخصیت نهفته‌ی مونش را وامی‌داشت که عملا رنج و درماندگی خود را

اغراق‌آمیزتر جلوه دهد. این نکته به‌خودی خود منحصر به فرد و مختص او نیست، بلکه خصلت معمول بسیاری از افسردگان مضطرب است. اما حدی از اغراق که مونش پیش گرفته بود ، مضحك به‌نظر می‌رسید.

سال ۱۹۰۲ با پایان یافتن دوستی چهارساله‌ی مونش با زن جوان و پولداری به نام تولا لارسن Tulla Larsen شوك دیگری به او وارد شد. تولا از وی که به طرز مضحکی از ازدواج می‌ترسید، خواست که با او ازدواج کند. به نظر می‌رسید که مونش از مردانی است که می‌ترسند با ازدواج موقعیت هنری‌شان را از دست بدهند و این تعهد را نپذیرفت. تولا تهدید کرد که خودکشی خواهد کرد، اما به‌جای او، مونش به خودش شلیك کرد! منتها به‌جای این که با تپانچه شقیقه‌اش را هدف قرار دهد، با تزلزل به نوك انگشت وسط دست چپش شلیك کرد. بدون شك این کار برایش دردناك و ناخوشایند بود، اما تهدیدی برای زندگی‌اش به شمار نمی‌آمد، به ویژه که دستی که با آن نقاشی می‌کرد، صدمه ندیده بود.

مونش رویدادها را- هر آن‌چه که بود- در نقاشی‌هایش با اغراق همراه می‌کرد.

در تابلوی "میز جراحی" (Operating Table۱۹۰۲-۳) بدن او برهنه و بی‌روح به‌صورت دمر کشیده شده، در حالی که سه پزشك و یك پرستار که کاسه‌ای لبریز از خون را نگه داشته بر بالینش حضور دارند. لکه‌ی بزرگی از خون لخته شده روی ملافه ترسیم شده و صحنه از دید جمعیتی از انترن‌ها که از پشت پنجره نگاه می‌کنند، دیده می‌شود.

هرقدر هم که بیننده مشتاق دیدن چنین صحنه‌ی عصبی‌کننده‌ای باشد، باز هم این نمادگرایی، به‌نظرِ بیننده نهایتِ اغراق را به همراه دارد.

این تابلو نمونه‌ی بدی از ترحم به خویشتن است که از قرار با خاطراتِ نقاش از درس‌های آناتومی رامبراند که نزد استادش دکتر تولپ فراگرفته بود، ترکیب شده است و از آنجا که ظاهرا این برای ادوارد مونش کافی نبوده، آن را با جزئیات خون‌آلودتری در بازسازی تابلوی نقاشی "مرگ مارا» (The Death of Marat) اثر ژاك لویی داوید تکرار کرده است. در این بازسازی، تولا لارسن برهنه به عنوان شارلوت کوردی، قاتلِ "مارا" ترسیم شده است.

واقعا شگفت‌انگیز است که کسی مانند مونش تا این حد درمانده و خودنگران باشد که بیش از هرچیز این همه سلف‌پرتره کشیده باشد. تعداد این پرتره‌ها به صدها اثر می‌رسد و نمایشگاه بزرگی از آن‌ها از اول اکتبر۲۰۰۵ در رویال آکادمی لندن افتتاح شد.

هنر، گاهی تجسم و ترسیم ناتوانی انسان و توصیف ضدقهرمان و پذیرش این نکته است که جهان به سرعت می‌چرخد و آن‌چه درون آن است، عجیب‌تر از آن است که بتوان آن را حس کرد. و شیوه‌های مونش در این خودترسیمی، پذیرش چنین احساساتی است. او نقاشی است که به‌طرز غیرقابل باوری بی‌پرواست و هرگز از نمایش ضعف‌هایش نمی‌ترسد، زیرا باور دارد که روح انسان جدا از مرکزیت و اهمیت کالبدش، و به دور از شیوه‌های پرتره‌نگاری سنتی، به وسیله‌ی طبیعت خود و ذاتا آشفته و پریشان شده است.

اگر سلف‌پرتره‌های مونش گاهی بیننده را می‌ترساند، - پرتره‌هایی ترشرو، مضطرب، با یك عالم ضربه‌ی قلم‌مو و از ذهنی در کنتراست شدید با روشنایی- به این دلیل است که خود همه‌ی این اضطراب‌ها و وحشت‌ها را تجربه کرده و چیز دیگری جز آن‌ها نداشته است. بنابراین او آن‌جاست،[اشاره به نمایشگاه آثار وی در لندن] در تصویری پس از تصویر دیگر –مردی خوش‌قیافه و تقریبا ایده‌آل در جوانی، شخصی عصبی با استخوان‌بندی دراز در میانسالی، و چهره‌ای خسته از بیماری‌ها و ناتوانی‌های متعدد، در اواخر پنجاه‌سالگی و اغلب خیره به تماشاگر ، مانند مخلوقی از درونِ پناهگاهِ بومِ نقاشی که می‌خواهد درباره‌اش بدانید.

آثار مونش آکنده از حس گذر زمان است. انگار که دقیقه‌ها و ساعت‌ها ویروس‌هایی هستند که زندگی هنرمند را می‌بلعند و یکی از دردناك‌ترین بیانیه‌هایش در این باره، تابلویی مربوط به سال‌های آخر عمر او با عنوان « میان ساعت و بستر» است.

در این سلف‌پرتره ، او بین یك ساعت پاندول بلند و بستری که کاناپه‌ای است ساده و بی‌تجمل با یك روتختی ایستاده است.

آن‌چه که ممکن بود برای هر نقاش دیگری، پرتره‌ای معمولی از پیرمردی باشد که از خواب برخاسته، برای مونش تبدیل به تمثیلی از مرگ می‌شود، یعنی زمان که از سمت چپ می‌گریزد و بستری درسمت راست که او در آن به‌طرز کسالت‌باری خواهد مرد.

اگر ناگزیر بودم که یکی – فقط یکی- از سلف‌پرتره‌های مونش را انتخاب کنم، قطعا یکی از اولین کارهایش (متعلق به سال ۱۸۹۵) یعنی

سلف‌پرتره‌ی سیاه و سفید با عنوان "سلف‌پرتره با اسکلت بازو" Self Portrait with Skeleton Arm را انتخاب می‌کردم.

در این سلف پرتره مرد جوانی از یك زمینه‌ی مخملی سیاه خالص به شما خیره شده و هیچ نشانی از اضطراب در چهره‌اش نیست، به‌جز اختلاف آزاردهنده و عجیبی در میان پلك‌هایش – کنایه‌ای محض از ذهنی تقسیم شده – با استخوان‌های جلوی بازو که در امتداد پایین تصویر کشیده شده‌اند. به نظر می‌رسد که استخوان‌ها اعلام می‌کنند: " من آنچه شما بوده‌اید هستم و شما نیز آنچه من هستم خواهید بود".

مونش فقط یکی از نمادگرایان Symbolists کشورهای اسکاندیناوی بود (استریندبرگ و ایبسن نمونه‌های دیگرند) که در دهه‌ی ۱۸۹۰، دائما و با وسواس به مسئله‌ی ضعف خود ـ به عنوان مرد ـ در مقابل سرسختی و بی‌رحمی زن چنگ می‌زد.از دید او زن‌ها چه بودند؟ آیا آنان مردان را از این که کاملا مردانه عمل کنند مانع می‌شدند، یا موجوداتی سلطه‌جو و مادروار بودند که آن‌ها را سرخورده می‌کردند و یا حتی « لیلیت»ها (دیو مادینه در اساطیرعبری) یا بانوان زیبای بی‌شفقتی بودند که به مردان وعده می‌دادند و ناکام می‌گذاشتند؟ این فرضیه‌ی آخر برای مونش اهمیت زیادی داشت و به عنوان یکی از اصلی‌ترین الگوهای او به شمار می‌رفت.

وقتی زنان در سلف‌پرتره‌های مونش حضور می‌یابند، آنها را به هیبت خون‌آشام و لیلیت ترسیم می‌کند و برعکس، وقتی می‌خواهد مردی را ترسیم کند، او را به صورت یك قربانی ذلیل و مغلوب نشان می‌دهد و اغلب اوقات نیز چهره‌ی خودش را به آن می‌دهد.

این که مونش از ترسیم چهره‌ی خودش لبریز نمی‌شود، رقت‌انگیز نیست. حتی آدم کرم‌گونه‌ی در حال جیغ کشیدن روی پل در معروف‌ترین اثرش (جیغ، ۱۸۹۳)، به شهادت خودش یك سلف‌پرتره است و با این حال، سلف‌پرتره‌های مونش که گاهی تکراری و اغلب ملال‌آورند، از بین نخواهند رفت. آن‌ها هرکسی را که شتاب‌زده تصور می‌کند که دختران صورتی زیر چترهای آفتابی در نقاشی‌های امپرسیونیستی، حقیقی‌ترین چهره‌های دهه‌ی ۹۰ هستند، از اشتباه درمی‌آورد.

نمایشگاه « ادوارد مونش به قلم خودش» از اول اکتبر تا ۱۱ دسامبر ۲۰۰۵ در آکادمی سلطنتی هنرها در لندن برپاست.

● ادوارد مونش به قلم خودش

رابطه‌ی صمیمانه‌ی مونش با تولا لارسن Tulla Larsen در سال ۱۹۰۲ در حالی به پایان رسید که هنرمند به دست خودش شلیك کرد. این واکنشی از سر استیصال و ناشی از این ترس بود که ازدواج ممکن است خلاقیت او را نابود کند. لارسن تهدید کرده بود که اگر مونش رابطه‌شان را برهم زند، خودکشی خواهد کرد، اما به جای این کار با نقاش دیگری ازدواج کرد!

"سلف‌پرتره در جهنم" (۱۹۰۳) اثری دراماتیك است که بدن برهنه‌ی هنرمند را نشان می‌دهد که با شعله‌های آتش دوزخ روشن شده است. چهره‌اش سرخ و سوخته است و سایه‌ی بدشگونی از پشت او برخاسته است. با این حال مونش در این تصویر وضعیتی متکی به خود دارد. این اثر بیانیه‌ای است درباره‌ی رنج‌هایش و نقش او به عنوان یک هنرمند.

مونش آماده است تا تنش‌ها و آسیب‌های روحی زندگی‌اش را به عنوان نیروهایی که وجودشان برای خلاقیت‌اش ضروری است، بپذیرد.

توصیف مونش از دوست دختر سابقش در تابلوی «سلف‌پرتره با تولا لارسن» (۱۹۰۵) نیز خوشایند نیست. لارسن با یك چهرهٔ خاکستری مایل به سبز ترسیم شده که او را مریض احوال و پریشان نشان می‌دهد. هرچند، این اثر را نمی‌توان پرتره‌ی صریحی از لارسن تلقی کرد، اما مونش احساس بغرنج و پیچیده‌اش را دربارهٔ لارسن و به طور کلی زن بازتاب داده است، احساساتی که در آن اغلب ترس و تشویش غالب‌اند. این فیگور از زن مضطرب در واقع جنبه‌ای از شخصیت خود مونش است که ترس‌های هنرمند در رابطه با زن، روابط اجتماعی خودش را تجسم می‌بخشد.

پس از تکمیل این تابلو، مونش سعی کرد که خاطرهٔ لارسن را از ذهنش پاك کند. تابلوی "مرگ مارا Death of Marat اشاره به قتل انقلابی فرانسوی "ژان- پل مارا" در سال ۱۷۹۳ توسط زنی به نام شارلوت کوردی دارد که به بهانه‌ی دادن اطلاعاتی که ادعا می‌کرد جان "مارا" را نجات می‌دهد، وارد شد و او را با ضربه‌ی چاقو در بستر خویش به قتل رساند. بازسازی این نقاشی توسط مونش وسیله‌ای برای نشان دادن تمایلات تاریخی یا سیاسی نبوده است. درعوض مردی را نشان می‌دهد که مرده در بستر خونین‌اش افتاده و بین بستر او و میز طبیعت بیجان، زنی بسیار شبیه به فیگور زن در تابلوی "سلف‌پرتره و تولا لارسن" (Self-Portrait with Tulla Larsen) ، ایستاده است.

در سال ۱۹۰۸ ادوارد مونش که از آسیب‌های روانی رنج می‌برد، خود را برای معالجه به یك كلینیك روانی سپرد و این دوره‌ای بسیار خلاق در زندگی او و زمانی بود که آثار زیادی را خلق کرده بود.

منبع : کارگاه

http://vista.ir/?view=article&id=248464

VISTA.IR
Online Classified Service

اردشیر محصص چشم ما بود



صبر اردشیر صبری است که به‌دنبال قضا و قدر و جزا نمی‌گردد. شاید برای این‌که زندگی غیرحرفه‌ای‌اش همیشه با مفهوم دادگستری و حقوق، علم جزا و قانون، دست و پنجه نرم می‌کرد (پدرش قاضی داگستری بود) و همان تقدیر محتوم او را به دانشکده حقوق دانشگاه تهران کشاند تا بفهمد چرا اصلاحات ارضی، زمین‌های‌شان را از آن‌ها گرفته است!

اما اردشیر طراح از آن‌جایی که اهل هیچ قانونی نبود و جزا را نمی‌فهمید، یك روز از خواب بلند شد و تصمیم گرفت خودش با جهان پیرامونش تصفیه حساب کند. بنابراین شروع کرد به ترسیم آدم‌هایی که نه هویت داشتند و نه زادگاهشان معلوم بود، فقط مشاغلشان توی ذوق می‌زد؛ آن‌هم با کلاه نظامی‌ها و لباس فارغ‌التحصیل‌ها و قاضی‌ها و پول‌دارها !!

در آثار او اخلاق فراموش می‌شود، احترام به تمسخر گرفته می‌شود تا بشود جهان واقعی را درید، اردشیر هر چیزی و هر جور و هر کسی که باشد در رفتارش صادق است.

ماخوذ به حیا بودن را بهانه‌ی نگفتن نمی‌کند؛ او می‌داند که اخلاق، یك ژانر هنری نیست. گذاره‌ای برای درك ژانر است، اخلاق، باور را تولید می‌کند و می‌دانیم که مشخصه‌های فیزیکی یك اثر هنری رفتار و باور آن اثر را به طور کامل آشکار نمی‌کند و همین مولفه باعث می‌شود تا بپذیریم که با تجزیه فیزیکی اثر به باور آن دست پیدا نمی‌کنیم، این مثال من را به یاد خوردن میوه‌های هسته‌دار می‌اندازد. به طور قطع خوردن میوه است که من را با طعم و مزه آن آشنا می‌کند و بالطبع رسیدن به هسته میوه لزوماً نشان دهنده درك من از طعم میوه نیست. درست مانند اردشیر محصص، شناخت شناسی نقادان هم دوره‌اش از او، مثل در دست داشتن هسته میوه است حال آنکه طعم و مزه اردشیر چیزی فراتر از در دست داشتن هسته‌ی کار اوست، کمتر هنرمند ایرانی را می‌شناسم که این تعداد شیفته پرپا قرص و نیز مدعی معترض شش دانگ داشته باشد؛

در اوایل دهه ۵۰ میان دوستان و منتقدان او نبردی فرهنگی حضور داشت و هر سمت میدان سعی می‌کرد که با دلیل و برهان، معادله‌ی ذهنی‌اش را پیش ببرد، در این حال واحوال پرویز دوائی نقدی رندانه و سرشار از شعور در هفته نامه فردوسی چاپ کرد و در آن با ریشخند از شباهت‌های اردشیر با «توپور»، «سینه»، «بازارت تی» و «تومی اونگرر» چاپ کرد اما اکنون، اردشیر در نیویورك است و دوائی در غربت پراگ شعر و داستان

چك ترجمه می‌کند و ما می‌دانیم که هرکدامشان چه بوده‌اند و چه کرده‌اند و خداوند یارشان باد.

▪ سی و سه سال پیش در چنین روزهایی اردشیر محصص در مصاحبه با اسماعیل خویی گفته بود (اردیبهشت ۵۲):

«این را نمی‌دانم که نام «اردشیر محصص»در تاریخ خواهد ماند یا نه. اما می‌دانم که پیش از من کسان دیگری با همین نام بوده‌اند و نام برخی از آنان در تاریخ مانده است و روشن نیست که کدام تاریخ مرا در غرفه خود خواهد پذیرفت»

و امروز نام اردشیر در هنر مترادف اردشیر محصص است. او سر سلسله‌ی آدم‌هایی است که فقط طراحی می‌کنند، میان جوان‌ها هم آروزی کاریکاتوریست شدن با اردشیر شدن آغاز می‌شود.

به چگونگی آثارش نمی‌پردازم لازم می‌دانم درباره‌ی خودش بنویسم و از اینکه بلد بود چندتا نویسنده مطبوعاتی (آن سال‌ها) را واله و شیدای خود کند تا برایش شیفته نامه‌های بلند بنگارند و آنچنان با روشنفکری معاصرش گره خورده بود که حتی مشاهیر ادبیات و شعر هم پتره‌اش را می‌کشیدند، اردشیر نمونه‌ای واقعی از هنرمندی حرفه‌ای است، شغلش طراحی است و برای همین بیشترین نقدهای هنری تاریخ تجسمی ایرانی را برای او نوشته‌اند، فکر نمی‌کنم تعداد کتاب‌های هیچ هنرمند تجسمی هم به پای تعداد عنوان کتاب‌های اردشیر برسد. اردشیر امروز پیرمردی ۶۸ ساله است، تنها در گوشه‌ای از مشهورترین شهر جهان؛ از سرنوشت پس از مهاجرت او هیچ خبر دقیق و موثقی در دست نیست، فقط می‌دانیم در نیویورك است و حال و احوالش همین اواخر کمی بهتر شده و هر کسی را هم نمی‌بیند و البته ما جز از طریق نیکزاد نجومی رابطه دیگری با او نداریم!

سرنوشت اردشیر محصص سرنوشت روشنفکر شکست خورده ایرانی است! منزوی، متبختر، بی‌خیال و مغرور ولی مشتاق دیده شدن، اردشیر هنرمند (و نه اردشیر روشنفکر) همیشه دوست داشته است تا بینشش (و نه الزاماً خودش) دیده شود، برای همین از مقلد بودن هم نمی‌هراسد. در جوانی «توپور» و «پوسادا» را می‌آزماید تا خودش را کشف کند، در وجود خانواده محصص مشترکات فراوانی وجود دارد؛ اصولاً این‌ها هیولاهای هنر آفرینی‌اند که در یك جایی از زندگی و در یك «آن» مخصوص، چیزی درون‌شان می‌جوشد و آن‌ها را به جنون می‌کشد. نقش و حضور اردشیر از آن جایی مهمتر از یك کاریکاتوریست یا طراح می‌شود که بدانیم پی‌جویی سرنوشت او برای جوان‌های طراح و کاریکاتوریست مانند حضور صادق هدایت نزد جوان‌های ادیب است. این نام ماندگار هنرهای تجسمی همچنان به زشتی‌های زمانه‌اش دهن کجی می‌کند، و بی‌تفاوت از کنار تمام پلشتی‌ها رد می‌شود تا فراموش نکنیم چشم مشتاق، اقلیم نمی‌شناسد، به راستی اردشیر چشم ما بود.

هنر اکنون غرب از جنس فکر است.حوصله و صبر ندارد، چونان ماشین عمل می‌کند و ماشین را چه به سعه صدر داشتن!

ولی هنر شرق از باب تامل است و تامل یعنی ارادت توام باشکیبایی و زل زدن و یك عمر چیزی را نگاه کردن، یعنی رحیل شدن و دقتمند ماندن روی سیب و انار، دقتی که بتواند برگ‌های خیزران را با یك ضرب قلم، پرداز کند و دقتی که شرف احترام به گل و مرغ را داشته باشد.

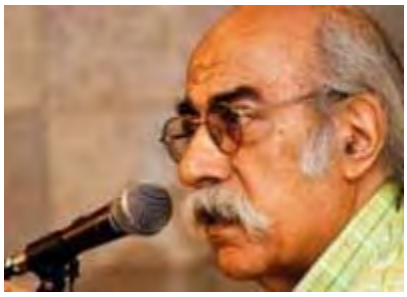
انسان‌های فراوانی در این سرزمین زیسته‌اند و از این شمار اندکی هنرمند بوده‌اند و اندك‌تر هنرمند مانده‌اند. اما می‌دانیم که هنرمند ایرانی همیشه صبور بوده است، در ایران حتی می‌توان صبور اما پرخاشگر بود و اردشیر صبر ملتهب و پرخاش‌جویانه‌ای دارد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=248259

VISTA.IR
Online Classified Service

از آبی ملکوت تا طلایی جبروت ...



دکتر حبیب ا... آیت اللهی سال ۱۳۱۳ خورشیدی در شیراز متولد شد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه خود را در شیراز به پایان رسانید و سپس به تهران آمده و در مقطع کارشناسی در رشته نقاشی از دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران در سال ۱۳۳۸ دانش آموخته شد و پس از آن مدارجی از قبیل کارشناسی ارشد نقاشی، تخصص در معماری داخلی، تخصص در پیکره سازی تزئینی و دکتری در تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر از دانشگاه سوربن پاریس را کسب نمود.

وی سال ۱۳۴۹ استادیار دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، گروه هنرهای تجسمی شد و پس از آن مقام دانشیار دانشگاه تهران در سال ۱۳۵۸ و ریاست دانشکده هنرهای زیبا را به عهده گرفت. دکتر آیت اللهی عضو پیوسته فرهنگستان هنر، رئیس کمیته واژه گزینی هنر فرهنگستان زبان و ادب پارسی است و تا کنون راهنمای بیش از یکصد پایان نامه و رساله در مقاطع کارشناسی تا دکتری بوده است.

دکتر آیت اللهی سال ۱۳۸۳ به عنوان چهره ماندگار هنرهای تجسمی انتخاب شد. از آثار و تألیفات او می توان به ترجمه بیش از ۲۰ عنوان کتاب در زمینه هنر، تألیف کتابهایی از قبیل مبانی نظری هنرهای تجسمی، مبانی رنگ و کاربرد آن در هنرها، تاریخ هنر ایران و مقاله های فراوانی در این زمینه اشاره کرد. تا کنون نمایشگاههای مختلفی از آثار وی در ایران و خارج از کشور برپا گردیده است.

▪ با توجه به رویکرد عرفانی هنرمندان ایرانی، رابطه میان هنر به ویژه هنر نقاشی را با عرفان در چه می بینید؟

ـ هنر نقاشی و رابطه آن با عرفان، موضوعی است که همیشه قابل توجه بوده، چه در خاورمیانه و چه در باختر جهان و در دوره های مختلف تاریخی، حتی در دوره رنسانس نیز که جریان ضد مذهبی یا همان اصلاح مذاهب مطرح شد، هنرمندان به گذشته یونان و روم باستان توجه و از مذهب در هنر کناره گیری کردند.

در عین حال در کارهای هنری مذهبی که انجام می دادند، بیشتر جنبه مادی و زمینی اش مطرح بود تا سرانجام رسید به جایی که در قرن شانزدهم، در رنسانس متأخر باز به مذهب کاملاً توجه شد و هنرمندان به این فکر افتادند که چگونه با خط، رنگ، نور، سایه و حرکت در نقاشی، افکار مذهبی خودشان را به بیننده القا کنند.

البته وقتی ما می گوییم اعتقادات دینی، این با بحث عرفان کاملاً متفاوت است. یک کار هنری می تواند دینی باشد، اما عرفانی نباشد و به عکس؛ به طور مثال صحنه هایی که برای کلیساهای دوران رنسانس سده پانزدهم و اوایل سده شانزدهم ساخته شده همگی به طور کامل مذهبی هستند چون بخشی از تورات یا انجیل و داستانهای مسیحیت و مسائل مربوط به آن را بیان می کنند و به هیچ وجه جنبه عرفانی ندارند. در واقع زمانی ما لفظ عرفان را برای چیزی یا اثری به کار می بریم که در آن آثار، شناخت الهی به صورت باطنی و سیر درجات این شناخت آشکار بوده و پرداخته شده باشد و حال و هوای آسمانی داشته باشد، در صورتی که آثار هنری ذکر شده کاملاً جنبه مادی و زمینی دارند.

▪ جایگاه مذهب در هنر و نقاشی دوران اسلامی چگونه بوده است؟

ـ در هنر شیعه می بینیم که تصویر به مرور آشکار شده است. مثل نقاشیهای مکتب تبریز، بخصوص سلطان محمد که از چارچوب مذهب فراتر رفته و آثارش با عناصر عرفانی در هم آمیخته و شما می توانید تمام تفکرات عرفانی ای که در سخنان عرفای بزرگ شیعه هست را در رنگ، خط و فضای آثار هنرمندان نقاش در آن زمان مشاهده نمایید. ما در هیچ دورانی از تاریخ تا کنون نمی توانیم بگوییم که نقاشی این هنر کهن از مذهب جدا بوده و به آن نپرداخته است.

▪ امروزه رابطه نقاشی با مذهب چگونه است؟

ـ امروزه نمی توانیم بگوییم که هنر نقاشی وابسته به مذهب است و همین طور از طرفی نمی توانیم بگوییم که از آن جداست. همان طور که

نقاشی می تواند به مذهب وابسته باشد، می تواند از آن جدا نیز باشد و این آزادی و تنوع موضوع نسبی برای نقاشی امروزه موجود است.

در واقع در نقاشی معاصر یا امروزی شکل طبیعی از میان می رود و نقاشی ساخته و پرداخته ذهن خلاق هنرمند می شود که به اصطلاح فرنگی، کلمه «آبستره» و در پارسی لفظ «تجریدی» را برای آن به کار می برند. در اینجا دیگر ما نمی توانیم مستقیم به طبیعت اشاره کنیم چون دیگر طبیعتی وجود ندارد؛ اما اشکالی هستند که هنرمند آنها را آفریده که باز هم آن را از طبیعت الهام گرفته است.

برای آنکه هنرمند بیننده را به فراسوی مادیت این اشکال ببرد می تواند از مفاهیم عرفانی و آسمانی که در هنر گذشته نیز به کار رفته استفاده کند؛ به طور مثال وقتی جناب شیخ شهاب الدین سهروردی معتقد است که رنگ زرد یا طلایی، رنگ جبروت الهی است و رنگ آبی لاجوردی، رنگ ملکوت می باشد، حتماً دلیلی برای آن دارد.

ما می بینیم که این تفکر از ۳ هزار سال پیش از جناب شیخ شهاب الدین سهروردی در فلات ایران و بین النهرین وجود داشته است. سومری ها معتقد بودند که طلا و لاجورد همراه انسان از آسمان به زمین آمده است. در عین حال این تفکر می تواند این اندیشه را ایجاد کند که چگونه هنرمند امروزی و معاصرساز، از این عقیده در کارهایش استفاده کند.

در پرده معراج سلطان محمد، نقاش چیره دست مسلمان، می بینیم که یک آبی لاجوردی بسیار زیبایی را در فضا کار کرده است و ابرهای سفید مایل به آبی را پایین تر از آن استفاده نموده که بیانگر گذر از مادیت زمین است، که نهایتش ابرها هستند، به معنویت فضا که ملکوت است و برای اینکه به جبروت برسد، در بالای کار رنگهای زرد و هاله های طلایی را اطراف سر حضرت رسول(ص) به کار می گیرد. به همراه آن حرکت از پایین به بالا که همه اینها بیانگر اعتقادهای مذهبی و عرفانی نقاش است.

▪ چه باید بکنیم تا پیوندی که میان مذهب، عرفان و هنر وجود دارد گسسته نشود؟

ـ در ابتدا و یکی از مؤثرترین عواملی که می تواند تأثیر بسزایی در جامعه هنری داشته باشد مراکز و مؤسسات آموزشی در این زمینه است که متأسفانه بعضی از این مراکز سعی می کنند هنری که عاری از مذهب و عرفان است را رواج دهند. ما باید با آموزش اصول و فنون صحیح نقاشی و زیبایی شناسی و ایجاد زمینه شناخت و درک عقاید مذهبی و عرفانی درست و اصیل ایرانی برای نوجوانان و جوانان و هنرجویان این رشته همراه با نیازهای امروز جامعه از این انحراف در هنر جلوگیری کنیم همان طور که مستحضر هستید، هنر آیینه زمان است و این مسأله خیلی مهمی است پس باید بررسی کرد که نقاشی ای که می تواند آیینه زمان ما ایرانی ها در این دوران باشد چه خواهد بود؟ چه مسائلی را باید در قالب آن مورد بررسی قرارداد؟

▪ در آموزش هنرجویان جوان به چه چیزهایی باید توجه کرد؟

ـ با این پشتوانه ما باید نسل هنرمندان و هنرجویان جوان خود را به چند چیز آگاه کنیم:

۱) اصول مذهبی و عرفانی

۲) فرهنگ اصیل ایرانی و ملی، به طور مثال، ما می دانیم که زرد مکمل لاجورد است و می بینیم که جناب فردوسی (رحمت ا... علیه) زرد و لاجورد را قافیه می کند، یعنی حضرت فردوسی از دانش رنگ شناسی بهره مند بوده و همین طور جنابان، نظامی، حافظ و... و این همان فرهنگ اصیل ایرانی است که باید با آن آشنا شد. نظامی در این بیت اهمیت علمی و عرفانی خط را که یکی از عناصر مهم در نقاشی است و از آن به](الف)«ا»[نام برده بیان می کند که در توضیح (الف) آغاز کلمه (ا...)، احمد، افلاک و ارض و آدم است که این مراحل تجلی نور خداوند از «کلمة ا...» به احمد و بعد به افلاک و بعد به زمین و آدم را تداعی می کند. حضرت نظامی (علیه الرحمة) می فرماید: از آن نقطه که خطش مختلف بود / نخستین حرکتی کامد الف بود، و ...

و سپس می افزاید که حرکت دوم از همان نقطه سطح و حرکت سوم حجم را ایجاد کرد.

▪ در هنر مذهبی چگونه می توان به شخصیتهای مذهبی پرداخت؟

ـ در همه دنیا تا کنون و در همه مذاهب به شخصیتهای مذهبی پرداخته شده است و در این پرداخت ها، تصاویر، نمادین بوده و این موضوع است

که شرح قصه و شخصیت اشخاص را بیان می کند. مسأله حقیقی بودن یا نبودن تصویر شخص مطرح نیست و در واقع یکی از مسائل مهمی که موضوع را در نقاشی مشخص می کند عنوان است که به ذهن بیننده جهت می دهد.

در ادامه جریان عرفانی که در ایران صفوی و پیش از صفویان در فارس ایجاد شده بود در عمل اعتقاد به تصاویر مذهبی در بین مردم ایجاد می شود و مردم به «عنوان» در نقاشی اهمیت می دهند و کمتر به تصویر توجه می کنند.

به طور مثال اگر در زیر تصویر نام ائمه معصومین(ع) نوشته شده که در ذهن آنها همان صاحب اسامی نقش می بندد و کمتر به این مسأله توجه می کنند که آیا تصویر شبیه به صاحب آن شده یا خیر. در نقاشی شخصیتهای مذهبی باید به خصوصیات آن شخص فرضاً به عنوان یک امام معصوم توجه کرد و چنان رنگها و خطوط استفاده شود که نمایانگر آن خصوصیات در ذهن بیننده اثر باشد. ما حتی در نقاشی دوران صفوی می بینیم که به دلیل تقدس و اهمیت کار صورت ائمه معصومین(ع) در اثر به تصویر کشیده نمی شود و به جای آن پرده ای از نور ترسیم می گردد. اکنون نیز این مسأله در هنر نقاشی مسأله مهمی است که باید به آن توجه نمود و از خلق آثاری که از جنبه های هنری پایینی برخوردارند و در شأن ائمه معصومین نیستند خودداری نمود.

اگر هنرمندان ما به داستانهای قرآن و تفاسیر آن و بزرگانی چون حضرات مولانا، حافظ، سعدی، فردوسی و ... توجه کنند، می توانند حتی با اشکال هندسی ای که در ذهن دارند، آثار زیبایی خلق کنند، به عنوان مثال، تابلویی که از مرحوم «بلوکی فر» در موزه هنرهای معاصر تهران به نمایش گذاشته شده بود که واقعه عاشورا را به تصویر می کشید، بنده که در آنجا حضور داشتم مشاهده کردم فرد مسنی در مقابل آن تابلو ایستاده و می گرید. وقتی علت را از وی جویا شدم، گفت: «که من ندای «هل من ناصر ینصرنی» و فریاد «العطش» را از درون این تابلو می شنوم، کار صحیح و علمی و ترکیب بندی درست خطوط و رنگها چنین گویایی به اثر می بخشد.

▪ استاد!به منظور حسن ختام گفتمانمان اگر توصیه ای در این خصوص دارید بفرمایید.

ـ اگر ما می خواهیم آینده خوبی در زمینه تمامی علوم هنری در جامعه داشته باشیم باید افراد را از کودکی با این تعالیم و فنون صحیح آشنا سازیم.

بورکهارت که مسلمان شده و نام خود را عزالدین ابراهیم گذاشته بود در مقدمه یکی از تألیفاتش می آورد که نقاشی ایران برخلاف این که عده ای سعی می کنند ریشه اش را در اروپا و بیزانس پیدا کنند، ریشه در بیزانس ندارد، بلکه برخاسته از عرفان شیعی و اسلامی است. به عنوان مثال در همین خصوص اگر ما نظری به احادیث پیامبر(ص) و ائمه معصومین(ع) بیفکنیم، می بینیم در هر زمینه از هنر که ما نیازمند باشیم صحبت کرده اند.

در خصوص رنگها، کنتراست رنگها و حتی این که ترکیب چه رنگهایی چه رنگهای دیگری و چه مفاهیمی را القا می کنند به ویژه در احادیث اهل بیت(ع) از رنگ به عنوان یک عنصر مادی یاد نمی شود. رنگ شناسی که در احادیث اهل بیت(ع) وجود دارد یک رنگ شناسی معنوی و عرفانی است. سفید رنگ دانش الهی است و در حدیث دیگری از حضرت مولاعلی(ع) در اولین خطبه ای که پس از رحلت حضرت محمد(ص) در مسجد مدینه ایراد می فرمایند، منقول است که روز رستاخیز خداوند نردبانی از نور می افرازد (که نردبان نمادی از مدارج رسیدن به خداست) و در پله آخر این نردبان حضرت رسول(ص) نشسته اند و پیراهنی از نور سبز در بردارند که تمام جهان را روشن می کند و روی آن پیراهنی از نور سرخ - آبی بر تن کرده اند که تمام کیهان را روشن می کند.

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=296164

VISTA.IR
Online Classified Service

از کمال الدین تا کمال الملک



▪ ما هیچ وقت در ادبیاتمان عقده نداشته ایم، در موسیقی هم به اپرا و سمفونی و موزارت و بتهوون حسودی نکرده ایم.

البته گاهی که مینیاتورمان را با رنسانس یا بیزانس مقایسه می کنیم کمی دچار عقده می شویم، اما بلافاصله کمال الملک را به یاد می آوریم که می گفت: «وقتی به رنسانس نگاه می کنم، از چشم میکل آنژ رنسانس را می بینم». او میکل آنژ را برتر از دیگر هنرمندان می دانست. کمال الملک در مقایسه میان «رامبراند» و «ورمی یر» رامبراند را بزرگ تر می دانست و می گفت: «نهادش هنرمندتر است».

کمال الملک برای ما یک نقاش ممتاز و یک استاد تمام عیار است. او هم پختگی دارد و هم قریحه و توانمندی. کمال الملک ذاتاً نقاش است. ضمن این که هنرمند بزرگی بوده، آدم با مرامی نیز بوده و تبار اخلاقی هم داشته است. یک مرد ایرانی، یک انسان کلاسیک، صاحب اصالت و نیکوخصال. برخی به او ایراد می گیرند که در عصر امپرسیونیست ها، او به دوران کلاسی سیسم اروپایی نظر داشته است. باید پرسید: اگر کمال الملک به جای کلاسیک ها، می رفت ودو پیکر برهنه برروی چمن نقاشی می کرد و به ایران می آورد، با چه واکنشی روبه رو می شد؟ آن آدم باشعور که بافرهنگ اصیل ایرانی تربیت شده بود، نمی توانست طور دیگری عمل کند. می خواهم بگویم، حتی اگر او یک اروپایی بود، یک اروپایی کلاسیک می شد. کمال الملک نخستین نقاش در طول تاریخ ایران است که به همه گفت: «هنرمند نقاش فرد مهمی است و قابل احترام است». او یک شخصیت اجتماعی معتبر و بی سابقه برای نقاش درمیان اقشار مردم فراهم کرد.

او با به تصویرکشیدن پرده معروف «فالگیر»، بیش از هر خطابه و مقاله ای خرافات را به ریشخند گرفته است. درست است که قصر شیشه ای و آینه ای قاجار را کشیده، اما زشتی قاجار تازه به دوران رسیده را می توان در پشت این تابلوی پرزرق و برق و میان تهی، به خوبی مشاهده کرد.

▪ خیلی قبل از این حرف ها، شخصیتی دیگر در تاریخ نقاشی ما بود به نام «کمال الدین بهزاد». هنرمندی که ذاتاً مردمی بود. کسانی که ذاتاً مردمی هستند، چه نقاش ممتاز باشند، چه شاعر برجسته، درد مردم را به خوبی می شناسند و دارا و ندار را در یک ترازو نمی گذارند.

بنی آدم اعضای یک پیکرند که در آفرینش زیک گوهرند، را کمال الدین بهزاد به تمام و کمال در اعمال و افعال خود داشت. بهزاد یک استثنا بود. تنها نگارگری که می توان او را یک «ناتورالیست» به شمار آورد. او تصویرهایی از کارگران، گله داران، گوسفندان، بناها و طرز کار ساختمان سازی در زمانه خود را در قالب تصویر به ثبت رسانده است. چنین نگرشی در هنرهای تصویری ما سابقه نداشته است.

▪ بعد از کمال الملک، درکنار اسامی فراوانی که هریک نقاش قابلی هستند، خوب است به یک اسم اشاره کنم که همگان این اسم را درکنار اسامی مطرح آن دوران به خاطر نمی آورند: ابوطالب مقیمی. او و حسین بهزاد، هردو معلم هنرستان هنرهای زیبای پسران بودند. همان هنرستان مهمی که همچون درخت تناوری درطول یک قرن گذشته بزرگ ترین نقاشان ما را به ثمر رسانده است. هنرستانی که اگر نگوییم در سال های اخیر

مورد بی مهری واقع شده، دست مهرآمیزی هم برسرش نبوده است. عشق و علاقه فارغ التحصیلان هنرستان، که خیلی از آنها هم اکنون در ردیف نقاشان مطرح ما هستند، به تنهایی کافی نیست که این مدرسه آکادمیک با اهمیت را به جایگاه لایق تری برساند. کوشش و جوشش حبیب الله صادقی را همه معلم ها، فارغ التحصیلان هنرستان و هنرجویان در یکی، دو سال اخیر فراموش نکرده اند. اما با یک گل بهار نمی شود.

ابوطالب مقیمی از خیلی ها بالاتر است، حتی از حسین بهزاد. کافی است بدانیم که سوسن آبادی با همه بزرگی اش، شاگرد او بوده است. مقیمی از آن بزرگانی است که به اندازه حق خودش شناخته نشده است. این نوشتار، شادباشی هرچند کوتاه، اما بسیارقدرشناسانه از روح بزرگ اوست. شاید امکانی فراهم شود که هنر والای آن مرد نجیب و هنرمند سلیم النفس از گوشه انزوا به درآید و درمقابل چشم هنرجویان کنجکاو قرارگیرد.

▪ تا قبل از کمال الملک، مردم می گفتند: ما که حافظ و سعدی و فردوسی داریم، چرا باید از قافله عقب بمانیم؟ اما بعد از کمال الملک، نام او را هم در زمره افتخارات خود به ثبت رساندند.

▪ کمال الملک که از مینیاتور فاصله گرفت، با قلم موی درشت تر و در ابعاد بزرگ تر به کار ادامه داد. او شاخه ای جدا از مینیاتور را برگزید. شاخه جدیدی که از هنر اروپایی تأثیر می گرفت.

کمال الملک هم با هنرش و هم با مرام و منش انسانی اش، به پدر نقاشی معاصر ایران تبدیل شد. می گویند، در زمانی که کمال الملک رئیس هنرستان هنرهای زیبا بود، سفیر وقت آمریکا در تهران، از نمایشگاه استادان و هنرجویان این هنرستان بازدید می کند. او پس از دیدن آثار شگفت انگیز استاد و قابلیت های چشم گیر برخی از هنرجویان می گوید: «بیهوده نیست که ایرانیان به مردمانی متمدن و بافرهنگ مشهورند.»

▪ کمی بعد از کمال الملک و در زمانه ای که هنوز بزرگانی چون: علی محمد حیدریان، حسین شیخ، اسماعیل آشتیانی، علی اکبر یاسمی، رسام ارژنگی و... حضور داشتند، جلیل ضیاءپور از اروپا به ایران برمی گردد. او چیزی بسیار ناآشنا و غریب با خود به ایران می آورد، سوغاتی او کوبیسمی بود که به درستی درک نشده بود و مثل یک هیجان گنگ در همه جا، فریاد که نه، جیغ زده می شد. آن هم جیغ بنفش! این سوغاتی کج و معوج که هیچ نشانی از نسخه اصل اروپایی خود نداشت؛ تنها یک تأثیر برجاگذاشت و زشت ترین تأثیر را هم برجاگذاشت و آن چیزی نبود مگر در و پنجره های آهنی مزین به خطوط کج و معوج و سه گوش و دایره و خطوط هندسی.

برداشت مردم از کوبیسم مطرح شده به وسیله ضیاءپور، در همین حد بود. هنوز هم بر در و پنجره های آهنی برخی منازل قدیمی می توان بقایا و تأثیرات آن کوبیسم موهوم را مشاهده کرد.

به یک تثلیث هنری توجه کنید:

۱) ادبیات

۲) موسیقی

۳) نقاشی

ادبیات: ذاتاً نهادش به محتوا بیشتر متمایل است تا فرم. عنصر فرم در ادبیات غالباً در درجه دوم اهمیت است، چون حرف می زند، قصه می گوید و سرگرم می کند.

موسیقی: موسیقی اما، حتماً در تمامیت «فرم» خود، بر مخاطب سرریز می شود. در موسیقی، برخلاف ادبیات، فرم مهمتر از محتواست. در موسیقی، چون فرم غالب است، فارغ از جریان اندیشه بر آدم اثر می گذارد. آنچنان که اگر با محتوایش نیز ناآشنا باشیم، باز هم کار خودش را می کند.

نقاشی: در نقاشی، فرم و محتوا لازم وملزوم یکدیگرند و آنها را باید به یک اندازه به حساب آورد. در نقاشی، درست به این دلیل که باید هردو وجه «فرم» و «محتوا» را شناخت، کمی دیرآشناست. در نقاشی، فرم و محتوا مثل دو بال یک پرنده اند و در این میان «هنر» همان پرواز متعادل دو بال است. اگر هرکدام از این دو بال خوب عمل نکند، پرواز خراب می شود. اساساً نقاشی را نه تنها در ایران، بلکه در همه جای دنیا، دیرتر می

شناسند یا خیلی کم می شناسند.

▪ می توان گفت که مکتب کمال الملک داریم، اما گفتن این که مکتب سقاخانه هم داشته ایم، خیلی صحیح نیست.

«سقاخانه»، البته حرکت خوبی بود درعرصه گرافیک، آنها (نقاشان سقاخانه) حروف و الفبا و عنصر نوشتار را به عنوان نقش و نگار وارد تابلوهایشان کردند. آنها سعی داشتند «اپتیک» optic هم باشند، یعنی سیاه و سفید و تضاد بصری هم داشته باشند. آنها، حتی تحت تأثیر op-art آپ آرت های آمریکایی نیز بودند.

زیرک ترهای سقاخانه، مثل ممیز و قندریز، سهمی از گرافیک ملی ایرانی را که خیلی هم زیباست، دزدکی دید می زدند و خیلی قشنگ به کار می بستند. در بین نقاشان این گروه، زنده رودی از همه شیک تر کار می کرد. پیلارام از زنده رودی تقلید می کرد و زنده رودی از او دل خوشی نداشت. هرچند که زنده رودی هم از قندریز تقلید کرده بود.

ناصر اویسی از ژازه طباطبایی تقلید می کرد، ناصر اویسی با آبرنگ هایش، کلاژهای فلزی ژازه طباطبایی را تقلید می کرد. این آثار، بیش از آن که «نقاشی» باشند، تقلیدهای خوبی از منابع گرافیک ایرانی بودند. این نوع تقلیدها، خیلی بهتر از تقلید از «مارک توبی» یا «استیوارت دیویس» است. (استیوارت دیویس، عنصر خط و نوشتار را وارد نقاشی هایش کرد).

▪ هندی ها، کمی آن طرف تر، بین ایران و چین، ملتی که بسیار بیشتر ازایرانی ها و چینی ها با اروپا بویژه با انگلیس در مراوده و تماس و نیزاستعمار بوده اند، گرافیک امروزی شان، اصلاً کپی از انگلیس و آمریکا و اروپا نیست. هندی ها گرافیک خاص خودشان را پی ریزی کرده اند. یک گرافیک با شناسنامه و شکل و شمایل هندی. آنها یک هنر گرافیک متشخص، هندی و بشدت «نو» دارند. یک گرافیک هندی که از غرب به کل متمایز است.

▪ شاگردان کمال الملک، روند روبه رشد بسیارمنطقی و مطابق با زمان را پی گرفتند. محمود اولیا، ازجمله نقاشان آکادمیک- رئالیست ماست. آنقدر «رامبراند» را خوب فهمیده بود که حتی می توان اولیا را رامبراند ایران خواند. در برخی از آبرنگ های علی محمد حیدریان، آثاری به چشم می خورد که بارقه های جذابی از «امپرسیونیسم» را نمایان می سازد. حیدریان و شاگردش محمود جوادی پور، سهم بسزایی در شکل گیری امپرسیونیسم ایرانی داشته اند. یکی دیگر از نقاشان مهم ایرانی که نسل های امروزی کمتر او را می شناسند، یک نقاش آشوری به نام «آندره گوالوویچ» است. گوالوویچ بهترین منظره ساز امپرسیونیستی چشم اندازهای اقلیم ایران است. او را می توان «پیسارو»ی ایران دانست.

▪ درباره نفوذ مکتب اکسپرسیونیسم در میان نقاشان ایرانی، باید به برخی از آثار حسین کاظمی اشاره کرد. اما، وقتی از اکسپرسیونیسم سخن به میان می آید نمی توان به تصویرسازی های درخشان مرتضی ممیز در اسطوره «گیل گمش» اشاره نکرد. هانیبال الخاص نیز یک نقاش اکسپرسیونیست به حساب می آید. اما، او فقط یک «اکسپرسیونیست» نیست. الخاص یک صورت امپرسیونیستی را در کنار یک صورت اکسپرسیونیستی می گذارد و با چسب «هانیبال» آنها را وصل می کند. او را شاید یک نقاش «التقاطی» یا Eclectic بتوان به شمار آورد. خودش در این باره می گوید: بیزانس نیز التقاطی از اکسپرسیونیسم، کوبیسم و حتی سوررئالیسم است.

مارک شاگال هم همینطور است.

▪ بهزاد گلپایگانی (طراح گرافیک)، نخستین کسی بود که به حرف «هـ» فارسی خیره شد و ارزش بصری و ساختمان زیبای آن را به عنوان یک نقشمایه مورد استفاده زیباشناسانه قرار داد. بعدها، پرویز تناولی (مجسمه ساز) نیز از گلپایگانی تقلید کرد و از حرف «هـ» به تندیس های معروف «هیچ» رسید. آن سال ها، یعنی اوایل دهه ۵۰ در محافل هنری می گفتند: اگر بهزاد گلپایگانی با «هـ»هایش به هیچ چیز نرسید، اما پرویز تناولی با «هیچ»هایش به همه چیز رسید.

نقاشی ایرانی، از اواخر قرن هفتم هجری قمری، شکل بنیانی خود را سامان داد و در ساختاری شگفت انگیز، راهگشا و الگوی دیگر هنرمندان جهان اسلام شد. از قرن های هشتم و نهم هجری به بعد، هنرمندان ایرانی، شیوه نقاشی ایرانی را تثبیت کردند و پیراستند و به اکناف عالم اسلامی گستردند. با تأثیر و نفوذ عظیمی که آنان از آغاز قرن دهم هجری در همه زمینه های تصویری، از تذهیب و کتاب آرایی و نقاشی و

جلدسازی تا خوشنویسی و نساجی و فلزکاری، در امپراتوری تازه تأسیس شده عثمانی باقی گذاشتند، در حقیقت، به طور غیرمستقیم و با واسطه هایی، بنیان اساسی هنر اسلامی این دوران را شکل دادند، از شمال آفریقا تا مصر و شام و جزیرهٔ العرب. به طوری که شیوه هنری موسوم به «ممالیک» که در مصر و شام مطرح بود، پس از آن دیگر دوام چندانی نیافت.

▪ در قرن دهم هجری قمری، سلسله گورکانی در هند تأسیس شد. از همین زمان بود که تأثیر و نفوذ هنر ایرانی در هند شدت گرفت و تا قرن هجدهم (میلادی) ادامه یافت. نسلی از هنرمندان بزرگ ایرانی، کسانی چون: «عبدالصمد شیرازی»، «آقا رضا هروی»، «عبدالرشید دیلمی» و بسیاری از ادیبان و شاعران جفادیده، به هند مهاجرت کردند و هنر «عصر مغولان بابری» را در تلفیقی تازه و دلپذیر آراستند و نقاشان بسیاری در آن دیار تربیت کردند و صدها شاعر و معمار و تذهیب گر و صنعتگر و هنرمند را پدید آوردند. چنین شد که از قرن ۹ تا ۱۲ هجری قمری، هنری ظریف و پیچیده و زیبا و بنیان گرفته از ذوق و ابداع و جهان بینی ایرانیان در بیشتر نقاط جهان اسلام منتشر شد. هنری که با زبان شعر و ادبیات فارسی همراه بود. تأثیر ادبیات ایرانی چنان بود که زبان رسمی دربارهای دهلی و باب عالی عثمانی شد و سلطان سلیم عثمانی به فارسی شعر می گفت و سلاطین هند به فارسی می نوشتند.

اعتبار و نفوذ هنر و فرهنگ ایرانی تا اواخر قرن ۱۲ هجری قمری در هر دو سو برقرار بود (از سویی اعراب و عثمانی و از سوی دیگر هند)، تا زمانی که سلطه فرهنگ تازه از راه رسیده غربی آغاز شد...

▪ عمده ترین حاصل رسمیت یافتن و رواج نقاشی اروپایی در شرق، این نکته است که نقاشی ایرانی، که از قرن ۹ هجری قمری الگوی اصلی نقاشی در جهان اسلام بود؛ از قرن ۱۳ به بعد، اهمیت خود را از دست داد و تبدیل به تلفیقی شد از: ۳ عنصر «ایرانی»، «محلی» و «اروپایی». این تلفیق به وجود آمده نیز به تدریج تا اواخر قرن ۱۹ میلادی جای خود را به یک نقاشی کاملاً به شیوه غربی داد.

جهان شرق، از ژاپن تا شمال آفریقا نتوانست جایگزین مناسب و مؤثری در مقابل این «مفهوم تازه»، عرضه کند و تقریباً در همه زمینه ها واداد و گذاشت تا حتی در سنتی ترین و اصیل ترین و شخصی ترین زمینه ها، فرنگی ها و تمدن آنان حرف آخر را بزنند. بدینسان شد که تاریخ ادبیات ما را «ادوارد براون» نوشت و تاریخ نقاشی ما را «بازیل گری»، «بینیون» و «پروفسور پوپ».

و اما علت این اثرگذاری تمدن و فرهنگ غربی بر روی شرق، چه بود؟ مهم ترین علت، پویایی فزاینده و شوق مکاشفه جسورانه اروپاییان در قرون ۱۵ و ۱۶ میلادی است. جست وجوی همه جانبه و بی توقفی که در همه زمینه ها آغاز شده بود: در اقتصاد و سیاست به استعمار، در فرهنگ و هنر به ارائه چشم اندازهای نوین و... سرعت گرفتن این روند تاریخی و از آغاز قرن ۱۸ میلادی بیشتر نمایان می شود. آنها سفیران، بازرگانان و کارشناسان را گسیل کردند تا افق های تازه بررسی شوند و به دنبال اینان کشتی های جنگی روانه شدند تا بخش عمده ای از جهان به تصرف اروپاییان درآید. قاره آمریکا را به آسانی تصرف کردند. هند را با پادرمیانی کمپانی هند شرقی غارت کردند... کمی بعد چین را نیز. ایران، ویران شده از جنگ ها و قحطی ها، بعد از سقوط اصفهان دیگر جانی برای سر پا ماندن نداشت. ژاپن را گذاشتند برای نیمه اول قرن بیستم. عثمانی را مجبور کردند تا یا امپراتوری اش را رها کند و «بماند» و یا بنشیند سر جای خودش.

▪ از نیمه دوم قرن نوزدهم، نقاشی رنگ و روغنی به شیوه غربی (موسوم به فرنگی سازی) و کپی کاری مرسوم شد و اساتیدی در این شیوه بار آمدند که صاحب مهارت فراوان ـ و خلاقیت اندک ـ بودند. در همین زمان، یا کمی پیش تر، شرقیان خود داوطلبان آموختن شیوه غربی در نقاشی شدند و این طور نیست که همه این تأثیرپذیری و تأثیرگذاری حاصل «توطئه» غربیان باشد. در نیمه اول قرن نوزدهم میلادی، گروهی از نقاشان ایرانی به اروپا گسیل شدند. مهم ترین آنان «ابوالحسن غفاری صنیع الملک» بود، که شبیه سازی را در حد عالی آموخت و در بازگشت به شاگردانش تعلیم داد.

▪ از اوایل قرن بیستم، نقاشان مشرق زمین سعی کردند مسیر تحول و پرحادثه نقاشی اروپایی را (همچنان با تأخیر فراوان) تعقیب کنند. هنرمندان متعددی که در اروپا تحصیل کرده بودند، بازگشتند و به تدریس نقاشی اروپا (و به تعبیر خودشان «نقاشی جهانی») در دانشکده های هنری پرداختند.

● ضرورت خودباوری:

پروفسور پوپ آمریکایی با کمک ۷۰ نفر از کارشناسان جهان، کتاب عظیمی در ۱۲ مجلد به نام «بررسی هنر ایرانی» تألیف کرده که عظمت هنر ایران را آشکار می سازد. پروفسور پوپ در کتاب «شاهکارهای صنایع ایران» می نویسد: «نیروی خلاق ایرانیان را در سراسر تاریخ طولانی و پرحادثه آن، به وضوح می توان دید. فراز و نشیب، کامیابی و ناکامی، شکست و یأس، هرگز سرچشمه خلاقیت ایرانیان را نخشکانده است».

استعداد و پیشوایی ایرانیان در عالم هنر، مورد تصدیق دانشمندان و کارشناسان جهان است. ایران در ظرف ۶ هزار سال عشق خود را به زیبایی و جمال نشان داده است. اهمیت و وسعت دامنه هنرهای ایران به حدی است که در تمام موزه های بزرگ دنیا، در پاریس و برلن و لندن و نیویورک و سن پترزبورگ و... شعبه مخصوصی برای نمایش آثار هنری ما تأسیس شده است.

پروفسور ادوارد براون، استاد دانشگاه کمبریج انگلیس در نطقی که در فرهنگستان بریتانیا در ۱۲۹۷ شمسی ایراد کرد، گفته است: «در هر رشته از ادبیات عرب ایرانیان مقام برجسته دارند، نه تنها در فلسفه و علوم بلکه در تاریخ و جغرافیا و تفسیر و خداشناسی و ریاضی و حتی در صرف و نحو و لغت و شعر عربی».

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=274039

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد اسفندیار احمدیه



اسفندیار احمدیه متولد ۱۳۰۷ در محله پامنار تهران است. او به مدت ۲ سال از ۱۳۲۴ تا ۱۳۲۶ در نزد استاد علی اصغر پتگر به تعلیم نقاشی پرداخت. سپس در سال ۱۳۲۶ به هنرستان کمال الملك رفت و از حضور بزرگانی چون اسماعیل آشتیانی، محمود اولیا و حسین شیخ بهره ها گرفت.

علی چیت ساز، عباس کاتوزیان و صادق پور از جمله همدوره ای های وی در دوران تحصیل در هنرستان بودند.

اسفندیار احمدیه به علت شاگردی در نزد شاگردان کمال الملك و نیز به علت همفکری با این جریان مهم نقاشی معاصر ایران، در امتداد منطقی مکتب کمال الملك قرار گرفته است.

مضامین تابلوهای اسفندیار احمدیه نیز همان حال و هوای آثار کمال الملك و شاگردان بلافصلش را دارد که از جمله می توان به تصاویری از طبیعت ، زندگی، کار، آداب و سنن مردم عادی، تکچهره سازی ، طبیعت بی جان (ترکیبات هنرمندانه ای از بطری و ساعت و لیوان و گلدان و میز و ظروف سفالی و شیشه ای و انواع اشیای مختلف بنا به سلیقه نقاش که آن را

اصطلاحاً طبیعت بی جان یا Still Life می گویند)، مصور کردن قصص دینی، حماسی و فولکلوریك اشاره کرد. این همه را او در تجربه گری های متنوعی با ابزارهای مختلفی همچون رنگ روغن، آبرنگ، مدادرنگی و ... به نمایش درآورده است. روح کنجکاو احمدیه همواره او را در معرض آزمون و خطا و کسب تجارب بیشتر قرار داده است. وی برای تکمیل دانسته های خود به کشورهای مختلفی سفر کرده و از هر دیاری ، چیزی به داشته های بسیار خود افزوده است.

او در بخش نقاشی روی سفال و سرامیك در اداره کل هنرهای زیبا و نیز در بخش گرافیك همان اداره چندسالی کار و فعالیت داشته است. همکاری با توفیق حاصل آن سال هاست (اوایل دهه ۳۰).

اسفندیار احمدیه در واقع بانی انیمیشن در ایران و پدر پویانمایی ایرانی است. وی در سال ۱۳۳۶ با ساخت دو فیلم «ملانصرالدین » و «قمر مصنوعی » نام خود را به عنوان بنیانگذار نقاشی متحرك در ایران به ثبت رسانید. احمدیه این دو فیلم را با مداد طراحی کرده و به مدت ۲ دقیقه به حرکت در آورده بود! کارگردان فیلم «قمر مصنوعی» یك ارمنی به نام پطروس پالیان بود.

احمدیه در سال های پایانی دهه ۳۰ و سال های آغازین دهه ۴۰ آثار زیادی در زمینه نقاشی متحرك به وجود آورد که از آن جمله است:

طراحی و نقاشی و کارگردانی فیلم «اردك حسود» در سال ۱۳۴۱، طراحی و نقاشی و کارگردانی فیلم «خوشه گندم» در سال ۱۳۴۲، نقاشی فیلم «خروس بی محل » و نقاشی فیلم «بادبادك به کجا می روی؟» به کارگردانی افخم ماکویی.

وی علاوه بر کار در عرصه انیمیشن ، به طراحی عنوان بندی فیلم برای آثار سینمایی بسیاری نیز اقدام کرد.

ورود اسفندیار احمدیه به دنیای انیمیشن و تیتراژ فیلم در اثر کنجکاوی و کوشش های تجربی اش بود و دراین حیطه هیچ آموزشی ندیده بود. اما در زمینه هنر نقاشی، وی را باید در زمره پیروان مکتب کمال الملك به حساب آورد.

مهمترین تفاوت میان آثار احمدیه با آثار استادانی همچون علی محمد حیدریان، حسین شیخ و اغلب نقاشان آن دوره، در خلق آثار خیالی است. اهتمام به مضامین مذهبی نیز از دیگر ویژگی های آثار وی است. به عنوان مثال، می توان به تابلوهایی چون شهادت امام حسین (ع) ، روایت اصحاب فیل، علی (ع)، ضامن آهو و صحنه خیالی او از روز قیامت را نام برد.

اسفندیار احمدیه در گروه دیگری از تابلوهایش به ثبت مناظر طبیعی متعدد از چشم اندازهای اطراف تهران و سایر نقاط ایران پرداخته است. او مناظری را برای همیشه در قاب تابلوهایش ثبت کرده که دیگر نشانی از آنها در حومه تهران و حتی سایر نقاط دورتر وجود ندارد. از چنین دیدگاهی ، منظره نگاری های وی اسناد معتبری در ثبت چشم اندازهای ایرانی محسوب می شوند.

نکته جالب در آثار احمدیه، ثبت لحظات روزمره زندگی ، کار، معیشت، آداب و سنن و فرهنگ جامعه ایرانی دهه های ۳۰ و ۴۰ است. آثار او، همچون پنجره ای به اعماق زندگی، اسناد کم نظیری در مطالعه و شناخت جامعه ایرانی در طول یك سده گذشته است.

وی با ثبت تصاویری روشن و صادقانه از محله های تهران، از قنات حاجی علی رضا در سرچشمه گرفته تا تصویر سقا در سبزه میدان، از کوچه پس کوچه های پس قلعه گرفته تا معابر آشنای سرچشمه و از میدان مخبرالدوله گرفته تا آب انبار قدیمی نوعی حس نوستالوژیك را نیز به سایر ویژگی های بارز آثارش می افزاید.

در عبور از مقابل آثار استاد اسفندیار احمدیه می توان تنوعی کم نظیر از احساسات متنوع همچون:

- طراوت طبیعت (حس طبیعت گرایانه)
- درك معنای زندگی (حس زندگی شهرنشینی)
- اشاره به کار و معیشت (حس واقع نمایانه)
- روایات مذهبی (حس فراطبیعی و الهی)
- ماجراهای حماسی(حس وطن دوستانه)
- ثبت مکانها و محله های مختلف (حس نوستالوژیك)

را از این تابلو به آن تابلو تجربه کرد.

بی درنگ باید به خاطر بیاوریم که استاد در سال ۱۳۸۴ از سوی انجمن سینمایی فیلم سازان انیمیشن ایران (آسیفا) به عنوان پایه گذار انیمیشن (پویانمایی) درایران شناخته شد و در سال ۱۳۷۰ نیز از سوی شورای ارزشیابی هنرمندان کل کشور نشان درجه یك هنری را دریافت کرد.

آثار استاد احمدیه پیوند میان هنر، طبیعت، انسان و زندگی و رابطه ارگانیك میان آنها را به نمایش می گذارد. او که از پیروان مکتب کمال الملك است ، هنوز از پس یك قرن، وفادارانه سبك و سیاق و راه درخشان او را حفظ و حراست می کند.

سالم ترین و معتبرترین جریانی که پس از کمال الملك به جذب و فهم هنر اروپایی پرداخت، همین جریان واقع گرایی است. کافی است نگاهی دوباره به آثار کمال الملك ، صنیع السلطان، حیدریان، رسام ارژنگی، جعفر پتگر و ... بیندازیم؛ هنوز هم دست نایافتنی به نظر می رسند و اگر چنین است (که چنین است)، البته به معنای عدم توانایی نسل های بعدی نیست، بلکه بیشتر به معنای ورود جریانات بی ریشه، حرامزاده و عاریتی به ساحت پاك هنر ایرانی است که دراین میان، سهم «شارحان» ناآشنا با رمز و راز نقاشی بسیار بیشتر از هر عامل دیگری بوده است. در اینجا اگر از لفظ «شارح» استفاده می شود، از آن رو است که شارح همواره از پس «رویداد» می آید و این رویداد است که او را به شرح دادن وا می دارد. آنان با تکیه بر نوعی پردازش های لفظی و کلامی که از معنا تهی و از تکلف و تعارف انباشته بود، کار را به جایی کشاندند که هر تازه از راه رسیده ای ، کمال الملك را نکوهش کرد و از این که او «امپرسیونیست» نشده و به «کلاسیك »های اروپا بسنده کرده است، بر او خرده گرفت.

ظاهر چنین تحلیل هایی (!) آنقدر مجاب کننده بود که فرصت تعمق و تعقل را از مخاطب محروم از سنت نقد هنری می گرفت.

علاوه براین، در ۷۰سال گذشته و در سطوح آموزش های دانشگاهی در عرصه هنر ، دانشجوی ایرانی بیش از آن که با کمال الملك و اهمیت حضور او آشنا شود، با مارسل دوشان آشنا شده و بیش از آن که «میرعلی تبریزی» را شناسد، هرب لوبالین را شناخته است.

در همین مدت، تهران از داشتن یك سالن دائمی که آثار کمال الملك و شاگردان نام آورش را به نمایش بگذارد، محروم بوده است. بسیار تأسفبار است که آثار بزرگان هنر خود را در انبارها و مخزن ها پنهان می کنیم تا ذهن و نگاه و هوش و حواس جوان هنرمند ما در پی جذب و کسب هر باد مسمومی از هر منشأ و منبع ناشناخته و مشکوکی ، به بیراهه کشانده شود. این معضل در زمانه ای که دسترسی به هر نوع تصویر بادآورده ای به سهولت فراهم شده و تصاویر متنوع در مجاری بی صاحب اینترنت در مقابل نگاه کنجکاو جوانان رژه می روند، بیشتر خود را نمایان می سازد؛ چرا که پیشاپیش ذهن و زبان و اندیشه او در تماس با سرچشمه های معتبر و ریشه های اصیل فرهنگ خودی صیقل نخورده است.

در دیدار از آثار استاد اسفندیار احمدیه، با دنیایی از رنگ، شور، تنوع، حرکت، زندگی ، ایمان، شعف و مهر آشنا می شویم و بار دیگر به خاطر می آوریم که پاکیزگی و ایمان مبنای هنر والای ایرانی بوده است. این شور و شعف، وجد و سرزندگی و شفقت و مهر تنها جلوه ای مادی از آن مبنای لایزال است.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=242696

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد اصغر محمدی



استاد اصغر محمدی از هنرمندان صاحب سبك و توانمند معاصر كشور ما می‌باشد كه بیست و یك سال پیش در اوج تلاش‌ها و رسیدن‌های خود به یك‌باره چشم از جهان فرو بست.

نام استاد محمدی در میان هنرمندان دهه چهل و پنجاه، آشنا و پُر طنین است. اما خاموشی او در سال‌های سخت جنگ، گرد سكوت بر نام نشاند. به گونه‌ای كه نسل جوان كمتر با او و آثارش آشنا هستند، با این همه اما بدیهی است كه اصالت هنر و هنرمند هرگز از حافظه تاریخی یك فرهنگ پاك نخواهد شد. و به همین بهانه متنی را كه سال‌های پیش (۱۳۷۳) استاد آیدین آغداشلو در رسای این هنرمند فرزانه نگاشته‌اند در این‌جا آورده‌ایم.

اصغر محمدی نابهنگام از میان ما رفت: بسیار پیشتر از آن‌كه جستجویش در راه یافتن شیوه‌ای شخصی و برخاسته از جهان‌بینی خاصش كه، نیز، ریشه در سنت هنری چند هزار ساله‌ی سرزمینش داشت، حاصلی كامل و گسترده بدهد و حیف شد.

حالا كه مجموعه‌ی بازمانده از حاصل كار فراوان عمر كوتاهش را نگاه می‌كنیم، در هر گوشه‌ای نشانه‌ای را باز می‌یابیم كه می‌توانست و می‌بایست، تبدیل به دستاوردی شود كه معنای او را به تمامی و به درستی در خود جای دهد و می‌بینیم چگونه دستمایه‌های پراكنده، آرام‌آرام در كار این بود تا به كمال و عمقی برسد كه لایق آن سعی بی‌دریغ و آن جان شیفته‌ای باشد كه سر از پا نمی‌شناخت تا جان كلام را برای‌مان بازگو كند.

او را از سال‌ها پیش می‌شناختم. از همان وقتی كه در كارگاه‌های سرد و ساكت و خاكستری رنگ دانشكده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران درآمد و شد بود و با همراهان دیگرمان به بحث و فحص می پرداخت و به ناگهان، آن وجود ساده‌ی آرام، سراپا مشتعل می‌شد از شور و ابراز و گاه حتی جدل.

به دنبال مشكلی می‌گشت كه حاصل حضور آدمی باشد كه نه تنها در جغرافیای این سرزمین كه در تاریخ آن زیسته باشد و این حضور تاریخی نه از راه تقلید و تقلب، كه از راه لمس و درك و تداوم و همراهی و همدلی شكل بگیرد.

و ما می‌دانیم كه از تمرین های رسمی و ملاآور دانشگاهی كه فارغ می‌شد و همان‌ها را هم چه با مهارت و دلبستگی انجام می‌داد. می‌رفت سراغ طرح‌ها و شكل‌هایی كه از فراخنایی چند هزار ساله، نظاره‌گر جهان پیچیده و غریب معاصر ما مانده بودند: گاوهای موقر املش با آن كوهان‌های برآمده و حجم‌های ساده و انبوه شده‌ی عجیب.

دیوهای فلزی سه هزار ساله‌ی لرستان، با چشم‌های خیره و تركیب‌های بهت‌آوری كه گویی حامل پیامی مرموز از جهانی ناشناخته بودند، طرح‌های هندسی و خلاصه شده‌ی جانوران شاخ‌داری كه از سفالینه های سیلك به بیرون جهیده بودند و در انتظار دستانی هنرمند بودند تا به بركت و یمن آن، رام و آسوده شكل بگیرند و او، دغدغه‌اش را با بازیابی و تیمار این شكل‌ها و حجم‌های درخشان جهت داد و آرام‌آرام دیدیم كه شكل‌هایی كه گمان می‌رفت از شدت سادگی و كمال به حد نهایت اوج باردهی و كارآیی خود رسیده‌اند، در دستان او تركیبی تازه یافتند، كه اصالتشان همچنان محفوظ می‌ماند و اما، صاحب طراوت و تازگی و ابداعی در خور جهان ما نیز می‌شدند. رمز و راز در همین‌جابود و در همین نیمه‌ی راه بود كه همه چیز نیمه‌كاره ماند و حیف.

سال‌ها بعد بود، شاید در اواسط دهه‌ی پنجاه، كه مرا به نزد خود خواند. استاد و سرپرست هنرستان هنرهای زیبای پسران شده بود، در كوچه‌ی تنكابن، و خواست تا همان‌جا تاریخ هنر درس بدهم كه به حرمت رفاقتمان پذیرفتم و فصلی هم در آن‌جا ماندم و درس دادم.

در همان روز بود كه مجسمه‌ی چوبی صیقل خورده‌ای از حیوانی شاخدار را بغل كرد و گذاشت روی میز، مجسمه از همان سفال‌های املش و جانوران تركیبی لرستان بود. یعنی تبارش را اگر دنبال می‌كردی به همان‌ها می‌رسید، اما به طرزی غریب حیوان اهلی دست‌آموز هنرمندی شده بود كه در این زمانه تنفس كرده بود و آن شكل جامد و صامت، حالا دیگر معنای صاحبش را به تمامی كسب كرده بود. وقتی كه سرم را به تأیید و

تحسین تکان دادم به شوق آمد و با لذتی تمام دستش را به تن صیقلی براقش کشید و چنان در کار این نوازش غرق شد و چندان ادامه داد که انگار حضور مرا یکسره از یاد برد.

گاه می‌شود که جان‌های کارآمد درست در میانه‌ی کشاکش کشف و شهودشان می‌پرند و می‌روند و کلام «یافتم، یافتم»شان نیمه کاره در فضا معلق می‌ماند و باقی کار را بر عهده‌ی ما می‌گذارد تا با حدس و گمان و خیال، کمال نهایی‌شان را فرض و تصور کنیم، و خودشان در تماشای حاصل راه درازی که پیموده‌اند ما را همراهی نمی‌کنند تا ببینند چطور همین مقدار راهی را هم که رفته‌اند ستایش می‌کنیم و به نیمه‌کاره ماندنش اعتنایی نداریم و بیشتر سعی را می‌ستاییم تا حاصل قطعی را.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249217

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد پرویز کلانتری



پرویز کلانتری نقاش است. مقالات زیادی چاپ کرده و کاریکاتور هم کشیده است برای کتابهای درسی هم نقاشیهایی کشیده که «حسنك کجایی؟» را همه به یاد می آورند، و تاکنون چهار کتاب چاپ کرده: «چهار روایت از شب سال نویی که بر نیما گذشت»، «ولی افتاد مشکلها». «نیچه نه، فقط بگو: مشد اسماعیل» و «برگزیده ای از نقاشیهای پرویز کلانتری».

این گفتگو هم داستان عجیبی داشت. چند ماهی را به دنبال این گفتگو دویدم. هر زمانی که دست می داد، تماس می گرفتم و خواسته ام را تکرار می کردم و هر بار استاد بهانه ای برای فرار می تراشید تا این که سرانجام نام «زاون قوکاسیان» در این میان کلیدی شد تا قفل باز شود. قرار گفتگو را که گذاشتیم، نشانی ای داد که بسیار نزدیك آتلیه «آیدین آغداشلو» بود، ولی نیم ساعتی سردر گم شدم تا محل را یافتم.

این جا می خواهم اعترافی بکنم: همه زمان گفتگو یك طرف، پایان آن هم یك طرف؛ آن وقتی که نویسندگان، کتابهایشان را برایم امضا می کنند؛ که این بار هم این اتفاق افتاد. «پرویز کلانتری» کتاب «نیچه نه، فقط بگو، مشد اسماعیل»اش را برایم امضا کرد و به دستم داد. دزدکی نگاهی به یادداشت صفحه اول کتاب انداختم. نوشته بود: «ارادتمند پرویز کلانتری» و در سطر بالاتر: «نیچه نه، فقط بگو: علی شعار»!

●کویر شما را نقاش کرد یا این که شما کویر را نقاشی کردید؟

▪ به طور کلی هیچ وقت من سبك را انتخاب نکردم، بلکه سبك مرا انتخاب کرد. علتش هم زندگی جاری و تقدیر آن بود. مثلاً زمانی در دانشکده هنرهای زیبا به دانشجویان رشته معماری، طراحی درس می دادم و باید آنان را به ارگ بم، کاشان و این طرف و آن طرف می بردم تا از آن بناها، طراحی کنند. پنج سال آزگار من این موضوعات را به دانشجویان تعلیم می دادم و خود به آنها نگاه می کردم. بعد از پنج سال، تقدیر حکم کرد و

موضوع نقاشیهای من شد: «چشم اندازهای حاشیه کویر».

● کارهای شما را که نگاه می کنم می بینم آنها را به چند موضوع تقسیم کرده اید: سیاه در سیاه، کاهگلها، سقاخانه، عشایر و اگر اشتباه نکنم مینی مالها و اساطیر. این موضوعات از کجاها آمده؟

▪ درباره «کویر»ها برایتان گفتم که از دانشکده هنرهای زیبا شروع شد، اما چندین سال پیش موزه مردم شناسی برای برپایی یك موزه کاربردی عشایری از من درخواست همکاری کرد و وقتی آن جا رفتم و مشغول نقاشی از «جل»های عشایری شدم، آن قدر هندسه این جلها برایم زیبا بود که ناگهان عشایر خودشان را به من تحمیل کردند (می خندد)؛ به خانه آمدم و به همسرم گفتم که تا یك سال از من هیچ کاری نخواهد! خرج خانه را تنظیم کردم و یك سال تمام روی موضوع «همراه با عشایر» به کار پرداختم. این شد که عشایر وارد زندگی من شدند.

● خب این از عشایر، در مورد «سقاخانه» چه؟

▪ من در دانشکده های مختلف درس داده ام. در یکی از این دانشکده ها، دانشجویی برای رساله نهایی خود که «فعل و انفعالات نقاشی معاصر ایران» را به عنوان موضوع انتخاب کرده، پیش من آمد تا به او کمك کنم، ولی دیدم که هیچ اطلاعاتی درباره نقاشی مکتب «سقاخانه» ندارد و برانگیخته شدم تا برای نسلی که این مکتب را فراموش کرده، دوباره احیایش کنم. در واقع مکتب «سقاخانه» عنوانی است که «کریم امامی» به این گونه نقاشیها داد و گفت که این نوع نقاشیها از عناصر داخل «سقاخانه» استفاده کرده اند. مکتب «سقاخانه» مکتبی بود که نسلی از نقاشان که عمدتاً از دانشکده هنرهای تزئینی آن زمان آمده بودند، به سراغش رفتند. البته سردمدار این جریان «پرویز تناولی» بود و «حسین زنده رودی».

خب من برای این که دیدم این دانشجو هیچ اطلاعی از این ماجرا ندارد، خودم یك دوره «سقاخانه» روی پاسپارتوی کاهگل مخصوص خودم، کار کردم. بنابراین مکتب «سقاخانه» را هم آن دانشجو به من القا کرد. بنابراین همان طور که گفتم همیشه سبك، مرا انتخاب کرده است.

● خودتان را بیشتر به کدام سبك نزدیك می دانید و اگر سؤالم را به گونه ای دیگر مطرح کنم؛ با کدام دوره از نقاشیهایتان احساس نزدیکی بیشتری می کنید؟

▪ من آن نقاشیهایی را که دوست دارم، نمی فروشم. همسرم عنوان این گونه کارها را گذاشته: «حیف رنگ، حیف بوم»! اینها «مینی مال آرت» هستند. خیلی مختصرند. مثلاً یك خط ساده است و یا یك تکه کاهگل و یا هر چیز دیگری. گرایش من به طور کلی به هنر مینی مال است. می دانید که من با ادبیات داستانی هم انس و الفت دارم و در آن جا هم به داستانهای مینی مال علاقه مندم.

● اما در این آخرین کتابی که از شما به چاپ رسیده، یعنی «ولی افتاد مشکلها» داستانها زیاد هم مینی مال نیست!

▪ نه. من خیلی پراکنده کار کرده ام. گاهی اوقات دلم خواسته کارم بسیار آوانگارد باشد. مثل «تلویزیون گل اندود» که محمدابراهیم جعفری نام «گله ویزیون» بر آن گذاشته. شیشه شفاف تلویزیون که برای دیدن است را گل اندود کرده ام که نبینم. بنابراین گاهی اوقات به همین سادگی کار خیلی مدرنی انجام می دهم و گاهی اوقات می خواهم مثل بچه آدم بنشینم و یك موضوع را دقیق نقاشی کنم. برای کار هیچ مانعی برایم وجود ندارد و اگر دلم خواست و هوای این را کردم که خیلی طبیعی نقاشی کنم، به طبیعت بسیار بادقت نگاه می کنم. در داستانها هم این گونه هستم، گاهی اوقات یك صحنه و یا یك موضوع توصیف می شود و گاهی اوقات خیلی تند و به اختصار از یك موضوع عبور می کنم.

● «گله ویزیون» واکنش و احساسی بود که به تلویزیون داشتید یا فکر کردید که باید این کار را بکنید؟ چون دور و اطرافم را نگاه می کنم تلویزیونی نمی بینم. ضبط صوت و یا پیانو هست، اما خبری از تلویزیون نیست!

▪ تلویزیون در اتاق بالاست که هنوز قندشکن حواله اش نشده (می خندد)! ولی من این مسأله را نوشته ام و اتفاقاً یکی از نوشته های خوب من همین «گله ویزیون» است و فکر می کنم در کتابی هم چاپش کرده ام.

● این نوشته را می توانید تعریف کنید؟

▪ چرا که نه؟ از نظر سبك راوی که من باشم دو نفر شده ام، یکی خودم هستم و دیگری کودك درونم که هر دو برابر تلویزیون نشسته ایم. کنترل

در دست من است و مرتب این کانال و آن کانال می زنم و آن بچه من که «پرویز» نام دارد، گریه می کند و می خواهد کارتون تماشا کند و آخر سر آن قدر عصبانی می شود که لنگه کفشش را پرت می کند و شیشه تلویزیون را می شکند. در این داستان، این شیوه که راوی دو قسمت شده، برایم نو بود، یکی خودش است و دیگری کودك درونش. آن کودك درون که «من خموشم و او در فغان و در غوغاست» می زند و شیشه تلویزیون را خرد می کند. خلاصه داستان جالبی است.

● شما با یك حس مردم شناسی به سراغ نقاشی رفتید. این حس در شما بود یا وقتی که شروع به کار کردید، این حس به وجود آمد؟

چون فکر می کنم که بعد از «سیاه در سیاه» ناگهان شیوه کارهایتان عوض شد.

▪ حق با شماست. این حس از خیلی دور از من آمده، من در جوانی درگیر نقاشی کتابهای درسی شدم. سال ۱۳۳۶ کتابهای درسی را نقاشی کردم و به نشان دادن عناصر بومی در آنها خیلی علاقمند بودم و توجه داشتم. یعنی اگر من تصویری را برای کتاب نقاشی می کردم، در آن نقاشی برای قهرمان داستان، خانه و مجموعه ای که پیرامونش است دقیقاً آدرس داده شده. الان هم به مناسبت دومین جشنواره کتابهای درسی، نقاشی من برای درس «حسنك کجایی؟» را پوستر کرده اند.

حسنك و محیط اطرافش دقیقاً ایرانی هستند و در کارهای آن دوره ام به عناصر بومی بسیار توجه داشتم و این مسأله هنوز هم در من هست و در نقاشیهایم ظاهر می شود. در داستانهایم این وفاداری به عناصر بومی که شما به مردم شناسی تعبیرش کردید، هم وجود دارد.

● می گویند هنرمند زمانی جهانی می شود که هنرش از درون فرهنگ بومی خود به وجود بیاید، با این حساب، شما خود را یك هنرمند جهانی به حساب می آورید؟

▪ بحث خیلی پیچیده ای است که باید بشکافیمش. جهانی شدن برای ما یك تقدیر تاریخی است، چه دوست داشته باشیم و چه نداشته باشیم این اتفاق می افتد، اما در عین حال ما حق داریم که با کوله باری از ارزشها و میراث فرهنگیمان وارد آن شویم. اما مسأله این است که من این مسأله را به گونه ای خاص می بینم. هنرمندی کار می کند و اثری را خلق می نماید. در حقیقت هنرمند با این کار خود، هستی اش را توجیه می کند. این هستی برای من بومی است، چون نمی توانم ایرانی باشم ولی ادای آمریکاییها را درآورم. بنابراین خصوصیات بومی خود را نشان می دهم و بیان می کنم. از این خاستگاه است که اگر هنرمند با صداقت کار کرده باشد، جهان آن را می پذیرد و قبول می کند و هنرمند جهانی می شود.

● اتفاقاتی که در دهه های ۳۰ و یا ۴۰ ایران افتاد باعث شد که بسیاری از هم نسلان شما به سبك و سیاق خاصی در آثارشان دست پیدا کنند. این اتفاقات چه تأثیری بر کارهایتان گذاشت؟

▪ آن زمانی که جوانی ما گذشت، زمانه پرسر و صدای «زنده بادها» و «مرده بادها» بود. من امروز اصلاً آدمی سیاسی نیستم اما در جوانی مثل بقیه جوانان هم نسل خودم درگیر زنده باد و مرده بادهای دوران ملی شدن صنعت نفت بودم و بهای آن را پرداختم و به دلیل پخش کردن یك اعلامیه بعد از کودتای ۲۸ مرداد، یك ماه زندان رفتم.

● یعنی وقتی که از زندان آزاد شدید، سیاست را کنار گذاشتید و در کنج خلوت خود به هنر پرداختید؟

▪ نمی شود گفت کنج خلوت. زندان رفتن به من فهماند که اصلاً آدم سیاسی نیستم و نمی توانم مسؤولیت یك جریان سیاسی را بر عهده بگیرم.

● تا این جا درست، اما نگفتید که چه تأثیری بر آثارتان گذاشت.

▪ می توان اسمش را یك جور ملی گرایی گذاشت که همچنان و تا امروز هم ادامه پیدا کرده. بعد از انقلاب اسلامی هم ما این را می بینیم. یعنی شاید یك معنای انقلاب اسلامی این بود که ملتی به دنبال هویت خودش می گشت، که این ارزیابی مجدد در تمامی زمینه ها اتفاق افتاد. در مسایل شخصی و خانوادگی هم، در قلمرو سیاست، فلسفه، اندیشه، ایدئولوژی و... هم. یعنی ملتی به یك ارزیابی مجدد واداشته شد تا به این سؤال پاسخ دهد که: «من کیستم؟» این مسأله خیلی اهمیت دارد.

من کم کم به امور خیریه علاقه مند شدم و به خلق آثار هنری و ارشاد نسلهای بعدی؛ ارشاد به مفهوم سوادآموزی. برای سوادآموزی خیلی

اهمیت قائل هستم و به جامعه «یاوری»، که مدرسه می ساخت، کمك کردم و با آنان همراه شدم و در جنوب خراسان صدها مدرسه ساختیم و به این نتیجه رسیدم که علت و علل همه محرومیتها و عقب افتادگیمان، جهل است. وقتی مدرسه بسازیم، بچه ها می توانند شکفته شوند؛ آخر آنها حق دارند که درس بخوانند و من فکر می کنم این مسؤولیت را دارم تا کاری کنم که بچه ها درس بخوانند.

● یعنی حتی آن زمان که موزه هنرهای معاصر و یا گالریهای خصوصی بسته شد، هیچ تأثیری بر زندگی شما نگذاشت؟

▪ می خواهم چیزی برایتان بگویم. زمان جنگ، درست همان موقعی که کردستان را می زدند و داغان می کردند، به جای این که جنگ را تصویر کنم، در مجموعه «همراه با عشایر» کردها را نقاشی کردم که در مراسم عروسی شان «چوبی» می رقصند. نه این که من این جنگ را، به عنوان دفاع مقدس قبول نداشته باشم که بسیار هم قبول دارم، ولی واکنش من نسبت به آن این گونه بود.

اجازه بدهید خاطره ای برایتان تعریف کنم. زمانی هنرمندی سوئدی به نام «بومن» از هنرمندان جهان تقاضا کرد که برای مشارکت در ایجاد نمایشگاهی مدرن برای بیان صلح، آثار هنری خود را بفرستند. من مشتی خاك را با کیسه ای کاه برایش فرستادم و در نامه ای خطاب به او نوشتم: «پیشنهاد شما گه گامی است هنرمندانه به سوی صلح، برای من ایرانی که هشت سال تمام مصایب جنگی را در کشورم داشته ام، بسیار خوشحال کننده است. مشتی خاك از سرزمین پهناور ایران را برایتان می فرستم.

خاك سرزمینی کهنسال را که در گذشته ها سهم بزرگی در تمدن بشری داشته است. خاك سرزمینی را که اگر چه همواره در معرض تاخت و تاز بیگانگان بوده، ولی شعر و ادبیاتش آکنده از دوستی و عشق و مهر بین انسانهاست، و همچنین کیسه کاهی از گندمزارهایی که هشت سال آزگار در آتش جنگی ناخواسته سوختند و خوشحالم که از کشوری جنگ زده در نمایشگاهی برای صلح شرکت می کنم. (این جا اشکی که از ابتدای این خاطره در چشمانش حلقه زده بود، فرو می ریزد و گفتگو چند دقیقه ای قطع می شود.)● معذرت می خواهم، فکر می کنم که سؤال بدی را پرسیدم...

▪ نه. جان کلام بود. آخر می دانی، دفاع معنا دارد، ولی جنگ!... تا وقتی می توان از صلح گفت، چرا از جنگ؟ اصلاً صلح برایمان خوب است یا جنگ؟

● جواب که کاملاً واضح است. احتیاج به صلح و از آن بالاتر آرامش داریم تا بتوانیم کار کنیم و بسازیم. (سکوتی طولانی بین هر دو طرف)می توان این گونه نتیجه گرفت که شما هیچ وقت از راه فروش آثارتان گذران نکرده اید و نقاشی مشغولیتی شخصی برایتان به حساب می آمده؟

▪ نه. واقعیت این است که ما ایرانیها با احساسات قرن هفدهمی در قرن بیست و یکم زندگی می کنیم! یعنی ایرانی فکر می کند که فروختن نقاشی قباحت دارد، زشت است و بد، ولی یك نقاش قرن بیست و یکم از این که نقاشیهایش را در یك گالری می گذارد و می فروشد و از پول آن گذران می کند، هیچ شرمنده نیست. من هم همین کار را می کنم. من نقاشی معاصر و امروزی هستم. در قرن هفدهم زندگی نمی کنم که با فروتنی گوشه ای بنشینم و منزوی باشم. با بقیه مردم زیر این آسمان زندگی می کنم، نقاشی می کشم، روی دیوار می گذارم و کسی می آید و آن را می خرد و از این راه گذران زندگی می کنم. یعنی از فروش نقاشی شرمنده نیستم، اما فاجعه آن جاست که بخواهم تابعی از متغیر بازار شوم. این خطری است که همه هنرمندان را تهدید می کند.

● در تغییراتی که در دوره های مختلف کاریتان داشته اید چقدر موادی که استفاده کرده اید، تغییر کرده است؟

▪ الان که با شما صحبت می کنم رغبت من به کار کردن مستقیم با ماده است و از آن فراتر، کار کردن با اشیا، یعنی یك مجموعه تلویزیون دارم و مجموعه ای ساعت. یعنی خود ساعت است و هیچ کار روی آن نمی کنم.

● همان ساعتی که در کاهگل کاشته اید؟

▪ بله. اشیا مستقیماً فکری را در من بیدار می کنند که پرداختن به آن اشیا برایم بسیار دلپذیر است تا نقاشی کردنشان، و به طور کلی از کارهایی که به شیوه کولاژ ساخته می شوند، بسیار خوشم می آید. «سقاخانه»ها به من این امکان را می داد که از مواد گوناگون، نظر قربانیها، دخیلها و گچ و گل و هر چیز دیگری بتوانم استفاده کنم و یك کولاژ بسازم. بنابراین کار کردن با مواد را دوست دارم. در ادبیات هم به کولاژ کردن علاقه مندم، یعنی نوشته ام به گونه ای است که تکه های مختلف، با زبان و واژگان گوناگون سر هم می شوند تا یك اثر داستانی را به وجود آورند. آخرین کاری

که در دست دارم، رمانی است که به شدت این در هم آمیختگی زبانهای گوناگون در آن وجود دارد. عنوان این رمان «خداحافظ آقای شاگال» است که در آن زبانهای مختلف به کار رفته. البته این رمان هنوز چاپ نشده.

● یعنی «عجایب المخلوقات» چاپ شد؟

▪ نه، این کتاب همان است. از «عجایب المخلوقات» خیلی استفاده کردم. با زبان و نثر آن و چیزهایی از دوره قاجار، زبان روزنامه، زبان رادیو، بروشورها، کاتالوگها و...؛ همه اینها دست به دست هم دادند که گونه ای کولاژ در ادبیات داستانی به وجود بیاورم.

● اصلاً چه شد که این گونه کار کردید؟ یعنی از روزنامه نگاری به نقاشی آمدید و از نقاشی به داستان نویسی و در کنارش نقاشی.

▪ راستش را بخواهید در ابتدا يك كاريكاتوريست بودم. زمانی که دبیرستان می رفتم کاریکاتور می کشیدم و بنابراین با روزنامه سروکار داشتم. گاهی به هیأت تحریریه يك روزنامه می رفتم و با نویسندگان روزنامه و با شاعرانی که در آن کار می کردند انس و الفت داشتم. بعدها در قلمرو کار گرافيك تنها به کتابهای درسی پرداختم و بعد از دانشکده، به طور کاملاً حرفه ای فقط نقاشی کردم، ولی همیشه نوشتن، عشقی برایم بود. می نوشتم بدون این که بفهمم برای چه می نویسم و چه استفاده ای از آن خواهد شد.

در هر شماره درباره نقاشان هم عصر خودم داستانواره هایی می نوشتم با برداشتی کمرنگ از زندگی این عزیزان و این همچنان ادامه پیدا کرد و الان که روبه روی شما نشسته ام، آخرین داستانم بسیار عجیب و غریب است.

● می توانید درباره این داستان آخر توضیح بیشتری بدهید؟

▪ بله. راوی داستان از فروش نقاشیهایش گیتاری خریده بود و به کوه زده و در هوایی بارانی، جلوی دهانه غاری آتشی روشن کرده و تا سحر ترانه های دلخواهش را می زند. بعد می بیند که عده ای شبیه افغانیها، با همان نوع لباس و سگی زیبا از غار بیرون می آیند و با زبانی صحبت می کنند که راوی زبان آنها را نمی فهمد و آن گروه در برابر چاشتی که راوی به آنها می دهد سکه ای قدیمی که هیچ معنایی ندارد، می دهند و با راوی به شهر می آیند.

راوی در ابتدا خیال می کند که این گروه عده ای هستند که در آن غار برای یافتن زیرخاکی کند و کاو کرده اند، ولی آن قدر افراد این گروه با شخصیت هستند که از این پیش داوری خود شرمنده می شود. این گروه همراه راوی در شهر که همه چیزش برای غارنشینان عجیب است به بنیاد «گلشیری» می روند و راوی، آنان را به «حسین محمدی» نویسنده جوان افغانی که به خاطر کتاب «انجیرهای سرخ مزار» جایزه گرفته، معرفی می کند، چون فکر می کند که زبان آنان پشتو است، ولی «محمدی» هم زبان آنان را نمی فهمد.

یکی از زبان شناسان که در آن جمع است به موضوع علاقه مند می شود و همراه با گروهی از یونسکو که درباره زبانهای آرکائيك و فراموش شده کار می کنند، به این گروه می پردازند و فیلمسازی هم می خواهد که فیلمی مستند درباره شان بسازد و آن قدر با راوی تماس می گیرد که او را ذله می کند. تا این که يك روز که راوی به هتل محل اقامت غارنشینان می رود، می بیند که آنان رفته اند. از «حسین محمدی» می پرسد که با «اصحاب کهف» چه کردی؟ و او جواب می دهد: آقای کلانتری، اصحاب کهف یعنی چه؟ شما عده ای افغانی را به من معرفی کردید که می خواستند به افغانستان باز گردند و من به آنان کمك کردم! شما آن قدر در داستانی که نوشته اید و خیالاتتان غرق شده اید که همه آن خیالات را واقعیت پنداشته اید. راوی می فهمد که اشکالی پیدا شده، مدتی پیش روانپزشك می رود. الان که چند سالی گذشته راوی به ما می گوید که الان خوب شده ام، ولی هنوز هم تردید دارم. چون نمی دانم آن فیلمساز چرا این همه اصرار داشت که فیلمی درباره آنان بسازد؛ و داستان تمام می شود. داستانی رئالیستی/اساطیری است بر محور تعلیق.

● این جا دو مسأله وجود دارد. یکی این که خودتان را خیلی وارد داستانهایتان می کنید. چون در یکی از داستانهای مجموعه «ولی افتاد مشکلها» شخصیتهای داستان از شما به عنوان نویسنده آن اسم می برند....

▪ بله. این گونه است. در این داستان هم من به عنوان راوی حضور دارم.

● و مسأله دوم: این گونه که موضوع داستانتان را باز می گویید فکر نمی کنید دیگران از این داستانها که هنوز چاپ نشده، سوء استفاده کنند؟

▪ سوء استفاده یعنی چه؟

● یعنی از پیرنگ داستانتان استفاده کنند و داستانی با همان موضوع بنویسند؟

▪ خدا پدرت را بیامرزد. حدود ۵۰ سال است که نقاشی می کنم و عده ای کار من را کپی می کنند و می فروشند.

● به اسم خودشان یا نه نام شما؟

▪ به اسم خودشان!

● برای جلوگیری از این مسأله کاری نکرده اید؟

▪ با وکیلی صحبت کردم و وکیلم به آن شخص اعتراض کرد و او هم گفت که دیگر این کار را نمی کند، ولی باز هم کارش را ادامه داد! به هر حال چون خسته شدم، او و کپی کردن کارهایم را رها کردم. به هر حال باکم نیست. من فقط کار خودم را می کنم.

● فکر نمی کنید با این همه کار مختلفی که انجام داده اید به «از این شاخه به آن شاخه پریدن» متهمتان کنند؟

▪ من به این گناه خودم اعتراف می کنم، ولی وقتی یك نیاز درونی می گوید که الان بنشینم و این منظره را عیناً نقاشی کنم، چرا نباید این کار را بکنم؟ چون تلویزیون را گل گرفته ام اجازه ندارم به طبیعت نگاه کنم؟

● آثاری که نوشته اید با سکوت منتقدان ادبیاتی مواجه شد. این مسأله ناراحتتان نمی کند؟

▪ زندگی من سه قسمت کاملاً مجزاست. همه جوانی ام با زنده باد و مرده باد گذشت. در دوره ای آثار «کافکا» و «بکت» و از این دست داستانها خواندم و به طرف آنها کشیده شدم و در پیری آدمی هستم که با جهان و کائنات آشتی هستم و از هیچ چیز ناراحت نمی شوم.

در جوانی می خواستم روی صحنه باشم و برایم دست بزنند، ولی الان چنین نیازی را حس نمی کنم. چند روز پیش در جشنواره کتابهای درسی روی صحنه بودم و برایم کف می زدند، اما الان دیگر آن آدم قدیم نیستم.

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=249024

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد جمشید عباچی‌زاده



استاد جمشید عباچی‌زاده از فعالان عرصه هنر در شهر تبریز می‌باشد. ایشان متولد ۱۳۲۶ در محله‌ی شتربان (دَوَچی) این شهر می‌باشد.

انجمن هنرهای تجسمی تبریز مدتی پیش گذشته مراسم بزرگداشت و نمایشگاهی از آثار طراحی ایشان را در نگارخانه یاسمی برگزار نمود که با استقبال علاقه‌مندان فرهنگ و هنر مواجه شد. آنچه در ادامه می‌خوانید، ماحصل گفتگویی ب ایشان در خصوص آثارش می‌باشد که توسط یکی از دوستان وی تنظیم شده است.



محله‌ی شتربان به زبان ترکی دَوَچی یکی از محله‌های قدیمی تبریز است. شخصیت‌ها و خانواده‌های بزرگی چون حاج حسین فشنگچی، هریسی‌ها، سلطان قرآئی‌ها، حریری‌ها، توکلی‌ها و خیلی‌های دیگر که بین ما نیستند، در این محله زندگی می‌کردند. اکثر خانه‌ها بزرگ بود با پنجره‌های چوبی گردویی منقوش به خطوط و اسلیمی‌های متعدد، حیوانات و پرندگان تزیین یافته. درهایی که به کوچه منتهی می‌شد، بزرگ و چوبی بود با دستگیره‌ی فلزی به‌شکل دست انسان یا کله‌ی شیر یا صورت یا گل‌میخ‌های فلزی.

دعاهای که روی کاشی‌های و سرامیکی لعاب‌دار به رنگ فیروزه‌ای، سرمه‌ای، یشمی نقش بسته بود صفای دیگری داشت و حیاطی که حوض بزرگ با ماهی‌های سیاه و قرمز و باغچه‌های بزرگ پُر از گل‌های شمعدانی و شب‌بو داشت و درختان گلابی و گوجه و هلو و سیب و انار و انجیر. ساختمان‌ها همه یك یا دو یا سه طبقه بودند، با پشت‌بام کاه‌گِلی و ایوان‌هایی با ستون‌های بلند که سر ستون‌ها تزیین شده بود.

زمستان‌ها مردم اکثراً یا از کرسی و یا از بخاری هیزمی استفاده می کردند. با مرحوم پدرم شب‌ها بعد از خوردن شام کنار کرسی می‌نشستیم و تا پاسی از شب مشغول تمرین و آموزش طراحی از پدرم می‌شدم. پدرم به تجارت فرش و نخ و پشم اشتغال داشت اما فوق‌العاده به هنر علاقه‌مند بود. در طراحی مهارت خوبی داشتند. عموی کوچکم به پدرم می‌گفت جمشید باید پزشك بشود و پزشکی بخواند. پدرم هم موافق این حرف بود اما عموی بزرگم مخالفت می‌کرد و می‌گفت این دست‌ها باید دست هنرمند باشد.

اولین نقاشی من در سن سه یا چهار سالگی به درخواست عموی بزرگم که هم شعر می‌گفت و هم نقاشی می‌کرد، طرح شد و آن نقش یك کبوتر سفید با مداد بود. از آن به بعد با تشویق و راهنمایی دایی، عمو بزرگ و پدرم و همچنین پسر عمویم که بهروز نام داشت، این کار را ادامه دادم. چند سال بعد در کلاس پنجم ابتدایی در سال ۱۳۳۹ اولین نمایشگاه طراحی من شامل هشتاد تابلو طراحی و سیاه قلم در اوایل مهر ماه درجشن مهرگان برپاشد.

بعد از دوره‌ی شش ساله دبستان وارد دبیرستان شدم در این دوره بود که به وسیله دبیران نقاشی از جمله آقایان عرفان، حداد، رسام و در سایه تشویق و راهنمایی‌های آن‌ها با نام هنرستان هنرهای زیبا میرك تبریز آشنا شدم. و حالا بسیار خوشحال و شاد بودم که خواهم توانست تحصیلات هنری‌ام را در آن جا ادامه بدهم. همیشه با فکر و خیال هنرستان دمخور بودم. من حتی بدون این‌که ساختمان هنرستان را ببینم آن را در خواب دیده بودم و همچنین صبح روزی را که برای ثبت‌نام به آن‌جا رفتم.

در دوره‌ی سه ساله هنرستان، تحت تعلیم استادانی چون مرحوم نخجوانی، آقایان پشت‌پناه و عبدالحمید فاطمی، طراحی و نقاشی آموختم. مرحوم عبداله باقری استاد تذهیب ما بودند و مرحوم آشوت بابایان نیز مجسمه‌سازی به ما یاد می‌دادند. ما سه روز در هفته دروس نظری داشتیم و سه روز کار عملی. ساعت هشت صبح، چه نظری و چه عملی کلاس‌ها شروع می‌شد و تا ساعت دوازه ظهر ادامه می‌یافت. از دوازده تا دو بعد از ظهر به صرف ناهار و استراحت در منزل می‌گذشت.

دوباره می‌آمدیم هنرستان و تا ساعت ۵/۴- ۵ مشغول بودیم. بعد از سه چهار سال تمرین و پشتکار و تجربه اندوزی، در طراحی و تذهیب و مجسمه‌سازی و آبرنگ و رنگ روغن و خلاصه در تمام دروس نظری و عملی با نمرات خوب در سال ۱۳۳۸ به اتمام رساندم. از همدوره‌یی‌های هنرستان، می‌توانم به اسامی زیر اشاره کنم: ابراهیم چاپچی، همایون سلیمی، یعقوب امدادیان، احمد ایمانی، یعقوب عمامه‌پیچ، کریم صفائی، مهدی یوسف‌نیا، بهروز کیا.

یك روز در تهران اتفاق بسیار خوب و به‌یاد ماندنی برایم رُخ داد و آن آشنایی با استاد محمود فرشچیان بود. با آقای کریم صفائی با هم به زیارت

استاد رفته بودیم. ایشان در آن سال (۱۳۴۶) در هنرستان هنرهای زیبای دختران مشغول به خدمت بودند که در منطقه دروازه دولت واقع شده است. گویا هنرستان کمال‌الملك هم حوالی هنرستان بود. از این پس از محضر استاد استفاده‌ی زیادی بردم.

مدتی هم با مطبوعات در زمینه‌ی طراحی همکاری کردم . در اوقات فراغت نیز به یادگیری زبان خارجی و نقاشی مشغول بودم. در همان سال‌ها (۱۳۵۱) نمایشگاهی از آثار خودم را در انجمن فرهنگی ایران و آلمان، انستیتو گوته تهران برپا نمودم.

من و دوستانم در اکثر آزمون‌ها و اداره‌های دولتی پذیرفته شده بودیم اما من چون می‌خواستم برای ادامه تحصیلات عالی و مطالعه به آمریکا بروم از استخدام سرباز زدم، البته چند تا پذیرش از دانشگاه‌های معتبر و معروف در رشته هنرهای تجسمی برایم آمده بود.

در سال ۱۳۵۱ برای تحصیلات عالی به اروپا رفتم. در سه دانشگاه‌های هنری مهم آنجا قبول شدم اما دانشگاه رُم یعنی آکادمی عالی هنرهای زیبا رُم ایتالیا برایم از همه جذاب‌تر بود. شش ماه دوره زبان ایتالیایی را در شهر «پروجا» گذراندم. پس از پذیرفته شدن در آزمون زبان، به شهر رُم آمدم و برای آزمون هنر هم یك ماه در دانشکده کار کردم، که بعد از یك ماه نتیجه‌ها را اعلام کردند که من در آزمون طراحی با امتیاز عالی قبول شدم و بدین سبب بدون گذراندن سال اول و سال دوم کارم را شروع کردم. در سال آخر نیز با نمرات Lode ۳۰ در تمام دروس نظری و عملی تحصیلاتم را به پایان رساندم.

در آکادمی رُم استادان خوبی داشتم. استاد طراحی و نقاشی ما پروفسور زیوری بودند، مجسمه‌سازی را پروفسور گِرکُو و هنر چاپ را پروفسور فرانچسکّتی تدریس می‌کردند.

من در سال ۱۹۷۸ در گالری «لابو تقّادل کوادرو» و در سال ۱۹۸۰ در گالری «سان‌مارکو» رُم ایتالیا نمایشگاه‌های انفرادی داشتم و البته در چندین نمایشگاه گروهی هم شرکت داشتم که بسیاری از آثارم هنوز در آنجا موجود می‌باشد.

در سال ۱۳۵۷ به ایران آمدم مشغول تدریس شدم و تا کنون در دانشسرای هنر، انستیتو معماری و دکوراسیون، هنرستان هنرهای زیبا، دانشکده الزهرا، آموزشکده‌ی فنی تبریز، دانشکده هنر، دانشگاه جامع علمی و کاربردی، دانشگاه آزاد تدریس نموده‌ام.

در این مدت چند سال به لطف خدا هنرجویان و دانشجویان ممتاز و خیلی خوبی داشتم که الان خودشان در دانشگاه‌های ایران و خارج از کشور تدریس می‌کنند.

من در مکتب‌های مختلف هنری زیادی کار و مطالعه کرده‌ام حدود چهار هزار طراحی و سیاه‌قلم و نقاشی رنگ و روغن، آبرنگ، پاستل، مداد رنگی، آکرلیك، گواش، کارهای چاپی، حجم‌سازی، تذهیب و مینیاتور دارم. البته سال‌هاست که دیگر تذهیب و مینیاتور کار نمی‌کنیم و خلاصه نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی من را می‌توانید در بروشور این نمایشگاه ملاحظه می‌فرمایید.

من در شیوه‌های مختلف کار و تجربه دارم اما فعلاً روی طراحی و رنگ در شیوه‌های مختلف طراحی سورئال و اکسپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی و غیره متمرکز هستم و چند ساعتی را در روز به این کار می‌گذرانم.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249565

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد حسن اسماعیل‌زاده چلیپا و نقاشی قهوه‌خانه



رسیدن به رمز یك نگاه، جان یك واقعه، خاطره‌ی یك قصه و تقسیم آن در چشم و حافظه مردم، همه‌ی آن چیزی است که به سادگی، نقاشی قهوه‌خانه به آن نایل شده است. نقاشان «خیالی ساز» ایمان را نقاشی نمی‌کردند بلکه با ایمان نقاشی می‌کردند. مردانی که آیین جوانمردی را از پیوند خاطره‌ی مولی علی«ع» و رستم و پوریای ولی به نقش می‌نشاندند. «نقاشی قهوه‌خانه» را می‌توان اولین تلاش برای بردن هنر ـ که قبل از این درباری محسوب می‌شد ـ به میان مردم محسوب کرد. همچنان این نقاشی ادامه سنتی چند هزار ساله است. سنتی که داستان‌های حماسی در سفالینه‌های باستان و مفرغ‌های لرستان را به نقش برجسته‌ای هخامنشی و نقاشی‌های شاهنامه در نگارگری پیوند می‌دهد.

هنر ایرانی همواره با تحول داستان سرایی و سخنوری پیشرفت کرده است. نقاشی قهوه‌خانه درست در جایی که ادبیات کلاسیك فارسی غنا و تنوع و عمق محتوای خود را از دست می‌دهد و هنر نقاشی نیز استقلال خود را از ادبیات اعلام می‌کند، اعلام موجودیت می‌کند تا بار دیگر کلام را به نقاشی پیوند زند. ریشه‌های این نقاشی را باید در نقاشی‌های قاجار و کتاب‌های چاپ سنگی که اینك در دسترس عامه مردم قرار می‌گیرند، یافت. همچنین بسیاری از این نقاشان از شیوه‌ها و گاه مشاغلی جنبی به جریان «خیالی سازی» می‌پیوندند.

کاربرد عمده این نقاشی نیز در پیوند با فضا تعریف می‌شردد. قهوه‌خانه محلی است که از سویی مردم (مخاطب) در آن به استراحت پرداخته و با مردم دیگر گفتگو می‌کنند. از سویی دیگر نقال یا قصه‌گو هم نقش خواننده‌ی اثر نقاشی را ایفا می‌کند، هم نقش بازیگر و تشدید کننده‌ی ویژگی‌های دراماتیك تصویر و هم نقش موعظه‌گر و داستان‌سرا و شاعر را به عهده دارد. نقاشان قهوه‌خانه شاید بیش از هر هنرمند دیگر از لذت ارتباط مستقیم با مخاطب بهره‌مند می‌شدند. سفارش‌دهنده‌ی نقاشی نیز گاه در موقعیت عالی همچون خود آنان بود و به این‌سان گاه جای دستمزد را جا و غذا می‌گرفت.

محل دیگر استفاده‌ی فراگیر نقاشی قهوه‌خانه، زورخانه‌ها بود که کمتر به آن اشاره شده است. زورخانه‌ها خود نهادهایی بودند که آیین پهلوانی را در میان مردم گسترش می‌دادند و محل تلاقی ویژگی‌های دینی و حماسی بودند. وسایل زورخانه، بازمانده و بی‌خطر شده‌ی ادوات جنگلی بود. هم از این رو بود که داستان‌های شاهنامه و وقایع مهم دینی که آمیخته با بار دراماتیك و درس جوانمردی بود، برای مردم جذابیت داشت. تکیه‌ها و قهوه‌خانه‌ها و زورخانه‌ها محل جشن‌ها و عزا داری‌ها و غم‌ها و شادی‌های مردم بود و جایی بود که تبادل نظر و به‌قول ارسطو «پالایش» (کاتارسیس) در آن به مستقیم‌ترین شکل رخ می‌داد.

سابقه نقاشی عامیانه مذهبی را می‌توان از شواهدی مثل دیوار نگاره‌های امامزاده زید اصفهان تا زمان صفوی به عقب برد(۱). نقاشی قهوه‌خانه از جنبه‌های سبك شناختی بسیار وامدار مکتب نقاشی قاجار است. کاربرد رنگ روغن در نقاشی‌های قاجار بسیار متفاوت از کاربرد آن در نقاشی مغرب زمین است. پرداخت و لکه گذاری‌های رنگ شبیه به رنگ‌های آبی انجام می‌گرفت و اجزا تابلو دارای دورگیری خطی بود.عناصر تابلو نه کاملاً حجیم تصویر می‌شدند و نه به طور مطلق تخت. نقاشان خیالی ساز انگار اندام‌ها را کوتاه‌تر و چهره‌ها را بزرگ‌تر می‌نمایاندند. نظیر آنچه به عنوان مثال در «شاهنامه داوری» نقاشی شده اثر لطفعلی صورتگر نقاش شیرازی قابل مشاهده است(۲). پس می‌توان مثال‌های تطبیقی بر این نقاشی برشمرد.

پرده‌های قلمکار، نقاشی‌های کاشی و نسبت شیشه و کتاب‌های مصور چاپ سنگی به‌خصوص کتاب‌هایی نظیر شاهنامه و حمله حیدری و... از مصالحی بودند که نقاشان قهوه‌خانه از آن الهام می‌گرفتند. همچنین بسیاری از آن‌ها فرنگی ساز هم بودند و در کشیدن نقوش نیز مهارت داشتند. بعد از مرگ حسین قوللر آغاسی و محمد مدبر که بنیان‌گذاران این حرکت محسوب می‌شود بسیاری از شاگردان آن‌ها «لندنی ساز» (گل لندنی به گل‌هایی اطلاق می‌شد که از هنر مغرب وارد نقاشی ایرانی شد) یا فرنگی ساز می‌شوند.

طراحی در نقاشی قهوه‌خانه اهمیت زیادی داشت و هنرمندان شاخص این شیوه با آن شناخته می‌شوند. نقاشان قهوه‌خانه، «طبیعت سازی» را عیب می‌شمردند و از این رو نام «خیالی ساز» برخود گذاشته بودند. البته محمد مدبر و شاگردان و پیروان او به خاطر تاثیر از مکتب کمال الملك بیشتر از شیوه «طبیعت سازی» به‌خصوص در مناظر بهره می‌برند. محمد مدبر را باید شاگرد حسین قوللر محسوب کرد که سال‌ها با او همراه شد، اما در پرداخت پاره‌ای از موضوعات روش خود را نیز به روش استادش اضافه کرد.

یادگیری در این مکتب مثل نقاشی‌های سنتی سینه به سینه و از یك شاگرد به شاگرد دیگر بود و حرمت استاد و پیروی از او مغتنم شمرده می‌شد.

ترکیب بندی نقاشی‌ها بیشتر از انواع «مقامی» و «منتشر» است(۳). به این صورت که نقاشان خیالی ساز شخصیت اصلی یا شمایل معصومین و امامان را بزرگتر از دیگران طرح‌ریزی می‌کردند. در این ترکیب بندی بزرگی و کوچکی براساس اهمیت در داستان و واقعه و مقام فرد تنظیم می‌شود. سابقه این تلقی به نقش برجسته‌های باستانی می‌رسد. پخش عناصر در فضا نیز منتشر (پوشیده یا All over) است و چشم در منطقه مشخصی از تصویر جذب نمی‌شود. روایت‌های عاشورا از مهم‌ترین مثال‌ها برای این نوع ترکیب بندی است.

تعدادی از آثار خیالی سازی نیز «تقطیع شده» و مجزا از هم در یك اثر طراحی می‌شد. وقایع مختلف با استفاده از کادر ولی همزمان در یك اثر طراحی می‌شد. رنگ آمیزی برای نقاش خیالی ساز، رنگ آمیزی نمادین است. به قول استاد محمد مدبر: «رنگ برای نقاسی ما حکم نشانه را دارد، باید آنقدر حساب شده و خوانا آن را کنار بوم به کار ببریم، که هر آدمی چه اهل سواد خواندن و نوشتن، چه بی‌سواد، بتواند تابلو را بخواند و به حرمت و بی‌حرمتی آدم‌ها پی ببرد(۴).»

نقاشی‌های مذهبی بسیار وامدار تعزیه هستند و می‌توان پاره‌ای از آن‌ها را با نقاشی‌های درون تکایا مقایسه کرد(۵)

در ساخت یك تابلو عوامل بیرونی نیز موثر بود. مثلاً میزان مرغوبیت رنگ و تنوع آن گاه به سرمایه سفارش دهنده بستگی داشت. پرداخت و پُرکاری و کم‌کاری اثر نیز بسیار تحت‌تاثیر سفارش دهنده و موقعیت مالی و حوصله‌ی هنرمند بود. بعضی از هنرمندان به‌خاطر بضاعت کم، گاه به‌قول خود به «سری کاری» روی می‌آوردند. البته در این آثار هم می‌توان طراحی و جذابیت‌های هنر قهوه‌خانه را پیدا کرد.

وقایع دور به‌خصوص در آثار محمد مدبر و شاگردان گاه با یك زیر رنگ اجرا می‌شد و ردیف سربازان و لشکریان با توالی چند حرکت قلم‌مو تمام می‌شد و نوعی دوری و نزدیکی از طریق نوع پرداخت به بیننده منتقل می‌شد. کشیدن مجالس، تابع سلیقه‌ی هنر مند بود. مثلاً در مجلس کشتن سیاوش کلاه‌خود با پر آویزان در آثار محمد مدبر و شاگردان مشاهده می‌شد. استاد حسین قوللر دوست نداشت بر تن رستم و سهراب زره بپوشاند. محمد مدبر به‌خاطر گوشه‌نشینی از کشیدن مجالس بزم طفره می‌رفت و در «مجلس زلیخا» هم پنجره‌های بسته دیده می‌شود. چون «باز بودن دریچه‌ها حواس بیننده را پریشان می‌کند.» در حالی که استاد حسن اعتقاد داشت «شب‌سازی نکنیم، وقتی روز هست و روشنایی، منظره هست و چشم‌انداز، چرا باید با دست خود دریچه‌ها راببندیم و از در و دیوار، پرده‌های کلفت آویزان کنیم.»(۶)

تمامیت یك اثر به‌خصوص در هنگام پیری و پُرکاری اساتید با کمك شاگردان تمام می‌شد. گاهی نیز به‌خاطر آسیب دیدن آثار توسط دست‌های دیگری ترمیم و بازسازی می‌شد.

از نقاشان معروف این شیوه می‌توان به حسین قوللر آغاسی، محمد مدبر، عباس بلوکی‌فر، حسن اسماعیل‌زاده (چلیپا)، فتح‌الله قوللر، حاج رضا عباسی، عنایت‌الله روغن‌چی، میرزا حسن، علی الوندی همدانی، حسین همدانی و ... اشاره کرد.

اسماعیل‌زاده که بیشتر با نام «حسن نقاش» رقم می‌زد، بسیار وفادار به شیوه‌ی استادش محمد مدبر کار می‌کند و بیش از هر شاگردی پیش او

ماند(۱۵ سال).

شباهت قلم و هماهنگی رنگ‌های تابلوهای حسن اسماعیل‌زاده با استادش را نباید به حساب تقلید گذاشت که این یکسانی ناشی از ارادت و مونسی شاگردانه به استاد است. او خود اشاره می‌کند «گاهی که استاد محمد سر دماغ نبود و حوصله چندانی نداشت، تابلوهایی را که سفارش گرفته و طراحی آن‌را نیمه‌تمام گذاشته بود، به من می‌سپرد و می‌گفت که حسن به سلیقه خودت تمامش کن.» در حالی‌که اگر بر روی تابلویش به هنگام تعمیر خطی اضافه می‌شد «زمین و آسمان را به هم می‌دوخت».(۷)

حسن اسماعیل‌زاده در کشیدن مناظر و عمارات و شمایل‌ها استادی ماهر است. تابلوهایی مثل کشته شدن سیاوش ذوق او و پیروی از استاد را به‌خوبی نشان می‌دهد. او می‌گوید؛ «این قسم تابلوها، حکم مشق شب ما را داشت که از روی تعلیمات استادمان می‌کشیدیم. او هم یا آن‌را خط می‌زد یا به ما هزار آفرین می‌گفت؛ ما شاگرد بودیم و تابع. مثلاً استاد محمد می‌گفت که فرنگیس را نباید حامله نشان داد، ما هم می‌گفتیم به روی چشم. حق هیچ اظهارنظری هم نداشتیم، چون معتقد بودیم، هرچه استادمان می‌گوید، حق است و لاغیر»(۸)

گاه بعضی از آثار از روی کتاب صنیع‌الملك (که استاد محمد به او هدیه داده بود) بیشتر طبیعت‌سازی داشت؛ مثل تابلوی رزم رستم و اشکبوس. استاد اسماعیل‌زاده هر کجا که لازم می‌دید از این تاثیرات در کار خویش بهره می‌گرفت. کارهای اخیر استاد به لحاظ رنگ شفاف‌تر و درخشان‌تر به‌نظر می‌رسد، به‌خصوص رنگ‌های بنفش و سبزآبی بیشتر خودنمایی می‌کند.

آثار حسن اساعیل‌زاده را باید با فهم نقاشی قهوه‌خانه درك کرد. به‌خصوص او از استادش بهره‌های بسیار برده است. هم از این رو به او لقب «محمد ثانی» داده‌اند. سنت نقاشی قهوه‌خانه توسط همین استادان همراه با افتی چند ساله دوباره پُرشور شده است و راه خود را می‌رود و برگی دیگر از غنای هنر تصویر این سرزمین را رنگین می‌سازد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=247926

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد حسین ترمه چی، چشم هایم را می بندم تا دردهایم را بشمارم



آمده ام ملاقات، ملاقات استاد

محوطه بیمارستان را گریه مادری پر کرده است که عزیزی را از دست داده است و آن طرف تر آدمهایی می آیند و می روند. تند و سریع چون روزها و لحظه های عمر که برای رفتن از کسی اجازه نمی گیرند. به راهی که نوک انگشت نگهبان نشان می دهد نگاه می کنم و مستقیم می روم تا خودم را به روابط عمومی بیمارستان قائم(عج) برسانم. دقایقی بعد آقای اقبالی مدیر روابط عمومی بیمارستان تعارفم می کند به صرف چای. می گویم، آمده ام ملاقات؛ ملاقات استاد «حسین ترمه چی» و او سری تکان می دهد

و نامه ای را نشان می دهد که فرستنده آن اداره کل ارشاد اسلامی خراسان است. در نامه نوشته شده است، استاد ترمه چی از استادان بنام نقاشی کشور است و... .

هماهنگی با بخش انجام می شود و من خطی را دنبال می کنم که مرا به اتاقی در بخش توراکس می رساند و تخت شماره ۱۴ و همان لباسها و ملافه های کسالت بار و مریضی که این بار سراغ پیرمرد نقاش آمده است تا او برای روزهایی، رنگ و قلم و بوم را استراحت بدهد و در خلوت کسالت بار اتاق بیمارستان به همه سالهایی که گذشته است، فکر کند. به آدمهایی که آن بیرون زندگی می کنند و به زمانه نامرد و نامراد.

- روزی، روزگاری رنگ و بوم و قلم

چشمهای استاد بسته است. می ایستم و نفس کشیدنهای سخت مردی را نگاه می کنم که از او همین اندازه می دانم که انسان بزرگی است و هنرمندی ارزشمند. از آنهایی است که همه عمرش را به پای هنر ریخته است. دقایقی بعد، استاد با سرفه هایی پی در پی چشم باز می کند و مردی مهربان که کنار مریض خود نشسته است، خود را به استاد می رساند و به او کمک می کند تا اسپری ها را استنشاق کند، شاید راحت تر نفس بکشد و من فکر می کنم مردی که روزی رنگ بر روی رنگ، زیبایی می آفرید حالا چه غمگنانه میهمان تخت بیمارستان است.

دیوان حافظ با عینکی پیر و رنجور که چشم استاد است تا حافظ بخواند، کنار او نشسته است و او آرام زمزمه می کند:

مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک

چند روزی قفسی ساخته اند از بدنم

- عشق ما را بی چاره کرد

سؤالهایم گم می شوند و من شنونده حرفهایی می شوم که سالهای زیادی عمر کرده اند. حرفهای خوب، با تجربه اما غمناک. استاد می گوید: عشق ما را بی چاره کرد، اما حالا کسی نمی پرسد این جا آمدی چه کار؟ ما تلاش فراوانی کردیم که کاری انجام بدهیم، اما نشد. شما کشورتان را بسازید.

از استاد درباره تابلوهایش می پرسم. لبخند تلخی می زند، آهی بلند می کشد و می گوید: حال و روز خودم این است، دیگر چه توقعی از تابلوهایم داری؟

نمی دانم تکلیف خودم چیست و چه می شود. به فکر دنیا نیستم. الآن این جا که خوابیده ام سر سوزنی چیزی ندارم غیر از سالها تجربه و تابلوهایم. ۸۰ سال کار کردم، مالی از کسی نخوردم، حالا دارم فکر می کنم خدا چیزهایی را که به من امانت داده است، دارد می گیرد؛ به اندازه موهای سرم کار کردم، اما کو چشمی که ببیند.از استاد درباره حمایت مسؤولان فرهنگی از او و کارهایش می پرسم.

می گوید: مسؤول فرهنگی هم داریم؟! هر کس این جا می آید مسؤول خودش است. می دانم این حرفها چاپ نمی شود، اما من حرفم را می زنم. ۸۰ سال است حرف می زنم، هر چند کسی نشنیده است. تا حالا ۸۰ سال زحمت کشیده ام، شبها و روزها کار کرده ام؛ توی انبار زغال و این طرف و آن طرف خیلی سختی کشیدم، اما کسی یک قاشق زهر هم به من نداد.من هم نخواستم کسی چیزی به من بدهد. کسی مرا مأمور نکرد، من خودم به این راه آمدم.

در ازل پرتو حسنت زتجلی دم زد

عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

- به اندازه وزن این کوهها تجربه دارم

من ۲۴ هنر دارم. هر کدام هم دنیایی است. به اندازه وزن این کوهها تجربه دارم. اما ذره ای از آن را برای خودم خرج نکردم. ادعایی هم ندارم.

خیلی دارم به خودم فشار می آورم تا جواب سؤالهای شما را بدهم، اما می دانم این حرفها بدرد نمی خورد...

از هر کرانه تیر دعا کرده ام روان

باشد کز آن میانه یکی کارگر شود

استاد، سکوت می کند و من می مانم که چه بگویم... استاد دوباره پلکی می زند و خودش را بر تخت اندکی جا به جا می کند و دوباره زمزمه می کند:

تا هستم ای رفیق ندانی که کیستم

روزی سراغ وقت من آیی که نیستم

• کوه تجربه بر تخت بیمارستان

وی می گوید هر کاری کردم خودم کردم نه استاد داشتم، نه مربی، نه بودجه، نه معلم. من خودم این کارها را انجام دادم.

کوه تجربه این جا افتاده، اما کسی نپرسید کی هستی.

می خواستم خودم را باور کنم و خودم را بشناسم، اما نشد. این همه حرف و درد دارم، اما آنها را به کی بگویم؟ چشمهایم را می بندم تا دردهایم را بشمرم. خواب ندارم...

استاد حرف می زند و من گوش می کنم و مریضهای دیگر بر تختهای خود ساکت و آرام خوابیده اند یا چشمی باز کرده اند و ما را تماشا می کنند. اما نمی دانم پیرمرد را می شناسند و می دانند روزهای سخت مریضی را با چه انسان بزرگی همسایه شده اند یا نه ...

• بر ما گذشت خوب و بد اما تو روزگار...

نمی دانم چرا هر وقت از ته دل، دلم از روزگار و زمانه می گیرد، این بیت ناخودآگاه زمزمه ام می شود و خواندن آن آرامم می کند. راهروهای بیمارستان را به سمت «خروج» می روم و با خودم این را زمزمه می کنم که:

بر ما گذشت خوب و بد اما تو روزگار

فکری به حال خود بکن این روزگار نیست

فکر می کنم همیشه خدا دیر می رسیم. منی که مثلاً دارم روزنامه نگاری می کنم، تویی که مثلاً مخاطب کارهای استاد ترمه چی ها هستی و مهمتر از همه توی مدیر فرهنگی سالها فرصت داشتیم کاری بکنیم، اما نکردیم.

توقع داشتیم هنرمند سراغمان بیاید و سراغی از او نگرفتیم و فراموش کردیم که هنرمندان را باید از هنرمند نماها جدا دانست که برای نشان دادن خود، خود را به آب و آتش می زنند. فراموش کردیم که بعضی ها با بعضی ها فرق دارند و بعضی گوهرها نایاب هستند و از پس گذر سالها و سالهاست که صیاد دهر، چشمش به دیدن یکی از آنها روشن می شود...

و باز هم دیر رسیدیم، دیر دیر

یک شنبه صبح است. پیام کوتاهی از نقاش خوب آقای خلیلی بهت زده ام می کند.

«سلام! استاد ترمه چی پرواز کرد، روحش شاد.» من می مانم و اشکی که بر صورتم می دود. تا من دیروز را دوباره مرور کنم؛ صبح دیروز را، همان ساعتهایی را که کنار تخت استاد ایستاده بودم و او آرام حرف می زد. حرفهایی که همه اش شعر بود. شاعرانه شاعرانه، اما دردمندانه و نغز.

حالا من می دانم تخت شماره ۱۴ اتاقی که استاد، میهمان آن بود برای ساعتی خالی می ماند و بعد از ساعتی یا دقایقی دوباره مریض بر روی آن می خوابد و استاد تختش را به دیگری وا می گذارد و حافظ کوچکش و عینکی که او را در خواندن حافظ کمک می کرد، تنها می مانند. می دانم حالا تابلوهایی که او عمری برای خلق آنها زحمت کشیده است، غمگینند، گریه می کنند، درست مثل آسمان مشهد که می خواهد ببارد.

دیروز حتی لحظه ای فکر نمی کردم امروز برای «رفتن» استاد بنویسم؛ اما زندگی همین است. وقت رفتن که برسد آدمها می روند، اما پیرمرد هنوز می توانست باشد و خالق زیبایی باشد، هرچند آدمها این روزها زیبایی های اصیل را از یاد برده اند و به شبه زیبایی ها دلخوشند.

با خودم فکر می کنم کاش استاد آن همه درد دل نداشت، کاش او را درک می کردیم و هنرش را و کاش...

• صبر بسیار باید پدر پیر فلک...

حالا باید سالهای دیگر بگذرد تا دوباره هنرمندی چون «حسین ترمه باف یزدی» که او را به نام استاد ترمه چی می شناسیم، به دنیا بیاید. درست

مثل استاد که ۸۲ سال قبل در مشهد به دنیا آمد.

از محضر پدر هنرمندش که بافنده ترمه های زیبا بود، هنر آموخت و البته فقط تا کلاس پنجم درس خواند. آن گونه که در این گفتگو خواندید، بدون استاد به کار نقاشی پرداخت، چون او ذاتاً نقاش بود و تصویر کننده زیبایی های طبیعت و زندگی.

در جایی گفته بود: آن قدر کاغذها و دیوارهای خانه را خط خطی کردم و طرح کشیدم که از خانه بیرونم کردند و دیوارهای کوچه و خیابان، دیوار نقاشی ام شد.

سرانجام صبح یکشنبه ساعت ۸ صبح بیمارستان قائم(عج) بیمارستانی شد که خاموشی او در آن اتفاق افتاد تا هنرمندی دیگر از میان ما برود و ما آرام زمزمه کنیم:

از شمار دو چشم یک تن کم

وز شمار خرد هزاران بیش

روحش شاد!

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=307365

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد سیدصدرالدین شایسته شیرازی



شامگاه بیست‌ونهم مهر ماه ۱۳۶۲ استاد صدرالدین شایسته شیرازی، نگارگر نقاش و پیکره‌تراش صاحب‌نام و یکی از آخرین بازماندگان مکتب کمال‌الملك در شهر شیراز چشم از جهان فروبست.

به تخمین سال تولد وی را بین سال‌های ۱۲۷۰ تا ۱۲۷۱ ذکر نموده‌اند. بنابراین در آن روزها استاد، قریب به ۹۱ یا ۹۲ سال از عمر پر برکت خود را پس پشت گذاشته بود.

سیدصدرالدین شایسته در تمام رشته‌های هنری صاحب ذوق و کمال بود. وی در آب رنگ، رنگ و روغن، سیاه‌قلم و مینیاتور، ابتکارات ویژه‌ایی داشت و توانسته خود را با آن ویژگی‌ها از دیگران متمایز نماید.

روایت است کمال‌الملك در مدرسه دارالفنون از

شاگردان تازه وارد خود آزمایشی به عمل می‌آورد تا به میزان استعداد آن‌ها پی ببرد. هیچ یك از کارهای شاگردان به تمامی مطلوب خاطر وی نمی‌افتد و او را خوشحال نمی‌کند مگر زمانی که کار شایسته را از نظر می‌گذراند. استاد در همین لحظه، پس از تحسین، قلم به‌دست گرفته و تابلو را کامل می‌کند.

در همین رابطه شایسته گفته است که: برای اولین و آخرین بار صورتی کشیده شد به اشتراك شایسته و کمال‌الملك. در دست خطی که به یادگار از کمال‌الملك باقی مانده، آمده است: «اثر شایسته شما دیده شد. در رشته‌ی آب و رنگ به سرحد کمال رسیده‌ای».

استاد شایسته در جوانی به خدمت فرصت‌الدوله شیرازی، شاعر، نقاش، نویسنده زبردست می‌رسد که ایشان در تربیت او اهتمام فراوان می‌ورزند. شایسته که از اوان کودکی میل وافری به ابداع و نقش آفرینی داشت پس از آن به مکتب کمال‌الملك راه می‌یابد و تا اواخر عمر آن استاد یگانه (۱۳۱۹) از محضرش سود می‌جوید.

سبك شایسته را می‌توان واقع‌گرا (رئالیسم) با تکیه بر اصول و قواعد نقاشی اواخر دوره قاجار دانست. با این حال او توانست با تکیه بر ابداع و ذوق خدادادی و در رنگ‌گذاری و ترکیب‌بندی فرم‌ها، تمایزی با دیگر هم‌طرازان عصر خود به وجود آورد.

با این‌که به نظر می‌رسد هیچ اثری از شایسته در موزه‌های دولتی ایران یافت نشود (که این باعث تاسف است) ولی مجموعه‌داران خصوصی در داخل و خارج از ایران در زمان حیات آن بزرگ، بسیاری از آثارش را ابتیاع کرده و هم اکنون به دور از چشم هنردوستان و هنرشناسان نگهداری می‌کنند. شاید از همین رو باشد که آثار شایسته قدری ناشناس باقی مانده است.

آنچه در نگاه اجمالی به آثار استاد شایسته می‌توان دریافت، تسلط بی‌چون و چرای وی بر شبیه‌سازی است. ساخت رنگ‌های طبیعی، ترکیب‌بندی‌ها بسیار حساب شده و اجرا عالی از دیگر کیفیات این آثار هستند. شایسته در یکی از آثار طبیعت بی‌جان خود تصویری از یك‌دسته کاهو و ظرف سکنجبین را به تصویر کشیده که قطرات آب هنوز بر برگ‌های کاهو باقی است. در واقع زندگی در این نقاشی چنان به تصویر درآمده که هر بیننده‌ایی را به تحسین وا می‌داد.

شایسته همچون، استادان خلفش به هنر مدرن اروپای اوایل قرن بیستم تمایلی نشان نمی‌دهد و با آن‌که خود سال‌ها در فرنگ زندگی و از نزدیك با تحولات هنری‌نو آشنا بوده اما از این قافله به نوعی بر کنار می‌ماند و به آنچه علاقه‌ی باطنی خود اوست، توجه نشان می‌دهد.

نقل است زمانی که کاشی‌های ارگ کریمخانی شیراز آسیب می‌بینند، صاحب منصبان وقت بر آن می‌شوند که آن‌ها را ترمیم کنند، پس اندکی جستجو کسی را بهتر از شایسته نمی‌یابند و از او مدد می‌جویند. او پس از چند روز کاشی‌ها را نقاشی کرده و در کنار آن‌هایی که آسیب ندیده‌اند، نصب می‌کند و از دوستان می‌خواهد بین سالم‌ها و ترمیم شده‌ها تمایزی قایل شوند که همگی عاجز می‌مانند.

شایسته از جمله نقاشانی بود که مواد و رنگ‌های مورد استفاده خود را، شخصاً تهیه می‌کرد. در بسیاری از آثارش، غباری سطح تابلو را فراگرفته که نوعی وهم‌آلودگی و رمزآمیزی به آن بخشیده است کیفیتی که در هیچ یك از نقاشان معاصرش دیده نشده است، نقل است که او در رنگ خود ماده‌ایی می‌ریخته که در پایان کار چنین حالتی به تابلو می‌داده است. همچنین برخی از کارشناسان این امر را زاییده استفاده از مواد ابتکاری می‌دانند که پس از پایان تابلو بر روی آن می‌کشیده است. به هرحال این خصیصه همان کیفیت منحصر بفردی است که آثار شایسته را از دیگران متمایز می‌کند.

شایسته در یك حرکت ذوقی کوچك‌ترین نقاشی ایران آفرید وی روی یك دانه برنج منظره‌ایی را به تصویر کشیده که بسیاری از ظرایف آن جز با چشم مسلح قابل تشخیص نیست. به یقین قدر شایسته را از آن‌چنان‌که باید ندانسته‌ایم، باشد که این مقال سرفصلی باشد برای نگریستن به هنرمندان مردمی که سزاوار تکریم و احترام بیشترند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240297

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد علی‌اکبر یاسمی



● معلم هنر (۱۳۴۱-۱۲۸۰)

نقاش جوان دست به گریبان هجوم نابسامانی‌ها، بلاتکلیف و سرگردان انتخاب راهی برای تامین مخارج خود و خانواده است که نامه‌یی از اداره معارف تبریز دریافت می‌کند. در آن نامه، «محمدعلی تربیت» رئیس معارف وقت که در ملاقاتی از سر تصادف با استاد کمال‌الملك وصف هنر آفرینی و ذوق و استعداد سزاوار ستایش نقاش را از زبان استاد شنیده است، با احترام و ستایش تمام از مرتبه هنری و هنر آفرینی نقاش، خواستار آن شده است که او تعهد آموزش نقاشی در دبیرستان‌های تبریز را بپذیرد.

«- از قرار، محمدعلی تربیت که به سهم خودش انسانی اهل فضل و دوستدار هنر بود، به طور اتفاقی، در راهرو وزارت معارف با آقا کمال‌الملك برخورد می‌کند، بعد از سلام و احوالپرسی، آقا که می‌داند او رئیس اداره معارف تبریز است، از محمدعلی تربیت حال و احوال مرا جویا می‌شوند. آن بزرگوار، اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. آقا برآشفته و حیران او را به باد ملامت و گلایه می‌گیرند. آقا، می‌گویند:

«تعجب است آقا، علی‌اکبرخان در تبریز باشد و شما به عنوان رئیس معارف آنجا، ندانید او کیست و هنر و مرتبه هنرش کدام است؟ بروید آقا سراغش، بچه‌های من، مثل خود من، اهل تظاهر و تفاخر به هنرشان نیستند. صدسال هم اگر سراغشان را نگیرید، مطمئن باشید آن‌ها سراغ شما را نمی‌گیرند. من این‌جا، با هزار خون دل خوردن مثال علی‌اکبرخان را تعلیم نقاشی داده‌ام که شماها از حاصل این خون دل خوردن‌ها سود بجویید، شما هم که خواب هستید و غافل. محمدعلی تربیت می‌گفت، مقابل حرف‌های آقا به راستی که شرمنده شدم. قول دادم، پشت کوه قاف هم باشی پیدایت کنم. حالا هم خواست و دستور من نیست، آقا توصیه و امر کرده‌اند. خود دانی و ارادتت.»

نقاش جوان، تسلیم فرمان استاد می‌شود. راه و چاره‌یی هم جز تسلیم ندارد. سرنوشت او هم پیوند می‌خورد به عاقبت منصورالسلطان (معلم نقاشی وی در دوران معاصر) ای کاش که او را جهت نثار اندوخته‌ها و تجربه‌های هنری‌اش، به احترام تعالی و تجلی هنرش و اشاعه هنر در جامعه صدا می‌کردند.

اگر این بود، هرگونه تردید و دودلی و امتناع گناهی سخت نابخشودنی به حساب می‌آمد. رئیس معارف وقت، نیازمند معلم موظف نقاشی است، تا هنرمند متعهد نقاش. یکی را می‌خواهد که به جای منصورالسلطان پیر و خانه‌نشین و تن علیل، بر سر کلاس نقاشی برود، گل و ساغر گلو باریك بر تن تخته سیاه بکشد، خودش را، شاگردانش را فریب دهد، و سرگرم سازد. دیگر پندارها و باورها هم، همه هیچ است و پوچ. حالا او بیاید و به اعتراض، معلم نقاشی نشود و این شغل را قبول نکند و باور نداشته باشد، آن‌وقت تنها، سرگردانی‌ها و عزلت نشینی‌ها و درماندگی‌هایش را دامن زده.

باز می‌شود معلم نقاشی بود، سرکلاس رفت، از کجا که ذهن و استعدادهایی هنوز نشکفته و غنچه گل مانده را پیدا نکند و در تن بیابان خشك و بی‌آب و علف ذوق در این خاك، که روزگاری گلستان هنر بوده است نکارد و پرورش ندهد؟ تفاوت او با منصورالسلطان‌ها در این است که او به تمامی سنگینی بار تعهدی را که خواهد پذیرفت، بر دوش خود احساس می‌کند. او اهل تسلیم نیست، قصد ایستادگی دارد و جنگیدن. صد افسوس که جنگجویان هنر این سرزمین همیشه تنهای تنها در مقابل خیل عظیم ناسپاسان و دغل‌کاران و نیرنگ بازان خالی از هرگونه معرفت و آگاه دلی جنگیده‌اند. جنگیدنی که گرچه سرانجامش از میدان بدر رفتن و از پای درآمدن بوده، اما شکست هر کدامشان حکایت پیروزی و سرافرازی‌شان را در تاریخ هنر ایران به ثبت رسانده است. چرا که هنرمندان واقعی، گمنام یا نام آشنا، همه، ماندگارانند. ماندگاران.

«- وقتی آقا پذیرفت که در مدارس، درس نقاشی بدهد، مرحوم آقا بزرگ(وی استاد یاسمی) خیلی خوشحال شد. مدام خدا را شکر می‌کرد که زنده است و شاهد سروسامان گرفتن زندگی پسرش شده است. در مقابل، آقا از این‌که قبول چنین شغلی کرده خلقش بدجوری تنگ شده بود. راستش را بخواهید، من هم از این‌که می‌دیدم با نقاشی هم می‌شود نان خور دولت شد، حیرت کرده بودم. یك وقت به خیال خودم آمدم مثال مرحوم آقا بزرگ به آقا خوشحالی‌ام را ابراز کنم. گفتم: «آقا، شکر خدا که عاقبت دولت بابت باسمه‌های شما برایتان شغل در نظر گرفته است. همه غصه‌ام این بود که نکند خدای نکرده عاقبت این باسمه‌ها، کار دست خودتان و ما بدهید. کارمان به گرسنگی و فلاکت بکشد» خدا می‌داند همین حالا هم از این حرف‌هایی که به آقا زدم، شرمنده هستم. می‌دانید در پاسخ من چه گفت؟

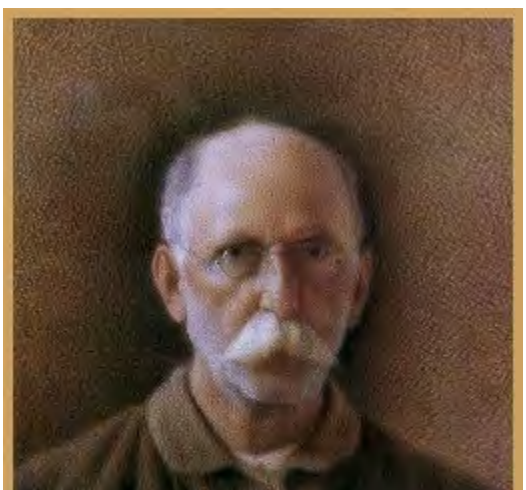
اول که مدتی ساکت نگاهم کرد، بعد رفت سراغ یکی از تابلوهایش که به تازگی تمام کرده بود، تابلو را برداشت و زیر پا لگدمال کرد. چه هواری راه انداخت خدا می‌داند، داد و فریاد می‌کشید: «زن، چرا این‌همه غافلی؟ خیال کردی دولت از این به بعد فقط نانم می‌دهد؟ نه، زن، اسیرم می‌کند. آزادی‌ام را سلب می‌کند، تا مثال مرده‌پی متحرك دنبال همان یك لقمه نان، ذوقم، خلاقیتم را به هیچ بشمارم. مگر هنرمند می‌تواند نان خور دولت شود؟ از راه هنر اگر نان خوردی، مُردی. هنرمند حکم پرنده‌یی را دارد که مدام باید از این شاخه بر آن شاخه بنشیند، از این جنگل به آن جنگل پرواز کند، روی شاخه‌یی اگر نشست، در تیر رس شکار خواهد بود، شکارچی‌ها، شکارش می‌کنند. زندگی آن‌قدر بال مرا شکسته است که ناگریز باید روی شاخه درخت معلمی بنشینم، دیر یا زود هم شکار خواهم شد. خواهی دید زن. خواهی دید.»

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

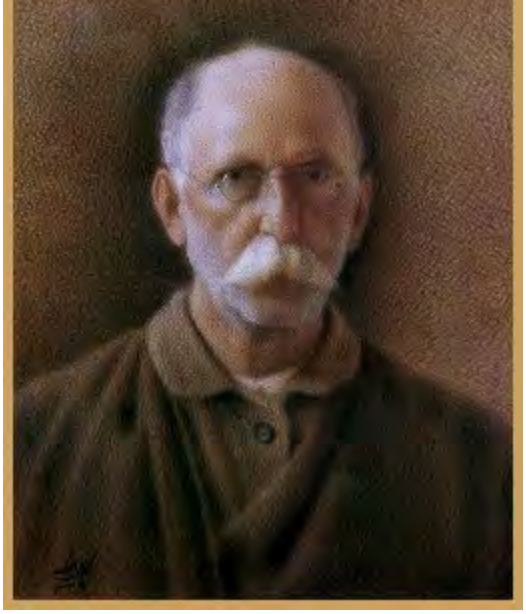
http://vista.ir/?view=article&id=240682

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد کمال الملک هنرمند مشروطه خواه



گرچه شاهان قاجار کوشیدند هنرمندان زمان خود را به خدمت بگیرند اما ماهیت هنر که نشأت گرفته از خلاقیت و لطافت روح انسانی است با ماهیت استبداد و زورگویی همخوانی ندارد. از این رو رنج های هنرمندان این دوره، فضای اجتماعی و فرهنگی آن دوران را باز نمایی می کند. استاد کمال الملك از برجسته ترین هنرمندانی است که دوره قبل و بعد از مشروطیت را درك کرده است. استاد در اولین سال های سلطنت



ناصرالدین شاه متولد شد. تولدش را سال ۱۲۶۴ ه.ق گفته اند. مادرش «حاجیه مریم خانم» وی را حامله بود که راهی تهران شدند و او در تهران به دنیا آمد. بعد از سه ماه به کاشان بازگشتند و کودکی را در دهی نزدیك کاشان موسوم به کله که در هفت فرسخی کاشان است گذراند. کاشان چند طایفه داشت که مهمترین آنان غفاری ، شیبانی، ضرابی و... بودند. محمد غفاری فرزند میرزا بزرگ کاشانی بود. پدربزرگ محمد سه پسر داشت که هر سه بر نقاشی مشغول بودند:

۱) عموی محمد همان میرزا ابوالحسن خان صنیع الملك بود که در روزنامه خود به شرح حال و تصاویر رجال می پرداخت.

۲) عموی دیگر در جوانی درگذشته بود.

۳) پدر محمد در خدمت محمدشاه و سپس ناصرالدین شاه نقاشی می کرد. در سن ۱۲سالگی محمد را به تهران نزد دایی اش «آقا میرزا علی خان مجیرالدوله» فرستادند تا به مدرسه دارالفنون برود. پس از دو سال، سالی ۲۰ تومان مواجب بر او مقرر گشت اما محمد علاقه وافری به ادامه تحصیل داشت و نشان نقره علمی را دریافت کرد. وی ۸ سال در دارالفنون مشغول تحصیل بود که شاه او را خواست.

۲۰ سال بیشتر نداشت که چهره علیقلی میرزا اعتضادالسلطنه وزیر سابق علوم «فرهنگ» را تصویر کرد. ناصرالدین شاه از آن همه هنر و شباهت به وجد آمد. از معلم نقاشی مدرسه میرزاعلی اکبرخان مزین الدوله سراغ نقاش را گرفته بود و او هم میرزا محمد غفاری را معرفی کرده بود. از آن پس به وی مواجبی دادند و بی درنگ در «عمارت بادگیر» شمس العماره وی را اطاقی دادند و شاه لقب نقاش باشی به او داد و این سمت تا اواخر سلطنت مظفرالدین شاه با وی بود. از مهمترین آثار وی تابلوی تالار آینه است که در خلق آن حدود ۵ سال بسیار مرارت کشید و خاطری خوش از آن روزگار نداشت که مصادف شد با دزدی شاگرد باغبان از نخست طاوس و بریدن سر شاگرد باغبان در محضر ناصرالدین شاه که خود نقاش باشی نقل می کند: چرا در بین افراد دربار کسی نبوده که به او «ناصرالدین شاه» بگوید مرد حسابی برای چهار مثقال طلا که انسان را سر نمی برند و از آن بدتر بر فرض که باید سر بریده شود چرا زیر چشم تو.

میرزامحمد غفاری در سال ۱۳۱۰ ه.ق از طرف ناصرالدین شاه به کمال الملك ملقب شد. زمانی که ناصرالدین شاه کشته شد، کمال الملك در فکر سفر به اروپا بود. مظفرالدین شاه بر سر کارآمد و یك سال و نیم بعد، استاد از راه قزوین و رشت و انزلی به راستوف و فارکوف و وین و ونیز رسید و بعد به فلورانس و سپس به رم. در آنجا آتلیه ای گزید و بعد به پاریس رفت و در لوور چندین پرده ساخت. زمانی که مظفرالدین شاه به فرنگ آمد تابلوهای استاد را به شاه نشان دادند بسیار پسندید و شاه حکم کرد که کمال الملك به تهران برگردد. با این وجود استاد دو سال را در پاریس ماند و سپس به تهران بازگشت. چند وقت بعد از رجعت استاد به تهران فراش امیربهادر کمال الملك را به منزل امیربهادر راهنمایی کرد.

پس از گفت وگویی ساده امیربهادر که تابلوهای استاد از جمله انواع پرتره ها و به ویژه تابلوی ونوس را دیده بود به کمال الملك گفت شما فقط ونوس و بت و از این جور چیزها می کشید؟ استاد با آن جنبه لطیفه گویی اش جواب داد: من نقاشم هرچه سفارش دهند می کشم. امیربهادر گفت: مثلاً صورت حضرت عباس بن علی را هم می کشی؟ او می گوید: بلی.

امیربهادر می پرسد: روی چه حسابی می کشی؟ و استاد پاسخ می دهد: بر روی موازین، احادیث و از روی خیال. او دو تابلو را که سفارش حسینیه بوده می کشد. مظفرالدین شاه در فرنگ بود که استاد راهی کربلا می شود و دو سال در عتبات می ماند و در کربلا و کاظمین و بغداد تابلوهایی را می آفریند. او سرانجام قسمتی از حسین آباد نیشابور را با اندك درآمد و پس اندازش خرید که در آنجا سرپرستی دو دختر برادرش میرزا ابوتراب را هم برعهده داشت؛ آسیه خانم و عالیه خانم. در همین دوران وی از طرف حکیم الملك که وزارت فرهنگ را برعهده داشت به معاونت وزارت فرهنگ انتخاب شد. ایشان به تاسیس مدرسه صنایع مستظرفه پرداخت. چندی بعد بر اثر مسائلی که از سوی سید محمد تدین حاصل شد کمال الملك آنجا را ترك کرد و به مشهد رهسپار شد و در نیشابور بود که از یك چشم نابینا شد. برای مداوا به تهران آمد و پس از بهبودی دوباره به

نیشابور رفت و در حسین آباد تا آخر عمر اقامت گزید. سال های زندگی در حسین آباد به کندی و تنهایی می گذشت.

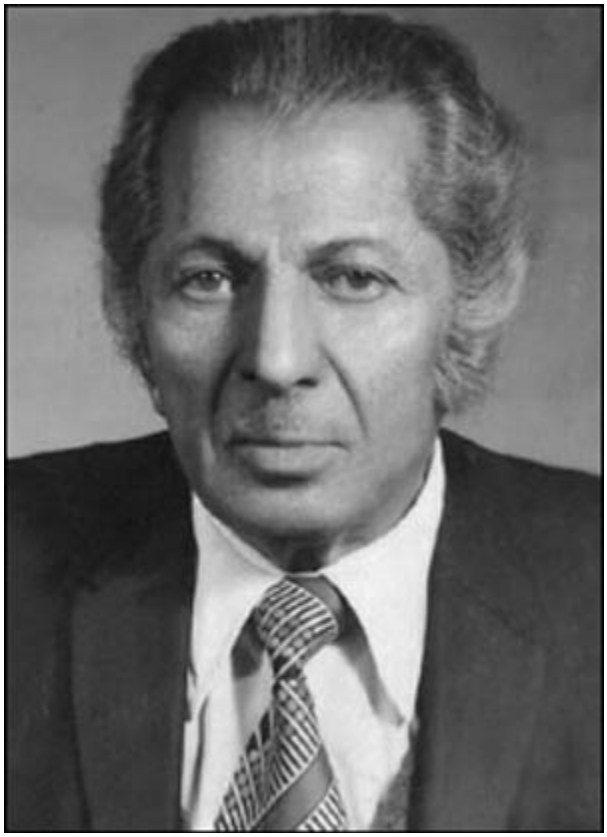
استاد پیر، بیمار و تنها شده بود و کهولت سن، بدی دید و رعشه دستان مانع از نقاشی کردن و یا کتاب خواندن و نوشتن او می شد. کمال الملك در مردادماه سال ۱۳۱۹ خورشیدی در حدود ۹۵ سالگی در گذشت. دولت رضاشاه مرگ او را با بی تفاوتی نادیده گرفت. کمال الملك را بستگانش در بیرون مقبره شیخ فریدالدین عطار دفن کردند. کمال الملك در سال های انحطاط صنعت مینیاتور در زمان قاجار ظهور کرد، پرسپکتیو را در نقاشی تجربی آموخته بود و بعد از سفر به اروپا با آن علمی آشنا شد و نقاشی را به سبك اروپایی یعنی استادان ایتالیا و فلاماند در ایران احیا کرد. او متمایل به ناتورالیسم بود. در سال های جوانی فریفته را فائل بود و بعدها که در صنعت ورزیده شد به رامبراند علاقه یافت: «رافائل نکاتی دارد که فوق توصیف است ولی من رامبراند را دوست دارم، هرچند رافائل را اعظم از رامبراند می دانم و در آثار رامبراند بسیار شگفت زده ام.» (به نقل از خود استاد)

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=230672

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد محمد سعید مشعل



استاد محمد سعید مشعل یکی از چهره های تابناک هنر نقاشی و منیاتوری معاصر کشور است. وی خدمات شایانی را در عرصه گسترش و ترویج سبک میناتوری و نقاشی بهزاد انجام داد استاد نه تنها در داخل کشور، بلکه بیرون از مرز های این سر زمین هنر خیز و هنر پرور از نام و شهرت برخوردار بود که هنرمندان چیره دست به هنر نقاشی و منیاتوری او عرج فروانی قایل اند.

اگر به آثار و تابلو های بجا مانده استاد به دقت نظر اندازی شود، دیده می شود که وی چگونه در ناله پرندگان درخشندگی و طروات گلها و شگوفه ها ، غرش و مستی امواج دریا ها ، حسن و مقبولی و تناز پریرویان و وجد و سماع صوفیان ، طوریکه حافظ ، جامی ، مولوی و عطار نیشاپوری در شعر می سرودند وی در هنر نقاشی و میناتوری خویش مجسم مینمود.

او با نگاه هنرمندانه درک قوی، چرخش اسرار آمیز قلم نقاشی احساس درونی را به حیث بهترین و بزرگترین اثر های هنری خویش را به وطن داران خویش هدیه میکرد.



وی در سال ۱۲۹۲ خورشیدی در ولایت غـــور پای به عرصه وجود گذاشت. پدرش حاجی محمود خان فرزند سردار غلام رسول خان ، در غور نزد مردم از احترام خاصی برخوردار بودند. استاد مشعل تحصیلات ابتدایه خود را در غور نزد علما و اساتید آنجا فرا گرفت.

اقلب هنر شناسان به این عقیده اند که نقاشی را باید به شعر مقـــدم شمرد زیرا نقاشی زبان عمومی است و همه اقوام و ملل از آن بهره میبرند.

هر چند مکتب هنری استاد کمـــال الدین بهزاد با گذشت زمان رنگ عوض میکند ولی نمود ها و جلوه ای برازنده هنری این مکتب به همه رسالت هایش حفظ گردیده است. زیرا تداوم شیوه این مکتب را میتوان در وجود هنرمندانی جستجو کرد کـــه قسمت اعظم زندگی پربـــار خود را با تحمل مشکلات فروان در احیای این هنر دلسوزانه وقف نموده و در پرتوی رهنمود چنین ابر مردان هنر است که نام نامی مکتب و هنرستان بهزاد را در محیط ادبپرور هرات زنده نگه داشته است.

استاد مشعل از جمله چهره ها هنری و بـــا اعتبار فرهنگی کشور است که هنر نقاشی و میناتوری را در سطح هرات و سایر نواحی کشور به حیث یک میراث فـرهنگی حفظ کرده است، زیرا به اساس ابتکار او ۳۸ سال قبل از امروز هنر میناتوری جـز مضامین دارلمعلمین وقت هرات در آمد و صد ها شاگرد صنوف عالی آن ادب گاه را از همان وقت بصورت عملی و نظری در ســـاحه هنر میناتوری آموزش داده است که بیشتر آنها به صفت معلم هنر ها ظریفه در سر تا سر کشور تقسیمات و توظیف گردیده اند.

مفکوره تاسیس لیسه استاد کمال الدین بهزاد و خانه هرات نیز از ابتکارات آن استاد بزرگوار می باشد. که بعد از فراغت از این لیسه به پوهنخی هنر های زیبا پوهنتون هرات شامل میگردند.

استاد محمد سعید مشعل با وجود کبرسن و مریضی قلبی که طی سالـــهای اخیر دامن گیرش شده بود هرگز خود را به بستر بیماری نینداخته بلکه در اتاق هنری اش از آموزش دادن شاگردان جدید به تدوین آثار و فرآورده های ادبی و هنری اش مـــی پرداخت و از علاقه مندان و شیفته گان هنرش کـــه همیشه بدیدار او می شتافتند با گرمی استقبال می کرد.

سر انجام این هنر مند شهیر کـــه او را بهزاد ثانی لقب داده بودنـــد به عمر ۸۴ سالگی در سال ۱۳۷۶ خورشیدی در هرات چشم از جهانی فانی پوشید و در جـوار مزار حضرت امام فخرالدین رازی (رح) بخاک سپرده شد.روح اش شاد باد

http://vista.ir/?view=article&id=267182

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد محمدحسین ترمه چی



یک سال پیش در چنین روزی بود که استاد محمدحسین ترمه چی پس از نیم قرن شیفتگی به طبیعت، قلم موهای نقاشی اش را برای همیشه به زمین گذاشت. «محمدحسین ترمه باف یزدی» معروف به ترمه چی در سال



۱۳۰۵ در مشهد متولد شد. بافندگی ترمه، مخمل، دستمال های ابریشمی، قالی، گلیم و جاجیم بافی در کنار طراحی نقوش، خوش نویسی و نقاشی نشان از ذوق و شوق همواره او به هنر بوده است. اولین سالگرد درگذشت این هنرمند سرشناس نقاشی بهانه ای بود تا با استاد «هادی تقی زاده» نقاش، تندیس ساز و معمار که بیش از ۲۵ سال وی را همراهی کرد، به گفت و گو بنشینیم. تقی زاده معتقد است: در حال حاضر توجه به ترمه چی با مرثیه سرایی اتفاق نمی افتد بلکه باید با نگاه و ارج نهادن به آثارش، سلامی دوباره به او داشته باشیم. نوشتار پیش رو گفتار استاد تقی زاده است که با هم می خوانیم.

- سلامی دوباره به ترمه چی

نکته ای که در سالگرد استاد محمدحسین ترمه چی مهم به نظر می رسد این است که برایش داستان سرایی و مرثیه سرایی نکنیم، بلکه باید با نگاه به آثارش به او سلامی دوباره داشته باشیم. ترمه چی از دو دیدگاه زندگی فردی، اجتماعی و آثار به جا گذاشته اش قابل بررسی است. پرداختن به زندگی فردی، اجتماعی ترمه چی و این که چرا او در زمان حیاتش مورد توجه جامعه قرار نگرفت و این گونه صحبت ها برایم خیلی جذابیت ندارد و به گمانم این بحث ها جفا به ترمه چی است چرا که قواره ترمه چی تنها این نیست که از شخصیتش پیرمرد رنجور و خسته ای بسازیم که چون به او توجهی نشده، حالا بخواهیم برایش دلسوزی کنیم.

- ترمه چی و آثار

او از سال ۱۳۳۰ نقاشی می کرد، و بین سال های ۱۳۴۰ تا ۶۰ مجموعه ای از بهترین آثارش را شامل «طبیعت ها» و «طبیعت بی جان ها» به وجود آورد. توجه امروز به ترمه چی منوط به آن است که بدانیم آثار او چه نقش و جایگاهی در هنرهای تجسمی این شهر و دیار دارد. آن چه ترمه چی از خودش باقی گذاشت سلسله آثاری است که هر کدام از آن ها خشت هایی از بنای فرهنگ و تاریخ تجسمی این سرزمین بزرگ است اگر امروز این خشت ها در جای واقعی خودش قرار ندارد، وظیفه متولیان عرصه فرهنگ و هنر این است که آن ها را در جای خود قرار دهند. اگر بخواهیم روزی موزه ای داشته باشیم که جریان تجسمی این شهر و مملکت را به نمایش بگذارد، بخشی از آن باید متعلق به آثار ترمه چی باشد. نکته جالب در آثار ترمه چی این است که او توانست در فرآیندی طولانی با طبیعت سازی هایش در قالب نقوش فرش، ترمه و نقاشی هایش با موج نویی که در سطح جهان مشابه امپرسیونیسم است و تاریخی کمتر از ۱۰۰ سال دارد، پیوند ایجاد کند. در واقع او با برخورداری از میراث هنری غنی و الهام از رنگ های سرزمین مادری اش با شیوه ها و عناصر سنتی، آثاری به وجود آورد که کپی فرنگی آن وجود ندارد! با آن که او آثار طبیعت گرایانه خارج از این مرزها را ندیده بود، خودش از طریق ممارست و پیوندهایی که با طبیعت داشت، توانست آثاری به وجود بیاورد که از آثار ماندگار این سرزمین در حوزه طبیعت نگاری است. او به مهارتی دست یافته بود که حاصل شیفتگی و پرکاری در طبیعت است. به شدت نسبت به طبیعت واکنش نشان می داد، رنگ را خوب می شناخت و طبیعت برایش بهانه ای برای خلوت های هنری بود. درباره او نباید اغراق کرد او صاحب مکتب ویژه ای نیست اتفاقا ترمه چی را نمی توان متدیک (روش مند) دانست که بخواهیم نقاش هایی مثل او بسازیم و به نظرم نشدنی است. آن چه ترمه چی به آن رسید، فرآیندی شخصی بود و نمی توان از او تقلید کرد. ترمه چی را همچون آثارش از دور بهتر می توان نگاه کرد و شناخت. بنابراین اگر امروز ترمه چی حضور فیزیکی ندارد به این معنا نیست که دیگر وجود ندارد مثل این که بگوییم مولانا، حافظ و سعدی چون نیستند دیگر وجود ندارند. در واقع امروز باید سامانی داده شود تا بتوانیم آثار او را از نزدیک ببینیم.

معتقدم نباید امروز دلم برای ترمه چی بسوزد چرا که او وظیفه خودش را به بهترین شکل در مقابل استعدادی که در او نهاده شده بود، انجام داده است. وظیفه ترمه چی این نبود که آثاری را تولید کند و سپس به دنبال آن باشد که آن ها را کجا و چگونه نگه داری و عرضه کند و به اعتقاد من وظیفه هیچ هنرمندی این نیست. وظیفه هنرمند تا زمانی است که اثرش را امضا می کند، یعنی وظیفه اش را انجام داده است و پس از آن وظیفه

جامعه و متولیان عرصه فرهنگ و هنر است که از آن اثر حمایت و نگه داری کند چرا که میراث فرهنگی جامعه محسوب می شود. ترمه چی توانست در آثارش، بارش باران را ثبت کند تا ما برای همیشه بوی باران را احساس کنیم و رسیدن به این مرحله با نگاه سطح پایین و کپی از آثار طبیعت گرایانه ممکن نیست، بلکه با احساسی پر از رنگ و با تمام ویژگی هایی که یک اثر هنری باید داشته باشد، به دست می آید. شأن و جایگاه آثار او اکنون در انباری خانه اش نیست و باید متولیان زمینه نمایش این آثار ارزشمند را فراهم کنند. نمایش این آثار نه تنها ارائه فرهنگ این شهر است، بلکه لذتی را فراهم می آورد که کمتر از دیدن بسیاری از زیبایی های این شهر نیست. باید دلمان برای خودمان بسوزد ک ه امروز از دیدن آثار او محروم ایم به نظر من باید با شناخت آثار ترمه چی در واقع خودمان را دوباره بشناسیم. در حال حاضر آثار مرحوم ترمه چی در اختیار خانواده اش است و چه خوب است پس از قیمت گذاری به نفع مراکز فرهنگی شهر خریداری و یا در صورت امکان به نام او موزه ای ساخته شود.

- ترمه چی و آموزش

ترمه چی در حوزه آموزش نقش فعالی نداشت چرا که او به عنوان یک هنرمند حرفه ای وقتی برای تدریس نمی یافت. او فقط در اواخر زندگی اش با شرایطی که فرهنگ سرای جهاد دانشگاهی فراهم کرد فرصت یافت تا کلاس هایی داشته باشد و ظاهرا هنرجوهای او هم بیش از آن که بخواهند از سبک او بیاموزند به خاطر آن که عادت به دیدن هنرمند حرفه ای ندارند، تحت تاثیر شخصیت مقتدر او، به عنوان یک هنرمند قرار گرفتند. در واقع گرمای حضورش تاثیر بیشتری از شخصیت فنی و هنری اش داشت.

- ترمه چی و تاثیرگذاری بر جریان هنر

تاثیری که نقاش می تواند بر جامعه داشته باشد به عوامل دیگر نیز مربوط است به عنوان مثال تاثیر یک نقاش که در سال حدود ۲۰ نمایشگاه جهانی برگزار می کند، با زمانی که آثار وی در گوشه ای تولید می شود و به نمایش گذاشته نمی شود، قابل مقایسه نیست. می خواهم به شما بگویم تاثیری که ترمه چی می توانست بگذارد در زمان حیاتش بسیار کم رنگ بود، چرا که او نمایشگاه آن چنانی برگزار نکرد و البته در این وضعیت او مقصر نیست بلکه این شرایط مربوط به ظرفیت های جامعه است که آیا تمایل دارد آثار هنری را ببیند.

بنابراین بازتاب آثار ترمه چی در جامعه به علت به نمایش درنیامدن بسیار کم بود و البته به این معنا نیست که چون در زمان حیاتش تاثیرگذار نبوده، از این به بعد نیز نخواهد بود. «رضا عباسی» را امروز بیش از زمان حیاتش (دوران صفویه) می شناسیم. «کمال الدین بهزاد» تاثیرگذاری اش بر هنر در حال حاضر بیش از تاثیری است که در زمان خودش بر مکتب هرات گذاشت. پس زمانی می توان از تاثیرگذاری آثار هنرمند سخن گفت که آثار ارائه و به نمایش گذاشته و سال های سال دیده شوند. طبیعی است که آثار فاخر یک هنرمند پس از دیدن و گذشت زمان تبدیل به خاطره و حافظه جمعی و جزئی از فرهنگ سرزمینی و بر جریان جامعه تاثیرگذار می شود. گاهی ممکن است تاثیرگذاری یک هنرمند ۵۰ سال پس از گذر او از دنیای فانی آغاز شود و در خصوص ترمه چی این آغاز، زمانی است که کارهایش در معرض دید قرار گیرد و آن گاه یاد او در قاب اندیشه ما جاودان خواهد شد.

منبع : روزنامه خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=366352

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد محمود فرشچیان



«سال‌ها نقاشی نمایانگر اندیشه تفکر شعرا، داستان‌سرایان، نویسندگان و زینت‌بخش کتاب‌ها بود. ولی نگارگر خود را به محدوده فضای بسته جدول و درون متن کتاب مقید ننمود. نقوش در حواشی پیش رفتند، سروها سرکشیدند و ستیغ کوه‌ها حاشیه را شکافتند، ابرهای دربرگیرنده کوهها به اطراف پراکنده شدند و پرندگان درحاشیه و متن به پرواز درآمده تا بدانجا که خویشاوندی شعر و نوشته درآمیزش با جلوه‌گری نقش و جلای رنگها اوج فزونتری یافت. همین انس و الفت دیرپای نقاشی ایرانی با ادبیات سبب شد که حال و هوایی رویایی و شاعرانه در فضای این هنر بوجود آید.»

همان‌گونه که استاد محمود فرشچیان در عبارت فوق اشاره نموده، شیوه‌هایی که میان نگارگران پیشین درایران رواج داشت، بازآفرینی داستان‌ها و اشعار ایرانی بود اشعار شاعران و حکایات سخنوران اغلب بر نقاشی آنان حاکم بود. لیکن محمود فرشچیان نقاشی را از قید شعر رها ساخت. به عقیده وی هر هنرمند باید ذهن و فکر خود را مصوّر کند، آنگونه که ادیبان با واژه و نقاشان با قلم میآفرینند.

آنچه که آثار فرشچیان را از سایرین متمایز می‌سازد، شتابه‌های مدوّر چشمگیرنده نقاشی‌هایش است. البته آثار بهزاد، نقاش بزرگ دوره تیموری و سلطان محمد، نقاش بزرگ دوره صفوی، از نخستین نمونه‌هایی هستند که برپایه ساختار زیربنایی دایره‌وار تصویر شده‌اند، لیکن بنابر نظریه پروفسور الینور سمیز۱، تصویرپردازی مدوّر فرشچیان پویاتر و چهره‌ها، شاخ و برگ‌ها و موجودات افسانه‌ای چنان با یکدیگر در چرخش و پیچ و تاباند که گویی همه در گردابی جای دارند. نقوش این چنینی حتی در قالی‌کاری و کاشی‌کاری ایرانی نیز بدایعی را به‌وجود آورده است.

به عقیده فرشچیان، نقاشی ایرانی هنری است خیالی که از اندیشه نقاش نشأت گرفته نه دیدگاه عینی. در نقاشی سایر کشورها، به عنوان مثال در چین، نهایت قدرت و مهارت درارائه طبیعت به‌کار گرفته شده و وجه تمایز آن با نقاشی ایرانی این است که نقاش ایرانی با روح ناخودآگاه و حس قوی ومعنوی انسانی سروکار دارد. فرشچیان درآثار خود به این حس قوی و معنوی می‌پردازد و طیف گستردهای از حالات وعواطف را ترسیم میکند از جمله حالات درونی انسان، حیوانات، آواز پرندگان، بانگ مرغان و ریزش باران.

در اغلب آثار وی تداوم زندگی و طبیعت آشکار است. وی در حقیقت شور زندگی را با قلم ترسیم می‌کند که در آن زشتی‌ها و زیبایی‌ها در کنار هم به چشم می‌خورند.

• برشی از زندگی

محمود فرشچیان متولد ۱۳۰۸ هجری در اصفهان، از دوران کودکی استعداد و علاقه خود را در زمینه نقاشی نمایان کرد. وی دراین باره می‌گوید:

« ۴ سالگی را خوب به یاد دارم. روی زمین می‌نشستم و نقش‌های قالی را روی کاغذ می‌کشیدم. پدرم هم از این وضعیت راضی بود.»

پدر فرشچیان که نماینده فرش اصفهان بود و آثار نفیس را خریداری و جمع‌آوری می‌کرد، با مشاهده استعداد فرزندش، وی را به کارگاه نقاشی استاد حاج میرزا آقا امامی برد.

« درهمان‌جا حاج میرزا آقا امامی نقش آهو به من داد و گفت تا از روی آن نقاشی کنم، تا صبح روز بعد حدود ۲۰۰ طرح دراندازه‌ها و جهت‌های

مختلف کشیدم. برای استاد باورکردنی نبود و از آن به بعد مورد تشویق و تایید ایشان قرار گرفتم.»

یکی دیگر از اساتید فرشچیان، استاد عیسی بهادری بود. در زمان نوجوانی فرشچیان، نحوه آموزش متفاوت بوده بنابر قول وی، استاد بهادری مشق‌هایی ازروی کاشی‌های اصفهان را برای شاگردانش تعیین می‌کرد و طرح‌های آنها رابا اصل نقش‌ها مقایسه می‌نمود. سپس پیش از آنکه آنان رابه‌طور مستقیم از اشکال‌هایشان آگاه کند، از آنها می‌خواست که خود با مقایسه طرح و اصل نقش، اشکال‌های خود را بیابند.

فرشچیان پس از آموزش نزد استاد امامی و بهادری و فارغ‌التحصیلی از مدرسه هنرهای زیبا اصفهان، برای گذراندن دوره هنرستان هنرهای زیبا به اروپا سفر کرد و چندین سال به مطالعه‌ی آثار هنرمندان غربی در موزه‌ها پرداخت. بنابر گفته وی در موزه‌های اروپا، اول کسی بود که وارد موزه می‌شد با بسته‌ای از کتاب و قلم و درنهایت آخر از همه، خود او بود که از موزه خارج می‌شد.

وی هنر قدیم و معاصر اروپا و آمریکا را به خوبی مطالعه کرده و به عصر بین‌المللی هنر خو گرفته، در عین حال وفاداری خود را به نسبت هنر ایران حفظ کرده است.

پس از بازگشت به ایران، فرشچیان کار خود را در اداره کل هنرهای زیبای تهران آغاز کرد و به مدیریت اداره ملی و استادی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران برگزیده شد.

استاد محمود فرشچیان، هم‌اکنون در نیوجرسی آمریکا ساکن است و سفرهای دوره‌ای و فصلی به ایران دارد. علی‌رغم اینکه محل سکونت وی در خارج از ایران است، به گفته خودش هیچ‌گاه از ایران دور نبوده، بلکه درحقیقت درآنجا مجالی را برای خلق آثارش فراهم نموده، چرا که در ایران به دلیل شرکت در مراسم‌ها و جلسات متعدد فرصتی برای نقاشی باقی نمی‌ماند.

- مروری بر تعدادی از آثار استاد فرشچیان

عمده‌ی آثار استاد در چندین جلد کتاب بسیار نفیس و ارزنده و نیز در قالب پوستر و کارت‌های پستال زیبا به چاپ رسیده است. از آن جمله سه جلد کتاب از آثار وی در زمره‌ی «برگزیده‌ی آثار یونسکو» به زیور چاپ آراسته گردیده است. برخی از آثار برجسته استاد عبارتند از:

▪ «ضامن آهو»: استاد فرشچیان در مورد نحوه طراحی شمایل امام رضا(ع) در این اثر می‌گوید:

«اول میخواستم امام را از پشت سر طراحی کنم، ولی مقتضیات تابلو ایجاب می‌کرد که ایشان را از روبرو تصویر نمایم. وقتی به صورت حضرت رسیدم، نتوانستم آنگونه که می‌خواهم طرح را کار کنم. صورت، روزها و ساعت‌ها دست‌نخورده ماند. بعدازظهر یک روز، مثل همیشه که هنگام نقاشی وضو می‌گیرم، وضو گرفتم و رو به مشهد ایستادم و زیارت خاصه‌ی حضرت را خواندم، بعد رفتم سراغ تابلو و قلم را گرفتم و شروع کردم. بدون آنکه قلم را بردارم یا طرح را عوض کنم، صورت را ساختم. وقتی هم که تمام شد دیگر تغییری در آن ایجاد نکردم.» همچنین ایشان در مورد ویژگی این اثر می‌گوید:

«تمام عناصر تشکیل‌دهنده‌ی تابلوی ضامن آهو و تمام خطوط و پرسوناژهای آن، همه معطوف به وجود امام رضا هستند و تمام منحنی‌ها به‌سوی ایشان ختم می‌شوند. پرسوناژ امام (ع) از لحاظ رنگ و فرم هم طوری قرار گرفته که در فراز بوده و باقی عناصر در فرود باشند. در چهره‌ی بچه آهوانی که به خدمت حضرت می‌آیند، حالتی از خوشحالی و شادمانی توأم با احترام دیده می‌شود، که این احترام به‌صورت زانو زدن در برابر امام (ع) متجلی است.»

▪ «پنجمین روز آفرینش»: در این تابلو همه‌ی مخلوقات زمینی و آسمانی به ستایش پروردگار مشغول‌اند. ماهی‌ها و پرندگان واقعی و تخیلی در دریاهای طوفانی شناور و بر آسمان ابری در پروازند.

▪ «عصر عاشورا»: استاد در مورد نحوه طراحی این اثر جاویران می‌گوید:

«سه سال پیش از انقلاب روز عاشورا مادرم مرا نصیحت کرد و گفت: بروضه گوش کن تا چند کلمه حرف حساب بشنوی. و من با ایشان گفتم: من اول در اتاقم کاری دارم بعد خواهم رفت.

حال عجیبی به من دست داد. وارد اتاق شدم، قلم را برداشتم و تابلوی عصر عاشورا را شروع کردم. قلم را که برداشتم تابلویی شد که الآن

هست بدون هیچ تغییری».

▪ «طراحی ضریح امام رضا»: این کار هفت سال به‌طول انجامید و یادمانی است خجسته در تاریخ فرهنگ و هنر ایران که استاد به‌صورت افتخاری انجام داده است.

● نظرات تعدادی از هنرشناسان در مورد کارهای استاد فرشچیان

▪ کویچیرو ماتسورا، مدیرکل یونسکو:

«استادی او استادی افسونگری است که گذشته، حال و آینده را در جلوه‌گاهی شکوهمند و والا فارغ از قید زمان به‌هم‌می‌آمیزد.»

▪ پرفسور دکتر امبرتو بالدینی، استاد کرسی تاریخ هنر و رئیس دانشگاه بین‌المللی هنر فلورانس ایتالیا:

«برای دریافت باطنی یا درونی کار فرشچیان دیدی ژرف‌نگر لازم است و صبری زمان‌گیر. فرشچیان در حوزه‌ی نقاشی ایرانی یک نقطه‌ی عطف و پدیده‌ی شگرف به‌شمار می‌آید.»

▪ هوانگ جو، نقاش بزرگ چین و ریاست مرکز تحقیقات هنری چین و رئیس موزه‌ی هوانگ پکن:

«این امتیازات و ویژگی‌های، هنری استاد محمود فرشچیان را به‌صورت یکی از چهره‌های درخشان هنر نقاشی معاصر درآورده است و از محدود هنرمندان ماندگار ساخته که تنها فرزند زمان خویش نیستند و ارزشیابی آنان فقط به معیارهای زمان و مکان خودشان محدود نمی‌گردد.»

▪ زینچوک، منتقد و هنرشناس موزه‌ی شوچنگو کیف اکراین:

«تنها هنرمندی که نشانی از خداوند بخشنده‌ی مهربان دراوست می‌تواند شاهکارهایی این‌چنین بی‌مانند بیافریند که در آنها کردارهای معنوی و دستاوردهای انسانی، تا این حد محسوس و طبیعی بازتاب یافته است.»

▪ پرفسور دکتر برت فراکنر، رئیس کرسی ایرانشناسی، زبان، تاریخ و فرهنگ دانشگاه هامبرگ آلمان:

«نقاشی محمود فرشچیان آثاری را نشان می‌دهد که پیوند تمام‌عیار با هنر اصیل ایران دارد، اما بیش از آن هنری را نمایان می‌سازد که متعلق به بشریت و همه‌ی جهان است و به نسل ما می‌آموزد که هنر او نه‌تنها متعلق به یک تمدن خاص بلکه بخشی از میراث هنری و فرهنگی جهان به‌شمار می‌رود.»

▪ دکتر شیکنو بوکیمورو، رئیس موزه‌ی هنر استانداری هیوکن ژاپن:

«فرشچیان در آثارش ابدیت کائنات را به یاری چرخش‌های خیره‌کننده بازنمایی می‌کند.»

درخشش استاد بر تارک هنر ایران موجب شد که نام ایشان در فهرست چهره‌های ماندگار ایران ثبت گردد. از ایزد یکتا برای ایشان سلامتی و کامیابی طلب می‌کنیم.

● کلام آخر از زبان استاد

بماند سالها این نظم و ترتیب

ز ما هر ذره خاک افتاده جایی

غرض نقشی است کز ما بازماند

که هستی را نمی‌بینم بقایی

مگر صاحبدلی از روی رحمت

کند بر حال درویشان دعایی

● منتخبی از جوایز

▪ ۱۳۷۹: انضمام نام هنرمند در فهرست روشنفکران قرن بیست و یکم

▪ ۱۳۷۲: نشان درجه یک هنر

- ۱۳۶۴: تندیس طلایی اسکار ایتالیا
- ۱۳۶۳: نشان هنر نخل طلایی ایتالیا
- ۱۳۶۳: تندیس طلایی اروپایی هنر، ایتالیا
- ۱۳۶۲: دیپلم آکادمیک اروپا، آکادمی اروپا – ایتالیا
- ۱۳۶۱: دیپلم لیاقت دانشگاه هنر، ایتالیا
- ۱۳۶۰: مدال طلای آکادمی هنر و کار، ایتالیا
- ۱۳۵۲: جایزه‌ی اول وزارت فرهنگ و هنر، ایران
- ۱۳۳۷: مدال طلای جشنواره‌ی بین‌المللی هنر، بلژیک
- ۱۳۳۱: مدال طلای هنر نظامی، ایران

منبع : دو هفته نامه فروغ

http://vista.ir/?view=article&id=254861

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد منوچهر معتبر



- متولد ۱۳۱۵ شیراز
- پایان تحصیلات دبستان و متوسطه در زادگاه
- آشنایی با نقاشی به واسطه ناصر نمازی از شاگردان کمال الملك
- ادامه آموزش طراحی و نقاشی با صدرالدین شایسته شیرازی
- ورود به دانشکده ادبیات دانشگاه شیراز در رشته زبان و ادبیات انگلیسی سال ۱۳۳۵
- عزیمت به تهران و ادامه تحصیل در رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبا
- عزیمت به امریکا برای ادامه تحصیل در نقاشی در سال ۱۳۵۰
- شرکت درکلاس های نقاشی انجمن هنری دانشجویان در نیویورك



- تحصیل در رشته آموزش هنر دانشگاه ایندیانا

- برنده مدال و دیپلم افتخار از نمایشگاه نقاشان معاصر جهان در موناکو در سال ۱۳۶۴
- برگزاری نمایشگاه های متعدد؛ ۳۰ نمایشگاه انفرادی و شرکت در ۴۰ نمایشگاه گروهی در ایران و خارج
- تدریس در هنرستان هنرهای زیبای دختران، واحد هنر دانشگاه آزاد اسلامی و دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و...
- مروری بر آثار منوچهر معتبر به همت انجمن نقاشان در خانه هنرمندان
- انتشار مجموعه ای از آثار در خلال سال های ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۳ خلق شده، توسط نشر نظر
- برپایی نمایشگاهی از مجموعه طراحی های اودر موزه امام علی(ع) و تجلیل از مقام هنری او دومین آئین «نقش خیال» در سپاس از یك عمر فعالیت هنری استاد منوچهر معتبر چندی پیش با حضور جمعی از استادان و هنرمندان و علاقه مندان هنر در موزه هنرهای دینی امام علی (ع) برگزار شد.

مراسمی که در آن کسانی درباره معتبر سخن گفتند و اهمیت و ویژگی های هنر او را بازخوانی کردند. آنانی که با نقاشی معاصر ایران سروکاری هرچند مختصر داشته باشند، نام منوچهر معتبر را به اعتبار طراحی های ماندگار او به خاطر می آورند و آنانی که آشنایی نزدیك تری با جریان نقاشی معاصر ایران پیدا کرده اند، بر اثرگذاری او در این جریان صحه می گذارند.

منوچهر معتبر، سال ۱۳۱۵ در شیراز متولد شد. دبستان و متوسطه را در زادگاهش سپری کرد و در همین دوران به وسیله ناصر نمازی که از شاگردان کمال الملك و معلم هنر معتبر بوده است، با نقاشی آشنا می شود. همچنین از آموزش های صدرالدین شایسته شیرازی نیز بهره می برد تا این که درسال ۱۳۳۵ در کنکور ورودی دانشکده ادبیات دانشگاه شیراز و در رشته زبان و ادبیات انگلیسی شرکت می کند. ولی میل به ادامه راه نقاشی او را از ادامه این رشته بازمی دارد و معتبر جوان را راهی تهران می کند تا در رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبا ادامه تحصیل دهد.اما او که نیاز به آموختن را بیش از نیاز به تحصیلات آکادمیك برای پیشرفت در هنر نقاشی ضروری می دانست، سال ۱۳۵۰ برای ادامه تحصیل به امریکا رفت و در نیویورك در کلاس های نقاشی انجمن هنری دانشجویان ثبت نام کرد.

معتبر سال ۱۳۵۱ به تهران بازگشت و نمایشگاهی در گالری سیحون برپا کرد.. سال ۱۳۵۶ دوباره به امریکا رفت و در دوره ای دیگر از کلاس های همان انجمن ثبت نام کرد. در سومین سفر خود به امریکا در سال۱۳۵۷در رشته آموزش هنر دانشگاه ایندیانا مشغول به تحصیل شد اما این رشته را تمام نکرده، به ایران بازگشت. به این ترتیب او در سه دوره طراحی انجمن هنرجویان نیویورك شرکت کرد و فوق لیسانس آموزش هنر را در دانشگاه ایندیانا گذراند. پس از بازگشت به ایران به تدریس در هنرستان های هنرهای تجسمی و دانشگاه های هنری پرداخت. نخستین نمایشگاه انفرادی او همزمان با تحصیل در دانشکده هنرهای زیبا برگزار شد.

در بازگشت، جنگ و اثرات آن ذهن و ضمیر معتبر را اشغال کرد و آثاری را به وجود آورد که نمایانگر نگاه او به دوران دفاع مقدس و عواقب جنگ است. علی اصغر قره باغی، منتقد، درباره آثار معتبر می گوید: «معتبر سعی می کند کارهایش تا حد ممکن شکل روایی نداشته باشد، اما از آنجا که تعبیر و تفسیر بخش تفکیك ناپذیری از طرح واره های اوست، هریك از طرح ها و فیگورهایش حامل نوعی احساس روایی پررمز و راز نیز هست... آدم هایی که تصویر می کند از توانایی دراماتیك برخوردارند.

هنگامی که مردم را تصویر می کند بر جدایی از مردم هم انگشت می گذارد و احساس تنهایی همچون سایه ای سنگین بر طرح هایش فرو می

افتد. تماشاگر نمی داند با انسانی متفکر روبروست یا با انسانی مغموم و شکست خورده، در جهانی که هر ساعت هزاران انسان بر اثر حوادث سیاسی و اجتماعی یا جان خود را از دست می دهند و یا ناگزیر از تن دادن به غیبت و هجرت اند، نمایش ایماژهایی از این گونه حیرتی برنمی انگیزد. معتبر با گزینش رنگ سیاه مسلط بر نقاشی های خود و عدم حضور رنگ های دیگر، به شکلی نمادین بر این غیبت ها و هجرت ها تأکید می ورزد».

منوچهر معتبر را بسیاری با عنوان طراح می شناسند.خودش می گوید: «از سال اول دوم دانشکده هنرهای زیبا طراحی را به صورت خیلی جدی شروع کردم و تا امروز آن رادنبال می کنم. بر همین اساس است که بیشتر آثارم شامل طراحی است. در مدرسه نیویورك هم خیلی شیفته طراحی انسان بودم. این طراحی را در دانشکده و هنرستانها تعلیم دادم. من شیفته طراحی هستم. اما تکنیك طراحی را با نگاهی امروزی دنبال می کنم و تلاش کردم من هم راهی به یك طراحی نو و امروزی پیدا کنم. بر این اساس معتقدم کار هنری باید کار روز باشد به اضافه این که هنرمند باید پشت کار خودش حضور داشته باشد».

منوچهر معتبر درباره طراحی معتقد است: «طراحی خود یك هنر بی واسطه است که به تنهایی می تواند منظورش را بیان کند؛ در حقیقت طراحی تصویر کردن موضوعی است که می تواند جدا از نقاشی خودش را بفهماند. با این حال قره باغی درباره تکنیك معتبر در خلق اثر می گوید:«اسم طرح واره را بر آثار او گذاشته ام زیرا کارهایش نه نقاشی است و نه طراحی. ابزار کار او خط است، چیزی که در طبیعت وجود ندارد اما کهن ترین ابزار هنرهای تجسمی به شمار می رود.طراحی تعریف است و نقاشی توصیف. حضور رنگ در آثار معتبر به عنوان تمهیدی برای جذب مخاطب به فضای کارهایش تلقی می شود.

او از رنگ برای پردازش حجم استفاده نمی کند».

محمد ابراهیم جعفری، از همکلاسی ها و دوستان معتبر نیز درباره او می گوید:«معتبر نخستین کسی بود که ما را متوجه این نکته کرد که می توان برای طراحی از آتلیه بیرون رفت و در کوچه و خیابان طراحی کرد». معتبر بیشتر از طراحی و خط استفاده می کند تا نقاشی و رنگ، از این رو بیشتر تعریف می کند تا توصیف. حضور گاهگاهی رنگ در نقاشی هایش به خاطر تأکید ورزیدن بر تیرگی ها و سیاهی ها است.

او در اغلب آثارش برای بیان تصویر از خط و طراحی استفاده می کند. ...او احترام زیادی برای هنرمندان پیش از خود قائل است و به این نکته رسیده که هنرمند بدون شناخت گذشته راهی به سوی آینده نخواهد داشت. از سوی دیگر او به تأثیرپذیری از هنرمندان مختلف آگاه است و هرگز به وادی تقلید از آنها نیفتاده است. او برای خلق یك اثر از واقعیت بهره می گیرد اما آثارش واقع گرایانه نیست. او احساس رویارویی با واقعیت را در انسان برمی انگیزاند و در بیان واقعیت ها به شیوه ای شخصی دست یافته است.

به گفته قره باغی سکوتی یادمان گونه و سنگین در اغلب آثار او دیده می شود. این سکوت مثبت را تنها می توان در انزوا شنید. بیننده با تماشای آثارش احساس می کند به تماشای دور تسلسلی ایستاده که سراسر هیجان و دلهره است و بارقه هایی از امید در آن دیده می شود:

«استاد بدون بهره گیری از رنگ اندیشه خود را بیان می کند و استفاده از رنگ های سیاه، سفید و خاکستری نقاشی های او را طراحی گونه نشان می دهد. کار معتبر با انسان معنا پیدا می کند. آناتومی انسان محور سوژه هایش است و نقاشی های او بدون امضا نیز قابل تشخیص است».

معتبر درباره شیوه کارش می گوید: «زمانی که دانشجوی دانشکده هنرهای زیبا بودم، پیش بینی نمی کردم به اینجا برسم. آن زمان مدرنیسم همه جا را گرفته بود و همه تلاش می کردند آثاری آوانگارد از خود به جای بگذارند. اما من تلاش کردم، از ابتدا آغاز کنم. رامبراند را بشناسم، طراحی و رنگ را و اساس کار را بشناسم. جو دانشکده هنرهای زیبا، امپرسیونیستی بود. همه به دنبال چیزهایی بودند که بعد از رنسانس باب شد.

استادمان علی محمد حیدریان بود و خیلی جدی به طراحی نگاه می کرد، خودش یکی از بهترین طراح ها و نقاش های روزگار ما است. اما جو عمومی جامعه هنری به گونه ای بود که به کار هنرمندان قرن بیستم بیشتر بها می دادند. موقعی که در دانشگاه درس می خواندم، تصمیم

گرفتم خارج از دانشکده از مردم طرح بکشم. از اجتماع و رفت و آمد آدم ها. ۴۰ سال پیش کار کردن در اماکن عمومی در اتوبوس و پیاده رو جرأت می خواست. شنیده بودم در فرانسه طراحان همین کار را می کنند، می خواستم طراحی لحظه ای اجتماعی را در ایران رواج دهم». اکثر منتقدان هنری، نقش طراحی را در آثار معتبر بسیار قوی ارزیابی می کنند و معتقدند او از رنگ برای توصیف استفاده نمی کند و به فرم اهمیت زیادی می دهد.

معتبر یك نقاش را آدمی آرمان گرا می داند که تلاش می کند در رؤیاهایش دنیای آرمانی خود را بسازد. اما هم او می گوید، اتفاق هایی که هر روز برای ما می افتد چیزی جدا از جامعه نیست.

معتبر از شیفتگان رامبراند است و این شیفتگی در طراحی های او به خوبی نمایان است. او در جوانی بجز رامبراند شیفته طراحی ها و نقاشی های تولوز لوترك هم بوده است. منوچهر معتبر چهل سال پیش بساط نقاشی اش را به خیابان ها برد تا بتواند بی واسطه طراحی کند و به قول خودش با یك مداد و بدون بزك چهره آدم ها را بسازد.

صندلی از عناصر ثابت نقاشی های معتبر است. صندلی هایی بیشتر خالی که ذهن را وامی دارد به کسی که غایب است، بیندیشد. آیا قبلاً در اینجا بوده است، رفته است و دیگر بر نخواهد گشت یا خواهد آمد.

معتبر در سال ۱۳۶۴ برنده مدال و دیپلم افتخار از نمایشگاه نقاشان معاصر جهان در موناکو شد. تدریس در هنرستان هنرهای زیبای دختران، واحد هنر دانشگاه آزاد اسلامی و دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران از فعالیت های آموزشی این هنرمند به شمار می رود. مجموعه ای از آثار او که در خلال سال های ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۳ خلق شده، از سوی نشر نظر منتشر شده است. سال ۱۳۸۰ نیز برنامه مروری بر آثار او به همت انجمن نقاشان در خانه هنرمندان برگزار شد.

معتبر علاوه بر اشتغال پیوسته به طراحی و خلق آثار متعدد، همان طور که عرصه آموزش این هنر را دنبال کرده، به مسائل پیرامونی آن نیز واقف است و موانع توسعه هنر و آموزش آن در ایران را مورد نقد و آسیب شناسی قرار می دهد: «این جا شناخت درستی از طراحی وجود ندارد. به جرأت می گویم ۹۰ درصد دانشجویان هنر، تاریخ هنر نخوانده اند، همان طور که جوانان در حوزه ادبیات می خواهند بدون درك حافظ و سعدی شعر نو بگویند. اصولاً نگاه مردم ما به هنر جدی نیست، همان طور که به دیگر مسائل پیرامونشان جدی نگاه نمی کنند. طراحی مثل برنامه ریزی است. برنامه ریزی برای سازماندهی عوامل صحنه یك تابلو. اما کسی به آن توجه نمی کند. سرمایه گذاری جدی در بخش آموزش از مهمترین مسائلی است که حتماً باید مورد توجه قرار گیرد؛ ضمن این که کتاب و مجلات بیشتری هم باید در اختیار دانشجویان هنر قرار گیرد؛ البته استفاده از استادان متخصص و آگاه به جدیدترین متد آموزش هنر در دنیا برای آموزش مستمر دانشجویان از دیگر مسائلی است که حتماً باید به آن توجه ویژه ای داشت.

با وجود این که هنرمندان جوان ما دارای استعداد زیادی هستند ولی مطالعات آنها در حوزه های تخصصی هنری بسیار کم است؛ این در حالی است که مسلماً بدون تلاش و شعور کافی نمی توان هنرمند شد!»

معتبر درباره تعارضی که بین هنر سنت گرا و مدرنیسم ایجاد شده می گوید: «ما نمی توانیم از سنت جدا شویم و در عین حال که در سنت هستیم با خلاقیت تمام نوآوری کنیم. اگر بتوانیم در این چارچوب نگاه تازه ای ارائه دهیم تعارض ها از بین می رود. ما در چیزی که هنر تجسمی خوانده می شود و زبان تصویری امروز جهان است، بیش از چند دهه تجربه نداریم. به هر حال آغاز این زبان از اروپا است. هنر ایران نظیر نقاشی ایرانی، مینیاتور و شمایل بیشتر جنبه تزیینی دارند تا جنبه آکادمیك مانند آنچه در اروپا با یك پشتوانه ۵۰۰ ساله همراه است. نقاشی مال اروپا است. آنچه در دانشکده هنرهای زیبا تدریس می شد و می شود، همان زبان تصویری جهانی است.

ما در نقاشی بدون آگاهی سعی می کنیم فقط تقلید کنیم، مثلاً کار پیکاسو را می بینیم بعد می خواهیم مثل او کار کنیم در حالی که به تجربیات و سوابق هنری که هنرمندی مانند پیکاسو پشت سر گذاشته توجهی نمی کنیم.

او همچنین عوامل پیرامونی و اجتماعی و سیاسی را در شکل گیری جریان های هنری بسیار مؤثر می داند و معتقد است: «تلاطم های سیاسی

و اجتماعی کشوراز صدر مشروطه تاکنون به عنوان مانعی در برابر هنرمندان ایرانی عمل کرده و بسیاری را به ورطه هنر تزیینی سوق داده است. هنرمند تزیینی به دلیل آن که آثارش عاری از نگرش عمیق ذهنی است، نمی تواند مخاطب را با خود همراه سازد. از سوی دیگر دسته ای از هنرمندان که از ارائه آثار تزیینی اجتناب می کنند. هنرمند برای خلق اثر هنری نیازمند جهان بینی فردی است و باید از دریچه خرد شخصی به بررسی و تحلیل مسائل و جریان های جامعه پیرامون خود بپردازد. این شیوه برخورد هنری از زمان وقوع مدرنیته در جهان پی ریزی شده است و آثار مهمی همانند چهره نگاری مونالیزا بر همین پایه نقاشی شده اند. هنرمند برای خلق اثر هنری بایداز آزادی بیان برخوردار باشد تا بتواند با استفاده از دریچه ذهنی خود، محیط پیرامونش را منعکس کند».

بی شك نام منوچهر معتبر در نقاشی معاصر ایران، نامی مانا و ماندگار است، نامی که به طراحی این دوران اعتبار می بخشد و از اعتبار طراحی سخن می گوید.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=250428

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد مهدی ویشکایی



من بیشتر حضوری کار می‌کنم. گاهی هم از روی عکس پرتره می‌سازم. پرتره که می‌سازی وقتی شهرت پیدا کردی رهایت نمی‌کنند و نمی‌توانی رد کنی. وقتی که پرتره‌های من شهرت پیدا کرد و در چند نمایشگاه کارهایم مورد توجه ناقدان قرار گرفت موقع تاج‌گذاری از دربار مرا خواستند که پرتره‌هایی از شاه و ملکه تهیه کنم.

من تابلویی از ملکه ساخته بودم جلو تخت طاووس. از روی عکسی که در لایف چاپ شده بود. ملکه این تابلو را دیده بود و گفته بود چون این تابلو شاه ندارد نمی‌توانم از آن استفاده کنم. این بود که مرا خواستند تا پرتره‌ای حضوری از شاه بسازم. من قبلاً از روی عکس پرتره‌هایی ساخته بودم اما حالا که قرار بود در حضور کار کنم دچار اضطراب شده بودم. این مطلب را برای آن می‌گویم که حالا این وقایع چه کوچك و چه بزرگ، چه خصوصی و چه عام، بخشی از تاریخ است و ربطی به احساسات قبلی یا فعلی من نسبت به این آدم‌ها ندارد. در همه جای دنیا پرتره‌سازها از مقامات رسمی تابلوهایی می‌سازند که غالباً کارایی وسیعی هم دارد و به صورت چاپی در کتاب‌ها، ادارات و جشن‌ها و سوگ‌های عدیده مورد استفاده قرار می‌گیرد.



باری، پیغام دادند که بیا نوشهر و پرتره بساز. مرا بردند هتل چالوس، روز معین من آماده شدم فکر می‌کردم مرا می‌برند کاخ و جلسه رسمی است، در هوای گرم تابستان به اجبار لباس رسمی پوشیدم کت و کراوات و این حرف‌ها. جعبه رنگ و سه پایه و بوم را برداشتم و راه افتادیم، زیر بار این وسایل سنگین دست‌وپا گیر خسته شدم. مرا صاف بردند اسکله و شاه با مایو روی صندلی زیر چتر آفتابی نشسته بودم. ژستی که برای ساختن پرتره در مراسم تاجگذاری اصلاً مناسبتی ندارد. عده‌ای نشسته بودند پشت میزها و رامی بازی می‌کردند مثل آتابای و هاشمی‌نژاد و مشیری. شاه هم با ایادی تخته بازی می‌کرد. حالا وضع مرا تصور کنید که با لباس رسمی زیر آن وسایل سنگین ایستاده‌ام بین آن عده و نمی‌دانم که چه کار کنم.

داشتم به شاه نگاه می‌کردم که متوجه من بشود و اجازه بدهد که کارم را شروع کنم. اما او اصلاً متوجه حضور من نشده بود و سخت سرگرم بازی بود. یك‌دفعه عصبانی شد و بازی را بهم زد و تخته را بست. معلوم شد که سه می‌خواسته و نیامده است.

این اولین دیدار من برای تهیه پرتره حضوری بود. فرح در فاصله‌ای دورتر در آفتاب کتاب می‌خواند. ایادی رفت پیش او و خبر داد که نقاش آمده، چه کار باید بکند. فرح رفت شاه را در جریان قرار داد و او گفت بیاید. من هم جلو رفتم، احترام به‌جا آوردم، سری تکان داد و پرسید شما هستید می‌خواهید اسکچ تهیه کنید؟ گفتم بله. اجازه داد سه پایه را در محل مناسب استوار کردم و رنگ‌ها را آماده کردم. شاه همچنان با مایو نشسته و روزنامه مهر ایران می‌خواند و سگ گنده‌ای هم جلوی پایش خوابیده بود. حالا شاه روزنامه را از جلو صورتش نمی‌برد کنار که من چهره‌اش را ببینم و کارم را شروع کنم. مستاصل در آن هوای گرم توی آفتاب ایستاده‌ام. دو تا دست می‌بینم و یك روزنامه و جرات ندارم بگویم روزنامه را کنار بکشید! حالا وزرا هم رسیده‌اند و کار دارند و منتظر شرفیابی‌اند. فرح آمد جلو، وقتی دید بیکار ایستاده‌ام رفت به شاه گفت شما روزنامه می‌خوانید. نقاش صورتتان را نمی‌بیند اگر ممکن است به نقاش نگاه کنید. شاه همان‌طور که روزنامه را اندکی پایین آورده بود گفت باشد گاهی نگاه می‌کنم.

تیك لب داشت، كله‌اش كوچك بود، شبیه عکس‌هایش نبود. دماغش آن‌قدر گنده نبود، برنزه شده بود، ورزشکار ماب به نظر می‌آمد. سرش را اصطلاح کرده بود و آراسته بود. کار می‌کردم گاهی نگاه می‌کرد اما این پز کافی نبود. البته چون برای وزارت‌خانه‌ها از روی عکسش کار کرده بودم تناسبات دستم بود و خیلی سریع کار می‌کردم. تا این که ولیعهد آمد و گفت می‌خواهم اسکی کنم.

گفت بگو حاضر کنند، پس از سه ربع، نیم ساعتی که به عنوان مدل نشسته بود بلند شد آمد، کار را دید. گفت شما خیلی سریع کار می‌کنید. فردا هم همین موقع بیایید و رفت.

فرح گفت: «نقاشان خارجی زیاد آمده‌اند که پرتره تهیه کنند. وسط کار ایشان گفته است نمی‌خواهم. معلوم است که از کار شما خوشش آمده.» از شدت گرما و خستگی نمی‌دانستم چه بگویم عرق چشم‌هایم را می‌سوزاند. نگاه نمی‌توانستم بکنم. به من گفتند اعلیحضرت گفته‌اند فردا لباس آزاد.

روز دیگر با پیرهن رفتم. این بار شاه ننشست می‌رفت و می‌آمد با وزرا صحبت می‌کرد گاهی هم می‌آمد و نگاهی به تابلو می‌کرد. او را با لباس کرم ساخته بودم در بك گراند سفید. در آخر گفت صورت که خوب شده، گفتم می‌خواستم از چهره برای تابلوی بزرگ تاج‌گذاری استفاده کنم. تابلو را آوردم تهران و تابلوی دو نفری آن‌ها را ساختم با لباس‌های مخصوص. اما برای تاج آن‌ها جا نبود. تاج برای‌شان نگذاشتم. اردشیر زاهدی گفت من این تابلو را می‌خواهم برای تولد شاه هدیه بدهم. تابلو را بردند پیش شاه، شاه گفته بود چرا تاج مرا بریده است؟ تابلو را پس آوردند که تاجش را هم بساز! اما تابلو جا نداشت و تعادلش به هم می‌خورد و نمی‌توانستم بوم را بزرگ‌تر کنم. نمی‌دانستم چه کنم. یکتایی آمد کار را دید گفت چهارچوب بزرگ‌تری سفارش بده، همان‌قدر که لازم داری، من با چسبی که دارم بوم را برایت بزرگتر می‌کنم طوری که وصله آن معلوم نباشد این کار را کردیم و تاج، آن‌جا جا گرفت. گفتم یکتایی ممکن است این تابلو از آن‌جا که وصله کرده‌ایم ور بیاید، گفت خاطرت جمع باشد آن موقعی که ور بیاید این‌ها هم نیستند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=241002

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد نامی پتگر



نامی پتگر استاد برجسته نقاشی در روز ۱۱ آذر ۱۳۲۴ در تهران متولد شد. فضای هنری و فرهنگی خانواده، کودکی او را از ابتدا به گونه یی متفاوت رقم زد. پدرش مرحوم استاد علی اصغر پتگر بازی های کودکانه او را به دنیای رنگ ها و سایه ها کشاند. او خنکای عمر خود را با عطر و دنیای سحرانگیز پرده های نقاشی گذراند و نوجوانی خود را با آموزه های تصویری پدر و عمویش و پنداره های مادرش به گونه یی طی کرد که در عنفوان جوانی به نقاشی چیره دست بدل شد.

مهارت او در نقاشی او را به دستیاری پدرش در تعلیم هنرجویان کشاند. پس از آن به صورت شخصی به تعلیم و تادب هنردوستان پرداخت و این راهی بود که وی در کنار آفرینش های هنری خود تا آخرین روز حیاتش در غروب هشتم امرداد ۱۳۸۷ در نوشهر ادامه داد.چیره دستی کمال یافته او در امتزاج با پنداشتش از اساطیر و دنیای اثیری به آثار او ویژگی های منحصر به فردی بخشیده است تا مخاطب را به جهانی آشنا و در عین حال بیگانه ببرد. مناظری ورای منظره و چهره هایی ورای صورت.علاقه او به عرفان و فلسفه شرق باعث شد تا پس از غور در مفاهیم عرفانی و شرق دور، هند، تبت و بودیسم، الهامات اعتقادی مکاتب فکری که ریشه های ذنیستی داشتند را در آثارش شاهد باشیم. در کارهایش آمیزش فیگور و تجرید با عناصر سمبلیک فراوانند که نشان از شناخت دقیق او از سمبل ها می دهد. اساطیر چه با خاستگاه غرب همچون یونان و رم و اسطوره های ایرانی همچون آناهید یا آناهیتا و کهن الگوهای تصویری تمدن های برجسته از مضامین آثارش هستند اما همگی با ریشه های قوی از ایرانی بودن.ایران چه قبل از اسلام و پس از اسلام از مطالب مورد علاقه او بود.

از دید او هنر در اسلام وسیله یی برای اشراق بود. او همین گونه هم زیست. با نگاهی موشکافانه به طبیعت و محیط اطرافش، نه فقط شاهد ظاهر آنها، در پی آنی می گشت که جوهر روح طبیعت بود. چشم اندازهایش که مقطع مهمی از آثار اویند، درخت صخره اند. آسمان، آب و رودند ولی نه این جهانی شاید از نظر او کمال مطلق را در طبیعت می توان یافت و او آن گونه که می دید می ساخت.پس از سال ها تدریس در تهران به نوشهر هجرت کرد تا به دور از قیل و قال شهر در آغوش سبزه ها و باران های تند به تند فضای جدیدی بسازد. هجرت او مسلماً ناشی از عزلت

طلبی نبود چرا که آنجا هم هنردوستان گردش جمع شدند و شاید بتوان به صراحت گفت؛ نامی فصل جدیدی را در نوشهر برای هموطنان خطه شمال رقم زد که فقط با اسم نامی پتگر شروع شد. جلسات نقد و بررسی، آثار نقاشان غربی مکاتب فکری و فلسفی غرب، تاریخ ایران باستان، سمبل های معماری و ارتباط آن با کهن الگوها، شناخت هنر در اسلام، ارتباط قلمروهای فکری و هنری بین غرب و شرق، برخورد عمیق با معانی واژه ها، ارتباط بین هنر، موسیقی و ریاضیات و بسیاری دیگر از تعلیمات جانبی نقاشی بود.نگاه تغزلی اش به انسان خصوصاً زن همانند جلوه یی از مادر، زمین، خاک از نشان های برجسته آثار اویند و می توان گفت قسمت اعظم آثار ایشان به دلیل داشتن همین مفاهیم (در بخش فیگورها) هنوز نمایش عمومی زیادی نداشته تا علاقه مندان بتوانند تمامی آثار او را در نمایشگاه ها ببینند.اما همین نکته هم مانع خلق آثارش با مضامین انسانی در قالب فیگوراتیو نبود.

او بدون ادعا قلم می زد و خوب می دانست چه می کند و کجا می رود.آخرین اثر او اثری بسیار شاخص با نگاهی نو و بدیع است که حتی در آثار خودش اثری بی نظیر است. شاید اتفاقی نباشد که همین آخرین اثر، اتوپرتره یی از خود او است که برای ما به یادگار گذاشت. همان طور که احتمالاً اولین آثار جدی اش را در نوجوانی با آینه و از چهره خود آغازید، باز در آینه به نقش زمینی خود پایان داد.او به عالمی وصل بود که همچون پیام آوران قرن حاضر برای خود ماموریتی را مفروض داشت که بر انجامش همت ها کرد و نسلی را مرهون نگاه دقیق و اثر بخشش باقی گذاشت. قامت بلند، باوقار و صدای بسیار بسیار دلنشین او حضوری بود که هنرجویانش مسحور کلامش شوند و مشتاقانه پای صحبت های او بنشینند. او سخنوری بی بدیل بود که جا و بی جا حرف نمی زد. اصراری بر افاضله علم و دانش نداشت. ولی بر جایی که مستعد و جوینده می یافت می بارید و می بارید تا شاید به مخاطب خاطرنشان کند که تو تا چه حد تشنه یی. فقط تشنگی را به یاد هنرجو می انداخت. بعد گام به گام او به سوی عطش می رفت تا با سیراب کردن او را از سراب برهاند.

نامی قالب های فکری گذشته و جدید، نگاه های متعصبانه عاری از کشف و شهود و یکسونگری را به چالش می کشاند و در این جدال تلنگرهایی به ذهن هنرجویان می زد تا آنها را هم پرسشگر بار آورد.

شاید بسیاری از مفاهیم که مغفول مانده اند، با تمام سادگی شان تبدیل به عنصری آزمایشگاهی می شدند تا زیر ذره بین موشکافانه ذهن کشف شوند.

استاد سوال ایجاد می کرد، سپس سوال ایشان را با سوال پاسخ می داد.پاسخ را از نهاد ما می خواست. تازه پس از کشف مقدماتی پاسخ، باز جنگجوی صلح طلبی بود که سوال را دنبال می کرد تا به پاسخ برسد. حتی اگر پاسخ، سوالی بزرگ تر باشد.

سهل و ممتنع بودن این روند، حاصل را محصولی آشنا ولی به غایت عمیق می کرد.

این رویکرد همگی از او بود که آموختیم.

در پایان فقط می توانم به او بگویم؛ استاد عزیز، نامی عزیز که اتفاقاً برادر ارشد من هم هستی، من نیز هنرجویی بودم که کمترین بهره را از تو بردم و ندانستم چه باید می کردم. دستان زیبا و انگشتان کشیده ات که مرا به یاد دستان پدر می انداخت، قلم را مانند چوبی سحرآمیز در دست می چرخاند تا مرا سحر کند. پای آثارت زانو می زدم تا زیبایی خالق را که به مخلوق کشانیده شده بود، ستایش کنم.

چرا که تو بارها می گفتی؛ الله جمیل و یحب الجمال.

فقط می توانم بگویم؛ نامی عزیز جایت خالی.

اما اکنون صدایش را می شنوم که با طمانینه می گوید؛ از نظر شما خالی یعنی چه؟

پر یعنی چه؟ آیا بودن کیفیتی مشابه پری است؟ و خالی بودن تهی است؟ جای شما خالی یعنی چه؟ و اینکه من در عین درگیر شدن با پرسش های پاسخگونه اش تشویق شوم تا در درستی معنا و واژه ها دقیق شوم و آن گونه که او می خواست درست بیندیشم.به چشم نامی نازنین، در ژرفای خالی، خلائی نیست و هر آنچه پر است، الزاماً بودی ندارد. به بیانی در نبود شما، شما گم نشده یی و هستی شما با رفتن تان نرفته است.جایت سبز.

مهرزاد پتگر

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=331822

VISTA.IR
Online Classified Service

استاد یرواند نهاپتیان



استاد یرواند نهاپتیان نقاش ارزشمند کشورمان در نخستین روزهای بهار دارفانی را وداع گفت.

یرواند نهاپتیان به سال ۱۲۹۶ شمسی مطابق با ۱۹۱۶ میلادی در جلفای اصفهان چشم به جهان گشود. دوران کودکی، نوجوانی، جوانی و کهنسالی را در جلفای اصفهان گذراند و در همان شهر نیز در خاك خفت. او می‌گفت اصفهان تنها شهر جهان است که مرا از خود بیخود می‌کند. ناقوس کلیساها و اذان گلدسته‌ها و شوریدگی این دو همیشه روح مرا صیقل می‌دهند.

هشتاد ساله بود که ملاقاتش کردم. می‌گفت صدها سال است که هر صبح خورشید در میدان نقش جهان طلوع می‌کند و من هرگاه از این میدان گذشته‌ام رنگ و بوی روزهای کودکی‌ام را احساس کرده‌ام، همان زمان‌هایی که همراه پدر و مادرم از آن عبور می‌کردیم. اصفهان برای من همیشه تمامی دنیا بوده است. من همه رنگ‌ها را در بازارهای نقش‌جهان یافتم. اصفهان شهر من، رنگ‌ها را به من آموخت.

استاد هرگاه از جوانی یاد می‌کرد قطره اشکی به میهمانی چشمانش می‌آمد. آهی می‌کشید و می‌گفت اصفهان شهر زیبایی است. شهر مهربانی است. شهر خاك و آفتاب و آب است. شهر کوه صفه است. می‌گفت جلفا خانه من است. زندگی من با رنگ ساخته شده، زندگی بدون رنگ و بدون هنر، تاریك و بی‌مفهوم است.

او می‌گفت زندگی برای من با دیوار مساجد و با رزهای معطر و لباس‌های رنگارنگ دختران عشایر و انعکاس پل‌های آجری در زاینده رود، معنا پیدا می‌کند. درختان کاج و چنار و کاروان‌های شتر با بارهای میوه که از باغ‌ها و مزارع اصفهان می‌آمد همه زیبا بوده و هست و همه نقاشی است.

یرواند سرشار از زندگی و سرشار از عشق بود، از اصفهان و زندگی چنان با شوق و عاشقانه می‌گفت که شنونده‌ای را بر سر شوق می‌آورد؛

دوست دارم میدان نقش جهان را، میدان کهنه را با کوچه هارونیه و مسجد علی و منار بلند و آسمانی‌اش را.

دوست دارم کلیسای وانك و حضرت مریم را با صدای ناقوس پُر طنینش که هر روز می‌نوازد. دوست دارم پل‌های رود را. پل‌های مارنان و سی‌وسه‌پل و خواجو و پل شهرستان را، دوست دارم دهکده گورت را و برج‌های کبوترش را.

پرواند همیشه در جستجوی هویت ایرانی بود و همواره با اعتقاد راسخ این مسئله را در تمام نقاشی‌هایش حفظ می‌کرد. طبیعت بی‌جان‌های او، همدلی و همنشینی گُل و گلیم و سفال و ... را به زیبایی در خود دارد که به تمامی نشانه‌ایی از عشق او به هویت ایرانی است.

پرواند پیوندی جدا ناشدنی با طبیعت داشت و آثارش زلال، محکم، راحت و ماندنی است. او در آثارش حقیقت زندگی را نقش می‌کند. آبرنگ‌های او به بیننده امید، زندگی و نشاط می‌بخشد. او می‌خواست آثار تاریخی و میراث فرهنگی و باستانی ایران را که یادگار گذشتگان و اجداد هنرمند ایران بوده‌اند، با نقاشی‌هایش ثبت و حفظ کند و در حقیقت پیام هنری نسل‌های گذشته و حاضر را به نسل‌های بعد و آینده برساند.

او فصل‌ها و یادهای این سرزمین را به نقش کشیده. استاد انسانی مهربان بود روحی بی‌آلایش و خُلقی خوش و چهره‌ای گرم و صمیمی داشت. او اینك در بین مانیست. تا دیگر بار کِی این‌گونه هنرمندی از خاك اصفهان برخیزد. به راستی فقدان این استاد بزرگ و نقاش توانا برای تمامی کسانی که عشقی به این سرزمین دارند، بسیار دشوار خواهد بود.

پرواند از هفت سالگی نقاشی را آغاز کرد. هنوز نوجوان بود که پروفسور پوپ سرکیس خاچاطوریان را برای نقاشی به اصفهان دعوت کردند و در دوران جنگ جهانی نیز الکساندر نرسسیان هنرمند ارمنی ایتالیایی به ایران آمد. آن دو استادان پرواند بودند. پرواند پس از آموزش نقاشی به‌طور تخصصی به نقاشی با آبرنگ پرداخت و تا آخر با همین شیوه کار کرد و شهره عالم شد و صدها اثر بدیع و زیبا از خود برجای گذاشت.

استاد پرواند پس از آموزش نقاشی، حدود سه سال هر روز نزد استاد مسلم مینیاتور ایران استاد حاج مصور الملکی در محله کاشی‌پزهای اصفهان می‌رفت و به آموزش تحصیل نقاشی مینیاتور می‌پرداخت که بعدها در نقاشی آبرنگ و گاهی نقاشی‌های رنگ و روغن از آن استفاده کرد. از پرواند تعدادی اثر قلم‌گیری به شیوه مصورالملکی باقی‌مانده است.

پرواند همچنین در شناخت آثار باستانی مطالعه بسیار داشت و یکی از کارشناسان برجسته سکه‌های باستانی ایران به‌شمار می‌آمد. او بعدها خط نستعلیق و کوفی را نیز فرا گرفت و اغلب با قلم آهنی، خط نستعلیق را به‌صورت چلیپا مشق می‌کرد.

پرواند نهاپتیان یکی از شخصیت‌های موثر در شکل‌گیری مکتب نقاشی آبرنگ معاصر اصفهان بود. قلم و هنر او جایگاه خاصی در این میان هم سبکانش داشت و شاید برجسته‌ترین آن‌ها. طبیعت بی‌جان، مناظر اصفهان, کارگاه‌های سنتی، مسگری‌های، عصارخانه‌ها, کوچ عشایر, کاروان‌های رفته در کویرها، مساجد، کلیساها و بازارهای شهر تنها بخشی از سوژه‌های دلنشین او را شامل می‌شوند. که تعداد بسیاری از آن‌ها آثاری در موزه‌های ایران و جهان نگهداری می‌شود.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249180

VISTA.IR
Online Classified Service

استقلال خط و رنگ



چقدر خوب می‌شد اگر می‌توانستیم برای یک بار هم که شده ونسان را بدون ونگوگ ببینیم و هنر را بدون اساطیر آن. واقعا چه اتفاقی می‌افتاد اگر همه داستان‌های موجود درباره این نقاش ناامید یکباره از تابلوهایش پر می‌کشید؟ چه می‌شد اگر ما گوش خون‌آلود ونسان را فراموش کرده و خودکشی وی را کنار می‌زدیم؟ آیا می‌شد برای یک لحظه هم که شده برایمان فرقی نکند که این هنرمند چه زندگی فقیر و دردمندانه‌ای داشته و اکنون آثار او به چنان موفقیتی دست یافته که میلیون‌ها انسان را در سراسر جهان به شگفتی وامی‌دارد و میلیون‌ها یورو خرید و فروش می‌شود؟

ونسان ونگوگ نه تنها یک هنرمند که یک قهرمان بود. او زندگی مدرنی داشت، تنها و بی‌پناه، بی‌آنکه به روشنی بداند که به کجا می‌رود و برای چه زندگی می‌کند؛ آن هم زندگی‌ای که در نهایت پس از ۳۷ سال در توهمی به تمام معنی پایان یافت. البته برای ونگوگ پایان معنایی نداشت.

او در دیوانگی خویش تابلوهای حیرت انگیزی کشید و همه این تابلوها ماندگار شدند و درست به همین دلیل است که ونگوگ امروزه این همه محبوبیت دارد. برای ونگوگ ترس به زیبایی تبدیل شده بود. شهر باسل آلمان هم‌اکنون پذیرای صدها هزار علاقه‌مند آثار ونسان ونگوگ است به‌خصوص که حیاط اندرونی موزه نیز بازسازی و یک برنامه چند رسانه‌ای نیز ترتیب داده شده، ضمن آنکه فروشگاه بسیار بزرگی به‌نام هدیه‌های ونگوگ نیز راه‌اندازی شده است و خلاصه اینکه همه چیز مهیا شده تا بازدیدکنندگان این نمایشگاه را از دیدن موفقیت‌های مردی که تا سال‌های مدید طعم موفقیت را نچشید، شگفت زده کند. واقعا هم شگفت‌انگیز است وقتی همهمه جمعیت حاضر در نمایشگاه را پشت سر می‌گذاریم.

همه چیز به طرز عجیبی محقر و آشتی‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد، دیوارهای نمایشگاه تقریبا خالی است، در هر سالن تنها ۳ تا ۴ تابلو دیده می‌شود. چهره ونسان ونگوگ را تنها یک‌بار در یک تابلو می‌بینیم آن هم در حالی که دورتادور چشمان سبز رنگش سرخ شده است. ظاهرا هدف نمایشگاه باسل مبنی بر دعوت بازدیدکنندگان به این رویکرد هنری که از هنرمندان چشم‌پوشی کرده و فقط هنر را در نظر بگیرید، عملی شده است. بر این اساس بازدیدکنندگان این نمایشگاه از اشخاص دور شده و وارد دنیایی در افق‌های دوردست، شامل زمین‌ها، باغ‌ها، درختان، گل‌ها و حاشیه راه‌ها می‌شوند.

در بیش از ۷۰تابلو این نمایشگاه مناظر طبیعت دیده می‌شود. از همان آستانه ورودی نمایشگاه تابلوهایی به چشم می‌خورد که در آن پوسیدگی طبیعت، آسمان توفانی و خانه‌هایی دیده می‌شود که همچون گلوله‌های گل به‌نظر می‌رسند. در یکی از تابلوها مردی که چهره ندارد مشغول درآوردن تورب (زغال‌سنگ نارس) از باتلاق است. بدن این مرد آنچنان تیره شده که گویی جاده‌ای است که وی چرخ دستی‌اش را در آن هل

می‌داده است و زمین اطراف این مرد چنین به‌نظر می‌رسد که تا چند لحظه دیگر وی را خواهد بلعید. زمین برای ونگوگ خاستگاه و گور زندگی است. زندگی از زمین بر می‌خیزد و دوباره به آن باز می‌گردد.

البته نباید فراموش کرد که در تابلوهای پیشین ونگوگ که در سال‌های۱۸۸۰ و در هلند شکل گرفته‌اند نه فقط مناظر بیرونی که حالات درونی نیز نقاشی شده است. ونگوگ در این تابلوها نه تنها آبراهه‌ها و آسیاب‌های بادی که احساسات را نیز به تصویر کشیده است. طبیعت در این آثار به فضایی اشتیاق‌برانگیز تبدیل شده است. برخی معتقدند ونگوگ قصد داشته به زندگی ساده کشاورزان که با زمین پیوند خورده است، صورتی آرمانی ببخشد. البته برخلاف بسیاری از هنرمندان مکتب رمانتیسم در آلمان که در طبیعت در جست‌وجوی بزرگی خدا بوده و به تحسین اصالت پرداخته‌اند، در تابلوهای ونگوگ هرگز اثری از اصالت و ایده آل وجود ندارد.

مناظر ونگوگ همیشه با گاوآهن شخم زده شده و گل و گیاه به آن اضافه شده است. نقاشی کردن برای ونگوگ در حقیقت رسیدن به زمین است. او روی طبیعت کار می‌کند و آن‌را زیرکشت می‌برد. در تابلوهای ونگوگ در آغاز تنها چند مزرعه سنبل شکوفا دیده می‌شود تا اینکه قلم‌موی او با حرکت در اقصی نقاط تابلو شروع به جان‌بخشی به اشیا می‌کند. به این ترتیب ونگوگ مثلا در تابلوی برج کلیسا خطوط تیره رنگ کلفتی را به رنگ خاکستری کشیده است طوری که بیننده احساس می‌کند می‌تواند تندبادهایی را که درون برج در حال وزیدن است ببیند یا وقتی در رنگ قهوه‌ای برکه، رنگ سفیدی را به کار می‌برد، به‌نظر می‌رسد باعث ایجاد یک جوشش بسیار تند شیمیایی شده است. گویی اراده هنرمند با ماهیت طبیعت ترکیب شده است.

- استواری در نظم

ونگوگ اکنون به پاریس سفر کرده و آثار هنرمندان امپرسیونیست را مورد مطالعه قرار می‌دهد. او جهان بینی پیشین خویش را به خاک سپرده و با علاقه‌ای وصف‌ناپذیر رنگ‌های قرمز و آبی و سفید را روی بوم دسته‌بندی می‌کند؛ طوری که بیننده تنها در دور دست‌ها می‌تواند مناظر خیابانی، سایبان‌ها و عابران را تشخیص دهد. از این زمان به بعد دیگر رنگ‌ها در هم فشرده نمی‌شود بلکه در هوا معلق می‌مانند؛ به عبارت دیگر رنگ‌ها از اشیا جدا می‌شوند، طوری که گویی تنها به‌خود، تعلق دارند، گویی هرگز یک سطح نبوده بلکه همیشه یک جسم مستقل بوده‌اند و اکنون این جسم رنگی مستقل شروع به حرکت می‌کند و به چرخش در می‌آید؛ یکبار همانند انبوهی از ماهی‌ها و بار دیگر شبیه فوجی از گنجشک‌ها. چنین به‌نظر می‌رسد که بوم نقاشی از هم شکافته شده است.

هوا در تابلوها جریان می‌یابد و همه چیزهایی که تاکنون از نظم استواری برخوردار بود یکباره از هم پاشیده می‌شود. حتی خطی که تاکنون یک طرح کلی از اشیا را به دست می‌داد مسیر مستقلی در پیش می‌گیرد. این کشش به آزادی در آثار ونگوگ تا جایی پیش می‌رود که مرزها کم‌کم مشخص می‌شود. ونگوگ در یکی از این تابلوها زنی را در چمنزاری نقاشی کرده است که به‌تدریج به چمنزار تبدیل می‌شود. این زن در طبیعت رشد کرده و رفته‌رفته با رنگ سبز مایل به زردی پوشانده می‌شود. این تابلو یادآور تابلوی مرد باتلاق است. در تابلوی مرد باتلاق، ونگوگ مردی را نقاشی کرده که گویی از جنس باتلاق است. تنها تفاوت تابلوی زن چمنزار با مرد باتلاق در این است که در تابلوی زن چمنزار اثری از غم و اندوه دیده نمی‌شود بلکه بر عکس نشاط و سرزندگی در سراسر تابلو حاکم است.

- زیبایی ناخوشایند

بار دیگر تصاویر ونگوگ بسته می‌شوند، هوا بیرون می‌رود. او دیگر رنگ‌ها را روی بوم نمی‌مالد بلکه خود در میان رنگ‌های آبی و زرد حرکت می‌کند. انگار می‌خواسته نقاشی را دوباره با جسم خویش احساس کند، گویی دوباره در آرزوی فشردگی رنگ‌ها در تابلوهای پیشین خود است. ونگوگ اکنون در جنوب فرانسه کار می‌کند. او بی‌پروا با سه پایه نقاشی خویش به مزارع می‌رود. ونگوگ نمی‌خواهد چیزی اختراع کند. او می‌خواهد نقاشی کند، فقط همین. از این زمان به بعد واقعیات بیرونی در درجه دوم اهمیت قرار گرفته و واقعیات درونی رفته‌رفته درخشنده‌تر می‌شود. رنگ‌ها در بوم می‌لرزد، می‌چرخد، جاری می‌شود و بالا و پایین می‌رود.

البته نمی‌توان گفت که این وضعیت زیباست چون زیبایی آن ناخوشایند است. نیروها در این زیبایی به طرز عجیب و غریبی در هم شکسته

می‌شوند، طوری که هرگز نمی‌توان تعیین کرد که آیا این نقاش است که با قلم موی خود رنگ را همانند یک توپ دریبل کرده و پیش می‌بردیا بر عکس، رنگ‌ها نقاش را پیش می‌برند. به عبارت دیگر یک قدرت کنترل‌شده غیرقابل کنترلی در تابلوها جریان می‌یابد و تا چشم کار می‌کند نیروی چرخش قدرتمندی دیده می‌شود. به گفته کارشناسان کسی که این نیروها را درک می‌کند و در واقع کسی که از یک منظره به منظره بعدی کشیده می‌شود تنها اوست که معنای مدرنیسم را حس کرده و تنها اوست که مفهوم رهایی را می‌فهمد و البته به‌دنبال آن احساس نوعی ابهام و تردید نیز به وی دست می‌دهد که در واقع از همان احساس رهایی ناشی شده است. چنین فردی تقلای خالق یک اثر را در اثرش می‌بیند و در نهایت درک می‌کند که هنر تا کجا می‌تواند پیش برود.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=368699

VISTA.IR
Online Classified Service

استمرار در عرصه مارکت هنری



بازار فروش آثار هنری هنرمندان ایرانی و خاورمیانه از یک ماه و اندی پیش که برای چندمین‌بار فعالیت خود را آغاز کرد.

ابتدا حراج ساتبی (کمی پیش از کریستی)، کریستی(۹ آبان) و حراج بونامز(۴ آذر) در دبی آثار هنری مدرن و معاصر هنرمندان منطقه خاورمیانه را چکش زدند. دومین حراج بونامز در منطقه خاورمیانه در هتل میریج دبی برگزار شد و طی آن مجموعه‌ای از آثار بهترین هنرمندان ایرانی به فروش رسید.

در این حراج آثار نقاشی، مجسمه، عکس و کلاژ هنرمندان ایران، عرب، پاکستان و هند ارائه شده بود. بیش از ۵۰ درصد این آثار به هنرمندان ایرانی اختصاص داشت. در دومین حراج بونامز حدود ۶۰اثر از ۵۴ هنرمند ایرانی ارائه شده بود که ۴۴ اثر از هنرمندان ایرانی به فروش رسید.

بالاترین رقم فروش این حراج با مبلغ ۲۷۶ هزار دلار در اختیار حسین زنده‌رودی قرار گرفت. اثر دیگری از این هنرمند نیز به همراه اثری از فرهاد مشیری با عنوان «فرشته» هر کدام به مبلغ ۲۶۴ هزار دلار فروخته شد و مشترکاً در جایگاه دوم بالاترین رقم فروش این حراج ایستادند. همچنین یکی از آثار آیدین‌آغداشلو نیز به قیمت ۱۳۲ هزار دلار فروخته شد.

این حراج‌ها در حالی برگزار شدند که جهان دست‌خوش یک سری تحولات و دگرگونی‌های جدی در زمینه اقتصادی است. مطلبی که از نظر می‌گذرانید نگاهی کوتاه بر تحولات موجود دارد.

مدتی است که به علت بروز بحران اقتصادی در غرب،بازار حراجی‌های هنری در جهان و به خصوص در کشورهای عربی دچار رکود شده است؛ به طوری که در آخرین حراج کریستی در دبی بسیاری از آثار از قیمت پایه کمتر فروش رفتند.

این افت شدید در اقتصاد هنری که عده‌ای آن را سودآورتر از نفت می‌دانستند، زنگ‌خطری بود تا دست‌اندرکاران و هنرمندان پیشرو متوجه نکات مختلفی در سازوکار فروش محصولات هنری از طریق حراجی‌های فصلی بشوند. اولین نکته ارتباط اقتصاد هنر در منطقه خاورمیانه با اقتصاد جهانی است که این نکته مثبتی در جهانی شدن هنر ایرانی محسوب می‌شود.

اما ورود به مارکت جهانی پیش نیازها و سازوکارهای مناسب خود را طلب می‌کند. اولین امر، آگاهی از فعل و انفعالات اقتصادی در جهان است؛ به طوری که بیشترین سود و کمترین ضرر نصیب سرمایه‌گذاران، فروشندگان و خریداران شود. از این‌رو حمایت شرکت‌های بیمه اقتصادی و ارتباط با آژانس‌های حقوقی در امر اقتصاد اجتناب‌ناپذیر است.

مسئله دوم، درک خصلت‌ها و رفتارهای بازار جهانی است به‌گونه‌ای که باید قبول کرد نوسانات و افت و خیز در اقتصاد جهانی امری عادی است و با داشتن یک استراتژی بلندمدت مدیریتی می‌توان جایگاه خود را در بازار اقتصاد هنری تثبیت کرد.

نکته دیگر، داشتن چشم‌اندازی بلندمدت (حداقل ۲۰ساله) در اقتصاد هنری برای سودآوری است. چرا که نمی‌توان فروش میلیونی در یک سال را با فروش نازل در سال بعد قیاس کرد، بلکه میانگین درآمد هر دوره پنج ساله ملاک سود و ضرر در مارکت جهانی است و به خاطر ویژگی‌های منحصر به فرد آثار هنری چه در زمینه تولید (یا خلق) و چه در عرصه خرید (تغییر مد و سلیقه رایج) یک دوره ۲۰ساله مبنای سوددهی در اقتصاد و حراجی‌های هنری قرار می‌گیرد.

بنابراین هنرمندی که قصد ورود به عرصه فروش آثار هنری از طریق برگزاری حراجی‌های معتبری مثل کریستی و ساتبی را دارد متوجه باشد که در این حراجی‌ها نفس سودآوری رویکرد دوم محسوب می‌شود.

به عبارت دیگر، در درجه اول کشورهای حاضر در حراجی به دنبال کسب اعتبار و شهرت و توجه جهانیان به وجود آثار هنری در کشورهایشان هستند که به این ترتیب می‌توانند مدعی شوند هنرمندانی در سطح جهانی دارند که آثارشان در حد آثار هنرمندان غربی بوده و به همان اندازه خرید و فروش می‌شود.

با چنین سیاستی است که آمریکا در اوایل قرن بیستم بیشترین سرمایه‌گذاری را در ورود به حراجی‌های اروپایی انجام داد و اینک آثار «اندی وارهول» در کنار آثار «پابلوپیکاسو» خرید و فروش می‌شود و سود اصلی در کسب درآمد نیست، بلکه در موضوع نهفته است که مدیران هنری و موزه‌داران آمریکا در یک برنامه بلندمدت جایگاه هنر آمریکا در جهان را تثبیت کرده و آن را سودآور کرده‌اند.

برای ایرانی‌ها رسیدن به چنین چشم‌اندازی که در یک دوره بلندمدت،هنر ایرانی و به خصوص نقاشی آن در جهان مشهور و معروف شده و تضمینی اقتصادی هم در بر داشته باشد، دور از دسترس نیست، چرا که وجود هنرمندان صاحب سبک در ایران با سابقه چندین هزارساله فرهنگی پشتوانه قابل قبولی در یک رقابت جهانی در حراجی‌های هنری محسوب می‌شود. می‌ماند مدیریت هنری- اقتصادی و پرهیز از سودآوری یک جانبه کوتاه مدت در برنامه‌ریزی‌ها و داشتن یک استراتژی فرهنگی- اقتصادی و استمرار و تداوم در عرصه مارکت هنری.

سهیلا نیاکان

منبع : همشهری آنلاین

http://vista.ir/?view=article&id=124842

VISTA.IR
Online Classified Service

اسرار مونالیزا



در سال ۱۹۶۹، پسربچه ۱۱ ساله پاریسی با نام «پاسکال کوته» کارت متروی مادرش را قرض گرفت تا خود را به موزه لوور برساند و به گفته مادرش زیباترین نقاشی دنیا را به چشم ببیند. پسربچه آن‌قدر جلوی تابلوی نقاشی مونالیزا ایستاد تا مسوول موزه مجبور شد برایش یک صندلی ببرد.

۳۵ سال بعد کوته که دیگر یک مهندس شده بود باز هم سه ساعت را جلوی این شاهکار هنری سپری کرد، اما این بار با یک دوربین بزرگ و با کشف اسرار مهمی از این تابلوی پررمز و راز. بدین ترتیب و به کمک آن دوربین او توانست تصاویری مختلف از این تابلو را به انضمام چشم‌ها، دهان و دست‌های مونالیزا در ابعاد بزرگ بگیرد و در نمایشگاه مترئون سانفرانسیسکو در معرض دید بگذارد.

مطالعات طولانی‌مدت روی تابلوی مونالیزا، کوته را به سمت طراحی و ساخت این دوربین سوق داد که با وضوح ۲۵۰ مگاپیکسلی، از ۱۳ طیف نوری برای تهیه عکس استفاده می‌کند.

دوربین یاد شده با بهره‌برداری از فناوری مادون قرمز (Infrared) و همچنین روشن و واضح کردن تصاویر، تابلوی نقاشی را اسکن کرده و به‌صورت مجازی، لایه‌های روغن جلا را که در سال‌های متوالی روی آن زده شده، ورقه ورقه می‌کند و به عمق نقاشی نفوذ کرده و به سطح رنگ روغنی که لئوناردو داوینچی از آن استفاده کرده می‌رسد.

در تصاویر گرفته شده توسط این دوربین، به طور مثال درخت‌ها سبزتر و آسمان آبی‌تر به نظر می‌آیند. به این ترتیب کوته با استفاده از تصاویر این دوربین، توانسته بدون صدمه‌زدن به تابلو و به صورت مجازی به عمق نقاشی نفوذ کرده و با رسیدن به سطح رنگ روغن آن به اسرار نقاشی این هنرمند بزرگ پی ببرد. کوته در نمایشگاه «اسرار مونالیزا منتشر شد» در سانفرانسیسکو و با حضور هزاران تماشاگر مشتاق، ۲۵ مورد از رموز این نقاشی را که سال‌هاست در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، فاش کرد و به شرح مطالعات خود پرداخت.

وی در افتتاحیه این نمایشگاه گفت: تابلوی مونالیزا همانند یک آهن‌ربا افراد را به خود جلب می‌کند و اکثر مردم دوست دارند این تابلو را به چشم خود ببینند.

بسیاری از افراد که برای مشاهده این تابلو به موزه لوور می‌آیند چیز زیادی دستگیرشان نمی‌شود و حتی نمی‌فهمند که چرا مونالیزا بهترین تابلوی نقاشی جهان است. کوته در سال ۲۰۰۴، با دوربین ۲۴۰ مگاپیکسلی خود از مونالیزا عکس‌های بسیاری گرفت.

وی با دقتی که ساعت‌ها وقت گرفت توانست با استفاده از طیف‌های نوری مختلف از مادون قرمز تا ماورای بنفش، ۱۳ عکس از این تابلو بگیرد. این تصاویر به خاطر وضوح و قدرت تفکیکی که دارند، حجم حافظه بسیاری اشغال می‌کنند،

به طوری که ۱۳ تصویر مزبور حدود ۲۲ گیگابایت حجم دارند و هر تصویر آن شامل ۱۵ هزار نقطه در هر اینچ است.

وی پس از گرفتن عکس‌ها، برای آنالیز و مشاهده تصاویری که توسط امواج مادون قرمز و ماورای بنفشی گرفته شده و معمولا تنها توسط حشرات قابل رویت هستند، ۳ هزار ساعت وقت گذاشت.

کوته می‌گوید که ۲۵ مورد از رمزهای مونالیزا را از زیر چندین لایه روغن جلا و پس از سال‌ها تعمیر و رفو کشف کرده است. تصاویری که توسط امواج مادون قرمز گرفته شده‌اند، لبخند صاحب تصویر این تابلوی نقاشی را بزرگ‌تر و واضح‌تر نشان می‌دهند. کوته حتی معتقد است که با کمک این دوربین می‌توان طرح مقدماتی لئوناردو داوینچی را نیز که قبل از تکمیل نقاشی توسط رنگ روغن روی تابلو کشیده است، مشاهده کرد، اما بزرگ‌ترین کشف کوته در مورد ابرو و مژه‌های شخصیت نقاشی شده در این تابلو است.

وی می‌گوید: من یک مهندس هستم و همه‌چیز را به شکل منطقی خود می‌بینم. همیشه فکر می‌کردم که چرا ابرو و مژه در این نقاشی واضح نیست و چرا نقاشی با این مهارت و تبحر نباید به این جزئیات اهمیت بدهد؟! وی می‌افزاید: روزی با خودم گفتم اگر تنها یک تار ابرو یا یک مژه روی این تابلو پیدا کنم، در حقیقت مدرک بزرگی در دست خواهم داشت که ثابت می‌کند لئوناردو داوینچی برای شخصیت نقاشی خود مژه و ابرو کشیده است. این موردی است که تا آن موقع کسی کشف نکرده بود. سرانجام کوته در یکی از عکس‌هایی که از چشم‌های این نقاشی گرفته بود یک تار ابرو یافت. وی می‌گوید: اگر از نزدیک به چشمان مونالیزا نگاه کنید، ترک‌هایی را در اطراف چشم آن می‌بینید که بسیار ریز و تقریبا نامعلوم هستند و این نشان می‌دهد که قسمت چشم این نقاشی توسط مسوول یا مرمت‌گر آن پاک شده و مژه‌ها و ابروهای آن نیز به خاطر این دستکاری‌ها محو شده است. دوربین بسیار دقیق کوته وی را تشویق کرده تا در مورد جزئیات بیشتر این شاهکار هنری که همیشه اسراری در پس پرده داشته، بیشتر تحقیق کند.

سطح مادون قرمز این تصویر نشان می‌دهد که انگشت‌های دست چپ مونالیزا، در ابتدا در یک جای دیگر، غیر از محل کنونی خود کشیده شده بودند. کوته می‌گوید: تغییر محل این انگشت‌ها روی تابلو به خاطر تغییر وضعیت لباس شخصی است که مدل نقاشی لئوناردو داوینچی شده است.

وی می‌افزاید: بسیاری از افراد روی این نکته کار کرده‌اند و به نتیجه خاصی نرسیدند اما به نظر من دلیل موجه آن است که مکان قبلی مچ دست چپ روی پوششی قرار داشت که روی شکم مونالیزا بود و به نظر من این یک کشف بسیار بزرگ است.

با استفاده از عکس‌ها دیده می‌شود که رنگ پوست مونالیزا صورتی کمرنگ و فضای پشت او آبی‌روشن است در حالی که وقتی به تابلو نگاه می‌کنید رنگ آن خاکستری-سبز دیده می‌شود. کوته گفت: لبخند ژکوند اصلی مونالیزا، بسیار عمیق‌تر از آن چیزی است که به نظر می‌رسد و در حقیقت این لبخند تمام صورت مونالیزا را گرفته بوده است. از دیگر اسراری که توسط این محقق کشف شده این است که قسمت آرنج مونالیزا دستکاری شده است. این قسمت در سال ۱۹۵۶ توسط شخصی که با سنگ به تابلو زده، مخدوش شده بود.

همچنین همان پوششی که قسمت زانوی مونالیزا را پوشانده، قسمت شکم وی را نیز پوشانده است.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=281703

VISTA.IR
Online Classified Service

اصغر محمدی، یک هنرمند و چند خاطره



اصغر محمدی در ۱۸ شهریور ۱۳۱۷ در شهر بروجرد چشم به دنیا گشود. از ۲۳ سالگی کارهای تجربی نقد هنر کلاسیك، تدریس هنر در مدارس و تألیف کتاب‌هایی چون «آموزش نقاشی و کاردستی برای مربیان هنر»، «آموزش عالی هنری» و نیز «طراحی برای هنرمندان جوان» را آغاز کرد.

در سال ۱۳۴۰، به دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران وارد شد و تحصیل در رشته‌ی نقاشی را دنبال کرد. پژوهش‌های هنری او در ابتدا به هنر کلاسیك غرب و مکتب‌هایی چون امپرسیونیسم، فوویسم، هنر آبستره و کونستروکتیویسم (Constructivisme) معطوف شد، اما طولی نکشید که اندیشه‌ی آموزشی‌اش او را به‌سوی کاربرد هنر برای کودکان و نوجوانان سوق داد و پس از تألیف کتاب «هنر در کودکستان»، در سال ۱۳۴۲ به برگزاری نمایشگاه‌های متعددی از بهترین آثار نقاشی کودکان و نوجوانان در محل دانشگاه تهران، موسسه کیهان، پارك‌ها، مدارس و کانون‌های مختلف دیگر اقدام کرد.

از سال ۱۳۴۴، پس از فارغ‌التحصیلی از دانشگاه به عنوان هنرآموز هنرهای تجسمی در وزارت فرهنگ و هنر سابق، مشغول به کار شد و از همین ایام تلاش برای تغییر برنامه‌ریزی تعلیمات هنر در ایران تا سطح دانشگاهی آغاز کرد.از سال ۱۳۴۶، فعالیت هنری محمدی به سمت مجسمه‌سازی و کار روی گنجینه‌ی فرهنگی هنر ایران در مارلیك و املش و لرستان، به پیکرسازی روی می‌آورد.

در سال ۱۳۵۰، برای بازدید و مطالعه و شناخت بیشتر مسایل هنری اروپا، سفری به این دیار می‌کند و یك سال بعد با دریافت یك بورس فرهنگی در زمینه‌ی مجسمه‌سازی از جانب سفارت ایتالیا، این شاخه از فعالیت هنری‌اش را گسترش می‌دهد. پس از این سفر، چند فیلم آموزشی برای تلویزیون ایران و وزارت فرهنگ و هنر ایران می‌سازد.

در سال ۱۳۴۵، ریاست هنرستان هنرهای تجسمی پسران را می‌پذیرد، اما سالی نمی‌کشد که بار دیگر با استفاده از بورس یك ساله از طرف «انجمن ملی روابط فرهنگی» فرانسه، از شهریور ۱۳۵۵، برای تحقیق در زمینه‌ی مجسمه‌سازی عازم خارج می‌شود.

در سال ۱۳۵۶، وارد دوره‌ی دکترای «تاریخ هنر» دانشگاه سوربن پاریس می‌شود و تحقیق آکادمیك در موضوع «رابطه‌ی نقاشی و مجسمه‌سازی معاصر ایران با سنت‌هایش» را آغاز می‌کند. اما در بازگشت به ایران از سال ۱۳۵۸، پس از نگارش کتابی به نام «روش تدریس هنرهای تجسمی»، مجدداً به سرپرستی هنرستان هنرهای تجسمی پسران تهران انتخاب می‌شود.

سرانجام در هجدهم اسفندماه ۱۳۶۳ به ناگهان چشم فروبست و به ابدیت پیوست.

زنده کردن و ورق زدن خاطرات اصغر محمدی، حوصله نوشتن یك رمان را طلب می‌کند، او اگرچه عمری کوتاه داشت اما پر از عشق به انسان، هنر و زندگی بود.

یکی دیگر از هنرجویانش که هم‌اکنون فعالیت هنری خود را در خارج از کشور دنبال می‌کند، می‌گفت: من وقتی برای ثبت‌نام به هنرستان رفتم

همین که شروع کردم به حرف زدن، آقای محمدی که رئیس هنرستان بودند متوجه لکنت زبانم شدند. نگاهی به من کرده و گفتند: نمی‌توانیم شما را ثبت نام کنیم. پرسیدم چرا؟ ایشان گفتند: برای اینکه یك هنرمند تمام عیار باید بیان خوبی داشته باشد. وقتی این حرف‌ها را می‌گفت من محبت را در نگاهش دیدم. به او گفتم: اما من عاشق نقاشی‌ام.

گفتند: پس شرط دارد. گفتم: چه شرطی؟ گفت: از همین روز اول که وارد هنرستان می‌شوی باید روزی بیست دقیقه سر صف برای بچه‌ها درباره هنر سخنرانی کنی. من پذیرفتم و از روز اول تا یك ماه بعد هر روز سر صف برای بچه‌ها حرف زدم به طوری که یك وقت متوجه شدم دیگر لکنت زبان ندارم و این محدودیت رفته‌رفته از وجود من رفت. اما با این همه شاید حرف آخر او این بود که من در هنرم نیز باید با همان صراحت و جسارت کار خود را پیش ببرم یکی از شاگردانش که هم‌اکنون از هنرمندان طراز اول این سرزمین به حساب می‌آید تعریف می‌کرد: وقتی تصمیم گرفتم که برای تحصیل هنر شهرستان به تهران بیایم با مخالفت شدید خانواده مواجه شدم، آن‌ها با لجاجت مرا تنها گذاشتند اما چون به کار هنر عشق داشتم دست خالی بدونِ جا و مکان به تهران و هنرستان هنر پسران مراجعه کردم. وقتی علاقه‌ام را برای آقای محمدی گفتم ایشان به من گفتند جای نگرانی نیست. ایشان تمام وسایل را در اختیار من گذاشتند. از رنگ و دیگر وسایل نقاشی گرفته تا خورد و خوراك. حتی پول تو جیبی به من دادند و از همین لحظه بود که من معنای درك هنر و هنرمند زندگی کردن را از استادم آموختم.

آقای محمد ابراهیم جعفری که سال‌ها دوست و همراه او بوده خاطره‌ای از او را این‌گونه توصیف می کند.

تاریخ هنر دانشگاه سورین روی رابطه نقاشی و مجسمه‌سازی معاصر ایران با سنت‌هایش کار می‌کرد.

اولین سفر ایران‌گردی ما در سال‌های ۴۲ و ۴۳ همرا با محسن وزیری و قباد شیوا بود. اگر غلامحسین نامی از قلم افتاده برای این است که یادم نیست در این سفر او هم با ما بود یا نه. ولی یادم می‌آید هر کجا خرابه‌ای، دیواری یا قبرستانی می‌دیدیم، اصغر یك کاغذ بزرگ برمی‌داشت بر روی نوشته‌ها و نقش‌های سنگ قبر مورد نظرش می‌گذاشت و با پهنای پاستل شمعی سیاه، بر روی صفحه کاغذ می‌کشید. نتیجه، اغلب یك تصویر زیبای سیاه و سفید می‌شد، که حس و حال حجار ناشناس سنگ قبر را، آمیخته با شور و شوق و مهارت اصغر محمدی می‌دیدی.

در کارهای محمدی تاثیر سنگ قبرهایی که به آن‌ها عشق می‌ورزید و از آن‌ها الهام می‌گرفت در زمینه سیاه و یا موادی شبیه به پودر سنگ‌پا و خرده شیشه‌های رنگینی به صورت تصاویری مجرد ظاهر شد. چند ماه پیش یکی از آن‌ها را در موزه معاصر تهران پشت شیشه‌ها به دیوار آویخته دیدم. استحکام، صداقت و صمیمیت اثر، چشم‌های کارکشته مرا رها نمی‌کرد. اصغر محمدی از سال دوم دبستان عاشق نقاشی شده بود، یك جفت جاسیگاری ظریف سفال داشت که آن‌ها را با ساییدن یك آجر ساخته بود.

عاشق معلمی بود، و از همان سال اول به تعلیم نقاشی در مدارس می‌پرداخت. با کودکان و نوجوانان، عاشقانه کار می‌کرد، از همان آغاز با افرادی مثل خانم توران میرهادی آشنا شد و کار کرد، هنرهای تجسمی را بهترین وسیله برای پرورش نیروهای خلاقه می‌دانست، از نحوه تدریس هنر در مدارس آن روزگار رنج می‌برد. مدل نقاشی را برای رشد خلاقیت مضر می‌دانست، می‌کوشید با گفتن و نوشتن و تدریس کردن در موسسات مختلف تعلیم و تربیت هنر، تجربه‌هایش را به آموزگاران جوان انتقال دهد.

تاثیر کارها و گفته‌های اصغر محمدی در این اردوها به اندازه‌ای بود که یك‌بار در نیشابور، می‌خواست دو روز زودتر اردو را ترك کند، اردوی معلمین بود، از او خواستند که، این دو روز را بماند و چون محمدی ناچار به رفتن شد همگی غمگین شدند.چند ساعت بعد همهمه‌ای از پشت دیوار کاهگلی باغ رود نیشابور برخاست، دروازه باغ باز شد. محمدی را دیدم، بر روی دستان گروهی که شادی می‌کنند و به باغ رود نیشابور برمی‌گردند او به علت تاخیر به قطار نرسیده بود. یك‌بار دیگر، اصغر محمد را بر روی دست‌های شاگردانش دیدم در زیر یك بافته عشایری با رنگ‌های تیره، خوابیده بود. ظهر یك‌شنبه ۱۹/۱۲/۶۳ بود، همه شاگردانش، با فریاد گریه می‌کردند و من بهت زده به شست پایش که از پارچه‌ای سفید بیرون آمده، ابرها را نشان می‌داد، خیره شده بودم. کوه نمی‌ماند، تونماندی، من چرا بمانم؟! ...

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249221

VISTA.IR
Online Classified Service

اعتراض صمیمانه



هنر نقاشی این احساس و این رسالت باید به یک عامل حرکت و بیداری اجتماعی این دنیایی تبدیل شود زیرا پرده رنگ تهی از ظرافت که با انگشت شصت و یا حرکتهای ناگهانی قلم مو و یا با پاشیدن رنگ بر روی فضای کار گذاشته شود نمی تواند پیام تصویری مناسبی برای عصر حاضر باشدبه همین سبب هنرمند نقاش نباید در برخورد با زندگی تشویش آلود عصر حاضر رو به ظواهر دنیوی آورد و با بهره جویی از استعاره های معلق و دور از ذهن ،با مباهات در کج و معوج نشان دادن اشکال و

شکستن نظم و ترتیبهای قرینه دار که در برخی موارد با طرح و رنگ آمیزی چشم نواز ذهن بیننده را به انحراف بکشاند.

دراین مدل نقاشیها انگار نقاشی میان زمین و آسمان رها شده و نقاش گوئی در برابر درماندگی و استیصال فشارهای روانی جامعه با نوعی نیست انگاری (نیهیلیسم) واکنش های سخت متفاوت از خود بروزداده که با اندکی نیک نگری در می یابیم که خالق این اثرها(اگر بتوان نام اثر بر آن نهاد)هدفی پوچ و واهی بر ضد اقتضای جامعه نداشته و در نقاشی هایش راهی جز به هیچستان را دنبال نمی کند و نقاشی این مشیت الهی برایش به مکاشفه ای آزاد در رنگ بدل شده که نقاش با شگفتی و بی خیالی و وقار ناآگاهانه

رنگها را با هم تلفیق کرده و با بهره گیری از آزادی و بی بند و باری رنگها اثری کاملا"حسی و فاقد منطق را خلق کرده که درتمامی این نقاشی ها غرابت سبک و مظنون به وضوح دیده می شود.

شایسته است که نقاش در شاه راههای عرصه تخیل تصویرگرانه خویش که پیوسته رو به فضای گسترده آینده گشوده می شود به کند و کاو بپردازد و با اتصال تخیل بر واقعیتهای موجود در عصر حاضر،اثری را بیافریند که بیان کننده فقر وتهیدستی چه از لحاظ فرهنگی،اجتماعی،سیاسی ومذهبی بدون استفاده ابزاری برای منافع خویش باشد تا اثرش به یک نمونه عالی و بیدار کننده تبدیل شود.

رسالت یک نقاش ایرانی اگاهی دادن و بیدار کردن افراد است و اتصال آنها به فرهنگ و تاریخشان نه بسط و گسترش فرهنگهای غربی و نقاش این وحدت کننده امور انسانی و خدایی رواست که دردمند دلهای رنجور ،جانبخش روح های مصیبت دیده،مرهم زخمهای نسوخ(باز) و نقارکوب افکار خاموش باشد و این میسر نخواهد شد مگر با سر زندگی بی نظیر رنگها ،ظرافت طرح،گردش استادانه قلم مو بر پایه نوعی واقع گرایی اجتماعی و پویایی اندیشه وهنرمند درد شناس مردم وجامعه و آزادی اندیش مسئول باشد که نقاش ایرانی نقش ایرانی بزند و آتلیه های نقاشی این خلوتگاه عشق الهی ،مکانی برای عشق بازی نهانی با معبود گردد.

((کره،حجم آسمانی شفاها"نارنجی یا خاکستری و بی ریا مایل به آزادی و اینک دور از کرانه ،مقابل دریا

اسیر دام تنهایی این حدود بی پایان اندازه و وسعت، که حد ندارد))

محمد خداشناس گل افشانی

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=105475

VISTA.IR
Online Classified Service

اغراق در بداهه خاطرات



اگر کمی دقت کنیم این روزها حضور نسل نقاشانی که در خارج از کشور رشد یا تحصیل کرده‌اند رفته‌رفته در ایران درحال زیاد شدن است که البته در میانشان هنرمندانی با استانداردهای بالا نیز کم و بیش دیده می‌شوند که دلیلش حرف و حدیثی دیگر می‌طلبد.

اما آنچه جالب است اینکه خاطرات و مرور آنها به تازگی در آثار بعضی نقاشان جوان و به‌خصوص نسل مذکور به طرز عجیب و غیرقابل تصوری در حال رشد است و افکار نسل بعد از انقلاب به نوعی به باور و اندیشه رسیده که راهکارش جزو مرور خاطرات- خوب یا بد- نمی‌تواند باشد.

حال اینکه هر یک تا چه اندازه با راهکارهایی تازه در مدیای خود این خاطرات را مرور می‌کند، از همه مهمتر است.

بهروز باقری را اصولا نمی‌توان به اکسپرسیونیسم یا هر ایسم دیگری متعلق دانست، هرچند ضرب قلم‌هایش هیجاناتی از همان جنس را یادآور می‌شوند. ولی از نظر محتوایی و با توجه به عناوین آثار، این پرتره‌ها که از روی عکس کار شده‌اند برآمده از خاطراتی است متعلق به همان عکس‌ها. رنگ و ضرب قلم در این آثار شمایلی را از خاطرات افرادی ناشناس برای مخاطب و آشنا برای هنرمند بروز می‌دهد و به روز می‌کند.

یادها و تصاویری که در لحظات گذرا در ذهن نقش می‌بندد و نقاش با همان سرعت آن لحظه را روی بوم به نقش می‌آورد و ناگزیر



همان هیجان و لحظه‌ای‌بودن در صورت‌هایشان اعوجاجی را رقم می‌زند که بدون تردید بخشی از همان پروسه یادآوری را شامل می‌شود؛ یادآوری از جنس چرخشی ذهنی که پرتره را به سمت‌وسوی بی‌نظمی حزن‌آلود خاطرات می‌برد.

خاطراتی که در سکون به شدت بزرگ می‌شوند و هیجاناتی ناگهانی رنگ و بوی کهنه آنها را در مشام می‌تراواند. رنگ‌های باقری به همان اندازه رنگ و بویی قدیمی دارند که عکس‌های یادگاری چنین حسی را تولید می‌کنند. ترکیب رنگ‌ها در یک بی‌نظمی اکسپرسیو این خاطرات و خویشاوندی‌های سنتی را بازتاب می‌دهد.

عناوینی چون «زن آقای فلانی» یا مثلا «پسر عموی پسرخاله فلان کس» نوعی محتوای سنتی در دستاوردهای رنگی تازه شکل می‌دهد و رنگ‌ها اگر چه بوی کهنگی خاصی می‌دهند، ولی دیدن‌شان توسط نقاش و به کارگیریشان با حساسیتی خاص نوعی تازگی را در مدیای مورد بحث در این نمایشگاه رقم می‌زند. اینگونه اغراق‌های بداهه را در آثار کسانی چون «یان‌پی‌مینگ» یا «دنیس کاستلاس» می‌توان با محتوایی دیگر دید که در آثار بهروز باقری هم به واسطه رنگ‌ها و رنگ‌گذاری‌ها و هم عناوین رنگ و بویی شرقی یا شاید بتوان گفت ایرانی می‌توان یافت.

جدای از اینکه چهره‌ها همه انگار از عکس‌های ایرانی گرفته شده‌اند یک یونیفورم خاصی از دهه‌های ۵۰ و حتی اوایل دهه ۶۰ در آنها موج می‌زند. در این سویه اگر نقاشی را یک فضای اجتماعی از هنر تلقی کنیم آثار باقری این فضا را به نفع سنت‌های خویشاوندی تمام می‌کند و چیز زیادی را برای دنبال کردن مخاطب باقی نمی‌گذارد . هرچند از دل این فضا خاطراتی محو را به همان اندازه محو گرامی می‌دارد.

وحید شریفیان

منبع : همشهری آنلاین

http://vista.ir/?view=article&id=122727

VISTA.IR
Online Classified Service

افسانه دیوانگی



ونسان ونگوگ (۱۸۹۰-۱۸۵۳) هنرمند صاحب نام که آثار وی، به‌ویژه تابلوی «گل‌های آفتابگردان» از شهرتی جهانی برخوردار است، نقاشی است هلندی که گفته می‌شود در کنار نبوغ سرشار هنری در برهه‌هایی از عمر خویش به بیماری‌های عصبی و اختلالات روانی مبتلا شده ؛ به‌ویژه که وی قسمتی از گوش خود را بریده و در پایان نیز خودکشی کرده است.

موزه البرتینای شهر وین در اتریش که از چندی پیش میزبان نمایشگاهی بزرگ از آثار نقاشی این هنرمند جهانی است می‌کوشد با اثبات این



موضوع که آثار جسورانه ونگوگ با تسلط و هوشیاری کامل خلق شده‌اند، افسانه دیوانگی این نقاش را پایان ببخشد.

در همین رابطه مطلب پیش رو را که با عنوان «ونسان ونگوگ نقاش، دیوانه نبود!» از روزنامه آلمانی «ولت» ترجمه شده است از نظر می‌گذرانیم:

اوایل آوریل سال ۱۸۸۸ ونسان ونگوگ که باز تمامی پولش را صرف خرید وسایل نقاشی کرده است با نگرانی به برادرش تئو چنین می‌نویسد:« اگر تا یک ماه یا ۱۴روز دیگر نتوانستی پولی تهیه کنی به من خبر بده تا طراحی کنم.» ونسان ونگوگ که به شدت نگران روزهای پیش‌رو است به حمایت‌های مالی برادرش نیاز دارد چرا که تمامی پول خود را در خرید وسایل مورد نیاز برای کشیدن سری تابلوهای باغ میوه خرج کرده است. رنگ و بوم بسیار گران است و بسیاری از نقاشی‌های پیشین او نیز هنوز فروخته نشده نزد برادرش باقی مانده است. آن‌روزها هیچ‌کس سراغی از هنر او نمی‌گرفت در حالی‌که امروزه نمایشگاه‌های آثار ونگوگ همواره یکی از گرانترین و در عین حال تاثیرگذارترین نمایشگاه‌های جهان است. ونگوگ در دوران حیات خویش جزو طبقه کارگر به شمار می‌رفت.

• طراحی حیرت انگیز

کارشناسان معتقدند هر چند که ونسان ونگوگ در طول حیات خویش از شرایط مالی مساعدی برخوردار نبوده است با این حال نمی‌توان گفت که طراحی‌های وی از روی اجبار و در حقیقت به‌منظور صرفه‌جویی در خرید لوازم نقاشی خلق شده‌اند چرا که وی در خلق آثار خویش هیچگاه بدون هدف، مداد، قلم نی و یا گچ به دست نگرفته است. به گفته «کلاوس البرشت اشرودر» مدیر موزه البرتینای وین که موزه وی یکی از بزرگترین موزه‌های گرافیک جهان است، طراحی‌های ونگوگ نقطه ثقل آثار نقاشی و به عبارت بهتر مجموعه آثار او محسوب می‌شود. گفتنی است در نمایشگاه وین برای نخستین بار در جهان آثار خلق شده روی کاغذ این هنرمند نیز در شرایطی یکسان در کنار تابلوی‌های نقاشی او قرار داده شده است.

امروزه از ونسان ونگوگ به‌عنوان استاد مسلم استفاده از رنگ مایه‌های بسیار تند یاد می‌شود. در حقیقت وی می‌کوشید با بهره گیری از رنگ‌های تند در آثار خویش، تفاوت و تکامل را در موازات یکدیگر قرار داده و به «تمایزی تکمیلی» دست یابد. بهترین مثال در این زمینه تابلویی است که وی از گل‌های گندم آبی رنگ در مزارع نارنجی رنگ گندم کشیده است. هنگام چینش آثار ونگوگ در موزه البرتینا تلاش شده است نقاشی مشهور گل‌های گندم به‌عنوان نقطه مقابل تئوری «وجود رابطه متقابل میان نقاشی و طراحی» قرار گیرد. در حقیقت هنگام تماشای آثار به نمایش درآمده در این نمایشگاه این تصور در ذهن بیننده ایجاد می‌شود که این نقاش دگرگونی‌های عظیم هنری را با قلم نی آماده کرده و به انجام رسانده است. او در حقیقت بیش از آنکه نقاش باشد یک طراح بی‌نظیر بوده است.

ونسان ونگوگ در مارس سال ۱۸۸۶ به پاریس آمده و در کنار برادرش تئو که در یک گالری نقاشی کار می‌کند، ساکن می‌شود. شهر پاریس در آن زمان به کانون دنیای هنر تبدیل شده بود. ونسان ونگوگ پس از اقامت در پاریس و برقراری رابطه دوستی با «هنری تولوز- لوترک» نقاش و گرافیست فرانسوی(۱۸۶۴ -۱۹۰۱) به همراه او و دیگر دوستان نقاشش در کافه «مونت مارت» پاریس به بحث و گفت‌وگو پیرامون تئوری‌های رنگی سبک پست امپرسیونیسم می‌پرداخت. ونگوگ ۳۳ ساله که تازه چند سالی است هنرمند شده در آثاری که روی کاغذ خلق می‌کند می‌کوشد با بهره‌گیری از مجموعه خطوط، صحنه‌های رمانتیک و غم زده روستاییان را به تصویر بکشد.

این در حالی است که سبک به کار رفته در نقاشی‌های رنگ روغن او بر عکس قدیمی به‌نظر می‌رسد. پاریس در آن سال‌ها تا مدت‌ها تحت تسلط طریقه «بازی با رنگ» سبک امپرسیونیسم قرار داشت. پالت نقاشی ونگوگ نیز در واکنش به این روند روشن‌تر از قبل می‌شود به‌طوری‌که او در

خلق تابلوهایی چون «گلدانی از گل‌های گندم آبی» یکباره رنگ قرمز جیغ را در کنار رنگ‌های تند دیگری چون آبی و سبز بر بوم نقاشی‌اش می‌مالد؛ این رنگ‌ها بعدها وی را به شهرتی جهانی می‌رسانند. اما شاید پرسش کنونی این باشد که چگونه باید تمامی این رنگ‌ها را به درستی روی بوم نقاشی پیاده کرد؟

• پیروی از پل گوگن

پاسخ این پرسش را طراحی می‌دهد. ونگوگ در سال ۱۸۸۸ به آرل در جنوب فرانسه نقل مکان می‌کند. او در واقع در جست‌وجوی نور روشن جنوب است. خطوط بار دیگر و این بار قدرتمندتر از قبل به نقاشی‌های او باز می‌گردد. ونگوگ در آرل با پیروی از نقاشانی نظیر پل گوگن (نقاش فرانسوی(۱۹۰۳-۱۸۴۸)که تلاش می‌کرد با تاکید بیشتر بر خطوط و سطوح نقاشی به توصیف خوشبینانه بهتری از موتیف‌ها دست یابد، در سبک امپرسیونیسم پیشی می‌گیرد.

در طول این سال‌ها ونسان ونگوگ که در هنر خویش همچنان نیازمند ستیز با طبیعت است، برای خلق آثارش به مزارع اطراف شهر می‌رود و چون در تابستان هم باد خنکی که از شمال غرب می‌وزید به شدت سه پایه نقاشی او را تکان می‌داد لذا او مجبور بود برای بیان برخی از افکار و احساسات خویش تنها از کاغذ بهره بگیرد، که در این میان از دل برخی خطوط، طرح‌های استادانه‌ای سر بر می‌آورد، مانند چشم‌انداز صخره‌های آهکی کلیسای «مونت ماژور» بر دشت، که در چند کیلومتری شمال آرل واقع شده است. اواسط ژوئن سال ۱۸۸۸ بود که ونگوگ تابلوی مشهور «درو در گندم‌زار» را یک‌بار به‌عنوان یک نقاشی و بار دیگر به‌عنوان یک طراحی با قلم نی خلق کرد. وی همواره این اثر را به‌دلیل ترکیب ریشه دار و عمیق مزارع زرد رنگ غلات مورد ستایش قرار می‌داد. او در نامه‌ای که در همین رابطه برای برادرش تئو نوشت چنین عنوان کرد که این نقاشی – درو در گندم‌زار- «با سلیقه» است و باید در سری آثار طراحی قرار بگیرد. البته منظور ونگوگ از طراحی در این مورد، زمینه گرافیکی هدفمند روی یک بوم خالی بود.

در اوایل آگوست ۱۸۸۸ مدتی پس از پایان تابلوی «درو در گندم‌زار» ، ونگوگ طرحی از روی آن کشید و به همراه چند طرح دیگری که او دوباره از تابلوهای رنگ روغن جدید خود کشیده بود برای یکی از دوستان هنرمند استرالیایی‌اش به نام جان روسل فرستاد. ونگوگ امیدوار بود که با این ارسال تبلیغاتی حامی ثروتمند خود را به خرید یکی از آثارش تحریک کند. ونگوگ برای خلق این طرح‌ها از روش ساده و سریعی بهره می‌گرفت؛ بدین معنی که سطوح یک تابلوی نقاشی به طرحی از خطوط، نقاط و دوایر تبدیل می‌شد. اشرودر مدیر موزه آلبرتینای وین می‌گوید: این طرح‌ها در حقیقت زمینه آزمایشی آثار ونگوگ را تشکیل می‌دهند. آزمایش های ونگوگ در گرافیک همیشه با تاخیر راه خود را در نقاشی‌های وی پیدا می‌کرد. بهترین مثال در این زمینه که در موزه آلبرتین نیز به نمایش درآمده است آثاری است که وی در تابستان ۱۸۸۸ خلق کرده است.

ونگوگ در این نقاشی‌ها می‌کوشد روستای کوچک ساحلی ساینت ماریس را به تصویر بکشد. در طرحی که ونگوگ بار دیگر از تابلوی نقاشی «قایق‌های روی دریا» می‌کشد همان خطوط مارپیچی پدیدار می‌شوند که مشخصه اصلی آثار وی را تشکیل می‌دهند. این در حالی است که در خود تابلوی رنگ روغنی که این طرح از روی آن کشیده شده هنوز اثری از این فرم هنری خطوط دیده نمی‌شود. به گفته کارشناسان بیشترین نمود خطوط مارپیچ را می‌توان در آثاری دریافت که پس از بروز نخستین اختلال عصبی و انتقال ونگوگ به درمانگاه «ساینت ریمی» در آوریل ۱۸۸۹، پدید آمد. برای نمونه می‌توان به تابلوی مشهور «مزرعه ذرت با سروها» اشاره کرد. خطوط رنگی این اثر نقاشی که همچون شعله‌های لرزان آتش به‌نظر می‌رسد هر بیننده‌ای را در این اندیشه فرو می‌برد که این خطوط مار پیچ و لرزان می‌تواند ناشی از بروز حمله عصبی حین نقاشی باشد.

• هوشیاری کامل حین حرکت قلم

کارشناسان خطوط موجی شکل و پر انرژی نقاشی‌هایی که ونگوگ از مناظر «ساینت ریمی» و نیز «اوور – سور- واز» کشیده است را غالبا با استناد به بیماری رو به پیشرفت وی چنین تفسیر می‌کنند که، این حرکت «عصبی» قلم تنها از انسانی بر می‌آید که روانی مختل و دنیایی متزلزل داشته باشد.

نامه‌های برادرش تئو نیز که از نحوه خاص خطوط در آثار ونگوگ ابراز نگرانی کرده بود تفاسیر کارشناسان را تقویت می‌کرد. اما با وجود تعابیر دقیقی

که از خطوط مواج آثار ونگوگ به‌عنوان سمبلی برای روح منقلب یک هنرمند شده است با این حال گفته می‌شود که ونگوگ نقاشی‌های مربوط به زمان بستری بودن در درمانگاه عصبی را در هوشیاری و تسلط کامل کشیده است. علاوه بر آن ونگوگ در نامه‌هایی که به دوست نقاشش برنارد نوشته است با تعمق بر پیشرفت هنری خویش از اهمیت پر معنی خطوط در نقاشی سخن گفته است. نمایشگاه آثار ونگوگ در موزه البرتینای وین که تا هشتم دسامبر۲۰۰۸ (اواسط آذرماه)دایر خواهد بود می‌کوشد با رد افسانه دیوانگی ونگوگ، این هنرمند صاحب نام، به بحث و گفت‌وگو در این‌باره بنشیند.

اشرودر مدیر موزه البرتینا در این باره معتقد است:« فرم مارپیچ و مواج خطوط در نقاشی‌های ونگوگ را نمی‌توان ناشی از بروز ناگهانی حمله عصبی در وی دانست بلکه آنچه وی را به این کار وامی‌داشته ناشی از غلیان هنر حقیقی از درون وی بوده است.» ونسان ونگوگ در طول دوران حیات خویش کوچکترین تقدیری در ازای خدمات هنری‌اش دریافت نکرد. وی در سال ۱۸۹۰ دو روز پس از شلیک گلوله‌ای به سینه خویش چشم از جهان فرو بست. دیری نپایید که دنیای هنر ،ونسان ونگوگ را ابتدا به‌عنوان یک نقاش و در نهایت به‌عنوان یک طراح کشف کرد.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=350665

VISTA.IR
Online Classified Service

اکسپرسیونیسم موضوع اصلی نیست!



فکر نمی‌کنم اکسپرسیونیسم موضوع اصلی باشد. به نظر من آنچه در حال حاضر در نقاشی معاصر جریان دارد از هویت‌های ملی بر می‌خیزد. مردم به تاریخ خودشان باز گشته‌اند تا برای یافتن معانی تلاش کنند. بنابراین با هنری مواجهیم که ظاهراً فقط می‌تواند برآمده از حساسیت‌های ملی باشد. مثل نقاشی معاصر ایتالیا.

انگلیس هم این روزها از نوعی تجدید حیات لذت می‌برد. آلمان و فرانسه هم همین‌طور. وقتی ایتالیائی‌ها و آلمانی‌ها به تاریخشان رجعت می‌کنند در واقع به استحکامات زیربنایی خود باز می‌گردند. هنر آمریکا هم خیلی اوقات- مثل پاپ آرت دهه-۵۰- می‌کوشد تا به سرچشمه‌هایش بازگردد، که البته به نظر من به اندازه کافی نمی‌تواند عقب برود. چرا که هرچه عقب‌تر می‌رود به زمانی نزدیك می‌شود که آمریکا بلادی منزوی بود و ریشه‌های هنری‌اش را هم در آن زمان نمی‌توان به آسانی پیدا کرد. در نتیجه این رجعت به گذشته، برای آمریکائی‌ها حاصلی جز انکار ریشه‌ای کهن‌تر از ۶۰ سال ندارد.

یکی از خصوصیاتی که در آثار کسانی چون داو، اُکیف و هارتلی می‌پسندم



این است که این گنگی را صریحاً درکارشان به نمایش می‌گذارند. تفاوتی که بین انتزاع «کاندینسکی» و «داو» موجود است خیلی جذاب است. آثار داو بسیار ادبی‌اند و در عین حال می‌توانند عکس‌العمل کسی مثل من را برانگیزانند. من آثار او را می‌فهمم و حتی به این نکته پی برده‌ام که همان کیفیات در آثار خودم هم وجود دارند. منظورم واکنش نشان دادن به فرم‌ها و روایات است. اکسپرسیونیسم همیشه برای من مهم بوده است. خصوصاً آثار ماکس بکمان. زمانی که نقاشی آبستره می‌کردم تابلوی «عزیمت» او مرا مجذوب خود کرد.

آن تابلو برایم جالب و هیجان‌انگیز بود. ولی اولین‌بار فکر کردم که نمی‌توانم با آن دست‌وپنجه نرم کنم پس چه بهتر که فراموشش کنم! بعدها که باری دیگر در برابر آن ایستاده بودم تصمیم گرفتم که موبه‌موی آن‌چه می‌بینم را حفظ و با خود مرور کنم تا ببینم حس خاصی را در من بر می‌انگیزد یا نه. آن‌چه کشف کردم این بود که بدون دانستن ماجرا یا این‌که فلان فیگور کدام شخصیت اسطوره‌ای است، می‌توانم به قصد و منظور تابلو دست یابم.

به راحتی می‌توانستم مثل یك داستان کامل به آن نگاه کنم. به‌طورکلی ادراك یك نقاشی روایی برایم مهم‌تر از اکسپرسیونیسم به عنوان یك سبك خاص است. «عزیمت» باعث شد که بفهمم آبستره به چه حدی از ورشکستگی دچار شده است. دیگر به آن‌چه در نقاشی آبستره می‌دیدم اعتماد نداشتم. تصویر همیشه طوری به نظر می‌آمد که انگار معانی را در پس خود مخفی می‌کند. لذا من به عنوان بیننده، به منابع خارجی نیاز داشتم تا مفهوم دقیق نقاشی را استخراج کنم. عزیمت بکمان اثری بود که تمامی معانیش را در دل خود محفوظ داشت. منابع آن نه خارجی و نه حتی هنری بودند. در واقع این اثر به منابع فرهنگی و عمومی ارجاع می‌کرد پس می‌شد قسمت‌هایی از آن را به مقولاتی چون ارعاب سیاسی، وقایع تاریخی یا ارزش‌های مذهبی ربط داد. یعنی در واقع تمام چیزهایی که به فرهنگ عمومی مربوط می‌شدند. به نظرم عالی می‌آمد! حسی که در پی‌اش بودم برانگیخته شده بود.

شخصیت‌های اسطوره‌ای بکمان برایم خیلی جذاب بودند اما هیچ منبعی برای درك آن‌ها در فرهنگ آمریکایی یا در اندوخته‌های ذهنیم سراغ نداشتم. بسیاری از اوقات درباره رسیدن به آن حد از اسطوره شناسی در آثارم فکر می‌کنم. یك‌جور ناخنك‌زدن به آن منبع عظیم، که البته هیچ‌وقت اتفاق نمی‌افتد. احتمالاً به خاطر همان دلایل فرهنگی.

آمریکا به واقع آن سرچشمه‌های نشانه‌شناسی را در اختیار ندارد.

جذاب‌ترین وجه داستان‌سرایی بکمان، بعد روانشناسانه آن است. روابط بین زنان و مردان و چگونگی بسط آن روابط در پانل‌های جانبی یك اثر نقاشی. می‌توان نتیجه گرفت که مسائل و دغدغه‌های شخصی، تلویحات و اشارات را بسط می‌دهند. آن‌ها به تاثیرات مقولات سیاسی و اجتماعی ارجاع می‌کنند. زبان تصویری بکمان خارق‌العاده است. قسمت‌هایی با خطوط سیاه ترسیم شده‌اند و بعد همراه باقی قسمت‌های نقاشی مثل جایی که تکه پارچه‌ای را میانه بازویی قرار داده، ساق‌پا، سینه و بخشی از یك رگ ورم کرده پشت عضله‌ای، براساس حسابگری‌های روانشناسانه، با رنگ‌های بدنی پر شده‌اند. این، نقطه‌ای است که می‌توان اوج تألم و دغدغه‌های او را دریافت. به نظرم حس بسیار ارزشمندی است و من فقدانش را در آثار کسانی چون کیرشنر یا امیل نلده که روایتی متملقانه از همین ماجرا را نقل می‌کنند، حس می‌کنم. آن‌چه اثر بکمان را منحصر به فرد می‌کند، داشتن و از دست ندادن سوژه است.

رویکرد مستقیم سایر اکسپرسیونیسم‌ها- به جز بکمان- به نمایش و بیان رفتارگرا و احساساتی همه احساسات و مفاهیم به نظرم ابلهانه می‌آید. خود من دریافته‌ام که در زمان حاضر، لازم است که بخش‌هایی از نقاشی‌ام ساکت، آرام‌کننده و تفکر برانگیز باشند. همان‌طور که خودم به سکوت و تعمق بیشتری نیاز دارم. بنابراین در حین نقاشی، خیلی بیشتر از گذشته به خودم سخت می‌گیرم و این برایم جالب است.

روش نقاشی بکمان نشان می‌دهد که کدام شخصیت مهم‌تر از دیگری است یا کدام قسمت از بدن در نظرش از اهمیت کمتری نسبت به سایر قسمت‌ها برخوردار است. هنر عین تئاتر است.

در تئاتر اگر قرار است در گوشی نجوا کنید باید آن‌قدر بلند باشد که بینندگان بتوانند بشنوند و در عین‌حال دریابند که این یك نجوای بیخ گوشی است. بنابراین هنرمند باید بتواند به فراخور حال ظرافت‌های متناسب ایجاد کند و در عین‌حال مهارت‌هایش را هم بروز دهد. این معیاری است که یك نفر را به عنون یك هنرمند خوب دسته‌بندی می‌کند.

حتی اگر بد نقاشی کند. بالاخره نمی‌توان منکر شد که نقاشی یك فن است. یك مهارت. و میان صنعت‌گران هم همیشه بهتر و بدتر وجود دارد. اما آنچه مسخره است این است که یك هنرمند آبستره اکسپرسیونیست بعد از ۲۰ سال لکه‌دار کردن بوم وانمود می‌کند که طبیعتاً در طول زمان بهبود پیدا می‌کند ولی سوال این‌جاست که او چطور می‌تواند سال‌ها با جهان اطرافش، به یك روش مشخص و تغییرناپذیر تعامل داشته باشد؟ برای یك نقاش بسیار مهم است که برای چالش برقرار کردن با نگاهی که به جهان دارد معانی تفضیلی داشته باشد و این همچنین به جذاب کردن نگاهش به پیرامون نیز کمك بسزایی می‌کند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=239483

VISTA.IR
Online Classified Service

اگر داوینچی زنده بود



فکر می‌کنی اگر «لئوناردو داوینچی» الآن زنده بود نقاشی‌هایش را چه‌طوری می‌کشید؟ اصلاً نقاشی می‌کشید؟

می‌دانی که او مخترع هم بود و علم فیزیک و ریاضی را خوب می شناخت؛ کسی چه می داند، شاید اگر او در قرن بیست و یکم زندگی می‌کرد، با استفاده از تکنولوژی این عصر و با وجود این همه قالب‌های متنوع هنری، کارهایی می‌کرد که من و تو حتی فکرش را هم نمی‌کنیم!

«پیتر گرین‌آوی»، فیلم ساز مشهور معاصر انگلسی هم درباره لئوناردو همین فکر را می‌کند. راستش را بخواهی او چند وقت پیش روی یکی از تابلوهای معروف داوینچی کاری نو و شگفت‌انگیز انجام داد، کاری در قالب نمایش صدا و نورکه ترکیبی بود از قالب‌های گوناگون هنری: موسیقی، نقاشی، فیلم و ...که همه با آخرین امکانات فناوری مدرن هم همراه شده بودند.

گرین‌آوی چند پروژکتور، کامپیوتر و بلندگو را در یکی از تالارهای «سانتا ماریا دله گرتزی»، کلیسایی در میلان ایتالیا، کار گذاشت و نمایشش را روی تابلویی مشهور که سال‌هاست در این تالار نگهداری می‌شود، اجرا کرد؛ تابلویی ۵۱۰ ساله، که شبی را نشانمان می‌دهد که در آن مسیح به حواریونش خبر داد یکی از آنها به او خیانت خواهد کرد؛ تابلوی «شام آخر».

اجرای نمایش گرین‌آوی در تالاری که همیشه در آن سکوت محض حکم‌فرماست و حتی هوایی هم که در آن جریان دارد کنترل می‌شود، روی یکی از مهم‌ترین نقاشی‌های تاریخ هنر، اتفاق خیلی بزرگی بود.

گرین‌آوی در کارش از پیشرفته‌ترین ابزارهای فناوری استفاده کرده تا مسیح تابلوی داوینچی به صورت تصویری سه‌بُعدی و لیزری دیده شود. در طول نمایش، در حالی که اپراهایی مدرن از بلندگوها پخش می‌شدند، بیننده‌ها گذشت یک روز را تجربه می‌کردند؛ در آغاز نور سپیدی بر فضای تابلو می‌تابید و آن را روشن می‌کرد و بعد حرکت سایه یک پنجره روی تابلو، هم وجود پنجره‌ای را در فضای نقاشی مجسم می‌کرد، هم حرکت خورشید را بیرون از این فضا.در آخر تماشاگران حواریون را می‌دیدند که پشت سایه میله‌های پنجره، حبس شده‌اند . در بخش انتهایی فیلم، باز خورشید از بالای سر مسیح طلوع می‌کرد و پس از آن همه تابلو در تاریکی فرو می‌رفت.

گرین‌آوی با استفاده از نور، رنگ‌های تابلو را به قرمز، خاکستری و سیاه تبدیل کرده بود؛ جلوه ضرب‌قلم‌های ملایم داوینچی را محو و جای آنها را به خطهایی داده بود که انگار با گچ کشیده شده‌اند؛ همه این تغییرها نقاشی آرام داوینچی را به تصویری از یک صحنه سخت و خشن تبدیل کرده بود.

طبیعی است که چنین اجرایی روی یکی از مطرح‌ترین شاهکارهای تاریخ هنر، بحث‌های زیادی را به دنبال داشته باشد. از نظر بعضی افراد، کار گرین‌آوی نوعی تخریب فرهنگی به حساب می‌آید، اما خیلی‌ها هم آن را تحسین کرده‌اند و معتقدند کار او اعتبار تابلوی داوینچی را به آن بازگردانده، به‌خصوص حالا که تصویر این نقاشی روی هرچیز

پیش‌پا افتاده‌ای مثل تی‌شرت و کیف‌دستی چاپ می‌شود و چشم همه آن‌قدر از آن پر شده که دیگر زیبایی‌ها و ظرافت‌هایش را نمی‌بینند، همین‌طور بعد از ساختن فیلم «راز داوینچی» که در آن معناهای پنهان این نقاشی نادیده گرفته شده و صرفاً به عنوان وسیله‌ای برای طرح یک توطئه معرفی شده است.

پیش از اجرای نمایش گرین‌آوی هم اختلاف نظرهای زیادی وجود داشت، برای همین حدود یک سال و نیم طول کشید تا مسئولان کلیسا به او اجازه کار روی تابلوی داوینچی را دادند. متخصصی که ۱۷ سال روی ترمیم این تابلو کار کرده بود، گفته بود: «ما از این تابلو مراقبت نکرده‌ایم تا به وسیله کار هنرمندی دیگر تبدیل شود.» از نظر او اصلاًقابل قبول نبود که این تابلو به صفحه نمایش یک اجرای امروزی تبدیل شود. او معتقد بود گرین‌اوی به این دلیل می‌خواهد از این تابلو برای اجرای نمایشش استفاده کند که توجه بیشتری را به کارش جلب کند. در آخر هم مسئولان کلیسا با این شرط به گرین‌آوی اجازه دادند که نمایشش را فقط یک شب و برای عده‌ای محدود اجرا کند. او هم شب دوشنبه سی ام ژوئن، این نمایش را برای گروهی از مقام های عالی‌رتبه شهر میلان، چند متخصص هنری و چند مبلغ مذهبی، اجرا کرد. بعد از اجرا همه با اشتیاق گرین‌آوی را تشویق کردند. بعضی از آنها می‌گفتند که این اجرا باعث شده جنبه‌هایی از این نقاشی برایشان روشن شود که تا پیش از آن اصلاً به آنها توجه نکرده بودند.

خود گرین‌آوی می‌گوید اگر لئوناردو الآن زنده بود از کار ما حمایت می‌کرد، او نه تنها به فیلم‌سازی علاقه‌مند می‌شد، بلکه دوربین‌هایی با کیفیت عالی برمی‌داشت و ایجاد تصویرهای سه‌بعدی و لیزری را تجربه می‌کرد.این تابلو مال همه مردم جهان، در همه زمان‌هاست و در این زمان این تابلو علاوه بر متخصص‌ها، به نسل لپ‌تاپ هم تعلق دارد.

حالا اعضای گروه گرین‌آوی دارند در انگلستان دنبال تالاری مناسب می‌گردند که در آن نمایششان را روی تابلویی کپی اجرا کنند. در این فاصله قرار است گرین‌آوی کارهایی روی تابلوهای مشهور دیگر آماده کند، کارهایی مثل «گوئرنیکای» پیکاسو، «نیلوفرهای آبی» مونه، کاری از جکسن پولاک و ... هر کدام متناسب با حال و هوای خودشان. یکی از آرزوهای گرین‌آوی این است که به او اجازه دهند روی نقاشی «روز رستاخیز» میکل‌آنژ هم در نمازخانه سیستین کار کند.

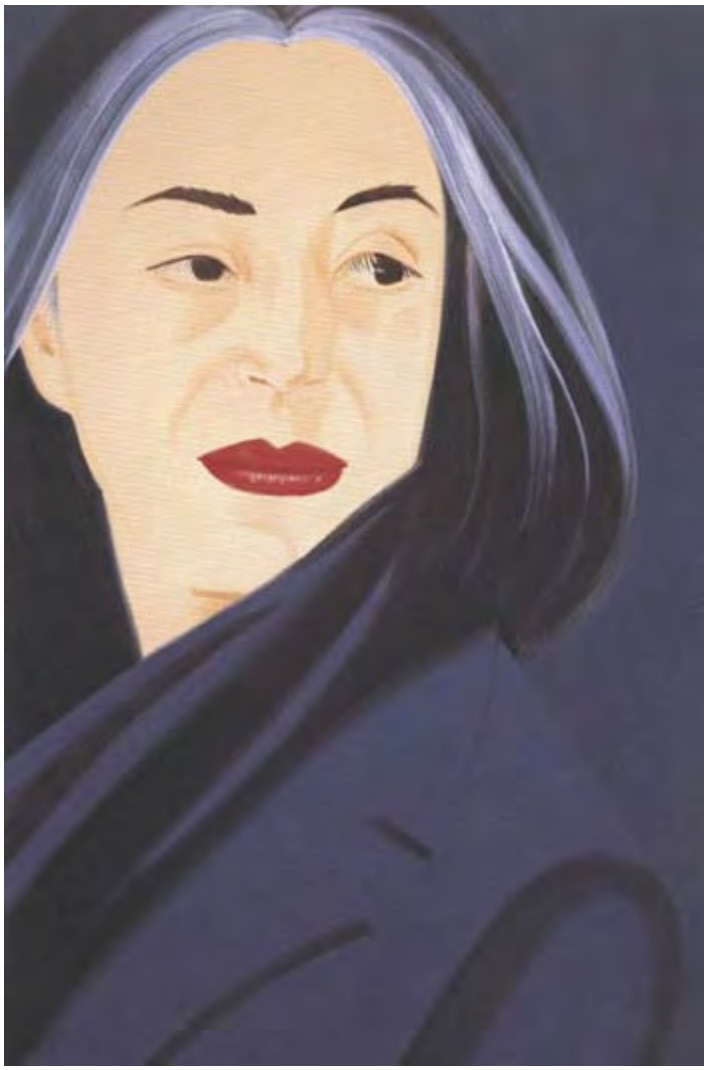
آتوسا رقمی

منبع : همشهری آنلاین

http://vista.ir/?view=article&id=112189

VISTA.IR
Online Classified Service

الکس کاتز نقاش آمریکایی



الکس کاتز یکی از نقاشان صاحب سبک قرن بیستم آمریکاست. از سال ۱۹۵۰ او یک تنه آنچه که رئالیسم معاصر آمریکا نامیده می شد را تغییر داد. او برای در آثارش دو تکنیک را با یکدیگر ترکیب می کند: آبستره با لبه های تیز و نقاشی مبتنی بر واقعیت.

او را گاهی به عنوان یک هنرمند «پاپ آرت» می شناسند اما خود کاتز در اینباره می گوید: «پاپ آرت محصول زمانه خویش است اما من از روش هایی در آثارم استفاده می کنم که قرن ها قدمت دارند. پس من نمی توانم یک پاپ آرتیست باشم.»

او ۲۴ جولای ۱۹۲۷ در نیویورک به دنیا آمد. سال های ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۹ را در مدرسه هنری انجمن کوپر گذراند و پس از آن وارد مدرسه نقاشی و مجسمه سازی Skowhegan در ایالت مین Maine شد. پس از آن او ۱۰ سال از عمرش را در نهایت سادگی و با کمترین درآمد زندگی کرد و با کارکدن در کارگاه های قابسازی و کارهایی اینچنینی روزگار می گذراند. در این مدت او روزی ۶ ساعت را به نقاشی کردن می گذراند تا به سبک اختصاصی خویش دست یابد.

اولین نمایشگاه موفقیت آمیز او در سال ۱۹۵۹ در گالری تاناگر Tanager هنگامی که ۳۲ ساله بود به دست آمد. از آن پس او با کارهای فیگوراتیوی که با سبک منحصر به فرد خود می کشید بر نسل های بعدی هنرمندان تاثیرگذار بوده است.

کارهای الکس کاتز را می توان در معتبرترین موزه های جهان یافت. به طور مثال در نیویورک موزه های متروپولیتن، موزه هنرهای معاصر و موزه هنر آمریکایی ویتنی آثار او را در خود جای داده اند که این اخری پس از موزه دانشگاه کالبی در ایالت مین بزرگترین مجموعه از کارهای او را در اختیار دارد. در سراسر آمریکا موزه هایی چون موزه دانشگاه هنر شیکاگو، موزه کارنگی در پیتسبورگ و موزه هنرهای زیبای شیکاگو آثاری از الکس کاتز را دراختیار دارند و در سراسر جهان موزه هایی مثل تیت Tate در لندن، مرکز ملی فرهنگ و هنر جرج پمپیدو در پاریس، موزه ملی هنر رینا سوفیا در مادرید، موزه اسرائیل در اورشلیم، موزه هیروشیما در

هیروشیما و موزه متروپلیتن توکیو آثاری از او را در کلکسیون خود نگهداری می کنند. او در سال ۱۹۸۵ از دانشگاه کلبی مدرک دکترای افتخاری دریافت کرد. او اکنون در نیویورک زندگی می کند.

او از کودکی کارهای هنری انجام می داد و کارهای که بسیار با یکدیگر متفاوت بودند. وقتی به سن نوجوانی رسید این کارها کم کم با هم داخل پیدا کرد. او می دوید و همزمان در یک ارکستر ویولون می زد. کاتز ارکستر را رها کرد چرا که فکر می کرد در دویدن موفق تر خواهد بود.

مادرش در روسیه هنرپیشه بود. او برای انجام یک نمایش درباره یهودیان به آمریکا آمد. پدرش صاحب یک کارخانه کاشی و سفال در روسیه و چند کشور دیگر بود. آنها تمام سرمایه خود را در انقلاب روسیه از دست دادند و به آمریکا آمدند و پس از چند سال صاحب خانه ای متوسط شدند. آنها تنها خارجیانی بودند که درآ« محل اقامت داشتند و این برای آنها یک شک فرهنگی بود.

مادر کاتز به هنرهای زیبا علاقه ای خاص داشت و در خانه آنها همیشه می شد تابلوهای نقاشی یافت. او درباره هنر اطلاعات زیادی داشت، اخبار را دنبال و در بحث های هنری شرکت می کرد.

در ۱۶ سالگی پدرش در یک تصادف درگذشت و مادرش به عنوان مترجم زبان آلمانی شروع به کار کرد و این باعث می شد که او نتواند از نظر مالی کاتز را که اندک استعداد هنری او نمایان می شد به خوبی حمایت کند. پس از جنگ او برای کار به ارتش می رود و هنگام خروج از ارتش جوازی دولتی در دست داشت که به او اجازه ۳ سال تحصیلات رایگان می داد.

او به هنرستان رفت و ۲ سال پایانی را در رشته نقاشی گذراند؛ نقاشی های قدیمی را کپی می کرد. در مدرسه هنر انجمن کوپر در هنرهای مرتبط با تجارت و هنرهای زیبا خواند. البته او تمام واحدهای هنرهای تجاری را افتاد چرا که درس های هنرهای زیبا او را بیشتر به شوق می آوردند و از همانجا تصمیم گرفت که یک نقاش تمام عیار شود.

این مدرسه با شاگردانش مدرک دانشگاهی اعطا نمی کرد و تنها به آنها گواهینامه ای می داد که نشان از به پایان رساندن تحصیل در این مدرسه بود و از آنجا که این محل مدرسه ای درجه یک در هنرهای زیبا بود، این گواهینامه از هر مدرکی معتبرتر بود.

او ناخودآگاه نقاشی میکشید و برای نقاشی هایش هیچ طرح و برنامه خاصی نداشت. علاوه بر این سبک او بسیار قدیمی و تقلیدی از پیشینیان بود و این برای او که قصد داشت نقاشی مدرن خلق کند نقطه ضعف بود. تمام سعی او در طول دوسال آخر تحصیلش این بود که نقاشی هایش را مدرن تر کند و مهم تر از ان سبکی مخصوص به خود داشته باشد.

او کشیدن نقاشی هایی با لبه های تیز (hard-edge) را از اواسط دهه ۵۰ میلادی آغاز کرد و این بسیار پیش از ان بود که دیگران به این روش نقاشی کنند.

منبع : دو هفته نامه فریاد

http://vista.ir/?view=article&id=270999

VISTA.IR
Online Classified Service

امپرسیونیسم شورش در برابر رومانتیسم



هنگامی که بحث «هنر مدرن» پیش می‌آید، اکثر افراد نوعی از هنر را در نظر مجسم می‌کنند که به کل از سنت‌های گذشته بریده و آثاری را عرضه می‌کند که هیچ هنرمندی در گذشته حتی تصوری از آن‌ها نداشته است. تعدادی از منتقدان آثار هنری طرفدار تحول و پیشروی‌اند و معتقدند که هنر نیز باید مانند همه‌ی عناصر دیگر پا به پای زمان حرکت کرده و تغییر کند. عده‌ای دیگر پایبند بودن به سنت‌های گذشته را اصل اساسی هنر و خلق آثار هنری دانسته و معتقدند که هنر مدرن از پایه و اساس اشتباه است.

اما مسأله این‌جاست که ارزیابی هنر مدرن به این سادگی‌ها نیست، چراکه این هنر مانند هنرهای گذشته در پاسخ و واکنش به پاره‌ای از مسائل پا به عرصه‌ی وجود نهاده و در بسیاری از موارد جایگاه خاص خودش را در جوامع یافته است. به‌عنوان مثال، معماری مدرن آهسته آهسته سر برآورد و در مقابل همه‌ی سرزنش‌ها و تحقیرهایی که متوجه‌اش بود، ایستادگی کرد، و اصول آن اکنون چنان ریشه‌های استواری یافته است که امروز دیگر کمتر کسی در پی زیر سؤال بردن آن‌هاست.

ظهور جنبش «امپرسیونیسم» نیز بسیار جالب و آموزنده است. نقاشی‌های امپرسیونیستی امروزه بیش از هر زمان دیگری دوست‌داشتنی و تحسین‌برانگیز هستند درحالی‌که در دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰، تقریباً همه، آن‌ها را تحقیر می‌کردند، مسأله‌ای که امروزه برای ما کاملاً عادی شده و با آن کنار آمده‌ایم این است که از آغاز ظهور هنر مدرن به این سو، همواره چنین بوده که هنری ابتدا تحقیر و تخطئه گردد و سپس تحسین و تمجید را به دنبال داشته باشد. (سرزنش‌هایی که متوجه‌ی هنر اندی وارهل شد، انتقاداتی که به هنر آبستره وارد بود، مخالفت‌هایی که با هنرمندان اُپ‌آرت می‌شد و...) ولی با وجود این واقعیت‌ها در مورد امپرسیونیسم وضع تا حدی فرق می‌کند، زیرا فهم نقاشی‌هایی که به این سبك خلق می‌شد، بسیار دشوار بود، گویی در آن‌ها نه طرحی وجود داشت، نه کمپوزیسیون و نه راهی برای این‌که مخاطب بداند چه چیزی را باید تحسین کند، تا چه رسد به این‌که بداند درباره‌ی چه چیزی باید فکر کند.

ظاهر نقاشی‌ها طوری بود که بیننده هیچ موضوع و محتوایی را در آن‌ها تشخیص نمی‌داد، شاید اگر تماشاگری حوصله می‌کرد، با کمك عناوین تابلوها موفق می‌شد منظره بودن برخی از تابلوها را تشخیص دهد، اما یك مسأله کماکان باقی بود و آن این‌که حرکات درشت و خشن قلم‌مو که برای به تصویر کشیدن آب و شاخ و برگ درختان قابل قبول بود، برای باز نمایاندن تصاویر دقیق و مشخصی مانند ساختمان‌ها و یا حتی آدم‌ها نیز به کار می‌رفت و این‌جا بود که فهم تصویر برای مخاطب بسیار مشکل می‌شد.

به تصویر کشیدن چهره‌ی انسان به نحوی مطلوب و پذیرفتنی از دیرباز مشکل‌ترین بخش هنر نقاشی بود، اما نقاشان امپرسیونیست گویی تمایل نداشتند که در این خصوص کوششی به عمل آورده و یا کاری را عرضه کنند که ارزش نام هنر داشته باشد. اما به راستی، نقاشی‌های امپرسیونیستی چه پیامی داشتند؟ امیل زولا در دفاع از آن‌ها گفت: «این طبیعت است که از ورای طبع انسان دیده می‌شود» ولی این طبیعت کجا بود؟این بوم‌ها نه‌تنها آثار قلم‌موهای درشت را نشان می‌دادند، بلکه از یکدیگر نیز قابل تشخیص نبودند و فقط امضاها بودند که می‌توانستند گواهی بدهند که طبع‌های منفرد احتمالاً در کار بوده است.

از دیدگاه بسیاری از منتقدان هنر، امپرسیونیسم، نقطه‌ی آغاز هنر مدرن به شمار می‌رود. این سبك در فرانسه، در دهه‌ی ۱۸۶۰ به‌عنوان واکنشی به هنر رسمی و انعطاف‌ناپذیر که تحت تسلط و نفوذ مؤسسه‌های سنتی مانند آکادمی هنرهای زیبا در آن زمان بود، به وجود آمد که

به‌عنوان مهم‌ترین تحول هنری قرن نوزدهم به شمار می‌رفت. امپرسیونیست‌ها گروه واحد و متشکلی نبودند که اصول و هدف‌های تعریف شده‌ای را دنبال کنند، بلکه جمعی از نقاشان بودند که دیدگاه مشترکشان آن‌ها را به هم پیوند می‌داد. مونه، مانه، پیسارو، رنوار، سیسلی و سزان چهره‌های اصلی این جنبش بودند.

این هنرمندان رویکردهای بسیار متفاوتی به امپرسیونیسم داشتند، امپرسیونیست‌ها آموزه‌ها و اصول هنر آکادمیك را به چالش گرفتند و در برابر اصل بنیادین رمانتیسم که می‌گفت «هنر باید بازتاب هیجان‌ها و احساسات عاطفی هنرمند باشد» شوریدند. آن‌ها به ثبت عینی زندگی واقعی و طبیعت علاقه‌مند بودند و می‌کوشیدند دریافت یا «امپرسیون» بصری آنی از یك صحنه را بر تابلو ثبت کنند. منظره، مهم‌ترین نقش‌مایه‌ی امپرسیونیست‌ها به شمار می‌آمد و این نقاشان، بر خلاف هنرمندان گذشته به جای نقاشی در استودیو و فضاهای بسته، اغلب در فضای باز و در دامن طبیعت به خلق آثارشان می‌پرداختند و تأثیرات مختلف «نور» را در نقاشی‌هایشان مطالعه می‌کردند.

هنر عکاسی و پژوهش‌های علمی درباره‌ی رنگ و نور، امپرسیونیست‌ها را بر آن داشت که زندگی و طبیعت را با نگاهی تازه و بی‌واسطه‌ی دانستنی‌های قبلی بنگرند. آن‌ها برای آن‌که تأثیرات نور بر سطوح مختلف، به‌ویژه در هوای آزاد را بر تابلوی خود تثبیت کنند، نقاشی را متحول ساختند و از رنگ‌های روشن و حرکت‌های سردستی قلم‌مو، بهره گرفتند. این هنرمندان، تأثیرات سترگی بر جنبش‌های هنری بعد از خود داشتند؛ برای مثال، نئوامپرسیونیست‌ها کوشیدند که اصول بصری امپرسیونیسم را بر مبنای علمی قرار دهند و پست امپرسیونیست‌ها آغازگر سلسله حرکت‌هایی بودند که هدف اصلی‌شان آزاد ساختن رنگ و خط از کارکرد بازنمودی صرف بود. آن‌ها می‌خواستند به ارزش‌های عاطفی و نمادینی برگردند که امپرسیونیست‌ها به خاطر تمرکز بر تأثیرات آنی و صحنه‌های گذرا زیر پا نهاده بودند.

اما به راستی چرا یك نقاش نمی‌تواند به همین اکتفا کند که در مقابل طبیعت نشسته و با مهارت تمام آن‌ها را عیناً نقاشی کند؟ پاسخ این پرسش را شاید بتوان در این مسأله جست‌وجو کرد که از زمانی که نقاشان «هر آن‌چه را می دیدند» نقاشی می‌کردند، پایه‌های هنر نقاشی سست شد، چراکه پرواضح است که اگر نقاشی بخواهد طبیعت و یا چهره‌ی انسانی را دقیقاً شبیه‌سازی کند، کاری شبیه به هنر عکاسی از آب درمی‌آید و واضح است که یك عکاس دقیق‌تر از یك نقاش می‌تواند منظره‌ای را ثبت کند. نقاشی باید پیامی در خود داشته باشد و یا لااقل، همان هدفی که امپرسیونیست‌ها دنبال می‌کردند، این‌که به نوعی با نقاشی‌هایشان سر به سر مخاطب صبور بگذارند، داشته باشد.

همه می‌دانیم که چگونه نقاشان اولیه به جای این‌که مثلاً یك چهره را از روی یك صورت واقعی شبیه‌سازی کنند از خطوط ساده‌تر استفاده می‌کردند و می‌دانیم که چگونه مصریان به جای دیده‌های خود، دانسته‌های خود را می‌کشیدند. نقاشی یونانی و رومی به کالبد این شکل‌های طرح‌وار جان دمیدند و نقاشی قرون وسطی به نوبه‌ی خود از آن‌ها برای روایت داستان‌های مقدس، و نقاشی چینی برای ابراز اندیشه‌ها، بهره جستند.

هیچ‌یك از آن‌ها از نقاش نمی‌خواست که «آن‌چه می‌بیند نقاشی کند». در عصر رنسانس بود که این نگرش سر برآورد. ولی هر نسلی از نقاشان کشف می‌کردند که قراردادهای ریشه‌داری که نقاشان را وامی‌داشت تا بیش‌تر، نه از دیده‌های واقعی خود، بلکه از شکل‌ها و فرم‌های قرار گرفته‌ی خویش استفاده کنند.

هنرمندان قرن نوزدهم بر آن شدند که همه‌ی این قراردادها را یکسر محو و نابود کنند و به این ترتیب یکی پس از دیگری مشمول این پاك‌سازی شدند، سرانجام امپرسیونیست‌ها اعلام کردند که سبك کار آنان به نقاش این امکان را می‌دهد که هر آن‌چه را که می‌بیند «با دقت علمی» بر بوم آورد. نقاشی‌هایی که بر اساس این نظریه به وجود آمدند، ازجمله آثار بسیار پرجاذبه‌ی هنری شدند، ولی این موضوع نباید دیده‌ی ما را بر این واقعیت ببندد که نگرش مبنایی آن‌ها صرفاً نگرشی نیمه‌درست بود. از آن روزها به بعد این موضوع، بیش از پیش آشکار شده است که ما هرگز نمی‌توانیم به‌طور دقیق و روشن، دیده‌های خود را از دانسته‌های خود تفکیك کنیم.

شخصی که نابینا به دنیا بیاید و بعد، از نعمت بینایی برخوردار شود، باید «دیدن» را بیاموزد، همه‌ی ما می‌توانیم با حدی از دقت نظر و مشاهده‌ی شخصی به این واقعیت پی ببریم که آن‌چه را دیدن می‌نامیم، همیشه و بدون استثناء شکل گرفته و متأثر از دانش (یا باور) ما درباره‌ی آن چیزی

است که می‌بینیم.

این موضوع به‌ویژه هنگامی آشکار می‌گردد که دو دید مختلف مطرح شوند. گاه پیش می‌آید که ما دچار خطای باصره می‌شویم. او به‌عنوان مثال، بعضی اوقات اشیاء کوچکی را که به چشمان نزدیك باشد، شبیه کوه بزرگی در افق می‌بینیم، یا تکه کاغذی معلق در هوا، به صورت یك پرنده در نظرمان مجسم می‌شود. ولی همین که به اشتباه خودمان پی می‌بریم، دیگر نمی‌توانیم آن را به صورتی که قبلاً می‌دیدیم ببینیم. حال اگر بخواهیم از اشیای موضوع دید خود نقاشی کنیم، در دو حالت قبل از پی بردن به اشتباه فوق و پس از آن، از فرمها و رنگ‌های متفاوتی استفاده خواهیم کرد.

در پایان باید یادآور شد که هنر مدرن و به‌خصوص نقاشان در قرن بیستم مجبور بودند برای این‌که مورد توجه قرار بگیرند دست به ابداعات و ابتکارات جدیدی بزنند که در زمان خود نوعی خرق عادت به شمار می‌رفت. هرگونه فاصله‌گیری از سنت‌های گذشته که به نوعی نظر منتقدان را برمی‌انگیخت و یا برای پیروان‌شان جاذبه‌هایی داشت به‌عنوان «ایسم» تازه‌ای مطرح می‌شد که البته گاه این ایسم‌ها چندان نمی‌پاییدند و دوام نمی‌آوردند. اما به هرحال تاریخ هنر در قرن بیستم نباید از کنار این تلاش‌ها و نوآوری‌ها بی‌تفاوت بگذرد، چراکه بسیاری از پراستعدادترین هنرمندان آن دوره به این پویش‌ها و تلاش‌ها پیوستند.

منبع : سورهٔ مهر

http://vista.ir/?view=article&id=248897

VISTA.IR
Online Classified Service

امپرسیونیسم: هنر و مدرنیته



در سال ۱۸۷۴ گروهی از نقاشان و مجسمه سازان، نمایشگاه گروهی را در پاریس برگزار کردند که باعث شکل گیری نهضتی با نام "امپرسیونیسم" شد. در میان بنیان گذاران گروه هنرمندانی چون: کلود مونه، ادگار دگاس و کامیل پیسارو وجود داشتند.

اعضای گروه با مستقل شدن از مجمع رسمی سالیانه که شامل هیئت ژوری از هنرمندان منتخب آکادمی هنرهای زیبا بود، متحد شدند و با وجود شیوه متفاوتی که در ارائه نقاشی هایشان داشتند، در جامعه به عنوان یک گروه مستقل و جدید ظاهر شدند. درحالیکه منتقدان سنتی آثار آنان را طراحی های نیمه تمام خواندند و به باد انتقاد گرفتند، نویسندگان مترقی تر، آنها را بخاطر نحوه نمایش زندگی مدرن مورد ستایش قرار دادند. برای نمونه، ادموند دورانتی در مقاله ای به نام " نقاشی مدرن" در سال ۱۸۷۶ نحوه نمایش آنان از یک موضوع معاصر را شیوه ای بدیع و مناسب و انقلابی در نقاشی عنوان کرد.

افراد گروه از انتخاب نامی برای این شیوه که دلالت بر نوعی اتحاد یا سبک باشد دوری می کردند با این حال بعضی هایشان نامی را که در آخر برایشان در نظر گرفتند و به آن شناخته می شدند یعنی " امپرسیونیست ها" را پذیرفتند. امروزه آثار آنها با ویژگی هایی چون مدرن بودن و محتوایی در جهت مخالف شیوه های سنتی، تلفیق تکنیک ها و ایده های جدید و نوع بیانشان از زندگی مدرن، شناخته شده اند.

تابلویی از کلود مونه با نام "Impression, Sunrise" که در سال ۱۸۷۴ به نمایش درآمد، باعث انتخاب نام امپرسیونیسم برای این آثار شد زیرا منتقدی به نام "لوییز لروی" این اثر را یک طراحی نیمه تمام و یک "تاثیر" خواند و نه یک نقاشی و از آن انتقاد کرد! این نام، شیوه ای را که اکثر نقاشان مستقل از آن استفاده می کرد، نشان می داد: ضربه های کوتاه و بریده قلم مو که اشکال و رنگهایی خالص و مخلوط نشده به دست می دهد و بر تاثیر نور در نقاشی تاکید می کند.

آنها سایه روشن ها را با رنگ های دیگری غیر از سفید و خاکستری و سیاه نمایش می دادند. استفاده آزاد و رهای انها از قلمو اثری ناگهانی و بی قید و بند بر روی تابلو داشت که غالباً کل کار و ترکیب بندی را می پوشاند. مانند تابلوی "Allée of Chestnut Trees" از آلفرد سیسلی در سال ۱۸۷۸. این شیوه ی به ظاهر اتفاقی با استقبال گسترده ای مواجه و حتی در مجمع سالیانه، به عنوانی زبانی جدید از نمایش زندگی مدرن شناخته شد.

علاوه بر تکنیک افراطی آنها، رنگهای روشن پرده های نقاشی امپرسیونیسم چشمها را که تا آن زمان به رنگهای سنگین نقاشی های آکادمیک عادت داشت، می زد. آنها از لایه ضخیم رنگ طلایی که نقاشان برای ملایم کردن اثر خود روی بوم میکشند، نیز استفاده نمی کردند. نقاشی ها بخودی خود بسیار روشن بودند. قرن نوزدهم شاهد گسترش ترکیب رنگهای جدیدی در هنر نقاشی بود، سایه هایی با آبی روشن، سبز و زرد که نقاشان تا پیش از آن هرگز استفاده نکرده بودند. برای مثال ادوارد مانه در سال ۱۸۷۴ در تابلوی نقاشی "Boating " به طور وسیعی از آبی نیلگون و ترکیبی از آبی سیر استفاده کرده است. کادربندی عجیب، ترکیب بندی متاثر از ژاپنی ها، قایقرانی شیک پوش و دستیار او با فرمی مدرن، و استفاده از مواد متعدد در نقاشی از ویژگی های دیگر این تابلوست.

استفاده از محیط های روستایی و حومه شهر پاریس، موضوع مورد علاقه نقاشان امپرسیونیسم خصوصاً کلود مونه و پیرآگوست رنوار بود. خیلی از آنها برای نقاشی چند ماه یا یکسال را خارج از شهر می گذراندند. خطوط راه آهن که به تازگی در خارج از پاریس تاسیس شده بود، بسیاری از پاریسی ها را در آخر هفته ها به حومه شهر می کشاند. بعضی از انها ترجیح می دادند بر زندگی روزانه مردم بومی دهکده تمرکز کنند و بعضی دیگر به زندگی کسانی که برای تعطیلات به دهکده می آمدند و از زندگی مدرن فاصله می گرفتند.

شاید پایگاه اولیه مدرنیته در اواخر قرن نوزده خود شهر پاریس بود، که در بین سالهای ۱۸۵۳ تا ۱۸۷۰ در زمان ناپلئون سوم نوسازی شد. فرمانده ارشد او به نام "بارون هوسمن" پروژه ها را هدایت می کرد و دستور به تخریب ساختمانهای قدیمی داد تا فضایی بازتر، پاکیزه تر و ایمن تر برای پاریس ایجاد کند.

یکی دیگر از اتفاقاتی که به چهره جدید پاریس کمک کرد، محاصره شهر در جنگ Franco-Prussian در سال ۱۸۷۰-۱۸۷۱ بود که باعث بازسازی شهر تخریب شده، گردید و در این زمانی هنرمندان امپرسیونیست چون پیسارو و گوستاو کایلبوت تابلوهایی از چهره جدید شهر خلق کردند. انها از سبک خود برای به تصویر کشیدن بلوارهای عریض، باغهای عمومی و ساختمانهای بزرگ استفاده کردند. گروهی دیگر بر زندگی کارگران، خواننده ها، رقاص ها وگروهی برلحظه های کوتاه و گذرای زندگی شخصیت هایی که مشاهده می کردند، تمرکز می کردند.

این جمع، در بین سالهای ۱۸۷۴ تا ۱۸۸۶ ،۸ نمایشگاه گروهی برپا کردند، اما بعدها عواملی چون محاصره پاریس، اختلافات سیاسی و فلسفی، باعث جدایی تعدادی از اعضا شد و تغییرات زیادی بین افراد گروه به وجود آورد.

تنوع زیاد و اشکال زیادی که در این نهضت به وجود آمد، ارائه تعریفی دقیق از امپرسیونیسم را مشکل می سازد. زندگی این مکتب مانند تاثیرات نوری که در تابلوهایشان خلق می کردند، کوتاه و گذرا بود اما حرکت این نهضت و نتایج آن و رویکرش به مدرنیته، بعدها مانند سکوی پرشی برای هنر پیشروی اروپا شد.

منبع : سایت فریا

http://vista.ir/?view=article&id=316767

امیر زنده دلان هنرمند نقاش: می توان از خاک جهانی برای مکاشفه ساخت



«امیر زنده دلان» در سال ۵۷ به دنیا آمده است. او که فارغ التحصیل رشته هنر از دانشگاه آزاد اسلامی است، اخیراً نمایشگاهی از نقاشی به روی سفالینه بر پا کرده بود. به همین بهانه گفت وگویی با وی کرده ایم.

▪ چه شد که به کار نقاشی به روی سفالینه روی آوردید؟

ـ من همواره با انگیزه ای دینی رو به هنر آورده ام. ممزوج گشتن طرح ها و نقش ها با «خاک» که سرشت بشریت است را به گونه ای اشارتگر به حیات جاودان اخروی و تپندگی اعمال انسانی پنداشته ام. در اینجا، بد نیست روایتی از سلیمان نبی(ع) در مورد خاک و کوزه گران و ظروف سفالی بگویم؛روزی سلیمان نبی(ع) خواست از ظرفی سفالین آب بنوشد که ظرف به صدا آمد و سخن گفتن آغاز نمود که؛ «من روزگاری انسانی بوده ام و جان داشته ام و بر این خاک زیسته ام»، سلیمان(ع) دستور داد ظرفی بیاورند که از خاک مردگان نباشد، اما هر ظرفی که آوردند؛ به سخن آمد که روزگاری جان داشته و زنده بوده است. حتی ظرفی را هم که از خاک ته دریاها ساخته بودند اینگونه بود. پس می شود از همین خاک، جهان دگری از معانی و مکاشفات معنوی ساخت.

▪ به عبارتی با رویکرد به هنر به دنبال مکاشفه اید؟

ـ هر پدیده ای راز و رمز جاودانگی را در خود نهفته دارد و به دنبال کسی می گردد تا این معما را رمزگشایی کند و بی شک تنها هنرمند با نگاه متفاوت اش این توان را دارد تا از راز سر به مهر پدیده ها، پرده بردارد. چون او نمایندأ پروردگار و آفرینندأ جهانیان است؛ یگانه هنرمندی که تمام خلقت و کائنات اثر هنری اوست.اویی که با نظم و ترتیب و اتصالهایی شگفت انگیز، چنان طراحی دقیق و حکیمانه ای دارد که تنها اندک کسانی اجازه خواهند داشت تا به این وادی پر رمز و راز وارد شوند و برای دیگران گوشه ای از این عظمت جمیل را واگویه کنند. به باور من تمام هنر در یک چیز خلاصه شده است و آن مسیری است که انسان را به تعالی و مکان و مقصدی والاتر از چیزی که هست و چیزی که در آن قرار داریم سوق می دهد و این تعالی، مکاشفه و دریافت درونی است نه بیرونی .آنکه از بشریت و درونمایه های الهی او دورمان کند نه تنها هنر نیست، بلکه تماماً بی هنری است . چون ما را از گهوارأ اصلی مان جدا کردند. همیشه میل به بازگشت به همان مکان نورانی و زیبا را داریم که از آن هجرت کرده ایم، بله ما «مرغ باغ ملکوتیم» که به عالم خاکی فرود آمده ایم. اما در همین خاک امکانی بالقوه نهاده شده تا به عینیت برسانیم تمام آن زیبایی هایی را که از آن دور افتاده ایم.

▪ تاکنون در بستر آثاری که برآمده از سلیقه و نگاه تان است، توانسته اید جان مایه سخن تان را واتاب دهید؟

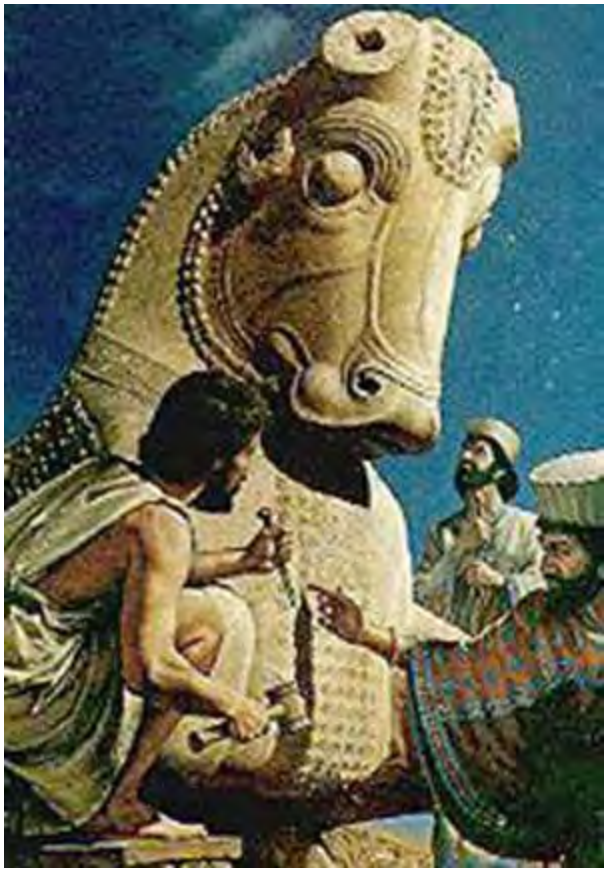
ـ همه تلاشم در نقاشی ها، بازتاب درون خویش و بیان حس و حال خودم از دنیایی بوده که در آن به دنیا آمدم و رشد کردم و انشاءالله قرار است به جایگاه اصلی خویش باز گردم و در طی این راه وظیفه و رسالتی که بر دوشم نهاده اند را به خوبی انجام دهم اما این همأ آنچه بود که می توانستم نه آنچه می خواستم.

منبع : روزنامه کیهان

http://vista.ir/?view=article&id=119701

VISTA.IR
Online Classified Service

اندیشه ایرانی در سیر تحول هنر



● بررسی تأثیر هنر هلنیسم بر هنر عصر سلوکی و اشکانی

هنر نقاشی در دوره سلوکیان استمرار هنر سنتی یونانیان باستان است. هنر نقاشی را جز با مطالعه ظروف آن دوره نمی توان شناخت. درباره نقاشی های دیواری که بدون شك وجود داشتند، در دوره سلوکی چیزی نمی توانیم بگوییم، زیرا از آنها چیزی به دست ما نرسیده است.پایگاه خبری هنر ایران در مقاله ای به تاثیر هنر یونان بر هنر ایران پرداخته است.

به کارگیری رنگ های جالب، زنده و متنوع و وجود مفرغ های کوچك و برخی تکه های سفالینه که آراسته به برگ نخل هستند و همچنین ظاهر شدن نقش های تمام رخ در هنر عصر اشکانی همگی از نشانه های آشکار نفوذ فرهنگ و تمدن یونانی (هلنیسم) بر هنر عصر سلوکی و اشکانی است.پس از فتوحات اسکندر در ایران، تمدن و فرهنگ یونانی در سطوح مختلف تاثیر خود را بر جای گذاشت. این تاثیر در زمینه های سیاسی، مذهبی، هنری، معماری و شهرسازی و... در دوره های سلوکی و اشکانی بر جای ماند و آثاری نیز از آن دوره ها به یادگار مانده است.شاید تاثیر فرهنگ و تمدن یونانی در ایران، در هیچ زمینه ای به اندازه هنر آشکار نباشد و حتی بازگشت به شیوه زندگی و اندیشه ایرانی را در سیر تحول هنر، بیشتر می توان یافت.

● نقاشی در دوره سلوکیان:

هنر نقاشی در دوره سلوکیان استمرار هنر سنتی یونانیان باستان است. هنر نقاشی را جز با مطالعه ظروف آن دوره نمی توان شناخت. درباره نقاشی های دیواری که بدون شك وجود داشتند، در دوره سلوکی چیزی نمی توانیم بگوییم، زیرا از آنها چیزی به دست ما نرسیده است.از

هنرهای کوچك تنها قسمتی مفرغ های کوچك و برخی تکه های سفالینه که آراسته به برگ نخل هستند، سبك یونانی دارند.به کارگیری رنگ های جالب، جذاب، زنده و متنوع ابتکار دیگری در هنر سلوکیان است که هیچگاه آنان این کار را از نظر دور نمی داشته اند.

- نقاشی در عصر اشکانیان:

نقاشی دیواری در زمان اشکانیان، توسعه بسیار یافته بود تا آنجا که دانشمندان عقیده دارند که یکنواختی نقوش برجسته این زمان ممکن است انعکاسی از نفوذ نقاشی در آن باشد.در جنوب شرقی ایران در منطقه کوه خواجه در سیستان آثاری از نقاشی های دیواری در زمان اشکانیان پیدا شده است. این نقاشی ها که دیوارهای تالار بزرگ کاخ را تزیین می کرده است متعلق به سده نخستین میلادی است. در این نقوش، خدایان که بخشی از پیکر هر یك از آنها پشت پیکر خدای دیگر قرار گرفته است. همه به صورت تمام رخ نقاشی شده اند.

(در این دوره برخلاف دوره های گذشته که اشخاص را از نیم رخ نشان می داد نقش های تمام رخ در هنر اشکانی ظاهر شد.)لباس خدایان، یونانی است و یکی از آنها کلاه خودی بالدار مانند هرمس (خدای سپیده دم یونان باستان Hermes) دارد. کلاه در این تصویر دارای سه بال است که نشانی از ورثرغنه (خدای جنگ و پیروزی veretragna) است.

یکی دیگر از خدایان، زوبین سه سر پوزئیدون (خدای دریا در اساطیر یونان poseidon) را در دست دارد که در اینجا نشانه شیوا خدای هندی است. بزرگی هیکل خدایان و نیز چهره های افراد خانواده سلطنت همه از هنر هلنی یونان گرفته شده است و همچنین صورت های نگاشته شده بر سقف نیز شیوه یونانی داشتند از جمله آنها خدای اروس (خدای عشق) را بر پشت اسب و موضوعات دیگر یونانی کشیده بودند.در نقاشی های دوره اشکانی، خصوصیات هنر اصیل ایرانی آشکار است و اگر هنر یونان در آن اثر گذاشته باشد، زیاد نیست.

با توجه به آثار باقی مانده از کاخ اشکانی در کوه خواجه که نقاشی های بسیار زیبا و جالبی را از آن دوره نشان می دهد و به نظر می رسد که اینها ثابت می کنند که جریان و نفوذ هنر یونانی در کشور ایران زنده بوده است ولی می توان گفت که نفوذ هنر یونانی زودگذر و سطحی بوده و چیزی جز تقلید نمی توان به آن نسبت داد.هرتسفلد درباره نقاشی عهد اشکانیان تحقیقات زیادی کرده است و معتقد است که: «نقاشی این دوره را می توان ترکیب هنر نقاشی ایرانی و یونانی دانست ولی حفظ اصالت هنر ایرانی را در آثار این دوره می توان تایید کرد.»

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=244247

VISTA.IR
Online Classified Service

اونوره دومیه



اونوره دومیه ۲۶ فوریه ۱۸۰۸ در مارسی فرانسه به دنیا آمد. پدرش یك شیشه گر بود که در شاعری نیز طبع خود را می آموزد. ۱۸۱۴ بود که دومیه به همراه خانواده به پاریس نقل مکان کردند. در سال های نوجوانی علاقه وافری به حرفه های هنری از خود



نشان می داد اما پدرش با نادیده گرفتن آن وی را به کارهایی نظیر کتاب فروشی می گماشت. در هر حال تحصیل هنر را از سال ۱۸۲۲ تحت نظارت هنرمند و باستان شناس شهیر الکساندر لنوی، آغاز کرد. وضعیت نامناسب اقتصادی وی را مجبور ساخت تا در این دوران به کارهای متفاوتی جهت امرار معاش دست یازد و در سال ۱۸۲۸ بود که فن لیتوگرافی یا همان چاپ سنگی را آموخت و در کارگاه های کوچك چاپ مشغول به کار گردید.

دومیه حضور در عرصه هنری را با تولید صفحه برای ناشرین موسیقی و تصویرسازی های تبلیغاتی آغاز کرد.او در طول حیاتش شاهد سه انقلاب در فرانسه بود (۱۸۳۰ ، ۱۸۴۸ و ۱۸۷۱) که در شکل گیری فضای آثارش و نیز طنزپردازی های بصری او تاثیر یگانه داشتند. در سال ۱۸۳۰ که دومیه ۲۲ سال داشت، لویی فیلیپ در لوای انقلابی که ته مایه هایی از جمهوریخواهی داشت با سرنگونی حکومت چارلز دهم پادشاه بوربون ها، به پادشاهی قانونی فرانسه رسید. این انقلاب که طبقه کارگری در به ثمر رسیدنش نقش داشتند و می رفت تا محمل تحقق خواست کارگری یعنی جمهوری شود با اعمال قدرت افرادی چون مارکوئز لافایت منجر به یك رژیم مشروطه سلطنتی گردید و با نظر مثبت مجلس وجهه ای قانونی یافت. لویی فیلیپ وعده آزادی بیان داده بود و در فضای پس از انقلاب که نقش رسانه های جمعی در جامعه پررنگ تر گردید در نوامبر ۱۸۳۱ ناشری به نام آلبرت به همراه پسرخوانده اش چارلز فیلیپون هفته نامه ای انتقادی و ضدسلطنتی به نام کاریکاتور تاسیس کردند. دومیه نیز که یك جمهوریخواه دوآتشه بود به جمع آنان پیوست و در کنار هنرمندان بنامی چون دوری، رافت و گراندویل دیدگاه های انتقادی خود را در خصوص حکومت و مسائل اجتماعی و سیاسی فرانسه در قالب طنز و کاریکاتور بیان می کردند. عمده مسائلی که در این دوران در آثار وی به چشم می خورد نقاط ضعف بورژوازی، تخطی از قانون و بی کفایتی حکومت و پادشاه- که به گلابی شهرت داشت- است. با این اوصاف لویی فیلیپ برخلاف وعده هایش جامعه را به سمت سانسور و تحدید سوق می داد تا اینکه در ۱۸۳۲ دومیه به خاطر کاریکاتوری از پادشاه به نام غول به شش ماه زندان محکوم گردید و هفته نامه کاریکاتور نیز توقیف شد. او در این کاریکاتور لویی فیلیپ را همچون هیولایی تصویر کرده بود که دارایی مردم طبقات پایین جامعه را می بلعید.

در دسامبر ۱۸۳۲ آلبرت و پسرش با تاسیس نشریه کاریواری زمینه ای تازه برای فعالیت های دومیه ایجاد کردند. این نشریه عنوان اولین نشریه منتشر شده با تکنیك لیتوگرافی را یدك می کشید و دومیه با خلق آثار انتقادی و طنز های سیاسی همکاری خود را با آن ادامه می داد. در سال ۱۸۳۴ پس از ترور نافرجام پادشاه موج جدیدی از سانسور شکل گرفت و فشار بر نشریات منتقد به ویژه کاریواری و آثار دومیه شدت یافت. تا پیش از این واقعه دومیه وزیران و نمایندگان مجلس را مستقیماً سوژه آثارش قرار می داد و گه گاه نیز مجسمه هایی هجو آمیز از آنها می ساخت اما پس از ۱۸۳۴ وی مجبور شد برای ادامه فعالیت هایش هجو و طنز مستقیم را کنار گذاشته و با خلق کاراکترهای مجازی و نیز دستاویز قرار دادن قهرمان داستان ها بی آنکه شخص حقیقی خاصی را سوژه قرار دهد رفتارها و مرام های سیاسی و اجتماعی شان را در قالب کاریکاتور به سخره گیرد. یکی از معروف ترین کاراکترها در آثار این دوره روبر مکر قهرمان یك ملودرام مشهور است. همچنین در دیگر آثار این دوره دومیه چشم اندازی انتقادی از طبقات اجتماعی فرانسه در گذار از یك جامعه فئودالی به یك جامعه صنعتی و شهری ترسیم می کند. در ۱۸۳۵ دولت فرانسه رسماً کاریکاتور سیاسی را ممنوع اعلام و کاریواری را مجبور کرد تا مطالبش را به هجو مسائل روزمره محدود نماید. در حالی که فناوری های جدید نظیر راه آهن، کشتی بخار و عکاسی که در سال های آتی پدیدار می گشتند سوژه های تازه ای برای طنز های سیاسی اجتماعی در خصوص رشد بی تناسبی های جامعه قرن نوزدهمی فرانسه در اختیار افرادی چون دومیه قرار می داد.

بحران اقتصادی، بیکاری و مشکلات اجتماعی طبقات پایین جامعه به اعتراضات گسترده ای منجر شد. این اعتراضات ابتدا با تظاهرات کارگری بروز

یافت که خواهان حل مشکلات معیشتی خود بودند اما در ادامه با پیوستن آزادیخواهان که به دنبال دست یافتن به اهداف سیاسی چون کسب حق رای بودند و در نهایت دکان داران و صنعت گران پاریس به انقلاب دوم انجامید و لویی فیلیپ پس از ۱۸ سال سرنگون و لویی ناپلئون رئیس جمهور آن شد. این ریاست جمهوری سه سال دوام یافت و در لوای آن کم کم فضای مساعدی برای رسانه های جمعی ایجاد می شد تا اینکه در سال ۱۸۵۱ ناپلئون کودتا کرده و جمهوری، آزادی بیان، مجلس مستقل و انتخابات آزاد را ملغی و خود را پادشاه اعلام کرد. پس از این تحولات دومیه مجدداً به صحنه طنز سیاسی بازگشت و آثارش در چندین نشریه از جمله کاریواری به چاپ می رسید.ابرهای سانسور و توقیف دوباره آسمان فرانسه را پوشانیده بودند و دومیه به ناچار باز هم به سراغ کاراکترها رفت و در سایه این کاراکتر ها به نقد و هجو حکومت پرداخت. از معروف ترین کاراکترهای این دوره یك پلیس مخفی به نام راتا پوال است.

در سال ۱۸۶۰ کاریواری با این ادعا که مخاطبان از آثار دومیه خسته شده اند همکاری خود را با وی قطع کرد. اما دومیه فعالیت هایش را در زمینه کاریکاتور و طنز به چاپ آثاری در نشریه بولوار که در سال ۱۸۶۲ تاسیس شد ادامه داد. چهار سال بعد دومیه مجدداً در کاریواری به خدمت گرفته شد که تا سال ۱۸۷۲ به طول انجامید. ۱۸۷۱ سومین انقلاب به سرنگونی ناپلئون انجامید و موقعیت های تازه ای را برای جمهوریخواهان و سوسیالیست ها جهت پیشبرد اهداف سیاسی خود فراهم ساخت. دومیه در کنار تعلق خاطری که به کاریکاتور داشت به نقاشی نیز می پرداخت.

در سال های پایانی دهه ۱۸۴۰ رویکردش به نقاشی قوی تر شد. نقاشی های وی در مقایسه با کارهای گرافیك اش نه تنها در تکنیك و ابزار هنری بلکه در موضوع نیز تمایز نشان می دهند. در این آثار هیچ اثری از طنز و سخره وجود ندارد و معرف هنرمندی رمانتیك است که رابطه ای نزدیك به همدلانه با شخصیت های آثارش دارد. دومیه را در کنار گوستاو کوربه یکی از پیشروان سبك رئالیسم می دانند. نه رئالیسمی که رویکردی موضوعی به طبیعت دارد بلکه رئالیسمی که در پی بازنمایی برش هایی واقعی- هر چند تلخ- از جامعه به دور از هرگونه خیال پردازی شاعرانه و نادیده انگاری ایده آلیستی است. در حدود یك سال پیش از مرگش در سال ۱۸۷۷ آثار نقاشی وی مورد توجه قرار گرفتند. اما زمانی که دوران روئل نقاشی های دومیه را برای نمایش در گالری ها جمع آوری می کرد و در پی نشان دادن ابعاد وجودی و توانمندی های مردی بود که میکل آنژ کاریکاتور لقب داشت، وی نابینا شده بود و در یك کلبه روستایی زندگی می کرد و سرانجام در سال ۱۸۷۹ دار فانی را وداع گفت.

دومیه طی حیات هنری اش بالغ بر ۳۹۵۰ اثر لیتوگرافی، ۳۰۰ نقاشی، ۸۰۰ طراحی و هزار پیکره و مجسمه خلق کرد. به جرات می توان او را هنرمند و کارتونیستی بی نظیر در تاریخ فرانسه دانست، کسی که توانست قدرت و کارایی طنز و کاریکاتور را در انتقادات و حتی مبارزات سیاسی-اجتماعی نشان دهد و جایگاهی درخور برای طنز سیاسی ایجاد نماید.

نیما هامون

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=218895

VISTA.IR
Online Classified Service

ایدئولوژی: انسانی



در سال‌های غریب فاصله ۲ جنگ جهانی بود که آلمان ویرانه، شکست‌خورده جنگ اول به سوی احیای فرهنگ از دست رفته‌ای رفت که در نهایت در نیمه اول دهه ۱۹۳۰ منجر به قدرت گرفتن، حزب نازی و در نهایت در پایان همان دهه منجر به جنگ شد. ماحصل جنگ همان‌طور که در نهایت منجر به نابودی زیربنایی آلمان شد، ضربه‌ای به فرهنگ آلمانی بود. هرچند سال‌های پس از جنگ دوباره هنرمندانی آمدند که هرکدام دوباره پایه‌های فرهنگ آلمانی را محکم کردند ولی فراز و فرود چندان عمیق بود که دیگر آلمان پس از جنگ توان به دست آوردن جایگاه قبلیش را نداشت. هرچند در طول دهه ۱۹۷۰ هنر و فرهنگ آلمان کوشیده بود تا دوباره سرپا بایستد ولی مرگ فاسبیندر مثلا، چندان عمر این تحول را طولانی نکرد. هنر آلمان علنا با آغاز جنگ و حتی قبل‌تر با قدرت‌گیری حزب نازی به پایان رسید. هنرمندان یا راهی اروپای غربی شدند و از آنجا نیز به سوی آلمان رفتند، یا آنها که ماندند دیگر نشانی از گذشته‌شان نداشتند.

ولی آنچه هنر آمریکا را در فاصله سال‌های نیمه دوم قرن ۱۹ و سه دهه اول قرن ۲۰ جذاب می‌کند، ترکیبی غریب از بزرگان است. برلین در کنار پاریس، یکی مرکز فرهنگی زنده بود که انگار منبع زایش بی‌پایان هنرمندان بود. از نخستین نسل هنرمندان اکسپرسیونیست، گروه‌های پل و سوار کار آبی تا اوایل دهه ۱۹۳۰ هنرمندان پشت اندر پشت می‌آمدند که نام هر کدامشان تاریخ هنر را متحول کرد. همزمان بود که ادبیات آلمان از توماس‌مان تا برتولت برشت را در خود پروراند و همزمان بود که والتر بنیامین کم و بیش کل بنیان نقد اروپایی را متحول کرد.

آخرین نمایشگاه، موزه هنرهای معاصر، نمایشگاه بارلاخ و کته کلویتس از آن دست فرصت‌هایی بود که در ایران کم دست می‌دهد، چه هر دو هنرمند جزو بزرگ‌ترین هنرمندان همان سه دهه قبل از جنگ هستند، که طبیعی بود که با ظهور حزب نازی مورد غضب هیتلر قرار گیرند و آثارشان به انبارها فرستاده شود.

بارلاخ متولد ۱۸۷۳ خیلی زود از یک آلمانی میهن‌پرست، سرباز داوطلب جنگ اول، به یک هنرمند ضد جنگ تبدیل شد. او که تا سال‌های میانه جنگ اول باور داشت که راهش را درست رفته است، در میانه جنگ به ناگهان تغییر جهت داد و تبدیل به هنرمندی ضدجنگ شد. مجسمه فرشته صلح که نخستن اثر، در نمایشگاه اخیر موزه بود، حاصل همین تحول است. اثری که اتفاقا در اکثر کتب تاریخ هنر تصویر شده است و اتفاقا چهره‌اش را از چهره کته کلویتس عاریت گرفته است. اما تحول اصلی این مجسمه‌ساز پیشگام در هنر مدرن، در سال ۱۹۰۸ رخ داد، سالی که او به روسیه سفر کرد. اینکه او چه در زندگی روستانشینی اهالی روسیه دید شاید چندان بر ما معلوم نشود ولی حاصلش برای هنر قرن ۲۰ فوق‌العاده بود. مجموعه کشاورزان روسی او که در نمایشگاه به ۲ گروه تقسیم می‌شوند تمامی بیان‌گر تجربیاتش هستند، آرامشی غریب و پرشور زندگی. مجموعه اول از چینی است و مجموعه دوم چند مجسمه از مفرغ، از مردان و زنانی که عاشقانه زندگی می‌کنند و چه آرامند.

با این وجود مسیر حرکت بارلاخ همواره این‌چنین نماند، شاید فقط فضای سیاه فاصله‌های دو جنگ بود که با مایه های مذهبی بارلاخ ترکیب شد تا او به فیگور گدا برسد. فیگور گدا، که به قول خودش تصویری از انسان است، به سرعت وارد آثارش شد که بارها در قالب‌های متفاوت در آثار دوره بعدیش نیز تکرار شده هرچند که مجسمه اصلی گدا که در نمایشگاه موزه هم به نمایش درآمده است در واقع یک مجسمه مذهبی است که در

کنار سر در یک کلیسا کار گذاشته شده بود. انسانی که در یوزه آمده است.

اما تجربه جذاب بارلاخ در طراحی‌هایش و لیتوگرافی‌هایش است. او در این مجموعه دست به طراحی کامل صحنه‌های نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی‌اش زده است. ماحصل درخشان این چند مجموعه طراحی و جذابیتشان جدا از ویژگی‌های هنریشان، البته امکان تماشای تصورات یک هنرمند اکسپرسیونیست از نمایشنامه اکسپرسیونیستی است. سیاهی حاصل در هر کدام از آثار به بهترین وجه امکان نزدیکی بیننده به چیزی را می‌دهد که سال‌ها بعد به سینمای اکسپرسیونیست آلمانی تبدیل شد. می‌توان شکل‌گیری و تحول «مطب دکتر کالیگاری»، «دانشجوی پراگ» یا «مرگ خسته» را خیلی قبل از ساخته شدنشان در لیتوگرافی‌های بارلاخ دید و حس کرد. سنت آلمانی و پیوستگیش در نیمه اول قرن ۲۰ در این طراحی‌ها به بهترین شکل قابل پیگیری است.

اما هنرمند دوم کته کلویتس، متولد ۱۸۷۰ تا سال‌ها و شاید هنوز که هنوزه یکی از مهم‌ترین طراحان جهان و بی‌تردید تاثیرگذارترین طراح دوره مدرن است. به غیر از تک چهره‌هایش که بیانگر توانایی عجیب و فراوان او در طراحی است. مجموعه مرگ، تصویرگر دید قدرتمند اوست. مجموعه مرگ تصویرگر هنرمندی است که می‌تواند با مضمون مرگ دو وجهی، هم ترسناک و هم مهربان مواجه شود. جایی که دستان فرشته مرگ، بیماری را در آغوش کشیده است و تبدیل آغوش کشیدن به صورت یک مستطیل هم هول‌انگیز است و هم همزمان پر از حس حرمان و به سادگی بیننده‌اش را در اندازه فرو می‌برد که فقط حاصل درک مرگ که حاصل درک نکبتی است که اصلا در تصویر مرگ نهفته است. اثری که قطعا بدبینانه است ولی بی‌تردید هنری والا و کامل است.ولی آنچه شاید پیش از هرچیز هنر ابتدای قرن بیست را جذاب می‌کند، کوشش هنری است برای جدال‌های ایدئولوژیک. آنچه در نیمه اول قرن ۲۰ در آلمان مسئله‌ای کلیدی می‌شود، اصولا کوششی است برای جدال ایدئولوژی قالب. از یک طرف چپ‌گراها (برشت مثلا) و از طرف دیگر هنرمندان طرفدار فاشیسم و یا آنها که کلا به سوی فاشیسم رفته‌اند در دو سوی جبهه به جنگ هم رفته‌اند ماحصل این جدال دوره طلایی در هنر آلمان است چون گویا این جزو معدود دوره‌هایی است که باور مارکسیستی از هنر به مثابه نیرویی که می‌تواند ایدئولوژی را نشانمان دهد معنی پیدا می‌کند هنر این عصر به صریح‌ترین شکل هنر دوره و ایدئولوژی دوره‌اش را می‌شکافد و در آثار دو هنرمند این نمایشگاه دیده می‌شود نه فقط ایدئولوژی شکسته می‌شود و ایدئولوژی عیان مقابلمان نهاده می‌شود که هنر حاصله به نهایت درجه انسانی است و کامل. هنر نیمه اول قرن ۲۰ آلمان به سادگی موفق می‌شود مهم‌ترین آرمان هنر از منظر مارکسیستی را نشان می‌دهد هنر قبل از جنگ آلمان ایدئولوژی را می‌شکافد، می‌نماید و از آن گذر می‌کند و وارد مرز هنری انسانی می‌شود نمایشگاه بارلاخ، کلویتس در موزه هنرهای معاصر حاصل همکاری مشترک موزه هنرهای معاصر و بخش فرهنگی سفارت آلمان در ایران بود نمایشگاهی که پس از سال‌ها نمونه ای از هنر فوق‌العاده و درخشان و والا را مقابلمان نهاد این نمایشگاه پس سال‌ها امکان داد تا بتوانیم از هنر لذت ببریم از تماشای هنر والا و درخشانی که دیگر نه فقط متعهد به ایدئولوژی و باور و لمحه‌ای که پیش از هر چیز متعهد به انسان است باورهای انسانی.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=361586

VISTA.IR
Online Classified Service



ایران درّودی متولد شهریور ۱۳۱۵ در شهر مشهد است. پدرش در رشته معماری در مسکو تحصیل کرده بود و به هنر، به ویژه نقاشی علاقه خاصی داشت. دیوارهای خانه با آثار نقاشی که پدر از روسیه با خود به ایران آورده بود، پوشانده شده بود و بدین ترتیب از همان دوران کودکی چشمان ایران با پرده‌های نقاشی خو گرفت.

در یک سالگی به‌خاطر شغل پدر به همراه مادر و خواهرش به هامبورگ رفت که همزمان بود با شروع قدرت گرفتن نازی‌ها در آلمان. با برافروخته شدن آتش جنگ در اروپا و تشدید آن، ایران به همراه خانواده قصد بازگشت به وطن کردند. خاطرات این جنگ، صدای مهیب هواپیماهای بمب‌افکن و انفجارهای ناگهانی، خاطرات تلخ فرار از اروپا به سمت ایران و... اثرات شومی را بر ذهن او باقی گذاشت. پس از بازگشت نیز به علت گسترش دامنه جنگ و حضور سربازان روسی در ایران، آرامش بازنگشت و پدر به خاطر فعالیت‌های تجارتی که با آلمان داشت دستگیر و تبعید شد ولی پیش از آن، ایران و مادر و خواهرش را به باغ اجدادی در روستای شاندیز منتقل کرد و آنها به مدت شش ماه در آن باغ محبوس بودند؛ باغی زیبا و دل‌انگیز که به سبب قصه‌های عجیب و ترسناک زن باغبان و قبرستان مجاور آن، تبدیل به «باغ ترس» شد. تاثیرات اقامت در این باغ در ضمیر ناخودآگاه ایران باقی ماند و اثرات آن هنوز در نقاشی‌هایش وجود دارند. ایران درّودی معتقد است که اساس تفکر ذهنی و نحوه نگرشش به نقاشی به واسطه اولین رویارویی با طبیعت، در این باغ شکل گرفت. برقراری آرامش نسبی و بازگشت به مشهد همزمان بود با اولین رویارویی ایرانِ درودّی با اجتماع، یعنی حضور او در مدرسه. اما به علت تاثیرات سال‌های جنگ و خاطرات «باغ ترس»، ایران هیچ اشتیاقی برای آموختن نداشت و قادر به برقراری ارتباط با درس و مدرسه نبود. پس از مهاجرت به تهران، بیماری شدیدی بینایی او را به خطر انداخت که به گفته او: «نابینایی دردناک‌ترین و هولناک‌ترین حسی بود که تا آن زمان تجربه کرده بودم. »این نابینایی موقتی اثرات مهمی بر ایران گذاشت. هر چند که نه تنها این بیماری او را بی‌رمق نکرد بلکه گویی او به یکباره از کابوسی بیدار شد، غبار خاطرات سخت و تلخ به کنار رفت و بهت‌زدگی و ترس چندین ساله جای خود را به نگرش جدید به جهان پیرامون و توجه به جلوه‌های چشم‌نوازش داد و شوق زیستن، آموختن و نگاه کردن را در او زنده کرد و انگیزه نقاشی از همین زمان در درونش جوانه زد.

ایران برای سه سال به کلاس نقاشی رفت و رفته رفته مهارت او در نقاشی آشکار شد. پس از گرفتن دیپلم (۱۳۳۳) برای تحصیل در رشته نقاشی راهی بوزار- مدرسه عالی هنرهای زیبا- پاریس شد. نخستین برخورد او با فضای فرهنگی و هنری فرانسه غیرقابل پیش‌بینی بود. او در بدو ورود متوجه شد هر آنچه به عنوان نقاشی در ایران آموخته اشتباه بوده است و باید نقاشی را از صفر شروع کند. او فکر می‌کرد تحصیل در بوزار در جهت پیشرفت او در تکنیک نقاشی است ولی به تدریج متوجه شد که از مفهوم نقاشی هنوز هیچ نمی‌داند و شناختی از تحولات نقاشی ندارد. ولی با قرارگیری در این فضا و درک آن، بهتر دید برای جبران کمبودهای خود به کلاس‌های شبانه طراحی و بازدید از موزه ها و مطالعه آثار نقاشان و البته مطالعه تاریخ هنر بپردازد.

با این وجود، نقاشی‌های او در دوره‌های تحصیل در پاریس از تجربیات نقاشان پست امپرسیونیست فراتر نرفت، اما تا حدودی نیز گرایش‌های اکسپرسیونیستی پیدا کرد. پس از این دوره ایران برای یک سال به ایران بازگشت (۱۳۳۸) و شروع به مطالعه تاریخ هنر ایران کرد و نمایشگاهی نیز از آثارش برپا کرد. در مجموعه آثار این نمایشگاه مناظر طبیعی و گل‌ها و چشم‌انداز بام‌های شهر با غلبه رنگ قرمز و ترکیباتش، جلب نظر می‌کرد. جواد مجابی- هنرمند و منتقد هنری که در مورد آثار ایران درّودی بسیار نوشته است- این دوره از آثار ایران را دوره اول می‌داند؛ دوره تجربه‌آموزی از شیوه‌ها و راهکارهای استادان حرفه نقاشی؛ دوره‌ای که مجابی معتقد است: «دانش نظری ایران درّودی با تجربه‌های پیگیر نقاشی، سفر، مشاهده و تامل درمی‌آمیزد». پس از این نمایشگاه، ایران دوباره به اروپا بازگشت. تجربیات و مطالعات گسترده خود را آغاز کرد و

طی جست‌وجوهایش به تدریج به زبان و بیان خاص خود در نقاشی دست یافت. او اساس نقاشی‌اش را بر ریشه‌یابی هویت فرهنگی خود قرار داد و برای این منظور سه عنصر اصلی «نور»، «حرکت» و «زمان» را مرحله به مرحله به کار گرفت و در نهایت «نور»را به عنوان هدف اصلی‌اش انتخاب کرد تا بدین وسیله به پندارهای فرهنگ ایران نزدیک‌تر شود. سال‌های دهه ۵۰، سال‌های پرکاری برای ایران است؛ نقدنویسی، ساخت برنامه‌های تلویزیونی، برگزاری مداوم نمایشگاه‌های نقاشی در شهرهای ایران و سایر کشورها. این دوره از آثار دروّدی از طرف جواد مجابی به عنوان دوره دوم کاری ایران معرفی می‌شود؛ دوره‌ای که نقاشی‌های ایران با عناصر خاصی آراسته می‌شوند که این عناصر بعدها به نقش‌مایه‌های اصلی کار او تبدیل شدند. گرایش ایران به آثار سوررئالیستی سبب تحول دیدگاه او نسبت به واقعیت می‌شود و با حال و هوای سوررئالیستی پیدا کردن نقاشی‌هایش، رفته رفته از تکنیک ناتورالیستی نیز فاصله می‌گیرد و آثار با ناهمزمان و ناهم‌مکان شدن اشیا و تجسم مکان‌های بی‌وجود که در هاله‌ای از مه و غبار قرار گرفته‌اند، خلق می‌شوند. در آثار این دوره همان تفکر سوررئالیستی یعنی آمیزش تخیل و واقعیت برای دستیابی به واقعیتی برتر از واقعیت تحقق می‌یابد، اما همواره با تاثیرپذیری از شرایط زمانه، ویژگی‌ها و تحولات خاص سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دهه ۵۰، نشانه‌ها و تصویرهایی منطبق با محیط را وارد نقاشی‌ها می‌کند.

در این آثار «سقوط ارزش‌های انسانی، زوال تمدن کهن، قلب خونین و آماس کرده زمین پدری، صف ممتد صلیب‌ها و دارها و...» به نمایش گذاشته می‌شود، البته بدون القای حس ناامیدی به مخاطب؛ حضور گل‌ها، نورها و بلورها در آسمان و زمین در کنار این زشتی‌ها و پلیدی‌ها، روزنه‌های امید و پایداری را در روح انسان بیدار می‌کند. ایران در فاصله سال‌های ۱۳۵۷ که آخرین نمایشگاهش را تا قبل از انقلاب برگزار می‌کند، تا سال ۱۳۷۱ سال‌های سخت و پرمصیبتی را گذراند. مرگ همسر، پدر، عمو که همگی از بهترین حامیان او بودند و البته جنگ سهمگین ایران و عراق از دلایلی بود که این سال‌ها را سراسر غم و ناراحتی کرد. در این زمان پس از بازگشت از نمایشگاه مقر سازمان ملل به پاریس، شروع به نگاشتن کتاب «در فاصله دو نقطه. . . !» کرد که سه سال بعد در ایران هم منتشر شد. آثار این سال‌ها که جواد مجابی آنها را دوره سوم می‌داند، دوره بلور و یخبندان است. یخبندانی ناشی از فاجعه‌های شخصی و عمومی چون بمباران شهرهای ایران و کشتار ناشی از آن؛ اینجا دیگر رویا و تخیل سوررئالیستی جای خود را به بیداری اکسپرسیونیستی می‌دهد. هرچیز بار حسی و عاطفی افراطی به خود می‌گیرد. رنگ‌مایه‌های گرم قرمز دوران قبل به رنگ‌مایه‌های سرد و آبی این دوره تبدیل می‌شود. «انباشته‌شدن فضا نه از ابر که از یخپاره‌ها، حرکت فراگیر انجماد بر معماری دورنما و مناظر شهری و معبرها، نشانگر سلطه سرمای درونی است که همسو با فضای زمستانی بیرون، نوعی یخبندان شب قطبی را پیش نظر می‌آورد، اگرچه هنوز هم نور مه‌گرفته‌ای در کار عبور از افق است». پس از این دوره سرد و یخ از سال ۱۳۶۶ فعالیت گسترده و مستمر ایران آغاز می‌شود. در دوره چهارم آثار ایران، بار دیگر شاهد غلبه حیات و شیرینی زندگی بر سایه مرگ هستیم. نور، باز به آثار برمی‌گردد و در صحنه پایکوبی می‌کند. به تدریج ترکیب‌بندی‌های تیره و سرد و موتیف‌های تزئینی کنار می‌روند. منظره‌ها هرچه خلاصه‌تر و پرنورتر می‌شوند. تحول مهم این دوره حرکت هرچه بیشتر از نقاشی فیگوراتیو به سمت فرم‌های آبستره است؛ تلاش برای نمایش اکسپرسیون حرکت نور، رنگ و زمان برای انتقال حس نقاشی به مخاطب. در این دوره نهایی، ایران دروّدی به بنیادهای اصلی فرهنگ ایران که ستایش نور و عشق تابناک است، دست می‌یابد.

این نور در نقاشی‌های اولیه او اساسا عنصر غالب نیست و در بسیاری از آثار به عنوان نیرویی درگیر با ترکیب‌بندی برای رها کردن خویش است. اما در این مرحله آگاهی شهودی نقاش بر فرهنگ سرزمین خود سبب می‌شود که پیروزی نهایی از آن نور باشد. ایران دروّدی می‌گوید: «نگاه من به انسان و ارزش‌های اوست و رسیدن به نور، این همان مفهوم فرهنگ عرفانی است که در تاریخ و فرهنگ ما حضوری چند هزار ساله دارد، در نگاهم به هستی و معنا دادن به آن تحت تاثیر دیدگاه‌هایی مثل دیدگاه شعرای بزرگمان حافظ و مولانا هستم. برای بهتر نشان دادن این حس عناصر نور و بلور را به کار می‌گیرم. » «در نقاشی به دنبال بلوری هستم که در تراش‌های شفاف آن تابش نوری را که سهم هستی کوچک من است، با تلالو رنگ‌ها تکثیر کنم. شاید لحظه‌ای آن بلور چند تراش را بشکنم و تکه پاره‌هایی از آن را برای کسانی که عشق را می‌شناسند هدیه ببرم. اگر روزی نور را در رنگ سفید به اسارت قلم‌مو درآورم و آن را در نقاشی‌هایم رها کنم، آسمانی را نقاشی خواهم کرد که دیگر آسمان نیست،

اما پرواز است...»

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=313507

VISTA.IR
Online Classified Service

این نقاشی اثر کیست؟ ونگوگ یا روبنس؟



اگرچه هر فردی می‌تواند بگوید این نقاشی هیچ شباهتی به ونگوک ندارد اما این نمی‌تواند گالری ملی ویکتوریا را از تاکید خود بر آن مسئله متوقف کند.

به عنوان یک کودک گرسنه هنر، من برای همیشه از مردی که آلبرت فلتون نامیده می‌شود سپاسگزار خواهم بود، کسی که وقتی به خاطر سرطان در ۱۹۰۴ در ملبورن از پا درآمد، باقی ثروت و زندگی اش را برای استفاده در امور خیریه به عنوان میراث خود باقی گذاشت.

نصف ارث باقیمانده از او، صرف امور خیریه شد و نصف دیگر به گالری عکس ملبورن و بعدها به گالری ملی ویکتوریا داده شد.

صاحبان گالری بسیار عاقلانه با بیلیون‌ها دلار، چنانکه آن ارث با خود همراه آورده بود، آثار هنری خریدند. من هنوز هم می‌توانم به خاطر بیاورم که وقتی تنها دختر بچه کوچکی بودم، با نوک پا ازجلوی پنل کوچکی از پیکره مادر و فرزند، با رنگ طلایی، می‌گذشتم.

«یک اتاق تاریک، از آن خود او، انگار که در یک قربانگاه است.» اثر در سال ۱۹۲۳ بوسیله جان وان ایک، بدست آمده است. در شناسایی مجدد آن مشخص شده که اثرمتعلق به مکتب فلاندر است.

«راهبی با کتاب» در شیوه و سبک تیشن، در حقیقت یک کار تیشنی است. پرتره خودنگاره رامبرانت به نظر نمی‌رسد که یک کپی از تینتورتو باشد، اما پرتره داگ پیرو لوردانو اینچنین است.

همه اینها برای این ساخته شده‌اند که اصل باشند، بعد از آنکه همه ورسیون‌های این پرتره‌های مشهور ساخته شد، تعداد کمی از گالری‌های استانی شانس این را داشته اند که در انجام چنین ریسک بزرگی شرکت کنند، و این نوعی اعتبار برای رئیسان گالری است که به این ترتیب، اغلب، خودشان را در سمت برنده می‌بینند. همین مسئله همه این عجیب و غریب سازها را وامی‌دارد که بتوانند چنین اشتباهی را با ونگوکشان بکنند.

در ۱۹۴۰، گالری، ۲ هزار و ۱۹۶ پوند استرالیایی برای یک نقاشی رنگ روغن از سر یک مرد، با ۳۳ سانتیمتر طول و ۴۰ سانتیمتر عرض پرداخت. هر

فردی با یک چشم(نه حتی دو چشم) می‌تواند به شما بگوید که این پرتره هیچ شباهتی به ونگوگ ندارد و بهترین عقیده می‌تواند مطمئن باشد که این اصلا ونگوگ نیست. این حتی یک کار جعلی هم نیست، برای اینکه یک کپی کار، همیشه به شیوه ای نقاشی می‌کند که با هنرمندی که او آثارش را کپی می‌کند ارتباط برقرار کند: ونگوگ هرگز هیچ چیزی پرتی مثل این را نقاشی نکرده است. رد پای ریشه و منشا آن نمی‌تواند به دورتر از بازار هنر برلین در ۱۹۲۸ برگردد، از جایی که این تصویر در کلن، لاهه، آمستردام پاریس و لندن سرگردان بود.

اما این اثر هرچیزی که باشد، تصویری از یک کارگر است. اثر با چنان سبکی، آهستگی، زیرکی و درخشندگی نقاشی شده، که کسی به اشتباه و خطا آن را در میان کارهای معاصر ونگوگ جست‌وجو کند. تصویر در یک روشنایی اندک با نمایش ریش‌های شخص حاضر در تابلو و نمایش پارچه کتان روی گردن او همراه است.

تنها سه چهارم مدل دیده می‌شود، فقط گوش سمت چپ او نمایش داده شده، روبه یک منبع نور ملایم اما درخشان، که نقوش برجسته صورت پهن و باز او را نمایان تر می‌کند، صورت از کار در زیر آفتاب سوزان آفتاب سوخته است. خطوط مویش به عقب کشیده شده ، اما موهایش هنوز در هم و ژولیده است، که با یک قلم موی شل و وارفته نقاشی شده است، مملو از یک قهوه‌ای بسیار سوخته که تقریبا سیاه به نظر می‌رسد. دوچشم عمیق، که به او یک حالت بیگناهی و در عین حال شگفت زدگی بخشیده‌اند، که نقاش با پرکردن آنها با نور این حالت را افزایش داده است. زیر ریش کم پشت، که تقریبا از هر دو طرف به خط ریش او می‌رسد، دهان او ثابت و محکم است. اگر شما دنبال سنت پیتر برای یک تغییر شکل می‌گردید، این ممکن است خود او باشد.

به طور قطع و بی هیچ اشتباهی، این تصویر درسی از زندگی است، در حقیقت تنها امکانی که می‌توان اثر را منسوب به ونگوگ دانست; اگر او یک مقلد بود، تنها از چیزی کپی می‌کرد که از آن چیزی بیاموزد. می‌دانیم که ونگوگ چگونه کپی می‌کرده است: او همیشه از هنرمندانی کار کپی می‌کرد که ستایششان می‌کرد. کسانی مثل میله و دلاکروا، آن هم با شیوه و روش خاص خودش.

در ابتدا، سوء ظن‌ها با این حقیقت ایجاد شد که تصویر روی بومی که به صورت افقی روی یک پنل قرار دارد نقاشی شده است.

در واقع یک دو جین از بوم‌هایی که ونگوگ از خود در «نوئنن» به جا گذاشته است روی تخته نصب شده‌اند و حتی بعضی‌ها هم روی مقوای نازک. خیلی از آنها مطالعات ونگوگ روی «سر» بوده است، بیشتر آنها با یک محدودیت بسیار زیاد رنگی، اما با هماهنگی و مشابهتی که میانشان وجود دارد نقاشی شده اند. آخرین چیزی که ونگوگ در این تصاویر شکنجه و تاریک می‌دید تظاهر به لاقیدی گالری ملی ویکتوریا در نمایش آنها بود.

این نقاشی در مکاتبات انجام شده به وسیله برادر ونگوگ، تئو، دلال هنری، ذکر نشده است. برادرها در بهار و تابستان ۱۸۸۶ در پاریس با هم زندگی می‌کردند ، پس در آن زمان و در آنجا هیچ نامه‌نگاری بینشان انجام نشده است، البته این مسئله وجود دارد که ونگوگ در طی یک دوره زمانی، راه‌های مختلفی را برای نقاشی کردن تجربه می‌کرد، گاهی با شیوه نقاشی نقطه نقطه کار می‌کرد، و در زمان دیگری با براشینگ، اما در هیچ زمانی او هیچ چیز پرتی شبیه تابلوی «سر یک مرد» را نقاشی نکرده است.

کارشناس موزه ونگوگ در آمستردام، حالا موافق است که این تصویر در هیچ زمانی بعد از مرگ ونگوگ در ۱۸۹۰، نقاشی نشده است.

من یک پیشنهادی در ذهنم ساخته‌ام که ممکن است کاملا دیوانه وار به نظر برسد. برای استفاده شخصی در مناظر شلوغ و چشم‌اندازهای پر جمعیت، روبنس، یک مجموعه با صدها طرح سریع رنگ روغن از انواع سرهای مردم، که به تصادف در خیابان با آنها روبه‌رو می‌شد، کشیده است. آنها که حالا روکاری شده‌اند در بازارهای هنر از طریق مقایسه با تصاویر تمام شده، شناسایی شده اند. من تسلیم هستم در مقابل چیزی که لدبروکس می‌گوید: « چیزی که گالری ملی ویکتوریا آنرا اثر ونگوگ می‌داند در واقع اثری از روبنس است.»

منبع : روزنامه حیات نو

http://vista.ir/?view=article&id=310467

VISTA.IR
Online Classified Service

با رضا درخشانی، درباره نمایشگاه مشترکش با فریده لاشایی



«رضا درخشانی» و «فریده لاشایی» تازه یکدیگر را شناخته اند اما مشترکات فراوان دارند. به همین دلیل نمایشگاه مشترکی از نقاشی هایشان در گالری ماه برگزار کردند. تابلوهایشان در این نمایشگاه یك دنیا دور از هم اند و به همان اندازه نزدیك اند. دو خط موازی اند که در فضای دو بعدی از هم دورند، اما اگر با زاویه ای مناسب در منطق سه بعدی به آن بنگرید، بر هم منطبق اند. این را خود «درخشانی» هم تائید می کند: «معمولاً نقاش ها تنها نقاش اند. اما من و لاشایی هر دو تجربه هنرهای دیگر را داریم و این نشان دهنده یك نوع نزدیکی در جهان بینی ها است که ایجاد ارتباط می کند. نتیجه این نزدیکی در کار مشخص است.» «درخشانی» از آشنایی شان و دلیل برگزاری نمایشگاه می گوید: «لاشایی را دورادور می شناختم. در چند ماه گذشته بیشتر آشنا شدیم. از نوع کار، نقاشی و برخوردش با طبیعت خیلی خوشم می آید. کارهایش حس قوی دارند. صحبت شد با هم که یك کاری کنیم.» و نمایشگاه مشترك گذاشتند.همه تابلوهای نمایشگاه امسال کشیده شده اند. ۱۵ تابلوی «درخشانی» با دو نام و سوژه در نمایشگاه بودند: «خسرو و شیرین و شراب پنهان». تابلوها در اندازه های بزرگ بودند و تعدادی نیز به شکل عمودی.فضای اندازه تابلوها و فضای نسبتاً کوچك برای این تعداد تابلو سبب شده بود تا دیدن تابلوها کمی سخت شود، به ویژه در روز افتتاح نمایشگاه. تعداد زیاد بازدیدکنندگان شما را مجبور می کرد در فاصله یك قدمی تابلوها بایستید. اما دیدن تابلوها به این زحمت می ارزید. «درخشانی» با شنیدن این گلایه کوچك می گوید: «معمولاً در ایران فضاهایی که نقاشی ها در آن عرضه می شوند، برای گالری ساخته نشده اند.» مگر فضای گالری چه فرقی دارد: «مکان هایی که برای گالری در نظر می گیرند، تا جایی که ممکن است فضاهایی اضافی ندارند. اغلب دیوارها صاف و سفید است که یا پنجره ندارد یا تعداد آن معدود است. به این ترتیب نصب کار روی آن راحت تر است و بهتر هم دیده می شود. ولی در ایران فضاهای خاص برای گالری کم است و گاهی حتی فضاهای مسکونی به گالری تبدیل می شوند و در نتیجه فضاهای نامناسب مثل درگاهی در آنها زیاد است.»

• شیرین در غیاب فرهاد

کارهای «درخشانی» در این نمایشگاه به دو گروه تقسیم بندی شده بودند: «خسرو و شیرین و شراب پنهان». می گوید که مدت ها است روی این دو سوژه کار می کند. نام دیگر سری کارهای خسرو و شیرین «نغمه های شبانه پارسی» است که از ۱۵ سال پیش در نیویورك آغاز شد. در این تابلوها دو دلداده ایرانی تصویر می شوند. در تعدادی از تابلوها برای توصیف حال آنها از شعر کمك می گیرد و در تعدادی دیگر تنها نقش است با رنگ. می گوید: «قبل از این که از ایران بروم کارهایم کمتر ایرانی بودند. نه این که هیچ تاثیری نگرفته باشند، چون به هر حال رنگ ها ناخودآگاه با توجه به ذهنیت ایرانی انتخاب می شدند، اما فرم ها غربی بود.» در سال ۵۰-۴۹ وارد دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران شد و پس از اتمام تحصیل در رشته هنرهای تجسمی در مرکز هنری کالیفرنیا به ادامه تحصیل در رشته تصویر سازی پرداخت.

تا زمانی که در ایران بود نوع نگرشش همچنان بر مبنای هنر بین المللی بود. اما وقتی مدتی از اقامت اش در آمریکا گذشت، سنت ایرانی به سراغش آمد: «در یك مقطعی در زمان زندگی ام در آمریکا به نقش های سنتی گرایش پیدا کردم. آدم آنجا بیشتر به سمت این فرم ها می رود چون می خواهد متفاوت باشد و دست مایه دیگری برای کارهایش داشته باشد که دیگران ندارند.» او این دوره را تجربه خوبی برای خود می داند و می گوید: «فرهنگ ایرانی غنی است و حیف است که از آن استفاده نشود. بهره گیری از این فرهنگ تجربه خوبی برای من بود تا درك کنم که

چطور می شود از آن هنر سنتی که ضوابط خاص خودش را دارد و به نوعی در ابعاد هنر بین المللی نمی گنجد، برداشتی نو کرد.» تابلوهای خسرو و شیرین یادآور مینیاتورهای ایرانی است. «درخشانی» در مورد علت انتخاب این فرم می گوید: «در میان فرم های ایرانی به مینیاتور علاقه بیشتری داشتم. از طرف دیگر بعضی سوژه های خاص مینیاتور برایم جذاب شده بود که یکی اش همین خسرو و شیرین بود.» به گفته او نقاشی مینیاتور، تصویر کتاب بود و به اندازه صفحه کتاب. در این آثار هنرمند در درون اندازه های کوچك جای می گرفت: «مجموعاً که به تابلوهای مینیاتور نگاه می کنی، می تواند به هنر مدرن نزدیك شود و حتی به نوعی به هنر آبستره.» این بود که به استفاده از مینیاتور روی آورد. آن هم هزاران کیلومتر دورتر از ایران. در آمریکا. اعتقاد دارد که مدرن کردن سبك های سنتی سخت است و امکان دارد که نقاش خیلی از اصل کار دور شود: «این که به شیوه مینیاتور یك تابلوی بزرگ بکشند، تحول نیست. می دانم که ممکن است خیلی ها بدشان بیاید ولی من هیچ علاقه ای به مینیاتور مدرن ندارم. به نظر من مینیاتور اصیل ایرانی را به انحطاط می کشد. چون برداشت درستی از نوگرایی در آن نیست.» می گوید: «در مینیاتورهای امروزی اندازه ها بزرگ شده و به نوعی پرسپکتیو وارد طرح ها شده است که با ذات هنر مینیاتور همخوانی ندارد. صورت های نقش ها مانند این است که از مانکن های امروزی کپی شده باشد. این نه تنها کمکی به رشد این سبك نکرده بلکه ضربه هم زده است.» «درخشانی» اعتقاد دارد که در عین توانایی قلم، یك جور ساده نگری در مینیاتورها وجود دارد، یك نوع حس زیبایی شناختی. او به دنبال همین حس رفت: «دو سالی روی همان مجموعه خسرو و شیرین کار می کردم تا این که فکر کردم به نتیجه رسیده است. در حدود ۵۰ تابلو بود به علاوه اتودها و طرح ها. در نیویورك نمایشگاهی برپا کردم که شبکه تلویزیونی ABC آمریکا گزارش مفصلی از آن پخش کرد و استقبال خوبی از آن شد.» بعد از نمایشگاه فکر کرد که این سری کار تمام شده است و نتوانست ادامه دهد تا این که یکی دو سال پیش که به ایران باز گشت دوباره آن حال و هوا هم به سراغ اش آمد. به وسعت دفعه پیش نه ولی توانست تعدادی کار در همان سبك بکشد. در مورد شیوه کارش می گوید: «در واقع تمام عناصر مهم نقاشی بین المللی در این کارها دیده می شود به علاوه یك مقداری نوشته، شعر، خط. بعضی وقت ها هم لك یا شره رنگ در نقاشی ها هست. البته ممکن است برای همه جذاب نباشد، ولی سرآغازی است برای یك دوره جدید براساس هنر گذشته ایران. به گفته خودش سبك کاری اش را زیاد تغییر می دهد: «من اصولاً هر چند سال یك بار کارم را عوض می کنم و به شیوه جدید روی می آورم. در ۲۰ سال گذشته حداقل روی ۵ یا ۶ شیوه جدید که مدعی هستم شیوه خودم است کار کرده ام. گاهی وقت ها شیوه ای می گذرد ولی بعد از چند سال دوباره برمی گردم به آن و سری جدیدی از آن می کشم. این در مورد سری «نغمه های شبانه ایرانی هم صادق است.» یکی از سئوالاتی که بازدیدکنندگان از نمایشگاه از او زیاد پرسیده اند، این بود: «این خسرو و شیرین. پس فرهاد کو؟»

«فرهاد خودم هستم. ناظر خاموش جریانات.»سری «شراب پنهان» از ۳ سال پیش شروع شده بود. انار سوژه ای بود که تقریباً همه آن را کشیده بودند. از طرف دیگر نمادی بود از آن چیزی که در فرهنگ ما به عنوان میوه بهشتی معرفی شده و در دیگر کشورها از آن به عنوان سمبل زایش یاد می کنند. «درخشانی» در این میوه جذابیت ویژه ای دید: «وقتی باز می شود، در داخل آن دانه هایی مثل مروارید کنار هم چیده شده اند. تا به حال برخورد ساده ای با آن شده بود و تا سه سال پیش جذابیت اش برای من کشف نشده بود.» تا این که در ایتالیا یك بار این حس به او دست داد که انار بکشد. طرح هایی از درون انار کشید که منجر شد به یك نمایشگاه بزرگ که ۲ سال و نیم پیش در رم برگزار شد. می گوید: «برای مردم خیلی جذاب بود. یك دیوار بزرگ گالری را سرخ کردم که کمابیش در آن دانه هایی دیده می شد. این جوری شروع شد و هنوز هم تمام نشده است. این اواخر فکر می کردم شاید دوره اش به پایان رسیده ولی دیدم نه! هنوز چیزهای جدیدی وجود دارد.» بخش زیادی از تابلوهای سری «شراب پنهان» درخت هایی بودند که دانه های انار ذرات تشکیل دهنده آنها بودند. «درخشانی» رمز و رازی را در آنها می بیند که جذب اش می کند و تشویق می شود بیشتر با فرم میوه و رنگ آن شکل های جدیدی به وجود آورد: «مانند بازی است.»

• تار هم می زد

«درخشانی» موسیقی هم کار می کند، کنسرت هم می دهد. از همان زمان که در دانشکده هنرهای زیبا درس می خواند موسیقی را آغاز کرد. آن هم موسیقی سنتی ایرانی. تار و سه تار را از «محمدرضا لطفی» آموخت. در اولین نمایشگاهش در ایران در سال ۸۲، در خانه هنرمندان در کنار

تابلوهای نقاشی، کنسرتی برپا کرد. خودش اعتقاد دارد که یکی از دلایل گرایش اش به هنر سنتی ایران موسیقی بود: «وقتی به دانشکده رفتم و نقاشی می آموختم، موسیقی را هم شروع کردم. اینها با هم موازی پیش رفتند تا این که در یك جایی دچار تضاد شدند، چون موسیقی ام کاملاً سنتی بود و نقاشی هایم غربی. فکر می کنم موسیقی و نقاشی بر هم تاثیر متقابل بگذارند. به این دلیل که کم کم جهت موسیقی ام به سمت موسیقی نوین میل کرد و یك جایی به هم رسیدند.» حال آرامش یافته است. موسیقی و نقاشی اش به هم رسیده اند. موسیقی ای که الان کار می کند با موسیقی ۱۰ یا ۱۵ سال گذشته اش خیلی فرق می کند. از سازهای سنتی استفاده می کند ولی نوای در آمده از ساز ترکیبی است از موسیقی ایرانی و موسیقی بین المللی. می گوید: «تلاقی موسیقی و نقاشی هایم با هم رضایت عجیبی در من ایجاد کرد.اگر نه شاید الان درگیر یك تضاد درونی بودم. الان برای من موسیقی رنگ دارد، بافت دارد، جنسیت دارد. نقاشی من هم صدا دارد. نمی گویم این در کارهای دیگران نیست، ولی فکر می کنم کسی که در زمینه موسیقی و نقاشی همزمان کار می کند نسبت به موضوع حساس تر می شود.»

• تجربه های خارج از وطن

در این چند سال کار، تجربه ای به دست آورده که می خواهد آن را در اختیار دیگران هم قرار دهد: «یك هنرمند هرچقدر در زمینه های مختلف هنری آگاهی پیدا کند در کارش موفق تر است.» با این که در این دو سال گذشته بیشتر در ایران زندگی کرده، اما کارهایی را هم در خارج از کشور انجام داده است. نقاشی دیوارهای یك کلیسا در ایتالیا که از ۳ سال پیش شروع شده اما هنوز تمام نشده است و یك ساختمان در لندن بود که سال گذشته آن را تمام کرد. سبك خودش را در آن دیوارها پیاده کرده است. تقریباً همان نقش ها و المان ها در ابعادی بزرگ تر. در نقشی که بر دیوارهای ساختمان در لندن زده است با خط فارسی اشعار مولانا را هم نوشته است. البته نقش کاملاً تخیلی و آمیخته ای است از سبك های مختلف و حتی ردپای هندی را هم می توان در آن یافت. قرار است جمعه ۲۵ آذر ماه در گالری خاك در نمایشگاهی با هنرمندان دیگر شرکت کند. در آن نمایشگاه دو تابلو دارد که با شیوه کارهای این نمایشگاهش کاملاً متفاوت است. به قول خودش: «دوره نقره ای و خاکستری.»

• لاشایی، دور از طبیعت و در میان آن

درخشانی در این نمایشگاه کارهایش را در کنار تابلوهای «فریده لاشایی» به نمایش گذاشته است. «لاشایی» بیمار بود و در بیمارستان بستری. این شد که از «درخشانی» خواستیم در مورد همکاری شان صحبت کند. او می گوید که برای این نمایشگاه هر کس کار خودش را ارائه داده و هماهنگی خاصی برای انتخاب مشترك تابلوها نشده است. اما به هر حال زمینه های مشترك سبب می شود تا آدم ها با هم ارتباط برقرار کنند، تابلوهای آنها هم با این که از هم دورند، نزدیکی باطنی با هم دارند. به اعتقاد او هیچ ضرورتی ندارد که کارها شبیه هم باشند تا نقاشان تصمیم بگیرند که نمایشگاه مشترك بگذارند. نکته مهم این است که این دو نقاش در چه خطی کار می کنند و چه دیدی دارند. البته تاکید می کند که ناهمگونی کارها به نمایشگاه لطمه می زند. کارهای «لاشایی» از نظر توانایی در این نمایشگاه، برداشتی تجریدی از طبیعت است. «درخشانی» می گوید: «کارهای او از واقعیت دور شده و تبدیل شده به نقش های تجریدی.در عین حال خیلی به حس طبیعت نزدیك است. موفق شدن در یك چنین کاری جدا از استعداد، نتیجه تجربه زیاد است. کارهای ارائه شده در این نمایشگاه پخته اند. اینکه چقدر از هر رنگی استفاده شود یا اینکه کجا نقاش کار را تمام کند خیلی مهم است.» می گوید: «نمایشگاه های زیادی دیدم که تابلوهای ارائه شده در آنها باید دو روز قبل از تمام شدن، به پایان رسد و دیر تمام شدن تابلو سبب شد تا تابلو از فرم خارج شود. اما کارهای لاشایی به موقع تمام شده اند.» درخشانی با اشاره به آثار لاشایی در نمایشگاه می گوید: «این نشانه موفقیت است که هنرمند این همه از طبیعت دور شود و در عین حال حس لحظه را به تماشاچی منتقل کند.»

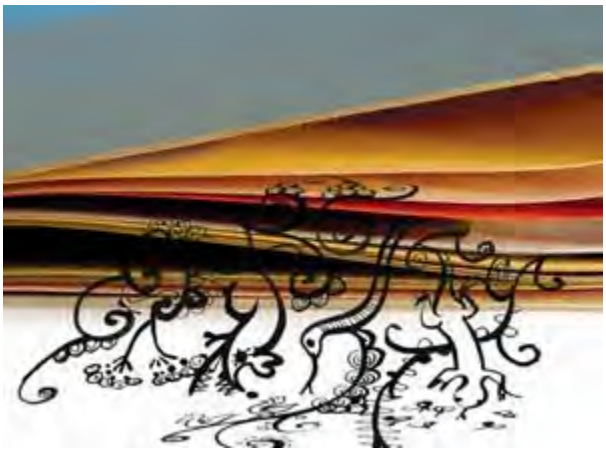
نگین شیرآقایی

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=214028

VISTA.IR
Online Classified Service

بازخوانی هنر صحافی در جلدهای لاکی



در گذشته هایی نسبتاً دور که هنوز ساختن مقوا رسم نشده بود، یا اگر هم شده بود، ایرانیان آنگونه که باید و شاید به آن دسترسی نداشتند. صحافان ایرانی برای تهیه مقوای مورد نیاز خود روش تازه ای را ابداع کردند که همین امر، زمینه ابداعات هنری تازه تری شد و پس از آشنایی با ساخت مقوا بود که هنرمندان، ذوق و مهارت خویش را در زمینه ساخت و پرداخت جلدهای روغنی، قلمدان، صندوقچه جواهرات، قاب آیینه، رحل قرآن و دیگر اشیایی که در فرهنگ صنایع دستی ایران به لاکی شهرت دارد و امروزه با عنوان پاپیه ماشه مورد اشاره قرار می گیرد، به کار گرفتند. «پاپیه ماشه» که اساساً واژه ای فرانسوی است و در فرهنگ های لغات به معنی کاغذ فشرده شده است، معمولاً به اشیایی مقوایی که سطح آنها بوسیله مینیاتور تزئین و با لاک مخصوص پوشش یافته است، اطلاق می شود.

سابقه این نوع هنر که در گذشته نقاشی روغنی یا لاکی نامیده می شد، همانند دیگر هنرها و صنایع دستی ایران کاملاً روشن نیست. اگر نقاشی زیرلاکی ایرانی را به نقاشی آبرنگ بر روی لایه های به هم چسب خورده کاغذ، تخته یا خمیر کاغذ و پوشش یافته با لایه های پیاپی جلای شفاف، تعریف نمائیم در آن صورت نخستین نمونه های موجود و قابل تاریخ گذاری از نقاشی زیرلاکی را باید در جلد آرایی های دوران تیموری و صفوی بیابیم. نقاشی زیرلاکی زینت کاری آغازین شباهت نزدیکی به جلد سازی های چرمی آن دوره ها داشت، ضمن اینکه نقاشی زیرلاکی نیز در ابتدا به صورت اسلوبی تلفیق یافته با چرم مهر خورده و طلاکوب (بدان گونه که در صحافی معمول بود) اجرا می شد.

از آثار موجود در موزه های داخلی و خارجی و همچنین مجموعه های خصوصی چنین استنباط می شود که تا بعد از دوره سلجوقیان، کلیه کتاب های خطی ایرانی دارای جلد چرمی ساده یا ضربی و فاقد هر نوع تزئینات اسلیمی بوده است. در دوره ایلخانیان مغول نیز که شهر هرات مرکز عمده تحقیقات و تألیفات بوده، جلد کتب عادی معمولاً چرمی ساده یا ضربی بوده و برای تزئین کتب علاوه بر نقوش اسلیمی، از خطوط ختایی نیز استفاده می کردند و ظاهراً تا آن زمان ساخت جلد های روغنی در ایران رواجی نداشته، ولی اسناد معتبری در دست است که نشان می دهد این هنر از دوره صفویه به ایران راه یافته و به موازت سایر انواع صنایع دستی شکل گرفته و متکامل شده است. در روزگار صفویه، جلد کتاب و اشیاء دیگری که از پاپیه ماشه ساخته می شد به تدریج وارد تبریز شد و با انتقال مرکز قدرت و کانون اسلوب های هنری از قزوین به اصفهان، رواج همگانی یافت.

در این دوره، قزوین و اصفهان مرکز عمده تولید محصولات «روغنی» بوده و نقوش مجالس شکار، رزم و تذهیب با خطوط اسلیمی و ختایی فرآورده های تولیدی را زینت می داده است و در اواخر این دوره، نقش گل سرخ و گل و برگ های سایه دار طبیعی در پاپیه ماشه اصفهان جایگاه خاصی داشته و در دوره زندیه به اوج کمال رسیده و در دوره قاجاریه و پس از آن، در عصر حاضر نیز ادامه یافته است. اسناد و مدارک موجود گواه بر آن

است که در ابتدا مهم ترین موارد مصرف نقاشی زیرلاکی تهیه جلد کتاب بوده است. در واقع مجلدگران ایرانی، بعد از آشنایی با شیوه های ساخت مقوا، به صرافت تهیه جلدهای روغنی به وسیله مقواهای دست ساز افتادند. آنها ابتدا چلوار را به سریش آغشته می کردند، سپس آن را به اندازه دلخواه چندلا نموده و با مشت می کوبیدند و از آن مقوایی محکم و بادوام می ساختند که عمری فوق العاده زیاد داشت و به آسانی قابل قطعه قطعه شدن نبود.

در روشی دیگر، ابتدا کاغذهای باطله و تکه های منسوجات پنبه ای را در حوضچه ای که در داخل آن مقدار زیادی «شوره» بود، می ریختند و سپس آنرا بوسیله پارو به هم می زدند و با کمک وسیله ای گوشت کوب مانند که به کوبه شهرت داشت آنرا می کوبیدند و هر بار مقداری سریش به آن می افزودند تا بصورت خمیری قهوه ای رنگ و چسبنده درآید. سپس خمیر را از حوضچه خارج ساخته و مجدداً سریش به آن افزوده و ماده حاصله را در کیسه پارچه ریز بافتی می ریختند تا مقداری از آبش گرفته شود. آنگاه خمیر را روی پارچه ای که بر سطحی هموار می گستراندند می ریختند و با ماله ای چوبی آن را صاف و هموار می کردند و پس از خشک شدن، کاغذی ضخیم، اما نرم به دست می آوردند که به کاغذ «پیزوری یا ذرتی» شهرت داشت و دارای رنگ نخودی مایل به خاکستری و شبیه کاغذهای خشک کن امروزی بود.جلدسازان بعد از تهیه صفحات کاغذ، چند برگ از آنها را بر روی یکدیگر می چسباندند و با مشت می کوبیدند و به این طریق مقوایی فشرده بدست می آوردند. آنگاه آن را به اندازه دوطبله جلد چنان می بریدند که به غیر از سمت عطف، از طرف های دیگر حدود پنج میلی متر بزرگتر از اندازه صفحات کتاب باشد. بعد پشت روی آن را با سمباده می زدند تا کاملاً صاف و هموار گردد.

سپس با سوهان نرم و رنده ریز، لبه هایش را چنان می ساییدند که ضمن رسیدن به قطع و اندازه دلخواه، تیزی گوشه هایش نیز گرفته شود. در مرحله بعد، دو تکه چرم را که کمی پهن تر از عطف کتاب بود آماده ساخته و قسمت هایی از آن که ضروری بود تا طبله ها می چسباندند به گونه ای که چرم قسمت عطف و سطح طبله های جلد، سطحی یکنواخت داشته باشد. بعد از انجام این مراحل بود که کار اصلی یعنی تزئین جلد آغاز می شد. برای این کار، ابتدا سطح کار را با رنگی متناسب و اکثراً زرد تیره یا یشمی، زیرسازی نموده و با روغن کمان که حاصل صمغ درخت سرو وحشی و روغن برزک بود، می پوشاندند و قبل از آنکه روغن کاملاً خشک شود مقدار «داریا» که از سنگ های کوارتز و دارای رنگ های مختلفی است، سائیده و بر روی سطح کار می پاشیدند و سپس غلطکی چوبی بر روی آن می غلطاندند تا سوده ها در روغن کمان بنشیند و رویه جلد هموار گردد و در نهایت آن را مجدداً با روغن کمان می پوشاندند و برای تذهیب یا نقاشی در اختیار مینیاتورسازان و مذهبان قرار می دادند.

افرادی نظیر حاج یوسف، محمد زمان، درویش علی اشرف، آقا ابوطالب، امامی، حاج حسین مصور الملکی، حاج غلامحسین تقوی و... از جمله کسانی بودند که طی سالهای اخیر به تزئین، تذهیب و خطاطی فرآورده های پاپیه ماشه اشتغال داشتند. برای تولید فرآورده های پاپیه ماشه، امروزه روش هایی اعمال می شود که اگر چه تا حدودی به شیوه های سنتی تولید شبیه است، ولی عمدتاً دارای تفاوت هایی نیز با آنچه در گذشته اعمال می شد، است.

امروزه بسیاری از جلدهایی که در این هنر تهیه می شوند را به شکل تابلوی نقاشی، قاب و دیوارکوب استفاده می کنند، چون تهیه پاپیه ماشه دشوار است، اغلب چوب به جای آن به کار می رود، خاصه که امروزه می توان با وسایلی، چوب را از دگرگون شدن و ترک برداشتن حفظ کرد. درها و قاب های بزرگ را همیشه از چوب می ساختند و درهای نقش دار خانه ها در دوره صفویه همان قدر ارزش هنری داشت که تابلوهای نقاشی در غرب. تنها همانندی که برای آنها می توان یافت درهای ژاپنی است.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=345469

VISTA.IR
Online Classified Service

بازگشت اسطوره‌ها





عصر حاضر عصرسنتزهای فردی است. در این دوران هنرمند مجموعه‌ای از ادراکات و باورهای خود را از جهان بیان می‌کند. به نظر می‌رسد که در حال حاضر جنبش‌های عمده از میان رفته‌اند و ما با هجوم درون مایه‌ها و روندهای شخصی مواجهیم.

دیگر هیچ فلسفه زیبایی‌شناسی خاصی حکم‌فرما نیست. مدرنیسم پایان یافته و جریان پست مدرن با نگاه منتقدانه‌اش به مدرن شاید بنا به گفته «هال فوستر» دیگر از مد افتاده باشد.(۱) دل‌مشغولی هنرمند معاصر، برقراری ارتباط با گروهی عظیم است. در پی این مسیر شیوه‌های فردی آن‌ها گاه به یکدیگر نزدیك شده و گاهی از هم فاصله می‌گیرد. «چارلز جنکس»(۲) منتقد هنر در کتاب خود «پست مدرنیسم، کلاسیك گرایی نو در هنر و معماری»(۳) می‌نویسد: «مثل جنبش‌های پیش از این، پست مدرنیست‌ها نیز براساس گرایشات فردی‌شان دسته‌بندی می‌شوند. در این میان برقراری ارتباط بین سبك‌های تاریخی با مفاهیم نو و ارزش‌های سنتی با شیوه‌های افراطی مدرن گرایشاتی را به‌وجود می‌آورد که گامی نو در بیان سنت، روایت و خلاقیت محسوب می‌شود. هرچند عناصر اخیر نسبت به گذشته به شکلی کاملاً متفاوت به‌کار گرفته شده‌اند.»

«کلاسیك گرای متافیزیك»(۴) و «کلاسیك گرایی تمثیلی»(۵) دو گرایشی هستند که از «کلاسیك گرایی پست مدرن»(۶) مشتق شده و «کارلو ماریا ماریانی»(۷) و «دیوید لیگر»(۸) از نمایندگان آن‌ها محسوب می‌شوند. «ماریانی» یك هنرمند «پیشتاز»(۹) است. او در قالب منحصر به‌فردی به زیبایی کلاسیك ایمان دارد و آن‌را به مثابه یك ایدئولوژی تکرار پذیر در آثارش مورد استفاده قرار می‌دهد.

او به یك قلمرو جاودانی به موازات زندگی این جهانی باور دارد و با فرا خواندن آرامش باستان، آشفتگی ناهنجار مدرنیسم را به چالش می‌طلبد. به‌عبارت دیگر، نقاشی‌های «ماریانی» بیشتر تعمقی بر روی کمال و هارمونی در گذشته، حال و آینده‌اند.

وی برای بیان احساسات پیچیده‌اش از اساطیر وام می‌گیرد. هدف وی تنها ارایه دیدگاه شخصی نیست بلکه گزینه‌ای را جستجو می‌کند که برای تمامی کسانی‌که طرفدار تفکر مبتنی بر فلسفه‌اند پناهگاهی به‌حساب آید. او برای درك وسیع‌تری از ابعاد، نه تنها در فضا بلکه در زمان نیز تلاش می‌کند. در دهه ۱۹۶۰ ماریانی تحت تأثیر «هایپررئالیسم»(۱۰) و «کانسپتچوال آرت»(۱۱) قرار گرفت. یك دهه بعد شروع به نقل قول از شاهکارهای هنری باستان نمود. شاید بی‌دلیل نباشد که آثار «ماریانی» نوعی مانور «مفهوم‌گرایی»(۱۲) در قالب پست مدرن به‌حساب آیند.

«دیوید لیگر» خود را بیش از هرچیز یك نقاش کلاسیك میداند. نه به این دلیل که وی از هر گرایش خاص هنری در قرن حاضر و یا پیش از آن دوری جسته است، بلکه به این دلیل که اصطلاح «کلاسیك» به آنچه که او باور دارد و هنوز در پی یادگیری آن است نزدیکتر است. واقعیت این‌است که در عرصه هنر، گاه معانی چنان مبهم و ساختارهای هندسی چنان پیچیده می‌شوند که قادرند ادراك را به تعویق بیندازد.

قرن بیستم با ذهنیت و تنوع تصویری شگفت‌آور هنرمندانش، این امکان را ایجاد نمود تا آگاهی بیننده یا هنرجویانی که به تازگی شروع به کاوش در هنر قرون پیشین کرده‌اند را ارتقاء بخشید. در این میان گرایشاتی چون «کانسپتچوال آرت» به هنرمند در یافتن اهمیت بنیادین تئوری هنر کلاسیك یاری رسانده است. «لیگر» در سال ۱۹۷۸ تلاش خود را برای درك و استفاده از زبان بصری یونان و رم در نقاشی‌هایش آغاز نمود. برای او تمدن یونان و رم باستان یك چهارچوب ذهنی است که در آن می‌تواند بی‌عدالتی‌ها و رفتارهای غیرانسانی حاضر را تحلیل کند.

به‌عبارت دیگر ساختار بنیادین تفکر عقلانی غرب و آنچه که در مدرنیته مطرح می‌شود از نظر او کاملاً ریشه در یونان دارد. «چارلز جنکس»

می‌نویسد: «دیوید لیگر قراردادهای سنتی ناب را آغاز می‌کند اما آن‌ها را به مصارف غیر ایدئولوژیکی می‌رساند».(۱۳) وی تحت تأثیر «پولیکلت»(۱۴) و «پوسن»(۱۵) است. «پولیکلت» مشهورترین مجسمه‌ساز قرن پنجم پیش از میلاد، معاصر «فیدیاس»(۱۶) و اهل «آرگوس»(۱۷) و «نیکلاس پوسن» نقاش فرانسوی قرن هفدهم است که در رم زندگی می‌کرد. آثار هردوی این هنرمندان تصاویر و اندیشه‌هایی را به نمایش می‌گذارد که نقش عظیمی را در بازگشت «کلاسیك گرایی» ایفا می‌کنند. «پولیکلت» آشکارا پیرو نظریات «فیثاغورث»(۱۸) ریاضیدان و فیلسوف مشهور یونان باستان بود.

بنا به عقیده «فیثاغورث» یك جریان نهفته از ارتباط و هماهنگی وجود دارد که زیربنای تعاملات بین اجتماع انسانی و طبیعت را تشکیل می‌دهد. به‌عبارت دیگر مهم اجزا فردی و عناصر نیستند بلکه ارتباط مابین آن‌هاست که حایز اهمیت است. دوازده قرن بعد «نیکلاس پوسن» دوباره همین فلسفه را یادآور شد. ساختار اساسی مورد استفاده وی در نقاشی، تناسبات و هارمونی حاکم بر جریان هنری یونان باستان بود. امروزه هندسه پنهان تصاویر او به نوعی معادل بصری موسیقی کلاسیك تعبیر می‌شود.

به گفته خود «پوسن» وقتی همه عناصری که به ترکیب بندی وابسته هستند با یکدیگر جمع شوند به تناسباتی دست می‌یابند که قدرت دارد تا روح بیننده را با هیجانات مختلفی تحریك کند.»(۱۹) زمانی‌که «لیگر» شروع به تحلیل نقاشی‌های «پوسن» می‌کند به این نتیجه می‌رسد که در آن‌ها کمالی وجود دارد که توانسته است سه عنصر «ساختار»، «سطح» و «محتوا» را تحت اختیار درآورد. به هرحال به عقیده او «پولیکلت» و «پوسن» و هنرمندان زیادی در سراسر تاریخ از یونان گرفته تا انقلاب فرانسه، ما را با احتمالاتی برای یك آرمان کلاسیك نوین آماده می‌کنند.

این آرمان شامل هماهنگی در عین تنوع، ارزش‌گذاری به طبیعت، بالابردن قدرت ذهنی و تکنیکی، پی‌گیری اساسی مفاهیم علمی و پذیرش اصول زیبایی‌شناسانه در انسان است.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=239482

VISTA.IR
Online Classified Service

بدن ، گوشت و روح : حیوان شدن



بدن پیکر است ، حتی ماده ی پیکر است. ماده ی پیکر نباید با ساختار مادیِ فضایی که در وجه مخالف آن وضعیت یافته ، اشتباه گرفته شود. بدن پیکر است نه ساختار. در مقابل ، یک پیکر ، بدن بودن ، صورت نیست و حتی صورتی نیز ندارد . کلّه دارد چرا که کلّه بخش جدایی ناپذیری از بدن است.

[بدن] حتی می تواند به کلّه فرو کاسته شود. فرانسیس بیکن به عنوان یک چهره نگار ، نقاش کلّه هاست و نه صورتها ؛ و تفاوت بسیاری ست میان این دو . صورت ، یک سازمانِ فضایی ساخت یافته است که کلّه را می پوشاند.



در حالیکه کلّه وابسته به بدن است با وجود اینکه در بالای بدن قرار گرفته است و یک قلّه است برای آن. این بدان معنی نیست که فاقد روح است بلکه روحی ست در شکلی بدنی ، و جانی جسمانی و حیات مند ؛ روحی ست حیوانی . کلّه روح حیوانی انسان است : یک خوک- روح ، یک بوفالو- روح ، یک سگ – روح ، یک خفاش – روح .... یعنی بیکن به عنوان یک نقاش چهره ، پروژه ی بسیار غریبی را دنبال می کند : پرده بردای از صورت، بازیافتِ کلّه و بیرون کشیدن آن از زیر صورت

کج ریختی هایی که بدنها دستخوش آن می گردند ، صفات حیوانی کلّه نیز هستند. هیچ شباهتی میان اشکال حیوانی و اشکال سیمایی وجود ندارد. در واقع صورت در جریان عملیات زدودن و پاک کنندگی که آن را به هم می ریزند شکلش را از دست داده ، مختل گشته و کلّه به جای آن پدیدار می شود. علائم و صفات حیوانیت ، اشکالی حیوانی نیستند ، بلکه ارواحی هستند که در اجزای پاک شده ، که به درون کلّه کشیده می شوند ، درمی آمیزند و کلّه را بی هیچ صورتی منفرد و متعین می سازند.[۱] اینجا تکنیکهای بیکن (یعنی) ستردن موضعی و صفات دلالتگر ، حاوی معنای ویژه ای هستند. گاهی کلّه ی حیوان جای کلّه ی انسان را می گیرد ؛ اما نه حیوان به مثابه شکل ، بلکه حیوان به مثابه صفت. برای مثال صفت مرتعش پرنده ای که بر فراز خار و خاشاک تاب می خورد ، حال آنکه وانمود چهره ـ صورت ها در مقابل آن تنها همچون یک "شاهد"عمل می کند(در قاب سه گانه ی ۱۹۷۶). گاهی یک حیوان ، مثلا یک سگ واقعی ، به عنوان سایه ی صاحبش طرح می شود یا برعکس سایه ی انسان به خودمختاری و نامعینی موجودیتی حیوانی ظاهر می شود.

سایه از بدن می گریزد مانند حیوانی که ما پناهش داده ایم . به جای مطابقت های صوری ، آنچه نقاشی های بیکن ترسیم می کند ناحیه ای دیده ناشدنی یا نامشخص است میان انسان و حیوان. انسان ، اما نه بی آنکه حیوان در عین حال روح گردد ، روحِ انسان گردد ، روح فیزیکی انسانی که در آینه همچون تقدیر ظاهر شد. این به هیچ وجه ترکیب اشکال نیست ، بل واقعیتی ست عادی : واقعیت عادی انسان و حیوان. بیکن این را تا جایی پیش می برد که حتی منفردترین پیکرهای او در عین حال جفت شده هستند. انسان در یک گاوبازیِ پنهان با حیوان اش جفت شده است

این ناحیه ی ابژکتیو دیده ناشدنی ، بدنِ کامل است. اما بدن تا درجه ای که برابر با کالبد و گوشت باشد. مطمئنا بدن استخوانهایی هم دارد اما استخوانها تنها ساختار فضایی آن هستند. تمایز معمولا میان جسم و استخوان و یا حتی میان روابط جسم و استخوان ایجاد می شود. بدن تنها وقتی آشکار می شود که وابستگی اش به استخوانها را قطع می کند ، وقتی کالبد در برگرفتن استخوان را متوقف می سازد ، وقتی که جدا از هم و هر کدام در جای خود زیست می کنند : استخوان همچون ساختار مادی بدن و کالبد همچون ماده ی بدنیِ پیکر. بیکن زن جوان را در نقاشیِ" بعد از استحمام"ادگار دگا (۱۸۸۵-۸۶) تحسین می کند که ستون فقرات معلق اش گویی از کالبد جلو زده است و این کمک می کند که آسیب پذیرتر ، خمیده تر و آکروباتیک تر به نظر برسد.[۲] بیکن در زمینه ای سراسر متفاوت ، ستون فقرات پیکری دو نیم شده و از شکل افتاده را نقاشی می کند. (سه فیگور و یک پرتره، ۱۹۷۵) این تنش تصویری میان جسم و استخوان ها چیزی است که باید در نظر گرفته شود.

و در این نقاشی آنچه این تنش را به دست می دهد مشخصاً گوشت است. آنهم بواسطه ی جلوه ی رنگها. گوشت آن حالتی از بدن است که در آن کالبد و استخوان به صورت موضعی (و نه ساختاری) با یکدیگر مواجهه می کنند.

این در مورد دهان و دندان ، که استخوانهای کوچکی هستند ، نیز صادق است. در گوشت ، به نظر می رسد گوشت از استخوان ها فرو می ریزد در حالی که استخوانها از کالبد بیرون می جهند. این مشخصه ی بیکن است که او را از رامبراند و سوتین مجزا می سازد. اگر " تفسیر" بدن در بیکن به چشم می خورد ، به خاطر علاقه ای ست که او به ترسیم بدنهای دراز کشیده ای دارد که بازوها و رانهای برآمده شان با استخوان برابری

می کند.

بنابراین به نظر می رسد که کالبد خوابیده از آن فرو می ریزد. بنابراین دو زوج خوابیده شاهدی هستند بر حیوان ـ روحی که در تابلوی مرکزیِ سه گانه ی ۱۹۶۸ قرار گرفته است و نیز مجموعه مرد خوابیده با بازوهای برآمده، یا زن خوابیده با پای عمودی ، زن خوابیده یا معتاد با سرنگِ تزریق. ورای هر سادیسم آشکاری ، استخوانها مانند دستگاه ذوزنقه ای ژیمناستیک هستند (یک اسکلت) که کالبد بر روی آن یک آکروباتیست است .

ورزشگراییِ بدن به طور طبیعی در این اکروباتیک کالبد وجود داشته است. اینجا ما می توانیم شاهد اهمیتِ سقوط در آثار بیکن باشیم. در امر مصلوب شدن ، آنچه او بدان توجه می کند ، نزول و کلّه ی وارونه ای ست که کالبد را آشکار می کند. در مصلوب شدنهای ۱۹۶۲ و۱۹۶۵ کالبدی را می بینیم که از استخونها آویزان است و متشکل است از یک صندلی- صلیب و یک حلقه ی استخوانی. می توانیم گوشت آویزان شده از استخوانها را ببینیم. در نظر بیکن نیز ، همانند کافکا ، ستون فقرات چیزی نیست جز شمشیری در زیر پوست که یک جلاد به بدن خفته ای بی گناه فرو کرده است.[۳] گاهی نیز استخوان تنها یک رنگ پاشی تصادفی همچون یک پس اندیشه است

بیچاره گوشت ! گوشت ، بی برو برگرد موضوع مهم ترحّمِ بیکن است ، تنها موضوع ترحّم او. ترحّم انگلیسی ـ ایرلندی او. از این منظر او به سوتین شباهت دارد. با دریغ و دلسوزی بی اندازه اش نسبت به یهودیت. گوشت کالبدِ مرده نیست ؛ تمام رنجها را حفظ می کند و تمام کیفیات یک کالبد زنده را تقلید می کند. دردهای تشنجی و آسیب پذیری و همچنین ابداعی لذت بخش ، رنگ و آکروباتیک ها را عیان می سازد . بیکن نمی گوید " بیچاره چهارپا "، اما می توان گفت هر انسانی که رنج می کشد تکه ای از گوشت است. گوشت ناحیه ی عادی انسان است و جانور چهارپا ناحیه ی دیده ناشدنی اش ؛ "واقعیت" است . حالتی ست که در آن نقاش با موضوعات هراس و شفقت اش یکی می شود. نقاش همان قصاب است. اما او به قصابی یی می رود که انگار یک کلیسا بوده است ، با یک گوشت قربانیِ مصلوب(نقاشی ۱۹۴۶) . بیکن تنها در یک مغازه ی قصابی ست که نقاشی مذهبی ست

من همیشه با دیدن عکسهای کشتارگاه و گوشت شدیدا تکان خورده ام و برای من بسیار نزدیک اند به مصلوب شدن. . . . البته که ما گوشت هستیم . ما به طور بالقوه لاشه هستیم. هرگاه که به قصابی می روم در عجب ام که چطور من به جای حیوان اینجا نیستم. [۴] ه

نزدیک به پایان قرن هجدهم "ک. پ موریتز " -رمان نویس- فردی با "احساسات غریب" را توصیف می کند : معنای غایی انزوا . نشانی برابر با هیچ بودن ؛ وقتی که اعدام چهار مرد را مشاهده می کند ، احساس ترسِ یک قربانی به او دست می دهد ؛ " نابودی و تکه تکه شدن" ، و وقتی بقایای آنها را می بیند که "توی چرخ انداخته شده اند" یا روی نرده ؛ یقین او مبنی بر اینکه این رویدادها به طور غریبی همه ی ما را نگران می کند ، اینکه این گوشتهای درمانده خودِ ما هستیم ، و اینکه نظاره گر همواره در عین حال در منظره حضور دارد ، " توده ای از کالبدهای در گردش" ، شکل می گیرد.

از این پس در دیدگاه او حتی حیوانات نیز پاره ای از انسانیت اند ، همه ی ما مجرم هستیم و همگی جزو کلّه ایم. و سپس شیفتگی او نسبت به حیوانات زخمی

یک گوساله ، کلّه ، چشمها ، پوزه ، سوراخ بینی ، . . . و او گهگاه به حدی خود را غرقه در تامل بر چهارپایان گم می کند که برای لحظه ای باور می کند که چهارپا بودن را تجربه کرده است. گونه ای از وجودِ آن را. . . خلاصه ، این گمان که او در میان انسانها ، همواره یک سگ یا حیوانی دیگر بوده است ، ازکودکی فکر او را به خود مشغول کرده بود. [۵] ه

عبارات موریتز بسیار باشکوه اند. این نه چینش انسان و چهارپا است و نه یک تشابه. این یک اتحاد(هویت اینهمانی) ژرف است ؛ ناحیه ای دیده ناشدنی. بسیار عمیق تر از یک همانند سازیِ احساساتی : انسانی که رنج می کشد یک چهارپا ست و چهارپایی که رنج می کشد یک انسان است. این است حقیقت صیرورت. آنچه فرد انقلابی ـ در هنر، سیاست، مذهب و غیره ـ احساس نکرده است آن لحظه ی بی نهایتی ست که او چیزی جز یک چهارپا نیست و احساس مسئولیت می کند درباره ی نه گوساله ی مرده ، بلکه آنچه پیش از گوساله مرده است

ولی آیا می توان همین و دقیقا همین را در مورد گوشت و کلّه عنوان کرد؟ اینکه آنها ناحیه ی ابژکتیو متزلزل میان انسان و حیوان هستند؟ آیا می

شود به طور ابژکتیو گفت که کلّه همان گوشت است؟(همانطور که گوشت روح است) از تمامی اجزای بدن آیا کلّه نیست که به استخوانها محدود شده است؟ دوباره به ال گرکو و سوتین نظری بیافکنید.

مشخص است که بیکن به هیچ وجه کلّه را اینگونه نمی بیند. استخوان به صورت تعلّق دارد نه به کلّه. بنابر بیکن هیچ کلّه مرده ای در کار نیست.. کلّه استخوان زدایی شده است و نه استخوانی. حتی به هیچ وجه نرم نیست بلکه سفت است. کلّه از کالبد است و پوششی مرده نیست، قطعه ای از کالبد سفت است که خود را از استخوانها جدا کرده است : همچون موارد مطالعه بر پرتره ویلیام بلیک. کلّه ی خود بیکن تکّه ای از کالبد است که با خیرگی زیبایی که از چشمهایی بدون حدقه ساطع می شود درآمیخته است. و او به رامبراند به خاطر هوشمندی اش در ترسیم سلف پرتره ای قاطع که در آن کلّه مانند قطعه ای بدون حدقه از کالبد نقاشی شده ، احترام زیادی می گذارد .[۶] در سراسر آثار بیکن ، رابطه کلّه و گوشت خلاصه می شود در مقیاسی از شدّت که این رابطه را به طور فزاینده ای به انجام می رساند. ابتدا گوشت (کالبد در یک سو و استخوان در دیگر سو) بر لبه ی حلقه یا نرده ای قرار گرفته است که پیکر- کلّه روی آن جای گرفته است.

اما این بارانی شدید و دنیوی ست که کلّه را احاطه نموده و صورت را در زیر چتر فرومی پاشد. جیغی که از دهان پاپ خارج می شود ، دریغی که از چشمانش بیرون می جهد، گوشت را ابژه ی خود قرار داده اند. پیش تر ، به گوشت کلّه ای داده شده است که از طریق آن می گریزد و از صلیب فرومی ریزد ؛ همچون تصاویر مصلوب سازی پیشین. مجموعه ی کلّه های بیکن هویت خود را با گوشت بیان می نمایند و زیباترین شان آنهایی هستند که با رنگ های گوشت نقاشی شده اند؛ یعنی قرمز و آبی . در نهایت، گوشت خودش کلّه است ؛ کلّه نیروی تمرکز زدایی شده ی گوشت می شود، به عنوان نمونه در تکّه ای از مصلوب سازی(۱۹۵۰) که در آن تمامی گوشت ها زیر نگاه خیره ی یک سگ ـ روح که بر فراز صلیب نشسته است در حال زوزه کشیدن اند.

بیکن این نقاشی را دوست نمی داشت آنهم به خاطر اسلوب ساده و آشکار آن : کافی بود که تنها دهانی وسط گوشت سخت حفر می شد. هنوز این بسیار مهم است که به درکی از وابستگی دهان و داخل دهان با گوشت ، و این نکته که دهان چیزی به جز برشی از یک شاهرگ بریده شده نیست برسیم. همچون در متکای خونین سه لته ی "سوییتی اگنیست".

سپس دهان نیروی تمرکز زدایی را به دست آورده و تمامی گوشت را به کلّه ای بدون صورت بدل می کند. دیگر دهان همچون یک اندام ویژه وجود ندارد و جز حفره ای نیست که بواسطه آن بدنِ کامل رها می گردد و کالبد فرومی ریزد. (در اینجا اسلوب نشان های بی اختیار و رها بسیار لازم است) . این آن چیزی ست که بیکن جیغ می نامد ؛ دریغی بی کران که گوشت را بیرون می کشد

منبع : سایت کلاه استودیو

http://vista.ir/?view=article&id=321608

VISTA.IR
Online Classified Service

برادران خوشبخت



پدر روزها و شب‌ها به سختی کار می‌کرد و مادر هنرمند بزرگی بود که می‌توانست با پولی اندك خانواده بیست نفره را سیر کند. دو پسر بزرگ



خانواده، «جیم» و «آلبرت» حالا دیگر بزرگ شده بودند. با آنکه عاشق هنر بودند اما می‌دانستند که نمی‌شود خانواده را رها کرد و به دنبال سرنوشت رفت. نه، این خودخواهی محض بود.نیمه‌شب‌های فراوانی- وقتی که همه خواهر و برادرهای کوچك‌تر- در خواب بودند سکوت فرصت مناسبی برای فکر کردن بود، آنها عاشق نقاشی بودند و می‌دانستند زمانی خوشبختند که نقاشی کامل باشند.

سرانجام تصمیم گرفتند برای ورود به جاده خوشبختی هرکدام به دیگری اعتماد کند.سکه‌ای را به هوا پرتاب کردند و به حکم قرعه «آلبرت» انتخاب شد. بنابر عهدی که با هم بسته بودند او راهی نورمبرگ می‌شد و «آلبرت» برای تامین مخارج تحصیل برادر به معدن خطرناك نزدیك روستا می‌رفت تا در شرایطی سخت، کاری دشوار را آغاز و زمینه تحصیل «آلبرت» را فراهم کند تا او نیز پس از چهار سال و پایان دوران تحصیل در رشته هنر در صورت موفقیت با اندوخته‌های هنری جدید و در صورت عدم موفقیت با کار در همان معدن امکان تحصیل «جیم» را فراهم کند.

دوران کار و تلاش هر دوی آنها بسیار زود آغاز شد.«جیم» مجبور بود روزهای سختی را در معدن از جان خود مایه بگذارد اما تصور رسیدن به خوشبختی و پایان این دوران رنج امروز را برایش ساده‌تر می‌کرد.«آلبرت» نیز شب و روز درس می‌خواند و به تمرینات هنری خود مشغول بود.

مدت زیادی نگذشت که حتی از استادان خود نیز بهتر می‌دانست و عمل می‌کرد. تابلوها و آثارش در همان دوران دانشجویی فروش خوبی داشت و نزد بسیاری از هنردوستان شناخته شده بود.

و اینك دوران تحصیل به روزهای پایانی خود می‌رسید...۴ سال سخت تلاش و کوشش آن دو در دو عرصه مختلف، اما با هدف مشترك رسیدن به خوشبختی به پایان رسید.

هنرمند جوان اکنون شرایط مالی بسیار خوبی داشت، آثار هنری‌اش به خوبی فروش می‌رفت و تصمیم به بازگشت به زادگاهش و حمایت از آلبرت را گرفت.

... با ورود او به خانه، مهمانی شام گرفته شد و تمام اعضای خانواده بر سر میز شام حاضر شدند. «آلبرت» پس از صرف شام و گذراندن ساعاتی خوش با تك‌تك اعضای خانواده برخاست و رو به «آلبرت» کرد و با تحسین و تشکر گفت: «حالا... برادر خوب من. نوبت خوشبختی توست. حالا تو می‌توانی به نورمبرگ بروی و به آرزوهایت برسی. من نیز طبق قولی که داده‌ام از تو حمایت می‌کنم».تمام سرها مشتاقانه به سوی «جیم» چرخید. اشك از صورت رنگ پریده‌اش به پایین می‌آمد. صورت ضعیف و لاغر خود را به این‌طرف و آن‌طرف تکان داد و هق‌هق‌زنان گفت: «نه... نه... نه... نه». سرانجام برخاست، اشکایش را از روی گونه پاك کرد. به برادرش نگاه کرد و دست راست خود را نشان داد و به آرامی گفت: «نه. برادر. من نمی‌توانم به نورمبرگ بروم. برای من، بسیار دیر شده است. نگاه کن... نگاه کن... چهار سال کار در معدن با دست‌های من چه کرده است. هرکدام از استخوان‌های انگشتانم حداقل یك بار خرد شده‌اند. دستانم قدرت پرداختن به کار ظریف و دقیقی چون هنر را ندارد. اکنون خوشبختی من در گرو خوشبختی توست».

... بیش از ۴۵۰ سال از آن تاریخ می‌گذرد و همچنان بسیاری از آثار هنری «Albrecht Durer» در بسیاری از موزه‌های دنیا دیده می‌شود.در میان تمام آثار ارزشمند او اثری به چشم می‌خورد که به پاس زحمات برادر، از او کشید. او جیم را با دستان ضعیف و لاغری که از کف به هم چسبیده و

رو به آسمان در حال دعا بودند ترسیم کرد و نام ساده «دستان» را بر آن نهاد.

... اما کسانی که داستان زندگی او را می‌دانستند، این اثر را «دستان نیایش‌گر» نامیدند گویا به خوبی دریافتند که این دست‌ها در حال دعا برای خوشبختی کیست و چگونه امید خوشبختی توان خود را از دست داده است.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=257599

VISTA.IR
Online Classified Service

برمن و «درگیری منفعلانه با مخاطب»



طراحی‌های کوچك میخائیل برمن بلژیکی ـ دوشادوش پرتره‌های پیچیده روانشناسانه، محتوای مبهم و تاریکی نقاشی‌های رنگ روغن‌اش ـ کشش آرام اما پی‌گیر را به همراه دارد سایز کوچك و پالت خنثی در این آثار ما را اغواگرانه به دیداری خودمانی دعوت می‌کند؛ کنار هم آمدن منابع تاریخی نامعلوم ما را درون زمانی نامعلوم می‌کشد.

«برمن» این منابع را از تنوع وسیعی از روزنامه‌ها، کتاب‌ها و آرشیوهای عکس که بسیاری‌شان در نیمه اول قرن ۲۰ چاپ شده‌اند دست‌چین می‌کند. وی این منابع را ـ با زوم کردن روی جزئیاتشان، یك‌جا آوردن بخش‌هایی از چندین عکس در یك اثر یا کنار هم آوردن اُبژه‌های به‌کار رفته، در مقیاس‌های متفاوت قابل توجه - از زمینه اصلی به اثرش منتقل می‌کند.

در این آثار شخصیت‌ها در یك دنیای تیره، ناخوانده و نامشخص رها شده‌اند؛ جایی که به‌طور غم‌انگیزی به نمایش آئین‌هایی عجیب می‌پردازند. بدن‌های معیوب و سوراخ شده، موتیفی است که بارها در آثارش رخ می‌دهد همان‌گونه که مدل‌ها و قسمت‌های معماری، ماسك‌ها، روپوش‌ها و خدمتکاران. اگر چه بازیگران اصلی «برمن» بی‌تفاوت به مشغله‌ها و سرنوشتشان دوباره و دوباره حاضر می‌شوند، درد و آرامش آن‌ها در کار وی نفوذ می‌کند. بدین معنی که هنرمند اتمسفر افسرده را با تفسیری کنایه‌آمیز سوراخ می‌کند (در طراحی‌های اخیر شخصیت‌ها به شکل طنزآمیزی صحنه را در مرکز تصاویر روایت می‌کنند.) تصاویری که به شکلی عامدانه بی‌سر و ته هستند. همان‌گونه که منتقدی می‌نویسد. «کارهای برمن با گرایشی سورئالیستی به منظور طفره رفتن از یك کل منطقی اشباع شده‌اند.»

استفاده ترکیبات متنوع، گرافیت، آبرنگ و مرکب سفید، گاهی با رد قلمی از قهوه یا اشاره‌هایی از گواش و رنگ روغن کامل شده، «برمن» در

فاصله‌ای طولانی روی هر طراحی کار می‌کند و اغلب دوباره به کاری برمی‌گردد که برای سال‌های طولانی کنار گذاشته است.

هر قطعه يك ضمير مشخص در خود دارد، چنان‌چه بدن‌ها در فضای تیره محو می‌شوند. یا ساختمان‌ها و زمینه فقط با يك حركت سريع مداد طرح می‌شوند.

اما دنیای رویایی «برمن» موقتی است: چنان‌چه به نظر می‌رسد هر لحظه آماده تغییر و فرو ریختن است. در کارهای ترکیب مواد اخیرش (که در آن‌ها از تکه پاره‌های جلد کتاب، پاکت نامه‌ها یا دیگر اشیاء روزمره استفاده کرد.) مسیری بیش از پیش قرار دادی را ارائه داده است با این همه مواد به کار رفته ـ لکه‌های کوچك کاغذ و مقواهای نازك لکه‌دار با نوشته‌های هنرمند به خودش- هنوز يك احساس تاریخی جدای از محتوای طراحی‌ها به دست می‌دهد.

طراحی‌هایی که اغلب آن‌ها نیز بر لبه‌ای از فروپاشی به نظر می‌رسند، اما چیزی که هست این که عدم قطعیت در کل طراحی‌های «برمن» ریشه دوانده است. بی‌مکانی و بی‌زمانی عنصر ثابت این آثار است، هر گونه جستجو برای یافتن رخنه‌های روایت مسدود است. فیگورها اغلب در فضایی کم‌نور محو شده‌اند یا پشت به تصویرند. چنان‌چه در اثر conducinator۲۰۰۲. در مصاحبه‌ها او همواره بر فرسودگیش با انفعال به معنای فقدان تفکر انتقادی جامعه مدرن صحه می‌گذارد.

بدین ترتیب با نمایش بی‌تفاوتی و بیرون راندن احساس و بوسیله محول کردن تفسیر هنرش بر عهده خود مخاطب، شاید «برمن» می‌تواند به عنوان مشوق حرکت، درگیری و به‌طور ایده‌آل تغییر دیده شود.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=239515

VISTA.IR
Online Classified Service

بشر سیصدهزار سال قبل نقاشی می‌کرده است



مطالعات باستان‌شناسان در آفریقا نشان می‌دهد که احتمالا عمر رنگ‌آمیزی قسمت‌هایی از بدن و کشیدن علایم خاص روی بدن (که آن را امروزه «هنر بدن» می‌نامند) چند ده هزار سال بیشتر از تصورات قبلی است.

دانشمندانی که مشغول کار در بستر رودخانه توین هیلتاپ در لوزاکا در زامبیا هستند، شواهدی مبنی بر استفاده از رنگ‌ها توسط انسان‌ها، حدود سیصد هزار سال قبل به‌دست آورده‌اند.

اگر نظریه این گروه از دانشمندان به اثبات برسد مشخص می‌شود که عمر هنر نقاشی که امروزه حدود دویست هزار سال در نظر گرفته می‌شود، بیشتر از سیصد هزار سال است.

لورنس براهام از دانشگاه لیورپول می‌گوید که یافتن تکه‌هایی از رنگ‌ها روی

يك صخره در اين محل نشان مى‌دهد كه عمر نقاشى روى بدن بسيار از نقاشى روى ديوار غارها طولانى‌تر است. او مى‌گويد: كارهاى ما در زامبيا نشان مى‌دهد كه حداقل در يك منطقه كوچك در مركز آفريقا، استفاده از رنگ‌هاى طبيعى براى نقاشى كردن سابقه‌يى حدودا سيصدهزار ساله دارد...

مطالعات قبلى نشانگر اين است كه هنر نقاشى ديوارى و نقاشى معناگرا سابقه‌يى حدودا سى و دو هزار ساله دارد و حالا كشفيات آفريقا نشان مى‌دهد كه استفاده بشر از رنگ‌ها و چيزى كه بتوان آن را نقاشى دانست عمر بسيار طولانى‌ترى دارد.

محققان در زامبيا رنگ‌هاى گياهى و رنگ‌هايى كه از سنگ‌هاى مختلف گرفته شده‌اند، به رنگ‌هاى قرمز، زرد، قهوه‌يى، سياه و بنفش را پيدا كرده‌اند. دكتر براهام مى‌گويد كه استفاده اجداد انسان، قبل از آنكه انسان مدرن (همين‌گونهHome sapiens يا انسان فعلى) روى زمين زندگى كند، از رنگ و كاركرد سمبليك رنگ‌ها، به معناى آن است كه بشر در آن مقطع هم عملكرد ذهنى پيچيده‌يى داشته است.

براساس نظر دكتر براهام احتمالا گونه Home hedeloergensis، يكى از اجداد انسان كه مغز بسيار بزرگى داشته، از اين رنگ‌ها استفاده مى‌كرده است: «شايد برخى بگويند كه مثلا زنگ آهن كه توسط ما كشف شده ربطى به انسان ندارد، اما زنگ آهن‌هاى زيادى در كنار ساير رنگ‌هاى گياهى و معدنى در نقاط مختلف پيدا كرديم، محال است كه اين رنگ‌ها اتفاقى در كنار هم قرار گرفته باشند... در ضمن بعضى از رنگ‌ها، مثلا رنگ بنفشى كه ما پيدا كرده‌ايم، يك رنگ گياهى است كه احتمالا از ريشه يك گياه يا ساقه آن گرفته شده و بعيد است كه به‌صورت طبيعى به اين شكل دربيايد.

تا پيش از اين تنها استفاده از رنگ‌ها توسط گونه هوموسا انسانى به شكل نقاشى ديوارى يا رنگ كردن بدن كشف شده بود. براساس گفته‌هاى دكتر لارنس قديمى‌ترين نقاشى‌هاى غارها در اروپا چهل هزار سال عمر دارند، در حالى كه عمرگونه هوموساپينس كه در شرق آفريقا پاى گرفت بيشتر از دويست هزار سال است.

البته در جنوب آفريقا شواهدى از استفاده از رنگ‌ها براى رنگ كردن صخره‌ها در ۷۵ هزار سال قبل به دست آمده بود اما اين تاريخ هم فاصله زيادى با شكل‌گيرى نژاد هوموساپينس دارد. براساس نظرات دكتر لارنس استفاده از رنگ به منظور انجام نقاشى‌هاى سمبليك چه روى بدن و چه روى صخره‌ها و ديوارها احتمالا در زمان تغيير عملكرد انسان و گذر از دوره پارينه سنگى به دوران سنگى جديد و استفاده از سنگ‌هاى تراش خورده و چوب به‌عنوان ابزار بوده است. او مى‌گويد: «شايد اين تغييرات از لحاظ انسان فعلى خنده‌دار باشد و بسيارى فكر كنند كه چطور يك انسان صدها سال طول كشيده تا سنگ‌هاى تراش نخورده را با سنگ‌هاى تراش‌خورده عوض كند و ياد بگيرد كه از چوب استفاده كند يا از رنگ‌ها براى نقاشى استفاده كند، اما واقعيت اين است كه اين پيشرفت‌ها و اين يافته‌ها پدر تمام تكنولوژى هستند كه ما امروزه از آن استفاده مى‌كنيم.»دكتر براهام مى‌گويد: «نقاشى كردن، يعنى گرفتن چيزى از طبيعت و اضافه كردن آن به بدن و كشيدن شكلى خاص روى بدن، احتمالا اولين زبان انسانى بوده است، اين نقاشى‌ها قدمتى بسيار بيشتر از زبان‌هاى انسانى دارند.»

و البته دكتر لارنس متذكر مى‌شود كه احتمالا يافتن شواهدى مستقيم از نقاشى‌هاى روى بدن با قدمتى سيصدهزار ساله بسيار كم است: «همه ما دوست داريم كه يك بدن متعلق به آن دوران پيدا كنيم كه روى آن رنگ يا تتو باشد... اما چنين اتفاقى نخواهد افتاد...»

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=234291

VISTA.IR
Online Classified Service

بگذارید اصل تابلوها نزد هنرمند بماند!



حسین خسروجردی، نقاش، طراح گرافیک و کاریکاتوریست معاصر علاوه بر برپایی نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی مختلف، پیش از این در تأسیس مؤسسه هنرمندان نقاش ایران، خانه کاریکاتور و انجمن طراحان گرافیک نقش داشته و علاوه بر آن چند سالی کاریکاتوریست روزنامه کیهان بوده و با نشریاتی از قبیل روزنامه همشهری، روزنامه جامعه و... همکاری داشته است. او همچنین مسؤولیت بخش کارشناسی هنرهای تجسمی حوزه هنری را بر عهده داشته و با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و... نیز همکاری دارد.

خسروجردی چند سالی است تصورات و ایده‌های خود را در مورد انسان امروز به مدد نرم‌افزارهای کامپیوتری به تصویر می‌کشد و البته برای نمایش، آن‌ها را در ابعاد تابلوی نقاشی، به روش دیجیتال به چاپ می‌رساند. او این تکنیک را نقاشی دیجیتال نام نهاده است.

به بهانه برپایی نمایشگاه‌های اخیر این هنرمند، با او در مورد تلفیق هنر نقاشی و تکنولوژی چاپ دیجیتال به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

ابتدا به عنوان معرفی، در مورد فعالیت‌های هنری خود به‌طور مختصر توضیح بفرمایید.

۰۰۰.....می‌توانم بگویم فعالیت‌های هنری من با ورود به هنرستان یعنی از سال ۱۳۵۲ آغاز شد – البته از دوران کودکی عاشق نقاشی بودم – و پس از آن در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران ادامه یافت. دومین سال تحصیل من در دانشگاه با مقدمات شکل‌گیری انقلاب همراه بود و من نیز در همین راستا فعالیت‌های فرهنگی – هنری را در کنار دوستان آغاز کردم. پس از انقلاب نیز در پایه‌گذاری حوزه هنری نقش داشتیم. من علاوه بر نقاشی، طراحی، کاریکاتور و طراحی گرافیک، به حوزه‌های طراحی صحنه، دکوراسیون داخلی، ادبیات، سینما ، تئاتر و... نیز وارد شده‌ام. اما حرفه اصلی من نقاشی با موضوع انسان معاصر و دغدغه‌هایش است.

ایده شکل‌گیری و خلق نقاشی‌های دیجیتال چگونه شکل گرفت؟

با ورود کامپیوتر به حوزه گرافیک، مدت‌ها در زمینه طراحی گرافیک فعالیت داشتم، بدون آن‌که به‌طور مستقیم مجری یک اثر کامپیوتری باشم. پس از آشنایی با قابلیت‌های نرم‌افزاری کامپیوتر و تسلط بر آن به این نتیجه رسیدم که این دستگاه توانایی آن را دارد تا مشکلاتی را که در خلق تابلوها با آن مواجه بودم برطرف سازد. با آن‌که در طراحی و اجرای طرح با رنگ روغن و اکریلیک تبحر دارم، اما در برخی موارد توانایی اجرایی و تبحر در نقاشی به تنهایی جواب نمی‌دهد و آن ابزار در عینیت بخشیدن به تصورات و تخیلات بسیار مؤثر است. از طرفی من برای یک تابلوی نقاشی با توجه به حساسیت‌ها حدود یک سال یا بیشتر به زمان نیاز داشتم. در حالی که ما به عصر سرعت تعلق داریم. عصری که انسان از نظر موقعیت اجتماعی و فرهنگی، احساسات و روحیات قالب عوض کرده و تعریف ریاضت و تعمق و... برای این انسان تغییر کرده است. با توجه به این‌که موضوع نقاشی‌های من هم انسان و مسایل مربوط به بشر امروز است، ابزار نقاشی یعنی رنگ روغن، قلم و... تا حدی می‌توانست نیازهای من را تأمین کند. کامپیوتر و نرم‌افزار فتوشاپ به نوعی به روند تجسم بخشیدن به تفکرات من سرعت بخشیده است. اگر با نگاه تاریخی به مقوله هنر بنگریم، هر چه به گذشته برگردیم می‌بینیم خلق آثار هنری در گذشته، با حوصله و مهارت و زمان‌گذاری صورت گرفته است. البته ضرورت وجود این روند هم در آن دوران با توجه به روحیات و نیازهای انسان قدیم بوده است. اما امروز مهارت و صرف زمان اهمیت گذشته را ندارد، بلکه نتیجه نهایی مهم

است. مهم این است که چقدر خودمان را به فهم بشر امروز نزدیک کنیم و معضلات و دغدغه‌هایش را بشناسیم و با کدام زبان و ابزار، احساسات و افکار شخصی را بیان کنیم.

من در مورد فضایی که در آن زندگی می‌کنم یک نگاه معاصر دارم، علی‌رغم عشق و توجهی که به گذشته و تاریخ دارم، در آن دوران زندگی نمی‌کنم. من در اتمسفر معاصر زندگی می کنم و ناگزیر هستم از آن پیروی کنم حتی اگر علاقه‌ای به آن نداشته باشم. از همه مهم‌تر به‌کارگیری ابزار و امکانات امروز در خلق آثار هنری است. گرایش من به امکانات جدید به این معنی نیست که چون هنر جدید (New Art) سلطه خود را بر سایر هنرها ثابت کرده، به اجبار باید آن را پذیرفت، چون به تصنع اعتقادی ندارم. بلکه هر آنچه به‌صورت طبیعی در انسان وجود دارد باید به‌صورت طبیعی هم امکان رشد آن فراهم شود. از این رو می‌توانم بگویم، ناتورالیست هستم چون به طبیعت خودم و دنیای اطراف اعتقاد دارم و همچنین رئالیست هستم که به ناتورالیسم نزدیک است.

در مقابل پدیده‌های نوظهور هم مقاومت ندارم. در حال حاضر تصور من این است که نقاشی‌های دیجیتال علی‌رغم این‌که با یک جهش یکباره از نقاشی فاصله گرفته، اما همچنان نقاشی است.

چطور با کامپیوتر کنار آمدید و باآن تابلوی نقاشی خلق کردید؟

امروز کامپیوتر در ارتباط مستقیم با انسان است. من هم بیش از ۱۲ سال است که برای خلق آثار گرافیکی با امکانات و نرم‌افزارهای کامپیوتر آشنا شده‌ام. اولین نسخه‌های نقاشی دیجیتال را نیز از حدود ۵ سال پیش اجرا کرده‌ام و می‌توانم ادعا کنم که من مبتکر این روش بوده‌ام. پیش از این از نقاشی‌های رنگ روغن مشهور جهان پرینت رنگی گرفته و فروخته شده بود.

همان‌طور که در نقاشی‌های من دیده‌اید، انسان به‌صورت مومیایی شده به تصویر کشیده شده است و به هویت زمانی و مکانی خاصی تعلق ندارد. برای ساخت این تصویر از انسان، من پیکر خودم را با گل و باند می‌پوشانم و با پوزیشن‌های مختلف اتود گرفته می‌شود. پروسه عکاسی یک روز طول می‌کشد، البته باید شرایط هوا و دما مناسب باشد تا گل‌ها خشک نشود. پس از آن حدود سه روز با برنامه فتوشاپ با طرح‌هایی که قصد دارم به تصویر بکشم به قول معروف کلنجار می‌روم.

یکی از قابلیت‌های خلق نقاشی با فتوشاپ این است که می‌توان از یک موضوع نسخه‌های متفاوت و بی‌شماری پدید آورد. اتمسفرهای مختلفی ساخت تا ایده‌ای که در ذهن است پدیدار شود. امکانات کامپیوتر به نوعی با تفکر و تخیل من تلفیق می‌شود نقاشی‌های دیجیتال به نوعی شبیه همان تابلوهایی است که پیش از این با قلم و کاردک و رنگ روغن کار کرده‌ام. اگر نقاشی‌های قبلی من را دیده باشید، ارتباط معناداری بین آن‌ها حس می‌کنید. کامپیوتر دنیا و ایده جدیدی برای من ایجاد نکرده، بلکه با توانایی‌هایش سرعت و کیفیت ارایه افکار مرا افزایش داده است. طرح‌ها و افکت‌هایی که مدت‌های طولانی در ذهنم بوده، حالا به سرعت قابل اجرا و تغییر هستند. همان فعل و انفعالاتی که در خلق تابلوی نقاشی روی می‌دهد مثل لکه‌گذاری‌ها و حرکت قلم، با کامپیوتر سریعتر پیش می‌رود، نتیجه هم چند نسخه متفاوت از یک اثر است که در انتخاب آن‌ها گاهی دچار تردید می‌شوم. به عنوان مثال تابلوی شام آخر دو نسخه با افکت‌های متفاوت دارد. یکی با زمینه قهوه‌ای است که روی آن با گل هم کار شده است و دیگری سبز رنگ است. من هر دو این تابلوها را دوست دارم. در حالی که خلق هر یک از این تابلوها با قلم و رنگ روغن به تنهایی به یک سال زمان نیاز داشت. در تابلوی چرتکه هم از چرتکه در تابلو استفاده کرده‌ام. تاکنون ۲۳ تابلو نقاشی دیجیتال ارایه داده‌ام.نظر منتقدان و هنرمندان و برخورد بینندگان با تابلوهای نقاشی دیجیتال چگونه بود؟

اولین برخوردها شوک‌برانگیز بود، به‌خصوص از جانب اساتیدی که نظرشان برای من خیلی مهم بود، از جمله آقایان پاکباز، آیدین آغداشلو، غلامحسین نامی، احصایی و دکتر سمیع‌آذر. از دید آن‌ها مجموعه جالبی است. بینندگان عادی هم با تابلوها و به‌خصوص موضوع آن ارتباط برقرار کرده و استقبال می‌کنند. البته اکثر تابلوها در خارج از کشور به‌فروش رفته است. برخی از بینندگان معنی نقاشی دیجیتال و چگونگی خلق این تابلوها را نمی‌دانند، اما جنبه زیبایی شناسی این کارها آن‌ها را جلب کرده است.

مرحله چاپ نقاشی‌های دیجیتال باید از حساسیت ویژه‌ای برخوردار باشد. چطور اطمینان کردید که آنچه شما با کامپیوتر خلق کرده‌اید، با همان

کیفیت چاپ می‌شود؟

این تابلوها به روش دیجیتال و با دستگاه‌های پلاتر چاپ می‌شود. ابعاد تابلوها هم بیش از ۹۰ سانتی‌متر است. از نظر من این نقاشی‌ها یا باید در ابعاد کوچک باشد و درون قاب قرار گیرد یا این‌که در ابعاد بزرگتر باشد. ابتدا نقاشی‌ها بر روی کاغذهای بخصوصی که برای پرس عکس بود چاپ و روی آن لمینه شد، سپس آن را روی شاسی چسباندند. اما چسب آن برای تابلوهای نقاشی مناسب نبود و چسب برخی نسخه‌هایی که به نمایشگاه ونیز برده بودم به اصطلاح ورآمد. نسخه‌های بعدی را بر روی Canvas که در واقع همان بوم نقاشی است چاپ کردیم که به نظرم این روش بهتر و جذاب‌تر به نظر می‌آید. به‌طور کلی مواد مصرفی مخصوص چاپ تابلوهای نقاشی، هنوز در دسترس نیست.

از نظر کیفیت هنوز به اطمینان نرسیده‌ام و مسأله‌ای که با آن مواجه هستیم عدم پایداری مواد رنگی است و احتمال خطای چاپگر و عدم ثبات مرکب را پذیرفته‌ام. در مورد ماندگاری این تابلوها نگران هستم. چون می‌خواهم این تابلوها مانند تابلوهای نقاشی باقی بماند. با توجه به گسترش رویکرد هنرمندان به سمت نقاشی دیجیتال امیدوارم دست‌اندرکاران چاپ ماده‌ای محافظ مثل فیکساتور یا رنگ‌های ثابت تولید کنند.

با توجه به این محدودیت‌های چاپ، هنگام فروش قراردادی با خریداران آثار منعقد می‌کنم که طی آن متعهد می‌شوم اگر رنگ تابلوها تغییر کند یا در سانحه‌ای دچار آسیب شوند به‌طور مثال پاره شوند یا بسوزند، خریدار می‌تواند با فرستادن تابلو، یک پرینت جدید دریافت کند. اگر خریداران به مرور زمان به تابلوها توجه داشته باشند متوجه تغییر رنگ آن‌ها خواهند شد، به‌خصوص زمانی که تابلو در معرض نور یا رطوبت قرار داشته باشد. البته تابلوها در صورت آسیب‌دیدگی تا سه بار تعویض می‌شود. به هر حال هزینه چاپ بالاست از طرفی ممکن است تابلویی که برای تعویض فرستاده می‌شود به عنوان مثال در سال ۲۰۰۲ با قیمت چهار هزار دلار فروخته شده است. اما در سال ۲۰۰۵ هزینه چاپ و کارهای تکمیلی و ارسال این تابلو افزایش یابد.

تاکنون با چندین مرکز چاپی کار کرده‌ام از جمله کانون انفورماتیک، کلبه سبز، دلتا گرافیک، ماتریس و... دلیل این تعدد هم سنجش کیفیت کارهای چاپی است. گذشته از این اخلاق طرف مقابل هم برای من مهم است. حرفه من نقاشی است و از این راه امرار معاش می‌کنم. گاهی برای تسویه حساب باید منتظر باشم تا تابلوها به‌فروش برسد. از این رو از آن‌ها انتظار همراهی دارم و تاکنون نیز از این همراهی بهره‌مند بوده‌ام.

از هر تابلوی نقاشی دیجیتال چه تعداد چاپ می‌شود و چطور حق چاپ محفوظ می‌ماند؟

از هر تابلو، پنج نسخه به چاپ می‌رسد و چهار نسخه از آن برای فروش گذاشته می‌شود و هر نسخه هم دارای امضا و شماره سریال جداگانه است. علاوه بر این سند مالکیت هم به خریدار ارایه می‌شود، چون نباید از راه‌کارهایی که منجر به کپی آثار می‌شود غافل باشیم. البته سی‌دی حاوی اصل نقاشی نزد خود من است. حتی خود من هم طبق قانون نمی‌توانم بیش از پنج نسخه چاپ کنم چون تابلوهای نقاشی دیجیتال نیز به خانواده کامپیوتر، رسانه و وب سایت‌ها منتسب است و از قوانین آن پیروی می‌کند. گذشته از این پس از راه‌اندازی سایت اختصاصی در نظر دارم نام و مشخصات تمام خریداران تابلوهای مختلف را در سایت ذکر کنم تا اگر کسی با خریداری غیر از اسامی چهار خریدار اصلی مواجه شود، در اصل بودن تابلو شک کند. حتی خریداران هم اگر نامشان در سایت نباشد می‌توانند اعتراض کنند.

برای امنیت تابلوهایی که در آینده ارایه می‌شود در نظر دارم از چاپ هولوگرام نیز بهره ببرم.

آیا قیمت تابلو نقاشی دیجیتال نسبت به تابلوی نقاشی تفاوت دارد؟

هزینه تولید تابلوهای نقاشی دیجیتال حدود ۷۰ درصد بیشتر از تابلوی نقاشی است که اعم آن صرف هزینه چاپ می‌شود. خوشبختانه در اولین نمایش تابلوهای نقاشی دیجیتال در بی‌ینال شارجه این تابلوها جایزه بزرگ را از آن خود کردند. این جایزه در قیمت‌گذاری تابلوها تأثیر داشت. به‌طور معمول برای تابلوهای نقاشی دیجیتال ۷-۵ هزار دلار قیمت گذاشته‌ام. قیمت‌ها را به دلار می‌گویم چون تاکنون اکثر خریداران خارجی بوده‌اند که در نمایشگاه‌ها یا از طریق اینترنت این تابلوها را خریداری کرده‌اند. در ایران هم این تابلوها ۶-۵ میلیون تومان به‌فروش رفته است. در حالی که اگر این تابلوها با قلم به تصویر کشیده می‌شد قیمت آن‌ها به صدهزار دلار هم می‌رسید.

آیا در ایران هنرمندان و نقاشان به دنبال چاپ و ارایه آثارشان به روش دیجیتال هستند؟

برخی از نقاشی‌ها قابلیت ارایه نسخه چاپ شده را دارند و یکی از این قابلیت‌ها معروفیت و شهرت هنرمند و خالق اثر است. هر چه شهرت و اثر و خالق آن بیشتر باشد، قابلیت چاپ تابلو هم بیشتر است. مانند تابلوی مونالیزا. با این‌که طی این سال‌ها نسخه‌های بسیاری از پرینت آن ارایه شده، باز هم چاپ می‌شود. به تازگی هم آقای آیدین آغداشلو به برپایی نمایشگاهی از نسخه‌های چاپ شده تابلوهای نقاشی خود اقدام کرده است. آثار نقاشی هنرمندی مانند آغداشلو به قدری باارزش است که نسخه چاپی آن نیز هوادار دارد. هر چه هنرمند زمان خلق اثر، با آن بیشتر ارتباط برقرار کرده باشد، ارزش بیشتری دارد و به اصطلاح بر دل بیننده و مخاطب هم می‌نشیند. به همان نسبت برای هنرمند هم مشکل است که آن را از خود دور کند. اما برای امرار معاش مجبور است. اگر هم آن ارتباط بین هنرمند و اثرش برقرار نشده باشد مایل است هر چه زودتر آن را از خود دور کند. ارایه پرینت آثار نقاشی راهی است که می‌تواند اصل اثر نقاشی را نزد خالق آن حفظ کند. مخاطبان هم اگر با دید اقتصادی به تابلوها نگاه نداشته باشند و صرفاً به دلیل زیبایی تابلویی را خریداری کنند، می‌توانند اجازه دهند تا اثر هنری نزد صاحبش باقی بماند. البته نکته غیرقابل انکاری وجود دارد و آن این‌که تابلوهای نقاشی قلم و رنگ روغن به اصطلاح خون دیگری در خود دارد.

هنرمند با قلم، احساس، جلوه و روحی به اثر می‌بخشد که چاپ توانایی انتقال آن را ندارد. به همین دلیل هم اصرار دارم که اثر اریژینال نزد خالق آن باقی بماند.

با توجه به فعالیت‌های هنری گوناگونی که تا به حال داشته‌اید و همچنان ادامه دارد، به نوعی با چاپ در ارتباط مستقیم هستید. ارزیابی شما از صنعت چاپ در ایران چگونه است؟

به نظر من در صنعت چاپ ایران یکباره انقلابی رخ داده است. تولد نشریات چهاررنگ نیز خیلی به گسترش چاپ کمک کرده است و به‌خصوص بعد از انقلاب اسلامی بهره‌گیری از صنعت چاپ بسیار گسترده شده است. البته امکانات کامپیوتری فاصله بین طراحان گرافیک و چاپگر را کاهش داده است. سابق بر این با توجه به این‌که نام ایتالیا با هنرهای تجسمی همراه بود، کارت پستال‌ها و محصولات چاپی از این کشور وارد ایران می‌شد در حالی که همزمان با ایتالیا، سایر کشورها نیز در چاپ پیشرفت کرده بودند، اما امروز در ایران کارهای چاپی خوب و با کیفیتی ارایه می‌شود.

منبع : مجله صنعت چاپ

http://vista.ir/?view=article&id=217176

VISTA.IR
Online Classified Service

به امتحان کردنش می ارزد هیچ خرجی ندارد!



خیلی از ما از این که اثری هنری بیافرینیم می ترسیم.فکر می کنیم ما که هنرمند نیستیم! یا از آن هم فراتر می رویم و می گوییم: ما که خلاقیت هنری نداریم! اما اگر فکر کنیم که خلاقیت هنری ویژگی هنری همه انسان هاست و در همه وجود دارد، در هر سن و سال یا هر موقعیت اجتماعی که باشیم،



درست مثل نفس کشیدن آن وقت چطور ؟

اگر این طور فکر کنیم وقتی می گوییم من نمی توانم چیزی خلق کنم مثل این می ماند که بگوییم من نمی توانم نفس بکشم!این که دست به کاری خلاقانه نمی زنیم ممکن است به خاطر ترس هایمان باشد، از این که نتیجه کارمان خوب از آب در نیاد می ترسیم.از این که خودمان از چیزی که خلق کرده ایم خوشمان نیاید و آن را پر نقص ببینیم آن وقت فکر می کنیم که این نقص ها مربوط به وجود ما هستند، فکر می کنیم ما چه نقصی داریم، ممکن هم هست از قضاوت دیگران درباره کارمان بترسیم، از این که کارمان را پراز نقص ببینند و این نقص ها را به خود ما نسبت بدهند.اما اگر قبول کنیم که خلاقیت واقعا مثل نفس کشیدن در طبیعت همه ما وجود دارد می توانیم فراتر از همه این ترس ها به همان راحتی که نفس می کشیم اثری هنری خلق کنیم.اما چه طوری؟ واقعا چه طوری می شود از این همه ترس و قضاوت خلاص شد؟

یک راهش این است که اصلا بهشان فکر نکنیم و یک راست برویم سر کارمان، مگر ما موقع نفس کشیدن به آن فکر می کنیم؟ یا همه اش حواسمان به این است که درست و خوب و بی نقص نفس بکشیم؟ نه ما وجودمان را آزاد می گذاریم و به آن اعتماد می کنیم خودش برایمان نفس می کشد! اگر بتونیم موقع خلق اثری هنری هم همین قدر به نیروهای درونمان اعتماد و خودمان را رها کنیم و به آن ها بسپاریم می بینیم که خلاقیت ما هم به راه می افتد!بد نیست امتحان کنیم و خودمان را از این تجربه خارق العاده محروم نکنیم، پس هر کس دوست دارد با ما همراه شود! می توانیم کار را خیلی ساده و از چند مداد رنگی یا ماژیک و یک ورق کاغذ شروع کنیم! اصلا به این فکر نمی کنیم که چه چیزی می خواهیم بکشیم برای کارمان هم برنامه ریزی نمی کنیم خودمان را از دست قاعده و قانون های نقاشی هم آزاد و فقط به حسمان توجه می کنیم، توجه می کنیم ببینیم حسمان به ما چه می گوید، چه کار کنیم؟ و همان کار را می کنیم.در حقیقت »خود« منطقی و عقلانی مان را کنار می گذاریم و نیروی درونمان را تماشا می کنیم که چه خطی و یا طرحی روی کاغذ می کشد و کدام رنگ ها را کنار هم می گذارد.اصلا انگار که داریم کسی دیگر را موقع نقاشی کردن تماشا می کنیم.در حین کار مسیری مشخص هم برای خودمان تعیین نمی کنیم، نیروی درونمان هر لحظه می تواند مسیرش را تغییر و کاری تازه و غیر قابل پیش بینی انجام بدهد، باز هم آزادش می گذاریم در حین کار درباره چیزهایی که اتفاق می افتد قضاوت نمی کنیم، می گذاریم همان طوری باشد تازه از آن تعریف و تمجید هم می کنیم! نمی گوییم: واااای! چه قدر زشت شد!واااااای!اگر خواهرم این را ببیند،چقدر به من می خندد در عوض می گویم:چقدر جالب،من این را خلق کردم! در حین کار اجازه نمی دهیم چیزی به جز این فکر در سرمان باشد که: من خلاقم! من می توانم! حاصل کارم هر چه باشد دوست دارم و.... و چیزهایی شبیه این ها.

به شور و شادی معصومانه ای که در طول کار در درونمان احساس می کنیم توجه می کنیم و نمی گذاریم خود آگاهی مان این تجربه شیرین را که شاد و فرح بخش است، خراب کند.حالا می بینید چه قدر هیجان انگیز است؟

با این کار ما خلاقیت درونمان را به جریان انداخته ایم و اجازه داده ایم هر طور که می خواهد خودش را نشان بدهد و آزادانه بیان کند.آن هایی که این کار را می کنند شادی و شور و هیجان زندگی را در درونشان تجربه و حس می کنند.وقتی مرتب این تجربه را تکرار کنیم، بعد از مدتی متوجه می شویم که تغییرات کوچک و ملایم و در عین حال خوشایندی در جنبه های دیگر زندگی مان هم اتفاق می افتد، آرامش بیشتری احساس می کنیم.حضور ذهنمان بیشتر می شود توانایی درک و یادگیری مان بیشتر می شود و خیلی اتفاق های خوشایند و لذت بخش دیگر.ضرر ندارد، شما هم یک بار امتحانش کنید!! حتما به امتحان کردنش می ارزد.

تقی زاده

منبع : روزنامه خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=126999

VISTA.IR
Online Classified Service

بهرام خائف، تصویرگر بزرگ کتاب کودک



امروز بهرام خائف نیست، ولی دخترش رودابه خائف، تصویرگر بسیاری از کتاب‌های کودک است و تصویرهای زیبایی را برای کتاب‌های کودک و نوجوان نقش می‌زند. باشد که لااقل از این پس به هنرمندانی نظیر رودابه ارزش دهیم تا گمنام نمانند و گمنام نروند!یاد آر ز شمع مرده، یاد آر

مثل همیشه یک‌روز عصر، درون آشپزخانه بود. دخترش رودابه پیشش بود. دو ساعت بعد، رودابه .... آشپزخانه ..... جیغ .... گریه و صدایی که بلندتر و بلندتر می‌شد.

- مامان ؟ مامان ؟..... بابا افتاده! نفس نمی‌کشه.

دیگر آرام بود. به مانند کسی که مدت‌هاست به خواب آرامی فرو رفته و صورتی که هیچ نشانی از درد و ناراحتی در آن نبود. خیلی تمیز و خوب، همان‌جور که همیشه بود. بی‌صدا و آرام و با آرامش از دنیا رفت.

پزشک قانونی و گزارشی که در آن نوشته بودند؛ «فوت به علت سکته قلبی»

باورش خیلی سخت بود. برای دختری که تا آخرین لحظات در کنار پدر گفته بود و خندیده بود و طی چشم بر هم زدنی، آن لحظه‌ها تمام شده بود ! آخرین باری که نگارنده این سطور، بهرام خائف را دید، فرهنگ‌سرای نیاوران بود و آن لبخند دوست‌داشتنی همیشگی، که برای دریافت جایزه‌اش حاضر شده بود. و همان لبخند به یادماندنی بود که برآنم داشت تا یادی کنم از هنرمند بزرگ عرصه تصویرگری کتاب کودک و گزارشی بنویسم کوتاه، از زندگی حرفه‌ای و خصوصی بهرام خائف. با تشکر و سپاس فراوان از رودابه خائف، که در تهیه این سطور یاری فراوان کرد و تقدیم به همه هنرمندان تصویرگر ایران.

- زندگی حرفه‌ای
  - بهرام خائف، متولد ۱۳۲۵ در شیراز.
  - دیپلم از هنرستان هنرهای زیبای پسران.

▪ ۱۳۵۳، دریافت لیسانس نقاشی دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران.

▪ ۱۳۵۳، استخدام در مرکز سینمایی کانون به عنوان طراح و انیماتور اول ۴ فیلم انیمیشن.

▪ ۱۳۵۴، همکاری در مرکز گرافیک کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

▪ ۱۳۵۷، اولین کار تصویرسازی کتاب و برنده جایزه از فستیوال بولونیا به خاطر کتاب توکا.

▪ ۱۳۵۷، تا پایان عمر همکاری با مرکز گرافیک کانون و تصویر سازی بیش از ۵۰ کتاب.

▪ ۱۳۶۸، آلبوم شش غزل از حافظ برنده جایزه نهایی بزرگ‌داشت حافظ.

▪ ۱۳۶۸، دریافت دیپلم افتخار از اولین نمایشگاه تصویرگران کتاب کودک و نوجوان.

▪ ۱۳۷۰، شرکت در اولین نمایشگاه آسیایی تصویرگران کتاب کودک و برگزیده نمایشگاه و دیپلم افتخار.

▪ ۱۳۷۳، تصویرگری «دانه نی» و برگزیده شورای کتاب کودک با معرفی ویژه.

▪ ۱۳۷۴، برگزیده تصویرگری اشعار دینی.

▪ ۱۳۷۷، طراح و تصویرگر تقویم ۱۳۷۹ با عنوان پیش‌کسوتان شعر کودک و نوجوان.

▪ ۱۳۷۸، تصویرگری مجموعه شعر.

▪ ۱۳۷۸، نمایشگاه مروری بر ۳۰ سال آثار بهرام خائف. (بخش جنبی چهارمین نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران کتاب کودک) برنده دیپلم و تقدیر ویژه نوآوری و خلاقیت.

▪ ۱۳۸۰، شرکت در نمایشگاه دو سالانه تصویرگری کتاب کودک.

• بیوگرافی

بهرام خائف، اول خرداد ۱۳۲۵ در شیراز به دنیا آمد و تا ۱۵ سالگی در شیراز بود. از بچگی هم به نقاشی علاقه داشت. به طوری که خانواده‌اش می گفتند که همیشه در و دیوار و همه‌جا را نقاشی می‌کرد.

در ۱۵ سالگی به خاطر علاقه شدید به گسترش فعالیت، به تهران می‌آید و هنرستان هنرهای زیبا. بعد از آنجا هم به دانشکده هنرهای زیبا - دانشکده نقاشی. دوران دانشجویی را کار می‌کرده است. از وقتی هم که دانشکده را ترک کرد، در چند جای مختلف کار می‌کرد و هم استخدام بود.

سال ۱۳۵۶ به دلیل برخی مشکلات، بیشتر خانوادگی، استعفا داد و به شیراز رفت. آنجا ۴-۵ سال با ارشاد همکاری کرد، منتها در همان زمان هم با کانون ارتباط داشت. متن از تهران می فرستادند و آنجا طراحی می‌کرد. بهرام خائف، از سال ۵۲-۵۳، بعد از دانشگاه، به طور جدی وارد کار حرفه‌ای شد!

بهرام خائف تصویرگر بیش از ۶۰ کتاب کودک بوده است که شاید ۴۰ عدد از آن‌ها، فقط برای کانون پرورش فکری کودکان کار شده است و بقیه برای ناشرین دیگر.

• از دیدگاه همسر

«از نکات خوبش که می‌توانم بگویم، وقتی به یک نفر می‌گویند هنرمند، آن چیزی که به ذهن آدم می‌آید، صداقت، پاکی، مهربانی، با احساس بودن و به مادیات اهمیت ندادن است، که واقعا همین‌طور بود. هیچ‌گونه نه کینه‌ای از کسی به دل می‌گرفت و نه بدی کسی را می‌خواست، تا آنجا که می‌شد. در آن کاری که بود، با دل و جان کار می‌کرد. فوق‌العاده حساس و مهربان بود، یعنی هیچ‌وقت دلش نمی‌آمد هیچ‌کس از دستش ناراحت شود و این فقط برای خانواده‌اش نبود. این اخلاق ایشان را من همیشه دوست می‌داشتمکه برای کسانی دیگر هم، مثلا بچه‌های دیگر را هم مثل بچه‌های خودش می‌دانست، خیلی خوش قلب بود ... بی‌نهایت. مظلوم بود و آرام، که متاسفانه خیلی‌ها از این برخورد بهرام سوءاستفاده می‌کردند. رعایت خیلی چیزها را می‌کرد. می‌توانم بگویم من فقط همسر و پدر بچه‌هایم را از دست ندادم! من یک انسان واقعی را از

دست دادم. یک آدمی که وجودش در خانه، همه چیز بود برای ما.»

بهرام خائف به نقاشی نیز بسیار بستگی داشت، اما فعالیت‌های کانون به وی زمان پرداختن به علا|ئقش را نمی‌داد. علاقه‌اش به نقاشی وافر بود به نحوی که اواخر عمر، تصمیم داشت که فعالیتش در کانون را کاهش داده و به نقاشی بپردازد.

بهرام خائف، هنرمندی بود که لقب هنرمند، زیبنده شخصیت بلندش بود. کسی که تمام زندگیش وقف تصویرسازی کتاب‌های کودک شد. گرچه شاید نامش به دلیل بی‌توجهی‌ها، آن‌گونه که باید مطرح و معرفی نشد.

امروز بهرام خائف نیست، ولی دخترش رودابه خائف، تصویرگر بسیاری از کتاب‌های کودک است و تصویرهای زیبایی را برای کتاب‌های کودک و نوجوان نقش می‌زند. باشد که لااقل از این پس به هنرمندانی نظیر رودابه ارزش دهیم تا گمنام نمانند و گمنام نروند!

منبع : دو هفته نامه الکترونیک شرقیان

http://vista.ir/?view=article&id=321668

VISTA.IR
Online Classified Service

بهرنگ صمدزادگان و بلایای جنگ



• یادداشتی بر نقاشی‌های بهرنگ صمدزادگان

در نگاهی اجمالی و نه کاملاً قطعی برخورد روایی در نقاشی، از دهه ۹۰، کم‌کم در چنبره تنوع روز افزون تصاویر رسانه‌های مختلف به نوعی تعادل با برخوردهای تازه بصری رسید. اما این دگرگونی به نفع نیروها و تمهیدات بصری، تا حدود زیادی در نقاشی دهه ۸۰ آمریکا، انگلیس و حتی ایتالیا به نوعی ادبیات تصویری و گاهی تصویرسازی فلسفه بدل شده بود که البته در آلمان به دلیل انرژی‌های اکپرسیوی که همواره و در هر دوره حتی رنسانس در نقاشی این منطقه موجود بود طبیعتاً تا حدود زیادی دفع شده بود، اگر مثال‌هایی برجسته چون «فتینگ» و «بازلیتس» را با نمونه‌هایی چون اریك فیشل یا دیوید سالی قیاس کنیم به این تفاوت می‌توان پی برد از طرفی و حتی در برخوردهای نئوکلاسیستی که اصولاً روایت را بخشی جدایی‌ناپذیر از خط مشی آن می‌توان فرض کرد، برخورد روایی در آثار کسانی چون دیوید لیگر گاهی به نوعی انعکاس نقاشانه و نمایش، از مفهوم می‌انجامد و از دل عنوان و تفسیر مستقیماً در میزان ذهن مخاطب قرار می‌گیرد.

با این پیش زمینه شاید بهتر بتوان بازی‌های روایی بهرنگ صمدزادگان را به چالش کشید.

صمدزادگان در برخورد انتقادآمیزی از جنگ، می‌خواهد مخاطب را به نوعی همفکری دعوت کند. به عبارتی در آثارش نمی‌خواهد چیزی را ارائه دهد بلکه نوعی نگاه را پیشنهاد می‌کند و حکم صادر می‌کند و در آثارش نه که مخاطب را در معمایی قرار دهد که معما را با صراحت گاهی عریان حل می‌کند و در بعضی با دست‌اندازی به نمادهای کلاسیك در ساختاری روایی، سعی دارد به مخاطب انتقادش را از جنگ گوشزد کند. این به خودی

خود خالی از اشکال است، اما استناد به عکس‌هایی مستند در گوشه و کنار بعضی کارها، آن را از ورطه اثر هنری به نوعی پانوشت و توضیح تصویری تقلیل داده است و گاهی نیز با توضیح بدون ربط و اضافی مفهومی بر مفهوم دیگر این عمل را مؤکد کرده است.

در اثر اودالیسك، نماد زیبایی کلاسیك در لباس نظامی صحنه پیش زمینه را به گونه‌ای دیگر تفسیر می‌کند در این رویکرد نوعی تفسیر به زعم من ناسالم بعدی دگرگونه به اثر می‌بخشد و آن دو بچه‌ای هستند که سعی دارند با ادرار آتش سکوهای نفتی را خاموش کنند. این ادرار آیا به سیاست‌های گستاخانه‌ای بر می‌گردد که تباهی را با تباهی لاپوشانی می‌کند؟ آیا نوعی عدم اطمینان نسبت به ضایعه بودن یا ضایعه نبودن جنگ است؟

در هرحال بُعد تازه، زمانی می‌تواند محتوای اثر را به تردیدی در ذهن مخاطب تبدیل کند که تنوعی این چنین در دو لایه به چشم نخورد. گویی نقاش دو ایده و دو زاویه دید را داخل یك اثر می‌گنجاند که اگرچه به نظر هر دو منفی است اما دو لحن متفاوت را با هم به مخاطب گوشزد می‌کند که با این توصیف انسجام ذهن مخاطب در برخورد با اثر دچار خلل می‌شود، این اما در اثری دیگر با عنوان «ندبه: پرده یکم: سرود کهنه اشغال» منسجم می‌شود.

سگی که به سمت زنی زیبا در لباس نظامی حمله می‌کند، گویی بلایای جنگ است که این‌بار عاملان جنگ را نیز دچار خود کرده است. جنگی که از سویی و پیش از همه، زیبایی را مضمحل می‌کند. بلایای تازه جنگ، هم زیبایی و هم لباس جنگ را با هم عریان می‌کند. سگ در این‌جا شاید به نوعی نماد افغانستان است- همان‌گونه که در تفسیر مجموعه نبرد خرس و سگ‌های زیگمار پالکه، پاول شیمل تعبیری این چنین را به کار برده است. جنگ و زیبایی در این جا به نوعی تقدیر همسان رسیده است. در نگاهی دیگر تردیدهای عامیانه در افغانستان، نسبت به ورود نظامیان غریبه را توضیح می‌دهد که هم جنگ و هم زیبایی انسانی را در یك عمل انتحار آمیز به زیر سؤال می‌برد.

در اثر «کسی جز من این‌جا نیست» چهره دو سرباز با حالتی همسان در زیر نقوش تزئینی پنهان می‌شود و مرغ پرکنده‌ای که از سوئی یادآور یکی از آثار اروزکو است به شکل تابلویی در پایین پای دو سرباز به چشم می‌خورد که کار را به شکل توضیحی خام به ورطه شعار می‌کشاند. «کسی جز من این‌جا نیست» به نظر نوعی سیاست‌های خود خواهانه را با طنز زیر سؤال می‌برد اما از طرفی هم نوعی خودخواهی در برداشت از جنگ را.

اما طنز موجود در اثر «توهین مستقیم به همه مرغ‌ها» در نوعی دگرگونی محتوایی و کنایی موجب شده که اثر با فاصله‌گذاری از اشاره مستقیم، مخاطب را بیش از پیش درگیر کند. از طرفی نیز نوعی واژگونی در جایگاه و موقعیت زیبایی و وابستگی آن به لبخندهای اقتصادی را نیز خیلی صریح در پیش چشم می‌گذارد. لبخند قلك مرغ می‌گوید اگر سکه‌ای در تو نیندازند ونوس نگون‌بختی می‌شوی. شاید در این تعبیر نوعی ارتباط زیبایی با سیاست سرمایه‌گذاری و مافیای اقتصاد، در عنوان کردن آنچه زیباست و آنچه زیبا نیست را بتوان دید.

مشکل اساسی بهرنگ صمدزادگان اما در حال حاضر بیشتر به قضیه آگاهی بر سطح تکنیکی و چگونگی به کارگیری آن است. بهرنگ می‌توانست در همین سطح ساختار و قلمزنی خود را به سود کاستی‌های تکنیکی‌اش سوق دهد، همان‌گونه که بسیاری چون بازلیتس خلل تکنیکی‌اش را با تمهیدات فوق‌العاده بصری هم پوشانی می‌کند.

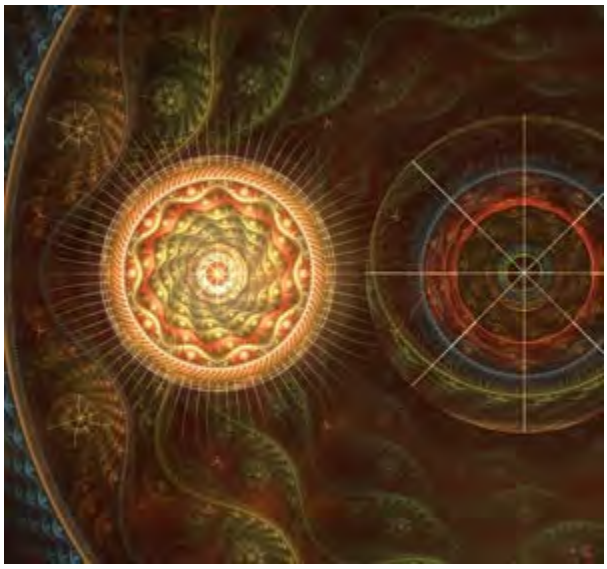
اما آنچه قابل توجه است این‌که بهرنگ در نقد جنگ با این‌که بحران‌های خاورمیانه را نقد می‌کند درگیر آن نوع مظلوم‌نمایی جهان سومی که در کار بعضی هنرمندان جدید خاورمیانه ایست نمی‌شود. او حرف خود را چه عمیق و چه سطحی چه درست و چه معیوب، صریح و بی‌پرده می‌زند و تردیدی در نقد سیاست‌های خاورمیانه به خود راه نمی‌دهد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=242594

VISTA.IR
Online Classified Service

بیائید از نقاشی‌ها لذت ببریم



آیا در هنگام تماشای مجله کاتالوگ یا صفحه‌های نقاشی شده به طراحی دوباره برخی از صفحه‌ها فکر کرده‌اید؟ آیا به‌جای لذت بردن از طرح موردنظر، طرحی دیگر با همان اجزاء، ذهنتان را به خود مشغول کرده است؟ اگر این چنین است، باید بدانید که به نوعی بیماری مبتلا شده‌اید. وقتی دوست هنرمندم به من می‌گوید: خیلی بد است که انسان نتواند بدون فکر در مورد نوع طرحی که می‌توان روی یک موضوع نقاشی کرد، آن طرح را نگاه کند، به یاد خودم می‌افتم که به این بیماری مبتلا هستم.

نکته آزاردهنده این اس ت که هیچ درمانی برا یاین بیماری وجود ندارد و من مجبورم مدت زیادی با این بیماری مبارزه کنم.

یک روز صبح که در هنگام نوشیدن قهوه با همسرم صفحات یک بروشور را تماشا می‌کردم، شوهرم پرسید آیا می‌خواهم تمام آن کاتالوگ‌ها را سفارش بدهم؟ من به سرعت پاسخ دادم نه! او دوباره به خواندن روزنامه پرداخت و من مطمئنم او به این بیماری مبتلا نیست.

البته این بیماری جنبه‌های جالبی هم دارد. در حقیقت این یک راه دستیابی به صفحه کاتالوگی است که می‌توان به کمک آن یک طراحی زیبا خلق کرد.

به یاد داشته باشید که شما هم می‌توانید با بهره‌گیری ز تمام یا بخشی از یک طرح، کاهش یا افزایش الگو، اثر منحصربه‌فرد خود را خلق کنید، اما مراقب باشید که شما هم به این بیماری مبتلا نشوید.

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=84882

VISTA.IR
Online Classified Service

بیوگرافی محسن وزیری مقدم



- تولد: مرداد ۱۳۰۳ تهران
- اخذ مدرك نقاشی از دانشگاه تهران ۱۳۲۷
- آغاز تحصیل در ایتالیا ۱۳۳۴
- اخذ دانشنامه از آکادمی هنرهای زیبای رُم ۱۳۳۸
- شرکت در بیش از ۵۰ نمایشگاه انفرادی و گروهی
- شرکت در سه دوره بی‌ینال ونیز سال‌های ۶۰-۶۲-۱۹۵۸
- مروری بر آثار در موزه هنرهای معاصر در تهران ۱۳۸۳
- کسب جوایز متعدد از جشنواره‌های بین‌المللی
- کسب لوح افتخار «شخصیت اروپایی» ۲۰۰۶

اصل ونسب محسن وزیری‌مقدم از ثروتمندان و بزرگان تفرش بودند که در دوران قاجار به دربار راه یافتند و به مقام‌های مهمی همچون وزارت رسیدند. پدربزرگ و پدر او نیز ارتشی و از افسران زمان قاجار و پهلوی بودند. بنابراین ایام کودکی و نوجوانی وی در محیطی مرفه سپری می‌شود. پدر او صاحب ذوقی ادبی بود و نمایشنامه می‌نوشت و اجرا می‌کرد, گاهی نیز شعر می‌گفت؛ اما مادرش بی‌سواد بود. به واسطه‌ی شغل پدر که نظامی بود, از سن چهارسالگی به اتفاق خانواده تهران را ترك و در شهرهای بهبهان, اهواز, مریوان و رضائیه زندگی می‌کند. خیلی زود و قبل از رفتن به مدرسه خواندن و نوشتن را فرامی‌گیرد و وقتی هم که وارد مدرسه می‌شود, بی‌آن‌که چندان زحمتی به خود بدهد, از شاگردان ممتاز می‌شود. حافظه‌ی بسیار قوی و حضور ذهنی عالی داشت.

در کلاس سوم دبستان، معلم سرود او متوجه توانایی دیگری در وی می‌شود؛ او گوشی بسیار حساس داشت. امتیازی بزرگ که به عقیده‌ی معلمش می‌توانست او را موسیقیدان قابلی کند. این موضوع را به اطلاع پدرش می‌رساند. ولی پدر, ذهنیتی که از موسیقی و نوازندگی دارد مطربی است و این را برای خانواده و اصل و نسب خود حقیر می‌شمارد و کاملاً مخالفت می‌کند. اتفاقی که وزیری‌مقدم هنوز با تاسف از آن یاد می‌کند این است که: «من عاشق موسیقی بودم, باید موسیقیدان می‌شدم نه نقاش و این حسرتی است که بر دل من مانده است.»

دوران دبستان و سال‌های اول دبیرستان بی‌هیچ اتفاق خاصی سپری می‌شود. محسن هم مانند صدها کودك مثل خودش، بی‌آن‌که فضای مناسبی برای بروز استعدادهایش داشته باشد, روزگار را سپری می‌کند. گه‌گاهی نقاشی می‌کند, ولی دل‌مشغولی او موسیقی است. حتی پدر را متقاعد می‌کند تا برای او ویلونی بخرد. تمام تعطیلی تابستان را سعی می‌کند تا صدای مطلوبی از آن درآورد ولی موفق نمی‌شود.

هرچه به پدر اصرار می‌کند که برای او استادی بگیرد, قبول نمی‌کند. عاقبت ماجرا به این‌گونه تمام می‌شود که پدرش ویلون را خُرد می‌کند. وقتی محسن پانزده سال داشت به رضاییه منتقل وبه اتفاق خانواده در آن‌جا ساکن می‌شوند. در آن‌جا پدر به دختر جوانی دل می‌بندد و مادرش را طلاق می‌دهد تا با آن دختر ازدواج کند. هوسی که بنیان خانواده‌ی او را از هم می‌پاشد و این آغاز سرگشتگی - سرگشتگی‌های بی‌پایان او - می‌شود. زن بابای جوان اختلاف سنی کمی با محسن داشت و اصلاً چشم دیدن او و دو خواهر کوچك‌ترش را نداشت. با بی‌مهری عجیبی آن‌ها را از خود می‌راند و این بی‌مهری را هم رفته‌رفته به پدر منتقل می‌کند و سرانجام پدرش از او می‌خواهد که به تهران برود. اما به کجا؟ این دیگر با خود اوست. از خانه رانده می‌شود. به تهران می‌رود. آغار تعطیلات تابستانی است و او تازه کلاس دهم را به پایان رسانده است.

سال ۱۳۲۰, اوج تاثیرات جنگ دوم جهانی، حضور متفقین در ایران و سال‌های بحران و قحطی است. در تهران پیش مادربزرگ مادری‌اش می‌رود. پیرزن بسیار محترم و اصیلی که با مقرری اندکی روزگار خود را سپری می‌کرد. «من خیلی خجالت می‌کشیدم که پای سفره‌ی او بنشینم، ولی جای دیگری نداشتم. از همان آغاز به فکر راهی برای کسب درآمد بودم و از هیچ کار و کمکی در حق پیرزن دریغ نمی‌کردم.

کم‌کم تابستان به پایان می‌رسید و من می‌بایست به هر طریقی که شده, تحصیلاتم را ادامه دهم. اما با چه پولی و با چه حمایتی؟» به پیشنهاد یکی از فامیل‌ها به‌ناچار در هنرستان کشاورزی کرج که به صورت شبانه‌روزی و با هزینه‌ی دولت اداره می‌شد, ثبت نام می‌کند. دوسال دوره‌ی

هنرستان را با تنگ‌دستی سپری می‌کند. «حتی پولی که بتوانم با آن و برای دیدن مادر و خواهرم به تهران بیایم نداشتم و این در حالی بود که بستگان من آدم‌های متمول و سرشناسی بودند, ولی غرورم اجازه نمی‌داد که از آن‌ها چیزی بخواهم»

در هنرستان با انسان‌های نیك‌نفسی آشنا می‌شود که گاهی از او حمایت می‌کردند. شرایطی فراهم می‌شود تا با نقاشی و موسیقی به شکل بهتری آشنا شود. «پروفسور آلمانی که رییس جنگل‌بانی بود و علاقه‌ی بسیاری هم به ایران داشت، در هنرستان و در دفتر کارش, کلاس نقاشی دایر کرد و به دانش‌آموزان علاقه‌مند، روش طراحی و نقاشی از گیاهان را آموخت. من به گیاه‌شناسی و جانورشناسی بسیار علاقه‌مند شده بودم. این آقا که متوجه علاقه‌ی من شده بود از من خواست تا به کلاس او بروم. از روی تصاویری که در اختیارم می‌گذاشت, طرح‌های دقیقی می‌کشیدم و او هم هر از گاهی نکاتی را یادآوری می‌کرد. بعد از مدتی به من آبرنگ داد و روش کار با آن را آموخت. یك روز از او خواستم طرز کار با رنگ روغن ونیز نقاشی از صورت را به من یاد دهد. دستم را گرفت و به کنار راه‌پله برد. گفت: وزیری از این پله‌ها برو بالا! من به آهستگی از پله‌ها شروع به بالا رفتن کردم. او گفت: این‌جور نه، از پله‌ی اول برو پله آخر! گفتم: نمی‌شود. گفت: هنر هم همین است. باید قدم به قدم یادگرفت و این اولین درس مهمی بود که درباره‌ی هنر از او فرا گرفتم.»

علاقه‌اش به موسیقی نیز او را با معلمی آشنا می‌کند که ویلون می‌زد و مدتی نیز زیر نظر او به فراگیری آن می‌پردازد.

تابستان که رسید, هنرستان هم تعطیل شد و دانش‌آموزان به خانه‌های خود رفتند, محسن جایی برای رفتن نداشت. به او اجازه دادند که در آن‌جا بماند. مشکل غذا نیز بدین طریق حل می‌شود که کاری در همان‌جا که باغ گیاه‌شناسی بسیار بزرگی بود پیدا می‌کند. سال دوم هنرستان نیز به سختی اما به هر طریقی که بود سپری می‌شود. درسش تمام شد و دلهره و نگرانی‌های او نیز به نهایت رسید. مستاصل به خانه‌ی پدر که به تهران آمده بود و در خانه‌ی بزرگی در شمال شهر زندگی می‌کرد, می‌رود.

اما این‌بار برای همیشه از خانه‌ی پدری رانده می‌شود. درمانده پیش مادرش که نزد یکی از فامیل‌هایش زندگی می‌کرد, می‌رود. خوشبختانه آن‌جا با آغوش باز پذیرفته می‌شود. کاری هم برای او فراهم می‌کنند و موفق می‌شود در طول سه ماه تابستان اندکی پول پس‌انداز کند.

«به کشیدن چهره‌ی آدم‌ها از روی عکس خیلی علاقه داشتم و یاد گرفته بودم که چگونه این کار را با چهارخانه کردن عکس و مقوا انجام دهم.

در لاله‌زار, یك نقاش ارمنی مغازه داشت که تابلوهای منظره و صحنه‌های روستایی و خلاصه آن‌چه مورد علاقه مردم بود, برای فروش می‌کشید. من هم هر وقت که گذرم به مغازه‌ی او می‌افتاد, از پشت شیشه نقاشی‌ها را با دقت نگاه می‌کردم. یك‌بار او را در حال نقاشی از چهره‌ی سربازی دیدم. سرباز مقابلش نشسته بود و او روی بوم کوچکی چهره‌اش را می‌کشید. از شباهتی که بین تصویر و چهره‌ی سرباز دیدم واقعاً حیرت کردم. برایم غیرقابل تصور بود که بتوان از روی واقعیت هم نقاشی کشید. گریان آن‌جا را ترك کردم. گفتم خدایا اگر نقاشی این هست پس من چه‌کار می‌کنم؟»

رفته‌رفته باز هم تابستان به پایان می‌رسید و محسن وزیری - شاید به جبران بی‌مهری پدرش - مصمم بود تا به هر طریقی که شده, تحصیلات عالی داشته باشد. ولی دیپلم پنج ساله‌ی او ناقص محسوب می‌شد و می‌بایست یك سال دیگر هم درس بخواند، اما کجا و با چه امکانی؟ بر حسب اتفاق با یکی از دوستانش که در اهواز با او هم‌کلاس بود برخورد می‌کند. وقتی او حالش را جویا می‌شود و متوجه نگرانیش برای ادامه‌ی تحصیل می‌شود، به او توصیه می‌کند که در دانشکده‌ی هنرهای زیبا برای رشته نقاشی ثبت نام کند. «نقاشی هم شد کار؟

ولی وقتی فهمیدم لیسانس می‌دهند، بعد از چند روزی تردید، عاقبت در آخرین لحظه‌ی مقرر، ثبت نام کردم و دو روز بعد هم کنکور دادم» موضوع کار عملی، طراحی از پیکره‌ی گچی «برده در حال احتضار» میکل آنژ بود. پیکره‌ای با بیش از دو متر بلندی که به طرز دقیقی از روی اصل اثر، کپی شده بود و مدل طراحی دانشجویان بود.

«من که حتی یك بار هم از روی اشیاء و واقعیت طراحی نکرده بودم، می‌بایست پیکره‌ی درهم پیچیده ی برده را روی مقوای ۷۰×۱۰۰ و با ذغال طراحی می کردم. از لحظه‌ی شروع امتحان که نُه صبح بود تا ساعت چهار عصر آخرین نفری بودم که جلسه را ترك می‌کردم، بدون این‌که حتی برای ناهار خوردن هم بیرون بروم، چند بار پیکره را کشیدم و پاك کردم. از هر کسی که کنارم رد می‌شد، درس می‌گرفتم. آخر سر هم، کارم به

قدری چرك و لكه‌لكه شده بود، كه ناچار مقوای دیگری خواستم و از نو كارم را ادامه دادم» به هر تقدیر وزیری در سال ۱۳۲۲ در دانشكده‌ی هنرهای زیبا دانشگاه تهران پذیرفته می‌شود و فصل تازه‌ای در زندگی پر تب و تاب او آغاز می شود.

سال ۱۳۲۲ هنوز مقارن با سال‌های جنگ و حضور متفقین در ایران است. حكومت محمدرضا پهلوی تازه استقرار پیدا كرده و شاه جوان اصلاً تسلطی بر اوضاع ندارد. می‌دانم كه سال‌های دهه‌ی بیست تا ابتدای دهه‌ی سی كه مقارن با نخست‌وزیری مصدق و ملی شدن صنعت نفت می شود، سال‌هایی پرخاطره ولی شورانگیز است. به این دلیل كه یك سو ضعف حكومت در اداره‌ی مملكت به احزاب و روشنفكران فرصتی برای ابراز وجود می‌دهد و از طرف دیگر باعث عرض اندام اوباش می‌شود و هرج‌و مرج مملكت را فرا می‌گیرد.

بنابراین از سویی كثرت نشریات و احزاب به بحث‌های روشنفكرانه دامن می‌زدند و از سویی دیگر نیز اوضاع نابسامان موجود، شرایط اقتصادی دشواری را برای مردم به وجود آورده بود. این سال‌ها مصادف با اوج فعالیت احزاب كمونیست از جمله حزب توده در ایران است و حكومت شوروی (سابق) از طریق این احزاب و عوامل خود فعالیت فرهنگی وسیعی در ایران به راه می‌اندازد. وفور كتاب‌های نقاشی از آثار نقاشان رئالیست روسی در این سال‌ها گوشه‌ای از آن فعالیت‌ها است و تأثیر آن‌ها را به راحتی می‌توان در تمایل نقاشان جوان و حتی آموزش حاكم بر دانشكده‌ی هنرهای زیبا به شیوه ی نقاشان روسی شاهد بود. نوع قلم‌زنی دانشجویان، انتخاب مضامین اجتماعی و كلاً برخورد شبه امپرسیونیستی حاكم بر آثار، گوشه‌هایی از این تأثیرات می تواند باشد.

به هر جهت وزیری در این شرایط پا به دانشكده هنرهای زیبا كه مكان آن كماكان زیرزمین دانشكده فنی است، می گذارد. علی‌محمد حیدریان و خانم امین‌فر اساتید دانشكده هستند و با هنرمندانی نظیر منوچهر شیبانی، منصوره حسینی و سودابه گنجی هم‌كلاس می‌شود. ضمن این‌كه هنوز كسی از دانشكده فارغ‌التحصیل نشده است و افرادی نظیر حمیدی، كاظمی، جوادی‌پور، ضیاءپور و... هنوز در دانشكده حضور دارند. بنابراین او در این‌جا با نقاشی از منظر دیگری آشنا می شود. خیلی زود عالم نقاشی برای او وسیع‌تر می‌شود، و كتابخانه مكان مهمی می‌شود تا روح وی را تشنه‌تر كند. او كه صرفاً برای گرفتن مدرك لیسانس وارد دانشكده شده، حالا گویی گمشده‌ای را یافته است. آنچه در تمام این مدت از او دریغ شده بود، آنجا پیدا می كند. روح او بیدار می‌شود و با همه‌ی وجود تلاش می‌كند.تلاشی شبانه روزی. ولی به راستی تا چه حد فضا و امكانات برای او مساعد می‌شود؟ او از كار تابستان خود اندكی پول پس‌انداز داشت و این خوش‌شانسی را هم پیدا می‌كند كه اتاق كوچكی به عنوان خوابگاه در اختیارش قرار می‌گیرد، ولی خرج خورد و خوراك و لباس و هزینه های نقاشی را چگونه فراهم كند؟ برای تأمین مخارج خود به كارهایی نظیر نظارت بر آشپزخانه، تقسیم غذا، طراحی دكور در یكی از تماشاخانه‌های تهران، مدل دانشجویان و... مشغول می‌شود و با پول اندكی كه از این راه به دست می‌آورد، روزگار می‌گذراند. ولی این پول هرگز كفاف مخارج او را نمی‌داد. «لباس‌هایم ب درس بودند و برای این‌كه پول كمتری بابت غذا بدهم، بیرون از دانشكده غذا می‌خوردم. با این وجود خیلی از اوقات سیار من گرسنه می‌ماندم برای این‌كه بتوانم طراحی كنم با هر وسیله‌ای و در اغلب اوقات طراحی می‌كردم.

هم‌كلاس‌هایم به من لقب ماشین طراحی داده بودند. به جای ذغال طراحی از ذغال معمولی استفاده می‌كردم. اغلب هم روی تخته‌های بزرگی كه دانشجویان سال بالایی بعد از زیرسازی، پروژه‌های خود را روی آن‌ها انجام می‌دادند، طراحی می‌كردم. بارها و بارها روی هر تخته طراحی می‌كردم و پاك می‌كردم. توی دانشكده اغلب كار من همین بود. شب‌ها كه به خوابگاه می‌رفتم، تا دیروقت یا مشغول ساختن مجسمه بودم و یا ویلون می‌زدم، اگرچه بعد از مدتی به خاطر فشردگی كارهایی كه داشتم موسیقی را اجباراً كنار گذاشتم.»

«من از استاد علی‌محمد حیدریان دقت در طراحی را فراگرفتم، ولی خانم امین‌فر چندان كمكی به من نكرد. او هر بار كه كارهای ما را می‌دید، فقط می‌گفت: «من از این كار خوشم می‌آید.» یا «من از این خوشم نمی‌آید» توضیحی نمی‌داد. اما مهم‌ترین معلم معنوی من مهندس فروغی بود. وی معمار و نقاش بود و در دانشكده تدریس می‌كرد و در تغییر ذهنیت من بسیار مؤثر بود و راهنمایی‌های خوبی درباره‌ی كارهایم به من می‌كرد.

زمانی كه در فضای دانشكده و مملكت، نقاشی روسی داشت اشاعه می‌یافت، ایشان در سفری كه به فرانسه داشتند، تعداد زیادی باسمه‌های نقاشی و لیتوگرافی از آثار نقاشان امپرسیونیست و پست امپرسیونیست فرانسوی آوردند و روی دیوارهای دانشكده نصب كردند. دیدن این كارها

در من تأثیر بسیاری داشت. از روی کار آن‌ها رنگ و فرم را شناختم. ظرافت رنگ‌شان برایم جذاب بود. تعداد زیادی کپی از روی آن‌ها انجام دادم و سعی کردم تکنیك‌شان را فراگیرم.»

محسن وزیری‌مقدم با همه‌ی فراز و فرودهایی که در دوره‌ی دانشجویی با آن مواجه می‌شود. بالاخره در سال ۱۳۲۷ پروژه‌ی دیپلم خود را تحویل می دهد و با نمره‌ی عالی فارغ‌التحصیل می‌شود. موضوع کار عملی او «ملاقات شیخ صنعان و دختر ترسا» است. «بعد از چند روز کار فشرده، بالاخره پروژه‌ی عملی را به پایان رساندم و تحویل دادم. از گرسنگی و خستگی نای ایستادن نداشتم، به خوابگاه رفتم، چیزی در بساط برای خوردن نبود.

امیدم به دوستی صمیمی بود که در رشته‌ی دندانپزشکی تحصیل می‌کرد، ولی او هم در اتاقش نبود. روی تخت دراز کشیدم و منتظر آمدنش شدم. هر بار که سرویس خوابگاه، بچه‌ها را می‌رساند، منتظر بودم تا در اتاق مرا بکوبد، آخر این عادت همیشگی‌اش بود. ولی شب شد و نیامد. فردا نیز به همین منوال سپری شد تا بالاخره نزدیکی‌های شب بود که در اتاق مرا کوبید. وقتی متوجه گرسنگی‌ام شد بلندم کرد و با خود به اتاقش برد. از قضا او هم نه پول، و نه چیزی برای خوردن داشت. ولی فوراً دوتا نان برای من تهیه کرد. برای این‌که بتوانم آن‌ها را بخورم، مقداری آب لیمو داشت که در ظرفی ریخت، مقداری شکر به آن زد و به این ترتیب شکمم را سیر کردم.»

بعد از پایان درس و تحویل خوابگاه، اگرچه به علت بیکاری و فقدان درآمد، مدتی را در سرگشتگی می‌گذراند ولی به تدریج اوضاع بهتر می‌شود.

او برای کسب درآمد کارهای مختلفی انجام می‌دهد: مدتی را به کار تصویرسازی کتاب مشغول می‌شود، (تصویرسازی برای داستان‌های کودکان اثر صبحی مهتدی) که این برای او درآمد کمی داشت. بنابراین به «وزارت فرهنگ و هنر» (سابق) و پیش «پهبُد» که در آن زمان وزیر بود می‌رود، تا جایی برای استخدام در آن وزارت‌خانه پیدا کند. بدین ترتیب شش ماهی به عنوان دبیر هنرستان تجسمی دختران و پسران مشغول خدمت می‌شود، که آن کار را نیز ناتمام رها می‌کند. بعد از آن رو به کارهای تبلیغاتی می‌آورد.

این کار رفته‌رفته درآمد بیشتری برای او دارد. به همین ترتیب سه یا چهار سالی نیز در بخش امور فرهنگی «سازمان اصل چهار ترومن» به کار طراحی گرافیك می‌پردازد. (این سازمان در جهت اجرای برنامه کمك‌های اولیه‌ی فنی ایالات متحده آمریکا به کشورهای توسعه نیافته، به تازگی در ایران تأسیس شده بود.) خود او در این‌باره می‌گوید: «یکی از دوستانم این سازمان را به من معرفی کرد. در امتحان ورودی قبول شدم و بابت پوسترهایی که طراحی می‌کردم، ماهی هشتصد تومان مزد می‌گرفتم که پول خوبی بود و می‌توانستم برای سفر اروپا پس‌انداز کنم.»(۲)

تقریباً بعد از فارغ‌التحصیلی این تمایل را داشت که برای ادامه‌ی تحصیل به خارج کشور برود. ولی امکان مالی این کار را نداشت. بعد از استخدام «سازمان اصل چهار ترومن» ضمن این‌که موفق می‌شود پولی را برای این منظور پس‌انداز کند، تا حدی نیز زبان انگلیسی را فرا می‌گیرد. بالاخره در مرداد ماه ۱۳۳۴ برای ادامه تحصیل راهی ایتالیا می‌شود.

در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۴ او به طور پیگیری نقاشی را ادامه داده بود. بیشترین موضوعاتی که نقاشی کرده بود، منظره و پرتره و به روش‌های امپرسیونیستی، پست امپرسیونیستی و کوبیستی بوده است. مجموعه‌ای از این آثار را ابتدا در سال ۱۳۳۱ در «انجمن فرهنگی ایران و آمریکا» به نمایش می‌گذارد. «در سال ۱۳۳۳ نیز به اهتمام پرویز ناتل‌خانلری و با حمایت مجله‌ی سخن، آثار وزیری در «انجمن فرهنگی ایران و آلمان» به نمایش گذاشته می‌شود.»(۳)

با سفر به ایتالیا برگ تازه‌ای در اندیشه و هنر او آغاز می‌شود. «نخستین سال‌های حضور او در ایتالیا مقارن بود با اوج‌گیری جنبشی جدید در عرصه‌ی هنر انتزاعی که با عنوان‌های کمابیش مترادف چون «تاشیسم» «هنر بی‌فرم» و «هنر دیگر» شناخته می‌شود. عنصر انتزاع در این جنبش نه بر اساس فرم حساب شده، بلکه بر بیان ناخودآگاه و فارغ از ارجاع بیرونی استوار بود.

میشا تاپیه M. Tapie ، منتقد فرانسوی و از مفسران جنبش، استدلال می‌کرد که هنر انتزاعی غیر هندسی، روشی در کشف و انتقال آگاهی شهودی از ماهیت واقعیت است.(۴)

وزیری در اوایل پاییز همان سال در آکادمی هنر زیبای رم نام‌نویسی می‌کند. بدون این‌که سوابق قبلی او در ایران در نظر گرفته شود، از کلاس اول

شروع می‌کند. استاد او فرانکو جنتلینی F. Gentilini که نقاشی طبیعت‌پرداز بود، می‌باشد. روال آموزش تقریباً مثل ایران، منتها با روشی آزادتر جریان داشت. «در سال اول روزها در دانشکده به طراحی و نقاشی از بدن انسان مشغول بودم و عصرها به کلاس طراحی آزاد می‌رفتم.

به زودی کلاسی یافتم که در آن به صورت مجانی روش نقاشی دیواری را به شیوه‌ی رنسانس آموزش می‌دادند. در کنار این‌ها زبان ایتالیایی هم باید یاد می‌گرفتم. زندگی‌ام همه‌اش شده بود کار. یکسره کار می‌کردم.» به زودی پولی که از ایران با خود برده بود تمام می‌شود، ولی با کمك استادش برای ترم دوم، بورس شش ماهه‌ای از طرف انستیتو خاورمیانه نصیبش می‌شود. سال دوم نیز با معرفی دانشکده هنرهای زیبای رم، به عنوان شاگرد ممتاز، به وزارت فرهنگ و هنر ایران معرفی می‌شود، و به صورت رسمی بورسیه دولت ایتالیا می‌شود، که از این طریق پول خوبی دریافت، و با خیال آسوده‌تری تجربه‌های خود را دنبال می کند.

از سال دوم تغییراتی در روش کارش به وجود می‌آورد. بدین طریق که او با استفاده از سنت‌های تصویری ایران در زمان ساسانیان، تیموریان و قاجار، نقاشی‌های تازه‌ی خود را می‌کشید. او در این تجربه‌های تازه تا حدی متأثر از «ماتیس» است، و از سوی استادش جنتلینی بسیار مورد تشویق قرار می‌گیرد و با حمایت او نمایشگاهی انفرادی در یکی از گالری‌های رم برگزار می‌کند. (۱۳۳۵) در پس این تجربه او به ساده‌سازی و هندسی کردن نقشمایه‌های کهن و با توجه به آثار «پل کلی» می‌پردازد که باز هم مورد تشویق قرار می‌گیرد.

با همین آثار نیز در اولین بی‌ینال تهران (۱۳۳۷) شرکت می‌کند. در همین ایام است که با دختری ایتالیایی آشنا می‌شود که این آشنایی بعد از مدتی به ازدواج آن‌ها منتهی می‌شود. «او دختری بسیار با دانش و با فرهنگ بود، و اظهار نظرهایش درباره کارهایم برای من اهمیت داشت. هم او بود که من را با پروفسور توتی شالویا T. Shaloia که استاد پژوهش هنر در آکادمی رُم بود آشنا کرد. با دعوت او به کارگاهم، نظرش را درباره‌ی کارهایم جویا شدم. او گفت: این‌ها برای نقاش شدن خوب است، ولی برای هنرمند شدن نه. گفتم: فرق این دو در چیست؟

گفت: هنرمند چیزی را که موجود نیست خلق می‌کند. پرسیدم: برای هنرمند شدن چه باید کنم؟ گفت: ابتدا باید یك خط قرمز روی همه‌ی آن‌چه تاکنون فراگرفته‌ای بکشی و از صفر شروع کنی. او نقطه نظرهایی را درباره‌ی روش کار گفت که بعدها فهمیدم مشابه بینش پل‌کلی درباره‌ی نقاشی است. ابتدا درباره‌ی گفته‌های او شك کردم. گفتم شاید از کار من خوشش نیامده و این حرف‌ها را زده. یك هفته تب کردم. آخر این همه سال من چه می‌کردم.

چگونه حاصل پانزده سال کار پیگیر را یك‌دفعه کنار بگذارم. دوستم به من خیلی دلداری داد. عاقبت تصمیم گرفتم که در کنار کلاس‌های دانشکده، شب‌ها نیز به کلاس این استاد بروم. او خیلی دقیق و به خوبی تاریخ نقاشی را از گذشته تا دوران معاصر توضیح می‌داد و در طول زمان ما را با تکنیك‌های مختلف آشنا می‌کرد.

در هر جلسه او از ما می‌خواست بدون استفاده از عناصر طبیعت، تمرین کنیم. با بافت‌ها، رنگ‌ها، خطها، حرکت‌ها، با انرژی درونی آن‌ها و با ذهنیت خودمان، با خاطراتی که از گذشته و از طبیعت و تجربه‌های روزمره خود داشتیم. و این مستلزم کار فوق‌العاده‌ای بود. از این به بعد هرگونه تمرین تصویری را کنار گذاشتم و یك سره آبستره کار می‌کردم. در کنار این تجربه‌ها از موزه‌ها و آثار نقاشان معاصر دیدن می‌کردم. کتاب‌های فراوانی در این مورد مطالعه کردم. زبان ایتالیایی من رفته‌رفته خوب می‌شد. از خلال همین جستجوهایی که می‌کردم، و توضیحات و نظراتی که استادم بر روی کارها می‌داد، نکات تازه‌ای را کشف و درك می‌کردم.»

«می‌دانید که هنر یاددادنی نیست. بلکه نوعی کشف و درك است. همه چیز در طبیعت هست. منتها باید بتوان آن‌ها را از دل آن بیرون کشید.»

وزیری به‌تدریج در سال ۱۳۳۷ به نوعی نقاشی آبستره‌ی تك‌فام با استفاده از ریتم خطوط و با حرکات سریع دست می‌پردازد که تداعی‌گر فضای کیهانی بود. با یکی از همین آثار در مسابقه‌ی بین‌المللی نقاشی شهر راونا شرکت می‌کند و موفق به کسب دیپلم افتخار و جایزه‌ی نخست‌وزیر ایتالیا می‌شود.

سال ۱۳۳۸ درسش را در آکادمی رم به پایان می‌رساند. پایان‌نامه‌ی او درباره موندریان و تأثیر او در هنر قرن بیستم و چگونگی روش کار او از طبیعت‌گرایی تا آبستره است. بورس او در این زمان قطع می‌گردد ولی در این مدت موفق شده تا ماشینی خریداری کند و با آن سفرهای زیادی به

شهرهای مختلف ایتالیا، آلمان، هلند و دیدن موزه‌های آن‌ها داشته باشد. «در این سال اتفاق تازه‌ای در کار من روی داد.

به اتفاق چند تن از دوستانم برای تفریح و شنا به کنار دریاچه آلبانو Albano که ساحل آن پوشیده از ماسه‌های سیاه است، رفته بودیم. من برای این‌که دوستانم را بخندانم، تنم را با استفاده از این شن‌ها سیاه کرده بودم. یك‌دفعه متوجه نکته‌ای شدم. به شیارهایی که توسط انگشتانم روی ماسه‌ها و روی تنم کشیده بودم توجه کردم. تضاد رنگی خطوط ماسه‌های سیاه و پوست روشن بدن، ایده‌های تازه‌ای در من بیدار کرد. در آن‌ها می‌شد حرکت، ریتم و فضا را یافت.

همان‌جا روی ماسه‌های کنار دریا، با انگشتانم شروع به کشیدن خطوط کردم. این خطوط مرا متوجه بازی‌های دوران کودکیم کرد. باز ذهنم به زمان‌های دورتری رفت. به رابطه‌ای که انسان همیشه با خاك داشته و به جوهر انسان که از خاك بوده است. کیسه‌ای از آن ماسه‌ها را پر کرده به خانه بردم. آن‌ها را کف اتاق ریختم و با حرکت انگشتانم شروع به بازی روی آن‌ها کردم. تکرار خطوط، ریتم، بافت، فضا و کنتراستی که با زمینه‌ی روشن پدید می‌آمد، برایم بسیار مجذوب‌کننده بود. از طرفی کار با انگشت و ماسه نیز نوعی گریز از مواد و مصالح رایج در نقاشی بود. ولی مشکل، امکان تثبیت ماسه‌ها بر روی بوم بود. مدت‌ها تلاش کردم تا بالاخره اسلوب کار را یافتم بدین ترتیب تعداد زیادی کار با این روش انجام دادم.

از پروفسور توتی شالویا دعوت کردم کارهای مرا ببیند. بعد از دیدن کارها به من گفت: تو کاری کردی که کسی تا به حال انجام نداده و این تو را در مقام یك هنرمند قرار می دهد. او مرا پیش پروفسور جولیو کارلوآرگان G.C.Argan که هنرشناس برجسته‌ای بود فرستاد. ایشان هم کارهای مرا تأیید کردند و به من پیشنهاد دادند تا از آن‌ها نمایشگاهی بگذارم و او هم درباره آن‌ها نقد بنویسد. در همین رابطه با پروفسوری ژاپنی (نابویو. آ.ب NABUABEH) آشنا شدم.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249188

VISTA.IR
Online Classified Service

پچپچه ها در غیبت تاریخ هنر



راستش همچنان بر سر عقایدم درباره هانیبال الخاص ایستاده ام. پافشاری نمی کنم اما معتقدم الخاص را باید در ظرف مکان و زمان خودش نگاه کرد. نقاشی نیست که آثارش تغییر کنند و با زمان جلو آیند. اگر بخواهم بیشتر توضیح دهم ناچارم این گونه پیش بروم که هرگاه به کارهای بهمن محصص، منوچهر یکتایی و سهراب سپهری نگاه می کنم گویی رنگ ها خیس هستند و نقاش تا همین چند لحظه پیش مشغول به کار بوده و چند لحظه پیش از مقابل بومش رفته است.

مقایسه یی وجود ندارد میان نقاشی های نقاشانی که با سلایق و ذائقه های گوناگون، کار و زندگی کردند بلکه می خواهم به این نکته اشاره کنم



که بعضی از آثار می توانند با تاریخ حرکت کنند و بعضی دیگر در کتابخانه تاریخ جای بگیرند. آثار محصص، یکتایی و سپهری نه تنها قابل مقایسه با یکدیگر نیستند بلکه هیچ ربطی از اجرا گرفته تا ذهنیت نقاشانشان با یکدیگر ندارند.

به نظرم آثار الخاص کهنه هستند، از ابتدا کهنه هستند نه اینکه الان بعد از گذشت ۵۰ سال این گونه به چشم بیایند. کهنه بودن با کهن گویی متفاوت است. آثار الخاص متعلق به گروه کوچکی است. آثارش هرگز شگفت زده ام نکرد اما سوال بر انگیز بود. نمادگرایی و رنگ های درخشانش دیگر کمی برایم کسالت بار شده است و این اتفاق برای نقاش ایرانی مساله عجیبی نیست. تا به حال به این قضیه دقت کرده اید که چه تعداد نقاش می شناسید که دریچه جدیدی را در مقابل دیدگان تان گشوده اند و شما جهان را بعد از آن به گونه یی دیگر دیده اید؟

چند نقاش وطنی را می توانید بشمارید که جهان را آن گونه که می خواستند تفسیر کرده اند؟ نقاش ایرانی، نقاش ایرانی است؛ محافظه کار، یکسونگر، متعصب و البته روشنفکر. هانیبال الخاص برای من قابل احترام است. کارکرده و این مهم ترین و قابل احترام ترین ویژگی یک نقاش است برای من. تا همین چند وقت پیش فکر می کردم که طراحی به بعد و قبل از الخاص تقسیم می شود ولی الان در این مورد هم شک دارم. وقتی تاریخ هنر وجود نداشته باشد باید به سراغ پچپچه ها رفت و با هزار جان کندن کمی مطلع شد از تاریخی که در هزارتوهای چیزی به اسم «افکار عمومی» گم شده است. حالا که نگاه می کنم بیشتر با یک بازی مواجه می شوم تا یک جریان. تاریخ نقاشی ایران یک بازی است که البته توسط خیلی ها جدی گرفته شد و چقدر مسرورم از اینکه بعضی از آدم ها بازی را جدی می گیرند چرا که اگر آنها هم باری به هر جهت بودند امروز نقاشی چیزی در حد پوسترهای پشت اتوبوس های بین شهری بود.

هانیبال الخاص از این جهت برایم مهم است که سنت نقالی را زنده نگه داشت. پرده هایش به نقالی احتیاج دارد با چوبی زیربغل که دستانش را برهم بکوبد و جماعتی را میخکوب کند برای لحظاتی، گاه طولانی گاه کوتاه. یک بار در مطلبی دیگر، هانیبال را از الخاص جدا کردم و امروز هم همین کار را می کنم. هانیبال یک نقاش است با تمام ظرفیت متعلق به خودش. گفتم که کهنه است و گاهی تکراری. تکرار خسته کننده یی . اما راوی است و جذاب. نشانه های آثارش حداقل برای من قابل شناسایی و ردگیری نیستند. به عقیده من برخلاف ظاهرشان که لبریز هستند از صورت ها و حیوانات و رنگ ها و خط ها، اما صدایی از آنها به گوش نمی رسد. آرامند. در یک سطحند. بعد از مدتی روابط شان لو می رود و خسته ام می کنند. هرگز نتوانستم بعد از مدتی فکر کردن به کارهای هانیبال، یک اثرش را برای خودم تجسم کنم و برای کناردستی ام توضیح بدهم. به نظرم هانیبال همچنان هانیبال باقی مانده است، گویی اصراری هم نداشته که تغییر کند. شاید انتخاب کرده است که رهرویی باشد که آهسته و پیوسته رود نه آنکه گه تند و گهی خسته رود. اما راستش به کجا می خواهد برود را نمی دانم یا دست کم من مخاطب را به کجا می خواهد بکشاند. هر وقت صحبت از هانیبال می شود، طرف دیگر طراحی است. هانیبال به طراحی جان تازه یی بخشید. (البته باز به این نکته اشاره می کنم که دیگر طراحی را به بعد و قبل از او تقسیم نمی کنم) هانیبال تکه یی از نقاشی معاصر ایران است و البته تکه یی مهم.

راستش هانیبال نقاش را دوست دارم اما بیشتر الخاص استاد را می خواهم ببینم. زمانی که آل احمد شروع کرده بود به نوشتن درباره نقاشی و نگاه ها متوجه نقاشی شده بود، گویی در سفری که به امریکا داشته، الخاص را می بیند و از رئیس دانشگاه تهران می خواهد که الخاص را به ایران دعوت کند. نقاشی دهه ۴۰ دارد راه خودش را می رود و امروز که نگاه می کنم می بینم که چه خوب راهش را می پیموده است. الخاص در دانشکده بذر طراحی را می پاشد یا شاید بهتر باشد بگویم زمینه و بستر را برای طراحی کردن فراهم می کند. هنرجویانی که با شوق فراوان آماده فراگرفتن بودند خود عامل مهمی است که بستر را برای الخاص فراهم کرده تا معلمی کند.

پافشاری الخاص بر طراحی از اندام آدمی باعث شد نقاشانی پدید آیند که بعدها ادامه دهنده راهش باشند و البته سریع در تقابل با هنر رسمی زمان خودشان قرار گرفتند. نگاه به انسان در آثار شاگردان الخاص با مفاهیمی همچون برابرسازی، عدالت خواهی، ایستادگی در مقابل ظلم و جامعه یی بدون فاصله طبقاتی گره خورده بود.

الخاص معتقد است به نوچه پروری متهم شده است شاید این اتهام وارد باشد. کسی چه می داند. در فضای پرتب و تاب دهه ۵۰ باید منتظر حضور نقاشانی با روحیه الخاص می بودیم. لااقل امروز طبیعی جلوه می کند. شاید چون فقط یک الخاص است آنقدر برجسته به نظر می رسد.

الخاص همچون آل احمد توانست کاریزمایی برای خودش دست و پا کند که تا چند سال پیش نیز ادامه داشت. البته معلمی، آن هم در عالم هنر، خود به خود این ماجرا را در درونش دارد. کنتراست شخصیتی الخاص همانند رنگ های تند و درخشان نقاشی هایش هستند. به گمانم تفکرات الخاص و انقلاب در یک جا تلاقی می کنند و آن هم تحمیل امر ادبی است بر نقاشی. الخاص نتوانست در کوران انقلاب میان فرم و مضمون توازنی به وجود آورد و محتوای نقاشی را بر این اساس شکل دهد. توجه بیش از حد به مضامین باعث شد اکثر آثاری که توسط شاگردانش به وجود آمدند امروز خام دستانه به نظر برسند.

الخاص نسلی را پرورش داد که در همگی، انسان جزء لاینفک نقاشی هایشان شد و از طرف دیگر همین شاگردان بعد از انقلاب به بازسازی دستگاه فکری شان پرداختند ولی شالوده اصلی کارشان از الخاص نشأت می گیرد و همین مساله باعث شد که آنها به راحتی در رودخانه پرتلاطم مدگرایی غرق نشوند.

تا آنجا که می دانم اکثر شاگردانش دفترچه یی داشتند که همیشه همراه شان بود، گویی دستاورد رفتن به کلاس های الخاص و رفت و آمد کردن با وی، همین دفترچه ها بود؛ دفترچه هایی که از اتود اولیه کارها تا شماره تلفن در آن دیده می شد.

هانیبال در تاریخ نقاشی ایران نامی ماندگار خواهد بود اما دوران الخاصیسم در نقاشی معاصر ایران به پایان رسیده است. دیگر نمی توان انتظار داشت که یک نفر بر سکویی بایستد و پرچمی را به دست بگیرد و با دست نقطه یی نامعلوم را نشان دیگران دهد. به نظرم نقاشان جوان امروز به دنبال هویت فردی شان می گردند. بعد از الخاص و البته بعد از انقلاب نقاشانی که سعی کردند همان رویه را دنبال کنند، از سکویی در وسط میدانی بالا بروند، شاگرد پرورش دهند، مسیر انتخاب کنند و پرچم بدوزند تا حدودی موفق بودند ولی امروز این تفکر دیگر جوابگو نیست. نقاش-معلمانی که سعی کردند با رفتارشان جایگاهی برای خودشان کسب کنند امروز نه معلمی شان کاری برایشان می کند و نه نقاشی کشیدن شان. همچنان معتقدم دوران شاگردپروری گذشته است. دوران الخاصیسم نیز گذشته است. دوران اینکه تا کمر جلوی استادت خم شوی نیز گذشته است. احترام چیز دیگری است. نقاشی امروز ایران احتیاجی به دیکته نوشتن و رونویسی از روی دست استادان ندارد؛ استادانی که خود در پیچ و خم کارهای خودشان دست و پا می زنند. خوشحالم که دوران الخاصیسم به پایان رسیده است. نقاشی به فردیت وابسته است؛ فردیتی که دارد آرام آرام در آتلیه ها شکل می گیرد.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=321379

VISTA.IR
Online Classified Service

پرتره های مومیایی فایوم



خوشا آنکه تو را نقش می کند و خوشا آن مومی که خود را جذب در زیبایی تو می کند/کاش می توانستم , حتی , موریانه ای باشم در آن چوب تا



بتوانم به تمامی در خود بگیرمت

ادبیات یونان جلد ۱۲ و ۹۰

پرتره های فایوم تعداد بسیاری نقاشی؛ به جا مانده از قرن سوم پس از میلاد هستند , که در منطقه فایوم واقع در مصردر ۶۰ کیلومتری جنوب غربی قاهره و در نزدیکی آرسینو و فیلادلفیا پیدا شده .این نقاشی ها با تکنیک "محرق نگاری [۱]" , با موم داغ بر روی تخته های چوب یا بوم کشیده می شده و بر روی مومیایی گذاشته می شده است

بیشتر آنها ها مربوط به مردگان جوان و گاه کودکان اند . بنا بر" واکر" اسکن " کت " بر روی تمامی مومیایی ها مطابقت سن و جنسیت نقاشی مربوط به هر مومیایی را تصدیق می کند.." واکر" هم چنین می نویسد که پایین بودن سن مرگ در آن موقعیت زمانی , می توانسته منجر به کاهش حس امید و آرزو در زندگی در آن دوره شده باشد.همچنین بر آنند که این پرتره ها در اصل نقاشی هایی بودند که روی دیوار ها یا حصار های چوبی نقاشی می شده اند و این نقاشی ها یا تکه هایی از همان ها هستند و یا نسخه دومی از آنها این پرتره های خیره و جوان ,قرن ها نادیده و تنها به سر بردند تا در قرن شانزدهم " پترو دل آ وال " , یکی از نجیب زادگان جوان رومی و جهانگردی باتجربه , برای اولین بار موفق به دیدن زیبایی مجذوب کننده آنها شد.او در راه سفر برای دیدن گورستان تاریخی" ساخار" موفق به خرید دو مومیایی از یکی از روستاییان آن منطقه شد... که هر دوی این آثار هم اکنون در گنجینه باستان شناسی موزه" درسدن " نگهداری می شوند

در قرن نوزدهم و در سال ۱۸۸۹ " تئودور ریتر ون گراف " , از بازرگانان حرفه ای موزه ونیز نمایشگاهی دوره ای در شهر های اروپا از جمله پاریس , لندن, مونیخ و بروکسل برگزار کرد

این نقاشی ها از زیبا ترین آ ثار هنری دوران باستانند. سبک نقاشی آنها و مشخصه های زیبایی شناسی آن ها به نوعی نمایانگر تلاقی دوفرهنگ مصر باستان و یونان است

گرداوری و ترجمه : کارن رشاد

[۱] نقاشی با رنگی که موم آب کرده بسازند. دراین نقاشی رنگ را بوسیله سوزاندن ثابت می کنند. موم را داغ کرده و رنگ دانه را به آن اضافه می کنند.مایع رنگین را بر سطح کار که معمولا چوب آماده شده است , می گذارند و با ابزاری فلزی قبل از بسته شدن موم نقش مورد نظر را بر آن طراحی می کنند.این تکنیک به طور کلی در پرتره های فایوم دبده می شود و در میان نقاشان امروزی , "جسپر جانز " از این تکنیک بسیار بهره می جسته است. م

منابع

منابع اینترنتی :

http://encyclopedia.thefreedictionary.com | http://fayum.arts.kuleuven.ac.be

کتاب :

Fayum Portraits | By Berenice Geoffroy-Schneiter Thames and Hudson Press ۱۹۹۸ paris . ISBN ۰-۵۰۰-۲۳۷۶۳-۸

منبع : کلاه استودیو

http://vista.ir/?view=article&id=125236

VISTA.IR
Online Classified Service

پرچم استقلال رنگ و فرم در دستان ماتیس



• نگاهی به زندگی و آثار هنری ماتیس؛بنیانگذار مکتب فوویسم در نقاشی هنری امیل بنویت ماتیس، در ۳۱ دسامبر سال ۱۸۶۹ در یکی از شهرهای شمالی فرانسه، کاتو کمبریس، متولد شد. والدینش، امیل ماتیس و هلیویس جرارز، فروشگاه اسباب و لوازم منزل داشتند. شهر زادگاه او به شهر پارچه فرانسه شهرت داشت. شغل خانواده اش و پرورش در میان انبوهی از رنگ ها و طرح های متنوع پارچه سبب گردید تا از کودکی به جمع آوری منسوجات علاقه مند شود. این علاقه در سالهای بعد رنگ جدی تری به خود گرفت و او توانست مجموعه ای فوق العاده از منسوجات سرتاسر جهان را گردآوری کند.

هنری، بعد از اتمام تحصیلات مقدماتی تصمیم گرفت که در پستی دولتی مشغول به کار شود و برای همین منظور به پاریس رفت و در رشته حقوق به تحصیل پرداخت. بیماری ناگهانی که برایش به وجود آمد او را برای طی دوران نقاهت یکسال خانه نشین کرد. نقاشی در ابتدا تنها وسیله ای برای گذران وقت و فرار از یکنواختی محیط خانه بود. بازی رنگها در صفحه و چرخش قلمو، میل نهفته وی به هنر را که در دوران طفولیت با جمع آوری پارچه آغاز شده بود را بار دیگر آشکار کرد و بدین شکل نقاشی مهم ترین دغدغه زندگی اش گردید. خود از این کشف به «بازگشت به بهشت» یاد می کرد.

سال های طولانی آموزش نقاشی برای ماتیس جوان آغاز شد. ابتدا به آکادمی هنر ژولین رفت و بعد در استودیو بکس آرت زیر نظر گوستاو مورئو آموزش دید. همزمان در کلاس های طراحی مبلمان داخلی نیز شرکت می کرد. در سال های آغازین فعالیتش تحت تاثیر نقاشان امپرسیونیست: پل سزان،گوگن، ونگوگ و پل سیگناگ قرار گرفت.در سال ۱۸۹۶ اولین نمایشگاه آثارش را برپا کرد. یکسال بعد تابلوی بزرگ و معروف او «ناهار خوران» به نمایش درآمد و نام ماتیس را بر سر زبان ها انداخت. در فاصله سالهای ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۴ در نمایشگاه های گروهی گالری ویس شرکت جست و مناظر بسیاری را ازچشم اندازهای شهر به تصویر کشید. علیرغم موفقیت هنری اش در زندگی خصوصی با بحران مالی روبه رو شد و مجبور گشت مدتی را در خانه پدری سپری کند.

ماتیس از جمله هنرمندانی بود که موفق شد زبان خاص خود در نقاشی را کشف کند و آن را با ابزار رنگ و نور بیان نماید. در سال ۱۹۰۵ ماتیس به همراه مارکه، درن، رویو و مانگن نمایشگاهی را برپا کرد که نویددهنده یك جنبش هنری بود. وجه مشخص آثار به نمایش درآمده در این نمایشگاه استفاده از رنگ های خام، دفرماسیون اشیا و اشکال و سطوح تخت رنگی بود. این نقاشی ها خشم بازدیدکنندگان را برانگیخت تا جایی که منتقد فرانسوی؛ لویی وکسل؛ بعد از تماشای آنها با غیض فریاد زد: «این ها چیزی جز وحشی گری نیست!»

رهبری این حرکت را ماتیس بر عهده داشت و برای همین وی را پایه گذار مکتب فوویسم (وحشی گری) می دانند. وی عقیده داشت که هنرجویان نقاشی باید تقلید محض از کار نقاشان پیشین را کنار بگذارند. انقلابی که فوویسم در عرصه استفاده از رنگ پدید آورد در جریان تکوین و تکامل هنر مدرن بسیار مهم بود. برجسته ترین دستاورد این جنبش، رسیدن به استقلال در رنگ و فرم بود به گونه ای که رنگ به عنصر اصلی نقاشی مبدل شد تا جایی که از موضوع کار نیز اهمیت بیشتری یافت.

ماتیس در جایی نگرشش به نقاشی را اینگونه مطرح ساخته« رنگ باید در خدمت بیان هنری به بهترین نحو ممکن باشد. من رنگ ها را بدون هیچ پیش شرط ذهنی بر روی کاغذ می گذارم... من کیفیت رنگ ها را به طور غریزی کشف می کنم. برای نقاشی کردن از یك منظره پاییزی، سعی نمی کنم رنگ هایی را که مناسب این فصل هستند را به یاد آورم، تنها از حسی که این فصل به من می دهد الهام می گیرم؛ حتی حسی که نسبت به مثلاً یك فصل دارم ثابت نیست و پاییز ممکن است مثل تابستان گرم و کشدار باشد.» هر چند ماتیس اینگونه به هنر می نگریست ولی جنبشی که او پایه گذارش بود آنچنان که باید پیام آور ذهنیت خالقش نشد و گروه فووها خیلی زود از هم پاشید.

وی مدتی را تحت تاثیر کوبیست ها گذراند ولی هیچ گاه مشخصاً یك نقاش کوبیست نشد. سالهای طولانی دوستی او و پیکاسو سبب نشد تا تفکر هیچ یك از آن دو بر دیگری چیره شود. نکته کلیدی تفاوت ماتیس و پیکاسو در تفاوت نگرش آن دو به موضوع بود. ماتیس از روی طبیعت نقش می زد در حالی که پیکاسو تخیلش را بر آنچه در طبیعت وجود داشت برتری می داد.

کلکسیون ماتیس که طیف وسیعی از پارچه های فرانسوی تا فرش های ایرانی، آویزهای دیواری آفریقا و ژاکت های مراکشی را شامل می شد به شکل طرح های اسلیمی و دیگر عناصر هنر شرقی در آثارش متجلی شد. می توان در بسیاری از طرح ها و چاپ هایی که از وی به جا مانده اند این تاثیرپذیری را به خوبی مشاهده نمود.

سرانجام این هنرمند نقاش، مجسمه ساز و طراح فرانسوی در سوم نوامبر سال ۱۹۵۴ دیده از جهان فرو بست. از یاد نبریم که وی عقیده داشت: «در رویای هنری هستم سرشار از تعادل، خلوص، آرامش و عاری از موضوعات مشوش کننده و یاس آور. هنری که برای آنان که مشغله فکری دارند، تاثیری لذت بخش داشته باشد، مثل یك آرامش بخش ذهنی، چیزی شبیه یك مبل راحتی نرم و گرم که تن خسته ات را روی آن رها می کنی.»

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=239435

VISTA.IR
Online Classified Service

پرسش های یک نقاش



آیا اگر ما از فرهنگ و بینش خودمان نسبت به هنر بی اطلاع باشیم، می توانیم با آموزش های وارداتی و کلیشه ای غربی اثری خلق کنیم.

این یکی از سؤالاتی است که جهانگیر شهدادی در کتاب «گل و مرغ» که حاصل ۱۰ سال تحقیق مستمر او در بررسی هنرهای دیواری ایران، به همراه کار عملی و نظری روی هنر تصویری غرب است و آن را دریچه ای بر زیبایی شناسی هنر ایرانی می داند، مطرح کرده و اذعان داشته که برای جست وجوی جواب این سؤال ها، هفت سال کار و هفت کفش آهنی و هفت ها هزار پول و هنر پیشینیان از خود گذشته لازم بودند /// «برای



آگاهی از شرایطی که در به وجود آمدن نقاشی گل و مرغ مؤثر بودند مطالعه تاریخ هنر، تاریخ و فلسفه لازم بود و برای پیدا کردن دلیل های علاقه و توجه نقاشان و مردم به این مضمون جست وجو در ادبیات و افسانه ها آغاز شد ///.» برایم آشکار شد که عوامل سازنده هویت ملی و فرهنگی ما نیز در لحظه تصمیم گیری و صدور حکم در هر موردی بویژه در زمان ابتکار عمل و خلاقیت، حضور دارند و در این گونه بررسی ها نمی توانند نادیده گرفته شوند یا کم اهمیت به حساب آیند. با ورود به دنیای باورها افسانه ها و اسطوره های ایرانی، رابطه آنها با نقاشی گل و مرغ نیز خود را نشان داد.

اندیشه کاویدن معنا در وجوه گوناگون قطعاً به وجود یک سری عوامل و موقعیت ها در دوره های مختلف زندگی آدم ها وابسته است و از طرفی نیز به خود آدم ها، شاید تحصیل در دانشکده با استادانی از اروپا و امریکا که با تأکید بر دانش غربی به دانشجویان ایرانی درس می دادند و فرهنگ کهن آنان را منسوخ و بی ارزش می خواندند، نقطه آغازی بر این ایده پردازی هنرمند باشد و از سویی دیگر همان گونه که خود هنرمند اشاره می کند، بزرگ شدن در شهر اصفهان و برخورد با فضاهای معماری و سطح های پوشیده از شکل و رنگ در مکان های تاریخی و مذهبی و /// تصوری مبهم از هنر ایران در ذهن ما ایجاد کرده و سال ها بعد نتیجه این دوگانگی دریافتن تفاوت های بنیادین فرهنگ و تمدن و مذهب و باور ایرانی با نگرش غربی توسط هنرمند است و در آخر دستیابی به این فهم ضروری که «اگر این تفاوت بینش در نظر گرفته شود، کلیه نقش هایی که تصویرگران این سرزمین در طول تاریخ نقش کرده اند، معنی دار به نظر می رسد و اگر در نظر گرفته نشود، به نقش هایی توخالی تبدیل خواهند شد که برای زینت سطح های کوچک و بزرگ بازسازی یا ابداع شده اند.»

و باز هم شاید از این رهگذر هنرمند معنا را برای خود، دیدن جهان و شناخت تصویر می داند و معتقد است که معنی ها با هم در ارتباطند و ارزش های ذهنی را درست می کنند.

با نگاهی گذرا به سیر پژوهش ها در تاریخ هنر ایران و نکته مورد اعتنا در پیشگفتار کتاب درمی یابیم که پرداختن به مراحل شکل گیری و چگونگی ایجاد و دگرگونی نمادها در تاریخ و فرهنگی که تا به حال جنبه های بسیاری از مختصات ذهنی، قومی، هنری و مردمی آن مانند کهن الگوها، اسطوره ها و /// هنوز در پس پرده های وازگونه، نامکشوف باقی مانده اند، آن هم در شرایطی که غالباً ابعاد کلی هنر سنتی و بومی مورد توجه بوده، از ملزومات دغدغه هویت یابی در هنر تجسمی به شمار می آید و شهدادی که نگاه همیشگی خود را متوجه هویت در هنر ایرانی می داند، علاوه بر همکاری های فنی و حرفه ای با مهندسان معمار در ساخت مجسمه های معروف، به معماری به عنوان پیش درآمدی بر کسب آگاهی های نظری و عملی خود از هنر نظر دارد و از سال ۱۳۶۳ بیشترین زمان را صرف پژوهش در هنر ایرانی و انتقال نتایج آنها به دانشجویان و هنرجویانش کرده است.

که از جمله این پژوهش ها می توان به مقالاتی چون هویت در نقاشی ایرانی، نشریه موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳۷۳ پدیده های مشکوک معاصر، گالری گلستان ۱۳۷۴ و موزه هنرهای معاصر اصفهان، مدخلی بر نمایشگاه گروهی نقاشان ایرانی، گالری کورت یارد، دوبی، امارات متحده عربی، ۱۹۸۸ مدخلی بر نمایشگاه گروهی نقاشان ایرانی در پاریس، انتشار؛ موزه هنرهای معاصر تهران، پاریس ۲۰۰۴ و /// اشاره کرد.

شهدادی در نمایشگاه اخیرش تابلوهای زمینه سیاه را کنار تابلوهای رنگی به همراه اشیا فیگوراتیو در محتواهایی موضوعی خلق کرده که رنگ و بویی از درک عناصر بصری ایرانی را در کادربندی های تکنیکی با خود دارند.

هنرمندی که می گوید نقاشی برایم از پنج سالگی با حرف زدن شروع شد و با شکل دادن به مفاهیم و مضامین در ذهنم ادامه یافت.

[پری کیا]

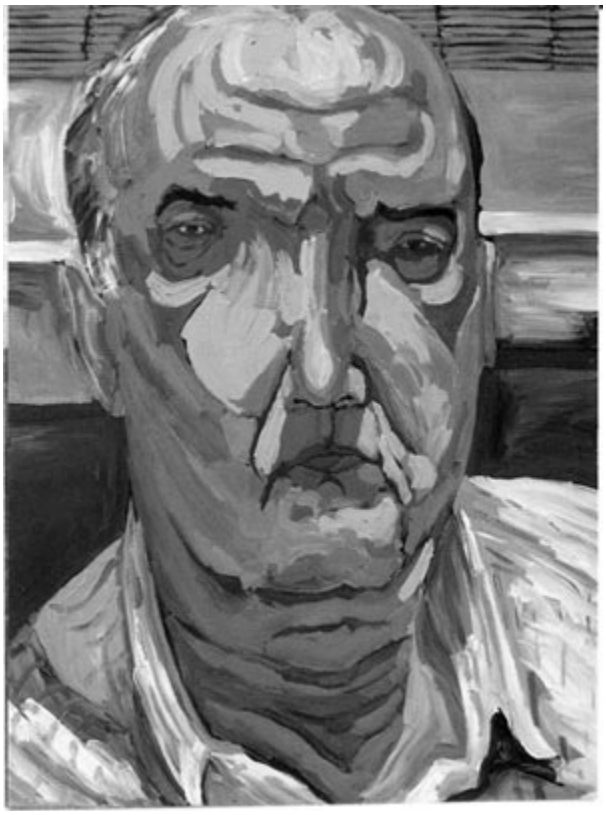
منبع و مأخذ: کتاب گل و مرغ، نویسنده جهانگیر شهدادی

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=115545

VISTA.IR
Online Classified Service

پرسه در میان نقش و تصویر



● نمایشگاه طراحی های الهه حیدری

(نگارخانه اعتماد)

طراحی های خانم حیدری (که به گمانم اولین نمایشگاه انفرادی ایشان است) مجموعه یی از طرح هایی با مرکب روی کاغذ، ساده و پر از تحرک، فارغ و رها و محکم اند. قلم گیری های ظریف، با خطوط منحنی مواج و آمیخته و در کنار تاش های پهن و محکم و با صلابت و کمپوزیسیون هایی محکم و درخشان. در واقع خطوط نازک، طرح اصلی را کم و بیش زده اند و تاش ها، طراحی را کامل کرده اند.

نمی توانم ماخذی برای این نظر بیاورم اما نقاشی از طراحی آغاز می شود و یک طراح خوب که ارزش خط و طرح را بداند، بخش مهمی از مسیرش را رفته است و حالا طراحی های خانم حیدری، نوید یک نقاش خوب را می دهد که می داند چگونه نقش را بپردازد و چگونه برگ و گل و طبیعت را با چند چرخش قلم درشت دربیاورد و پردازش دهد و با کمترین طرح و نقش کار کند.

● نمایشگاه نقاشی های محمد حمزه

(نگارخانه اعتماد)

پرتره های محمد حمزه- اگر قرار باشد مبدایی سبکی برای آنها بتراشیم- بی شک پست اکسپرسیونیستی اند. حدود ۳۰ پرده بزرگ (۱۲۰+۱۵۰ و چندتایی بزرگ و ۳ ، ۴ تایی کمی کوچک تر)، همه از زنان و مردانی آشنا اغلب در یک محدوده سنی و با رنگ اکریلیک، جوری «انجمن آشنایان دلمرده»، که بیشتر- جدا از تحول زبان شخصی نقاش- لحن و چشم تلخ و اندکی عبوس او را نشان می دهد.

محمد حمزه از ابتدا- از همان سال های دهه ۱۳۶۰ که کوچه اسکو را ترک کرد، کارش را با پرتره آغاز کرد و در تمام طول این ۲۰ سال فقط نقاشی

می کند- و با شرکت در بیش از ۴۰ نمایشگاه گروهی و انفرادی- عمدتاً پرتره کار کرده است، چه آنجا که در یکی از بهترین دوره های نقاشی اش نقاش پنجره های باز و بسته به سوی زندگی دیگران و جهان خارج بود (که همیشه انعکاس یک آدم، یک چهره- که اغلب هم چهره خودش بود) و چه در آن دوره که پنجره ها و کرکره ها و حصیرها را رها کرد، همیشه کوشیده با نگاهی درونگرا، هیجان زده، اندکی عبوس و گهگاه فرمالیستی به آدم ها نگاه کند، درون شان را ببیند و بشکافد و از دیدگاه خود به سطح پرده هایش بکشاند.

اغلب- یا اکثراً- به انسان ها توجه داشته و دارد و دوست داشته و دارد که خودش را نشان بدهد و نگاه عبوس و چشم انتقادگر و درون هیجانی اش را در قالب این پرتره ها بریزد و بازنمایی کند. اگر در دوره یی فرمالیسم غلبه داشته و به دوره «مچاله ها»یش رسیده، حالا همان مچاله شدگی پرتره ها را به سطح تخت بوم هایش منتقل کرده است. اما حتی در این دوره اخیر که دفرمه شدن چهره ها در پرتره هایش با اغراق در نمایش آناتومی و عضلات و حرکات پایان یک دوره فرمالیسم را اعلام می کند، باز هم این نگاه ناشی از هیجان زدگی و روحیه عبوس، بیشتر خودش را نشان می دهد تا پرسونای شخصیت هایش را. این جوری است که از اکسپرسیونیسم فراتر می رود، تکنیک را کنار می گذارد، از فرمالیسم می گذرد و دیگر حتی در بند رعایت اندازه ها و تبعیت از اندازه های طبیعی صورت ها نیست. رنگ ها دیگر نقش شخصیت پردازانه مدل ها را ندارند. رنگ را فارغ و رها و به تناسب نیاز چشم خودش به کار می برد و گاه حتی در کاربردشان اغراق می کند.

همه نقاشی ها، پرتره هایی درشت اند، گهگاه بی پس زمینه و تخت و گهگاه با پس زمینه هایی نه به خاطر کاربرد پرسپکتیو، بلکه بنا به حس و حال خودش اما همه تحرک بسیار دارند. اما در واقع توجه بیننده را فقط به صورت آدم ها می خواهد و نه پس زمینه ها، نه شکل قرار گرفتن پرسوناژها و نه حتی در کاربرد رنگ. او خودش را در بیش از ۳۰ پرتره تکثیر کرده است و نوعی وقایع نگاری روزمره از حال و روز خودش را به تصویر کشیده است. دیگر نقاش کاراکترساز نیست.

محمد حمزه مسیر کاری طبیعی و منطقی را طی کرده است؛ از پرتره های هیجان زده احساساتی خام اولیه به اینجا که حالا پرتره هایی خالص و در نهایت کاربرد آگاهی نقاشانه اش به فرم و مسیر کاری اش را می کشد، پخته و محکم و باصلابت و باتحرک و با فراموش کردن اصول و قواعد دست و پاگیر و رها و آزاد و راحت، بی خیال آناتومی و تکنیک و با کنترل و مهار هیجان زدگی افراطی اش و رسیدن به وقاری که شایسته سن و سال نقاشی در میانه چهل و چند سالگی است، در ترکیبی فراتر از «فروید» و «الویرا باخ» و شخصی تر از آن که تحت تاثیر خودآگاه یا ناخودآگاه کسی باشد. با صلابت و رها و آزاد رنگ می گذارد و چین و چروک اضافی می زند تا این «انجمن آشنایان دلمرده»اش در واقع تکثیر خودش باشد و در بعضی از این پرتره ها حتی آن چشم های تیز و نگاه نافذ و مهربانش را هم جا گذاشته است.

- نمایشگاه نقاشی های گلناز قدیری

(گالری گلستان)

اعتراف می کنم که نقاشی هایی را که در فضای بیکران، در مرز چند لایه بین فیگوراسیون و آبستراکسیون- بین نقش و تجرید- کار می کنند، یا می کوشند این دو را در یک ترکیب مشخصی به چنگ آورند، دوست دارم. اعتراف می کنم کوشش های نقاشانی را که می کوشند بین این دو پل بزنند، با تفوق یکی بر دیگری یا کوشش برای رسیدن به یک ترکیب یا تلفیق می پسندم و مهم نیست به کدام رجحان می دهند چراکه خود کوشش برایم جذاب است. اما هر جا این کوشش به تجربه یی شخصی برسد، خرسند و خوشحالم می کند. نقاشی های خانم قدیری از این نظر برایم جذاب و جالب بودند.

او اتفاقاً این کوشش را با چند تعهد جذاب پنهان می کند. برش هایش از نقش ها- فیگورهای اغلب به ظاهر انسانی یا طبیعت- نقش را به سایه برده است، پنهان و محو کرده است به آنها چندان اهمیت نمی دهد، در بعضی موارد حتی با بزرگنمایی در بخشی از فیگور یا تاکید بر بخشی از فیگور. از سوی دیگر در کاربرد نوعی سایه روشن های محو با رنگ های مات، تیره (قهوه یی ها، سبزها و به ویژه کاربرد سفیدها) این نقش ها را محو و سایه وار کرده است و همه این تمهیدات روحیه یا کلیتی آبستره به کارهایش داده است و باعث شده نقش ها در کلیت آبستره یا روحیه آبستره حاکم بر کارها مستحیل شوند. این روحیه و ویژگی است که من می پسندم و به نظرم جذاب است. او طبیعت گرایی اش را پنهان کرده

است، به سایه برده و تفوق را به نوعی آبستراکسیون محض داده است. این گونه است که مخاطبش را فریب می دهد و با نوعی رندی و شیطنت و طنازی ما را یک سو به وادی تجرید محض می برد. تاکیدهایش بر تاش های نامنظم سفید در لابه لای رنگ های مات تیره ما را به خطا می اندازد اما نتیجه کار نوعی جذابیت به کارها داده است که گاه شیرین اند و اغلب تلخ. هر چند زیبایی سطحی ندارند و حتی گاه پس زننده و خنثی به نظر می رسند.

● نمایشگاه عکس های رضا کیانیان

(فرهنگسرای نیاوران)

زیبایی عکس های رضا کیانیان مسحورکننده است. همنشینی رنگ ها، قطع های بزرگ با چاپ های دیجیتال روی بوم های بزرگ، تماشای نور و سایه روشن نور خورشید و نور روز بر پوسته تنه های درختان بیشه زار و جنگل، بزرگنمایی اغراق آمیزی که باعث شده ماهیت اصلی موضوع (پوسته پوسته شدن سطح تنه درخت ها در تابش نور در ساعات مختلف صبح و عصر) به کلی به حاشیه رود. او در واقع با این تمهیدها نقش طبیعت و نور خورشید را بر تنه درختان به عنوان عوامل ایجادکننده این عکس ها و نقش های زیبا به سایه برده است، حذف کرده است و نقش خود، چشم توانایش به دیدن این زیبایی، کشف آن، محصورکردنش در یک قاب غیرطبیعی را به عنوان عوامل اصلی خلق این همه زیبایی به رخ می کشد و سلیقه نابش را در امتزاج رنگ ها، به چنگ آوردن یک پالت طبیعی از رنگ ها، درک درستش را از نور، ستایشش از طبیعت را به نمایش می گذارد.

اما اهمیت عکس ها- جدا از زیبایی و ثبت اقتدار عکاسی به عنوان یک مدیوم- در موفقیت او بر گام زدن بر مرز باریک و وسوسه انگیز و خطرناک بین واقعیت بصری و تخیل تصویری، نقش و تجرید و آمیزش فیگور و انتزاع است. او نشان می دهد که این دو دنیای به ظاهر جدای جهان در امتزاج یکدیگرند و چگونه می توان هر دو این ساحت ها را در یک قاب به چنگ آورد. عکس های او پیوند گمشده بین نقش و انتزاع را بازتاب می دهند. او چرک نویس رسیدن از امپرسیونیسم به انتزاع پل کله و موندریان و میرو را در قاب های زیبا و چشم نوازش به ما نشان می دهد و تنوع بی حد و حصر این امتزاج را نشان می دهد.

رضا کیانیان بازیگر، رضا کیانیان نظریه پرداز بازیگری، محقق و پژوهشگر دنیای بازی و بازیگران، رضا کیانیان مجسمه ساز و حالا رضا کیانیان عکاس... بر نقطه مشترک ذهنی اش تمرکز می کند که چگونه در تمام طول این فعالیت هایی که یک ربع قرن تداوم داشته بسان هر هنرمند جدی در پی کشف و بازنمایی واقعیتی تازه و ذهنی و خاص خود از واقعیت طبیعت است.

● کرگدن (نوشته اوژن یونسکو

به کارگردانی فرهاد آئیش)

کرگدن، در اجرای آقای آئیش، ده ها امتیاز به تماشاگر می دهد که این اصلاً کار کمی نیست. یک انتخاب آگاهانه و از روی عمد در رفتن به سوی تماشاگر، برای جلب تماشاگر، در فقدان تئاتر و نمایش عامه پسند، کمدی بلوار و اپرت مردم پسند و دیگر شیوه های رسمی برای مردم است و برای پر کردن فاصله بین نمایش های دور شهری و دور تهران (که در تئاتر گلریز و جوان به طور دائم اجرا می شوند) و تئاترهای تجربی، پیشرو و سنت شکن که محدوده اجرایش در تئاتر شهر و مولوی است و آقای آئیش، یکی از سنگین ترین و Rhetoricترین و جدل برانگیزترین ستون (حالا) کلاسیک (شده) نیمه دوم قرن ۲۰ را که پر از مفاهیم اصلی و فرعی و زیرمتنی است برای این شجاعت خود برگزیده اند. متن را دوباره (و احتمالاً از زبان انگلیسی) ترجمه کرده اند، چند پرده را - از جمله پرده چهارم را - دور ریخته اند، دو سه صحنه را با هم ترکیب کرده اند، همه را کوتاه کرده اند، دیالوگ ها را ساده تر کرده اند و عوام پسندتر، میزانسن ها را کوتاه تر و فشرده تر و کپسولی تر و با افزودن چاشنی هایی (مثل نشان دادن کرگدن در صحنه، مثلاً) آن را شیرین تر کرده اند.

اما از پی این «دست بردن»ها، جدا از رسیدن به یکی از موفق ترین اجراهای سال به چند دستاورد قابل اعتنا هم می رسد. دو تم اصلی کرگدن را - که در اجراهای دیگری که دست کم من دیده ام - نه فقط برجسته تر، قابل فهم تر برای عامه و گل درشت تر می کند، بلکه جهانشمولی این تم

را بیشتر هم می کند. بنابراین، نمایش را که معمولاً با بحث درباره تم برجسته آن - چرایی پیدایش فاشیسم و چگونگی گرایش مردم به فاشیسم - مورد بحث واقع می شود به ابعادی تازه تر می رساند. بنابراین نمایش اساساً به بحثی درباره هر گرایش تمامیت خواه، هر نوع ایدئولوژی تمامیت خواه برجسته می شود و بعد معرفتی متن را هم در پی حذف بسیاری از دیالوگ ها به رویه و سطح می آورد. بنابراین در این تغییر و تبدیل متن، تماتیک اثر - به عنوان نقطه قوت این متن -نه از دست می رود و نه کاستی می یابد، بلکه حتی برجسته تر می شود. حتی با حذف شخصیت پردازی و تبدیل پرسوناژها به نمونه های مثالی، وجه معرفتی و فلسفی اثر را هم قابل فهم تر برای عامه می کند و این یکی از رازهای موفقیت اجرای آقای آئیش است. او در واقع تماتیک اثر را امروزی تر، گل درشت تر و قابل فهم تر می کند.

اما اجرای آقای آئیش نقصان هایی را هم پذیرفته است که مهم ترین آن از همان نقطه قوتش می آید، وقتی او متن را خلاصه کرده نتوانسته است برای ضرباهنگ و تمپو (هر دو) کاری بکند. ضرباهنگ ناموزون شده است، فصل هایی کند و فصل هایی تند به یکدستی ارتباط لطمه می زند و تمپو یعنی شتاب تبدیل آدم ها به کرگدن آنچنان تند شده که جایی برای تبدیل ادراک و فهم بازیگر به اجرا نگذاشته است. بنابراین جاهایی از متن، بازیگر بیشتر در حال دویدن و درس پس دادن است تا یک اجرای یکدست. اصرار و پایداری پرسوناژ اصلی برای تبدیل شدنش به کرگدن عملاً بی معنا شده و نکات اضافه یی که آقای آئیش به متن داده اند، مثل رقص آخر به کلی فاقد معنا شده است و فقط ظرافت خالی از موجبیت آن باقی مانده است. طراحی اجرا که در اکثر صحنه ها در سه سطح و سه پلان پیاده شده اند به متن سردی و عدم ارتباط داده است. شخصیت هایی حتی زائد شده اند، مثل طراح که دیگر نماد هنرمند نیست، یا منطق دان که در حال بحث های فلسفی نیست و در این شکل اجرایی قابل حذف اند.

اما باقی می ماند شجاعت آقای آئیش در دست یازیدن به یک متن سنگین در دفاع از اعتقادش در کار هنری برای رفتن به سوی تماشاگر به جای جدا ایستادن و دور ماندن و دفاع از Rhetorism در این دنیای به کلی زرد شده که دیگر هیچ جایی برای این نگاه ها باقی نگذاشته است. حالا مهم نیست که نام این دراماتورژی است یا نه.

- درباره فیلم های تصویر سال

▪ گلومی

ـ امیرحسین محمدخانی

ـ مهدی یارمحمدی

ـ ۱۸ دقیقه

تجربه حرفه یی دو فیلمساز جوان (و با شرکت رامین راستاد بازیگر سینما و تلویزیون) از آن فکرهای قدیمی و کار شده سینماست؛ فیلمنامه نویسی که موقع نوشتن یک فیلمنامه و در خواب و رویا و بیداری، درگیر پرسوناژهای خلق شده اش می شود. ۱-اینجا نه درگیری عاطفی و ذهنی وجود دارد و نه هر نوع درگیری دیگری. ما شاهد دغدغه های شروع یک درگیری ذهنی با آدم های خلق شده هستیم اما نه درگیری ذهنی به وجود می آید و نه اساساً اتفاق می افتد. فیلم پیش نمی رود. نماهای درشت از چهره فیلمنامه نویس و حتی لب و دهان او (که بدجوری گریم شده است) فیلم را پیش نمی برند. ما و پرسوناژ اصلی ایستاده ایم و تلاش کارگردان ها را برای تعریف و تصویر فکری می بینیم که قرار است شروع شود و نمی شود. شخصیت های فیلمنامه فرضی فقط دیده می شوند و نه حتی معرفی.

▪ انیمیشن

ـ کار مشترک آرزو سعیدتندی

ـ فراز صیادی

ـ ۸ دقیقه

انیمیشنی حرفه یی، خوش ساخت، با صدا و افکت درجه یک این دو فیلمساز جوان، با کار دیجیتالی خوب و قابل قبول شان مرا به این باور رساند

که در انیمیشن ایران اتفاقات خوبی در حال وقوع است. قصه تر و تمیز، پالوده، خوب نقاشی شده و با جلوه های ویژه حرفه یی و خوش ساخت (در حد مقدورات یک BOX دیجیتالی) امیدوارکننده بود.

▪ آب چشمه یی شیرین

ـ حمیده زمانی

ـ ۱۲ دقیقه

یک کلاس درس روستایی، با شاگردان و یک معلم و یک دیکته و بچه یی که به علت تراشیدن و کوچکی مدادش از دیکته عقب می ماند. اما راستش خانم آموزگار زیبای فیلم، در اصل، مانع عقب افتادن شاگردان از دیکته است و مدادهایی که بیهوده زیاد تراشیده می شوند، اما فیلم، جدا از این ظرایف زیرمتنی، راستش، چیزی بین یک درام- کمدی سبک درباره بچه ها و یک فیلم آموزشی معلق مانده است. ۱۲ دقیقه زمان کمی نیست که به هدر برود.

▪ به نام مهر

ـ دکتر فرید میرخانی

ـ دکتر وحید میرخانی

ـ ۳۵ دقیقه

کوشش های سازمان های نظام پزشکی و آموزش مدام پزشکان برای تربیت فیلمسازانی که فیلم های آموزشی پزشکی بسازند، حدود ۸-۷ سالی هست که به دغدغه بدل شده است. این فیلم اندکی بلند و طولانی درباره «طرح کانگورو» (یا طرح مراقبت آغوشی از نوزادان نارس) توسط این دو پزشک (که باید دستیاران رشته تخصص کودکان و نوزادان باشند) کوششی است برای رسیدن به یک شیوه ساخت فیلم های آموزشی برای عموم. اما فیلم قالبی درست دارد؛ یک مقدمه، ورود به موضوع و سپس بخش های متعددی از گفت وگو با پزشکان متخصص، پرستاران و والدین چند فرزند نارس از انجام موفق یک شیوه و نشان دادن کامل و پر از جزئیات این شیوه. تدوین در حد خود دقیق است اما امتیاز تدوین به پزشکی داده شده است و نه به سینما. اما فیلم باید برای مادرانی که می خواهند نوزادی به دنیا آورند آموزنده و جذاب باشد. وجود پزشکانی که سینما می فهمند غنیمت است.

▪ ماه و ماهی

ـ باران توجهی

ـ ۲ دقیقه

فیلمی که سازنده اش آن را به خانم مربی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان مشهد تقدیم کرده است، نمی دانم حاصل چه مدت آموزش است اما در واقع بسیار ابتدایی است و نشان می دهد سازنده اش تا رسیدن به درجه یی که بتواند یک انیمیشن بسازد راهی طولانی در پیش دارد.

حرکت ها ناقص اند، البته نقاشی ها ساده و در حد خود درخور توجه اما کلیت کار، چیز مهمی از کار در نیامده و ارزش نشان دادن ندارد.

▪ بن بست

ـ فیلمی درباره بابک بیات

ـ مصطفی شیری

ـ ۵۵ دقیقه

یک پژوهش پر و پیمان و کامل درباره زندگی، شخصیت، سبک و دوران فعالیت های موسیقایی و جایگاه و منزلت زنده یاد بابک بیات، با مجموعه یی گفت وگو با فیلمسازان، آهنگسازان و یک گفت وگو با خود مرحوم بیات که نتیجه اش فیلمی کامل درباره اوست. فیلم تدوین درخور و مناسب

دارد و البته با ضرباهنگی که درخور و مناسب است. «بیوپیک»ها ساختاری متعارف دارند و فیلم آقای شیری دقیقاً این ساختار را رعایت کرده و از آن عدول نمی کند. مشکوکم که در این ساختار- به ویژه در مورد شخصیتی که در میان ما نیست- بشود تغییر چندانی داد.

▪ زندگی و زمان

ـ سپهر امینی

ـ ۶ دقیقه

فیلمی که اکنون اندکی از رسم افتاده و دمده است، شبیه به فیلم های «سینمایی زیرزمینی» سال های دهه ۶۰ امریکا و با ساختاری موسیقایی، شامل یک اورتور و تدوینی براساس یک بلوز راک و به طریقه سیاه و سفید و پایانی کادنس دار و پاساژهایی به سبک خود قطعه. از این جور کارها، فراوان در سال های دهه ۶۰ ساخته شده اند و حالا دیگر نوعی تکرار تجربه های گذشته است که بسیار بهتر و کامل تر از این انجام شده است.

▪ پشت صحنه «بی صدا فریاد کن»

ـ مریم نراقی

ـ ۳۸ دقیقه

یک فیلم حرفه یی، به تهیه کنندگی مهدی فخیم زاده سازنده مجموعه تلویزیونی «بی صدا فریاد کن» و بسیار خوش ساخت و حرفه یی، شامل شکل پیدایش، نوع ساخت و همه ظرایفی که فیلم پشت صحنه دارند و البته حاوی نکات فنی بسیار، از شیوه کار با کروماکی و اجرای صحنه های زد و خورد و شیوه کارگردانی و همه مسائل لازم و آموزنده.

▪ سولو

ـ مریم راز

ـ ۶ دقیقه

یک فیلم درباره تنهایی و آمادگی روحی و روانی یک نوازنده ویولنسل، فاقد یک ایده، یک ساختار اجرایی و یک منظور و هدف مشخص. البته تا آدم بخواهد خسته شود، فیلم بعدی می رسد.

▪ اولین روز مدرسه

ـ ایرج صادقی طارمی

ـ ۹ دقیقه

مصداق روشن و کاملی از درک مفهوم سینمای ساخته شده با دوربین های خانگی. قصه مدرسه رفتن آریا و عرشیا، در روز اول مهرماه توسط یک هندی کم خانگی. دیگر فیلم گرفتن از مراحل زندگی کودک توسط پدر و مادرها، به مدد هندی کم ها کاری عادی و روزمره شده است و فیلم «اولین روز مدرسه» نشان می دهد چگونه می توان از این مصالح به ظاهر بی مصرف خانگی یک فیلم ساخت یا چگونه می شود این ساختار را جعل کرد یا فیلمی بر این اساس ساخت یا از این ساختار و نوع تفکر استفاده کرد. بچه ها با دوربین (که به ظاهر دست پدر است) حرف می زنند، به آن دست تکان می دهند و به پدر جواب می دهند اما سینمایی با طراوت و ساده شکل می گیرد. به همین سادگی.

▪ میان دو سیاهی

ـ مرتضی جذاب

ـ ۵ دقیقه

با چند نمای ساده - یک نما از داخل اتومبیل، چند نمای اینسرت و یک تکه کوتاه آخر - فیلم همه حرفش را درباره دعواهای زناشویی و رنج فرزند از این دعوا به سادگی می زند و به همان اندازه یک فیلم بلند، مطلب می گوید. شاید چیز تازه یی نداشته باشد - که ندارد - و شاید واجد تجربه یی

نو نباشد - که نیست - اما می گوید که ظرف پنج دقیقه (که یک دقیقه اش عنوان بندی معمولی این فیلم های کوتاه است که حتی عکاس و روابط عمومی و خیلی چیزهای دیگر هم دارند) می شود به اندازه یک فیلم ۹۰ دقیقه یی گفت.

▪ شمارش معکوس

ـ خاطره حناچی

ـ ۵۲ دقیقه

فیلم در شکل کنونی اش بیشتر یک مقاله اجتماعی است (که محقق آن هم خانم زهره خوش نمک نویسنده و روزنامه نگار سرویس های اجتماعی روزنامه ها است) درباره عوارض و تاثیر پدیده کنکور سراسری در خانواده ها و دخترانی که در کنکور شرکت می کنند، اما به عنوان یک فیلم (که بلند است) تحمل اش «مرد» می خواهد و صبوری و شکیبایی. ساختمان یک مقاله تصویری را دارد و به همان شکل هم اجرا شده و با همه جزئیات پرحاشیه و در واقع «ویرایش نیافته» که قلم بی رحم یک دبیر سرویس را کم دارد. اما قصد و هدف خانم حناچی درباره دختران جوانی که زندگی سیاهی را از ۴۵ روز مانده به کنکور تا لحظه نشستن بر صندلی کنکور تجربه می کنند، طبعاً هدفی محترم است. باقی می ماند فاصله کوتاه (و البته بعید) یک هدف و منظور اجتماعی با نتیجه حاصل شده. می شود فرض کرد که این اساساً یک گزارش تصویری است و یک مقاله درباره مشکلات و مسائل کنکور در خانواده ها و خانواده هایی که در آن مادر و پدر و همه در کنکور دختر شرکت می کنند و به خود زخم می زنند.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=361572

VISTA.IR
Online Classified Service

پرویز کلانتری



در سال‌های کودکی وقتی مثل اغلب بچه‌های فقیر جنوب شهر، کوچه و خیابان‌های کثیف شیراز، محل بازی‌ها و وقت‌کشی‌های کودکانه‌ام بود، یك‌بار در سال‌های پنجاه، از طرف دبستان و به همراه معلم به «تالار فرهنگ ابوریحان بیرونی» در نزدیکی مدرسه (دروازه کازرون، اول خیابان گلکوب) رفتیم، فضای آرام، تمیز، برخورد و رفتار بسیار خوب و محترمانه کارکنان آن‌جا به قدری به دلم نشست که تا سال‌ها، بهترین مأمن و مکان پرسه زدن‌های اوقات بیکاری‌ام شد.

کتابخانه نسبتاً بزرگ (به مقیاس آن سن) کلاس‌های نقاشی، تئاتر، موسیقی و خوشنویسی، بدون پرداخت هیچ شهریه‌ای، و امکاناتی که به صورت مجانی در اختیار ما گذاشته می‌شد، سالن تئاتر و تئاترهای بیاد ماندنی، محل بازی‌های شطرنج، قهوه‌خانه سنتی با برنامه‌های نقاشی و



نمایش‌های روحوضی و... برای کودك یا کودکانی، که خانواده‌شان شرمنده از خرید حتی یك بسته رنگی برای آن‌ها بودند، نعمت‌های بی‌دریغی بود تا در آن رشد کنند و فرهنگ بی‌دریغ بودن را بیاموزند.

این متن فرصتی برای ادای دینی شد به آقای پرویز کلانتری، مدیر آموزش‌های هنری کودکان در آن سال‌ها، خانم مشایخی (مربی نقاشی) و همه کارکنان تالار فرهنگ ابوریحان بیرونی، که هنوز برخی چهره‌ها را به یاد دارم ولی نام‌های‌شان را از یاد برده‌ام و همه کسانی که بی‌دریغ برای فرزندان این مرزوبوم زحمت می‌کشند.

- پرویز کلانتری
- متولد ۱۳۱۰ تهران
- لیسانس نقاشی دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران (۱۳۳۰-۱۳۳۸)
- ۱۰ نمایشگاه انفرادی در ایران، آمریکا
- ۲۵ نمایشگاه گروهی در ایران، آمریکا، سوییس، آلمان، کره‌جنوبی، هندوستان، فرانسه، ژنو، انگلستان، اسپانیا
- تصویرگر کتاب‌های درسی و کتاب‌های داستان کودکان
- مؤلف مقالاتی پیرامون هنر و هنرمندان از سال ۱۳۵۹ به بعد تهران، امیریه، سُر پل امیربهادر، کوچه مافی. پرویز در اولین روز فروردین ماه، مدتی بعد از تحویل سال‌نو مثل اکثر نوزادهای دنیا با مشت‌های گره کرده، چشم‌های درهم فشرده و با جیغ و داد بلند به دنیا آمد. البته او از این داد و فریادها منظور خاصی نداشت. نه به‌خاطر طلبکاری از کسی بود و نه عصبانیت از چیزی بلکه رفتاری طبیعی بود و اعلام حضوری به اطرافیان. البته گریه او کمی طولانی شد و اخمی بر چهره اطرافیان (به جز مادر) نشاند. ولی مدتی بعد که توانست چشمانش را باز کند خندید، دید که چگونه خنده‌اش، بر چهره اطرافیان‌اش نیز لبخند نشاند. گریه و بعد خنده اولین تجربه‌هایش شد، تصمیم گرفت سیمایی همیشه خندان داشته باشد. اگرچه نشد یا نتوانست گریه را انکار کند. ما همه از لحظات تنهایی‌اش بی‌خبریم.

جدِ پدری پرویز از منشی‌باشی‌های دارالانشاء قاجار بود و بنابراین خوش خط. این خوش خطی موروثی شد تا به پدرش رسید. «توی خانه خط نوشته‌های قدیمی زیاد بود و از کودکی چشم من با آن‌ها آشنا شد، پدرم نیز خیلی اصرار داشت که خط و ربط ما نیز خوب باشد. برای ما قلم نی می‌تراشید و قطع می‌زد و لیقه و مرکبی و سرمشقی تا خط درشت و ریزمان خوب شود. همه‌اش هم غُر می‌زد که از وقتی این قلم فرانسه‌ها آمده، دیگر بچه‌ها خطشان خوب نیست.»

پدر کارمند اداره راه بود و مادر نیز برای کمك به چرخش بهتر چرخ زندگی، خیاطی می‌کرد. «مادرم می‌گفت تو دو سالت بود و هر چه دگمه رنگی پیدا می‌کردی، می‌آوردی و می‌خواستی تا آن را روی پیراهن بلندت بدوزم.

شده بودی بچه‌ای با پیراهن بلند، که سرتاپایش پُر از دگمه بود.» از وقتی که به راه افتاد حیاط بزرگ خانه، که حوضی در وسط داشت و چند تا درخت در یك باغچه و اتاق‌هایی در اطراف، شده بود محل بازی‌های کودکانه. غیر از آن‌ها دو خانواده دیگر نیز آن‌جا ساکن بودند و بچه‌های‌شان جمع همبازی‌های سال‌های کودکی او بودند. یك ذّره که بزرگ‌تر شد، عرصه بازی‌ها به کوچه، محله و خیابان کشید و فرصتی شد تا از کودکی، مستقیم و رو در رو با آدم‌های اطرافش و فرهنگ کلامی و رفتاری‌شان مواجه شود. «سال‌ها بعد وقتی به عنوان تصویرگر کتاب‌های درسی دبستان و کتاب‌های قصه، فعالیت می‌کردم، بچه‌ها و آدم بزرگ‌هایی را که می‌کشیدم تبدیل شدند به همان آدم‌های متعلق به طبقه متوسط، با همان لباس‌ها و اشیایی شدند، که در کودکی مشاهده کرده بودم.»

حضور در کوچه نتیجه دیگری هم داشت. در و دیوار خانه‌ها و کف کوچه را با طرح‌های ذغالی خود سیاه کرد. این کار محدود به بیرون از خانه نبود. «یك‌بار که پدر و مادرم به میهمانی رفته و من تنها در خانه بودم، با یك تکه ذغال شروع به طراحی روی دیوار اتاق‌ها کردم. ابتدا از پذیرایی و بخاری و پیش‌بخاری شروع و رفته رفته دیوارها و درهای خانه از طراحی‌های من پر شد. می‌دانستم که مشغول کاری خارج از خط قرمز هستم، ولی

نمی‌توانستم از انجام این کار دل بکنم. کارم که به پایان رسید، ماتم گرفتم که حالا چی خواهد شد؟

خودم را برای تنبیه سختی آماده کرده بودم ولی وقتی پدر و مادرم به خانه آمدند، مادرم از دیدن خطخطی‌ها خندید و تشویقم کرد. پدرم هیچی نمی‌گفت و من متعجب که مادرم چرا این‌قدر تشویق‌ام می‌کند.» به سن تحصیل که رسید، او را در دبستان «علامه» ثبت‌نام کردند. دوران دبیرستان را نیز در مدرسه «شرف» گذراند جاهای خالی در حاشیه کتاب و دفتر، فضای مطمئن‌تر برای خطخطی کردن و طرح‌هایش شد.

کم‌کم صورت همکلاسی‌ها و معلم‌ها را کشید البته با قدری شوخ‌طبعی و نتیجه‌ی آن کاریکاتورهایی شد که گاه اخم و گاه تشویق معلم‌ها را در پی داشت. یکی دو سال آخر دبیرستان، مصادف با حضور دکتر محمد مصدق در عرصه سیاست و تحولات اجتماعی در ایران است. «من متعلق به نسلی هستم که در دوران «تین ایجری» و تحصیل در دبیرستان، با سروصداهای مرده باد و زنده‌باد بزرگ شدم. در کلاس، بچه‌ها به گروه‌های مختلف مصدقی‌ها، توده‌ای‌ها، پان ایرانیست‌ها، حزب زحمت‌کشان و... تقسیم شده، مدام در حال جدال بودیم. دوره نوجوانی و آغاز جوانی اینگونه گذشت.»

در این سال‌ها، پدر که حس عمیق انسان‌خواهانه و وطن دوستانه‌ای داشت، مدام از طریق جراید، اتفاقات اجتماعی را دنبال می‌کرد و مستقیم یا غیرمستقیم، مشوق فرزند برای حضور در این عرصه شد. انگیزه‌های اجتماعی، همراه با توانایی او در طراحی، پایش را به عنوان کاریکاتوریست به روزنامه‌ها باز کرده «در دوره همکاری با روزنامه فکاهی- اجتماعی چلنگر، سردبیر یك مجموعه مفصل از کاریکاتورهای نشریات معتبر فرانسه را در اختیار من گذاشت و از این طریق با کاریکاتور و کاریکاتوریست‌های بسیار معتبری آشنا شدم. سردبیر به من آموخت که کاریکاتور موفق، کاریکاتوری است که در ساده‌ترین شکل پیامش را برساند.» حرفه کاریکاتوریستی به تدریج، او را به سوی حرفه طراحی گرافیك کشاند. «از امیریه سوار اتوبوس می‌شدم و می‌رفتم لاله‌زار، در آنجا مؤسسات تبلیغاتی به من کار سفارش می‌دادند و من انجام می‌دادم، بعد پولش را نمی‌دادند و من هم نمی‌توانستم حق خودم را بگیرم، با چشمانی گریان راهی خانه می‌شدم. بدین طریق من گرافیستی حرفه‌ای شدم.»

در سال ۱۳۳۰، بعد از قبولی در کنکور، وارد دانشکده هنرهای زیبا شد. «در این سال‌ها تیپ و طبقه دانشجویانی که در دانشکده تحصیل می‌کردند، اغلب فرزندان اشراف و خانواده‌های مرفه بودند که اهل گوش کردن موسیقی‌های کلاسیك، بحث‌های روشن فکرانه و گاه گفتگو و یا مطالعه به زبان فرانسه بودند. این در حالی است که سیستم آموزش هنر در دانشکده قدیمی و به روش استاد و شاگردی بود. آقای حیدریان مدام به ونگوگ، گوگن و پیکاسو ناسزا می‌گفت و ما جرأت نداشتیم مدرن کار کنیم. ولی کتابخانه دانشکده، برای ما دریچه‌ای گشوده به جهان دیگر و آشنایی با نقاشی و نقاشان مدرن شد. بدین طریق و علی‌رغم میل برخی از اساتید، اغلب دانشجویان گرایش‌های مدرنیستی پیدا کرده بودند.»

شروع تحصیل در دانشکده هنرهای زیبا، مصادف با سال‌های اوج‌گیری تحولات اجتماعی در دوران دکتر مصدق و نهایتاً سقوط او در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شد. «میل به اعتراض و فعالیت سیاسی و پخش کردن چند اعلامیه، باعث دستگیری و روانه شدن من به کمپ نظامی امیرآباد، در حد فاصل خرمشهر و آبادان شد. تعداد دستگیر شدگان در آن روزها خیلی بود، بدون این‌که خانواده‌ها خبری از حال ما داشته باشند. ما کاملاً گم شده بودیم و کسی نمی‌دانست که در کجا به سر می‌بریم. هر روز تعدادی از زندانیان را با کشتی به جزیره خارك انتقال می‌دادند. ولی خوشبختانه قبل از این‌که من را به آنجا انتقال دهند، آزاد شده و به تهران برگشتم.»

فعالیت در حرفه گرافیك در سال‌های دانشجویی ادامه یافت، و اوقات زیادی صرف این کار و موجب طولانی شدن سال‌های تحصیل در دانشکده شد. در سال ۱۳۳۴ به استخدام سازمان برنامه و بودجه درآمد و این تا حدی دغدغه‌های مالی او را کمتر کرد. دو سال بعد نیز ازدواج می‌کند. (۱۳۳۶)

کار در حیطه گرافیك، رفته‌رفته پای او را به عنوان تصویرگر به نقاشی برای کتاب‌های درسی کودکان گشود، (۱۳۳۵) و آغاز راه تازه و مهمی در تداوم فعالیت‌های حرفه‌ای و هنری او شد.

سال ۱۳۳۸ فارغ‌التحصیل شد. در سال‌های آخر دانشجویی، به تجربه‌های کوبیستی رو آورده بود، در نبود استاد یا راهنما، کتاب مهم‌ترین مرجع تجربه‌اندوزی‌های او شد. بعد از تحصیل، این تجربه‌ها ادامه یافت و ماحصل آن‌ها را در دانشکده هنرهای زیبا به نمایش گذاشت (۱۳۴۰). این

سال‌ها مصادف با ریاست هوشنگ سیحون است، پیش از این از سوی وی دعوت به همکاری و تدریس در دانشکده شده بود(۱۳۳۹).

در این ایام، چاپ کتاب‌های درسی توسط مؤسسه انتشارات فرانکلین که مؤسسه‌ای خصوصی بود صورت می‌گرفت. حضور و همکاری مستمر کلانتری با انتشارات فرانکلین منجر به دریافت بورس شش‌ماهه‌ای در نیویورك از سوی این مؤسسه و به منظور گذراندن دوره‌هایی جهت آشنایی با تصویرگری و مراحل صفحه‌آرایی و چاپ کتاب‌های درسی شد. «نیویورك یعنی مرکز ثقل همه رویدادهای هنری جهان. کافی است توی نیویورك راه بروی و نفس بکشی تا دیگر آن آدم گذشته نباشی. دوره‌های ما (من و تعداد دیگری از دوستان) در «تیچرز کالج» نیویورك برگزار شد. در کنار کارآموزی در استودیو «دان رو» برنامه‌های دیگری، از جمله بازدید از مراکز هنری و انتشاراتی مختلف نیز گذاشتند. از جمله بازدید از «نشنال جئوگرافیك» بود، که از نزدیك مشاهده کردیم که برای صفحه‌آرایی یك مجله (با امکانات محدود آن زمان)، گرافیست‌ها با چه دقت و وسواسی کارها را پیش می‌بردند.»

«یك روز کامل نیز به بازدید از «پُرت» پیشروترین مدرسه هنری جهان و وابسته به نیویورك سیتی گذشت.

رییس این موسسه، از آخرین بازمانده‌های مدرسه «باهاوس» بود. بعد از مشاهده آن‌جا فهمیدم که در سال‌های آموزش در دانشکده، چه کلاهی سر ما رفته است.»

بعد از بازگشت به ایران، در کنار تصویرگری کتاب‌های درسی و گاهی نیز تصویرگری کتاب‌های قصه برای کودکان، نقاشی را به طور جدی دنبال کرد. به تدریج به نقاشی با فضاهایی انتزاعی، و با حال و هوایی آبستره اکسپرسیونیست پرداخت. استفاده از رنگ‌های صنعتی و نسبتاً حجیم، تأکید روی بافت و کنتراست حاصل از ماتی زمینه و براقی رنگ‌های متن، ویژگی کارهای این دوره او می‌باشد. این آثار با عنوان «سیاه بر سیاه» در گالری سیحون به نمایش گذاشته شد. (نمایشگاه انفرادی ۱۳۴۹)

«سیاه بر سیاه» مربوط به دورانی است که ایران درگیر جشن‌های ۲۵۰۰ ساله بود. بی‌آن‌که تصمیم خاصی گرفته و یا ایده‌ای از قبل داشته باشم سیاه، خودش بر بوم‌هایم تحمیل شد. در این کارها، بی‌آن‌که به دنبال بیان ایده خاصی باشم، بیشتر دلم می‌خواست آبستره کار کنم. کریم امامی در مقاله‌ای پیرامون این دوره از کارهایم اشاره می‌کند که این آثار کارهای گرافیستی است که با تأکید بر ماده کارش نقاشی کرده است.»

سال ۱۳۴۷ به دعوت کانون پرورش فکری کودکان، از سازمان برنامه و بودجه ابتدا با سمت مدیر هنری بخش تجسمی، و سپس مدیر آموزش‌های هنری کانون، به آن‌جا انتقال یافت. برای همین منظور نیز و برای الگوبرداری از شیوه‌های آموزش هنر به کودکان و نوجوانان، برای یك دوره آموزش کوتاه مدت به مؤسسه «Junior Art center» در کالیفرنیا فرستاده شد. «در این مؤسسه، در خصوص آموزش هنر به کودکان و نوجوانان، روی دو اصل تأکید می‌شد؛ اول این‌که ما به عنوان مربی، حق نداریم خودمان را به کودك دیکته کنیم و از آن‌ها مدل‌های کوچك خودمان را بسازیم.

دوم این‌که این بچه‌ها قرار نیست در آینده الزاماً هنرمند شوند، بلکه ممکن است پاسبان، کارمند، پزشك و... شده ولی در هر صورت قرار است آدم‌های خلاق بشوند. کار ما فقط تقویت حس خلاقیت است.»

«از جمله اتفاقاتی که در این مؤسسه به راستی برای من حیرت‌انگیز بود، دعوتی است که از یك هنرمند کانستپچوالیست، جهت اجرای برنامه در آن مرکز صورت گرفت. برای این منظور یك ماشین کاملاً نو از خط تولید کمپانی فورد، گرفته و دادند به «تین ایجرها» و آن‌ها هم افتادند به جان ماشین و طی چند روز آن را کاملاً اوراق کردند، تا آخر سر، ماشین مثل اسکلت ماهی شد. از تمام این مراحل نیز فیلم گرفتند برخی پدر و مادرها اعتراض داشتند که ما بچه‌های‌مان را برای یادگیری سازندگی این‌جا گذاشتیم ولی شما خراب‌کاری به آن‌ها یاد می‌دهید. آن هنرمند در پاسخ گفت که در خانه، شما فرزندانتان را از دستکاری هر وسیله‌ای دریغ داشتید ولی ما در حالی‌که فقط یك ماشین را از زنجیر تولید پیوسته آن خارج کردیم، به فرزندان شما این شانس را داده‌ایم تا آن را کاملاً اوراق کنند و اجزای ماشین را بشناسند.»«در برگشت به ایران سعی کردم الگوهایی را که در«Junior Artcenter» فرا گرفته بودم، با فرهنگ و امکانات بومی ایران تطبیق داده و اجرا کنم.» رواج کتابخانه‌ها و سالن‌های تئاتر سیار، کلاس‌های مجانی آموزش هنر و امکاناتی مثل رنگ، قلم‌مو، دوربین‌های عکاسی و دوربین‌های فیلمبرداری هشت میلیمتری و... که به راحتی در اختیار هنرجویان گذاشته می‌شد، مربوط به همین سال‌هاست. «فقیرترین بچه‌ها در کتابخانه‌های محله‌های پُر جمعیت، به راحتی به دوربین‌های

هشت میلیمتری دسترسی داشتند. نسلی از فیلمسازان و بازیگران امروز، از این کلاس‌ها هنر آموختند. طالبی، عبدی، پرستویی، علی‌قلی، جبلی، معتمد آریا و... .»

« کار دیگر ما تهیه مجله‌ای به اسم «خط و ربط» بود که در آن اصول آموزش‌ها را مطرح می‌کردیم. همچنین هرساله حداقل یك بار برای مربیان جلسه‌ی آموزشی گذاشته می‌شد.»

کلانتری آثار کاهگل خود را از اوایل سال‌های پنجاه آغاز کرد. «آغاز شکل‌گیری این ایده، مربوط به اولین سال‌هایی است که در دانشکده هنرهای زیبا تدریس می‌کردم. در واقع ماجرا این‌گونه آغاز شد که بعد از دعوت به تدریس در دانشکده، با این ادعا که به وجود من در گروه تجسمی نیازی نیست، برای تدریس طراحی به گروه معماری منتقل شدم. اولین روز که برای تدریس به دانشجویان معماری وارد کلاس شدم، دیدم که در وسط کارگاه، به تن مجسمه ونوس، یك تُنیکه کرده، زیر بغلش را هم با ذغال پشم کشیده و به من می‌خندند. من هم خجالتی و مانده بودم که چه کنم. در این حالت یکی از دانشجویان هم دست مرا می‌کشید که بیا کار من را ببین دیدم یك کاریکاتور زشت و غیراخلاقی از ونوس کشیده، و در حالی که دانشجویان به شدت می‌خندیدند، از من می‌خواست تا روی کارش نظر بدهم.

در این میان، شوخی‌های زننده با مجسمه هم ادامه می‌یافت. سر و صدا و خنده به قدری زیاد شده بود، که ناگهان سیحون وارد کارگاه شد. وضع را که بدین‌گونه دید، آن‌چنان با عصبانیت نعره می‌کشید، که صدایش در تمام دانشکده شنیده می‌شد. فریاد می‌زد که این مجسمه در عالم هنر مقدس است. شما این‌جا آمده‌اید که هنر یاد بگیرید و یا که آن را به لجن بکشید و... از آن به بعد بود که فهمیدند طراحی از روی مجسمه چندان به درد دانشجویان رشته معماری نمی‌خورد. بعد از این مرسوم شد که آن‌ها را برای طراحی معماری به شهرهایی نظیر یزد، کاشان، بم و... ببرند. این برنامه به قدری برای دانشجویان دوست‌داشتنی شد، که در برگشت از هر سفر، بچه‌ها با دست کاملاً پر می‌آمدند. سال‌های زیادی بدین‌گونه گذشت.

حضور در چنین فضاهایی به تدریج علاقه‌ام را برانگیخت تا من نیز از آن‌ها نقاشی کنم. بعد فهمیدم که به طورکلی آن چیزی که در من است، میل و علاقه به نقاشی از بناهای معماری است، و با آن انس و الفت زیادی دارم.»

«در مجموعه آثار کاهگلی، کلاً سه نوع برخورد داشته‌ام. یکی این‌که از یك عکس را که کمپوزسیون کاملی تشکیل می‌دهد را خیلی دقیق و به شیوه نقاشان هایپررئالیست، نقاشی می‌کنم. برخی اوقات نیز یك منظره کامل را نقاشی می‌کنم. روش سوم بدین طریق است که با گشت و گذار در شهرها یا روستاهای کویری با آن بادگیرها، درها و دیوارها و پنجره‌های خاص و سقف‌های گنبدی خانه‌ها و... به نقاشی از ایده‌ها و تاثیراتی که از این فضاها گرفته‌ام می‌پردازم.»

کلانتری اولین نمایشگاه خود را از این مجموعه در گالری سیحون برپا کرد. (۱۳۵۱) علی‌اصغر قره‌باغی در نوشته‌ای کارهای این دوره او را این‌گونه نقد می‌کند: «کلانتری با ذهنیتی نقاشی می‌کند که نقش و نگار و رنگ‌های آن شفاف‌تر و زنده‌تر از واقعیت رنگ پریده و غبارآلوده امروز آن است.

کلانتری پس از کارهای پراکنده و ابتدایی دوران جوانی، به شکلی از نقاشی پرداخت که هنوز هم به آن شکل کار می‌کند. در آن روزها با بهره‌گیری از کاهگل و گستردن آن بر سطحی صاف، نمادی از خاك و زمین فراهم می‌آورد و بر آن نقش خانه‌های حاشیه کویر و سقف‌های گنبدی و معماری بومی و اقلیمی آن دیار را می‌کشید. در یك یك آثار او تمایلی شدید به انتزاعی کردن نقاشی به چشم می‌آید و شاید هم نوعی یادآوری و تجدید خاطره روزهایی باشد که به نقاشی انتزاعی روی آورده بود. این آثار، افزون بر کیفیت‌های انتزاعی، انس و الفتی هم با عرفان شرقی داشت، حامل حرف و پیامی هم بود و به تعبیری سرنوشت انسان را پیش‌روی او می‌نهاد.

انسانی که از خاك برآمده است و بر خاك خواهد شد. این دست کاری‌های کلانتری همانند آثار موسیقیدانی است که با مطالعه و تجربه موسیقی فولکوریك آهنگ می‌سازد. آثارش نوعی ارکستراسیون فرم و رنگ است و در هر پرده، نت شاهد و ملودی اصلی برعهده فرم و رنگی خاص است که تکرار می‌شود. شیفتگی مهارناپذیر کلانتری به نقش مایه‌هایی که در ذهن داشت، سبب شد که برخی از آثار این دوره چنان در محتوا و اجرا به هم نزدیك شوند که مشکل بتوان آن‌ها را جدا از یکدیگر دانست و آن‌ها هم که هویتی مستقل دارند، مانند پلی رابط میان آثار دیگر قرار می‌گیرند.

کارهای گلی پیشین پرویز کلانتری طیف رنگی محدود داشت و به رنگ‌های درخشنده در آفتاب تند و از سقاخانه برگرفت، ابزار بیان را گسترده‌تر کرد و از رنگ‌های درخشنده در آفتاب تند و سوزان نمایش داد و نیمی از فضای نقاشی را بار رنگ‌های درخشنده در آفتاب تند و سوزان نمایش داد و نیمی دیگر را در سایه‌ای قرار دارد که برای ساکنان حاشیه کویر از مفهومی مضاعف برخوردار است. عناصری که برای این نقاشی‌ها برگزیده چنان ساده و بی‌پیرایه است که به هیچ رو به نمادگرایی تعبیر شدنی نیست؛ اما به هر حال نقش و رنگی که بر پرده او می‌نشیند، سبب برانگیختن یك سلسله واکنش‌های سنتی است و در پی این واکنش‌های تاریخی است که گاه شکل اختیارات نامحدود سنت را به خود می‌گیرد.»(۱)

موضوع دیگری که از اواسط سال‌های شصت، کلانتری به آن پرداخت، زندگی کوچ نشینان است. «این ایده از زمانی آغاز شد که موزه مردم شناسی تهران، از من خواست تا نقوش جُل‌ها و دست بافته‌های عشایر را نقاشی کنم. این اتفاق سبب آشنایی و علاقه من به نقوش بسیار زیبا و نیز زندگی و فرهنگ کوچندگان شد.» اولین ارایه این مجموعه جدید در انتشارات کتاب‌سرا اتفاق افتاد.(۱۳۶۶).

کریم امامی در بروشور این نمایشگاه می‌نویسد: «آثار به نمایش درآمده از پرویز کلانتری، کارهایی است در مکتب سقاخانه. کلانتری نیز چون گروهی از هم نسلان خود در این مکتب کار کرده است. او از ماجراهای سفرش در شهرها و روستاهای اطراف کویر خسته شده است و کودکی خودش - و ما- را به خانه بازگردانده است. این آثار تنها می‌تواند توسط هنرمندی چون کلانتری خلق شده باشد در پایان دوران طولانی سفرش و من اطمینان دارم که عاشقان هنر، کوشش صمیمانه کلانتری را تحسین خواهند کرد.»(۲)

یك سال بعد سازمان یونیسف، تعدادی از آثار این مجموعه را به صورت کارت پستال و نیز یکی از آن‌ها را به صورت تمبر یاد بود به چاپ رساند.

«در طی دو دهه ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰، کلانتری تعدادی نقشه قالی کشید که بعضی از آن‌ها به تعداد محدود بافته شده‌اند. در بعضی از آن‌ها از افسانه‌های پریان به روش بسیار ابتکاری استفاده شده و در بعضی دیگر همان طرح‌های سنتی فرش‌های فارس منتها با رنگ‌های غیر عادی و شاد تکرار گردیده است. در بسیاری از این‌ها صحنه‌های رزم یا شکار را می‌توان دید که همواره مورد علاقه بافندگان قشقایی بوده است و آن‌ها این طرح‌ها را از روی نقش برجسته‌های آپادانا و تخت جمشید به دست آورده‌اند.»(۳)

از جمله فعالیت‌های دیگر پرویز کلانتری باید به مجموعه مقالات وی درباره هنر و هنرمندان اشاره کرد که نگارش آن‌ها از سال ۱۳۵۹ شروع شد و در نشریات ادبی و هنری به چاپ رسید. کلانتری در این نوشته‌ها (یا داستان‌ها) پیرامون هنرمندان، به جای روایت مستقیم از تجربیات و یا حضورش در کنار آن‌ها، به بیانی پر رمز وراز، سوررئالیستی و گاه جادویی از زندگی آن‌ها پرداخته است. بعدها این مقالات در کتاب مستقلی با عنوان «ینجه نه، فقط بگو مش اسماعیل» توسط انتشارات آبی به چاپ رسید. (۱۳۸۲)

در سال ۱۳۶۹، و در محل انتشارات کتابسرا، مجموعه جدیدی با عنوان «سقاخانه‌ها» به نمایش گذاشت که در آن‌ها به استفاده مستقیم از مواد گوناگونی مانند گچ، گل و سرامیك و انتخاب عناصری چون انواع نظر قربانی، دخیل و طلسم پرداخت.

در سال ۱۳۷۰ در طراحی غرفه‌های ایران در اکسپوی کره جنوبی «Taijan»، نیز همکاری کرد. در این مجموعه که موضوع آن دانش و دانشمندان ایرانی از قرن دوم هجری به بعد است، «کلانتری نقاشی‌هایی را روی کاشی شکسته‌هایی، پیدا و ناپیدا، بر دیوارهای کاهگلی به نمایش گذاشت، طرح را به شیوه کهن‌ترین مینیاتورها (مکتب بغداد) و اشیاء زیر خاکی بازسازی کرده است. در نتیجه این همکاری

نقاش-معمار اثری «Installation Art» پدید آمد که در آن بیننده از هزارتوی قلعه‌ای متروك می‌گذرد، که بر دیوارهایش نقش‌هایی از دوران زرین فرهنگ سرزمینی کهن به یادگار مانده است.»(۴)

در سال ۱۳۷۵ با همکاری گروه تحقیق دانشگاه سوربن فرانسه، سمیناری در پاریس تشکیل شد، که به بررسی زندگی و سرنوشت عشایر می‌پرداخت. «این سمینار در کنار نمایش فیلم‌هایی درباره عشایر، از جمله فیلم «گبه» ساخته «محسن مخملباف»، سالنی نیز برای نمایش نقاشی‌هایم در اختیار من گذاشتند. از شش ماه قبل نیز این تصمیم را به اطلاع من رساندند. در این فرصت تصمیم گرفتم شکل نقاشی خودم را عوض کرده، و از درون زندگی عشایر نقاشی کنم. برای این منظور، مثل یك قالیباف ایلیاتی و با الهام از موتیف‌ها و نقوش ساده شده‌ای که روی گبه‌ها استفاده می‌شد، کارهای جدید خود را انجام دادم.»

«پرویز کلانتری این دوره هنری را «همراه عشایر» نامیده است. در حقیقت همین چادرنشینان‌اند که با زندگی متحرك و اتفاقات روزمره‌شان موضوع بسیاری از نقاشی‌های او را تشکیل می دهند.

در این تابلوها کلانتری درجات متفاوتی از واقع‌گرایی و شیوه‌پردازی را به نمایش می‌گذارد که از فعالیت‌های وی در دورانی است که تصویرگری کتب کودکان را بر عهده داشته است.»

شیوه زندگی چادرنشینان ایرانی، که هنوز هم از همان الگوی پیشین پیروی می‌کند، برای پرویز کلانتری، بسیار مأنوس و شناخته شده است. آثار وی نمایانگر فعالیت‌ها و آهنگ زندگی چادرنشینان جنوب ایران است. حرکت چهارپایان، با تمامی سختی و آشفتگی آن، همراه با شادمانی فعالیت‌های کوچ نشینان، با تصاویری از کاروان‌ها که به دشواری از تپه‌های خشك و بایر بالا می‌روند، نمایش داده شده است.

در نقاشی‌های دیگر هنرمند، آرامش چادرنشینان نقش اصلی را ایفا می‌کند. در این آثار داخل چادرها به نمایش گذاشته شده و زنان در حال رسیدگی به فرزندان‌شان یا در حال دوشیدن شیر دیده می‌شوند. رنگ‌ها و خطوط، تصاویر زنده‌ای از زندگانی چادرنشینان پدید می‌آورند که هنرمند با احساس و عشق خود آن‌ها را تأویل کرده است.

در چنین تلاشی برای نمایان ساختن بنیان زندگانی چادرنشینان، توجه به فرش نمی‌توانست از یاد برود. فرش‌ها در بسیاری از صحنه‌هایی که چادرها را نشان می‌دهد، با رنگ‌های متنوع، وجود دارند و حتی موضوع اصلی بسیاری از تابلوهای دیگرند. وی عناصر تزیینی فرش‌ها و گلیم‌های چادرنشینان به ویژه قشقاییان فارس را در آثارش به روشنی نمایان می‌کند که هم اصالت داشته باشند هم خلاقیت او را نمایان سازد.»(۵)

بعد از این کلانتری به استفاده مستقیم از اشیایی نظیر ساعت، ویلون، تلویزیون و به صورت کلاژ یا گِل‌اندود کردن آن‌ها رو می‌آورد. «مرثیه ای برای پدرم» عنوان کاری است که در آن کلانتری ویلونی را در زیر پارچه‌ای گل اندود، گویی دفن کرده است.

«پدرم به صدای ویلون علاقه زیادی داشت، و در جوانی مایل بود که مادرم ویلون زدن را یاد بگیرد. از آن جایی که پدر مادرم مردی مذهبی و سخت‌گیر بود، مادرم پنهان از پدرش، و به خاطر عشق شوهرش به کلاس ویلون می‌رفت و مشق ویلون می‌کرد. این ویلون که به اعتقاد پدرم صدای زنانه‌ای داشت و مظهر مام زمین بود، همیشه در خانه ما بود تا آن‌که پدرم مرد. هنگام دفن او، در حالی که سر کفنش را گرفته بودم تا او را در خاك بگذارم، انگار که در گوش من صدها ویلون صدا می‌کرد...»

پرویز کلانتری در آخرین کارهایش به ساده کردن فرم خانه‌ها و چشم‌اندازهای کویری، و حذف کامل جزییات، ریتم خطوط ساده شده‌ای را ارایه می‌دهد که تنها اشاره‌هایی کوتاه به موضوع اصلی را نشان می‌دهد «به نظر من نقاشی‌های کلانتری در تمامی این سالها «فرهنگ مردم» بوده است. موضوع و مفهومی که هر بار به گونه‌ای در تابلوهایش خواسته و ناخواسته تجسم یافته است. عنصر دیگری که در تابلوی کلانتری به چشم می‌خورد، نگاه سپاسمند او به «سنت» است... رویکرد به حجم‌های مأنوس معماری روستایی، خاصه معماری کویری، درونمایه‌ای مناسب برای هنرمندی است که به ایجاز و خلوص در خط و رنگ می‌اندیشد. حجم‌ها با خطهای موجز، کوتاه و نرم، از هم جدا می‌شود، با حضور کمترین مقدار ته رنگ‌ها، که سایه روشن حجم را می‌سازد بر متن نجیب و کهن کاهگل...»(۵)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=242582

VISTA.IR
Online Classified Service

پل سزان، نقاش بزرگ فرانسوی



«پل سزان» Paul cezanne نقاش بزرگ فرانسوی در ۱۹ ژانویه ۱۸۳۹ در «اکسن پرووانس Aixe –en – province» واقع در جنوب فرانسه متولد گردید و در ۲۲ اکتبر ۱۹۰۶ در مولد خویش درگذشت.پدرش ثروتی اندوخته بود و به بانکداری اشتغال داشت و زندگیشان به آسودگی می گذشت.

پل در مدرسه ی اکس که «امیل زولا»نیز در آنجا تحصیل می کرد، درس می خواند و پیوند دوستی میان آن دو از همان جا آغاز شد. در روزهای عید که شاگردان رژه می رفتند «پل» شیپور و «امیل» قره نی می زد.سزان نخست تمایلی به «رمانتیسم» نشان داد. اشعار «بودلر» را حفظ کرد و از موسیقی «واگنر» لذت می برد. تأثیر«زولا» که بعدها پیشوای نویسندگان «رئالیست» شد، او را به این مکتب متمایل ساخت. پدرش میل داشت پسر را جانشین خود سازد و با «پل» که علاقه ی وافری به نقاشی داشت مخالفت می کرد.

همین مخالفت سبب شد که «پل» وارد دانشکده ی حقوق شود و ضمناً در بانک پدرش؛ به کار مشغول گردد. سزان سالها با پدر در مبارزه بود تا بالاخره در ۲۴ سالگی پس از فراگرفتن اصول مقدماتی نقاشی در زادگاهش برای آشنایی با نقاشی مدرن، از پدر اجازه گرفت و به تشویق «زولا» به «پاریس» رفت و نزدیک او اطاقی گرفت.

در این هنگام مبارزه ی دیگری برای او آغاز شد، زیرا سزان می دید که قادر نیست درسها و کار مرتب هنرستان را تعقیب کند با آن که خیلی کار می کرد، و خیلی زحمت می کشید پس از دو سال و نیم در امتحانات ورودی «بوزار» پاریس رد شد.در پاریس با «کامیل پیسارو C.Pissarro» نقاش بزرگ «امپرسیونیست» آشنا شد و به راهنمایی او به شیوه ی «امپرسیونیسم» تمایل یافت.در ۲۷ سالگی نخستین بار تابلویی به «سالن پاریس» برای نمایش فرستاد اما چون اعتنایی به اثرش نکردند در اعتراض نامه ی خود چنین نوشت: «من نمی توانم داوری بی پایه ی کسانی را که برای قضاوت آثارم برنگزیده ام، بپذیرم.»زندگی در پاریس چندان مطبوع سزان نشد و به «اکس» برگشت اما زندگی در آنجا را هم نامساعد دید و دوباره به پاریس بارگشت.پدرش ماهیانه ای برای او مقرر کرد، و او گاه در پاریس و زمانی در ملک خود در اکس به حرفه ی نقاشی که پیش گرفته بود، مشغول شد.

«زولا» در پاریس، که پس از جنگ ۱۸۷۰ چهره ی تازه ای یافته بود، شهرت و ثروت یافت. اما سزان جز طعن و بی اعتنایی نصیبی ندید.با این همه سزان هرگز از راهی که پیش گرفته بود منصرف نشد و کوشش مداوم برای تحقق مطلوبی که در نقاشی داشت، او را خسته نکرد.

این مطلوب چه بود؟ سزان خود در جواب این سؤال گفته است:«من می خواهم از امپرسیونیسم هنر متین و استواری مانند آثار استادان قدیم به وجود آورم.»اما سزان در واقع کمتر از آنچه ازین گفته برمی آید به امپرسیونیسم نظر داشت. او هیچ وقت کاملاً زیر بار این شیوه نرفت و به زودی متوجه ی نقص آن شد و راهی دیگر پیش گرفت که اساساً نقطه ی مقابل امپرسیونیسم بود.

سزان برخلاف امپرسیونیست ها که «فرم» را فدای کیفیت نور و رنگ می کردند مانند همه ی نقاشان «کلاسیک» فریفته ی فرم بود. توجه مداوم به شکل و فرم او را بیش از پیش به کشیدن منظره و اشیا بیجان متمایل ساخت، اگر هم به تصویر آدمی می پرداخت آن را چون شیئی بیجان فرض می کرد.وقتی چهره ی « ولار Vollard را می کشید از جنبش او به خشم آمد و فریاد زد: «بدبخت، چقدر بگویم باید مانند سیب قرار بگیری مگر سیب هرگز می جنبد؟!»سزان از هنرمندانی نبود که در پژوهش خویش آسان به مقصود می رسند.

برعکس، حیات هنری او یک رشته تلاش مداوم بود. و آسان راضی نمی شد و چون از عهده نقشی که در نظر داشت بر می آمد نقش دشوارتری پیش می گرفت.در تمام دوران این تلاش و کوشش؛ اهمیت او پوشید، ماند شاید اگر ثروت و سر سختی او نبود از نقاشی دست برمی داشت. به تدریج که زمان، پیش می رفت سزان در گوشه گیری و تلخی خود راسخ تر می شد زیرا طبعاً لجوج و کم حرف و گرفته نیز بود.

وقتی تازه به پاریس رفته بود زولا درباره اش به دوست خود چنین نوشت: «کوشش در قبولاندن عقیده ای در سزان، مانند کوشش در به رقص آوردن برجهای کلیسای نتردام است. از مباحثه وحشت دارد، یکی به علت آن که سخن او را خسته می کند، دیگر آن که مبادا ناچار شود، اگر طرف درست بگوید، نظر خود را تغییر دهد... ولی چه وجود نازنین و مهربانی است!

همیشه در سخن موافقت می کند؛ بی آن که اندیشه ی خود را ذره ای تغییر دهد. مکرر دچار نومیدی می شود.با آن که مدعی است موفقیت را بسیار کوچک می شمارد، می بینیم که اگر روزی توفیق بیابد بسیار شاد خواهد شد. وقتی تابلویی می کشد و خوب از کار درنمی آید سخن از برگشتن به اکس می کند... هر آن ممکن است برگردد».

در سی سالگی عاشق یکی از مدلهای خود به نام «هورتانس» شد و سال بعد پسری از او متولد شد که سزان بی نهایت به آن علاقمند بود.سزان نقاشی را از حیث اینکه هنر است دوست می داشت، نه برای کسب مال. حتی گویند مکرر به کشت زارها یا بیشه ها می رفت و منظره ای را نقاشی می کرد و موقع مراجعت تابلوی ترسیمی را همان جا می گذاشت و اعتنایی به آن نمی کرد، به دنبال او، زنش می رفت و کارهای او را جمع می کرد و به خانه می آورد، گویی نظرش مطالعه در طبیعت بود نه نقاشی.تا پنجاه سالگی تابلوهای سزان به فروش نمی رفت. بقال سر کوچه ی او یکی از تابلوهایش را به جای طلب خود قبول کرد. چند تابلو را هم سزان با لوله های رنگ روغن و لوازم دیگر نقاشی عوض کرد.

پس از مرگ رنگ فروش، همسرش تابلوهای سزان را به تفاوت از ۴۵ تا ۲۱۵ فرانک فروخت ده سال بعد سزان کم کم شهرتی پیدا کرد.

در آن موقع ۳۲ تابلو سزان به قیمت پنجاه و یک هزار فرانک به فروش رفت و از آن پس روز به روز به قیمت آثارش افزوده شد.در اواخر عمر بود که سزان از گمنامی به در آمد و مورد توجه نقاشان جوان و هنرشناسان واقع شد، و از او برای شرکت در نمایشگاههای مختلف دعوت کردند.

سزان در سالهای آخر عمر با زن و فرزندش در ملک خود می زیست. هر روز در لباس ساده روستایی برای نقاشی به صحرا می رفت، اما مرض قند و گرفتاریهای عصبی، سوءظن و وسواس آسوده اش نمی گذاشت. در همین اوان به «امیل برنار» نوشت که : «من پیر و بیمارم اما سوگند خورده ام که در حال نقاشی بمیرم.» ، اما در تب رماتیسم مرد و آخرین دقایق زندگیش در هذیان گذشت.

در هذیان دائماً به مدیر موزه ی شهراکس که هرگز حاضر نشده بود کوچکترین ارزشی برای آثار او قایل شود، ناسزا می گفت.از تابلوهای مشهور سزان می توان «ورق بازان» ، «غرش» ، «مردی با پیپ» ، «مادام سزان در گلخانه» ، «باد و طوفان» ، «آب تنی کنندگان» ، «درختان سپیدار» ، «دهقان پیر» ، «طبیعت های بیجان» ، «مجسمه عشق و اشیا بیجان» ، «نوازنده ی پیانو» ، «امیل زولا و پل الکسیس» و تصویری که از خود کشیده، را نام برد.

از سه نسخه ی کار، این پرده ی کوچک واپسین و بی گمان بهترین آنهاست. باشکوه ترین و پالوده ترین آنها نیز هست. شکلها به تنهایی ساده ترند اما روابط متنوعتر است. تصویر فوق العاده ی بازیکن چپ نتیجه ی تثبیت و تفکیک تدریجی این پیکر متفکر است.

تصویری از تأمل محض است بدون آنکه تأثر برانگیزد. با وجود تقارن دو ورق بازی که به ورقهای خود چشم دوخته اند، سزان می بایست بر خشکی و بدیهیت آنها غلبه می کرد بدون آنکه سنگینی حالت استغراق آنها را از دست بدهد. گیرایی این پرده ی کاملاً خوانا و فراوانی نوآوریهای کار سازش در زمینه ی رنگ و شکل جالب توجه است.

مسئله: پیکرهایی با تقارن طبیعی و نقشهای همسان –هر یک طرف دیگری است در تقابلی پذیرفته- ولی نمودار زندگی جداگانه را چگونه باید تصویر کرد تا کار به تکرار نکشد و حالت تأمل محض، که در نقاشیهای پیشین از این بازی بسیار کمیاب است، تضعیف نشود.

بخشی از کار را یک جابجایی محور انجام می دهد. پیکر سمت چپ در تصویر حضور کاملتری دارد. طرف مقابل او که گوشتالوتر و تنومندتر است، در

حاشیه ی تصویر است-ولی به طور عجیبی نزدیکتر به ما- در حالی که سطح بیشتری از میز را اشغال کرده است.

او سر را به جلو خم کرده و توجه بیشتری به دستش دارد. مرد اول ورق بازتر و آسوده خاطر و خون سرد است و شکل ستونی درازش با خط افقی پشت سرش تضاد دارد. دو کلاه، یکی سخت و متوازن با لبه ی قوسی شکل و دیگری نرم و از شکل افتاده با لبه ی خمیده و نامنظم، بیانگر این اختلاف احساسند –و دو میزان تأمل.

بازیکن چپ باهوش تر است اما بدن تنبلی دارد؛ بازیکن راست به آن اندازه باهوش نیست ولی بدن چابکتر و مزاج گرمتری دارد. دست اولی از پایین شانه آغاز می شود و اندامهای او از سر کوچکش مستقلند، سری که مصمم است و دلواپسی ندارد (و از تن دور است وبه کلاهش می ماند).

دیگری پشت خم کرده است و اگر آماده ی بازی است، در تصمیم گیری به دلشوره دچار است. دستهای اولی موازیند، دستهای دیگری همگرا. سر اولی پشت به منظره ای مبهم دارد، پشت سر دومی معماریی با خطوط عمودی است و شکل مشخص خشکتری که انحنای بدن را بهتر نشان می دهد.

چهره ی مرد بلند، سایه دار و آکنده از تضادهایی درونی است که طرح دُور آن را تحت الشعاع قرار می دهند؛ سیمای دیگری بازتر و آشکارتر است. اولی ورقهای روشنی دارد، ورقهای دومی تیره است و دستهای او به ما نزدیکتر. رومیزی در سمت چپ به زاویه ی قائمه ی باثباتی می انجامد و در سمت راست به شکلی با زاویه ی حاده. رنگ نیز بیانی با تضادهای ظریف است.

بنفش در برابر زرد است، ولی هر دو خنثی شده اند. پیکر سمت چپ کت بنفش و شلوار زرد دارد، سمت راستی برعکس. از این رو دومی چه از لحاظ رنگ و چه از نظر شکل با پیرامونش تضاد بیشتری دارد. اما تضاد خنثی شده است: راست قامت به صندلی شیبداری تکیه دارد، خمیده پشت به لبه ی عمودی تابلو.

خشکی ذاتی مضمون همچنین مغلوب شادابی چشمگیر سطح کار می گردد. درخششی زیبا و بازی تضادهای جزیی و حساسیتی پایدار در جای جای پرده به چشم می خورد.

آنچه که (مدرنیسم در عالم هنر نقاشی) نام گرفته است با حرکت آگاهانه «پل سزان» نقاش جست وجوگرفرانسوی شکل گرفته است. رویت جهان و نگاه دوباره به آن به صورت عینی و بدون مداخله ذهن سامان نیافته یا عواطف آشفته از اهداف وی بود.

تحقیقا نزدیکترین دیدگاه قبل از او امپرسیونیت ها بودند که جهان را تا حدودی ذهنی می دیدند؛ یعنی به صورتی که اشیاء در روشنایی های گوناگون و زوایای مختلف دیده می شوند.این زوایای متنوع تاثیرات متفاوتی نیز بر حواس هنرمند و مخاطب ایجاد می کرد.

صورت های مختلفی که تغییرات لحظه ای رنگ می توانست اساس آن باشد. اما سزان بر آن بود که سطح پر تلالو و ناپایدار اشیاء را کنار زده و به واقعیت پنهان آنها که ثابت و غیر قابل دگرگونی است دست یابد. گرچه بیشتر عمر پل سزان متولد ۱۸۳۹ فرانسه را به تاریخ امپرسیونیسم تعلق دارد اما آنچه که در مورد این هنرمند قابل توجه است گسستن تدریجی پیوندهایش از امپرسیونیست هاست. تصمیم به کنارگیری از آنها با عدم شرکت در نمایشگاه سال ۱۸۷۹ این گروه عملی شد.

علاقه وافر امپرسیونیست ها به نور و اثرات آن از گرایشات اساسی بود که سزان در مقابل آنها اصل (ساختار) در نقاشی را مطرح کرد. وی خواستار شیوه ای بود که در طبیعت اشیاء ثابت باشد نه در احساسات ذهنی نقاش؛ زیرا او معتقد است احساسات ذهنی فرد همواره دچار آشفتگی است. از دیدگاه او حساسیتی که هنرمندان امپرسیونیست مشتاقانه در صدد بازنمایی اثرات مختلف نور داشتند نادیده گرفتن کمال هنر بود، وقتی کل تصویر به هماهنگی نور و رنگ و جلوه های ویژه نور مبدل می شود ساختار محکم و کالبد خطی اجسام نیز از بین می رود.

بدین گونه از ارزش انداختن اشیاء طبیعی نخستین نشانه بی اعتباری بازنمایی جهان به شکل سنتی است و البته نخستین گام به سوی خلق صورت های تازه. دیدگاهی که امپرسیونیسم در ادراک ذهنی که در برداشتی غیر جسمانی از اشیا ارایه می دهد به روان آدمی مجال حضور داده و فضایی را فراهم می آورد تا او را از تبعیت قوانین مادی رها سازد.

- گزیده ای از خصوصیات سبک امپرسیونیسم:

▪ امپرسیونیسم حاصل«تحلیل» است اما مکاتب پیشین، نتیجه تلفیق و آمیختگی بودهاند.

▪ ادراک امپرسیونیستی تا آنجایی که رنگ ها را نه به عنوان کیفیات مشخص وابسته به چیزی خاص، بلکه به مثابه پدیده های غیر جسمانی، غیر مادی و مجرد می نمایاند.

▪ امپرسیونیسم یک هنر شهری است و نقاشی را از روستا به شهر کشاند.

▪ ساده ترین فرمولی که می توان امپرسیونیسم را به آن تعبیر کرد، ارجحیت «لحظه» بر «ایستایی و سکون» و «استمرار» است. تقویت این احساس که هر پدیده یک احساس و یک طرح تکرارناپذیر و موجی است که در بستر زمان می لغزد.

▪ بازسازی کنش ذهنی به جای واقعیت ذهنی.

▪ بازنمایی نور، فضا، هوا، تجزیه رنگ های شاخص به تونالیته ها، بازی انعکاس نور و سایه روشن ها، ضربه های شتابزده، ناپایدار و تند قلم مویبانگر آن احساس واقعیت پویا و پیوسته در حال تغییر امپرسیونیسم است.

● هنرمندان امپرسیونیسم:

▪ منه (۱۸۴۰-۱۹۲۶)

▪ پیسارو (۱۸۳۱ – ۱۹۰۳)

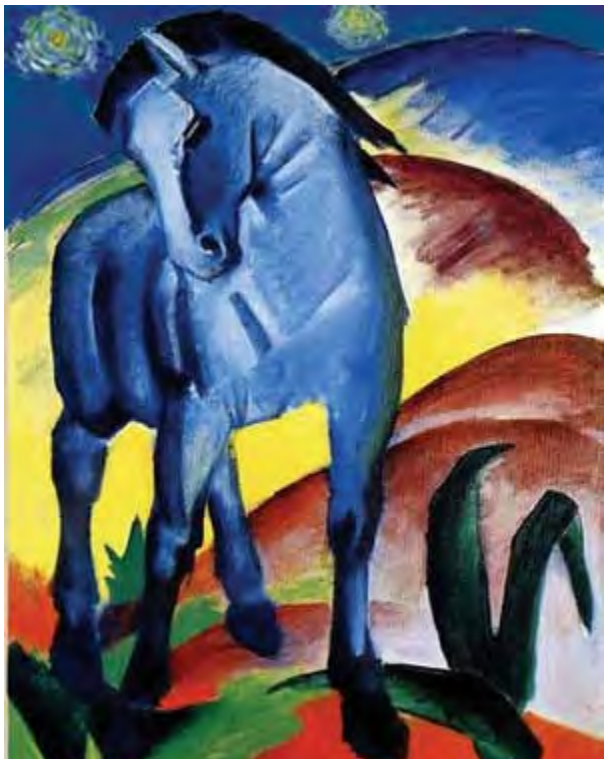
▪ رنوار (۱۸۴۱ – ۱۹۱۹)

▪ سیسیلی (۱۸۳۹ – ۱۸۹۹)

http://vista.ir/?view=article&id=299502

VISTA.IR
Online Classified Service

پل کله



پل کله (نقاش، طراح، معلم، و نویسندهٔ سوئیسی، ۱۸۷۹ ـ ۱۹۴۰). به سبب نواندیشی، تخیل آزاد، پرکاری و تنوع آثارش، یکی از شخصیت‌های برجستهٔ هنر مدرن به‌شمار می‌آید. مراحل تحول کارش را می‌توان با اکسپرسیونیسم، دادائیسم، سوررئالیسم، و اکسپرسیونیسم انتزاعی پیوند داد؛ ولی خود او در هیچ‌یک از جنبش‌های نامبرده، عملاً، شرکت نداشت.

در مونیخ آموزش دید (۱۸۹۸ ـ ۱۹۰۰) یک‌سالی را در ایتالیا به مطالعه گذرانید (۱۹۰۱)؛ و سپس به برن بازگشت. به مونیخ رفت (۱۹۰۶). با گروه سوارآبیفام ارتباط یافت (۱۹۱۱)؛ و در نمایشگاه برپا شده توسط این گروه آثارش را ارائه کرد (۱۹۱۲). در همین سال، دُلونه را در پاریس دید؛ تحت‌تأثیر