خیابان آمبواز و مولن به تصویر کشید. او در این تصاویر مستندسازی از آنچه می‌دید کنار گذاشت و تأثیرات این نوع زندگی را که عمیقاً غمگین بود به تصویر کشید. نکتهٔ جالب توجه اینجاست که در بسیاری از آثار این هنرمندان به‌جز کسانی مانند لوترک که به پرداختن به این سوژه‌ها شهرت داشتند، در مواردی دیگر چنان‌که می‌بینیم هنرمند نیز در خلق هویت این افراد به طرزی مشابه با واقعیت زمان خود گنگ برخورد می‌کند، به نحوی که مخاطبان این آثار هنری بدون شناخت زمینهٔ اجتماعی خلق این آثار تقریباً ناممکن است صرفاً با دیدن این آثار به هویت سوژه‌ها پی ببرند. چیزی که در مورد آثار نقاشی مشهود است این است که به‌جز هنرمندان اندکی و در مواردی اندک باقی هنرمندان نه‌تنها از بُعد لذت به مسئله نگاه نمی‌کنند بلکه اغلب یا دست به نوعی بازتاب واقعیت‌های اجتماعی می‌زنند یا بر وجوه غمگین و تاریک این سوژه‌ها تأکید می‌کنند، چنان‌که در رمان بالزاک نیز شاهد مصیبت‌های زندگی این شخصیت هستیم، به‌خصوص جایی که به اجتماعی اشاره می‌کند که به‌راحتی به ثبت این شغل برای زنان می‌پردازد اما پاک کردن آن را بسی دشوارتر می‌کند و در نهایت خودکشی زن جوان بر اثر ناکامی در عشق یکی از اوج‌های این داستان به شمار می‌رود. نقطهٔ اوج دیگر این برخورد را می‌توانیم در تابلوی «دوشیزگان آوینیون»، اثر پیکاسو، ببینیم؛ جایی که هم‌دردی و ترحم جای خود را به تصویری طعنه‌آمیز و ترسناک از روسپیگری می‌دهد و عنوان اثر که به طرزی وارونه و طعنه‌آلود این‌طور انتخاب شده باز حسی عمیق از طعنهٔ تلخ و دوپهلویی را حکایت می‌کند.

ادامه دارد...

پی‌نوشت‌ها

1. Musee d'orsay
۲. پرویز شهدی در ترجمهٔ فارسی کتاب عنوان فراز و نشیب زندگی بدکاران را انتخاب کرده است.
3. Dagnan Bouveret (1852-1929)
4. Givanni Boldini (1842-1931)
5. "Ladies of the Night".
6. Jean-Louis Forain (1852-1931)

منابع

۱. کاتالوگ نمایشگاه شکوه و بدبختی: تصاویری از روسپیگری از ۱۸۵۰ تا ۱۹۱۰
۲. فراز و نشیب زندگی بدکاران، اونوره دوبالزاک، ترجمهٔ پرویز شهدی، نشر ققنوس، ۱۳۹۳

تجسمی

نگاهی به نمایشگاه «تکثیر»، چاپ‌های دستی مینا نوری، گالری امکان، اردیبهشت ۹۵

سنجاق قفلی‌ها

آیدا عباسی

چاپ دستی، از قدیمی‌ترین مدیوم‌های خلق و تولید اثر هنری، همواره جایگاهش را در طول تاریخ هنر حفظ کرده و در هر فرهنگ و میان هر مردمی به‌گونه‌ای حضور خود را به رخ کشیده است؛ فرایندی که خودِ کیمیاگری است! ثبت نقش یا طرح بر سطحی (کلیشه)، که در برخورد و فعل و انفعال با خورنده‌ها (اسید نیتریک و ...)، عایق‌کننده‌ها، حرارت و موادشیمیایی دگرگون می‌شود و در انتها روی کاغذ انتقال می‌یابد و قابلیت تکثیر دارد. تمامی این مراحل موجب خلق نوعی فی‌البداهگی می‌شود که هنرمند را شگفت‌زده می‌کند و هیجان مرحلهٔ تولید و خلق اثر را در او افزون می‌کند. همین خصلت غیرقابل پیش‌بینی بودن، در کنار قابلیت تکثیر، برای توصیف چاپ دستی و جذابیت‌هایش کافی است. چاپ و چاپ دستی توان فعال کردن تکثر در هنر را به وجود آورد و مسیری شد که از آن طریق بتوان از یک تفکر هنری نسخهٔ مجددی تولید کرد. البته چاپ دستی صرفاً به معنی تکثیر بی‌شمار از یک اثر نیست و نخواهد بود.

گرچه چاپ دستی در طول تاریخ هنر جهان هم‌پای پیشرفت‌های علمی و صنعتی پیش رفت و به‌عنوان هنری مستقل مورد استفاده هنرمندان در دوره‌های گوناگون قرار گرفت و نام هنرمندانی چون فرانسیسکو گویا، جیم دین، کلاس اولدنبرگ، اندی وارهُل و... را به همراه داشت، اما در ایران مسیری متفاوت را طی کرد.

در نیمه‌های قرن سیزدهم هجری قمری چاپ به ایران وارد شد و تمام دستاوردهایش را در خدمت هنرهای کاربردی دیگر از جمله تصویرگری، گرافیک مطبوعاتی، چاپ باتیک (پارچه)، عیدی‌سازی و چاپ سنگی قرار داد. اما به‌عنوان جریانی مستقل برای بیان اندیشه‌های شخصی هنرمند مورد توجه قرار نگرفت. با آغاز جنبش نوگرا در هنر ایران، چاپ دستی به‌عنوان یکی از شاخه‌های مستقل هنری شناخته شد. با برپایی نمایشگاه‌های چاپ، تدریس این رشته در دانشگاه‌ها و تأسیس کارگاه‌های آموزشی، روند چاپ دستی معنا و مفهوم مستقل‌تری پیدا کرد. چاپ دستی استقلالش را مدیون هنرمندانی است که با ممارست‌های خود ذره‌ذره هویت جدیدی به این شاخه از هنر دادند و در جهت بازتعریفش تلاش کردند. بهمن محصص، منصور قندریز، نیکزاد نجومی، مینا نوری، ناهید حقیقت، ثمیلا امیرابراهیمی، فرامرز پیل‌آرام، همایون سلیمی، جعفر روح‌بخش و... از جمله کسانی هستند که چاپ دستی را به‌صورت حرفه‌ای انجام دادند و با برپایی نمایشگاه‌های داخلی و خارجی چهرهٔ مهجور این هنر را در ایران دگرگون کردند.

نمایشگاه اخیر گالری امکان، با نام «تکثیر»، مجموعه‌ای بود از آثار یکی از این چهره‌های فعال و شناخته‌شدهٔ چاپ دستی در ایران. مینا نوری، یکی از استادان صاحب‌سبک، با بیش از چهل سال فعالیت مستمر در خلق اثر و تدریس شیوه‌های مختلف چاپ دستی، با منتخبی از آثار پنج دورهٔ کاری خود بین سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۹۱ میهمان گالری امکان بود. او که متولد ۱۳۲۹ در تهران است، پس از گرفتن دیپلم، به قصد ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ نقاشی رخت سفر می‌بندد و عازم اروپا می‌شود. ایتالیا

مقصدش است. در آکادمی هنرهای زیبای رم، آکادمی آلبرتینا در شهر تورینو و انستیتو دولتی هنر اوربینو در شهر اوربینو ادامه تحصیل می‌دهد و در کنار نقاشی، چاپ دستی را هم دنبال می‌کند. درانستیتو دولتی هنر اوربینو دورهٔ تخصصی سیلوگرافی و کالکوگرافی را می‌گذراند. او سال ۱۳۵۴ به وطن بازمی‌گردد و در دانشگاه فارابی و دانشگاه هنر به تدریس می‌پردازد. نوری دوباره در سال ۱۳۵۷ برای یادگیری شیوه‌های تدریس چاپ دستی ترک وطن می‌کند. او کتاب **پیدایش فرم** (ماریو آرنابولدی و انریکو گاربانیاتی) را ترجمه و سه کتاب **چاپ دستی، تکنیک کالکوگرافی** (۱۳۷۴)، **آموزش عملی سیلک اسکرین** (۱۳۶۰) و **حکاکی‌های** خودش (۱۳۸۱) را در زمینهٔ چاپ دستی تألیف کرده است.

نگاه نوری به جهان پیرامونش دقیق، باوسواس و کاملاً موشکافانه است. اشیا در دنیایش نقش مهمی دارند و آن‌قدر به آنها نزدیک می‌شود که مخاطب را به نوعی دیگر نگریستن به آنها وادار می‌کند. با نزدیکی به آنها و بستن کادر و محدودهٔ زیستشان چشم مخاطب را بر نقطه‌ای که خود می‌خواهد دوباره دیده شود متمرکز می‌کند. آثارش پر است از المان‌ها و ابژه‌های غیرمعمول در عالم هنر، از طناب تا سنجاق‌قفلی‌هایی که گاه کج‌ومعوج هستند و گاه تنیده در گیاهی سبز. آنچه از برخورد با آثارش در ذهنم ماند نوعی «درگیری» خاموش و بی‌هیاهو در قاب‌ها بود. انتخاب ابژه‌ها، تلفیق و ترکیبشان در یک کمپوزیسیون بدیع و بی‌نقص هر بار تعابیر متفاوتی از این درگیری را رقم می‌زند.

در پاسخ به چگونگی کشف و خلق زبان تصویری خاص خودش می‌گوید: «چاپ دستی برای من یک مِدیاست، مثل نقاشی. در واقع چاپ دستی یک زبان تصویری است، مانند نقاشی، عکاسی و... هرجا نیاز باشد با این زبان حرف می‌زنم. ایمان داشتن به اینکه چاپ دستی یک زبان است بسیاری از مسائل و کج‌فهمی‌های این مِدیا را برطرف می‌کند. برای رسیدن به این ایمان، شناخت لازم است و طبیعتاً برای رسیدن به این شناخت، کنجکاوی، مطالعه، کار زیاد و در نهایت به قول معلمان ایتالیایی من: باید این کاره باشی...»

مجموعهٔ پرتره‌هایش، که از ترکیب دقیق و ماهرانهٔ دو تکنیک آکواتینت و اچینگ به دست آمده، نماهایی بسته از چهرهٔ انسان‌هایی است که فارغ از جنسیت و سنشان با نگاهی زنده و پرسش‌گر به دام سطوح سیاه و سرخ درون قاب‌ها افتاده‌اند. پرتره‌ها در ارتباط تنگاتنگی با مربع‌ها و مستطیل‌هایی قرار دارند که هر بار بخشی از مساحت کادر را از آنِ خود کرده‌اند. چشم‌ها به نقطه‌ای خارج از کادر خیره شده‌اند و اتفاقی ورای قاب را به نظاره نشسته‌اند. گویی عکس‌های سه‌درچهاری هستند که سه‌درچهار نیستند! که برای شناسنامهٔ صاحبانشان نیستند، که صاحبانشان از شرمْ نگاه خود را از دوربین (مخاطب) دزدیده‌اند. گویی چهره‌های ساکت و سیاه و سفید مینا نوری نزاعی درونی با فرم‌های هندسی و سنگینِ درون کادر داشته‌اند؛ کلنجاری که حالا به حضوری مسالمت‌آمیز بدل شده است. در این مجموعه قدرت تکنیکال در چاپ حضور خود را به رخ می‌کشد؛ اجراهایی دقیق و پروسواس که به‌درستی واقعیت درون چهره‌ها را نشان می‌دهند.

مجموعهٔ پرده‌ها و پنجره‌هایش بیش از هر اثر دیگری کشش و علاقهٔ او به کشف ریتم و حرکت درون زندگی روزمره را نمایان می‌کند. او با نگاهی جست‌وجوگر و دقیق کراپ‌هایی از پرده‌ها و پنجره‌های اتاق گرفته است؛ برخوردی ریتمیک و فرم‌گرایانه با دو عنصر دیگر جهان پیرامونش!

پرده‌ها که پوشانندهٔ واقعیت‌اند گاهی همهٔ واقعیت را در خود می‌بلعند و انکار می‌کنند، گاهی فرصتی محدود برای دیدن واقعیت موجود فراهم می‌آورند، و گاه واقعیت بیرون و درون را دست‌خوش بازی قرار می‌دهند؛ که کدام فضای بیرون است و کدام فضای درون؟! کدام حقیقت است و کدام سایه‌ای، فقط سایه‌ای از آن؟! ریتم پرده‌ها محصول بازی نور و سایه است؛ ریتم متناوبی که هنرمند از آنها بخشی را انتخاب و جدا کرده است، همان ریتم عقربه‌های ساعت طبیعت است، ریتم متناوب زندگی روزمره است! درگیری ذهنی او با ساده‌ترین نماهای هرروزهٔ زندگی و تبدیل آنها به زبان تصویر ستودنی است.

سه اثر از مجموعهٔ سنگ‌هایش در این نمایشگاه حضور دارد؛ سنگ‌هایی سخت و در عین حال آرام و خاموش، بی‌هیچ خاطره‌ای، روی هم و در کنار هم تلنبار شده‌اند و در گوشهٔ سفید یا سیاهی از کادر به نظاره نشسته‌اند. بخشی از کلیتی واحد همچون عضوی از اندامی تنومند به انتخاب او جدا و کادربندی شده‌اند؛ اندامی سخت از جنس سنگ، خفته زیر آفتاب روزگاهی یا غرق در تاریکی شب، که هنرمند

مینا نوری قصه نمی‌گوید. آثارش روایتگر هیچ داستانی نیستند. برخورد او با فرم‌های بصری همچون برخورد نویسنده با کلمات است. آن گونه که می‌خواهد آنها را شکل می‌دهد، می‌پردازد و کنار هم می‌نشاند تا اصلی درونی را بیان کند. تضادِ نهفته در زندگی درون‌مایهٔ شکل گیری زبان تصویری اوست.

اشیا در دنیای هنرمند نقش مهمی دارند و آن‌قدر به آنها نزدیک می‌شود که مخاطب را وادار می‌کند نوعی دیگر به آنها بنگرد. آثارش پر است از المان‌ها و ابژه‌های غیرمعمول در عالم هنر، از طناب تا سنجاق‌قفلی‌هایی که گاه کج‌ومعوج هستند و گاه تنیده در گیاهی سبز.

بخشی از آن را برای ما هویدا می‌کند.

اما مجموعهٔ سیلوگرافی‌هایش که مربوط به تاریخ ۱۳۵۸ است گویای تجربیات متفاوت و کمتردیده‌شدهٔ اوست. در این مجموعه او چه از نظر فرم و چه از نظر محتوا مسیر دیگری را پیموده است. حکاکی‌هایی محکم در کنار خلوص رنگ‌های تختِ به‌کاررفته نشانگر عمق اکسپرسیون درونی اوست نسبت به آنچه دیده و شنیده، آنچه در دل تاریخ در جریان بوده است. نمایش انسان در فضاهای بیرونی مانند خیابان یا حضور المان‌های آشنای انقلابی از جمله سیم خاردار، گل سرخ، همه و همه دوره‌ای از زندگی او را به تصویر می‌کشند که مستقیماً بر هنرش هم تأثیر داشته است. تاریخ با تمام فراز و نشیب‌های اجتماعی و سیاسی‌اش همواره برای آنها که می‌بینند و می‌اندیشند منبع الهام بوده و هست.

مجموعهٔ طناب و سنجاق‌قفلی‌هایش جزء غیرمعمول‌ترین و عجیب‌ترین المان‌های تصویری در دنیای هنر است و البته برای خود هنرمند آشنا و جذاب. سنجاق‌قفلی‌هایی بسیار بزرگ‌تر از ابعاد واقعی‌شان نقش اول بسیاری از آثارش بوده‌اند. گاهی بسته‌اند و باقاطعیت تمام کادر را به دو بخش تقسیم می‌کنند، گاهی با ساقه و برگ‌هایی بی‌ریشه تنیده می‌شوند، گاهی دفرمه‌شده و کج‌ومعوج‌اند، و گاهی هم باز هستند و سنجاق دیگری را در آغوش می‌کشند. هنرمند با شخصیت‌پردازی و جان‌بخشی به این سنجاق‌ها و تلفیقشان با عناصری که در تضاد عاطفی با آنها قرار دارند، مثل برگ‌های نرم و رقصان، همچنان به دنبال کشف و بیان تضاد میان فرم‌هاست. طناب هم مانند سنجاق قفلی، پرده و پنجره‌ها، به‌عنوان یک فرم ارگانیک غیرمعمول، سوژهٔ اصلی بسیاری از آثارش بوده است. طناب با فرم ریتمیک تکرارشونده و در عین حال نرم و انعطاف‌پذیرش نظر او را به خود جلب کرده است. نظم ساختاری درون این فرم بن‌مایهٔ خلق ترکیب‌بندی‌هایی بدیع شده است. نوری بارها از این فرم ارگانیک چه به‌صورت تنها و چه در ترکیب با فرم‌های غیرریتمیک و نامنظم موجود در طبیعت پیرامونش استفاده کرده است. او در مقدمهٔ کتاب **حکاکی‌هایش** دربارهٔ چرایی استفاده از فرم طناب و تعابیری که از آن به ذهن خطور می‌کند، می‌گوید: «من با مفاهیم ادبی طناب کاری ندارم. اصولاً نقاشی روایت‌گونه جذابیتی برایم نداشته است. فکر می‌کنم اگر قرار باشد قصه تعریف کنم، حتماً آن را خواهم نوشت. برای نقاشی کردن لازم است با زبان تصویر فکر کنم. زبان تصویر مفاهیم سمبلیک و استعاره‌های خودش را دارد. اصل برایم بیان تضاد است. مفهومی که در تمام روابط زندگی، فرم‌ها، رنگ‌ها، ترکیب‌بندی‌ها و... وجود دارد. آن را می‌توان به هزار شکل تصویری، نوشتاری و شنیداری ارائه کرد. تضاد، عامل تکامل است.»

مینا نوری قصه نمی‌گوید. آثارش روایتگر هیچ داستانی نیستند. برخورد او با فرم‌های بصری همچون برخورد نویسنده با کلمات است. آن‌گونه که می‌خواهد آنها را شکل می‌دهد، می‌پردازد و کنار هم می‌نشاند تا اصلی درونی را بیان کند. «تضاد» نهفته در زندگی درون‌مایهٔ شکل‌گیری زبان تصویری اوست.

اما آیا اثر هنری به‌طور قطع بیان‌کنندهٔ درونیات ذهن خالقش است، بدون در نظر گرفتن مخاطب و ادراک حسی و بصری او؟ یا، برعکس، هویت و ذات هر اثر وابسته به ذهن و ادراک مخاطب از آن است؟ و درست در این نقطه بازی دلچسب هنر آغاز می‌شود. کشمکش میان تعابیر مختلف از اثر هنری، در کنار هستهٔ اصلی خلق آن، در درون هنرمند به مسیر بی‌انتهای خود ادامه می‌دهد. چه تمامی تعابیری که مخاطب از آثار مینا نوری برداشت می‌کند حقیقی باشد و چه معنای ادبی و سمبلیکی پشت فرم‌هایش نباشد، او توانسته زبان تصویری و شخصی خود را خلق کند؛ زبانی نوین، بی‌تکلف و نجیب، که به‌دور از هر هیاهو و حرف و سخنی، همانند سنگ‌های صبورش، سخت و آرام به مسیر خود ادامه داده و اثرگذار شده است. او بعد از سال‌ها تجربه و تلاش بی‌وقفه نام خود را در تاریخ هنر معاصر ایران به‌خصوص در حوزه چاپ دستی ماندگار کرده است و با خلق تصاویرش تضاد را کشف و تکثیر کرده است.