

مروری بر نقاشی‌های پانته آرجمانی تجربه مخاطره آمیز نگریستن در خود

سولماز نراقی



از مجموعه سلف‌پرده‌ها - بخشی از اثر

به نظر می‌آیند. غباری خاکستری تابلو را پوشانده است. بی‌شک این اندام زنانه، که محور افقی کادر را فراگرفته، با پیکرهای اروتیکی که تاریخ هنر را اندوده‌اند نسبت دارد. اما نسبتی از نوع نفی. او زنی است که تنهایی خویش را در برابر آینه تکثیر می‌کند و فرایند «نگاه کردن در خود» را همچون طریقتی روزمره به تصویر می‌کشد. قانون ابژگی در هم شکسته است. زن فروپاشی این قانون را توأم با فروپاشی مرکز ثقل خود، مواجهه با ضعف‌ها و قوت‌هایش و رنج حاصل از این مواجهه، نشان می‌دهد. مثل «رشد دردناک گیاهان» آن گونه که فروغ فرخزاد گفته است. این اثر یکی از هفت سلف‌پرده (خودنگاره) پانته آرجمانی است. مجموعه‌ای در میان آثار او که نه تنها نقطه عطفی در زندگی هنری‌اش به شمار می‌روند بلکه شاید از نقاط اوج «خودنگاری» در نقاشی معاصر ایران‌اند. به طور کلی سلف‌پرده هنرمند را با تجربه مخاطره آمیز «نگریستن در خود» روبه‌رو می‌کند. خودنگاری بازتابی سراسر است چیزهایی نیست که نقاش یا عکاس با تماشای خود در آینه می‌بیند، بلکه زبانی است که او به کار می‌گیرد تا به جای آنکه تصویر خود را بنمایاند، تصور خود از خویش را عرضه کند. از این منظر، خودنگاری‌های زنان خواسته‌نخواسته، شورشی علیه سلطه نگاه خیره مردانه

سال ۱۸۶۳ میلادی است. زنی جوان و زیبارو، با گلی بر گیسوانش، دراز کشیده روی تخت و غرق در معصومیتی کودکانه روبه‌رو را نگاه می‌کند. اولمپیا؛ تابلوی معروف ادوارد مانه، نقاش امپرسیونیست فرانسوی. چند صفحه بعد، زن دیگری با چشمان بسته زیر سایه درختی در چمنزار لم داده است. این اثر را جورجونه، نقاش ونیزی، در قرن شانزدهم میلادی با الهام از الهه ونوس کشیده و نامش را گذاشته است ونوس خفته. آن سوتر دوشیزگان آوینیون با صورت‌هایی کج و کوله کنار هم ایستاده‌اند، دست‌هایشان را قلاب کرده‌اند پشت گردنشان و به شکل تمسخرآمیزی مشغول نمایاندن خویش‌اند. پیکاسو، تابستان ۱۹۰۷. اینها تصاویری از زنان در چشم مردان‌اند. تصاویری که بخش اعظم پرتره‌های زنانه تاریخ هنر را به خود اختصاص داده‌اند. زنانی اغلب زیبا، آرام و اغواگر که حتی وقتی از ریخت افتاده و نافرمان به نظر می‌رسند «طعمه شکارگر تر» بودن را همچون سایه‌ای پایدار بر دوش می‌کشند.

تهران/۱۳۸۶/جسو و جوهر روی بوم/با ابعاد ۲ متر در ۴ متر. زن، تمام‌قد دراز کشیده روی آینه و نگاه مضطرب و شکاکش را دوخته است به تماشاگر. با این همه گمان می‌رود که دارد به اعماق خود می‌نگرد. آینه انگار به پاره‌ای از جان یا نیمه‌ای از پیکر او بدل شده است. خطوط پاها و دست‌ها تیره، قوی و اغراق شده

در تابلوی دیگر، زن را تکیه زده به دیوار با گریه‌ای در بغل می‌بینیم. این گریه در آثار دیگر پانته‌آ هم حضور دارد. حضوری که برای من یادآور میمون‌ها و جاندارانی است که در اغلب سلف‌پرتره‌های فریدا کالو روی شانه‌ها یا دست‌هایش نشسته‌اند. کالو یکی از بزرگ‌ترین نقاشان سلف‌پرتره در قرن بیستم است. زنی که «به نقاش دردها معروف است اما نقاشی‌هایش را می‌توان نوعی درمان تلقی کرد»^۱. در سلف‌پرتره‌های پانته‌آ هم مانند فریدا کالو، ردی از زیبایی آمیخته با خشونت پیداست. خشونت زاینده و پرشور که کلاریسا استیس آن را در قالب «کهن‌الگوی زن وحشی» تشریح کرده‌است؛ وحشی، به‌سان «ماده‌گرگ»؛ موجودی که نماد ریشه‌مغذی کل نظام غریزی، و ناظر بر طبیعت ذاتی و بدوی زنان است، اما همواره سرکوب شده، و در معرض تعقیب و مزاحمت قرار گرفته است. این طبیعت وحشی واجد نیرویی است که بدون آن زنان اطمینان‌ناشان را به پایه‌های روحی خود از دست می‌دهند.^۲ نیروی این طبیعت احیاکننده و ویرانگر بر تصاویری که پانته‌آ از صورت و اندام خود کشیده حاکم است. شکل مبالغه‌آمیز این خشونت را می‌توان در آثار هنرمند معاصر، چنی سویل یا سلف‌پرتره‌های سیندی شرم‌ن نیز مشاهده کرد. در خودنگاره‌های فریدا کالو نیز «موضوع فقط دردهای یک زن تنها نیست. او با تصویر کردن زنانگی درونش، تصویر کهنه‌ای را می‌شکند که به زن‌ها نقش درونی و به مردان نقش بیرونی در خانه، بدن یا روحشان می‌دهد و به این ترتیب تصویر سنتی پناهگاه درونی زن را از بین می‌برد»^۳. اما پانته‌آ همیشه خود را درون خانه نشان داده است. زیرا معتقد است فقط در آن نقطه می‌تواند واقعیت خویش را به نمایش بگذارد. از این منظر نقاشی‌های او بازتاب موقعیت تاریخی-جغرافیایی زنی است که حیات اجتماعی‌اش هیبتی به کل متفاوت و متضاد با زندگی خانگی او دارد. چه از حیث ظاهر و چه از حیث منش. در واقع خانه نیز از دورنمایه‌های دیگر نقاشی پانته‌آست. خانه برای او معادل خویشتن است.

از سوی دیگر، شهر و به‌طور خاص تهران، که اقامتگاه دائمی اوست، مضمون دیگری است که نقاشی‌های پانته‌آ رحمانی را به‌خصوص در دوره‌های اخیر می‌شود با آن شناخت. ولی او هرگز خود را در شهر نشان نمی‌دهد. نه خود نه هیچ انسان، خیابان یا گذرگاهی را. او شهرش را از دورترین نقطه و به‌صورتی پانورامیک تماشا می‌کند. شهر همچون پیکری افقی و پهن‌نور. چیزی مانند بدن که از اعضا و جوارح ریز و درشت تشکیل شده‌است. به‌طور کلی تمام شهرها یا مناظری که پانته‌آ در دوره‌های مختلف کشیده است شباهت عجیبی به اندام‌های درونی بدن، و گاه بافت‌های گوشتی و خون‌آلود دارند. همذاتی خود، خانه و شهر در آثار او یادآور مفهومی ست که گاستون باشلار از آن با عنوان دیالکتیک برون و درون یاد می‌کند. باشلار بر تقابل برون و درون خط بطلان می‌کشد و باور دارد: «ما که در چنگال وجود اسیریم باید همواره از آن به‌در آیم و وقتی که به دشواری از آن به‌در می‌آیم همواره باید به آن بازگردیم. وجود، حلقه‌ای به‌هم‌پیوسته‌ای از اقامت‌هاست... اگر در طلب تعیین و تحدید وجود انسان باشیم برای این کار به درون خود برویم، هیچ‌گاه مطمئن نخواهیم بود که به خودمان نزدیک‌تر شده‌ایم؛ گاهی وجود با ایستادن در برون از خود، سازگاری‌اش را بهتر درک می‌کند یا به عبارتی در برون از خود بسته می‌شود»^۴. بی‌شک پانته‌آ هنرمندی است که از خلال نقاشی به درون خود نقب می‌زند. این را از تکنیک منحصر به فردش نیز می‌توان دریافت. او برعکس دیگران، پشت بوم را برای نقاشی برمی‌گزیند و از ترکیب جوهر یا اکریلیک با ماده‌ای موسوم به جسو استفاده می‌کند. ماده‌ای که با آن بوم را آماده‌نقاشی می‌کنند. در واقع او بوم را حین نقاشی می‌سازد. خودش می‌گوید: «این طوری مراحل قبلی در کارم حضور دارند»^۵. به این ترتیب، نقاشی‌های پانته‌آ همچون آدمیزاد، حافظه دارند و از لایه‌ها و سطوح مختلفی تشکیل شده‌اند. آیا نسبتی هست میان لایه‌برداری از درون خویشتن، و نقاشی کردن لایه‌لایه در پشت بوم که خود نوعی سرشتن بوم است با رنگ و نقش؟ آیا وجود را می‌توان کلاً عبارت از یک حافظه دانست؟

پانته‌آ نیز مانند تمام آدم‌ها در جست‌وجوی درون خود، تنهاست و شاید از این روست که عنصر تنهایی را نمی‌توان از نقاشی‌هایش تفکیک کرد. او در مجموعه‌های قدیمی‌تر، خود را به صورتی شماتیک، صرف‌نظر از جزئیات، و غالباً تحت سایه‌ای فراگیر کشیده است. دخترکان سایه‌پوش که انگار به مراحل از کودکی یا نوجوانی نقاش اشاره می‌کنند عروسک‌هایی در دست دارند که تنها

زن، تمام‌قد دراز کشیده روی آینه و نگاه مضطرب و

شکاکش را دوخته است به تماشاگر. با این همه گمان

می‌رود که دارد به اعماق خود می‌نگرد. خطوط پاها

و دست‌ها تیره، قوی و اغراق‌شده به نظر می‌آیند.

غباری خاکستری تابلو را پوشانده است. این اثر یکی از

هفت سلف‌پرتره پانته‌آ رحمانی است.

عناصر رنگین و درخشان تابلواند. همچون نوستالژی معصومیتی سرخوش. او در نمایشگاه اخیرش که پس از گذشت سال‌ها در ایران برپا شد، اثری را از مجموعه‌ای به نام Candy Land یا سرزمین آب‌نباتی عرضه کرد که لوکوموتیو رنگینی بود در حال حرکت. آثار این مجموعه که عبارت از اتوبوس، لوکوموتیو و خانه‌اند، به چشم من ادامه همان عروسک‌های تنها و رنگین‌اند که در نقاشی‌های قبلی کارکردی نوستالژیک و کمابیش خودنگارانه داشت. اما آنچه این بار رخ داده جهش پانته‌آ از سنگینی به سبکی است. به نظر می‌رسد که سال‌ها نقاشی کردن به شیوه دقیق و بازمایانه در سلف‌پرتره‌ها و پانورامای تهران، که هنرمند، آن را نوعی دانشجویی و یا تمرین برای نقاش شدن می‌داند - و من آن را رفتاری هم‌عرض جستجوی درونی «خود» - بالاخره او را خسته کرده است. باید به فروپاشی متوسل شد اما نه فروپاشی تلخ و مرگ‌آور فروپاشی سبک و مفرح. تنها دریچه، بازگشت به کودکی است. بدین ترتیب پانته‌آ از وزن به بی‌وزنی می‌گریزد و از تیرگی به درخشش و در مجموعه بعدی که نامش را به درستی «جریان سیال» گذاشته، دیگر سبکی، ماهیتی پرداخته‌تر و هنرمندانه‌تر یافته است؛ یعنی به صورتی که پل والری می‌گوید: «سبک به مثال پرنده نه به مثال پر.»^۶ مجموعه «جریان سیال» متشکل از چهار اثر است که هرچند مشخصاتی از نقاشی‌های پیشین پانته‌آ در آنها آشکار است، از رخدادی تازه در حیات درونی او خبر می‌دهد. همنشینی رؤیایور زن و مرد و کودک در محوری افقی، رنگ‌های پاستلی و سبک، فیگورهای معلق و بی‌وزن که انگار یکدیگر را تصادفی پیدا کرده‌اند، با گردش مشکوک پزندگان لابه‌لای آنها، به تدوین یا صورت‌بندی شاعرانه‌ای از گزاره‌های زبانی شبیه است. مهارت دست نقاش به همان اندازه خودنمایی می‌کند که گریز از آن. بندها یک‌به‌یک گسسته شده‌اند و هستی وزن خود را از دست داده است. نه بدن‌ها کامل‌اند و نه هیچ زمانی بر مکان یا بر کنشی منطبق. نقاش دیگر خود را به هیچ تمامیتی پایبند نمی‌بیند. «همانا که از پس هر سختی، آسانی است.»^۷ لاجرم هنرمند، به مثله کردن واقعیت تن می‌دهد. زن وحشی اینک برخاسته است تا قاعده بازی را بر هم بزند. و چه کس سزاوارتر از او که قاعده را از بر دارد؟

پی‌نوشت‌ها

۱. نقاشی و زندگی فریدا کالو، کتو فون وابر، نشر نظر، ۱۳۸۷، ص ۱۸-۱۹.
۲. رجوع کنید به کتاب زنانی که با گرگ‌ها می‌دوند، اثر کلاریسا پینکولا استس، ترجمه سیمین موحّد، نشر پیکان، ۱۳۹۲.
۳. کتو فون وابر، ص ۱۹.
۴. دیالکتیک برون و درون، گاستون باشلار، ترجمه امیر مازیار، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵، ص ۲۴-۲۳.
۵. «همی‌میدم که با شغف سروکار دارم» (گفت‌وگو با پانته‌آ رحمانی)، روزنامه اعتماد، چهارشنبه ۲۱ آبان ۱۳۹۳.
۶. شش یادداشت برای هزاره بعدی، ایتالو کالونینو، ترجمه لیلی گلستان، نشر کتاب نادر، ۱۳۸۱، ص ۲۷.
۷. وان مع العسر یسری