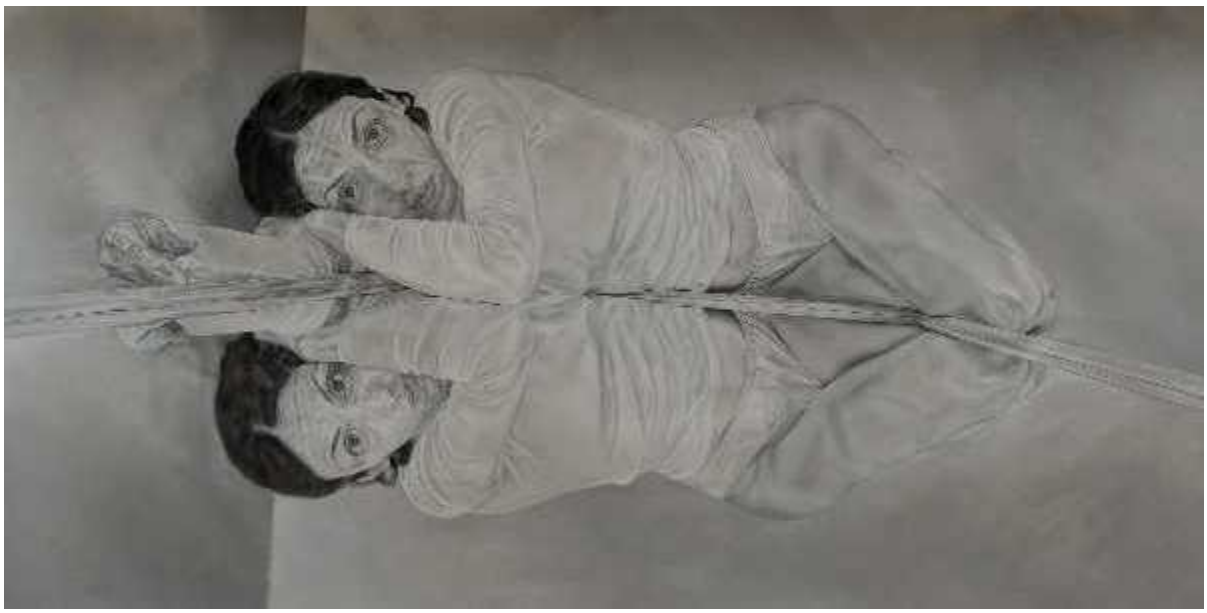
نگریستن در خود

مروری بر نقاشی‌های پانته‌آ رحمانی

سولماز نراقی

سال ۱۸۶۳ میلادی ست. زنی جوان و زیبارو، با گلی بر گیسوانش، عریان دراز کشیده روی تخت و غرق در معصومیتی کودکانه روبرو را نگاه می کند. *اولمپیا* ؛ تابلوی معروف *ادوارد مانه* نقاش امپرسیونیست فرانسوی. چند صفحه بعد، زن عریان دیگری با چشمان بسته زیر سایه درختی درچمنزار لم داده است. این اثر را *جورجونه* نقاش ونیزی در قرن شانزدهم میلادی با الهام از الهه «ونوس» کشیده و نامش را گذاشته است *ونوسِ خفته*. آن‌سوتر *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. این-ها تصاویری از زنان در چشم مردان‌اند. تصاویری که بخش اعظم پرتره‌های زنانهٔ تاریخ هنر را به خود اختصاص داده اند. زنانی اغلب زیبا، آرام، و اغواگر که حتا وقتی از ریخت افتاده و نافرم به نظر می‌رسند «طعمهٔ شکارگر نر» بودن، را همچون سایه‌ای پایدار بر دوش می‌کشند.



تهران/ ۱۳۸۶/ جسو و جوهر روی بوم/ ابعاد: ۲ متر در ۴ متر . زن، تمام قد درازکشیده 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 اغراق‌شده 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 ست 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» آنگونه که فروغ فرخزاد گفته‌است.

این اثر یکی از هفت سلف‌پرتره یا خودنگارهٔ پانتهآ رحمانی است. مجموعه‌ای در میان آثار او که نه تنها نقطه عطفی در زندگی هنری‌اش به شمار می‌روند بلکه بی‌اغراق، از نقاط اوج «خودنگاری» در نقاشی معاصر ایران‌اند. باید دانست که به طور کلی سلف پرتره هنرمند را با تجربهٔ مخاطره‌آمیز «نگریستن در خود» روبرو می‌کند. خودنگاری بازنمایی سرراست چیزهایی نیست که نقاش یا عکاس با تماشای خود در آینه می‌بیند، بل زبانی ست که او به کار می‌گیرد تا به جای آنکه تصویرخود را بنمایاند، تصور خود از خویشتن را عرضه کند. از این منظر، خودنگاری‌های زنان خواسته نخواسته، شورشی علیه سلطهٔ male gaze یا «نگاه خیرهٔ مردانه»اند. در تابلوی دیگر، زن را تکیه زده به دیوار با گربه‌ای در بغل می‌بینیم. این گربه در آثار دیگر پانتهآ هم حضور دارد.
حضوری که برای من یادآور میمون‌ها و جاندارانی ست که در اغلب سلف پرتره‌های فریدا کالو Frida Kahlo روی شانه‌ها یا دست-هایش نشسته‌اند. کالو یکی از بزرگ‌ترین نقاشان سلف‌پرتره در قرن بیستم است. زنی که «به نقاش دردها معروف است اما نقاشی-هایش را می‌توان نوعی درمان تلقی کرد.»[1] در سلف پرتره‌های پانتهآ هم مانند فریدا کالو، ردی از زیبایی آمیخته با خشونت

[1]- نقاشی و زندگی فریدا کالو، کتو فون وابر، نشر نظر، ص ۱۸ و ۱۹

پیداست. خشونتی زاینده و پرشور که کلاریسا استِس Clarissa Estes آن را در قالب «کهن‌الگوی زن وحشی» تشریح کرده است؛ وحشی، به‌سان «ماده گرگ» ؛ موجودی که نماد ریشه مُغذیِ 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 ست که بدون آن زنان اطمینان‌شان 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، جِنی سَویلJenny Saville و یا سلف پرتره‌های سیندی شرمن Cindy Sherman 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 داده‌است. زیرا معتقد است فقط در آن نقطه می‌تواند واقعیت خویش را به نمایش بگذارد. از این منظر نقاشی‌های او بازتاب موقعیت تاریخی-جغرافیایی زنی‌ست که حیات اجتماعی‌اش هیئتی به کل متفاوت و متضاد با زندگی خانگی او دارد. چه از حیث پوشش و چه منش. در واقع خانه نیز از دورنمایه‌های دیگر نقاشی پانتهآست. خانه برای او معادل خویشتن است. از آن طرف، شهر و به طور خاص تهران، که اقامت‌گاه دائمی اوست، مضمون دیگری ست که نقاشی‌های پانتهآ رحمانی را به خصوص در دوره‌های اخیر با آن می‌شناسند. 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 به صورتی پانارومیک تماشا می‌کند. شهر همچون پیکری افقی و پهناور. چیزی مانند بدن که از اعضا و جوارح ریز و درشت تشکیل شده‌است. به طور 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 Gaston Bachelard 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 به در آییم و وقتی که به دشواری از آن به در می‌آییم همواره باید به آن باز گردیم. وجود، حلقهٔ به هم پیوسته‌ای از اقامت‌هاست...اگر در طلب تعیین و تحدید وجود انسان باشیم و برای این کار به درون خود برویم، هیچگاه مطمئن نخواهیم بود که به خودمان نزدیک‌تر شده‌ایم؛ گاهی وجود با ایستادن در برون از خود، سازگاریش را بهتر درک می‌کند یا به عبارتی در برون از خود بسته می‌شود»[۴].بی‌شک پانتهآ هنرمندی‌ست که از خلال نقاشی به درون خود نقب می-زند. 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 به وسیله آن بوم را آماده نقاشی می‌کنند. در واقع او بوم را در حین نقاشی می‌سازد. خودش می‌گوید « اینطوری مراحل قبلی، توی کارم حضور دارند»[۵]. به این ترتیب نقاشی‌های پانتهآ همچون آدمیزاد، حافظه دارند و از لایه‌ها و سطوح مختلفی تشکیل شده‌اند و آیا چه نسبتی هست میان لایه برداری از درون خویشتن، و نقاشی کردن لایه لایه در پشت بوم که خود نوعی سرشتن بوم است با رنگ و نقش؟ آیا وجود، را می‌توان بالکُل عبارت از یک حافظه دانست؟ پانتهآ نیز مانند تمام آدم‌ها در جستجوی درون خود، تنهاست و شاید از این روست که عنصر تنهایی را نمی-توان از نقاشی‌هایش تفکیک کرد. او در مجموعه‌های قدیمی‌تر، خود را به صورتی شماتیک، صرف نظر از جزئیات، و غالباً تحت سایه‌ای فراگیر کشیده است. دخترکانِ سایه‌پوش که انگار به مراحلی از کودکی یا نوجوانی نقاش اشاره می‌کنند عروسک‌هایی در دست دارند که تنها عناصر رنگین و درخشان تابلو اند. همچون نوستالژی معصومیتی سرخوش.

اما او در نمایشگاه اخیرش که پس از گذشت سال‌ها در ایران برپا شد ، اثری را از مجموعه‌ای به نام Candy Land یا *سرزمین آب-نباتی* عرضه کرد که لوکوموتیوِ رنگینی بود در حال حرکت. آثار این مجموعه که عبارت از اتوبوس،لوکوموتیو و خانه اند، به چشم

---

[۲]- رجوع کنید به کتاب «زنانی که با گرگها می‌دوند» اثر کلاریسا پینکولا استس، ترجمه سیمین موحد، نشر پیکان

[۳]- کتو فون وابر، ص ۱۹

[۴]-دیالکتیک برون و درون، گاستون باشلار، ترجمه امیر مازیار، فرهنگستان هنر، ص۲۳ و ۲۴

[۵]- گفتگو با پانتهآ رحمانی، روزنامه اعتماد، چهارشنبه ۲۱ آبان ۱۳۹۳

من ادامهٔ 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 شیوهٔ دقیق و بازنمایانه در سلف‌پرتره‌ها و پاناروما‌ی تهران، که هنرمند، آن را نوعی دانشجویی و یا تمرین برای نقاش شدن می‌داند- و من آن را رفتاری هم-عرض جستجوی درونی «خود»- بالاخره او را خسته کرده است. باید به فروپاشی متوسل شد. اما نه یک فروپاشی تلخ و مرگ‌آور؛ فروپاشی‌ای سبک و مفرح. تنها دریچه، بازگشت به کودکی است. بدین ترتیب پانتهآ از وزن به بی‌وزنی می‌گریزد و از تیرگی به درخشش و در مجموعهٔ بعدی که نامش را به درستی *جریان سیال* گذاشته، دیگر سبُکی، 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 ۴ اثر است که هرچند مشخصاتی از نقاشی‌های پیشین پانتهآ در آنها آشکار است اما از رخدادی تازه در حیات درونی او خبر می‌دهد. همنشینی رؤیاوارِ زن و مرد و کودک در محوری افقی، رنگ‌های پاستلی و سبُک، فیگورهای معلق و بی وزن که انگار یکدیگر را تصادفاً پیدا کرده‌اند، با گردش مشکوک پرندگان لابلای آنها، به تدوین یا صورت بندی شاعرانه-ای از گزاره‌های زبانی شبیه است. مهارت دست نقاش به همان اندازه خودنمایی می‌کند که گریز از آن. بندها یک یک 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 ست»[۷]. لاجرم هنرمند، به مُثله کردن واقعیت تن می‌دهد. زنِ وحشی اینک برخاسته است تا قاعدهٔ بازی را بر هم بزند. و چه کس سزاوارتر از او که قاعده را از بر دارد؟

---

[۶]-شش یادداشت برای هزاره بعدی، ایتالو کالوینو، ترجمه لیلی گلستان، نشر کتاب نادر، ص۲۷

[۷]- و انَّ مع العُسرِ یُسری