

زن و ماشین

شهریار توکلی

shahriar48@gmail.com

۱ بهانه

قصه‌آشنایی من با این نقاش و نقاشی کمی عجیب و غریب است. راستش اولین بار این تابلو را نه در کتاب‌های تاریخ هنر یا موزه و گالری و مراکز فرهنگی، که در آپارتمان زوجی دیدم که پنج شش سال پیش شبی ما را به خانه‌شان دعوت کردند.

تابلویی نه چندان شناخته شده اثر تامارا لمپیکای لهستانی‌الاصل که دوست عزیز من کپی خوش‌اجرایی از آن را چند سال قبل ترش از یک مغازه نقاشی بدل‌فروشی، از جزیره‌پی پی آیلند در جنوبی‌ترین نقطه تایلند خریده و چارچوبش را کننده و بوم لوله شده را همراه خودش ابتدا به هامبورگ و بعد به تهران آورده و حالا این تصویر سبزی‌نظیر (که اصل آن در سوئیس است) را در قابی زیبا و در ابعادی سه برابر بزرگتر از نسخه واقعی آن، تک و تنها و ویژه، روی یک دیوار کاراملی رنگ در خانه‌اش نصب کرده بود!

از همان اولین جلسه‌آشنایی اتفاقی و ناباورانه با این اثر، مترصد موقعیتی بودم تا به بهانه‌ای، دیگران را نیز به آن توجه دهم و کنج‌کاو کنم. این بود که رفتم تا چیزی‌کی در مورد نقاشش بخوانم.

۲ تامارا لمپیکا

جذاب‌ترین قسمت داستان از این قرار است که این نقاشی اصلاً یک سلف پرتره است! چهره یکی از زیباترین نقاشان زن تاریخ هنر، که در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ از سلبریتی‌های نه‌چندان خوش‌نام، اما محبوب زمانه خودش بوده.

تامارا لمپیکا سال ۱۸۹۸ از خانواده‌ای ثروتمند و لهستانی‌الاصل در



روسیه به دنیا آمد. در نوجوانی پدر و مادرش از هم جدا شدند و او به اجبار مدتی را نزد مادر بزرگش در ایتالیا گذراند و در همان ایام به آثار نقاشی و تجربه در این زمینه علاقمند شد. هجده ساله بود که با وکیلی ثروتمند در سن پترزبورگ ازدواج کرد ولی یک سال بعد، با شروع انقلاب اکتبر روسیه، شوهرش به اتهام بورژوازی به زندان افتاد. تامارا با تقلا و جستجوهای بسیار، ابتدا همسرش را از زندان خلاص کرد و سپس همراه یکدیگر از روسیه به دانمارک و انگلستان گریختند و در آخر سر از فرانسه در آوردند. بدین ترتیب لمپیکا دهه ۱۹۲۰ را در پاریس با عشق به نقاشی و به پشتوانه مالی جواهرات خانوادگی شان آغاز کرد. فضای هنری پاریس اما چنان تدریجی او را در خود بلعید که لمپیکا روز به روز از همسر و دختر تازه به دنیا آمده اش دورتر شد و شب به شب به قلب پاریس طلایی دهه ۲۰ (همان پاریس وودی آلن این روزها) نزدیک تر.

روابط جدید و دوستی های متعدد لمپیکا با طبقه مرفه آن روزگار، هر چند سفارش های کاری پردرآمد زیادی را برایش دست و پا کرد (برای هر پرتره در آن سال ها ۲۰۰۰ دلار می گرفته)، اما تمرکز جنون آمیز او بر نقاشی (که می گویند روزی ۹ ساعت تمام کار می کرده) و زندگی شلوغ و آشفته اش در مهمانی های شبانه، چنان از حلقه خانواده جدایش کرد که نهایتاً باعث شد تا همسرش در سال ۱۹۲۷ او را ترک کند و از آن به بعد رابطه اش با دخترش کیزت نیز بسیار کمرنگ شد. درباره زندگی عجیب و غریب و کولی وار او اظهار نظرهای متفاوتی آمده. آنها که به وی نزدیک تر بوده اند و ازش انتظار مسؤلیت و همراهی داشته اند چندان

خاطرات خوشی را نقل نمی کنند، و دوستانی که دورتر ایستاده بوده اند، همگی با شور و هیجان، از شخصیت گرم، ماجراجو، شهر آشوب، عاصی و هنجارگریزش ستایش کرده اند.

لمپیکای نقاش در اواخر دهه ۱۹۲۰ در اوج موفقیت و محبوبیت بود و گرچه می کوشید هنر تمیز، دقیق، درخشانده و ظریف و زنانه اش جلوه به هم ریخته دیگر آثار مدرن را داشته باشد، اما در جوهر خود از نورهای رنسانسی و کمال به اتمام رسیده نقاشی ایتالیایی - که همیشه با عشق آن را می ستود - خبر می داد.

ترکیب این دو گرایش هنری در آثار او منجر به شکل گیری تدریجی یک کوبیسم من در آوردی شد که جلوه ای یگانه - و نه الزاماً ممتاز - مخصوص خود لمپیکا داشت. او کشیدن این شکل از نقاشی که دوستانش به آن کوبیسم نرم و نیلی یا کوبیسم منحنی و براق و همچنین چیزهایی می گفتند را تا پنجاه سالگی اش - یعنی دهه ۱۹۵۰ - ادامه داد و بعد از آن که احساس خطر کرد که کارش از مد افتاده است، سعی کرد تا به رقابت (یا موازات) جکسون پولاک و دوستان، نقاشی های آبستره کاردکی تولید کند و نمایش دهد. ولی این تابلوهای جدید مقبول کسی نیافتاد و برخورد سرد دیگران آن چنان توی ذوقش زد که برای همیشه تصمیم گرفت آثارش را به نمایش عمومی نگذارد.

اواسط دهه ۱۹۳۰ لمپیکا با بارون چی چی یکی از دواج می کند و دست از زندگی کولی وار و بی قاعده اش می کشد و دیگر خیالش راحت می شود که تا آخر عمر به پشتوانه حمایت مالی او می تواند زندگی اشرافی دلخواهش را (که برای ماندن در آن، مجبور به دست و پا زدن های اضافی بود)

بی‌زور و تقلا دارا شود.

مهم‌ترین تصمیم مشترک آنها این بود که زمین‌های اتریش‌شان را بفروشند و به آمریکا بروند و در آپارتمانی لوکس در نیویورک ساکن شوند. با شروع جنگ جهانی نیز توانست دخترش را از راه پرتغال، از فرانسه اشغال شده بیرون بکشد و نزد خود ببرد.

تبعید، مهاجرت و جابجایی مدام، چه از نوع تحمیلی و چه به شکل خودخواسته، چه از بابت ترس جان یا از سرلذت، با سرنوشت لمپیکای همیشه ناآرام گره خورده بود. او جدای از سفرهای تفریحی متعددی که با همسر دومش به اینجا و آنجا می‌رفت، پس از مرگ وی نیز عمده‌ملک و املاکشان را فروخت و با آن سه‌بار به دور دنیا سفر کرد. و تازه بعد از همه اینها، در آخرین سال‌های عمر، در تصمیمی آبی قصد کرد که به مکزیک برود و در منطقه‌ای خوش آب و هوا و بیلاقی مجاور دریا خانه کند و نقاشی بکشد.

آخرین تابلوهایی که او در این واپسین خانه‌اش کشید، کپی خامدستانه‌ای از تابلوهای مشهور دوران طلایی‌اش در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ بود! لمپیکای هشتاد و دو ساله در ۱۸ مارس سال ۱۹۸۰ در خواب از دنیا رفت. در عکسی که پس از مرگش، از اتاق خوابش گرفته شده، تخت خواب یک نفره‌ای را می‌بینیم که بالای سرش تابلوی تمارا با بوگاتی سبز به نشانه شمالی در اوج، و کامل‌ترین و زیباترین تصویری که از گذشته‌اش در دست داشته، روی دیوار نصب است.

۳

تامارا با بوگاتی سبز

تامارا لمپیکا این تابلوی بسیار مشهور خود را سال ۱۹۲۹ یعنی دو سال بعد از جدایی از همسر اولش کشید. در این نقاشی که تمارا با بوگاتی سبز نام دارد، زن سی‌ساله‌ای را می‌بینیم که از حیث درخشش کاری، در پربارترین سال‌های حیاتش بوده.

تصویری نمادین از زنی مستقل (بدون هر حضور دیگری) که در دوره‌ای که زن‌ها جایگاه اجتماعی چندانی برای خود مفروض نبودند، با اعتماد به نفس کامل، محق و مسلط و تنها، و با آرامشی حاصل از آگاهی به توانایی‌هایی که دارد، درون این بوگاتی سبزرنگ فرو رفته و بی‌آنکه عجله‌ای یا تعمدی در نمایش پرسروصدای یک حرف‌بزرگ اجتماعی داشته باشد، با سکوت و تسلط، حضور و جایگاه پرقدردن خودش (و همباورانش) را به تماشاگر یادآوری می‌کند. خود اتومبیل در این تابلو - علی‌رغم عنوان آن - اهمیت ثانوی دارد. ماشین تا آن حدی پیداست که

صرفاً بتواند ظرافت طراحی‌اش را انتقال دهد. (حتی آن‌جور که دخترش در خاطرات شخصی به یاد می‌آورد اصلاً بوگاتی سبزی در کار نبوده و آنها یک رنوزرد رنگ داشته‌اند!) اما آنچه که این تابلو را در ذهن ماندنی می‌کند، احساس ضمنی برخاسته از این هم‌نشینی انسان و اتومبیل است. تسلط مردانه لمپیکا پشت فرمان ماشین، زیبایی سرد و غیر قابل دسترسش، در کنار نگاه مستقیم اما مرموزش به دوربین! (که انگار راز و اشاره‌ای برای فاش کردن به کس بخصوصی دارد) و آرایش غلیظ و چشمان نیمه‌بازش (که گویی هیچوقت از هیچ میل و خواسته‌ای سیراب نخواهد شد)، رنگی شده شخصیت‌های فم‌فیتال فیلم‌های نوآر و ومپ‌های هالیوودی آن سال‌ها را به ذهن متبادر می‌کند. زن‌های حاشیه‌ای قصه که در لحظه‌ای درست، تأثیر تعیین‌کننده خود را در متن روایت‌های مردانه وارد می‌کنند.

و بزنگاه درست برای تمارا لمپیکا در تاریخ هنر، سال ۱۹۲۹ بود. یعنی وقتی که این تابلوی چوبی ۲۷ × ۳۵ سانتیمتری‌اش، روی جلد مجله مشهور مد آلمانی Die Dame به چاپ رسید و او را به شهرتی فراگیر رساند. این تصویر که از فرط تکرار، طی سالیان بعد تبدیل به یکی از شمایل‌های فرهنگی زمانه خودش شد، بارها به عنوان تصویر تبلیغاتی برای نمایش یک زن مدرن و امروزی، و شیوه نوینی از زندگی استفاده شد.

۴ ادموند کستینگ

انتشار این نقاشی روی جلد آن مجله آلمانی، نه تنها خوانندگان عمومی مجله، که حتی هنرمندان آوانگارد زمانه‌اش را نیز متوجه خودش کرد. از جمله ادموند کستینگ هنرمند آلمانی که هر چند سال‌های نوری از عوالم ذهنی لمپیکا دور بود، اما در چند عکسی که برای تبلیغ اتومبیل اسپورت هورش گرفت، از توجهات فرمی او و تابلوی معروفش بهره فراوانی برد. البته به نظر می‌رسد.

کستینگ که کارش را با نقاشی و مجسمه‌سازی آغاز کرده بود و همچون بسیاری از دیگر هنرمندان پیشرو در سال‌های ۱۹۲۰ به تأکیدات محض فرمی (از نوع کانستراکتیویستی و کوبیستی آن) علاقمند بود، دقیقاً از همان جایی وارد تابلوی بوگاتی سبز می‌شود که لمپیکا از آن خارج شده بود. یعنی از اشکال هندسی متفرق در فضای پیرامون صحنه که مثل روکشی باسهم‌ای، سعی داشت تا نقاشی ذاتاً کلاسیک لمپیکا را به زور جلوه‌ای مدرن ببخشد. (دقت کنید که چطور نقاش دلش نیامده ذره‌ای از

ادموند کستینگ
Edmund Kesting
1933



...حرفه هنرمند ۴۱....



کاربردی بنمایاند.

۵ بانی و کلاید

کاراکتر هنجار گریز و خودرأی لمپیکا (هم در عالم واقع و هم در تابلوی بو گاتی سبز) به جای آنکه در تصویر هم شکلش - یعنی عکس کستینگ - قابل مشاهده باشد، بیشتر در قالب شخصیت ماجراجو، عاصی و بی باک بانی پارکر (هم در واقعیت دهه ۳۰ و هم در فیلم بانی و کلاید) قابل ردیابی است. سارق بیست و چند ساله خرده پایی که در سال‌های رکود اقتصادی آمریکا با دوست پسر بانک دزدش (کلاید)، ناخواسته و از سر خل خلی، در افولی تصاعدی تدریجاً از دله دزدی تا قتل و کشتار پیش می‌رود. کاراکتر بی‌قرار و زیاده‌خواه هردوی این زنان، در رفتارهای اجتماعی معکوس، جابجایی‌های دائمی و این‌در و آن‌در زدن‌هایشان با یکدیگر متناظر است.

در فیلم بانی و کلاید (۱۹۳۶) نیز هر چند اتومبیل همچنان وجه تشخیص شخصیت‌های قصه است، اما دیگر از جلوه صرفاً تزئینی‌اش در دو اثر قبلی خارج شده و تبدیل به ابزار اصلی پیشبرد داستان می‌شود. وسیله‌ای که بدون آن نه عشق، نه ماجراجویی، نه تعقیب و گریزهای بی‌پایان و نه مرگ تراژیک و زود هنگام بانی، هیچکدام معنی نمی‌دهد. اتومبیل حلقه حیاتی اتصال زوج او و کلاید است که قصه سینمایی آرتور

پن را تکمیل می‌کند. اتومبیل برای کاراکتر ناآرام این دختر تگزاسی، لزوماً نه در حکم معرف جایگاه طبقاتی، که ابزار ستیز با بافت جامعه سنتی راكد و مقدر پیرامون اوست. آنچه که برای وی اهمیت دارد، حرکت مدام و "امکان گریزی" است که اتومبیل‌های دزدی برایش فراهم می‌کند. و فرقی هم نمی‌کند چه مدلی و چه رنگی. در جایی از



(راست)
عکس یادگاری از شخصیت
واقعی بانی پارکر
Bonnie Parker
1933

(چپ)
فی دانای در نقش بانی
پارکر در نمایی از فیلم
"بانی و کلاید"
آثر آرتور پن
Bonnie and Clyde
Arthur Penn
1967

چهره خودش را با این اشکال هندسی، دفرمه کند!) اما روایت کستینگ از این صحنه مشابه، کاملاً برعکس است. او با دیدن تابلوی بو گاتی... بیشتر از هر چیز، متوجه پتانسیل‌های تصویری اتومبیل و امکان درهم شکستن عکس به قطعات ریز و تکه‌تکه از طریق ترکیب عناصر مختلفی چون انعکاس روی شیشه، فرمان دایره‌ای، خطوط چارچوب پنجره، کلبه مثلثی در پس زمینه، دستگیره‌های بالای سر، برچسب کنار شیشه و... می‌شود.

کستینگ که از اوایل دهه ۱۹۳۰، از سوی دولت نازی از فعالیت در حوزه هنر مدرن منع شده بود، گوشه این اتومبیل را عرصه بندبازی‌ای می‌دید که می‌توانست زیر لوای آن، مهارت‌های دلخواهش را در قالب یک عکس تبلیغاتی به نمایش بگذارد. (دقت کنید که چطور دلش نیامده کوچکترین بهایی به چهره مدلش - همسرش - که مثل روپاتی نابلد، با نیمرخ گریزان و رفتاری خشک و نگاهی مضطرب، فرمان را به دست گرفته، بدهد).

این دو تصویر با آنکه مشترکات شکلی قابل اشاره‌ای با هم دارند، اما از دو دنیای بصری کاملاً مجزا می‌آیند. یکی از عالمی کلاسیک، زیبا و آرمانی که می‌کوشد تا درهم شکسته و به روز جلوه کند، و یکی از دنیای مدرن، محض و پیشرو که مجبور شده تا خودش را هنری کلاسیک و



این احساس به دام افتادن را تقویت می کند. حتی در برخی از عکس های این مجموعه، دخترانی را می بینیم که با عکس العملی دفاعی - خاص جامعه ما - بلافاصله و ناخود آگاه دست شان را جلوی صورت شان برده اند. رویکرد علی آبادی در این مجموعه، هم سو با گرایش های هنری این سال ها، در عقب نشینی از توجهات آشکار بصری به نفع اشارات مفهومی و اجتماعی است. در روایت تصویری او از موضوع زن و ماشین، که در بستر زمانی، مکانی و فرهنگی کاملاً متفاوتی (در قیاس با مثال های پیشین) گرفته شده، اعتماد به نفس و درخشش فردی جایش را به پناه جویی در حلقه های کوچک دوستانه داده. حلقه چند نفره ای که خود نیز همچون یک واحد اجتماعی کوچک، به شکلی نمادین (به یمن نور خیره کننده فلاش که پس زمینه را تیره و ناپیدا کرده)، موقعیتی منزوی، نگران و معلق یافته است.

در این عکس، اتومبیل صرفاً چارچوب فلزی جداکننده ای شده است که فضای محصور و امن آن، گرمای خوشایند حضور در گروهی هم سن و هم دل را دور از اجتماع خشمگین در خود زنده نگه می دارد. ■

فیلم، بانای (با بازی فی داناوی) در حالی که پشت فرمان نشسته، از یک نوجوان شاگرد مکانیکی می پرسد:
- به نظر می رسه یه چیزایی در مورد ماشین ها بلدی... می دونی ماشین من چیه؟
- خب معلومه، این یک فورد کوپه چهار سیلندر
- نه. این یک فورد کوپه چهار سیلندر دزدیه!

در این تصویر که برخلاف دو اثر قبلی، پرتره کامل تر - و نه زیبایی - از اتومبیل دیده می شود، بانای را می بینیم که فاتحانه و با غروری کاذب، قدرت توخالی و شکننده اش را با اتکاء به آن تقویت می کند. او خوب می داند که

بدون ماشین، معنای چندانی ندارد. معنای او در دوردن های پیاپی است. همان گونه که برای لمپیکا.

لورا کلاریج در آخرین جمله کتاب بیوگرافی اش از لمپیکا (انگار که برای بانای پارکر) نوشته: «تامارای عزیزم، تو هیچوقت نفهمیدی که چه وقت بایستی»

دخترها در ماشین

چهارمین تصویر هم شکل در این میان، مجموعه عکس دخترها در ماشین اثر شیرین علی آبادی هنرمند سی و چند ساله ایرانی است که هفت هشت سال پیش، این عکس های اسنپشات سردستی اش را در ترافیک های بسته خیابان های تهران، از ماشین های پر از آدم وقتی که درون ازدحامی کور و فلج کننده گیر افتاده بودند، گرفته.

در این سری تصاویر، دختران جوان درون ماشین ها، در لحظه ای ناگهانی و غافلگیر کننده، اسیر توجه عکاس شده اند، در حالی که تکنیک انتخابی هنرمند در استفاده از نور تند فلاش و ترکیب بندی یلخی و فوری اش نیز