من...

خوب نیست آدم از خودش شروع کند، اما حاشیه معمولا قدرت متن را روشن می‌کند.

من از بسیاری معلمان که داشته‌ام، می‌توانم گفت سه تن را معلم خودم می‌دانم.

دو تن، متأخر: مصطفی فرزانه._ که خدایش هر جا هست نگه دارد.

دیگری: فریدون رهنما._که خدایش بیامرزاد.

یک تن اما، پیش از دو تن: خانم لیلیت تریان.

من به واقع از او نگاه کردن به حجم را یاد گرفتم. نگاه کردن به شیء. پیدا کردن سطح‌ها و حجم‌ها. و اینکه چطور سطح‌ها حرکت می‌کنند، و حجم را می‌سازند. به حرکت درآوردن شیء و حجم. پیدا کردن سطح‌ها در حجم. چطور حجم‌های پر و خالی، فضا را می‌سازند. ظاهرا اینها را نوعی آموزه‌های کاربردی زیبایی‌شناختی می‌انگارند. اما اینها در واقع نوعی جهان‌بینی است. نگره است، تا بخشی از مفاهیم کاربردی هنر.

این بزرگ‌ترین آموزه‌ای بود که در سراسر زندگی‌ام به من نگاه فلسفی کاربردی، نگاه زیبایی‌شناختی، و نگاه به هنر داد. چه در کلام، چه در نقاشی، و چه در سینما، کتاب اولم، درشعر، بیشتر از همه در واقع مدیون آموزه‌های عملی اوست. که بدون اینکه من بخواهم، یکی از راه‌اندازان و راهگشایان موج نوی شعر فارسی شد؛ در دهه چهل و بعدتر به شعر حجم تعبیر شد؛ و هنوز هم برایم راهگشاست.

***

در تاریخ هنر معاصر ایران، آقای مشهدی‌زاده، یک تاریخ متحرک است. حافظه و دقت تاریخی‌ای دارد که من ندارم. من بیشتر کلیات می‌دانم. که گزینه‌هایی است برای نتیجه‌گیری‌های خودم. نه تاریخ. به همین جهت اگر تاریخ را غلط گفتم، آقای مشهدی‌زاده می‌تواند غلط‌گیری کند.

اما من نه از ایران، که از یک دوره دیگری می‌خواهم بگویم. سالهای ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۳ و بعدتر.

از دو جریان: یکی کوبیسم، و مهم‌تر از آن فوتوریسم.

کوبیسم دو مسأله اساسی را مطرح می‌کند: یکی زمان. دیگری حرکت.

کوبیسم زمان خطی_ یا طولی را_به زمان عرضی یا همزمانی فشرده، تبدیل می‌کند. همزمان می‌توان یک شیء را از چند جهت دید. یک شیء در زمان استقرار دارد، نه در یک زمان. یا در یک لحظه. شیء در همه لحظات خود مستقر است. این دیدن می‌تواند در حرکتی باشد که یک شیء در خود داشته باشد. یا در تغییر ما نسبت به شیء. که هر دو، درزمانی را در استقرار شیء طرح می‌کند. این فقط یک کشف فیزیکال نیست. بلکه تغییر نگاه ما است از جهان ساکن به جهان متحرک. از جهان مکانیکال نیوتنی، به جهان نسبی ارگانیک. نگاهی است به *شیء زمان‌مند*، که در اندیشه هایدگر می‌شود "دا زاین[1]". که در واقع نوعی وجود فضاساز است. وجودی که بدون فضای خود وجود نیست، اما در عین حال فضای خود را در حضور خود می‌سازد، به طوری که بدون این فضای بی‌فاصله ساخته شده، وجود تعریفی نمی‌تواند داشت.

[1] -Da sein

اما آشکارتر و فراتر از این مرحله، در بیانیه فوتوریست‌ها شکل می‌گیرد. در بیانیه ادبی نویسنده انقلابی آن دوران، مارینتّی، که در روزنامه فیگاروی آن زمان منتشر شد.

بیزاری از هنر گذشته. اشتیاق یا تعهد به پویایی یا جنبش، سرعت، و تکنولوژی.

و در کنار این ها، خشونت و جوانی.

و سه تن در نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری، بیشتر از ادبیات، بر جهان‌بینی هنری تأثیر گذاشتند.

یکی جاکوموبالا بود، نقاش؛ که نقاشی " ابسترکت اسپید به اضافه صدا "، از او، در آن زمان در واقع صدای نقش‌شده بود. خطوط این نقاشی، سرعت صدا بود. به اندازه نت‌های صدا، خطوط مجرد بودند. نوعی زبان بصری ایجاد شده بود که از محدوده مکان به ناگزیر به در می‌آمد.

و مثل زبان، و موسیقی، در زمان جاری می‌شد. هرچند که این نقاشی در یک قاب محدود می‌ماند. اما آن کسی که این محدودیت را برداشت بوچونی بود. امبرتو بوچونی، که در جوانی در جنگ جهانی اول کشته شد، بهترین فوتوریست یا نظریه‌پرداز عملی این حرکت جهشی به سوی جلو_ یا آینده_ بود.

با یکی دو کارش:

یکی، " بسط حلزونی یک ماهیچه در حال حرکت ".

که دو کار از این هست با کمی تفاوت.

دومی با نام " فرم ادامه‌یابنده در فضا "، که برنزی شد، در ۱۹۱۲.

و بعدی: " رشد یک بطری در فضا "، هست که باید گفت کار آخرش بوده.

با این سه کار حجم- جهش، او به مؤثرترین فرد تئوری- عملی مجسمه‌سازی و هنرهای بصری تبدیل شد. گرچه بارلاخ و دیگر مجسمه‌سازان اکسپرسیونیست_ رئالیست سوسیالیستی از او معروفترند. اما او هست که راهگشای یک نگاه بنیانی به حجم، و حجم_ زمان شد. زمانی که مارسل دوشان در تابلوی " زن برهنه در پایین آمدن از پلکان"، آن را واضح کرد.

تأثیر این حرکت در روسیه این سال‌ها، در مایاکوفسکی، در کونچاووا _ با تابلوی دوچرخه‌سوارش_ و به خصوص در گرافیست‌های پیوسته به انقلاب روسیه می‌توانیم ببینیم، و در دیگر نحله‌های هنری از دادائیسم تا سورئالیسم و کنستراکتیویسم، در انگلیس و آلمان و فرانسه.

و نفر سوم البته یک معمار است؛ سانته ایلیا. او در طراحی‌هایش برای یک شهر آرمانی، شهر نوین _ که هرگز اجرا نشد_ با طراحی تندیسگرانه و چیدمان نور و فرم برای رسیدن به سرعت در استراکچر (در سازه و ساختار) به عنوان ایجاد منظره، یا نظرگاه، می‌خواست فضایی مجسمه وار بسازد که آینده را پیش از گذشته در خودش دارد و هیجان در زمان بودن را در فضا_ خطوط معماری جست و جو کند.

همانطور که یک دستگاه ماشینی در یک کارخانه یا یک اتومبیل در حجم حرکت یابندهٔ خودش به جلو یا به اطراف، در واقع مجسمه‌های حرکت‌اند، معماری چگونه این حجم‌های رو به حرکت_زمان را می‌تواند بازیابد؛ و همه اینها یک منظر پویا را فراهم کند.

همه این تجربه‌ها در هنر سال‌های ۶۰ دوباره بازنگری می‌شود، و به [عنوان] نمونه توجه کایه دوسینما، و موج نوی فرانسه به سرعت مکانیکال_ماشینی سینمای امریکا، ریشه در این نگرش دارد، بازی تندیسگرانه بازیگران و ریتم تند مکانیکال. که البته فقط توجه بود، نه تقلید. نه تأیید_ بگذریم ...

و از سوی دیگر فلسفه اگزیستانسیالیست که حضور انسان را به عنوان من _مجسمه_ حاضر در جهان منِ زمانمند البته، طرح می‌کند. وجود لابشرط به قول حکمای خودمان.

***

حالا برگردیم به ایران، و به خانم تریان.

در ایران، در دهه سی، مجمع خروس جنگی، به پیشگامی مرحوم ضیاءپور، عده‌ای نقاشان و شاعران نوگرا، مثل جوادی‌پور، شاعر کاشانی، و حتی سهراب سپهری، و ... در آن جمع بودند، نگاه به فیزیکال[،] به کوبیسم را مطرح کردند؛ و چنان هیاهویی شد که امروز نزد عوام فرهنگ، هنر نقاشی غیر رئالیستیک_ رمانتیکی، از امپرسیونیسم تا آبستره، به کوبیزم یا کوبیست، یا کوبیسمی شناخته می‌شود.

اما تریان، جوان‌تر از اینان، در همان سال‌ها، و بعد و بعدتر، انگار همان لاک پشت معروف بود، که از خرگوش تیزرو زودتر به خانه می‌رسد. به عمق می‌رسد. نه فیگورهای مکانیکال، چون کارهای ژازه طباطبایی، یا حجم‌های تزئینی ادبیِ تناولی_ هیچ در کلام، و ناهیچ در ظهور.

***

مجسمه سازی، و تندیس، در واقع در رنسانس، و حتی تا دوران مدرن، با همه حرکت موج‌های نو، همه مردانه بود. ما خودمان دو سه مجسمه‌ساز داشتیم از صدیقی که چندتایی فردوسی کار کرد، قدر کارش را باید دانست، تا مرحوم صنعتی‌زاده، که تاریخ را به فولکلور تبدیل کرد_ بدون اینکه بخواهم از قدر کارهای او بکاهم_و چه ویرانه افتاده است در گوشه میدان شلخته توپخانه ...

دو سه مجسمه رسمی که در میدان‌ها بود و برخی هنوز هست، سازندگان بی‌هویتی داشته‌اند. یا من نمی‌دانم. اینها را باید از مشهدیزاده پرسید. ... و اما همه اینها مردان بودند و هنوز هم مردان بیش‌اند. حالا اگرچه چند زن مجسمه‌ساز می‌شناسم. بگذرم از این.

اما جهشی که نقاشی در ایران کرد در دهه اواخر سی و چهل، و خود را از سیطرهٔ رئالیسم رمانتیک کمال‌الملکی به درآورد، فضایی برآورد، که در دانشکده که نامش تزئینی بود، مجسمه‌سازی، نه سفالگری و دیگر صنایع حجمی، یک ضرورت آموزش شد. همزمان البته در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران _ که از آنجا مش اسماعیل بیرون آمد، و از اینجا مشهدی‌زاده ...

اما تریان، یک بانو بود، که کار سنگین مجسمه‌سازی را چه سبک گرفت.

در این دانشکده درست است که بارلیف یا نقش برجسته، هم در نهایت آموزش بود. اما مجسمه‌سازی چندان امر تزئینی نبود. یک کار جدی هنری بود. این جدی بودن مدیون کسی بود، که نزدیک سی سال، جدی ماند. جدی نگاه کرد، جدی به دختر و پسرها، یاد داد که چطور روند رشد یابنده، و حرکت یابنده در یک حجم را بازیابی کنند. شبیه نسازند، بلکه خصلت بسازند و این خصلت، حرکت درونی سوژه باشد، در نمود بیرونی حرکت دست مجسمه‌ساز. حرکت حجم‌ها باشد در زایش دائمی. سطوح چطور در یک حجم کشف می‌شود. و هر سطحی چطور آینده سطح بعدی می‌شود.

نوعی فوتوریسم در روند ساخت.

این کاری بود، که بعدها، ما در کار خودِ خانم تریان به ظرافت خاص خودش دیدیم.

حرکت نامتوقف مجسمه‌ها در چرخش و در سطوح سازنده حجم. پویایی سطوح که بر هم حجم کلی پویایی را می‌سازند، بدون اینکه خود را پنهان کنند. یک زمان متصل پیش رونده ساخته می‌شود. نوعی زمان برگسونی. زمان متصل.

اگر گروه خروس جنگی، کوبیزم را در ایران زبانزد کرد_ نه مُد_ تریان به گمانم فوتوریسم را؛ البته با حذف خشونت ادعا شده در مانفیست آنها و تعادل سرعت، به معنایی آرامش جهان صنعتی، به جای شدت جهان صنعتی[را]، در مجسمه-سازی، در حجم‌یابی، در فضانگاری، و فضاسازی، به ما یاد داد.

و خودش، اینها را در کارهایش، مورچه‌وار _ با همه حجم‌های بزرگ کارهایش_ پیش برد.

اگر کار بوچونی _ قدرت حلزونی یک ماهیچه در حال حرکت _ در برنز، خشونت حجم‌های فلز شده و خشونت ماهیچه یک بدن عضلانی را طرح می‌کند، و حجم‌های فرارونده به سوی آینده را با این فلزی شدن و ضرباهنگ شدت یافته سطوح، صلب می‌کند[؛] تریان با گچ _چه به دلیل نبود ریخته‌گری فلز، چه به هر دلیل دیگر _ عضلات یک روح را به حرکت درمی‌آورد.

اسب‌های او، زمان او، سواران او، چهره‌های او، از درون خود به بیرون پرواز می‌کنند.

تئوری ریچارد راجرز ، ریچارد مه یر یا فرانک لوید رایت در معماری، که فاساد می‌باید نتیجه برون‌شدگی حجم‌های درون فضا_ بنا باشد، به نحوی در کار تریان می‌شود [گفت] نمود دارد. در کارهای تریان، حجم‌ها فقط برون‌شدگی یک درون نیست[؛] ... که این هم هست و اصلی‌ترین رویکرد و کارکرد مجسمه‌های اوست ... اما فراتر از این، تمام درون را به سوی آینده، در حرکت به سوی حرکت، افشا می‌کند.

همین است که در کارهای ایشان، اغلب آرماتور و فضای خالیِ درون استراکچر، پنهان و پوشیده نمی‌شود، گچ، پوشاننده آرماتور نیست. آرماتور، استراکچر، استخوان، لایه‌های یک حجم در حال تولد یافتن‌اند. و مثل کار بوچونی، متولد شدهٔ دینامیک نیست؛ مادی، در خود بسنده. بلکه مجسمه‌های تریان، لحظهٔ مانده به کمال‌اند.

خیال خلاق را در این مجسمه‌ها، می‌شود تعریف کرد. جمع خلاق خیال سازنده و بیننده. با حرکت رو به رقص_ پرواز، بیننده می‌باید آینده این حرکت را، این حجم_مجسمه را، خود مجسم کند. حرکت این مجسمه‌ها را خودش ادامه بدهد. مجسمه‌های او در این خیال خلاق دیگر زنده می‌شوند، راه می‌روند، می‌رقصند، پرواز می‌کنند.

حاصل پنجاه سال کار معلمان در دانشکده تزئینی، و هنرهای زیبا. اکنون مجسمه‌سازی ما فعال و زنده است؛ و مجسمه‌سازان پیشرو مهمی داریم که چند تنی اینجا حضور دارند خوشبختانه.

اما می‌توانم گفت تریان نماد رویکرد مدرن تندیسگری، در ایران است. اما نه مدرنیسم صنعتی؛ که او بشدت سنتی است.

اگر صنعتی‌زاده خودمان، تاریخ را فولکلوریک کرد، و نمی‌خواهم بگویم عامیانه_ و چه خوب که مردم را با حجم حماسی و تصویر حجم یافته تاریخ آشنا کرد _ تریان اما، فولکلورهای ارمنی را و بگویم آیین‌های ارمنی را بازنگاری کرد و به آن فیگوری داد که هم فیگوراتیو است، هم مجرد_ هم آشکار است، هم پنهان.

به تقریب، همان کاری که کومیتاس با موسیقی سنتی ارمنی کرد، تریان در حجم پلاستیک کارهایش با رقص‌ها و آیین‌های جمعی و حماسه‌های ارمنی کرد. در این حجم‌های لیریک_حماسی، ما آوازهای سایات نووا را می‌شنویم.

***

شاید سه نفر را در میان ارمنیان، نماینده بازنگری، بازآفرینی زیبایی شناسی شرقی_ ارمنی و شاید بگویم آریایی، می‌توانم نام ببرم:

یکی کومیتاس،

یکی پاراجانف،

و سومی تریان.

تریان اما، نه یک فرد از ملت ارمن، که زنی از قوم کبیر آریایی است که زیبایی شناسی آریایی را به جهان مدرن پیوند زده،

و آینده را از آن خودش و قومش کرده [است].