مکعب سفید

مهرداد اسکویی از روزهای عکاسی از کیارستمی گفت

عکاس سینماگر

شرق: مهرداد اسکویی، فیلم‌ساز و عکاسی است که در دو سال مختلف از عباس کیارستمی عکاسی کرده است. او می‌گوید هنوز هم از شنیدن خبر درگذشت کیارستمی گیج است چون کسی را از دست داده‌ایم که آن جلو ایستاده، مشعل را نگه داشته بود و ما فیلم‌سازان و عکاسان مستقل کورمال کورمال به سمتش حرکت می‌کردیم. اسکویی همچنین در مرور خاطراتش بیان کرد چندین‌بار در کارگاه‌ها و جشنواره‌های مختلفی مثل آکادمی هنر برلین شرکت کرده بود درحالی‌که درخواستی برای این حضور ارائه نکرده بود، وقتی موضوع را جویا می‌شود، به او می‌گویند کیارستمی او را معرفی کرده است. با او درباره نحوه عکاسی از کیارستمی صحبت کردیم:

شما چندین سال است به عکاسی از چهره‌های فرهنگ و هنر می‌پردازید. عکاسی از عباس کیارستمی نیز یکی از همین مجموعه‌هاست. تجربه از عکاسی از او چگونه بود و آیا به‌راحتی در مقابل دوربین شما قرار گرفت؟

از سال ۷۵ عکاسی از مفاخر فرهنگ و ادب و هنر را شروع کردم. در سینما هم کار می‌کردم و کیارستمی را دوست داشتم و دارم. او به‌نوعی به‌عنوان شخصیتی که کارهای زیادی در فیلم‌سازی کرد و متمرکز بود، الگوی من است. وقتی با او تماس گرفتم، گفت قرار است به سفر برود اما قبل از آن زمانی برای عکاسی می‌آید. وقتی قرار گذاشتیم، می‌دانستم به دلیل سفر، وقت زیادی ندارد و به‌همین‌دلیل درباره اینکه چگونه باید از ایشان عکاسی کنم، فکر کرده بودم. من آن سال در منزل پدر همسرم، آقای نصرت کریمی زندگی می‌کردم که حیاط بزرگ و زیبایی با چندین درخت داشت. تصمیم گرفتم عکس‌ها را در آن حیاط بگیرم. وقتی کیارستمی برای عکاسی آمد، گفتم چند عکس هم در درون پاترول می‌گیرم چون همیشه شما را هنگام فیلم‌سازی در ماشین‌تان می‌بینم و ماشین در جاده‌هایی که در فیلم‌هایتان نشان می‌دهید، نقش مهمی دارد. صندلی را در حیاط قرار دادم و روی آن نشست. یکی از این عکس‌ها که کیارستمی زیر درخت نشسته و فضای بک‌گراند فلویی دارد، مورد توجه قرار گرفت و در خارج از کشور هم دیده شد. سال ۸۱ یا ۸۲ هم سری دوم عکس‌های او را در منزل بهمن فرمان‌آرا (کارگردان

سینما) گرفتم. آن روز ساکت نشسته بودم که کیارستمی گفت: «آن روبه‌رو چه می‌بینی؟» به کوه‌ها، درخت‌ها و رودخانه‌ای که آن‌سوتر بود، نگاه کردم. موضوع خاصی که توجهم را جلب کند، ندیدم. گفت: «بازی نور و سایه را ببین. نور از لابه‌لای ابرها می‌آید و انعکاس آن روی برگ‌ها تصویر جذابی ایجاد می‌کند». متوجه شدم راست می‌گوید، همه‌چیز مثل یک فیلم کوتاه شاعرانه در مقابل‌مان است. درباره اینکه عکاسی از او سخت بود یا نه، باید بگویم من همین الان هم به پروژه‌ام ادامه می‌دهم اما خیلی اوقات وقتی قرار است از کسی عکس بگیرم، آن شخصیت هنرمند یا اهل فرهنگ ارتباط زیادی برقرار نمی‌کند یا فرد درون‌گرایی است و کمی کار را مشکل می‌کند، اما کیارستمی جزء معدود افرادی بود که آن‌قدر به من انرژی می‌داد و با حال خوب و لبخند به استقبال عکاسی می‌آمد که احساس می‌کردم چقدر موقع کارکردن با او راحتم. چندبار گفت عجله نکن، فقط بگو چه کار کنم یا در کجا قرار بگیرم. شما حال خوب او را در عکس‌ها می‌بینید. به‌هرحال، من آن سال‌ها یک عکاس جوان بودم و در مقابل آدمی بزرگ قرار گرفته بودم که در جهان شناخته‌شده بود، اما او من را آرام کرد و آن‌قدر حال خوب و انرژی مثبتی به وجود آورد که با وجود وقت کم، فریم بدردنخوری در عکس‌هایم نداشتم و همه آنها عکس‌های قابل ارائه‌ای شدند. اتفاق بعدی این بود که وقتی کتابم چاپ شد و برایش بردم، گفت: «تو عکاس خوبی هستی و این کتاب مهمی است چون از چهره آدم‌ها و حال‌وروزشان در این زمانه است، به این کار ادامه بده، من عکس‌هایت را دوست دارم چون با نور روز کار می‌کنی و معلوم است فقط عکاسی نکرده‌ای. حالت‌های روحی و حسی افراد درآمده است و به این کار ادامه بده».

هیچ‌وقت حین عکاسی درباره موضوع‌های مربوط به عکاسی با هم صحبت می‌کردید؟

چندبار وقتی می‌خواست عکس‌هایش را چاپ کند در لابراتوار بودم. نظرم را پرسید. یک‌بار هم که در خانه‌اش میهمان بودم، از من و میهمانان دیگری که تعدادی از آنها خارجی بودند، دعوت کرد تا عکس‌هایش را ببینیم. به آنها گفت: «مهرداد عکاس خیلی خوبی است و حالا جلو او من می‌خواهم عکس‌های خودم را به شماها نشان دهم». من خجالت کشیدم اما احساس کردم چقدر بزرگ‌منشی می‌کند و من را هم وارد بازی کرده است منتها درد بزرگم این است که همیشه به خودم می‌گفتم نباید زیاد به سراغش بروم تا وقت او را بگیرم چون آدم پرکاری است. از این بابت خیلی متأسفم. فکر می‌کنم کسی مانند او که علاوه‌بر سینما، کار گرافیک، عکس، تیتراژ، جلد کتاب و حتی صندوق چوبی درست می‌کرد، کم است.

شما هم در هر دو حوزه فیلم‌سازی و عکاسی فعالیت می‌کنید. اگر نگاهی به فیلم‌ها و عکس‌های عباس کیارستمی بیندازیم، چه وجوه مشترک یا متفاوتی بین این دو حوزه در آثارش می‌توان دید؟

به‌نظر من، کیارستمی عکاس سینماگر است. شما گاهی اوقات با یک فریم عکس می‌توانید به یک فیلم سینمایی برسید و گاهی از یک فیلم سینمایی درنهایت یک عکس در ذهن شما باقی می‌ماند که همه مفاهیم در آن هست. فکر می‌کنم کیارستمی در رفت‌وبرگشتی آگاهانه و مشخص دراین‌بین است. وقتی فیلم‌هایش را ببینید نوع برخوردش با طبیعت، جاده، انسان و پدیده‌هایی که با آن برخورد می‌کند، نگاهی عکاسانه است و بعد آرام‌آرام روایت‌ها و فضاهایی را که مدنظرش است، از حالات و پیچیدگی‌های روح انسان و درکش از طبیعت، وارد سینما می‌کند. شما نمی‌توانید شعر، عکس، سینما و نقاشی را از کیارستمی جدا کنید. همان‌قدر سینما در نقاشی او هست که نقاشی در سینمایش؛ همان‌قدر عکاسی در سینمایش است که سینما در عکس‌هایش.

بررسی عکس‌های کیارستمی

واقعیت و زیبایی

علیرضا سمیع‌آذر

«درها و یادها» بی‌تردید متفاوت‌ترین و چالش‌برانگیزترین سری عکس‌های عباس کیارستمی به شمار می‌روند. آنها مجموعه‌ای از تصاویر ساده و تا حدی رازآمیز از درهای ورودی باشکوه و البته همیشه بسته‌ای هستند که معمولا در منتهی‌الیه کوچه‌های تاریک و بن‌بست قدیمی جای داشته‌اند. این درها تنها جلوه بیرونی خانه‌های درون‌گرای ایرانی را نمایش می‌دهند و درعین‌حال تصویری نوستالژیک از محله و همسایگی را در خاطره‌ها بیدار می‌کنند. تمام عکس‌ها در شرایط تصویری کاملا یکسان و بدون هرگونه مداخله هنرمند تهیه شده‌اند تا شاید در وهله اول بیان‌کننده نوعی گونه‌شناسی درهای قدیمی ایرانی باشند. از این منظر مجموعه تصاویر نشان‌دهنده این واقعیت تعمق‌برانگیز هستند که درهای کلاسیک علاوه بر زیبایی در ترکیب و رنگ از تنوع شکلی بسیار گسترده‌ای نیز برخوردار هستند.

اما در نگاهی عمیق‌تر به نظر می‌رسد مجموعه درها و یادهای کیارستمی بیش از آنکه درباره در باشد، به وسوسه پنهان وی برای رهایی از اصول زیبایی‌شناسی تصویر مربوط می‌شود. او در این آثار از هرگونه مداخله در شکل و ترکیب تصویر اجتناب کرده و برخلاف دیگر کارهایش از انگاره‌های زیبایی‌شناختی به عمد فاصله گرفته است. کادر تصویر دقیقا به روی مستطیل چارچوب در بسته شده و ترکیب و رنگ آن نیز کاملا تابع وضعیت در است. گویی تصویر نوعی فتوکپی دقیق در، در سایز واقعی است و هیچ زاویه نگاه یا گزینش کادری خاص برای اعمال سلیقه شخصی در آن به کار گرفته نشده است. این وضعیت طبیعتا جایی برای نقد اثر هم باقی نمی‌گذارد؛ چراکه هر اظهارنظری درباره ظاهر اثر، در اصل نقد خود در است و نه تصویر کیارستمی از آن. در واقع تصویری که چیزی به در اضافه و یا از آن کم نمی‌کند، نمی‌تواند مستقلا نقد شود؛ اما جایی که هنر را نتوان نقد کرد، در حقیقت یک بن‌بست برای هنر است؛ بن‌بستی که پیش از طرح هر موضوعی، خود هنر را به چالش می‌کشد.

عباس کیارستمی درحالی‌که همیشه در همه مجموعه‌هایش کادر و ترکیب تصویر را بر مبنای نگاه خلاق خود تعیین می‌کرد، در این مجموعه با انطباق کامل تصویر در بر واقعیت فیزیکی آن، عکسی را ارائه کرده که اگر هر شخص دیگری با این درجه از واقع‌نمایی تهیه می‌کرد، قطعا غیر از این نمی‌شد. او به‌این‌ترتیب خود را از اثر خویش مجزا کرده تا شاید از هرگونه تأثیرگذاری رمانتیک و القای ذهنیت به مخاطب فاصله بگیرد. برای رسیدن به این هدف، تمام تصاویر با زاویه و تراز دوربین واحد، شرایط نوری یکسان و در نهایت وفاداری به سوژه تهیه شده تا هیچ ردپایی از هنرمند در آن دیده نشود. رهیافت او پافشاری مطلق بر واقعیت است، برای بازتولید نمایه‌هایی از درها که عاری از هرگونه مداخله و قضاوت هنرمند هستند. این رهیافت مبتنی بر انکار خویشتن، مصداق واضحی است از نظریه مرگ مؤلف که به موجب آن بیننده، به جای جست‌وجوی منظور هنرمند از درهای سنتی، دریافت شخصی خویش از آنها را خلق می‌کند. همه این تمهیدات برای آن است که مخاطب مستقیما با خود «در» مواجه شود و نه «در از منظر کیارستمی» و بتواند مستقل از تحمیل احساس و رأی هنرمند، برداشت آزاد خویش را داشته باشد. مفهوم این فرایند، خاموشی هنرمند و در قبال آن فعال‌شدن مخاطب است؛ همچنان که ژاک دریدا تصریح می‌کند: «تولد مخاطب به بهای مرگ مؤلف است».

در مجموعه تصاویر درها، هیچ چیزی از هنرمند نمی‌بینیم که آن را نشانه انتخاب، سلیقه و مداخله او تلقی کنیم. با همه آشنایی و خاطره‌ای که از این درهای قدیمی داریم، در نهایت هیچ روایتی از کیارستمی درباره خاطره درها بیان نمی‌شود. آنچه مشاهده می‌کنیم، در حقیقت یک ضدروایت است که ما را در برابر تصویر واقعی شیء مشابه یک «حاضرآماده» قرار می‌دهد. اگر زمانی مارسل دوشانخود شیء را به‌عنوان حاضرآماده ارائه می‌کرد، حالا کیارستمی تصویر عینی و بدون مداخله شیء را به صورت حاضرآماده ارائه می‌کند. ضدروایت به‌عنوان نوعی بازنمایی بدون مداخله، راهبردی است که در تاریخ هنر معاصر بارها به آن توجه شده است. بخش مهمی از جریان آوانگارد معاصر، از دهه ۱۹۵۰ اشکال مختلفی از حاضرآماده‌های تصویری را ارائه می‌کرد. این جریان که نسبت به غرق‌شدن نقاشی آبستره اکسپرسیونیستی در ورطه توهم و خیال واکنش انتقادی نشان می‌داد، تلاش داشت تا رویکرد ارائه مستقیم شیء یا تصویر واقعی و در کل فرایند بدون مداخله هنرمند را جایگزین هنر مدرنیستی کند. اولین نسل حاضرآماده‌های تصویری به نمونه آثار جاسپر جانز و رابرت راشنبرگ، آنچه که بعدها نئودادا نام گرفت، باز می‌گردد. این آثار تصاویری بودند که هنرمند خلق نکرده؛ بلکه او صرفا آنها را از عکس‌ها، نشانه‌های بصری و در کل منابع موجود انتخاب و به‌عنوان اثر خویش ارائه کرده است. بسیاری از این تصاویر برای مخاطب عادی و پیش‌پاافتاده بودند؛ اما در وضعیت جدید ارائه در مقام هنر، معانی و دلالت‌های تازه‌ای پیدا می‌کردند.

درهای کیارستمی نیز نتیجه یک فرایند گزینشی آفرینش هنری نبوده؛ بلکه در اصل محصول ارائه بدون مداخله یک تصویر واقعی به وسیله وی هستند. می‌توان این‌گونه پنداشت که گرچه امضای او در زیر این تصاویر هست؛ اما خود او حضوری در آنها ندارد. آنچه در ظاهر تصویر دیده می‌شود، بیشتر محصول سلیقه و انتخاب سازنده در است تا خالق تصویر آن. از این نظر مجموعه حاضر مقایسه‌کردنی با تصاویری است که در یک کاتالوگ فرضی فروش انواع در می‌توان دید. نکته مفهومی آنها نیز نه در مرحله آفرینش عکس به وسیله هنرمند، بلکه در مرحله تفسیر و تأویل آن از سوی مخاطب پدیدار می‌شود. در واقع همین تصاویر بدون کنایه و احساس، در ذهن بیننده به نماد تبدیل شده و ناچار دلالت‌پذیر خواهند شد. به‌این‌ترتیب در خلق هرگونه معنا و اشاره از تصویر در، نقش مخاطب کمتر از هنرمند نمی‌تواند باشد، چراکه هنرمند هیچ نظر و اشاره‌ای را بر تصویر در تحمیل نکرده است.

با مشاهده آثاری اینچنینی که مرزهای رایج میان تصویر هنری و تصویر عادی یا به تعبیر دیگر تصویر خلاق و تصویر مستند را به چالش می‌کشند، این پرسش احتمالا به ذهن خطور می‌کند که چنانچه شخص دیگری به غیر از کیارستمی آنها را ارائه می‌کرد، آیا باز هم آنها را هنر می‌پنداشتیم؟ شاید پاسخ منفی است! اما باید بدانیم این پرسش را درباره همه آثار آوانگارد ضدمدرن در هنر سده بیستم نیز می‌توان مطرح کرد؛ چراکه همگی آنها کارهایی به‌ظاهر ساده و نامتعارف، اما عمیقا معماگونه بودند که پرسش‌هایی بنیادی را در برابر فرض‌ها و تعاریف رایج مطرح می‌ساختند. از همین منظر درها را باید مفهومی‌ترین مجموعه آثار این هنرمند بزرگ تلقی کرد که با پارادوکس درونی خود، چالشی جدی را در برابر تعاریف و مرزهای هنر به پیش می‌کشند.

اگر هنر در تعریفی که به آن اشاره شد، یک فرایند بدون مداخله هنرمند به شکل ارائه یک شیء یا تصویری کاملا واقع‌نما، اما با ظرفیت نشانه‌شناختی است؛ صورت کیارستمی انتخاب فوق‌العاده‌ای کرده است، چرا که «در» تحقیقا واجد قدرت مفهومی شایان توجهی است و به همین دلیل استفاده فراوانی از آن در تاریخ هنر معاصر شده است. نکته مفهومی در، بیشتر در هویت کارکردی آن است؛ به‌عنوان مدخل فضای داخل و خارج، نقطه ارتباط بیرون و درون، مرز خانه و شهر و حریم عمومی و خصوصی. در نقطه واصل این تقابل‌های فضایی، در آکنده از راز و ابهام است و بنابراین می‌تواند سرشار از معنا و استعاره باشد. در سنت تاریخی خانه‌های درون‌گرای ایرانی، درها تنها جلوه بیرونی بنا هستند و به جز آنها فقط دیوار ساده و بلند خانه از بیرون دیده می‌شود. به همین سبب برای آذین آنها معمولا از عناصر و کیفیات خلاقانه‌ای در سطح در، قسمت پیشانی و نیز اشیای ملحق بدان، همچون قفل و دق‌الباب، استفاده می‌شود. این کیفیات نیز به‌نوبه‌خود به کنایه‌های نشانه‌شناختی در اضافه می‌کنند.

شخصیت بصری درها در مجموعه حاضر، بیش از کیفیت شکلی، مرهون قدمت آنها است و این واقعیت که این قبیل درها، احتمالا به خاطر ضعف‌های کاربردی‌شان، کم‌وبیش منسوخ شده‌اند. در نتیجه به‌طور قابل درکی می‌توانند به نشانه‌ای از یک گذشته تکرارنشدنی و یا کنایه‌ای از یک نوستالژی ملی بدل شوند. عنوان درها و یادها نیز بر این جنبه کنایه‌ای که ریشه در خاطره جمعی ما دارد، تأکید می‌ورزد. از همین منظر باید درها را یک مفهوم کلی پنداشته و به‌عنوان یک‌سری تحلیل کرد، چراکه تک‌تک آثار شخصیت مستقلی نداشته و ظاهرا تکرار یک ایده واحد هستند. اما از سوی دیگر تنوع شکلی، تفاوت‌های زیبایی‌شناختی و گوناگونی سلیقه‌های شخصی به‌کاررفته در تک‌تک آنها، هریک را به‌طور مستقل نیز حائز توجه انتقادی می‌سازد.

از نحوه چیدمان عکس‌ها پیداست کیارستمی علاقه‌مند است درها به همان صورتی‌که در خاطره جمعی ما حضور دارند، ارائه شوند. ازهمین‌روی عکس‌ها در نمایشگاه گالری بوم و نیز در نمایشگاه بزرگ‌تری که هم‌زمان در موزه آقاخان در شهر تورنتو کانادا برپا کرده بود، در فضایی نسبتا تاریک با نور تک چراغ‌ها، طوری‌که خاطره کوچه‌های قدیمی را تداعی کنند، به نمایش درآمده‌اند. شکی نیست که این روش ارائه توهم‌زا، نوعی مداخله در معنا و مفهوم اثر برای القای احساسی رمانتیک همراه با آن است. چنین ارائه‌ای البته ممکن است با روح آثار که مبتنی بر بی‌طرفی مطلق مؤلف است، مغایرت داشته باشد. کاملا می‌توان درک کرد که درها می‌توانند در محیطی نوستالژیک ظاهر شده تا به نشانه‌هایی از یک گذشته مشخص تبدیل شوند و به سنت و هر آنچه که در گذر زمان از کف رفته است، اشاره داشته باشند. اما بدون این فضاسازی‌ها هم می‌توان اندیشید که درها بیش از آنکه راجع به گذشته، سنت، تاریخ و نوستالژی باشند، راجع به خود هنر هستند و فرایندهای هنری؛ راجع به تعریف هنر و قلمروی آن؛ راجع به رابطه پیچیده و ظاهرا لاینحل واقعیت و زیبایی در هنر.

برف‌های خیالی

مجموعه «سفیدبرفی» دربرگیرنده شماری از مفهومی‌ترین آثار عباس کیارستمی است که در برداشت اول، برگردانی از حرف‌های کم‌وبیش گفته‌شده در فیلم‌ها و دیگر آثار او به زبان تصویر به نظر می‌رسند. در یک نگاه گذرا ممکن است این مجموعه از عکس‌های وی را کارهایی از ژانر منظره با تأکیدی خاص بر برف، باران، درخت یا جاده قلمداد کنیم؛ پنجره‌هایی رمانتیک به سوی طبیعت که اتفاقا چندان هم با حوصله و وسواس انتخاب نشده‌اند. اما در نگاهی عمیق‌تر، هنگامی که به حد بالای انتزاع و تقلیل‌گرایی و مهم‌تر از آن، رویکرد نمادگرایانه به پدیده‌های طبیعی در این عکس‌ها توجه کنیم، تفاوت ماهوی آنها با فیلم‌ها و یا نمونه‌های ظاهرا مشابه از تصاویر منظره، به تدریج آشکار می‌شود. در قیاس با دیگر آثار کیارستمی، این مجموعه با همه سادگی و صراحت در لایه ظاهری، از زبان هنری به مراتب پیچیده‌تر و نگاهی کنایه‌ای‌تر برخوردار است. برای تشریح بیشتر این نکته، به چند جنبه از تلاش محسوس او در مفهومی کردن تصاویرش اشاره می‌کنم تا پیچیدگی‌های نظام رمزگان تصویری وی به شکل تحلیلی‌تری عیان شود.

کیارستمی با مقاومتی پایدار در برابر جذابیت‌های طبیعت، تصاویری به ظاهر ساده را دست‌مایه‌ای برای طرح اشارت ذهنی و کنایه‌های استعاری خود کرده تا با عبور از جنبه‌های شاعرانه منظره، در دنیایی نمادین و انتزاعی سیر کند. درنتیجه ادراک مخاطب خود را از سطح دریافت‌های طبیعت‌گرایانه ارتقا داده و به بازی معانی و دلالت‌های رمزی در ورای عناصری طبیعی چون برف، باران و درخت معطوف می‌سازد. هیچ نوع هیجان‌زایی و تأثیرگذاری احساسی در مواجهه با جلوه‌های خیره‌کننده طبیعت در میان نیست؛ حتی از تمهیدات متداول برای ارائه نگاهی تغزلی به منظره‌های شگفت‌انگیز هم خبری نیست. به جای اینها پدیده‌هایی طبیعی به شکلی خالص در قاب‌هایی نسبتا بسته ارائه شده‌اند تا بهانه‌ای باشند برای کنکاش در هستی و مفهوم عمیق «هم‌آوایی با کل هستی». به همین دلیل عناصر تا حد ممکن تقلیل یافته و گویی به شکلی مجرد درآمده‌اند. برف، باران، درخت، پرنده و دیگر پدیدارها برای او صرفا یک ماده خام سرشار از ارجاعات و اشارات هستند؛ یک دستگاه رمزگان که از خردورزی و حکمتی ازلی سرچشمه می‌گیرد. به این قرار چنانچه در پی ردپای هنرمند در آثارش باشیم، باید او را در عمق پنهان اثر و نه سطح آشکار آن، جست‌وجو کنیم.

آنچه که تمامی آثار مجموعه حاضر را به یکدیگر پیوند می‌دهد، عنصر «برف» است که بر زمینه همه تصاویر حاکمیت داشته و به‌طور منطقی عنوان کل مجموعه را دربر می‌گیرد. «سفیدبرفی» فراتر از جاده، باران، درخت و کلاغ، مشهورترین سری کارهای کیارستمی به‌ویژه در مارکت بین‌المللی است که درعین‌حال در دوره زمانی وسیع‌تری (بالغ بر ۲۰ سال) کار شده است. در قیاس با کارهای متأخر که جنبه مفهومی نمایان‌تری دارند، کارهای اولیه بیشتر بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی منظره متمرکز بوده و بنابراین اکنون کلاسیک‌تر به نظر می‌رسند. پارادوکس مهم در تمامی این آثار، جنبه ماهیتی «برف» است که در ظاهر سیطره‌ای ثابت و جاری بر همه تصاویر دارد، اما کاملا مشخص است موضوع اصلی در هیچ‌یک از این تصاویر اساسا برف نیست! در حقیقت حضور برف تنها پس‌زمینه‌ای است برای حکایت پدیده‌ای دیگر که بر آن ظاهر می‌شود. این پدیده اغلب یک یا چند تنه درخت است که به شکل موهومی در قلب تصویر دیده می‌شود. گویی برف به‌مثابه یک وضعیت خاص در طبیعت، صرفا بستری است برای انتزاعی‌کردن یک عنصر دیگر که همیشه به طور ناقص دیده می‌شود؛ گاه نیم‌تنه و گاه از طریق سایه‌اش. به این سان از برف آشنایی‌زدایی شده تا به یک مفهوم کلی همچون زندگی، هستی و وجود اشاره کند؛ مفهومی که اسرار حیات در آن جریان دارد.

تنه درخت در این آثار عموما ناقص و جزئی است و گویی همیشه در ذهن ما کامل می‌شود؛ درست برخلاف تمایلی که در یک منظره کلاسیک در ارائه تمامیت درخت وجود دارد. در نمونه‌های مکرر، بخشی از تنه درخت همراه با سایه آن در پهنه تصویر دیده می‌شود تا حکایت درخت به مدد نشانه‌های آن در یک پازل ذهنی بیان شود. در ترکیب‌های رادیکال‌تر، هیچ قسمتی از درخت در کادر تصویر نیست و ما فقط وجود آن را بر مبنای سایه‌اش تجسم می‌کنیم. چنین درختی یک موجودیت صرفا ذهنی است که عملا در تخیل مخاطب ساخته می‌شود. بنابراین روشن است که نه‌فقط برف، بلکه درخت نیز تنها یک نماد است که نه از واقعیت خودش، بلکه از استعاره‌های مترتب بر آن سخن می‌گوید. برف حتی در مواردی که تنها عنصر در پهنه تصویر است، باز هم به چیز دیگری اشاره دارد؛ ازجمله تجانس فرم‌های طبیعی با شکل‌های اندام‌وار. بنابراین کماکان در پی بازنمایی واقعیت جوهری خود نیست، بلکه به استعاره‌های ذهنی یا بصری ارجاع داده می‌شود. به این‌سان رابطه دیدمانی ما با تصویر منظره، لاجرم به یک ارتباط مفهومی تبدیل شده و درنتیجه کیفیت زیبایی‌شناختی اثر تا حدی تحت‌الشعاع اشارات نشانه‌شناختی آن قرار می‌گیرد. فهم هنر در این فرایند بیشتر محصول یک ارتباط نظری مرتبط با استعاره‌ها و دلالت‌هاست تا مشاهده بصری و ادراک حسی.

صرف‌نظر از محتوای تصویری هر تابلو، نفس ارائه مجموعه‌ای از آنها، در کنار سری‌های دیگری چون باران، درخت و جاده، رویکردی ناظر بر نگاه انتزاعی به این پدیده‌های طبیعی است. شکل ارائه متوالی‌گونه یک مجموعه به معنای گسترش یک ایده در وضعیت‌های مختلف؛ همانند قواعد سری در ریاضی، خودبه‌خود ماهیتی تجریدی به آن می‌بخشد. به همین صورت یک عنصر تصویری که در جلوه‌های کمابیش مشابهی تکرار شود، به یک مفهوم بدل شده و درنهایت کنایه‌ها و دلالت‌های آن بر کیفیت بصری‌اش تقدم می‌یابد. کیارستمی با همین فرایند، عناصر طبیعی خود را به واژگان بصری در یک زبان استعاره‌ای تبدیل کرده تا مخاطب خود را به اشاراتی در ورای آنها معطوف کند. او دقیقا به همین دلیل از جنبه‌های احساسی عناصر طبیعی، مثل کیفیات سفیدی، سردی و انجماد در برف، فاصله گرفته و به شکل مشهودی نسبت به جلوه‌های شاعرانه این عناصر بی‌اعتنا می‌ماند. برای وی مفاهیم متباینی همچون بودن یا نبودن، واقعیت یا توهم، حضور یا فقدان و ذهنی یا عینی موضوع اصلی تصویر و ترکیب عناصر آن است. در راستای همین انگیزش‌ها، حد بالای انتزاع و کمینه‌گرایی در کار او قابل توضیح است. تصاویر او بیشتر مرتبط با مفاهیم کلی‌تر هستی و ذهن هستند تا جلوه‌های متداول امپرسیونیستی که منظره‌ای دلپذیر باکیفیتی تغزلی را برای لذت بصری مخاطب به نمایش می‌گذارند.

باید اذعان کرد که جنبه مفهومی آثار کیارستمی هرگز باعث چشم‌پوشی او از ملاحظات زیبایی‌شناختی در حوزه فرم نشده است. عزم او در خلق تصویری قدرتمند از حیث ساختار ترکیب، کادربندی و سازماندهی حساب‌شده عناصر متشکله آن، در همه آثارش محسوس است. او در نیل به این مهم به اصالت عکس اولیه مقید نبوده و آن را همچون دستمایه کار به شکل مقتضی در کامپیوتر اصلاح می‌کند. این اصلاح اما نه از برای استحکام‌بخشیدن به ساختار تصویر، بلکه به منظور تقویت ماهیت مفهومی آن صورت می‌پذیرد. به نظر می‌رسد که ایده اساسی هر تصویر گاه در مرحله عکاسی و گاه نیز در مرحله تکمیل دیجیتالی آن شکل می‌گیرد؛ گو اینکه محصول نهایی بیشتر هویت یک عکس را دارد تا هنری دیجیتالی.

کارهای متأخر کیارستمی همانند مجموعه حاضر، در قیاس با آثار پیشین وی، از ابعاد بزرگ‌تری برخوردار بوده و عموما روی بوم به صورت مونوپرینت چاپ شده‌اند. آنها در این شکل ارائه، جلوه نشانه‌تری پیدا کرده و از حیث اشارات نمادین و کنایه‌های مفهومی پیچیده‌تر به نظر می‌رسند. پشتوانه نظری آنها، نه تجلیل از طبیعت بسان مناظر رمانتیک کارت‌پستال‌ها، بلکه عمق پیچیدگی‌های هستی و ادراک ذهنی ما نسبت به آن است. این نکته که درختی را نمی‌بینیم، اما وجود آن را از طریق سایه‌اش تجسم می‌کنیم، اصولا مربوط به درخت نبوده بلکه به پارادوکس‌هایی درخصوص واقعیت، شیء، نشانه، رئالیسم و سوررئالیسم اشاره دارد. بنابراین با وجود آنکه طبیعت مضمون عام عکس‌های کیارستمی است، اما در ارزیابی نهایی، عناصر طبیعت برای او صرفا دستمایه یک کار است. دغدغه بنیادین کیارستمی، جنبه‌های متناقض در پدیدارها و نیروی استعاری آنهاست. به‌همین‌سان تصاویرش از سطح تأثیرگذاری بصری صرف، همانند یک نقاشی منظره یا عکاسی از طبیعت، فراتر رفته و مخاطب خویش را با لایه‌های پیچیده معانی و دلالت‌ها در ترکیب‌هایی خالص و پالایش‌یافته مواجه می‌کند.

طبیعت‌گرایی در بین هنرمندان نقاش هم‌نسل کیارستمی یک موج پرطرفدار است که با تأثیرپذیری از شعر فارسی، چهره‌های سرآمدی چون سهراب سپهری، ابوالقاسم سعیدی و منوچهر یکتایی را به سوی خود جلب کرده است. آثار همه آنها به طور گسترده‌ای آکنده از شور و شیفتگی آنها نسبت به طبیعت است که با زبانی بصری هنر مدرن بیان می‌شود و اکنون جزء شاخص‌ترین آثار نقاشی نوگرای ایران به‌شمار می‌آید. اما در هیچ‌یک از این آثار، هنرمند به چیزی فراتر از خود طبیعت توجه نداشته و بنابراین از نشانه‌ها و نمادها در آنها خبری نیست. آثار آنها نقش‌مایه‌های طبیعت است که با الگوواره‌های نقاشی مدرنیستی درآمیخته است. از این منظر کیارستمی یک استثنا است که تصویر طبیعت تنها در سطح و ظاهر کارش مشهود است و در لایه‌های عمیق‌تر اشارات و اندیشه‌های کلی‌تری به ذهن متبادر می‌شود که درواقع مضمون اصلی اثر را دربر می‌گیرد. به نظر می‌رسد برای او طبیعت بستری است برای سیر در جهان ذهن، درحالی‌که برای همتایانش ذهن مرکبی است برای سیر در آفاق طبیعت. ازاین‌رو نقاشی‌های آنها بر جهان فرم معطوف شده، درحالی‌که عکس‌های کیارستمی از ملاحظات فرمالیستی عبور و به‌سرعت ماهیت مفهومی و کنایه‌ای خود را عیان می‌کنند. عکس‌های اولیه او تمایل محسوسی به روح نقاشی داشتند، درحالی‌که آثار متأخر وی به شکل آشکاری به سمت هویت نوینی از رسانه عکس یا فتوآرت متمایل شده که به بهترین وجه در سری جدید سفیدبرفی او تبلور یافته است.

از مجموعه عکس‌های عباس کیارستمی

از مجموعه عکس‌های عباس کیارستمی

نگاهی به آثار گرافیکی و عکس‌های کیارستمی

با دِلش

محمد احصایی
نقاش و طراح گرافیک

آشنایی و دوستی من و عباس کیارستمی به قبل از انقلاب برمی‌گردد. من در مؤسسه پارس با افرادی مانند مرتضی ممیز، محلاتی، آیدین آغداشلو، علی‌اصغر معصومی، درفشه و... همکار بودم. دوستی من با کیارستمی از طریق دوستانی مانند آغداشلو و ممیز که از دوستان او بودند، شکل گرفت. آن‌موقع در برنامه‌هایی که با دوستان مشترک داشتیم، همدیگر را می‌دیدیم و به مرور دوستی ما بیشتر شد. گاهی به خودش می‌گفتم که اولین کسی که تشخیص جایزه‌گرفتنش را داده است، من بودم. ماجرا این بود که بعد از ساخت فیلم مسافر به سفارش کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، این فیلم را دیدم و متوجه زیبایی آن شدم. به او گفتم مطمئنم جایزه می‌گیری و همین‌طور هم شد. نکته‌ای که درباره فیلم‌های او می‌توانم بگویم، این است که وقتی به آثار سینمایی‌اش نگاه می‌کردم، متوجه می‌شدم بن‌مایه نگاه او از طریق چشم دلش است؛ وگرنه او هم اسیر فنون سینمایی و مسائل گذران بر مردم می‌شد. در تعلیماتِ ساموارایی می‌گویند کسی که خوشنویسی می‌کند، باید رعایت قواعد را کنار بگذارد تا اتفاقات جالبی که در روحش می‌افتد، در اثرش نمود پیدا کند. درباره کیارستمی نیز این‌گونه است. شاید مهم‌ترین دلیل توفیق کیارستمی در همان ساده‌دیدن و خالص‌دیدنش باشد. ترجیح او در کارکردن با افراد غیرحرفه‌ای نیز به همین موضوع برمی‌گردد؛ چراکه افراد غیرحرفه‌ای سادگی و زلالی خواست کیارستمی را نقش‌آفرینی حرفه‌ای نمی‌کردند و همانی بودند که کیارستمی می‌خواست. دوم اینکه وقتی از غیرحرفه‌ای‌ها بهره می‌برد، بیننده و تماشاگر هم عمده توجه خود را به موضوع فیلم و نحوه روایت کیارستمی معطوف می‌کرد.

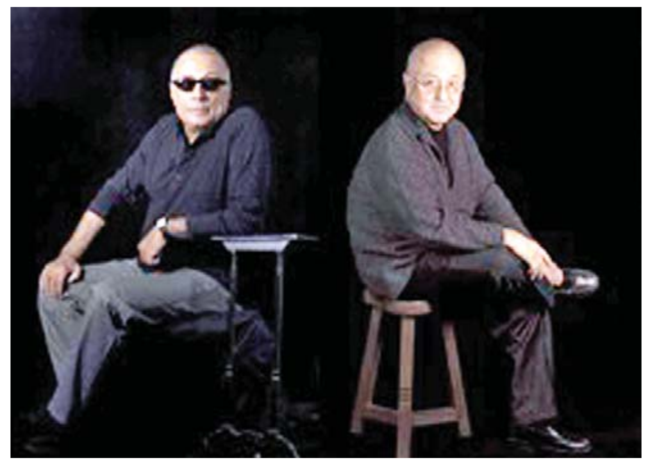
هم‌نقاش، هم‌گرافیست

عباس کیارستمی فارغ‌التحصیل رشته نقاشی بود و فارغ‌التحصیلان این رشته در کارهای گرافیکی هم شرکت می‌کنند؛ مثلا ممیز، آغداشلو، شیوا، فرشید مثقالی، ابراهیم حقیقی و فوزی تهرانی و... نقاش بودند؛ اما از طریق نقاشی به گرافیک آمدند و وقتی سفارش یک کار گرافیکی می‌گرفتند، با پشتوانه نقاشی کار می‌کردند. حالا وقتی یک نقاش قرار است تیتراژ فیلمی مانند «قیصر» را درست کند، دارد کار گرافیکی می‌کند؛ چون باوجود نقاط مشترکی که نقاشی و گرافیک با یکدیگر دارند؛ اما به‌هرحال دو رشته مجزا هستند و در گرافیک دیزاین، دانش گرافیکی در مقایسه با اهداف نقاشی، تعیین‌کننده‌تر است؛ چراکه اهداف در گرافیک به سفارش‌دهنده و موضوع بستگی دارد. وقتی کارگردان قیصر از کیارستمی خواست تیتراژ فیلم را درست کند، او به عنوان یک نقاش فیلم را دید و به دلیل ذخیره‌های بصری، از موضوع‌هایی استفاده کرد که به صورت مستقیم به محتوا و روح فیلم ارتباط دارد؛ پس یکی از بهترین تیتراژهایی که می‌توانست برای قیصر ساخته شود، همین تیتراژی بود که کیارستمی ساخت و او در اینجا در مقام گرافیست ظاهر شد. یکی از کارهای دیگر او در گرافیک که با او دراین‌باره مشاوره شد، «کتاب اول» بود. من هم در این کار همکاری کردم و کیارستمی طرح روی جلد کتاب اول را به من سفارش داد. او با استفاده از مهارت‌های گرافیکی که داشت، ابتدا حرف «ب» را روی بیلبوردهای شهر آورد و بعد از آن حرف‌های «الف» و «واو» را اضافه کرد تا از این طریق کنجکاوی مردم را بیشتر کند. این کار یک رفتار کاملا آمیخته گرافیکی و سینمایی است.

کادرهای سهل‌ممتنع

کیارستمی وقتی فیلم می‌ساخت، با کادربندی‌هایش در دوربین، تجربه عکاسی‌اش را به وسیله حافظه بصری خود نشان می‌داد. وقتی کادرهای فیلم‌های او را می‌بینید، انگار با چیدمان چندین فریم عکس مواجه می‌شوید. کیارستمی همواره جست‌وجوگری بود تا در هر شرایط کادرهای زیبا پیدا کند و چون ویسکونتی آنها را بازآفرینی کند، چه در فیلم‌ها و چه در عکس‌هایش. کادرهای او ساده است؛ اما ساده نیست. سهل است چون المان‌های ساده در کادرهای او چیده شده‌اند؛ اما ممتنع نیز هست؛ چون کیارستمی آنها را دیده و انتخاب کرده.

نکته مهم این است که هر فردی تا اندازه‌ای می‌تواند با پشتکار، عشق و علاقه کار کند و جلو برود؛ اما از یک جایی به بعد دیگر نمی‌دانید آنچه موجب متفاوت‌شدن فرد می‌شود، از کجا حاصل شده است. ظرفیت وجودی کیارستمی آن‌قدر باز و پذیرا بود که همه چیز داخل آن قرار می‌گرفت. عباس کیارستمی یک آدم استثنائی بود و حتی زمانی که در قید حیات بود، همه به این موضوع معترف بودند. اینکه چگونه او و مؤلف و نقطه پایانی یک جریان شد، توفیقی است که لیاقتش را داشت.



گفت‌وگو با لیلی گلستان

حاضر بودم ۱۰ سال فرصت بدهم

سحر آزاد

یک گاراژ که اکنون سال‌هاست به یک گالری تبدیل شده، پاتوق خیلی از اهالی تجسمی شده و خاطره مشترکی را میان آنها و لیلی گلستان رقم زده است. یکی از آنها عباس کیارستمی، کارگردان شناخته‌شده ایرانی، است که چندین‌بار نمایشگاه‌های عکسی در این گالری برگزار کرد. او علاوه‌بر فیلم‌سازی، در حوزه تجسمی هم فعالیت و آثاری در زمینه گرافیک و عکاسی خلق کرد بااین‌حال، کمتر آثار او در این رشته‌ها مورد بررسی قرار گرفته بود و به دلیل شهرتی که او در سینمای جهان داشت، طبیعی است سینمای او بیشتر بررسی شد. البته به همه اینها باید نقاشی‌هایش را هم اضافه کنیم که یکی از آنها چند سال قبل در گالری «گلستان» به نمایش گذاشته شد. درباره حضور کیارستمی در حیطه تجسمی با لیلی گلستان، مدیر گالری گلستان، گپ زدیم.

کیارستمی در گفت‌وگویی که انجام داده بود، گفته بود «من را از روی عکس‌هایم جست‌وجو کنید». براین اساس، از روی عکس‌های کیارستمی، چه بخش‌هایی از شخصیت او نمایان می‌شود؟

در عکس‌های او شما شفافیت را می‌بینید و یک‌جور خلاصه‌گویی؛ چند خط سیاه میان زمینه‌ای از برف (مجموعه سفیدبرفی)، چند کلاغ سیاه در زمینه‌ای سبزرنگ (باغ سعد آباد)، تاریکی و نور و رنگ (مجموعه پنجره‌ای رو به حیات). سایه‌ها و تابش نور در مجموعه درها، درهای پوسیده و رنگ‌ورو رفته با کلون‌های متفاوت و همه بسته. عکس‌ها، نگاه او و خلاصگی او را دارند. آدم پرحرفی نبود. بیشتر تماشا می‌کرد. یک نظاره‌گر بزرگ بود.

نقاشی‌ای از کیارستمی در نمایشگاه «صد اثر، صد هنرمند» در سال ۸۹ به فروش رفت و این درحالی است که بیشتر شاهد عکس‌های او بوده‌ایم. دنیای نقاشی و عکس‌هایش چقدر به‌هم نزدیک بود و اصولا چقدر به نقاشی می‌پرداخت؟

درباره نقاشی، باید بگویم نقاش بسیار متبحری بود. کارهایش با مداد رنگی فوق‌العاده‌اند. من سه کار نقاشی کوچک از او دارم؛ یک تک‌درخت پر از شکوفه، یک گندمزار با آسمان ابری و یک طبیعت بی‌جان، یکی از یکی زیباتر. یک روز به او گفتم: «بیا و یک سال کار فیلم‌سازی را کنار بگذار و بنشین و فقط نقاشی کن!» نگاه عاقل‌اندر سفیهی به من کرد و گفت: «مگر می‌شود؟...» همیشه دلم می‌خواست یک نمایشگاه نقاشی‌ای از او برگزار کنم و کارهایش را به مردمی که هرگز کار نقاشی از او ندیده بودند، نشان دهم که نشد. چند سال پیش وقتی قصه «آقاصمد و ماهی سیاه کوچولو» را نوشتم، دلم می‌خواست او تصویرگری کند. قصه را برایش فرستادم. به محض دریافت، به من زنگ زد که عجب تخیلی! این قصه مال من، در راه فرودگاه هستم. برگردم شروع می‌کنم. برگشت با سه سی‌دی از مناظر زیر دریا. گفت: «به سه شهر رفتم و آکواریوم‌های هرسه را تماشا کردم. یک ماه فرصت بده». من حاضر بودم ۱۰ سال فرصت بدهم! بعد از یک ماه گفت: «نمی‌توانم. سال‌هاست دستم کار نکرده و فقط مغزم کار کرده...» و نشد.

عباس کیارستمی در گالری شما نمایشگاهی از عکس‌هایش برگزار کرد. ایده این نمایشگاه چگونه شکل گرفت و تجربه برگزاری آن چگونه بود؟

او و چهار بار در گالری من نمایشگاه گذاشت؛ بار اول عکس‌های منظره‌ها، بار دوم عکس‌های مجموعه «سفید برفی»، بار سوم شیشه‌های باران‌خورده و مناظری از ورای آب باران و بار چهارم، عکس‌های بسیار بزرگ از مجموعه «پنجره‌ای رو به حیات» و نه حیاط. خودش این نمایشگاه آخر را خیلی دوست داشت. در گفت‌وگویی گفته بود: عکس‌های بزرگ من در گالری کوچک گلستان.

می‌گفت چه خوب که عکس‌ها این‌قدر بزرگ هستند و گالری این‌قدر کوچک. انگار ما داخل عکس هستیم و جزئی از عکس. خودش در یادداشتی که شهریور ۸۷ در «شهروند امروز» نوشت، درباره تجربه برگزاری نمایشگاه در گالری گلستان گفته بود: «لیلی گلستان پیش از اینکه گالری‌دار باشد، کتاب‌دار بود. همان روزها بود که عکس‌های مرا دید و پیشنهاد چاپ و تکثیر و نمایش آنها را داد بی‌آنکه گالری داشته باشد. ۱۸، ۱۹ سال پیش عکس‌های من برای اولین‌بار روی دیوار گالری گلستان بالا رفت و امروز که من برای خودم یک عکاس حرفه‌ای شده‌ام، باید این را مدیون او بدانم و خوب‌وبد عکس‌هایم را به گردن او بیندازم. کسانی که در گالری گلستان نمایشگاه داشته‌اند، فکر می‌کنم با من هم‌عقیده باشند که داشتن نمایشگاه در این گالری یک تجربه استثنایی است، به‌ویژه پس از روزهای شلوغ افتتاح؛ وقتی گالری حال‌وهوای عادی خودش را پیدا می‌کند. گالری گلستان بازدیدکننده یا مشتری عبوری کم دارد و این را باید مدیون موقعیت جغرافیایی این گالری دانست که این شانس را به شما می‌دهد که گاهی در خلوت و سکوت، تماشاگر کارهای خودتان باشید و اگر آدم خوش‌طوری باشی، از مصاحبت شیرین و دلپذیر صاحب گالری برخوردار شوی و از هردری سخن بگویی و بشنوی و به صدای لاینقطع آب گوش دهی که در خیابان یک‌طرفه لقمان ادهم از بالا به پایین در جریان است و این‌روزها شانس می‌خواهد به مدت یک هفته شنیدن صدایش و تماشای آنکه لابه‌لای درختان چنار پیچ‌درپیچ تاب می‌خورد و گاهی دیدار کسانی که برای قدم‌زدن غروب از خانه خارج می‌شوند، به گالری سرمی‌زنند نه برای اینکه کارهای شما را ببینند، برای حال‌واحوال با صاحب گالری که دیدارشان مغتنم است. من احمد محمود را برای اولین‌بار در این گالری ملاقات کردم».

سیر عکس‌های او را به‌ویژه بعد از آنکه در گالری شما نمایشگاه برپا کرد، باز هم دنبال کردید؟

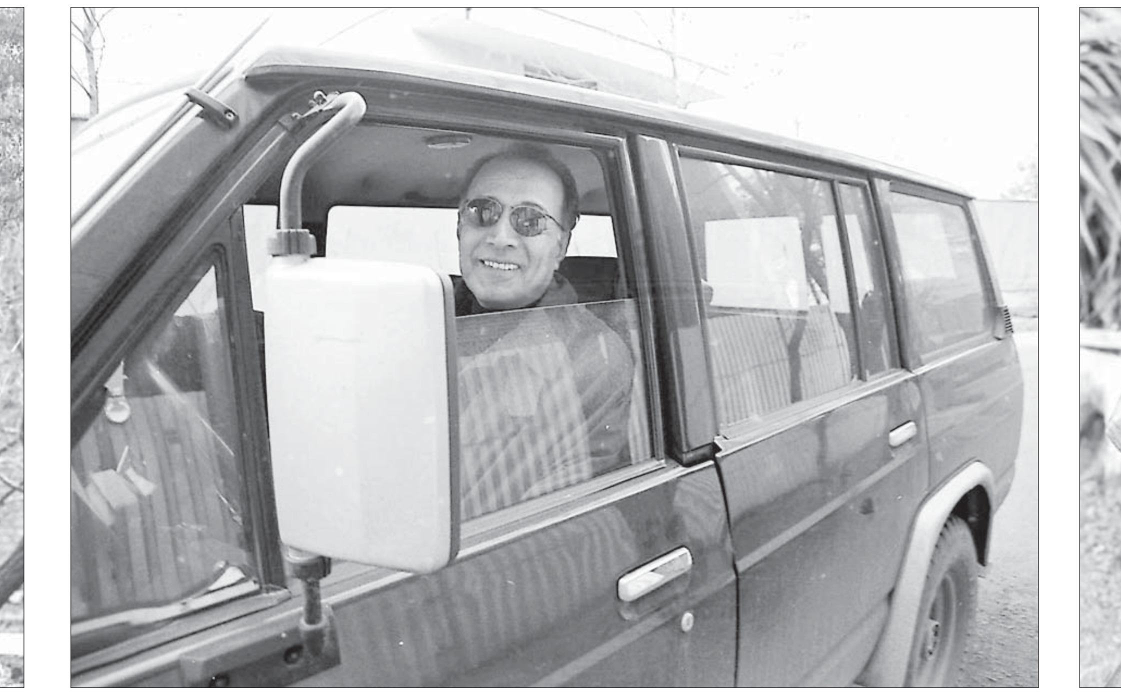
در هر نمایشگاه، عکس‌ها موضوعی متفاوت داشتند مثل برف‌ها، کلاغ‌ها، از درون اتاق به بیرون و شیشه‌های خیس از باران و درها؛ موضوع‌هایی متفاوت و همه در حد اعلی؛ همه با نگاهی متفاوت؛ موضوع‌هایی عادی و معمولی اما با نگاهی دیگر؛ یک نگاه فلسفی، یک نگاه معنوی، نگاهی مختص عباس کیارستمی و لاغیر.

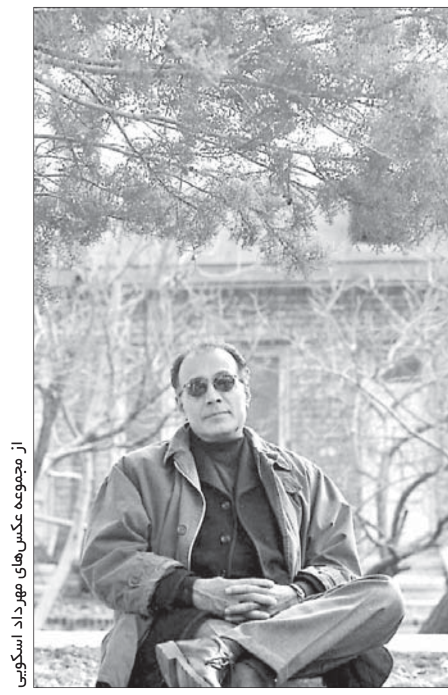
چشم‌هایی که از پشت عینک آشکار شدند

فخرالدین فخرالدینی
عکاس

عباس کیارستمی هم یکی از مفاخر فرهنگ و هنرمان بود که در مجموعه پرتره‌هایی که از چهره‌های هنری گرفته بودم، از او هم عکاسی کردم. من از کسانی که می‌خواهم برای مجموعه‌ام عکاسی کنم، دعوت می‌کنم به آتلیه‌ام بیایند و از او هم دعوت کردم به آتلیه‌ام بیاید. باید بگویم عکاسی از او بسیار دوستانه انجام شد؛ چون شخصیت والایی داشت و در بسیاری از نمایشگاه‌هایی که برگزار کرده بودم، به دیدن نمایشگاه آمده بود. هنگام عکاسی درباره نورپردازی و پروژکتورهایی که با آنها کار می‌کردم، صحبت شد و اینکه نورپردازی چقدر مهم است. من گفتم معمولا پروژکتورها را طوری می‌سازم که بتوانم به نور دلخواهم برسم و او هم گفت به نورپردازی علاقه دارد. این بود که همیشه عینکی تیره و سیاه بر چشمانش داشت و نگاهش را از دیگران پنهان می‌کرد. در تمام مدتی که به عکاسی پرتره پرداخته‌ام، دوست داشتم ابعاد درونی آدم‌هایی را که جلوی دوربینم قرار گرفته‌اند، نشان دهم و یکی از مسائلی که معمولا در یک پرتره روی نشان‌دادن احوالات تأثیر می‌گذارد، چشم‌های افراد است، اما به دلیل اینکه کیارستمی را همیشه با عینک تیره دیده بودیم، اینکه چگونه باید تصویر کیارستمی را نشان دهم، من را به فکر فروبرد. دوست داشتم چشم‌های کیارستمی را نشان دهم و خب خیلی ساده می‌توانستم بگویم عینکش را بردارد، اما احساس کردم در آن صورت دیگر آن کیارستمی که ما در ذهنمان هست، نمی‌شد؛ بنابراین به دنبال راه‌حل دیگری رفتم و در نهایت به این نتیجه رسیدم که نورها را طوری تنظیم کنم که چشم‌های کیارستمی نیز دیده شود، پس با پنج نورافکن و بدون آنکه به او بگویم، پشت عینک سیاهش را هم روشن کردم و برای نخستین‌بار چشم‌هایش را به مخاطب نشان دادم. یادم است یک‌بار دیگر که درباره عکاسی صحبت می‌کردیم، می‌گفت همیشه در تمام سفرهایش دوربین به همراه دارد و بدون اینکه سوژه خاصی در ذهنش باشد، عکاسی می‌کند. او هنرمند باذوقی بود که کادربندی‌ها و انتخاب مکان‌هایش باعث شد عکس‌هایی بگیرد که منحصر به خودش بود.

البته غیر از عکاسی درباره نقاشی هم با کیارستمی صحبت می‌کردیم؛ چون هر دوی ما نقاشی می‌کردیم و من گاهی نقاشی‌هایم را به او نشان می‌دادم. او هم نقاشی می‌کرد و با اینکه گفته بود نقاش موفقی نبوده، اما به نظرم بیشتر از روی مناعت طبع چنین گفته بود؛ چون نقاشی‌هایش خوب بود و در نقاشی هم استعداد داشت.





از مجموعه عکس‌های مهرداد اسکویی

آونگ

یادداشت‌هایی درباره هنر معاصر

دوربین و نزدیک‌بین

علیرضا امیرحاجبی

هنر معاصر زمینه‌ای است برای طرح پرسش‌ها. حال این پرسش‌ها می‌توانند پاسخی داشته باشند و می‌توانند بدون پاسخ رها شوند. اما اصل پرسش همواره در هنر معاصر باقی می‌ماند. چندروز پیش دوستی پرسید: «آیا اجرای مجدد یک اثر پرفورمنس در زیرمجموعه هنر میان‌موضوعی/ میان‌رشته‌ای intersubjective قرار می‌گیرد؟» این پرسش را در همان‌جا به طور مختصر پاسخ دادم که «خیر اجرای مجدد یک پرفورمنس در همان حوزه پرفورمنس قرار می‌گیرد و نه هنر میان‌رشته‌ای».

اما به دلیل وفور این‌گونه آثار که به تکرار یک اثر قدیمی می‌پردازند و نیز مسئله هنر میان‌رشته‌ای، فکر کردم که بد نیست به‌طور خلاصه در ستون این هفته به آن بپردازم. دلیل دیگری هم داشتم و آن اینکه عباس کیارستمی، هنرمند بزرگ کشورمان که هنوز به‌شدت داغدار فقدانش هستیم، دغدغه‌های فراوانی در زمینه هنرهای چندوجهی داشت و هیچ‌گاه به یک رشته هنری بسنده نکرد.

ریشه‌های اصلی هنرهای میان‌رشته‌ای را می‌توان در مکتب باهاوس جست‌وجو کرد؛ مکتبی که بسیاری از هنرمندان از رشته‌های مختلف از جمله نقاشی، تئاتر، معماری و مجسمه‌سازی را دور هم جمع کرده بود تا فضایی جدید برای حل مشکلات زیباشناختی قرن بیستم پیدا شود. ارتباط بین هنرمندانی چون پل کله، والتر گروپیوس، موهیلی ناگی و اسکار اشلمر با مفهوم هنر جامع و کامل در همین مدرسه برقرار شد. دیگر به‌طور دقیق مشخص نبود چه هنرمندی مشغول چه کاری است. طرح‌های گرافیکی برای کتاب اثر پل کله و نیز مجسمه‌هایش که بیشتر فضایی معمارانه را بازنمایی می‌کند یا آثار طراحی اسکار اشلمر که نشان‌دهنده ذهنیت نقاشانه یک کارگردان تئاتر است، نمادی از این پویایی است. دیگر عصر هنر یک‌بُعدی تمام شده بود. این نوع نگاه را اروپا در دوران رنسانس نیز تجربه کرده بود و نمونه بارز هنرمند چند رسانه‌ای را همه به‌خوبی می‌شناسیم: «لئوناردو

داوینچی» که هم نقاش بود، هم مجسمه‌ساز و معمار، هم مهندس هوافضا و هم پزشک. نوعی وحدت و گسترش همه‌جانبه در این‌گونه نگرش به هنر و علوم به وجود آمده بود. این نگرش وحدت‌طلب در دوره کلاسیک رو به افول نهاد تا دوره مدرنیسم و دوستان مکتب باهاوس. البته بهار باهاوس با آمدن رایش سوم به خزانی زودرس تبدیل شد اما ایده هنر چندرسانه‌ای در ناخودآگاه هنرمندان باقی ماند. در دهه ۶۰ میلادی نهضت‌های پیشرو آمریکایی دوباره این نگرش را بازتولید کردند از جمله مهم‌ترین این گروه‌ها در کالج بلک مانتین آمریکا تأسیس شد. گروهی از هنرمندان از رشته‌های مختلف در کنار هم به هنر میان‌رسانه‌ای پرداختند ازجمله جان کیج، مرس کانینگهام، دیوید تودور، رابرت راشنبرگ و فرانس کلاین. پرفورمنس، نقاشی، موسیقی و رقص بدون ارجحیت یکی بر دیگری در کنار یکدیگر قرار گرفتند و یکی از درخشان‌ترین دوره‌های هنر معاصر در همین کالج بلک مانتین رقم خورد؛ اجراهای گروهی و درخشان که ترکیبی بود از هنرهای مختلف در یک‌آن و یک‌لحظه. جان کیج در این میان نقش مهمی را در برجسته‌کردن هنرهای میان‌رشته‌ای برعهده داشت. او، هم نقاشی می‌کرد، هم مجسمه می‌ساخت و هم موسیقی‌دان بود. مفهوم هنر میان‌رشته‌ای در دهه ۷۰ به‌طورکل نهادینه شد و تا به امروز نیز ادامه دارد. در بسیاری از علوم انسانی و نیز علوم دیگری چون فیزیک، ریاضی و شیمی نیز ایده‌های میان‌رشته‌ای مورد توجه فراوان قرار گرفته است و نیز در ادبیات تئوری بینامتنی‌بودن آثار از دهه ۸۰ با استقبال مواجه شد که سرآمد نویسندگان این‌گونه کسی نیست جز امبرتو اکو. نمونه دیگری از نهادهایی که به هنر میان‌رشته‌ای در اروپا پرداختند موسسه مطالعات تطبیقی آکوستیک و موسیقی پاریس مشهور به «ایرکم» است. ایده ایرکم و بنیان‌گذار آن پی‌یر بولز، آهنگ‌ساز فرانسوی، از ابتدا این بود که مرکزی تأسیس شود برای آشتی و پیوند دوباره موسیقی با معماری و فیزیک آکوستیک (علم صوت‌شناسی). این ایده در دهه ۸۰ و ۹۰ میلادی گسترش یافت و از حدود ارتباط معماری و موسیقی بسیار فراتر رفت و مرکزی برای پیوند بین موسیقی و سایر هنرها از جمله هنرهای بصری و اجرائی شد. احساس چندوجهی‌بودن در موسیقی نیز از همان دهه‌های ۷۰ و ۸۰ آغاز شده بود و در اواخر قرن بیستم و آغاز قرن بیست‌ویکم ما شاهد انفجار موسیقی تلفیقی و فیوژن بوده و هستیم.

تمام این سوابق را یادآوری کردم تا به این نکته برسم که هنرمند معاصر می‌تواند در رشته‌های مختلف از روش‌های بیانی مختلف برای ایده‌پردازی و خلق اثر هنری استفاده کند، نقاط مشترک را به یکدیگر پیوند بزند و به نتیجه‌ای چندجانبه برسد. دیگر این افتخار نیست که هنرمندی بگوید به‌جز نقاشی کار دیگری نمی‌کنم. این نگرش تک‌بُعدی در هنر معاصر نشان‌دهنده ضعف و کم‌بینایی هنرمند است. هنرمند می‌تواند از پتانسیل‌های جدید و روزآمد تکنولوژیک برای بیان ایده‌هایش استفاده کند. شاه‌راه هنر، شاه‌راه انتخاب‌های بد و خوب است. من تعجب می‌کنم چگونه یک نقاش که خود را معاصر می‌نامد، موسیقی پاپ لس‌آنجلسی گوش می‌کند. آیا او به‌واقع معاصر است؟ این موضوعات همگی به هم مربوط هستند و تناسبات ظریفی بین آنها وجود دارد. نمی‌توانیم موسیقی عامه‌پسند گوش دهیم و ادعای معاصریت و هنر پست‌مدرن و هایپررئال داشته باشیم. دوستی می‌گفت گوش‌دادن به همین‌گونه آهنگ‌ها هم خودش نوعی کنش پست‌مدرن است. خلاصه کلام آنکه هنر معاصر شکاف‌ها و خلأهای هنر در قرون گذشته را با تلفیق و ترکیب و همکاری پر می‌کند. خلق اثر معاصر دیگر تنها روی یک بوم نقاشی خلاصه نمی‌شود؛ فرهنگ متکثر، زبان متکثر، رسانه و هنرمند متکثر می‌خواهد.