با سهراب دریابندری به بهانه نمایش مستند «این پیکان» در گروه هنر و تجربه

پیکان، به‌مثابه آینه جامعه معاصر ایران

عسل عباسیان

سهراب دریابندری، از کودکی «مشقِ تماشا» کرده؛ شاید از همان هفت‌سالگی که پدرش، نجف دریابندری، دوربین کوچک canon ۱۱۰ را دستش داد تا لحظاتی از واقعه‌ای خانوادگی را ثبت کند، او به این باور رسید که باید با دقت «به همه‌چیز» تماشا کرد؛ حتی به روزمره‌ترین چیزها...؛ و ثبت کرد و ثبت کرد و ثبت کرد تا جایی که پس از ترک تحصیل در دوره دبیرستان، وقتی هم‌سن‌وسالانش پشت کنکور بودند یا ورود خود به دانشگاه را جشن می‌گرفتند، اولین نمایشگاه عکس خود را به طور مشترک با رعنا دبیری، به تشویق بهرام دبیری و ابراهیم حقیقی در گالری سیحون برگزار کند.

سپس راه عکاسی را سال‌ها ادامه داد و در خانه پدر و مادرش - نجف دریابندری و فهیمه راستکار- در جایی که از همان کودکی او، آثار نقاشانی مثل هوشنگ پزشک‌نیا را روی دیوار داشت، در دورهمی‌های روز جمعه و دیگر معاشرت‌ها، برایش بستری مفیدتر از هر دانشگاهی ایجاد شد و از دوستان خانوادگی‌شان همچون منوچهر انور و بیژن مفید، آموخت و آموخت و آموخت، چنان‌که خود را از تحصیل در دانشگاه بی‌نیاز دید.

مدام عکاسی کرد تا گذرش به مستندسازی هم افتاد و همراه با شاهین آرمین به بررسی جامعه‌شناختی یک اتومبیل در تاریخ معاصر ایران پرداخت و حاصل کار، مستند پرتره «این پیکان» شد که این روزها در گروه هنر و تجربه نمایش داده می‌شود؛ مستندی که شاید بارزترین ویژگی‌اش، خارج‌کردن پیکان، از وضعیت کالاوارگی و بازنمایی آن توأم با تشخصی انسانی و تاریخ‌ساز است و می‌توان یک‌جورهایی آن را نماد نوعی سوبژکتیویته جمعی ایرانی تلقی کرد.

در این مستند، پیکان درواقع روایتی از تاریخ معاصرِ جامعه ایران است و همچون آینه‌ای عمل می‌کند که بازنمای زندگی شهری‌شده و ملتهب ایرانی است.

با سهراب دریابندری به بهانه اکران «این پیکان»، درباره این فیلم و مسیری که او در حیات هنری خودش با تجربه انواع ژانرهای عکاسی (عکاسی تئاتر، تبلیغاتی، صنعتی و بیش از همه مستند) طی کرده و در نهایت به سینما رسیده، گفت‌وگو کردیم.

چه شد که پیکان سوژه شما شد و تصمیم گرفتید درباره این اتومبیل محبوب و قدیمی مستند «این پیکان» را بسازید؟

مدتی قبل از این، روی پروژه‌ای کار می‌کردم که بیشتر به مقوله کوچ و اینها مربوط می‌شد. به‌طورکلی مسئله امکان تحرک یا به قول خارجی‌ها «موبیلیتی» برای من از آنجا به وجود آمده بود. اینکه مردم یک جامعه تا چه اندازه‌ای در سطح کشور خودشان یا جهان متحرک باشند و استراتژی آنها برای زندگی به قول معروف تا چه اندازه‌ای یک‌جانشینی یا برعکس کوچنده و متحرک باشد مسئله بسیار مهمی است. ما ایرانی‌ها، هم از نظر پراکندگی در جهان بسیار کوچنده هستیم، هم از نظر تاریخی عشایرمان مهم و در نوع خودشان بسیار پیشرفته هستند. وقتی که متوجه شدم شاهین که خودش یک ایرانی ساکن آمریکا بود، به دنبال کار درباره پیکان است، فکر کردم این رابطه برای من بسیار جذاب است. چون هم شاهین درواقع یک مهاجر ایرانی بود و هم به نظرم رسید پیکان تا چه حدی در تحرک‌بخشیدن به جامعه ایران در دوران جدید مؤثر بوده. شاهین هم تحقیق خیلی خوبی کرده و اطلاعات خیلی خوبی گردآوری کرده بود. دیگر بهانه‌ای برای انجام‌ندادن کار وجود نداشت.

چه شد که شما و آقای شاهین آرمین مشترکا این مستند را کارگردانی کردید؟

خب شاهین غیر از تحقیق، از قبل، کارهایی برای یک مستند درباره پیکان کرده بود و ظاهرا آن پروژه با شکست مواجه شده بود. دلش می‌خواست به هر قیمتی شده یک کاری انجام شود. من هم در ابتدا می‌گفتم اگر می‌خواهی کار درست انجام شود باید خودت فیلم را بسازی، اما شاهین تجربه کار فیلم نداشت. به‌هرحال آرام‌آرام به این نتیجه رسیدیم که باید با هم این کار را انجام بدهیم. برای این کار چند ماه خودمان را توی کارگاه حبس کردیم و روزی ۱۳، ۱۴ ساعت کار می‌کردیم؛ یعنی بیشتر حرف می‌زدیم و من می‌نوشتم. من باید همه تحقیق شاهین را یاد می‌گرفتم و بالاخره همه‌چیز را با هم مرتب کردیم و یک ساختار درست‌وحسابی به وجود آمد. در حقیقت ماجرای زندگی پیکان به سه قسمت اصلی تقسیم شد؛ پیکان به‌عنوان ماشین روز که گاهی هم بهش تازه‌عروس می‌گفتیم، پیکان به‌عنوان الاغ بارکش و عصای دست مردم و پیکان به‌عنوان یاد و خاطره. البته پیکان یک دوره کوتاه هم بعد از جنگ داشت که مردم از دستش خسته شده بودند. می‌شود گفت دوره طول‌کشیدنش بود. بقیه اطلاعات مربوط به تاریخ پیدایش پیکان و این‌جور چیزها را هم به این ساختار وصل کردیم.

رفتن سراغ سوژه‌ای مثل پیکان که هواداران زیادی دارد، کار را سخت می‌کند و شما باید طوری به سوژه بپردازید که به هواداران آن بر نخورد. این موضوع حین ساخت این مستند، کارتان را دشوار نمی‌کرد؟

این تنها سختی ماجرا نبود. مسئله اصلی برای ما این بود که ما درباره چیزی صحبت می‌کردیم که مردم فکر می‌کردند آن را خیلی خوب می‌شناسند، ولی مردم در حقیقت چیز زیادی درباره این ماشین که از کجا آمده و چطور طراحی شده و ... نداشتند. بنابراین ما مجبور بودیم داستان را از حدود صد سال پیش در انگلیس آغاز کنیم. اطلاعات کافی وجود نداشت و در نتیجه انواع خرافات جای خالی این اطلاعات را پر کرده بود. به‌طورکلی این خاصیت وجود دارد که وقتی مردم اطلاعات درست نداشته باشند با تخیل و انبساط شدید اطلاعات کمی که دارند فضا را پر می‌کنند. این اشکال هم از همان سال اول تولید پیکان به وجود آمده بود که اطلاعات درستی به مردم نداده بودند. بعدا هم کسی به فکرش نیفتاده بود.

به‌هرحال این سخت‌ترین قسمت ماجرا بود. البته ما به‌خاطر اینکه صدای مخالفان پیکان در فیلم شنیده می‌شود، مورد انتقاد دوستداران پیکان هستیم؛ اما این هم واقعیت است، پیکان از دید خیلی‌ها نماد و نمونه همه بدبختی‌ها و مصیبت‌ها بود. کاریش نمی‌شد کرد، باید صدای آنها هم شنیده می‌شد.

در تحقیقات میدانی‌ای که در پروسه ساخت این مستند داشتید جالب‌ترین چیزی که در باره پیکان با آن مواجه شدید چه بود؟

تحقیق شاهین خیلی زودتر شروع شده بود. تحقیق درباره پیکان ماجرای پیچیده‌ای دارد و در حقیقت هنوز هم ادامه دارد؛ اما برای من نگاه‌کردن به عکس‌های انقلاب خیلی جذاب بود، شاید بهترین قسمت کار بود. در حدود پنج، شش هزار عکس را تماشا کردم تا حدود شش یا هفت عکس را انتخاب کردم که کار عکاس فرانسوی، میشل ستبون بود. برای تهیه آن عکس‌ها هم با آقای ستبون تماس گرفتیم و ماجرایی داشت تا بالاخره اجازه استفاده از عکس‌ها را خریدیم. به‌هرحال عکس‌ها خیلی جالب بودند و می‌توانستم توی ذهن خودم حرکات عکاس‌ها را در سطح خیابان‌های شهر تصور کنم. گاهی متوجه می‌شدم عکاس با چه سرعتی در شهر جابه‌جا می‌شده است.

اصلی‌ترین فعالیت هنری شما عکاسی است، چطور شد که پس از سال‌ها عکاسی، به مستندسازی گریز زدید؟

عکاسی همیشه به‌نوعی در زندگی من وجود داشته؛ اما مستندسازی هم برای من خیلی چیز جدیدی نیست. در حقیقت من عکاسی را هم از یک آدم سینمایی یاد گرفتم، آقای احمد پناهی. خیلی وقت پیش، با به‌وجودآمدن دیجیتال ویدئو شروع کردم به آزمایش و ساختن فیلم‌های ویدئویی مختلف و تدوین و این‌جور چیزها. قبل از اینکه اولین کار مستند خودم را که حدود ۱۳ سال پیش بود بسازم، چند تا فیلم تدوین کردم. خیلی وقت‌ها با سازمان‌ها و مراجع مختلف کار می‌کردم؛ اما این فیلم‌ها هیچ‌وقت روی پرده نیامدند، در واقع مصرف‌شان این نبود؛ یکی از فیلم‌هایی که تدوین کردم کار دوستم آقای محمدرضا اجاقی است، به نام «عَلَم واچینی». برای خودم فیلم جالبی است اما خیلی اقبال نداشت.

پیشینه‌تان در عکاسی، چقدر به مستندسازی‌تان کمک کرد؟

در آن زمان اعتقاد رایج این بود که راه سینما از عکاسی می‌گذرد. من هم کار عکاسی را در یک جایی شروع کردم که فیلم‌بردارها و عکاس‌های قدیمی سینما و تلویزیون در آنجا بودند و خیلی از آنها چیز یاد گرفتم؛ اما فکر کنم مهم‌ترین درسی که گرفتم این بود که هیچ‌چیزی بی‌ارزش نیست. عکاسی به آدم یاد می‌دهد به جزئیات دقت کند. نباید هیچ‌چیزی را نادیده گرفت؛ مثل همین پیکان. خیلی‌ها به ما گفتند کارتان بیهوده است. به نظرشان پیکان موجود قابل توجهی نبود؛ اما رابطه من با پیکان از خیلی وقت پیش، از همان موقعی که عکاسی را شروع کردم بیشتر درباره شکل و قیافه‌اش بود. به نظرم شکل عجیبی داشت. باید این را هم اضافه کنم که با وجود اینکه بیشتر کارهای این فیلم را من و شاهین انجام دادیم، اینکه بلد بودم خودم فیلم‌برداری کنم خیلی مهم بود.

کار عکاسی را در یک جایی شروع کردم که فیلم‌بردارها و عکاس‌های قدیمی سینما و تلویزیون در آنجا بودند و خیلی از آنها چیز یاد گرفتم؛ اما فکر کنم مهم‌ترین درسی که گرفتم این بود که هیچ‌چیزی بی‌ارزش نیست. عکاسی به آدم یاد می‌دهد به جزئیات دقت کند. نباید هیچ‌چیزی را نادیده گرفت؛ مثل همین پیکان.

باز هم مستند خواهید ساخت؟ ادامه راه با چه سوژه‌هایی برایتان رقم خواهد خورد؟

حتما سعی خواهم کرد باز هم مستند بسازم. به‌هرحال مسئله تحرک و جابه‌جایی هنوز هم برای من جذاب است. این را مدیون همان پروژه قبلی هستم که هیچ‌وقت تمام نشد؛ اما با توجه به تجربه‌هایی که با میراث فرهنگی دارم این‌هم برایم اهمیت دارد. میراث فرهنگی کشور ما ثروت بی‌کرانی است که به این زودی‌ها حد و اندازه‌اش معلوم نخواهد شد. هم میزان و مقیاس آن شگفت‌آور است، هم در وضعیت کنونی می‌تواند خیلی به ما کمک کند. آن‌قدر کارِ انجام‌نشده زیاد است که در مقابلش احساس حقارت می‌کنم.

کارگردانی دونفره چطور تجربه‌ای بود؟ باز هم به همین منوال کار را ادامه خواهید داد؟

کار با شاهین، برای من اثبات این موضوع بود که کار گروهی در ایران امکان‌پذیر است. به‌طورکلی ما در این زمینه مردم خوش‌نامی نیستیم، حداقل از نظر خود ما ایرانی‌ها. کار گروهی احتیاج به روش‌ها و ملزوماتی دارد که ما خیلی با آنها آشنایی نداریم. به‌هرحال گذشته از اینکه انجام‌دادن این کار چه اندازه برای دو نفر سخت بود، مجاورت با آدمی که تجربه سال‌ها کار مهندسی جدی داشته جالب بود. مهندس‌ها نگاه مخصوصی به قضایا دارند که همیشه مقوله ساختار و برنامه‌ریزی در آن اهمیت دارد. ما بارها و بارها جا عوض کردیم؛ گاهی شاهین به‌عنوان کارگردان با فیلم‌بردارش صحبت می‌کرد، گاهی من به‌عنوان کارگردان با محقق یا نویسنده پروژه طرف می‌شدم. خیلی نقش عوض کردیم و این نقش‌عوض‌کردن‌ها چیزهای خیلی زیادی به ما یاد داد. باید خیلی حرف می‌زدیم. ساعت‌ها حرف زدیم و همه‌چیز را با حرف‌زدن و صرف وقت حل کردیم.

شما چند سال در خارج از ایران زندگی و تحصیل کردید. چه شد که به ایران بازگشتید، درس را رها کردید تا اینجا کار کنید؟

نه، درس را در آمریکا رها نکردم. درس را بعد از مدتی در ایران رها کردم. در آمریکا که بودم احساس می‌کردم جای من در ایران است. مسائل و مشکلات جامعه آمریکا برایم اهمیت ندارد. میراث فرهنگی دارم این‌هم برایم اهمیت دارد. میراث فرهنگی کشور ما ثروت بی‌کرانی است که به این زودی‌ها حد و اندازه‌اش معلوم نخواهد شد. هم میزان و مقیاس آن شگفت‌آور است، هم در وضعیت کنونی می‌تواند خیلی به ما کمک کند. آن‌قدر کارِ انجام‌نشده زیاد است که در مقابلش احساس حقارت می‌کنم.

کارگردانی دونفره چطور تجربه‌ای بود؟ باز هم به همین منوال کار را ادامه خواهید داد؟

کار با شاهین، برای من اثبات این موضوع بود که کار گروهی در ایران امکان‌پذیر است. به‌طورکلی ما در این زمینه مردم خوش‌نامی نیستیم، حداقل از نظر خود ما ایرانی‌ها. کار گروهی احتیاج به روش‌ها و ملزوماتی دارد که ما خیلی با آنها آشنایی نداریم. به‌هرحال گذشته از اینکه انجام‌دادن این کار چه اندازه برای دو نفر سخت بود، مجاورت با آدمی که تجربه سال‌ها کار مهندسی جدی داشته جالب بود. مهندس‌ها نگاه مخصوصی به قضایا دارند که همیشه مقوله ساختار و برنامه‌ریزی در آن اهمیت دارد. ما بارها و بارها جا عوض کردیم؛ گاهی شاهین به‌عنوان کارگردان با فیلم‌بردارش صحبت می‌کرد، گاهی من به‌عنوان کارگردان با محقق یا نویسنده پروژه طرف می‌شدم. خیلی نقش عوض کردیم و این نقش‌عوض‌کردن‌ها چیزهای خیلی زیادی به ما یاد داد. باید خیلی حرف می‌زدیم. ساعت‌ها حرف زدیم و همه‌چیز را با حرف‌زدن و صرف وقت حل کردیم.

شما چند سال در خارج از ایران زندگی و تحصیل کردید. چه شد که به ایران بازگشتید، درس را رها کردید تا اینجا کار کنید؟

نه، درس را در آمریکا رها نکردم. درس را بعد از مدتی در ایران رها کردم. در آمریکا که بودم احساس می‌کردم جای من در ایران است. مسائل و مشکلات جامعه آمریکا برایم اهمیت نداشت؛ اما مدرسه و تحصیل در آمریکا خیلی در من اثر گذاشت. در همان مدت کوتاه خواه‌ناخواه یک‌مقدار آمریکایی شدم، اما هیچ‌وقت آمریکا برایم مهم نمی‌شد. احساس می‌کردم آمریکا به من ربطی ندارد. بعد از اینکه به ایران آمدم، مدرسه خیلی جای خسته‌کننده‌ای بود. از احترام و منزلتی که در آمریکا به‌عنوان شاگرد داشتم دیگر خبری نبود. درس‌ها هم سخت‌تر بود و هم معلوم نبود چیزهایی که یاد می‌گرفتیم به چه کاری می‌آمد. یعنی مثلا در حد خیلی بالایی شیمی درس می‌دادند، ولی معلوم نبود این فرمول‌ها را کجا و چطور باید به کار گرفت. باید همه‌چیز را حفظ می‌کردیم. از ما انتظار نمی‌رفت که خودمان فکر کنیم، در واقع شاید برعکس بود.

شما فرزند نجف دریابندری و فهیمه راستکار هستید. متأثر از تخصص حرفه‌ای هر دو این افراد هم ترجمه می‌کنید و هم فعالیت سینمایی دارید. فرزند این دو نفر بودن برای شما چه موقعیتی را رقم زد که شما نیز در امتداد مسیر این دو، راه خودتان را یافتید؟

نجف و فهیمه، هر دو آدم‌هایی بودند که زندگیشان از کار خودشان، یعنی ترجمه، نوشتن، تئاتر، سینما و این چیزها تأمین شده. از این نظر هر دو حرفه‌ای بودند. این کارها برایشان تفریح و سرگرمی نبوده. تأمین زندگی از این راه و درعین‌حال حفظ دیدگاه مستقل خودشان، حداقل در آن زمان کار آسانی نبوده. با وجود اینکه دو نفر تا این حد در این راه موفق بودند، تا مدت‌ها وقتی به کسی می‌گفتم عکاس هستم، می‌گفت: «خب، اما شغلت چیه؟»؛ یعنی این چیزها حتی در حدود ۲۰ سال پیش هم از نظر اغلب مردم شغل محسوب نمی‌شد یا اگر هم محسوب می‌شد، به قول معروف شغل نان و آب‌داری نبود. بنابراین شاید بشود گفت جریان و فضای اجتماعی ما علیه ما بود؛ اما وقتی تا این اندازه با کتاب و نقاشی و موسیقی تماس داشتی، دیگر رهاکردنش کار ساده‌ای نیست. بهترین راه هم برای اینکه تماس خودت را حفظ کنی، این است که اینها را برای خودت به‌عنوان حرفه انتخاب کنی. دراین‌صورت، حرفه تو این خواهد بود که عکس و کتاب و نقاشی و موسیقی و اینها دوروبرت باشند.

در ضمن مادر و پدر من با توجه به حرفه‌ای‌بودنشان، برای خودشان مستقل بودند. فهیمه، فهیمه بود و نجف هم نجف بود. با هم در مسائل حرفه‌ای و به‌ویژه تصمیم‌های مهم اختلاف نظر داشتند. باوجوداین باید به‌عنوان یک زوج زندگی می‌کردند. این هم کار ساده‌ای نیست، بنابراین در خانه ما نوعی استقلال و آزادی عملی و فکری حکمفرما بود. غیر از این اصلا نمی‌شد زندگی کرد. هرکسی برای خودش اعتقاداتی داشت. من از این نظر هم خیلی خوش‌شانس بودم که پدر و مادرم هر دو اهل معاشرت با بقیه بودند و خیلی فرصت‌ها برای من به وجود آمد تا از بهترین‌ها، چیز یاد بگیرم که البته خیلی هم کم‌کاری و تنبلی کردم. قدر خیلی‌ها را ندانستم؛ اما به‌هرحال به ناچار خیلی چیزها را یاد گرفتم و به نظرم این باعث شد که من هم مثل بقیه توان شناکردن در جهت خلاف جریان را پیدا کنم. این شد که توانستم تا حدی نسبت به جوّ حاکم بی‌اعتنا باشم و به کاری که دوست داشتم، برسم.

مهم‌ترین یادگار فهیمه راستکار و نجف دریابندری در جهان‌بینی شما، چه در زندگی و چه در کار هنری و ادبی چه بوده است؟

در یک کلام، عشق! فکر می‌کنم اگر به کار هر دو آنها و خیلی از آدم‌های هم‌ترازشان خوب نگاه کنید، خواهید دید که منشأ نیروی بزرگ و پشتیبان اصلی آنها عشق بوده. درست است که منشأ خود به خود وجود دارد؛ اما دوست‌داشتن و محبت هم مثل خیلی چیزها یادگرفتن می‌خواهد. به نظرم آنها عاشق مردم و عاشق کار بودند و این عاشقی را هم بلد بودند. این یادگار هم برای من تنها نیست؛ اما من هم یادگاری بهتر از این ندارم و احساس می‌کنم با همه مردم شریک هستم.

بسیاری از فرزندان بزرگان از اینکه هویت‌شان به مادر و پدرشان نسبت داده شود، می‌گریزند و مایل‌اند از زیر سایه آن اسامی بیرون بیایند. برخورد شما با «فرزند نجف دریابندری و فهیمه راستکار» خطاب‌شدن چگونه است؟

بله، گاهی این هست؛ اما من همیشه میانه خوبی با هر دو آنها داشتم. گاهی با هم اختلاف داشتیم. گاهی هم دلم می‌خواهد درباره مسئله‌ای با کسی صحبت کنم؛ اما علاقه آن کس به پدر و مادر مانع می‌شود؛ باید صبر کنم و جواب سؤال‌هایشان را بدهم. در واقع خیلی وقت‌ها من از توجه آدم‌ها به حاشیه رانده می‌شوم. حتی وقتی من و آن آدم با هم تنها هستیم. گاهی هم از آنها خوششان نمی‌آید، من هم باید تاوانش را بدهم. اشکالی ندارد، اگر بتوانم این کار را می‌کنم. گاهی هم به نظرشان من فرزند خوبی نیستم. فکر می‌کنند به اندازه پدر و مادرم آدم‌حسابی نیستم. در واقع گاهی خودم هم همین فکر را می‌کنم. یادم هست که یک بار در مدرسه، یکی از معلم‌ها به همکلاسی و رفیقم می‌گفت: «خاک بر سرت که با این رفاقت می‌کنی!» یعنی من را می‌گفت. خب، اینها بود و هنوز هم هست؛ اما من پدر و مادرم را دوست دارم، صحبت درباره آنها برای من هم جذاب است.

و نهایتا اینکه وضعیت این روزهای نجف دریابندری چگونه است؟

نجف در خانه است و یک برنامه نسبتا منظمی را دنبال می‌کند. خب، اگر بگویم وضعش خیلی خوب است، درست نیست؛ اما چه کار می‌شود کرد؟ به‌هرحال زندگی‌اش نسبت به شرایط کیفیت بدی ندارد. خیلی ناراضی نیستم. دوستانش به او سر می‌زنند و گاهی کتابی را ورق می‌زند و گاهی هم به تلویزیون با صدای بسته نگاه می‌کند که البته این کار را از قدیم می‌کرد. می‌گفت: «تصویرش خوبه؛ اما حرف‌هاش به درد نمی‌خوره».

گالری گردی

درباره مجموعه‌مجسمه حمیدرضا فتوحی

خاور نه‌چندان دور

زَروان بختیار

نفت، واژه‌ای که شاید در روز بارها و بارها با آن روبه‌رو هستیم. در قاب تلویزیون، بر امواج رادیو، بر صفحه‌های روزنامه‌ها و... . مقوله‌ای که با مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی گره‌ای ناگشودنی دارد.

گاه این مقوله «نفت» منجر به آثار مثبتی همچون تولید، آسایش، پیشرفت و آرامش طبقات متوسط می‌شود و گاه انسان‌ها و قدرت‌ها سوار بر این مرکب‌اند و به نفع خود می‌تازند و آثار منفی این تاخت‌وتاز چیزی نیست جز استثمار، جنگ و بلایایی که بر سر خاورمیانه آورده است.

نگاه من به اتفاقات نادیده‌گرفته‌شده بین نفت و این مفاهیم است که سبب خلق این آثار شده است.

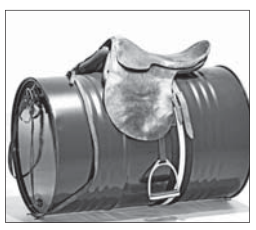
تلاش من این است که بیننده با دیدن این مجسمه‌ها و عناصر به‌کاررفته در چیدمان‌ها به چالش کشیده شود که از روابط درون اثر چیزی را کشف کند و کنشی دوباره در فهمیدن مقوله نفت انجام دهد. من تلاشم را برای کشاندن افکار بر این منظر از نفت همچنان ادامه خواهم داد. امیدوارم بتوانم توجه جوامع نفتی را نیز جلب کنم.

اینها صحبت‌های حمیدرضا فتوحی درباره جدیدترین مجموعه‌مجسمه‌هایش با عنوان «خاور نه‌چندان دور» است که به‌تازگی در گالری ساربان به نمایش گذاشته شد.

فتوحی در این مجموعه موقعیتی جدی را خلق کرده است و در آن می‌کوشد رابطه پنهان فاعلی و مفعولی انسان و نفت را نشان دهد. هنرمند در این آثار بیننده را به کنشی وا می‌دارد تا به اتفاقات نادیده گرفته‌شده بین نفت و مفاهیمی مانند استثمار، جنگ و بلایای دیگر از منظر متفاوتی بنگرد و به‌خوبی توانسته است با ابژه ساده و در دسترسی مثل بشکه نفت و ترکیب فیگورهای مختلف به روابط میان انسان و نفت بپردازد و وارد فرهنگ دیداری جوامع نفتی شود.

حمیدرضا فتوحی متولد ۱۳۵۲ و دانش‌آموخته رشته فنی از دانشگاه تهران است. وی عضو انجمن‌های هنرمندان مجسمه‌ساز ایران و هنر برای صلح است. او همچنین طراحی صحنه، ساخت دکور و عکاسی در سینما و تلویزیون را از سال ۷۴ تا ۹۲ تجربه کرده است.

او یک نمایشگاه انفرادی در سال ۹۱ به نام «برزخ» را در اصفهان و نمایشگاه انفرادی دیگری را با همان نام در تهران در سال ۹۲ برگزار کرده است. همچنین در چندین نمایشگاه گروهی با عنوان‌های چهارمین جشنواره هنر برای صلح در خانه هنرمندان تهران در سال ۹۵، بازار هنر در خانه هنرمندان تهران در سال ۹۵، چهارمین بی‌ینال مجسمه‌های شهری در سال ۹۴، جشنواره بهارستان در تهران در سال ۹۴ و... حضوری پررنگ داشته است.



برج عاج

معماری و امر سیاسی

محمدیاسر موسی‌پور

امروزه که روندهای مسلط معماری در دنیا، آن را با استیلای تصویر و امر بصری مواجه کرده‌اند، سخت‌تر می‌توان از وجه سیاسی معماری سخن گفت. گویی از معماری سیاست‌زدایی شده و به امری تماشایی فروکاست یافته است، اما آیا می‌توان سیاست را جایی بیرون از فرم بیرونی که محل ظهور امر تماشایی است جست‌وجو کرد؟ می‌توان گفت، برای اتخاذ زاویه‌ای سیاسی به معماری از دو نقطه نگاه بهره گرفت؛ اول نقطه نگاهی معطوف به فرم و دوم نقطه نگاهی معطوف به فضا. در اینجا فرم، نماینده وجهی از معماری است که «درک» می‌شود و فضا به مثابه چیزی است که «تجربه» می‌شود. رهیافت اول فرم معماری را رسوبی از ایدئولوژی‌هایی می‌بیند که حاضر نیستند به ساحت ایدئولوژیک خود اعتراف کنند و خود را حقیقی و طبیعی جلوه می‌دهند. این ایدئولوژی‌ها فرم‌های معماری را در یوغ خود منجمد کرده و با بازتولید مکرر خود، خبر از حقیقتی خدشه‌ناپذیر می‌دهند؛ حقیقتی که در حال مخابره آن هستند. کلیساهای قرون‌وسطایی مثال مناسبی برای فهم این نگاه هستند. آنها خود را به‌مثابه مدیومی برای حقیقت عرضه می‌کردند. به‌هرترتیب، معماری در این شرایط، به آن دلیل سیاسی است که همچون مدیایی عمومی، ایدئولوژی مسلط برجامعه را رزونانس می‌دهد و تشدید می‌کند. در این قرائت، انسان به‌مثابه «مخاطبِ» این مدیا پیام فرم را «درک» و متعاقب آن، جای خود را در مناسبات سیاسی جامعه معین می‌کند.

اما زاویه دیگری به وجه سیاسی معماری می‌توان اتخاذ کرد که در آن، انسان از آن جهت که «کاربر» فضای معماری است از آن تأثیر می‌پذیرد و نه از آن جهت که «مخاطب» آن است. اگر مخاطب با درک فرم به مثابه یک مدیا سیاست را به جریان می‌اندازد، کاربر با تجربه‌کردن و صرف‌کردن فضای معماری در سیاست شریک می‌شود. در قرائت اول پای سوژه‌ای دارای ادراک در میان است و در قرائت دوم ما با سوژه‌ای دارای «بدن» روبه‌رو هستیم که از قضا به قول مرلوپونتی به شکلی انتزاعی و فارغ از بدن چیزی را درک نمی‌کند. به‌این‌ترتیب اگر سیاست را تنظیم رابطه میان سوژه‌های انسانی بدانیم که در مقیاسی بزرگ‌تر به فراسیون زیست اجتماعی آنها می‌انجامد، معماری را می‌توان دستگاهی برای تنظیم این رابطه از طریق نظم بدن‌ها به‌شمار آورد. به عبارتی معماری به‌واسطه تنظیم مناسبات میان بدن‌ها وضعیت‌هایی را تشکیل می‌دهد که روابط میان سوژه‌ها را تعریف می‌کند. ادوارد هال در مطالعات خود به‌خوبی از این حقیقت سخن گفته که انسان‌ها چگونه از خلال تنظیم فاصله بدن‌هایشان به تنظیم روابط اجتماعی خود دست می‌زنند. معماری در اینجا دست‌کاری همین مناسبات به حساب می‌آید. این وجه از پتانسیل‌های سیاسی معماری را شاید جرمی بنتام در طرح زندان معروف خود به‌خوبی به ظهور رسانده است. اتاقکی برای زندان‌بان در میان است و زندانی‌ها در محیط دایره چیدمان شده‌اند. این چیدمان بدن‌ها، تولیدکننده وضعیتی است که زندانیان همواره خود را در معرض نظارتی پایان‌ناپذیر می‌یابند و اعمال خود را تحت کنترل نگاه مسلط حفظ می‌کنند. در اینجا ما نه با سطحی رسانه‌ای از فرم معماری که با توزیع وضعیت‌سازِ بدن‌ها در فضا مواجه هستیم. این توزیع بدن‌ها به تولید مناسبات میان بدن‌ها و در نهایت بازتولید جایگاه زندانی و زندان‌بان می‌انجامد.

اما معماری در همه موقعیت‌ها این‌چنین جبری عمل نمی‌کند. سوژه‌های انسانی در عموم فضاهای معماری مختارند که از نظم پیشنهادی فضا برای بدن‌ها امتناع کنند. به‌این‌ترتیب، اگرچه معماری همواره دستورالعمل تخطی‌ناپذیری از مناسبات بدن‌ها نیست، اما همواره پیشنهادی برای این مناسبات هست و از قضا زمانی که سوژه‌ها در برابر پیشنهاد به میان آمده دست به مقاومت و تخطی می‌زنند، همچنان معماری در حال به‌جریان‌انداختن تنش میان نیروهایی سیاسی است که میان بدن‌ها و نظم فضا در جریان است. مثال موردعلاقه میشل دسرتو برای این مقاومت، پارکوربازها هستند. آنها مناسبات پیشنهادی فضا را به بازی می‌گیرند و تلاش می‌کنند از خلال بازتولید مناسبات تازه به بازتولید فضا در آیینی تازه دست بزنند. پرداختن به معماری از خلال فضا و بدن‌ها نگاهی است که متفکران بسیاری همچون هاروی و لوفور نیز به آن پرداخته‌اند و در باب همدستی سرمایه‌داری و فضای شهری برای حفظ منافع سیاسی مستقر قلم‌فرسایی کرده‌اند. در جمع‌بندی این نگاه می‌توان گفت شاید فضا چیزی جز فاصله میان بدن‌ها نیست و معماری پیشنهادی برای بازآرایش این فاصله‌ها و استقرار مناسباتی خاص است. این رویکرد در تقابل با رویکرد ذهنی و ادراکی به ابعاد سیاسی معماری است. از آنجایی‌که رویکرد اول، معماری را به توده‌ای برای بازنمایی معانی ایدئولوژیک فروکاست می‌دهد، می‌توان گفت در این قرائت مرز میان معماری و مجسمه از دست می‌رود. ازاین‌رو رویکرد دوم، رویکردی معمارانه‌تر به فهم معماری است و فضا در آن نقش حیاتی‌تری دارد. تفکر دراین‌باره تفکر برای پرسش از سهم معماری برای سیاست است: توده‌ای از معانی یا فضایی برای جولان بدن‌ها؟

ادامه از صفحه ۱۰

ریتم خودم را پیدا کرده‌ام

همین‌طور نوازنده‌های ایرانی، بعضی خارج از کشور رفته‌اند و هماهنگ‌کردن ۱۰ نفر گروه، کمی سخت است. زمان فعالیت‌مان هم مجبور شدیم یک گروه هفت‌نفره تشکیل دهیم و در کنسرت‌های خارج از کشورمان کمانچه و کوبه‌ای نبود. لازم است باز محدودتر شویم تا هم از لحاظ تمرین و هم ارائه کنسرت داخلی و خارجی بیشتر بتوانیم هماهنگ شویم. ایده‌ای که در گروه نور محوریت دارد، کنار هم قراردادن دو سنت دیرین که گفت‌وگو داشته باشند یعنی موسیقی قرون وسطا و موسیقی اصیل زنده ایرانی است که همان فیوژن هم هست. در موسیقی ایرانی اصالت با انتقال سینه‌به‌سینه است بنابراین موسیقی شفاهی ایران در چند قرن گذشته از بین نرفته اما موسیقی اروپا با آنچه در سنت‌هایشان وجود داشته، تفاوت‌های بسیار و آشکاری دارد. در اروپا از طریق موسیقی شرقی دنبال حلقه‌ای هستند که این ارتباط را به وجود بیاورند. خیلی از گروه‌های موسیقی اروپایی که تخصص‌شان موسیقی قرون وسطا است، از سازهای شرقی مثل بعضی از کوبه‌ای‌ها، عود، سنتور یا قانون در آنسامبل‌شان استفاده می‌کنند. در موسیقی قرون وسطا اسم قانون و سنتور، تمپنون و سانتریون بود که در تصاویر آن دوره دیده می‌شود. یعنی این ارتباط وجود داشته. اروپاییان سعی می‌کنند این حس بداهه و حس موسیقی شرقی را به موسیقی قرون وسطا منتقل کنند تا چیزی را دوباره کشف کنند.