گفت‌وگو با شهاب‌الدین عادل

این نسل قالب‌های گذشته را بر هم خواهد زد

بهناز شیربانی

شهاب‌الدین عادل مدت‌هاست در کنار تدریس، نمایشگاه‌های عکس مستقلی هم برگزار می‌کند که در بسیاری از آنها دغدغه‌هایی یکسان را دنبال کرده است. تصویر زنان و ارتباط آن با بافت‌ها، از جمله نکاتی است که در نمایشگاه‌های اخیر عادل چشمگیرتر بوده و در نمایشگاه «سرانداز چیت» او هم موضوع همین بوده. بهانه گفت‌وگو با عادل از تازه‌ترین نمایشگاه عکس او شروع شد و به فاصله‌گرفتن او از عکاسی سینما انجامید.

عکس: رؤفه رستمی، شرق

در نمایشگاه‌های شما شمایل زن ایرانی نقشی برجسته داشته و البته در نمایشگاه «سرانداز چیت» هم این موضوع تکرار شده. دلیل پرداختن به این موضوع چیست؟

بله، در چهار نمایشگاه اخیر، تمرکزم روی موضوع زن بود، به این دلیل که فکر می‌کنم بازنمایی شخصیت زن در ایران آن‌طور که باید و شاید به‌ویژه در عکاسی کمتر نمود پیدا کرده. معتقدم در حوزه‌های دیگر، از جمله سینما و هنرهای تجسمی به شخصیت زن بیشتر پرداخته شده است. در نمایشگاه «سرانداز چیت» و نمایشگاه‌های پیشین موقعیت زن با موضوع بافت تلفیق شده و رابطه‌ای بین چهره‌ها و بافت‌ها وجود داشته است. در نمایشگاه قبلی من «گبه» هم این موضوع مطرح بود. همان‌طور که می‌دانید، «گبه» بافت سنتی مهمی است که قدمت تاریخی دارد و یکی از خالص‌ترین بافت‌های ایرانی محسوب می‌شود. در نمایشگاه اخیر نیز رابطه بین چادرچیت و چهره به تصویر کشیده شده است.

البته استفاده از واژه سرانداز هم جالب است... .

«سرانداز» به بافته‌ای که روی سر می‌افتد، گفته می‌شود. اما اینکه چرا «سرانداز چیت» در نظر گرفته شد به این دلیل بود که بخشی از آن به نگاه من مربوط می‌شود. سن و شرایط زیستی من به‌گونه‌ای است که به سنت‌های گذشته تعلق خاطر بیشتری دارم. به یاد دارم در سنت گذشتگان ما چادرچیت استفاده بسیاری داشت و به این دلیل که چادرچیت دارای گل‌های رنگی اعم از سیاه و سفید تا خاکستری و آبی بود، برایم نوستالژیک است. شاید زیبایی این چادر است که در کودکی دیده‌ام و هنوز به خاطر دارم. سال‌های پیش ما در منطقه شمیران زندگی می‌کردیم، زمانی آنجا ده بود و به ده قلهک معروف بود و از این شهرنشینی و صنعتی‌شدن خبری نبود، خانه‌های محدودی وجود داشت و مردم در فضای سالم‌تری زندگی می‌کردند و چادرچیت چیزی بود که در مراودات روزانه دخترهای جوان و خانم‌ها استفاده می‌شد. این خاطره‌هایی است که سال‌های سال در ذهن من نقش بسته است و به‌دلیل علاقه‌ای که همیشه به بافت‌ها و چهره‌ها دارم، علاقه‌مند بودم تا زمانی از سرانداز چیت در عکس‌هایم استفاده کنم. حتی به یاد دارم زمانی که عکاسی فیلم هم انجام می‌دادم رابطه بین بافت‌ها و چهره‌ها برایم جذاب بود؛ مثلا در فیلم «باشو غریبه کوچک» چهره سوسن تسلیمی را با بافت روسری که بر سر دارد ثبت کردم که اتفاقا عکس معروفی هم شد یا هدیه تهرانی در فیلم «شوکران» و نمونه‌های دیگر... .

البته باید بگویم در پروژه «سرانداز چیت» عکاسی این پروژه اصلا کار ساده‌ای نبود، اساسا با سرانداز عکاسی‌کردن هم به لحاظ شرایط نوری و همچنین صورت و آناتومی بدن کمی دشوار است، باید توازنی بین ترکیب‌بندی و کادر برقرار شود که عکس را برجسته‌تر کند، به‌ویژه که کنش بازیگر هم در آن دخیل است. برای عکاسی این مجموعه چیزی حدود یک سال زمان گذاشتم و ۷۰۰ فریم عکس به ثبت رسید.

البته استفاده از چهره‌های شناخته‌شده و هنرمندان هم، از جمله نکاتی است که معمولا در نمایشگاه‌های شما دیده می‌شود و در نمایشگاه اخیر هم «لیلا زارع» به عنوان سوژه عکس‌ها انتخاب شده بود. دلیل همکاری با چهره‌های شناخته‌شده چیست؟

در نمایشگاه‌های پیشین که موضوع سرانداز هم مطرح نبود، اتفاقا خانم زارع لطف کردند و اجازه دادند تصویرشان را ثبت کنم، در آن نمایشگاه از بافتی استفاده کردم که در حقیقت تکه‌پارچه‌هایی بود که دارای بافت رنگی بودند و نفس بافت برایم مهم بود و رابطه‌ای که می‌تواند با شخصیت برقرار کند. من قبلا با خانم زارع همکاری داشتم. خانم زارع برای ثبت عکس‌ها خوب حس می‌گیرند و دقیقا مثل زمان ساخت یک فیلم همه ری‌اکشن‌هایی را که درخواست می‌شود، اجرا می‌کنند، ازاین‌رو بار دیگر با ایشان همکاری کردم. به من لطف داشتند و پذیرفتند و خیلی خوب از پس کار برآمدند و بابت تمام انرژی ای که برای این پروژه گذاشتند، تشکر می‌کنم.

البته تصور من این بود شاید به دلیل سال‌ها کار در سینما و ارتباطی که همیشه بین عکاس و بازیگران وجود دارد، همکاری با بازیگران برای شما راحت‌تر است... .

یکی از دلایل هم همین موضوع است. من تجربه همکاری با خانم مهتاب کرامتی هم داشتم و در نمایشگاهی دیگر با بازیگران تئاتر همکاری کردم. اگر بحث تجربه عکاسی سینما را کنار بگذاریم، به دلیل نوع نگاهم به عکاسی که غالبا کلاسیک است، سعی می‌کنم ایده‌های جدیدتری مطرح کنم. معتقدم ایده‌هایی که در عکاسی معاصر هست، ممکن است فی‌نفسه اشکالی نداشته باشد، اما من عادت ندارم به ایده‌هایی نگاه کنم که در بحث‌های نظری و تئوریک مطرح می‌شود. به عنوان استاد عکاسی و سینما احاطه کامل بر عکاسی مدرن دارم و علاقه شخصی من این است زیبایی‌شناسی کلاسیک را در کارم رعایت کنم، چراکه تصور می‌کنم مردم ما با ساخته‌های کلاسیک بهتر ارتباط برقرار می‌کنند. شاید به این دلیل است موضوعی را برای نمایشگاه اخیرم انتخاب کردم که سنتی در آن وجود دارد.

به چه دلیل عکس‌ها را سه‌لته‌ای انتخاب کردید؟

ابتدا به این فکر کردم بد نیست اگر عکس‌ها را کمی به سمت نقاشی‌های سه‌لته‌ای گذشته ببریم، چراکه در سنت نقاشی‌های کهن از این شیوه زیاد استفاده می‌شد، حتی به چاپ نقاشی‌طور هم فکر کردیم، اما خب جواب نداد و تلاش کردم تا به ماهیت عکاسانه اثر هم آسیبی نرسد. به‌هرحال، فضا به‌گونه‌ای بود که خواستم هم عرضی بین کنش بازیگر، کادر و ترکیب‌بندی و سیاه‌وسفید و رنگی‌کردن فضا ایجاد کنم، چراکه معتقدم هر عکس در ابتدا باید دارای زیبایی ظاهری باشد و مخاطبش را جلب کند و مهم بوده تا بازی‌های این‌چنینی در کادر انجام شود.

«گاو خونی» آخرین فیلم سینمایی‌ای بود که عکاسی کردید، دلیل این فاصله‌گرفتن از عکاسی سینما چیست؟

سال‌هاست بحث آموزش و تدریس برایم اولویت پیدا کرده و عکاسی فیلم کم‌رنگ‌تر شده است؛ آن هم به این دلیل که نمی‌توانم هر فیلمی را قبول کنم، متأسفانه درحال‌حاضر کمتر فیلم خوب می‌بینم، این را در مقایسه با دهه ۷۰ عرض می‌کنم که تعداد فیلم‌های خوب بیشتر از حال حاضر بود. طبعا اگر فیلم‌نامه‌ای پیشنهاد شود که از نظر من فیلم خوبی خواهد شد، حتما کار خواهم کرد. تجربه سنی و جایگاهم اجازه نمی‌دهد هر فیلمی را برای عکاسی انتخاب کنم. اما خوشحالم جوان‌ترها به این حرفه ورود کرده‌اند که حقیقتا عکاسان بسیار خوبی هستند و نگاه‌های خوبی در عکاسی فیلم دارند و استعدادهای عکاسی در سینما زیاد دیده می‌شود. به هر حال، ترجیح می‌دهم کماکان نمایشگاه‌های مستقلم را برگزار کنم و فکر می‌کنم حتی برگزاری چنین نمایشگاه‌هایی می‌تواند برای جوان‌ترها آموزه‌هایی داشته باشد.

همان‌طور که گفتید، نسل جوان تحول بسیار خوبی در عکاسی فیلم به وجود آورده و بیش از گذشته عکاسی فیلم مورد توجه قرار گرفته است. به عنوان یک مدرس نگاه شما به تعریف عکاسی سینما چیست؟

ابتدا باید از شرایط ساخت فیلم‌های ایرانی صحبت کنم. همان‌طور که پیش از این نیز اشاره کردم، فقط درصد اندکی از فیلم‌ها درخور تأمل و ارزشمند هستند. البته این به این مفهوم نیست بقیه فاقد ارزش هستند، اما آن‌طور که بایدوشاید بخش اعظمی از فیلم‌های ما جدی نیستند و به‌نوعی فضاسازی ارزشمندی ندارند. درحالی‌که باید به تحول ابزاری توجه داشت. استفاده از دوربین‌هایی مثل رد یا الکسا بسیاری از امور ساخت فیلم را آسان‌تر از گذشته کرده و به‌گمانم، تا حدی این پیشرفت تکنولوژی سهل‌انگاری را نیز به همراه داشته است. من به هیچ‌وجه با پیشرفت تکنولوژی و استفاده از ابزار پیشرفته مخالف نیستم، اما اتفاقی که افتاده این است که بچه‌های عکاس ما مقداری ابزارزده شده‌اند و جذابیت‌های ابزاری گاهی آنها را مرعوب می‌کند و مرحله ثبت عکس که به نظر من مهم‌ترین لحظه عکاسی است، خیلی رعایت نمی‌شود و برخی به مراحل بعد از ثبت عکس فکر می‌کنند و اینکه می‌توان عکس را درست کرد. این یکی از نکات مهمی است که بارها به دانشجویانم نیز گوشزد کرده‌ام در عکاسی فیلم که با کنش بازیگر مواجه هستید، همه تمرکزتان را در مرحله ثبت عکس بگذارید.

اما لزوما این‌طور نیست که همه‌چیز در مرحله ثبت عکس انجام می‌شود... .

به‌نظرم در عکاسی فیلم ساخت عکس نباید ماهیت عکس را دگرگون کند. بارها دیده شده است عکاسانی که درخشان عکاسی می‌کنند و افراد بااستعدادی در این زمینه هستند، اما به لحظه ثبت، کمتر اهمیت می‌دهند، حسی را که بازیگر در لحظه دارد شاید دیگر نتوان تکرار و بازسازی کرد و اگر آن لحظات را از دست دهیم، همه‌چیز تصنعی خواهد شد.

ما استعدادهای زیادی در حوزه‌های هنری در کشورمان داریم. سال‌های زیادی است تدریس می‌کنم و بسیاری از این استعدادها را دیده‌ام. به‌نظرم با نسلی مواجه هستیم که بسیاری از قالب‌های گذشته را برهم خواهند زد و تأثیر خودشان را بر هنر خواهند گذاشت و این نسل خوب خواهد شد. نکته‌ای که وجود دارد این است که من و هم‌نسلانم همیشه به فکر پروازهای بلند بودیم و سعی کردیم پایه‌هایمان را قوی کنیم. مدام در حال کشف و یادگیری بودیم و مطالعه جزء جداناپذیر زندگی ما بوده و ابزار بسیار خوبی برای تقویت کارمان بوده و هست. الان همه‌چیز شکل دیگری پیدا کرده است و دسترسی به منابع به سختی گذشته نیست و اینترنت همه چیز را آسان‌تر کرده. طبعا همین موضوع باعث می‌شود انتظار ما از نسل جدید نیز به لحاظ مراتب علمی و آگاهی آنها از کاری که انجام می‌دهند، بالاتر برود. این بهترین اتفاق است که همراه با تولید، مطالعه هم مدنظر قرار گیرد. از این طریق حوزه‌های فرهنگی و هنری این کشور نیز ساخته می‌شود. ما هم به عنوان نسل گذشته باید تولید کنیم که دانشجو تصور نکند ما فقط حرف می‌زنیم، بلکه هنوز هم کار می‌کنیم و ایده‌هایی در سر داریم.

«ضدنو» به مثابه «موسیقی معاصر» در ایران

چرا همه می‌خواهند آهنگ‌ساز «معاصر» باشند؟

سینا صدقی

در این نوشته، سعی برآن است بر وضعیت position/situation و جهتِ modality- «موسیقی معاصر» contemporary music در ایران تأمل شود. این نوشته حامل یک مقدمه و نتیجه است که به پرسش اصلی پیش‌رو می‌انجامد: چرا همه می‌خواهند آهنگ‌ساز «معاصر» باشند؟ همچنین با پیگیری خاستگاه اصلی «موسیقی معاصر» در اروپای مرکزی، دوگانه «نو» و «معاصر» و چگونگی شکل‌گیری آن در محدوده این نوشته بررسی، با تذکر بنیان «موسیقی معاصر»، چرایی امتناع طرح آن در ایران توضیح و ضرورت طرح «موسیقی نو» تبیین می‌شود. همچنین نسبت بنیانی میان «نو»، «پرسش» و «تفکر» یادآوری و تذکر داده می‌شود.

پیش‌از هر اظهاری درباره «موسیقی معاصر» در ایران، منطقی است این موضوع از خاستگاه اصلی آن بررسی شود. آنچه با عنوان «موسیقی معاصر» نام‌گذاری شده، در وهله نخست حاصل دسته‌بندی‌هایی است که مراکز تولید و نشر موسیقی اختراع کرده‌اند تا به‌سبب این دسته‌بندی، برخی از آثار موسیقایی که خارج از نهادهای رسمی آموزش موسیقی شکل گرفته بودند، جایگاهی در بازار عرضه‌وتقاضا بیابند. به‌بیان دیگر، با این دسته‌بندی، نامی بر شکلی از موسیقی اطلاق شد که حامل اوصاف و ویژگی‌هایی بود که به آن «موسیقی معاصر» می‌گفتند. در همان زمان، نام‌گذاری اوصاف و برشماری ویژگی‌های این نوع از موسیقی، از سوی آهنگ‌ساز انجام می‌گرفت. به‌بیان دیگر، این آهنگ‌ساز بود که به‌سبب تلقی و تعریف ویژه‌ای از «صدا»، مصادیق و ویژگی‌های «موسیقی معاصر» را تبیین می‌کرد. اما به‌سبب تسلط سرمایه و مناسبات حاصل از آن بر ساختار فرایند اجرای موسیقی، به‌تدریج این شرکت‌های نشر موسیقی بودند که ویژگی «موسیقی معاصر» را تعیین می‌کردند. به‌همین‌سبب، آهنگ‌ساز «معاصر» آن کسی بود که منطبق با تبیین این شرکت‌ها از «موسیقی معاصر»، آثاری را تصنیف کند. توجه به این نکته، ضروری است این وضعیت به دوگانه «نو» و «معاصر» منجر می‌شود. «نو» از اوصافِ بنیادین آثار آهنگ‌سازانی است که در طول تاریخ موسیقی ماندگار شده‌اند و تعین آن تابعی از ساختار و وضع‌وحال اجتماعی نیست، بلکه حامل تلقی و نسبت آهنگ‌ساز از «صدا» است. به‌همین‌سبب، می‌توان نتیجه گرفت «نو» از تقدم اُنتولوژیک نسبت به «معاصر» برخوردار است. پس، «نوبودن» در نسبت مستقیم با تلقی آهنگ‌ساز از «صدا» ممکن می‌شود. خاستگاه این نسبت و تلقی از «صدا»، اندیشیدن به آن و پرسش از آن است. ازاین‌رو مهم‌ترین مؤلفه و مقوِّم «نو» و «موسیقی نو» پرسشگری است؛ «موسیقی نو» می‌پرسد، ازاین‌رو پایبند به اِستتیک نمی‌ماند. در مقابل، «موسیقی معاصر» تماماً محصور در استتیک است و هرگز از چیستی آن نمی‌پرسد. توجه به این نکته ضروری است، در دوره‌ای که سرمایه بر فرایند اجرای موسیقی مسلط نبود، نقش تعیین‌بخشی به ویژگی موسیقی را نداشت و «معاصر» از «نو» بهره‌مند بود؛ «معاصر» و «نو» ازآنِ یکدیگر بودند و گسستی میان آنها نبود. اما پس‌از تسلط سرمایه بر همه وجوه چرخه موسیقی، دوگانه «نو» و «معاصر» پدیدار، در تداوم خود مضاعف شد و «گسست» میان آن دو حاصل آمد. تاآنجاکه آثاری قابل بازشناسی هستند که از مؤلفه «نو» بی‌بهره‌اند، اما «معاصر» نامیده می‌شوند. ازآن‌پس شرکت‌های نشر موسیقی، «موسیقی معاصر» را به‌عنوان یک پدیده نوظهور فرهنگی- تکنولوژیکی معرفی می‌کردند. با دقت در شکل‌گیری جریانی با عنوان «موسیقی معاصر»، می‌توان هم‌زمانی آن را با اِعمال و اتخاذ اقتصاد مبتنی بر بازار و تجارت آزاد و گسترش لیبرالیسم اقتصادی، که به‌سمت افزایش سرمایه از طریق رقابت میل می‌کند، پیگیری کرد. استودیوهای موسیقی الکترونیک و کامپیوتر که پس از جنگ جهانی دوم تأسیس شده بودند، در کشورهایی شکل گرفتند که بی‌درنگ مبانی اقتصاد بازار آزاد را برای جبران خسارت‌های ناشی از جنگ پذیرفته بودند. ازاین‌رو با ورود سرمایه حاصل از اقتصاد لیبرالیستی به نهادهای فرهنگی، امکان نشر و گسترش «موسیقی معاصر» نیز به تابعی از شرایط و مناسبات سرمایه تبدیل شد. به‌بیان دیگر، در عرصه موسیقی، «موسیقی معاصر» به ترجمان آن «آینده»ای تبدیل شد که در مبانی لیبرالیسم برای انسان به‌تصویر درآمده است. به‌همین‌دلیل مهم‌ترین آهنگ‌سازان این نوع از موسیقی، در کشورهای صنعتی و توسعه‌یافته گردهم آمده بودند و به مصادیق سیاسی و اقتصادی لیبرالیسم - دموکراسی و اقتصاد بازار آزاد پایبند بودند و با آن همدلی داشتند. اما «موسیقی معاصر» در ایران، فارغ از ابتنا بر چنین پیشینه سیاسی- اقتصادی‌ای شکل گرفته است. به دو دلیل ساده: در ایران امکان اِعمال مبانی لیبرالیسم و مصادیق سیاسی، اقتصادی و اجتماعی آن میسر نیست و مهم‌تر از آن، موسیقی در آکادمی بسط نیافته است. به‌بیان دیگر، اگر قائل به شکل‌گیری و پاگرفتن جریانی با عنوان «موسیقی معاصر» در ایران هستیم، باید بپذیریم «موسیقی معاصر» فارغ از آن مبنای فکری، فرهنگی و اقتصادی‌ای که در غرب یافته بود، در حال شکل‌گیری است. از سوی دیگر، آهنگ‌سازانی که آثار خود را «معاصر» می‌نامند، پرسشی درباره چیستی «موسیقی معاصر» ندارند. گویی پرسش از «موسیقی معاصر»، پرسش از امری بدیهی و فاقد ضرورت کشف است. به‌همین‌دلیل به تعریف یا تعاریف عام از «موسیقی معاصر» قائلند، به تعاریف عام دایره‌المعارف‌های موسیقی بسنده کرده‌اند، آن تعاریف را به‌عنوان تعاریف معیار پذیرفته‌اند و بدون توجه به خاستگاه فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی «موسیقی معاصر»، آثار خود را ذیل نوع «معاصر» می‌دانند. با پذیرفتن اینکه در ایران امکان طرح مفهوم «موسیقی معاصر» و در تداوم آن «آهنگ‌ساز معاصر» مطابق تعاریف عام و معیار، ممتنع است، دو راه پیش پای آهنگ‌سازان موسوم به «معاصر» قرار دارد: یا آنها باید تعریفی از «موسیقی معاصر» فارغ از تعاریف دایره‌المعارف‌ها ارائه دهند، یا اینکه از الصاق اصطلاح «موسیقی معاصر» بر آثار خود خودداری کنند. توجه به این نکته ضروری است که این تأکید به‌واسطه قائل‌بودن به «موسیقی معاصر ایرانی» و مفاهیم نظیر آن نیست؛ بلکه بر ضرورت نسبت و تلقی آهنگ‌ساز از «صدا» تأکید دارد. تاکنون آهنگ‌سازانی که آثار خود را «معاصر» می‌نامند، تعریف، نسبت و تلقی ویژه‌ای را از «صدا» در آثار و گفته‌های خود تبیین نکرده‌اند - با فرض امکان طرح پرسش بنیادین از «صدا» از سوی آنها- و در تداوم آن، به همان تعاریف دایره‌المعارفی از «موسیقی معاصر» بسنده کرده‌اند. ازاین‌رو آثار آنها بی‌بهره و تهی از «نوبودن» است. چون به‌سبب پایبندی به تعاریف عام از «موسیقی معاصر»، در آثار آنها امکان طرح پرسش ممتنع است. ازاین‌رو آثار آنها به حذف پرسش و در گامی فراتر، حذف تفکر از موسیقی می‌انجامد و باعث جدایی موسیقی و تفکر می‌شود. با توجه به مقدمه و نتیجه حاصل از آن، می‌توان پرسش اصلی این نوشته را بازیافت: چرا همه می‌خواهند آهنگ‌ساز «معاصر» باشند؟

نگاه

نخستین اجرای آثار ۱۱ آهنگ‌ساز معاصر در ایران

شرق: آنسامبل نیواک در کنسرتی با عنوان «گفتاگوی» برای اولین‌بار آثاری از ۹ آهنگ‌ساز معاصر ایرانی و دو آهنگ‌ساز معاصر ایتالیایی را اجرا می‌کند. این کنسرت با تهیه‌کنندگی مؤسسه نغمه‌ساز خانه طهران و نوازندگی خواهران زربخش، ۲۵ و ۲۶ آذر در تالار رودکی تهران به صحنه می‌رود. در ترکیب نیواک، همچون گذشته، گلریز زربخش، نوازنده ویلن و ژابیز زربخش، نوازنده ویلنسل خواهند بود. الساندرو سُلبیاتی و پائولو لونگو، آهنگ‌سازان ایتالیایی و مهدی خیامی، روزبه رفیعی، بهزاد رنجبران، کیاوش صاحب‌نسق، ارشیا صمصامی‌نیا، آیدین صمیمی‌مفخم، علیرضا فرهنگ، کارن کیهانی و امین هنرمند، آهنگ‌سازان ایرانی این کنسرت هستند. آنسامبل نیواک که پیش از این در کنسرت‌ها و آلبوم خود، موفق ظاهر شده‌اند، این‌بار با اجرای ۱۱ اثر جدید که ۱۰ عدد از آنها به این آنسامبل تقدیم شده‌اند و برای نخستین‌بار روی صحنه می‌روند، قدمی درخور توجه برای اجرا و معرفی آثار موسیقی معاصر در ایران برداشته است. کنسرت نیواک ساعت هشت شب روزهای ۲۵ و ۲۶ آذر، در تالار رودکی تهران اجرا خواهد شد.

«هم‌آوایان تاسیان» روی صحنه

شرق: گروه گیلکی «هم‌آوایان تاسیان» به سرپرستی «حسین تقی‌نژاد»، اولین‌شب زمستان ۹۵، در «تالار وحدت»، به دیدار دوستداران و مخاطبان خود رفته و گلچینی از آثار قدیمی و تازه خود را به اجرا در خواهند آورد. کنسرت گیلکی «هم‌آوایان تاسیان»، ساعت ۲۱:۳۰ یکم دی، در «تالار وحدت» تهران به روی صحنه می‌رود. امیر ادراکی (کمانچه)، سروش شجاع‌طلب (قیچک آلتو)، حمید سماعی (تار)، فرهاد یحیی‌پور (نی)، آرین قلی‌پور (تنبک)، رامتین رنبشه (کاخن و پندارک)، کیارش عشقی (دایره)، ملاحت حداد (همخوان)، نادیا امیرنژاد (همخوان)، علی شرفی‌نژاد (نقاره)، مریم پوریا (سه‌تار)، زهرا زولفا (موراژ)، جمشید فرخی (آواز بخش گالشی) و حسین تقی‌نژاد (سنتور و سرپرست گروه)، در کنسرت پیش‌روی «هم‌آوایان تاسیان»، به هنرنمایی خواهند پرداخت. این گروه با هشت سال فعالیت در حوزه موسیقی بومی تاکنون در اجراهای متعدد داخلی و خارجی حضور داشته است. فروش بلیت این کنسرت از اول آذر آغاز شده و علاقه‌مندان می‌توانند برای خرید آن از طریق سایت iranconcert.com اقدام کنند.

داور ایرانی در جشنواره «کمدی الهی» لهستان

شرق: رامونا شاه، بازیگر ایرانی تئاتر، با حضور در کشور لهستان، از یکشنبه ۲۱ آذر داوری نهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر کمدی الهی را در کنار داورانی از سایر کشورهای اروپایی و آسیایی آغاز کرد. به گزارش روابط‌عمومی این رویداد، اجرای نمایش‌های نهمین دوره جشنواره بین‌المللی تئاتر کمدی الهی که از روز یکشنبه ۲۱ آذر (۱۱ دسامبر۲۰۱۶) در کشور لهستان آغاز شده، ازسوی داوران بین‌المللی مورد قضاوت قرار می‌گیرند. این داوران از کشورهای ژاپن، فنلاند، شیلی، انگلیس، کره، هلند و ایران خواهند بود که «رامونا شاه»- بازیگر تئاتر ایران ـ نیز یکی از داوران جشنواره است. گروه‌های شرکت‌کننده در این جشنواره، در سه بخش با عناوین دوزخ، برزخ و بهشت دسته‌بندی شده‌اند که این نام‌ها برگرفته از سه جلد کتاب «کمدی الهی» اثر «دانته الگِری»، شاعر معروف اواخر قرون وسطای ایتالیاست. داوران کشورهای انگلیس، فنلاند، ژاپن، شیلی و ایران، نمایش‌های بخش «دوزخ» را داوری می‌کنند. این جشنواره به مدت یک هفته میزبان بهترین گروه‌های تئاتر لهستان است و در این مدت، جلسات نقد و بررسی نمایش‌ها با حضور منتقدان و استادان صاحب‌نام لهستانی و بین‌المللی برگزار می‌شود.

ادامه از صفحه ۱۰

آنجا که چشم سیاه‌چاله می‌شود

ما کارمان از بن اشکال دارد. کار خود شما را فرض می‌گیریم که آبستره فیگوراتیو است. مترومعیار اینکه کار شما را آبستره بدانیم یا خیر، مشخص است؛ ولی مسئله این است این روزها هرکسی که با والدین خودش دچار اختلاف می‌شود، با پاشیدن رنگ روی بوم و رنگ‌مالی و رنگ‌پاشی به لشکر نقاشان آبستره می‌پیوندد. نمی‌توان کار چنین کسی را نقد کرد؛ چون مدعی است کارش ضدزیبایی‌شناسانه است.

همان‌طور که گفتم، نقد این آثار ضدزیبایی‌شناسانه هم امکان‌پذیر است. آنها را می‌توان در بستر و ژانر خودشان نقد کرد. براساس همان نقد هم می‌توان گفت آثار به‌وجودآمده خوب هستند یا خیر.

شما کارتان ضدزیبایی‌شناسانه است؟

خیر.

ناقد باید سلیقه زیبایی‌شناسانه مشخصی داشته باشد؟

ما مجبوریم زاویه نقدمان را با شرایط روز مطابقت دهیم. منتقد هم باید این انطباق با شرایط روز را در نظر گیرد و حتما سلیقه و نگاه ویژه خودش را داشته باشد.

بازارهنر

منتقدان بازار هنر معتقدند امروز ارزش زیبایی‌شناختی اثر به ارزش اقتصادی قلب ماهیت کرده. شما از همین زاویه، نمایشگاه جدیدتان را به کارهای سیلک ارزان‌قیمت اختصاص دادید؟

واقعا هدف نمایشگاهم این نبود. بسیاری که با کارهای ادیشن‌دار مواجه می‌شوند، فکر می‌کنند کار ادیشن‌دار ارزش هنری ندارد؛ درحالی‌که اصلا این‌طور نیست. در اروپا و غرب تقریبا اکثر هنرمندان مهم این کارها را دارند؛ از کاندینسکی تا پیکاسو و... .

در پی نوعی هنر تکثیری هم نبوده‌اید؟

در ذهنم این نبوده و داعیه چنین نمایشگاهی نداشتم. برایم مهم آشنایی با سیلک‌اسکرین، شناسایی امکاناتش و رسیدن به یک موقعیت خلاقانه در این کار بود.

این کارهای سیلک مورد توجه مجموعه‌داران بوده؟

بخشی بله بخشی خیر؛ ولی این هم زمینه‌ای است که باید کار شود. سایر هنرمندان باید آثار متنوعی تولید کنند که به غنای فرهنگی و سطح نمایشگاه‌هایمان کمک کند.

تابلوهای شما زیبایی و هراسناکی توأمان را مقابل چشم مخاطب قرار می‌دهند. تجربه‌ای تروماتیک را تداعی می‌کند که هم‌زمان میل به یادآوری و فراموشی دارد. این را چطور تفسیر می‌کنید؟

یکی از دل‌مشغولی‌های من این است که به دیالکتیک حیات برسم و در کارم بازتاب داده شود. من این را در مفهوم زندگی و تراژدی خلاصه کرده‌ام. پس بخشی از نگاهم به زندگی تراژیک است؛ همان وجه تیره، دردناک و آزاردهنده. در کنارش تغزل و زیبایی هم هست. این درک من از فعالیت هنری است. حتی در عشق هم که تجربه‌ای غنایی و تغزلی است، با وجه تراژیک زندگی مواجه می‌شویم. این تجربه قابل دریافت نیست مگر اینکه عشقِ آلوده به درد و رنج را به تصویر بکشیم.

سرها بریده بینیِ بی‌جرم و بی‌جنایت؟

من ذهنیت عرفانی ندارم. مسائل را انضمامی و واقع‌بینانه می‌بینم. ولی می‌دانم شما نمی‌توانید درک درستی از مفهوم عشق داشته باشید اما به تراژدی، رنج نابرابری، بی‌عدالتی، ستم و اتفاقات ناگوار در جامعه ما بی‌اعتنا باشید. عشق ما به رنج و درد آلوده است؛ هم‌نشینی رنج و درد و تغزل و زیبایی.

که در کارهایتان چشمان سیاه را مانند سیاه‌چاله‌ها می‌بینیم...

بازی با متناقض‌ها

در زمانه ما که سیطره بلامنازع تصویرها حکمرانی می‌کند وظیفه نقاشی به مثابه هنر، تصویرزدایی از همه تصویرهاست و مقاومت در برابر هیچ و پوچ‌های بزرگ امروزی که خود را پشت تصویرها و تکنیک‌های پرزرق‌وبرق پنهان می‌کنند؛ ازاین‌رو مسلمیان تکنیک را با نفی تکنیک آغاز می‌کند. برای مثال، تکنیک کولاژ را به ابژه نفی بدل می‌کند. این بازگشت، بازگشت به «همان» نیست، بلکه نقد رادیکال آن است.

برای مثال، یک تکه کپی سیاه و سفید نقاشی چاپ سنگی را روی بوم می‌چسباند به جای چشم که همچون یک دُمَل چرکین، ناگهان از دل بوم بیرون می‌زند؛ مانند سنگ‌ریزه در دستان روکانتن، قهرمان رمان ژان پل سارتر، که احساس تهوع را برمی‌انگیزد. مسلمیان با این تمهید، نقاشی را به مصاف نقاشی می‌فرستد. بوم نقاشی را به میدان نقد نقاشی تبدیل می‌کند. عتیقه‌بازانی که به قول آیزایا برلین «رِد جهان می‌گردند و شیوه‌های فراموش‌شده زندگی را از هر پسغوله‌ای بیرون می‌کشند و از هر چیز خاص، هر چیز غریب، هر چیز بومی و هر چیز دست‌ناخورده، لذت می‌برند».[3]

موجی که در دهه ۴۰ شمسی با عناوین سقاخانه یا نقاشی‌خط بر نقاشی نوگرای ایرانی غالب شد که ادای نقاشی خودی، شرقی- اسلامی یا شناسنامه ایرانی را درمی‌آورد. سطحی است؛ چون فقط صورتکی از هویت دارد. هویت را تولید نمی‌کند، تظاهر می‌کند. نوعی نسخه‌برداری سطحی و سرسری از بدوی‌گری (پریمیتیویسم) که هم‌زمان در دهه ۱۹۶۰ میلادی در غرب تئوریزه شده بود و تا امروز همچنان گرفتاری اصلی ماست. رویکردی رمانتیک که گذشته را به ابژه پرستش تبدیل می‌کند. با وجود ظاهر مدرنش، در ذات خود، فیگوراتیو (روایی و توصیفی) باقی می‌ماند و به ادبیات برمی‌گردد؛ درحالی‌که مسلمیان جست‌وجوی ظرفیت‌های بصری ناب را با نفی ادبیات می‌آغازد. نماد ادبی به استعاره ناب بصری مبدل می‌شود: نمادهای ادبی مانند برکه آب و سرو سهی و هلال ماه را که اجزای تکرارشونده فرم در نگارگری ایرانی است، مصرف نمی‌کند، منفجر می‌کند تا نیروی هنوز پنهان و شگفت نقاشی ناب را تسخیر کند؛ به تعبیر ژیل دولوز در کتاب فرانسیس بیکن، منطق احساس «از نقاشی چیزها دست کشیده تا در میان چیزها نقاشی کند».

این درک و برداشت نقادانه از سنت همان است که هایدگر به آن ساخت‌شکنی یا اوراق‌کردن نام می‌دهد؛ کوششی برای دریافتن آنچه در درون سنت نیندیشیده مانده و لازم است نقاشی امروز ما به آن بیندیشد. مسلمیان بازگشت به زندگی زیسته را پیشنهاد می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. موریس مرلوپونتی

۲. ژیل دولوز، فرانسیس بیکن، منطق احساس، ص ۱۶۲

۳. آیزایا برلین، ریشه‌های رمانتیسم، ص ۱۱۵