اتاق روشن

چگونه به تصویر رسیدم

تنهایی بشر از نگاه عکاس شرقی

رضا میلانی
عکاس

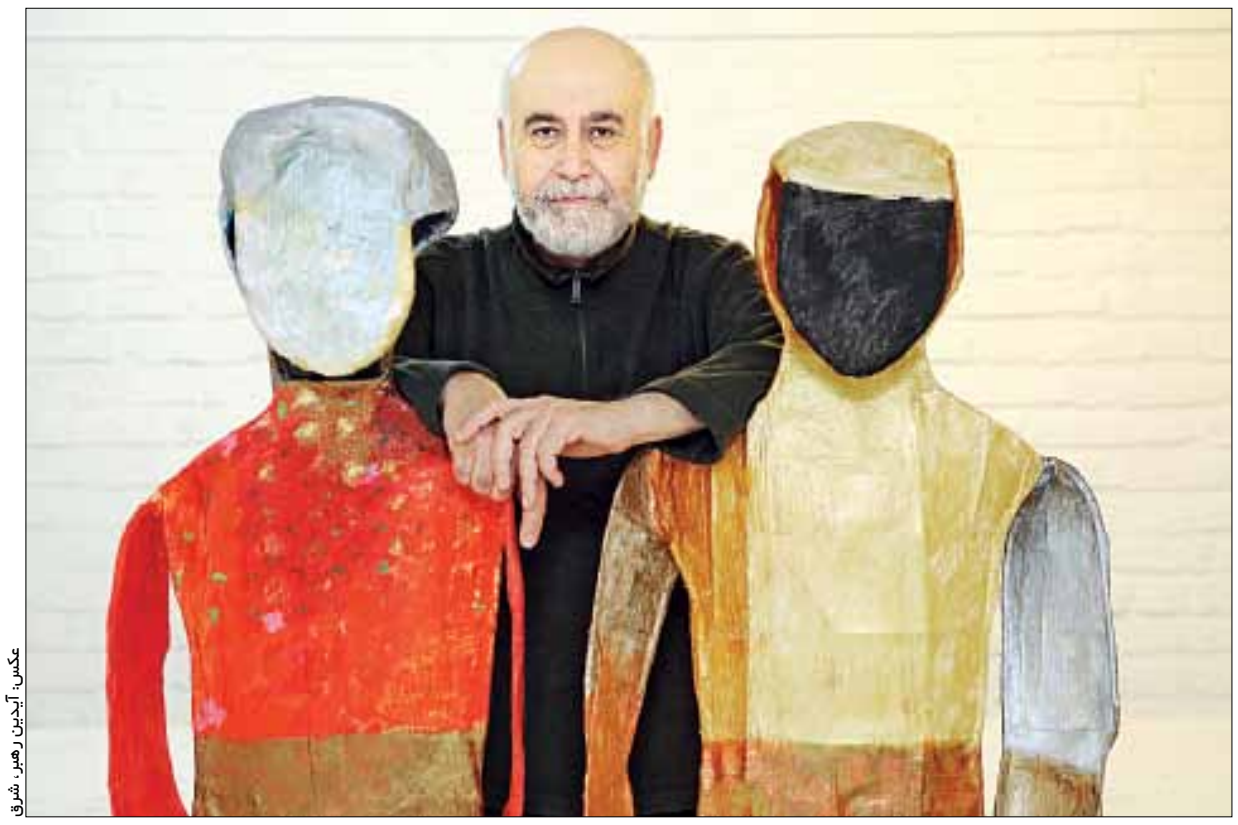
■ وقتی تنها ۱۷ سال داشتم و دنیایم دنیای هر آنچه می‌دیدم بود، توی کیف مدرسه‌ام به جای کتاب‌های درسی و کمک‌درسی کتاب‌هایی بود از جنس فلسفه و اشتهایم هر روز برای خواندن فلسفه زیاد می‌شد و زیادتر. فلسفه می‌خواندم نه برای آنکه دنبال نتیجه خاصی بگردم که بـرای ارضای همه کنجکاوی‌ام از آنکه بدانم این سـوال‌هایی که ذهن آدم‌های خاص را به خود مشـغول کرده در باب زیسـتن چیست و دل‌مشغولی و ذهن‌مشغولی این آدم‌ها چه بوده. این مسیر روزهایی را از من گرفت و هجوم سوال پس از خواندن از هگل، هایدگر، یاسپرس، کانت و اسپینوزا در ذهنـم به مرور زیاد و زیادتر می‌شـد. بعد از آن با خواندن «بیگانه» آلبرکامو وقتی دیدم «مورسـو» شـخصیت بی‌تفاوت و سـردمزاج داستان بیگانه در بند رفتار بدون آگاهی نیسـت و در این راه توسـط اجتماع طرد و محکوم به اعدام با گیوتین می‌شـود، به نکته‌ای توجهم جلب شد که چگونه آلبر کامو در این داستان تنها با داستانی که از دریچه ذهنش عبور کرده و بر کاغذ نقش بسته نشان می‌دهد که به اعتقاد او این وجود است که بر ماهیت پیشی می‌گیرد. این اتفاق مرا به سمت ادبیات برد و خواندن از فلسفه جای خودش را داد به ادبیات و برای ادامه تحصیل تصمیم گرفتم ادبیات انگلیسی بخوانم تا خود بدون واسطه و نه به کمک مترجمی که کتابی را ترجمه کرده، عین همان لغتی را که نویسنده استفاده کرده است، ببینم و آن را حس و درکش کنم بی‌آنکه واسطه‌ای وجود داشته باشد بین من و نویسنده آن اثر. ادبیات به من کمک کرد که این نگاه کلی به جهان را درهم بریزم و تصویر را ببینم با جزییاتش با نشانه و سمبل‌هایی که وجود داشت، آدم‌ها کم‌کم از سیاهی مطلق وارد طیفی از خاکستری شدند و سفیدی محض وجودش را در آدم‌ها برایم از دست داد. وقتی به تصویر رسیدم درسم در دانشگاه تمام شده بود و دوربینی خریدم و با وسیله‌ای که می‌توانستم تصویرها را ثبت کنم شروع به عکاسـی کردم. تلاش کردم که همه جزییات را ببینم و از آنچه دوروبرم می‌گذرد نه شـمایلی کلی که تصاویری با جزیات مهم را ثبت کنم. این تصمیم مرا با خود برد به روسـتاهایی در دل کردسـتان، به هجیج و پالنگان به روستای طبل در جزیره قشم؛ این تصمیم مرا برد به دشت‌های سرسبز و مناظر زیبای مازندران و مزارع چای لنگرود، برد به تالاب میانکاله و دریاچه خشک‌شـده پریشان در اسـتان فارس و

نگاه آدم‌ها برایم مهم شد و چشمان‌شان، از نگاه آن پیرمرد ماهیگیر در بندرعباس تا آن قاچاقچی خاویار در مرز ایران و ترکمنستان. وقتی صورتی می‌دیدم فرقی نمی‌کرد کجا و چه جور آدمی باشد. به خودم می‌گفتم ممکن بود تو در قالب این آدم باشـی پس خـوب نگاهش کن و صورتی را که از گرما در آفتاب تیره شـده بود و دست‌هایی که پیر شـده بودند از زحمت، خوب به آنها دقت کن و احترام بگذار به این آدم‌ها نه برای جنس پارچه لباس‌شان یا برند ساعت روی مچشـان که به دلیل ذات‌شان. در این دوران با خبرگزاری فارس همکاری کردم که از فقرمان بگویم و توجه تهران‌نشین‌ها را به روستانشینی جلب کنم که آب آشامیدنی ندارد و زندگی‌اش هر سال با نیامدن باران و خشکسالی فاجعه‌بارتر می‌شود. و برای آنچه می‌خواسـتم تصویر جمع می‌کردم و این کار را سه سال انجام دادم. کم‌کم این موضوع در ذهنم تقویت شد که شروع کنم حرف‌هایم را و آنچه دغدغه‌ام بوده در قالـب تصویر بیان کنم؛ تصویـری که در دنیای واقعی وجود ندارد بلکه خواب‌ها و رویاهایم است که با استفاده از عکس‌های واقعی به آنها جان می‌بخشم. شروع کردم به نوشتن کلمه و بعدش آن کلمه را خفه کردم و به متن رسـاندمش، از چند حرف تبدیلش کردم به صدها حرف و کلمه و آن متن را رساندم به تصویر. برای آنکه هر آنچه می‌خواهم در تصویر بگویم از نشانه بهره بردم و سمبل‌ها را به‌کار گرفتم. سعی کردم خلاصه بگویم و موجز، تا اگر کسی می‌خواهد به دنیای ذهنی‌ام وارد شـود برایش سخت نباشد و بیهوده گیجش نکنم و حاصل شـد ۱۵ فریم که در آنها از تکرار گفتم و از دغدغه‌هایم، از ذهنم و از نگاهم به زیستن و تنهایی بشر، از دریچه نگاه یک شرقی، یک ایرانی و نشان دادن تلخی‌ای که در سرشتم بوده و هست و این اتفاق در اولین نمایشگاه که کلاژ بود رخ داد. در نمایشـگاه دوم در گالری سیحون سعی کردم با دور هم جمع کردن فریم‌های مستند در کنار هم و با روایتی ساده از زندگی حرف‌هایم را بزنم، نه برای آنکه مخاطب گیج شود که برای اینکه مخاطب نگاهی دوباره به همه سادگی‌های مهم زندگی داشته باشـد. و این دومین نمایشگاه انفرادی‌ام بود، وقتی که آخرین روزهای ۳۰ سـالگی‌ام را باد با خود برد و نمی‌دانم فردایم چه می‌شود و تصویرهایی که خواهند آمد در ذهنم، در آینده از چه جنسی است؟ نمی‌دانم، چراکه احساس می‌کنم گاهی گم می‌شوم توی کوچه پس کوچه‌های زندگی.

گفت‌وگو با فرشید مثقالی به مناسبت نمایش مجسمه‌هایش در گالری هما

مجسمه‌هایم ادامه تصویرسازی‌هایم هستند

سحر آزاد



عکس: آیدین رهبر، شرق

قـرار بـود گفت‌وگو با فرشـید مثقالـی، تصویرسـاز، نقاش، گرافیست و مجسمه‌سـاز در مورد نمایشگاه مجسمه‌هایش باشـد که از دوم دی در گالری «هما» برپا شـده، اما مثقالی از زمان دور و آن موقع که وارد دانشـکده هنرهای زیبا شـد در مـورد همه دغدغه‌های خـود در تمام این سـال‌ها نیز گفت. بـا وجود آرامشـی که همیشـه در او وجـود دارد، ایـن بار از تجربه‌هایش در خارج از کشور تا به امروز صحبت کرد. هرچند مثقالی را بیشـتر به خاطر تصویرسازی‌ها و آثار گرافیکی‌اش می‌شناسـند، اما او اکنـون تمام وقت خود را صرف سـاخت مجسمه کرده است؛ چون دوست دارد سفارش‌دهنده خودش باشد. البته هنوز هم دغدغه گرافیک ایران و نسلی که وارد این رشـته شده‌اند، رهایش نکرده و با اینکه می‌گوید معلم خوبی نیسـت اما وقتی از تجربه‌هایش در دیگر کشورها می‌گوید و آن را با ایران مقایسه می‌کند، ریزه‌کاری‌های زیادی را آموزش می‌دهـد. این گفت‌وگو در مورد روندی اسـت کـه مثقالی از تصویرسازی تا مجسمه‌سازی طی کرده است.

■■■

◄ گویا در حال‌حاضر دیگر کار گرافیک و تصویرسـازی نمی‌کنید. دغدغه مجسمه‌سازی از کجا آمد؟

من به عنوان یک گرافیست سال‌ها فعالیت می‌کردم، اما واقعیتش این است که فارغ‌التحصیل رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبا هستم. در زمانی وارد دانشکده شدم که مهندس فروغی رییس دانشـکده بود. تا زمانی هم که من در دانشگاه بودم، همیشـه معمارها رییس دانشکده هنرهای زیبا بودند. معماری هسته اصلی دانشکده بود. در ضمن دو کارگاه نقاشی و مجسمه‌سـازی هم داشـتیم. در آتلیه نقاشی همه بچه‌ها اعم از اینکه سـال اول باشـند یا آخر در یک آتلیه با هم کار می‌کردند و یک استاد مقتدر یعنی آقای حیدریان هم داشتیم که از شـاگردان کمال‌الملک بود البته چند اسـتاد دیگر هم بودند که مشی اصلی را تعیین نمی‌کردند مثل آقای محمود جوادی‌پور، آقای حمیدی و یک خانم فرانسوی. بعدها آتلیه‌ها تفکیک شـدند و من در آتلیه آقای حمیدی مشـغول بودم. رشته گرافیک در آن زمان وجود نداشت. در نتیجه من نقاشی خواندم مثل همه بچه‌های قبل از ما و هم‌نسل خودم همچون ممیز، شیوا، کیارستمی و... ولی همیشه دوست داشتم نقاشی بکشم منتها آنچنان غرق کار گرافیک بودم و آنچنان پوستر، کتاب و فیلم مرا جذب می‌کردند که دیگر انرژی برای نقاشی نمی‌ماند. از اواسـط دهه ۵۰ گرایش پیدا کردم که نقاشی را ادامه دهم. در عین حال من آدم تجربی هسـتم مثلا اگر به کتاب‌هـای تصویرگری‌ام نگاه کنید هر کتـاب را یک نوعی کار کـرده‌ام. برای همین با خودم گفتم تجربه‌ای تازه در این حیطه انجام می‌دهم،یک بوم ایستاده دو طرفه می‌سازم. آن را سـفارش دادم و رویش کار کـردم اما چیز مطلوبی از آب درنیامد. بعد گفتم روی اشـیا کار کنم. از میدان حسـن‌آباد که آن زمان مرکز کهنه‌فروشی‌ها بود، چند صندلی لهستانی خریدم و روی آنها نقاشی کردم اما نتیجه آنها هم جالب نشد. بنابراین ارتباط من با یک اثر حجمی این‌گونه شروع شد. البته در دانشـگاه یکی از درس‌هایمان مجسمه‌سازی بود و برای همین مقداری با فیزیک این کار آشـنا بودم. بعد از اینکه از ایران رفتم، این تمایل را پیدا کردم که این تجربه روی اشـیا را بیشتر ادامه بدهم.

◄ چطور در خارج از کشور این تمایل در شما زنده شد؟

برای اینکه وقت پیدا کردم. هیچ کار دیگری نداشتم. من از سال ۱۳۵۵ کم‌کم دفترم را جمع کردم. یک دفتر فعال داشتم که فیلم‌های تبلیغاتی و انیمیشن می‌ساختم. درست است که در کانون پرورش فکری کـودک و نوجوان هم کار می‌کردم، اما گذران زندگی‌ام از طریق این دفتر بود. در سال ۵۷ تقریبا دفترم تعطیل شـده بود. بعد از اینکه به دلیل کاملا شخصی ایران را ترک کردم، ابتدا به انگلستان رفتم. در آنجا به این فکر افتادم که حجم بسازم؛ منتها دلم می‌خواست حجم‌هایی بسازم که رویشان نقاشی کنم. دو مجسمه بزرگ که بیش از یک متر بود با پاپیه ماشه ساختم.

◄ موضوع‌شان یادتان هست؟

نه، اما دو فیگور بودند. بعد از اینکه می‌خواستم از لندن به پاریس بروم نمی‌دانستم چگونه این دو حجم را منتقل کنم. به همین دلیل آنها را کنار خیابان گذاشتم. یک روز صبح که اتفاقا بارانی بود، حجم‌ها را کنار سطل آشغال گذاشتم و رفتم شیر بخرم. وقتی برگشـتم اثری از حجم‌ها نبود. آنجا به من ثابت شد وقتی قیمت ارزان باشد هر کاری خریدار دارد. بعد از آن به پاریس رفتم و در آنجا طراحی ـ نقاشـی می‌کردم ولی فکر کردم که به صورت جدی روی مجسمه کار کنم. تعدادی مجسمه ساختم. چند سالی که در فرانسه بودم، فقط نقاشی و مجسمه کار می‌کردم. از مجموع آنها نمایشگاهی برگزار کردم. تعدادی از این آثار به فروش رفت و بقیه در همان گالری باقی ماند برای اینکه باز هم این مساله پیش آمد که چگونه آنها را منتقل کنم.

◄ وقتی اولین نمایشگاه مجسمه‌هایتان را برگزار کردید، واکنش‌ها چطور بود؟

بد نبود. اما گالری‌ها در آنجا بسیار دسته‌بندی شده هستند. به طور کلی دو نوع گالری در آنجا وجود دارد. یک نوع گالری که فضای آن را اجاره می‌کنید و اگر فروشـی داشتید متعلق به خودتان است اما نوع دیگری از گالری هست که با شما به عنوان یک هنرمند قرارداد می‌بندند. درعین حال هر گالری یک نوع اثر یا شیوه را به نمایش می‌گذارد مثلا برخی از گالری‌ها فقط آثار کلاسـیک، مدرن، نقاشی یا مجسمه‌سازی نمایش می‌دهند. مدیـر گالری که من در آن نمایشـگاه برپا کردم، لبنانی‌الاصل بود و نمایندگی یکی از نقاشان بزرگ آمریکای جنوبی را برعهده داشت. بیشترین درآمد گالری از راه فروش آثار این هنرمند بود.

من در این نمایشـگاه یکی، دو مجسـمه و چند نقاشی فروختم. پس از آن به آمریکا رفتم و مجبور شدم کار مجسمه و هنر را کنار بگذارم چون به‌شدت درگیر کار و زندگی شدم. بایـد زندگی‌ام را می‌سـاختم. در پاریـس کار نمی‌کردم و با اندوخته‌ام زندگی می‌کردم، اما در آمریکا باید کار می‌کردم. در آنجا یک استودیوی گرافیک راه‌اندازی کردم و دوباره مشغول کار گرافیک شـدم که صددرصد مبتنی بر بـازار بود. در یک دوره‌ای نیـز مدیر هنری یک مجله مد با نام «View» بودم. معمولا دفتر ما گرافیک تجاری انجام می‌داد. آن زمان که کار را شروع کردم شاید سـومین دفتر گرافیکی در لس‌آنجلس بودیم که با کامپیوتر کار می‌کردیم. تازه کامپیوترهای «مکین تاش» وارد بازار شـده بود. آنها سیاه و سفید بودند، بعد از آن رنگی شـدند و با همان‌ها لی‌آت (Layout) انجام می‌دادیم منتها زمان زیادی می‌برد. یک چاپخانه کوچک هم داشـتیم و در کل تشـکیلات‌مان بد نبود. من در تمام سـال‌هایی که در آمریکا بودم، درگیر این کار شـدم. یادم هسـت که وقتی فتوشـاپ به بازار عرضه شـد، همـه ما حیـرت‌زده بودیم و اولین‌بار در نمایشـگاه «Mac» در سان‌فرانسیسکو با برنامه «Digital dark room» آشنا شدیم که اولین برنامه مربوط به تغییر و اصلاح عکس بود. امکانات این نرم‌افزار واقعا سحرم کرده بود. که بر مبنای توانایی‌های فتوشـاپ تعدادی عکس نقاشی کار کردم. از اولین آرتیست‌های دیجیتال آن موقع در لس‌آنجلس بودم. از باقی‌مانده‌های آن عکس‌ها چند سال پیش نمایشگاهی در گالری «راه ابریشم» داشتم.

◄ با توجه به اینکه تنها چند شـرکت از جمله موسسه شـما از نرم‌افزارهای کامپیوتری استفاده می‌کردند، نظر سفارش‌دهندگان در مواجهه با این تغییر چه بود؟

کامپیوتر امکانی می‌داد که همه را سحر می‌کرد. مثلا وقتی کار دستی انجام می‌دادیم، همه چیز چسبانده می‌شد. اجزا با دست و با چسب به سطح نهایی می‌چسبید. چسب‌هایی وجود داشت که به راحتی کنده می‌شد تا بتوانیم تغییرات را به آسانی روی کاغذ اعمال کنیم ولی به‌هرحال جریانی طولانی بود، در حالی که با کامپیوتر خیلی سریع‌تر می‌توانستیم نظر مشتری را اعمال کنیم چون باید این نکته را در نظر بگیریم که مشتری نقش بسیار مهمی در آنجا دارد.

◄ رابطه بین سـفارش‌دهنده و گرافیست در آنجا چطور است؟

در آمریکا مشتری می‌دانست که چه می‌خواهد. حتی وقتی یک کارت ویزیت می‌خواهد، می‌داند که باید چگونه باشـد. رابطه خیلی درستی با مشتری حاکم بود. مشتری می‌دانست چه می‌خواهد و ما هم می‌دانسـتیم چگونه باید نیاز او را برطرف کنیم. یادم اسـت یکی از تاجران ایرانی می‌خواسـت سفارشی به شـرکت ما بدهد. اولین سوالی که معمولا از مشـتری می‌کردیم این بود کـه اطلاعاتی در مورد فعالیتش به ما بدهد. وقتی این سوال را از او پرسیدیم، گفت: «چرا من اطلاعات بدهم. شـما باید به مـن اطلاعات بدهید.» همین موضوع نشان می‌داد فرهنگی که یک مشتری در آنجا داشت با فرهنگی که ما ایرانیان داشتیم، به کلی فرق می‌کرد.

◄ اعمال نظر مشتری روی کار چقدر بود؟

خیلی، مثلا چند اسـتودیو در لس‌آنجلس هسـتند که تمام پوسـترهای فیلم‌های هالیوود را می‌سـازند. اغلب آنها برای پوسترهایشـان از عکس اسـتفاده می‌کننـد و اغلب از ستاره‌های فیلم بر مبنای طرحی که برای پوستر فکر کرده‌اند عکس می‌گیرند. چون آنچه می‌فروشـد باید در پوستر باشد و آنچـه فیلـم را پرفروش می‌کند، سـتاره اسـت. من هم با این شـرکت‌ها در ارتباط بودم. وقتی قرار اسـت پوستری که برمبنای محدودیت‌های ازپیش اعمال‌شده طراحی شده و به مشتری نشان داده شود، ممکن است ۳۰ نفر از کارمندان یک استودیو سازنده فیلم برای دیدن پوستر بیایند که شامل مدیر، کارگردان، تهیه‌کننده تا افراد زیردست است. همگی هم نظر می‌دهند برای همین ممکن است یک طرح ۱۰بار عوض شود تا اینکه نظر آنها اجماع پیدا کند. بنابراین خلاقیت شـخصی گرافیسـت به صورت محدود و در لایه‌های پشـتی یک کار اعمال می‌شود.

◄ نظر سفارش‌دهنده قطعی است یا اینکه در یک تعامل با گرافیست به یک ایده می‌رسند؟

قطعی است. مثلا وقتی سـفارش‌دهنده پوستر می‌گوید عکس هنرپیشه باید بزرگ‌تر شود، گرافیست تلاش می‌کند تاحدی نظر خود را در پوستر بیاورد اما در نهایت عکس باید بزرگ‌تر شـود. البته این روند منطقی هم دارد. حتی در ایران هم وقتی یک مشـتری در مورد تبلیغ کالایش نظر می‌دهد، اوسـت که بازارش را بهتر از طراح می‌شناسد. وقتی در ایران بودم و مشتری‌ها نظر می‌دادند ممکن بود مقاومت می‌کردم امـا همین نظرها به مـن ایده می‌دادند و درهـای تازه‌ای باز می‌شد چون مشتری کارش را می‌شناسند و من یک تازه‌وارد به دنیای او هسـتم. برای همین اتفاقا نظر مشـتری‌ها برای به دسـت آوردن بازار، گاهی سـازنده هم هست. مدیر هنری در خارج از ایران تنها به عنوان کسـی نیسـت که ایده بدهد بلکه کسی است که با مشتری مذاکره می‌کند و در صحبت با سفارش‌دهنده می‌بیند او چه می‌خواهد.

◄ در ایـران رابطـه بین سـفارش‌دهنده و یک شـرکت گرافیکی چگونه است؟

اتفاقـی کـه الان افتـاده ایـن اسـت کـه بسـیاری از صاحب‌کارهـا، تازه‌کار هسـتند و چون تـازه وارد این حرفه شده‌اند، هنوز نمی‌دانند چه چیزی برایشان خوب و چه چیزی برایشان بد است، درنتیجه به طراح و گرافیست هم نمی‌توانند بگویند که چه می‌خواهند یا اینکه نمی‌دانند به کدام بخش کار اعتراض کنند، یا در جایی که نباید،اعمال نظر می‌کنند. تعداد زیادی از گرافیست‌ها درگیر این مساله و در ارتباط با مشتری شـاکی و مستاصل هسـتند. البته گاهی جوانان گرافیست می‌گویند: «سفارش‌دهندگان نمی‌گذارند کار خودمان را انجام دهیم.» من هم همیشـه می‌گویم: «اصلا بنا نیست شما کار خودتان را بکنید بلکه باید کار سفارش‌دهنده را انجام دهید.» یعنی یک طراح گرافیک بنا نیست کاری را که دلش می‌خواهد انجام دهد بلکه باید کاری را که درست است، اجرا کند و یک پیام و اطلاعات را برای مخاطب خاص بسته‌بندی کند. منتها یکی دیگر از مشکلات ما این است که مخاطب‌شناسی را به دانشجویان گرافیک یاد نمی‌دهند. مخاطب‌شناسی در بحث بازار، یک موضوع بسـیار گسترده است. گرافیست باید بداند برای چه کسی کالا را عرضه می‌کند و براساس آن تبلیغ را با چه سمبل‌های تصویری یا نوشته‌ای به مشتری تحویل دهد.

◄ برگردیم سر اینکه مجسمه‌سازی را دوباره از چه زمانی از سر گرفتید؟

وقتی به ایران برگشتم، پروژه باغ ایرانی از سوی موزه هنرهای معاصر مطرح شـد. خانـم جواهریـان که مسوول نمایشگاه بود از من خواست اثـری در رابطـه با ایـن موضوع به نمایشگاه بدهم. من به این فکر افتادم که با مجسـمه در نمایشگاه شرکت کنم. اولین تجربه‌ام در مجسمه‌سازی پس از سـال‌ها درباره باغ ایرانی بود. این مجسـمه یک چیدمان متشکل از مجسمه‌های شـیرین و فرهاد در دو سوی یک پله بود. در واقع یک نوع برداشـت مینیاتوری با درخت‌های سرو و مرغ‌های مختلف بود. این شروع مجدد من در مجسمه‌سازی شد و از آن موقع آرام‌آرام به صورت جدی مجسمه ساختم که به مرور به دغدغه اصلی‌ام تبدیل شد. پیش از این، یک نمایشگاه در گالری گلستان برگزار کردم. البته پیش خودم این تعهد را داشتم که نمایشگاه فعلی‌ام را هم در همان‌جا برگزار کنم اما به دلیل محدودیت فضای گالری گلسـتان و بزرگـی کارهای اخیرم، چنین امکانی وجود ندارد. آثاری که در گالـری هما به نمایش گذاشـته‌ام منتخبی از کل مجسمه‌ها هستند که از پنج، شش سال قبل ساخت آنها را شروع کرده بودم.

◄ با توجه به اسـم‌های مختلف مجسمه‌ها، انگار هریک داستان متفاوتی داشتند...

بلـه. مـن در تصویرسـازی‌هایم هم همین‌طور بـوده‌ام. برای شـروع کار یک‌سـری مدل‌های بیرونی برای کارکردن می‌خواهم، مثل عکس یا نقاشی‌های دیگران. اوایل از حیواناتی مثل خروس، کلاغ و... برای ساخت مجسمه شروع کردم. البته مجسمه‌های اولیه‌ام در پاریس به این‌گونه بود که یک فکر را می‌ساختم یعنی اینکه فیگور مجسمه چه حسی داشته باشد، چگونه باشـد و... اما مجسمه‌های اخیرم را از روی عکس‌های قدیمی ساختم. این عکس‌های قدیمی خانوادگی یا عکس‌های مربوط به اروپای سـال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ هسـتند. در آن موقع حساسیت فیلم بسـیار پایین بود و آدم‌ها مثل صحنه تئاتر باید در یـک حالت ثابت می‌ماندند که همین عکس‌ها منبعی برای مجسمه‌هایم شدند و می‌بینید که اغلب فیگورها ژست‌های تئاتری دارند.

◄ چرا اینقدر آدم‌ها در کارهایتان مهم هسـتند و آنها را موضوع مجسمه‌هایتان قرار می‌دهید؟

شـاید تنها چیزی اسـت که با آن ارتباط برقرار می‌کنم. منظره انعکاسـی از یک موضـوع خارج از ماسـت اما آدم‌ها انعکاسی از اشتراکات‌مان هستند و این باعث می‌شود از فیگور آدم استفاده کنم.

◄ فیگـور مجسـمه‌ها و رنگ‌هایی که در آنها اسـتفاده می‌کنید تا چه حد برگرفته از تصویرسازی‌هایتان هستند؟

بی‌شک مجسمه‌هایم به نوعی ادامه همان تصویرسازی‌ها هسـتند. نمی‌توانم بگویم ادامه مستقیم است ولی به هرحال ادامه همان تصویرسازی‌ها هستند. اصولا وقتی مجسمه سفید است آن را نمی‌شناسم ولی وقتی روی آن رنگ می‌گذارم انگار می‌شناسمش.

◄ رنگ‌هایی که شما در مجسمه‌هایتان استفاده می‌کنید مثل زرد، قرمز، سـبز و... فضایی مانند تصویرسـازی‌های کتاب‌ها را تداعی می‌کند...

ممکن اسـت. انگار نمی‌توانم رنگ‌هایی غیـر از اینها را استفاده کنم. طلایی، نقره‌ای، قرمز و آبی رنگ‌هایی است که وقتی روی حجم‌هایم می‌گذارم خیلی برایم جذاب می‌شوند و بدون این رنگ‌ها نمی‌توانم با حجم‌هایم ارتباط برقرار کنم. مثلا یکی از آثارم در نمایشگاه یک شیر است که وقتی آن را ساختم، خیلی‌ها به من گفتند آن را رنگ نکنم و سفید باقی بماند درحالی که نمی‌توانستم رویش رنگ نگذارم. به‌هرحال هر هنرمندی یک دیالوگ درونی دارد و سوال و جواب می‌کند. در همین سوال و جواب است که کارش نتیجه می‌دهد.

معمولا اغلب مجسـمه‌ها سه‌بعدی هسـتند درحالی‌که من آنها را خیلی سـه‌بعدی هم نمی‌بینـم چون نقطه‌ای که یک مجسـمه شـما را مخاطب قرار می‌دهد و با شما ارتباط برقرار می‌کند، معمولا از یک زاویه به خصوص است و درست اسـت که سه‌بعدی به حساب می‌آیند اما در اغلب اوقات یک رفتـار دوبعدی با بیننده دارند. با چنین نگاهی، برای من این مجسمه‌هابوم‌های دوبعدی تکه‌پاره معلق هستند و من روی این صفحه‌ها کار می‌کنم.

◄ اسامی کارها روی صفحه‌ای که قیمت آثار نوشته شده بود، وجود داشت اما در کنار آثار عنوان را نمی‌دیدیم. چرا؟

برای اینکـه لازمه این کار حروفچینی، پرینت و... بود که معمولا این روند برای یک نمایشگاه در گالری طی نمی‌شود. ممکن اسـت برای یک نمایشگاه در موزه‌ای که زمان نمایش کار طولانی یا پایدار است، انجام شود اما در نمایشگاه‌هایی از این دست که موقتی است معمولا رسم نیست که چنین کنند.

◄ جنس آثار چه هستند؟

خیلی‌ها به من می‌گفتند مجسمه‌هایم پاپیه ماشه هستند درحالی‌که من دیگر پاپیه ماشه کار نمی‌کنم. جنس همه اینها میله‌های فلزی اسـت که فرم‌ها با پارچه و گچ شکل گرفته و روی آن رزین و رنگ آمده است. ساخت مجسمه با این روش مرحله طولانی دارد و لذت‌بخش‌ترین بخش آن یعنی نقاشی کردن، کوتاه‌ترین زمان را می‌برد.

◄ وقتی کار می‌کنید به نور فکر می‌کنید چون در یکی از کارهایتان سایه کشیده بودید درحالی‌که یک سایه طبیعی اثر هم روی دیوار افتاده بود.

بله. حق با شماست. این اثر را باید طوری قرار می‌دادیم که سایه دیگری ایجاد نکند.

◄ فکر می‌کنید از نمایشگاه قبلی تا این دوره چه روندی را در مجسمه‌سازی طی کرده‌اید؟

در آن نمایشگاه بیشتر روی پرنده‌ها کار کرده بودم. در این دوره سهم پرنده‌ها کمتر شده و بیشتر روی فیگور کار کرده‌ام. الان هـم یک نوع کار تازه را شـروع کرده‌ام که البته هنوز به نتیجه‌نرسیده‌ام.

◄ پس همچنان قصد دارید مجسمه‌سازی را ادامه دهید؟

فعلا تنها کاری اسـت که بلدم. کار گرافیک هم که دیگر نمی‌کنم. دوست دارم سفارش‌دهنده‌ام خودم باشم درحالی‌که گرافیک این اجازه را به سختی می‌دهد.

> **یادم هست که وقتی فتوشاپ به بازار عرضه شد، همه ما حیرت‌زده بودیم و اولین‌بار در نمایشگاه «Mac» در سان فرانسیسکو با برنامه «Digital dark room» آشنا شدیم که اولین برنامه مربوط به تغییر و اصلاح عکس بود. امکانات این نرم‌افزار واقعا سحرم کرده بود**

کتیبه

در حاشیه گفت‌وگوی بهرام دبیری با روزنامه شرق

تناقض‌های در آمدزا

سپهر نصراللهی‌الموتی
کارشناس صنایع‌دستی

■ در صفحه تجسمی روزنامه شرق روز سه‌شنبه هشـتم آذر بـه بهانـه نمایشـگاه بهـرام دبیـری گفت‌وگویـی درباره هنر مدرن آمده اسـت. نکاتی در این گفت‌وگو جای تامل داشـت و برآن شدم تا مطالبی را یادآور شوم. برای این کار ابتدا استدلال، مصادیق و برهان‌هایی را به میان آورده و سپس به بیان تناقض‌های موجود در این گفت‌وگو می پردازم. با توجه به کمبود فضا، ناگزیر از نقل عینی مطالب پرهیزمی‌کنم.

■■■

خوشنویسی نسـتعلیق که از امتزاج دو شیوه «نسخ» و «تعلیق» به وجود آمده، ساخته میرعلی تبریزی اسـت و میرعمـاد از بزرگان و نـام‌آوران خوشنویسی نستعلیق است و نه مبدع آن!

خـط، پاسـخ بـه یـک ضـرورت اسـت، اما خوشنویسی نه! خط، ریشه در الفبای تصویری دارد؛ یعنی همان نقاشی‌هایی که برای اولین ارتباط‌های مکتوب به کار گرفته شد و با این باوری که در این گفت‌وگو ارایه شده، نقاشی نیز هنر نیست و برای پاسخ به همان ضرورت مذکور استفاده شده است. اما نیک می‌دانیم، نقاشی هنری است که از آن در پاسخ به ضرورت‌های مختلف و در سطوح مختلف نیز اسـتفاده می‌شود. اما خط، در واقع نقطه اوج و تکامل ذهن آفرینشگر انسان برای برقراری ارتباط مکتوبی همه فهم، ماندگار و گویاست. در طول زمان زیادی که از ابداع خط تصویری تا به امروز گذشته، ایـن امر به تجرد و انتزاع رسـیده و کاملا پخته و ایده‌آل شده، تا اینکه هر فرهنگی به الفبای جامع خود رسیده اسـت. مهندسی الفبای هر سرزمین و فرهنگی نیز وابسـته به تاریخ آن و ضرورت‌های کلامی و مفهومی‌اش است. بنابراین، کار هنرمند نه ابداع مهندسـی الفبای جدید که به کارگیری این هندسـه برای بیان مفهومی تازه و ارایه نوع نگاهی تازه به عالم خداوندی است. بین خط و خوشنویسی ارتباط و فاصله بسیار است.

خوشنویسی یعنی «حُسن نویسی». خود این واژه معرف ابعاد هنری‌اش هسـت. حُسـن یعنی تجمیع عناصر زیبایی‌شناسی و وقتی در کاری، تمام ویژگی‌های زیبایی‌شناسی حضور دارند چگونه آن کار هنر نیست؟! پس زیبایی و زیبایی‌شناسی در کجا رخ می‌نماید؟

بر این اساس به نظر می‌رسد، مشکل اصلی در

هنر ندانستن خوشنویسی، یکی انگاشتن آن با خط است. خوشنویسی خطی است که خوش نگاشته شـده، با حُسن نگاشته شـده و دقیقا از جایی که خط، فراتر از انتقال یک نوشته- به صورت صرف- می‌ایسـتد، راه هنر شدن و خوشنویسی شدن آن آغاز می‌شـود. خوشنویسـی، نـگاه هنرمندانه به فرم‌های الفبایی است.

بـه موسـیقی بنگریـم. الفبای موسـیقی که هنر نیسـت، الفباسـت. اما همین کـه اجزای آن با اندیشـه‌ای زیبایی‌شناسـانه با هـم درآمیزند، راهِ هنرهـای آهنگسـازی، نوازندگی و خوانندگی آغاز می‌شـود. الفبای خط و نوشته نیز با یکدیگر در می‌آمیزنـد و اندیشـه‌ای نـو را در خود جاری می‌کنند که گاهی می‌شـود شـعر و این شـعرها به آهنـگ زیبایی‌شناسـی، از دم و پهنای تکه‌ای چوب بر صفحـه‌ای رقص می‌کنند که می‌شـود خوشنویسی. اصلا خوشنویسی هنر در هنر است. هیچ‌گاه در تاریخ دیده‌نشـده که خوشنویسـی به خدمت مضامین و متون سخیف و بی‌ارزش درآید. به عکس، همیشـه کارِ نوشتن برترین آثار ادبی و علمی به خوشنویسـان واگذار شده و دیگر هنرها در امری به نام کتاب آرایی به یاری و همراهی این هنر قدسی و اسرارآمیز آمده‌اند. پس باید دانست که هر نوشته‌ای شایسته خوشنویسی و آراستن نیست. ذات خوشنویسـی «حُسن» اسـت و باید کلامی دارای حُسـن را با آن نگاشت. هم از این روست که پـس از نزول کلام وحی تا همین امروز، عالی‌ترین همت‌ها در کار خوشنویسـان برای نگاشتن قرآن بوده اسـت و این، امری کوچک و اتفاقی نیسـت. حتی سیاه‌مشق‌های خوشنویسی نیز که به تصور نادرسـت و عام، تکرار چند حرف و کلمه هستند، همپای کتیبه‌نگاری، راوی کلمات قصار و حکمت‌ها و شاه‌بیت‌ها بوده و نقاط اوج انتزاع و ترکیب‌بندی در این هنر گسترده را نمایان می‌کنند.

از سـوی دیگر اگر خط فقط محدود به انتقال یک نوشته است، در این زمانه که این کار با آسانی و اختیارات فراوان صورت می‌گیرد، چرا هنوز به دنبال دیوان‌های حافظ نسـتعلیق و شکسته نستعلیق و قرآن‌های محقق و ریحان هستیم؟!

ادامه در صفحه ۱۲