مکعب سفید

به بهانه نمایش آثار داوینچی و میکل‌آنژ در رم

انسان باز می‌گردد

علیرضا امیرحاجبی

■ با نزدیک شدن به پایان سال میلادی بسیاری از شهرهای اروپا میزبان نمایشگاه‌های متعدد و مختلفی از هنرمندان امروز و دیروز هستند. در جدیدترین رویداد آثار دو هنرمند برجسته دوران رنسانس ایتالیا لئوناردو داوینچی و میکل آنژ در موزه کاپیتول رم به نمایش گذاشته شده است تا برای نخستین بار طراحی‌ها و نقاشی‌های این دو نابغه بزرگ که دشمنان سرسخت یکدیگر نیز بوده‌اند در کنار هم مقایسه شود و مورد بررسی دوستداران هنر رنسانس قرار گیرد. برخورد این دو هنرمند که از سر رقابت همیشگی‌شان ریشه می‌گرفت موضوع بسیار جالب توجهی برای ناظران آن دوره درخشان هنری و فرهنگی ایتالیا و اروپا بوده است به شکلی که جورجیو وازاری تاریخدان، منتقد، زندگی‌نامه‌نویس و معمار هم‌دوره این دو هنرمند بسیاری از این درگیری‌های جنجالی را که اکثرا از طرف میکل‌آنژ آغاز می‌شده به ثبت رسانده است.

اما عصر رنسانس که بسیاری از مورخان آن را بین سال‌های ۱۴۵۰ تا ۱۶۰۰ میلادی معرفی می‌کنند دارای ویژگی‌های منحصر به فردی هم در زمینه فرهنگی و هنری و هم در زمینه اجتماعی، سیاسی بود. سلطه چندین و چند صدساله کلیسای کاتولیک به تدریج در حال کاهش بود، کاهشی قابل احساس که هر سال بیشتر و بیشتر به چشم می‌آمد. خود کلمه رنسانس نیز بیانگر این شکوفایی مجدد اروپاست. این تولد دوباره در حوزه هنر نگاه هنرمندان را به عصر طلایی هنر و فرهنگ یونان باستان و نیز فرهنگ‌های غیرمذهبی (غیرمسیحی) معطوف کرد و برای دومین بار انسان محور جهان هستی قرار گرفت و اینچنین انسان‌گرایی (اومانیسم) دوباره از پس پرده‌های ضخیم کاتولیسم به صحنه آمد. هنر اومانیسم آنچنان به مفاهیم متافیزیکی و آخرالزمانی از قبیل روح، بهشت، دوزخ و زندگی پس از مرگ توجهی نداشت، درست برعکس هنر قرون وسطی که تمرکز را بر اخلاق مسیحی و آخرالزمان گذاشته بود. هنرمندان قرون ۱۰، ۱۱ و ۱۲ آثاری خلق می‌کردند که بیشتر براساس روایات کتب مقدس، انجیل اربعه و به‌خصوص مکاشفات یوحنا شکل می‌گرفت، تصاویری بدیع اما خیالی که با فانتاسم (fantasm) انسانی سیراب می‌شد؛ مانند آثار هرونیموس بوش یا پیتر بروگل و دریک بوتس هنرمندان تاریک‌اندیش فلاماندری. اما هنر رنسانس تا حد ممکن سعی بر آن داشت که بار دیگر زیبایی جسمی-فیزیکی را به عرصه آورد. چهره‌های زشت و هراس‌آور سوژه‌های بوش تبدیل به لطافت‌های شدید پرتره‌های زنان فلورانسی ساخته و پرداخته لئوناردو داوینچی شد. روشنایی به

تابلوهای هنرمندانی چون رافائل بازگشت. تاریکی قرون وسطی به پایان رسیده بود. نکته مهم دیگر در نقاشی رنسانسی احیای مجدد دورنما یا پرسپکتیو بود. از آن زمان مفاهیمی چون دور و نزدیک، جلو و عقب، طرف چپ و راست شکل جدید و نوینی را وارد فضای نقاشانه کردند. یکی از دلایل توجه به پرسپکتیو شاید چند حرفه‌ای بودن هنرمندان باشد. نقاش و مجسمه‌سازی مانند میکل‌آنژ یا فیزیکدان و طراح بزرگی چون لئوناردو معمارانی چیره‌دست نیز بودند. آنان با حجم‌ها، تورفتگی‌ها، فضاهای مثبت و منفی و در کل هندسه سه‌بعدی سروکار داشتند. این ویژگی بزرگ‌ترین خدمت را به ذهنیت و ایده «بازنمایی» طبیعت و محیط پیرامون هنرمندان نقاش کرد. حتی اگر رافائل معمار نبود با معاشرت با لئوناردو و میکل‌آنژ به درک صحیحی از پرسپکتیو می‌رسید. پرسپکتیو توانست ارزش بصری و سپس ارزش هستی شناختی انسان را به او بازگرداند. یک چشم‌انداز در پشت مریم مقدس، مسیح یا زنی اشرافی از خاندان مسیحی می‌توانست زیبایی‌هایی را که در مرکز تابلو قرار گرفته‌اند افزایش دهد و به زبان استعاری بگوید: «این انسانی است زیبا در محیطی زیبا که او را فرا گرفته است. او در مرکز توجهات من نقاش است.» نقاش رنسانس به خلق دورنما می‌پرداخت تا نمای نزدیک را پررنگ‌تر و درخشان‌تر نشان دهد. البته هنوز مانده بود تا دوران باروک فرا برسد و هنرمندانی چون کاراواجیو به پرسپکتیو غنایی متفاوت ببخشند، مانده بود تا هولباین با خلق آثاری چون مسیح در گور و سفرا تکنیک خلق پرسپکتیوهای ترکیبی را به جهان ارایه کند و باعث حیرت هر نقاش، مجسمه‌ساز، معمار و کارشناسی شود و در نهایت ورمیر این مفهوم را به حد اعلای خود رساند. اما بخش مهمی از نطفه ایده ذهنی پرسپکتیو در دوران رنسانس به تصویری عینی تبدیل شد. حضور مفهوم عینیت (objectivity) تا آن زمان به هیچ عنوان در فهرست دغدغه‌های هنرمندان نبود زیرا منابع الهام آنان هیچ‌کدام از عناصر عینی و قابل لمس زندگی نبود. رنسانس مفهوم دیگری را نیز پدید آورد: «انسان جهانی». شاید این مفهوم با تلاش‌های بی‌وقفه ماجراجویانی چون واسکو داگاما، ماژلان و کریستف کلمب به عرصه آمده باشد اما از سوی دیگر هنرمندانی چون لئوناردو داوینچی و میکل آنژ نیز در به درخشش‌درآوردن این مفهوم عظیم نیز دخالت داشتند. آنان خود نیز جهانی شدند. میکل آنژ و لئوناردو اگر زنده بودند شاید احتیاج به گذرنامه و روادید نداشتند و تمامی کشورهای پنج قاره، آنان را پرحرارت میزبانی می‌کردند؛ البته به‌جز چند کشور که خود نام آنها را می‌دانید!

عکس: عباس کوثری، شرق

گفت‌وگو با مصطفی دشتی
به بهانه نمایشگاهش در خانه هنر

نمی‌خواهم مخاطب بترسد

پریسا امیرقاسم‌خانی: خانه هنر (آرت سنتر) بعد از مدتی وقفه به دلیل تعمیرات با نمایشگاهی از تازه‌ترین آثار مصطفی دشتی رونقی دوباره به فضای گالری‌های تهران داد. مصطفی دشتی در میان اهالی هنر چهره‌ای آشناست. او در خانه‌ای خشت و گلی در بلوچستان به دنیا آمده؛ خانه‌ای به نام «خانه نقاش» در یکی از روستاهای خاش که حالا در ماه‌های میانی سال ۹۰، نه اثری از آن خانه مانده و نه ردی از آن روستا. در حقیقت سال‌هاست که دیگر اثری از آن روستا وجود ندارد. از آن روستا و آن خانه، آنچه باقی مانده تنها خاطراتی است در ذهن نقاشی که در آستانه ۵۲سالگی قرار دارد و بزرگ‌ترین معلم خود را «طبیعت» می‌داند. دشتی نقاشی را از دهه ۶۰ به صورت حرفه‌ای آغاز کرد و با اینکه تحصیلات دانشگاهی ندارد، اما شاگردی زنده‌یاد سیداحمد ابطحی، زنده‌یاد عبدالله فرهادی، آیدین آغداشلو و کارل شلامینگر را کرده است. وی را می‌توان از نقاشان پیشتاز و معتبر این سال‌ها دانست؛ چنانچه آیدین آغداشلو درباره‌اش می‌گوید: دشتی، نقاشی حرفه‌ای است که جز نقاشی تعلق خاطر دیگری ندارد و این حرفه‌ای ماندن در سال‌های سخت تنهایی نقاش حرفه‌ای نشانه دلبستگی عمیق اوست به کارش. نقاشی است وابسته به طبیعت، او طبیعت را تقلید نمی‌کند. بلکه به ظرافت طبع و در لحظات شور نقاشانه با لکه‌ها و شره‌های رنگ ماده در سطح بوم، شکل‌هایی می‌آفریند که آشناست، اما تکان‌دهنده. گیرایی نقاشی‌های دشتی بیشتر از رویدادهای روی بوم و در فرآیند عمل نقاشی حاصل می‌شود. او در ۲۷ نمایشگاه انفرادی و ۶۰ نمایشگاه گروهی در داخل و خارج از ایران شرکت کرده است. اطلاق عنوان «نقاش طبیعت» با رویکرد انتزاعی به او، اطلاق درستی است.

اولین بار چه انگیزه‌ای شما را به طرف نقاشی کشاند؟ شما یادتان می‌آید اولین بار چه زمانی پرتقال خوردید؟!

خیر!

خب من هم یادم نمی‌آید، اولین بار که خواستم نقاشی بکشم چه زمانی بود. ولی اولین باری که پرتقال خوردم یادم می‌آید.

جدی؟ بیشتر توضیح بدهید...

در شهری که من زندگی می‌کردم، با آمدن عید نوروز میوه را از شهرهای دیگر می‌آوردند. پنج سالم بود که پدرم میوه نارنجی و گردی را به خانه آورد که پرتقال بود. پدر به ما یاد داد، چطوری پرتقال بخوریم. اخیرا مادرم به من گفت آن زمان من پوست پرتقال‌ها را می‌کندم با میخ به دیوار می‌چسباندم. این‌طوری شکل‌های هندسی می‌ساختم. اگر اینکار را نقاشی کردن تعریف می‌کنید، من از زمانی که خودم را می‌شناختم نقاشی می‌کردم.

چرا طبیعت را برای سوژه نقاشی‌هایتان انتخاب کردید؟

همه انسان‌ها به نوعی به طبیعت وابستگی دارند. دوران کودکی من ساعت‌ها لب جوی آبی که از قنات می‌آمد، می‌گذشت. به شن، ماسه و انعکاس خورشید در آب نگاه می‌کردم. اینکه زالوها چطوری در آب حرکت می‌کنند، شاپرک‌ها چگونه سطح بدن‌شان را به آب می‌زنند. بعد با ماسه‌های کف رودخانه، شروع می‌کردم به ساختن حجم‌های شنی. حجم‌ها خراب می‌شدند. ولی دوباره می‌ساختم. در طبیعت روستا بزرگ شدم. غروب که می‌شد از صدای زوزه سگ‌ها یا فریاد مادرم که به دنبالم آمده بود، می‌فهمیدم شب شده...

در فیلمی که از زندگی و روش کار شما در نمایشگاه اخیرتان ساخته شده، عکسی هست که نشان می‌دهد شما کنار دریاچه و کوه بلندی نشسته‌اید و مشغول نقاشی هستید. در این نمایشگاه، در تابلوهای شما نوعی عظمت و شکوه وجود دارد. با اینکه از چند رنگ بیشتر استفاده نکردید، ولی نوع ترکیب‌بندی و مفهوم آثار برای لحظه‌ای مخاطب را در جای خود نگه می‌دارد. آن بزرگی‌ای که در تابلوها هست، از یک حقیقت ناب نشأت می‌گیرد. می‌خواهم بدانم در آن ساعت‌هایی که مانند آن عکس، شما در دل طبیعت مشغول نقاشی بودید، چه چیزی دیدید که آن را به آثارتان انتقال دادید؟

فقط برای لحظه‌ای؟ نقاشی‌های من کاملا حقیقی است. گاهی همان‌طور که در عکس دیدید، جلو طبیعت بساط پهن می‌کنم. روی سه‌پایه، کاپوت ماشین و... شروع می‌کنم به نقاشی. مستقیما از طبیعت، منشا حقیقت الهام می‌گیرم. مانند کارهایم در اواخر دهه ۶۰ که سوژه آنها بیابان بود یا نقاشی‌هایم از اطراف یزد که با نور ستاره‌ها و انعکاس نور ابرهایی که از شهر می‌آمد و کوه‌ها را خیلی کمرنگ نشان می‌داد، به وجود آمدند. نقاشی‌های جاده و شب‌های تهران هم فقط با انعکاس نورهای بسیار کم در دل طبیعت شکل گرفتند. مادام که در طبیعت هستم، به آن وفادار می‌مانم؛ ولی در کارگاه رنگ‌ها و نورها را می‌سازم. ابعاد را بزرگ می‌کنم. نقاشی در ابعاد بزرگ به مفهوم کار کمک می‌کند. این ابعاد را انتخاب کردم. چون تاثیر بیشتری در بیننده دارد. مثلا شب‌های تهران با ابرهای قهوه‌ای، قرمز و چرک. در کارگاه به سختی توانستم رنگ ابرها را چرک کنم. طوری که شبیه رنگ ابرهای بالای سر تهران شود. از یک دوره به بعد، برای نقاشی به حافظه‌ام رجوع کردم. از اینجا رفتم یزد، بوشهر، چابهار، بیرجند، خراسان و بعد هرچه که در حافظه‌ام بود، در کارگاه اجرا می‌شد. جواب سوال‌تان را گرفتید؟

تا حدی. پس این اکسپرسیون افسارگسیخته‌ای که در کارهای شما دیده می‌شود، از کجا می‌آید؟

گاهی فکر می‌کنم تمام دغدغه‌ها، دلنگرانی‌ها، گرفتاری‌ها و ناملایماتی که هست؛ می‌توانم از طریق نقاشی درمان کنم یا با رفتاری خشن و ابزاری که جز و رنگ و بوم نیست، دنبال آرامش می‌گردم.

هنوز این آرامش را پیدا نکردید؟ فکر می‌کنید پیدایش می‌کنید؟

نمی‌دانم. واقعا نمی‌دانم.

به نظرتان باید چه اتفاقی بیفتد؟

شاید با کار کردن مدام و جست‌وجوی عمیق و صادقانه.

کارهای اخیرتان را به مادرتان تقدیم کردید؟

بله. اخیرا با مادرم زندگی می‌کنم. شب و روز همدیگر را می‌بینیم. انگار اولین بار است که مادرم را می‌شناسم. در فیلمی که برای این نمایشگاه ساخته‌اند. گفته‌ام خیلی جاها رفتم. از لندن، ایتالیا، هند، پاکستان و... احساس می‌کنم مملکت من، مادرم است. چون زندگی من است. من مادرم را خیلی دوست دارم. درست است که دیگر نمی‌تواند به من شیر بدهد. ولی من که می‌توانم احترامش را نگه دارم. این حرف باور امروزم است.

چقدر می‌توانم این حرف را باور کنم؟

اصراری ندارم. چرا می‌گویند مام وطن، فرهنگ، وطن، مادر، نمی‌دانم شاید خیلی نیازی به تعریف نداشته باشد.

سوژه کارهای اخیرتان از کجا آمده؟

از بوته‌هایی که دم غروب می‌سوزانند. در لواسان و جاهای دیگر. رنگ غروب و خاکستر آتش.

در گالری الهیه آرت سنتر که بخشی از تازه‌ترین کارهایتان به نمایش در آمده، تابلویی در ابعاد بزرگ است که دو رنگ بیشتر در آن به کار برده نشده؛ سفید و سیاه ولی یک نوع ترس عجیبی را به بیننده منتقل می‌کند. تصور کنید که شما مخاطبی هستید که در جلو تابلو ایستاده‌اید. تابلو شما را با خود به کجا می‌برد؟

منظورتان چیست؟ آنجا کجاست؟ آیا جهان خیالی است؟ آیا سیاه و سفیدرنگ است؟ رنگ چیست؟ بی‌رنگی چیست؟ ترسی که از آن صحبت می‌کنید، چیست؟ لطفا سوال‌های سخت نپرسید. من وقتی یک تابلوی نقاشی را تمام می‌کنم اگر آن تابلو به من جواب ندهد، آن را به نمایش عموم نمی‌گذارم. اگر ادعای بزرگی نباشد نقاشی‌هایم، به من آرامش می‌دهند. نمی‌خواهم مخاطب بترسد.

این ترس یا آرامش مخاطب را با خود به کجا می‌برد؟

گفتم سوال‌های سخت نپرسید. همیشه نقاش‌ها جلو زبان‌شان را می‌گیرند. ولی حالا که سوال‌های سخت می‌پرسید اول باید بگویم وقتی خودم را از دیدگاه یک بیننده نگاه می‌کنم، مفهوم کارهایم را ترس نمی‌بینم. درست است که من برخی از نقاشی‌هایم، سیاه هستند، ولی خیلی‌ها شب را دوست دارند. شب‌های دریا، شب‌های پرستاره بیابان و... همه اینها را می‌گویم. به نظر من سیاهی بار منفی ندارد.

شما یک دوره شهاب‌سنگ‌ها را کار کردید، یک دوره جاده‌ها و... حالا در این نمایشگاه تازه، با آبستره شخصی و فیگور آدم‌ها و بعد... از دوره‌های کاریتان بگویید...

این گفته‌ها همه تکراری است. اولین نقاشی‌هایم از جاده‌های سیستان و بلوچستان با رنگ و روغن آغاز شد. بعد با آبرنگ از تپه‌ها و بوته‌ها نقاشی کردم. یک دوره از کارهایم شب‌های تهران بود. زمانی سگ‌های بیابانی یا اتفاقات حاشیه جاده بودند. مانند ماشینی که پنچر شده، تصادف کرده و... بعد شروع کردم به جمع و جور کردن خودم در کار. تا از دل مجموع این کارها به یک آبستره شخصی رسیدم. شهاب‌سنگ‌ها در اواسط دهه‌ای که در آن هستیم شروع شد. به این صورت که تعداد مشخصی شهاب‌سنگ در متن سفید از آسمان به زمین می‌آمدند. مفهوم خوبی به نقاشی‌هایم می‌داد. در پنج سال اخیر آرام آرام، به یک نوع فیگور آدمیزاد رسیدم. سعی دارم این فیگورها، در نقاشی‌هایم تبدیل به فال قهوه نشود. رفت و برگشت آبستره و طبیعت، مشغله‌ای است که دوست دارم. سال‌هاست آدمیزاد طراحی می‌کنم و با آب مرکب درست می‌کنم.

خب رسیدیم به آدم‌ها. آدم‌هایی که در کارهای اخیرتان هیچ شکل خاصی ندارند و بیشتر حجم‌های سیاهی هستند که در یک جای معلق روی خط افق قرار دارند. چرا بی‌شکل؟ چرا سیاه؟

دوربین عکاسی وظیفه شباهت‌سازی را از دوش یک نقاش برداشته، در ضمن شما از کجا می‌دانید چشم، گوش و حلق و بینی ندارند. بعدش هم چرا سیاه نه؟ این آدم‌ها یک جور تندیس روی بوم هستند.

قرار است آدم‌های نقاشی، مصطفی دشتی را به چه سمتی ببرند؟

نمی‌دانم. فقط این را می‌دانم که این آدم‌ها حجیم‌تر می‌شوند. فیگور سیاه آدم‌ها شروع دوره‌ای است که مطمئنم دست از سرم بر نخواهد داشت. به علاوه می‌خواهم یک کاری در حیطه هنرهای مفهومی انجام دهم که مواد اصلیش عکس است. عکس‌هایی از انسان‌های روزمره که در بیرون از خانه هستند. اگر همه چیز درست پیش برود تا یکسال و نیم دیگر این آثار را به نمایش خواهم گذاشت. اگر انجام بدهم...

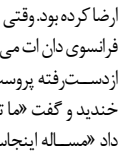
نظرتان درباره وضعیت نقاشی معاصر در ایران چیست؟

من خیلی صاحب‌نظر نیستم اما به عنوان یک بیننده، بیننده‌ای که خودش را وفادار به نگاهش می‌داند. در یک فراز و فرود است. از چند دهه گذشته یک روزهایی فرازهای خوبی داشته، بعضی وقت‌ها هم افول‌هایی دارد. ولی آن چیزی که در نقاشی معاصر ایران امیدوارکننده است، جوان‌ها هستند که انرژی‌های خوبی دارند.

کرباس خاکستری

به بهانه سالمرگ مهدی سحابی

همه می‌میرند



علی فرامرزی

نقاش و مدرس هنر

■ همیشه ناتوانی‌ام را در برابر قطعیت واقعیت مرگ زمانی احساس می‌کنم که خبر از دست دادن عزیزی را می‌شنوم. می‌خواهم زمان را از حرکت نگه دارم، فقط برای چند لحظه به عقب برگردانم، به لحظه‌های قبل از خبر، به لحظه‌ای که او در این جهان حضور داشت، ولی در کمال ناباوری لحظه‌ها می‌گذرند و تو به لحظه قبول واقعیت می‌رسی. در آن لحظه کوچکی و محدودیت را عمیقا احساس می‌کنی. وقتی زیرنویس تلویزیون را خواندم بی‌اختیار رو به همسرم کردم و گفتم: می‌خواستم زمان را نگه دارم، نمی‌خواستم خبر را تا آخر دنبال کنم.

قبل از آن دور هم جمع شدن‌ها او را می‌شناختم، بعضی ترجمه‌هایش را خوانده بودم، ولی نمی‌دانستم نقاشی هم می‌کند. در اکثر افتتاحیه‌ها شخص بلندبالا و شوخی را می‌دیدم با سری تراشیده و رفتاری خودمانی و گرم. وقتی به‌وسیله منوچهر معتبر به هم معرفی شدیم مثل این بود که سال‌هاست یکدیگر را می‌شناسیم و وقتی فهمید می‌خواهیم هر دو هفته یک‌بار جمع شویم به راحتی پذیرفت و در تمام آن نزدیک به دو سالی که جمع می‌شدیم هر وقت تهران بود سروقت می‌آمد.

آخرین بار وقتی وارد شد پیراهن سیاه پوشیده بود. گفتم: مهدی چرا سیاه پوشیدی؟ گفت: داش علی برا خوش‌تیپی! گفتم: خیره ان‌شاالله. اهل حاشیه نبود، مستقیم می‌رفت سر اصل مطلب. با ساده‌ترین کلمات، دیگر نیاز نداشت کلمات را ابزار فخرفروشی کند. با ترجمه‌هایی که کرده بود خودش را به قدر کافی با کلمه ارضا کرده بود. وقتی پرویز کلانتری از او پرسید «همکاران فرانسوی دان ات می‌گویند ترجمه در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته پروست، شدنی نیست و از محالات است» خندید و گفت «ما ترجمه کردیم و شد» و بعد هم ادامه داد «مساله اینجاست که جملات پروست طولانیه و کلنجار رفتن با این زبان برای ترجمه سخته یعنی حوصله می‌خواد» یک بار گفت «سر ترجمه پروست آنقدر نشسته بودم که مهره‌های پشتم جابه‌جا شده بود و دردش می‌زد تو قفسه سینه‌ام. دکترها فکر کردن از قلبم است و بردنم سی‌سی‌یو ولی بعدا فهمیدن قلبم سالمه و از پشتمه.»

حدود ساعت ۱۲ بود که مهدی بلند شد، گفت: «گردنم خیلی درد می‌کنه باید برم خونه قلادم رو ببندم! گفتم: قلاده چیه مهدی!؟ گفت: تو خونه همیشه می‌بندم خودم اسمشو گذاشتم قلاده فرهنگی. و بعد هم خندید.»

فرامرز پسرم وقتی آخر شب رساندش موقع برگشتن در دستش کتاب «همه می‌میرند» بود. مهدی به او داده و

پشتش را امضا کرده بود: برای دوستم فرامرز عزیز.

در آخرین جلسه رو کرد به قرمباغی و کلانتری و گفت: یادتون هست ما چه ادعاهای روشنفکرانه‌ای از خودمون درمی‌آوردیم و خودمونو لوس می‌کردیم و خیلی از خواننده‌ها و ترانه‌ها رو گوش نمی‌کردیم!؟ درصورتی که من الان آهنگ‌های سوسن رو گوش می‌کنم خیلی هم دوشون دارم. معمولا اواخر پاییز و زمستان می‌رفت فرانسه پیش همسر و سه فرزندش و البته با نوه یا نوه‌هایش. روزهای پایانی اردیبهشت‌ماه بود که زنگ زد. همسرم گوشی را برداشته بود. وارد اتاق که شدم گفت آقای سحابیه. گوشی را گرفتم، گفت: داش علی من دارم می‌رم، گفتم: کجا!؟ گفت: پیش بچه‌ها، گفتم: چرا به این زودی!؟ تو معمولا دیرتر می‌رفتی، گفت: آره ولی دارم می‌رم. دلگیری و بی‌حوصلگی از صدایش معلوم بود. دلم گرفته بود احساس کردم برنمی‌گردد، فکر کردم می‌خواهد برای همیشه بماند.

آن‌طور که خودش می‌گفت ترجمه‌ها و نوشته‌هایش را در فرانسه انجام می‌داد و نقاشی و مجسمه‌هایش را در تهران می‌ساخت و می‌کشید.

سال ۱۳۲۲ در شهر قزوین به دنیا آمده بود و ۱۰ سالش بود که به تهران کوچ کرده بودند. در محله امیریه و از همان زمان بچه‌محل شده بود با علی قرمباغی. دانشکده هنرهای زیبا را ناتمام گذاشته بود و با دیپلم ریاضی رفته بود ایتالیا کارگردان بشود. آکادمی رم را هم رها کرد و رفت فرانسه و پس از ۱۰ سال به ایران برگشت. سال ۵۱ بود. سینمای ایران را نپسندید و در روزنامه ایران مترجم شده بود. سه زبان فرانسه، ایتالیایی و انگلیسی را خوب می‌دانست. خودش یاد گرفته بود. خود ساخته بود. از آن نوع کاراکترها بود که «نمی‌توانم» در وجودش به «می‌توانم» تبدیل شده بود. آموخته بود که حد توانایی‌اش را با تمرین و پشت کار بالا ببرد. از خود و تجربه‌اش با واقعیت بیش از دانشکده و آکادمی می‌آموخت. ترجمه می‌کرد، رمان می‌نوشت، نقاشی می‌کرد، مجسمه می‌ساخت و عکاسی می‌کرد. اوایل که به ایران آمده بود با اسم مستعار «سهراب دهخدا» نقد فیلم هم می‌نوشت. همان زمان‌ها نقد نقادان سینمای ایران باعث معرفی‌اش شد. بیش از ۳۰ کتاب ترجمه کرد که از بهترین نمونه‌های ترجمه هستند. ترجمه «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» او را به شهرت رساند. خیلی سرحال بود و بوی زندگی می‌داد، به جز ماه‌های آخر. در یک مصاحبه از او پرسیده بودند کدام ترجمه‌هایت را بیشتر دوست داری؟ گفته بود «مرگ قسطی و همه می‌میرند.»

گفت‌وگو با حسین فاطمی به بهانه نمایشگاهش در گالری ۶

نگاه مستند به دریاچه ارومیه نداشتیم

مجتبی قدم‌شاه

در یک سال اخیر دیگر هر کسی هر کجای دنیا که بوده، از حال فاجعه‌بار دریاچه ارومیه باخبر شده است. این روزها عده‌ای ابراز نگرانی می‌کنند یا پیایی هشدار می‌دهند، عده‌ای به تحلیل مشکل و یافتن راهکارهای مختلف مشغولند و عده‌ای هم کاملا ناامید و خسته از تلاش، تنها نظاره‌گرند. در این چند وقت همه خبرگزاری‌ها به آنجا رفتند و با خود انبوهی از عکس و فیلم و گزارش آوردند. اما شاید برای خیلی‌ها نیز این سوال مطرح شده باشد که چرا وقتی دریاچه زنده بود و زندگی در آن جریان طبیعی خود را داشت، چنین توجهی برانگیخته نمی‌شد؟ وقتی فاجعه هنوز در حد زمزمه بود. مجموعه «سپید شور» حسین فاطمی که حاصل قریب به سه سال عکاسی پی‌درپی او از ساحل دریاچه و آدم‌های آنجاست، می‌تواند پاسخی به این پرسش‌ها باشد. به بهانه نمایش این مجموعه در گالری ۶، گفت‌وگوی کوتاهی با او انجام دادیم.

■■■

گویا نمایشگاه حاضر در گالری شماره ۶ اولین نمایش عمومی این مجموعه نیست و پیش از این برای آن موفق به کسب جوایز بین‌المللی نیز شده‌اید. واکنش خارجی‌ها در مواجهه با مجموعه و موضوع آن چه بود؟

بله، این مجموعه در سال ۲۰۰۹ جایزه عکس مطبوعاتی چین را گرفت و در همان سال کاندید جایزه New York Photo Awards هم شد، ولی آن موقع به این شکل به دریاچه توجه نمی‌شد، تا اینکه وقتی در یک مجله اروپایی بحث خشک شدن دریاچه مطرح شده بود، چند فریم از عکس‌های این مجموعه هم در مقایسه با عکس‌هایی از وضعیت فعلی آن چاپ کردند.

همان طور که گفتید شما زمانی شروع به عکاسی در دریاچه ارومیه کردید که حساسیت افکار عمومی در مورد آن به اندازه امروز شدت نیافته بود. چه شد که به ایده عکاسی از این موضوع رسیدید؟

البته من به خاطر آشنایی با دریاچه شورابیل اردبیل و خاصیت درمان طبیعی آبش که بسیاری را به سوی آن جذب می‌کرد، پیش‌ذهنیتی برای روبه‌رو شدن با دریاچه ارومیه نیز داشتم. وقتی در تابستان سال ۸۵ برای اولین بار با قصد عکاسی از مردمی که سال‌های سال بود برای ویژگی درمانی لجن دریاچه به آنجا می‌آمدند رفتم، به دلیل محدودیت حضور این آدم‌ها در فصل تابستان و آن هم فقط در روزهای جمعه نتوانستم مجموعه را همان موقع کامل کنم و به همین دلیل در دو سال بعد هم در فصل تابستان این سفر تکرار شد.

ما می‌دانیم که دریاچه ارومیه همواره برای بسیاری از عکاسان منظره در ایران جذابیت بصری بسیاری داشته است. در این چند سال آیا با عکاسان دیگری که به آنجا می‌آمدند، برخورد داشتید؟

بله، من عکس‌هایی را می‌دیدم که در آنها نگاه به دریاچه بیشتر از زاویه طبیعت بود، ولی اینکه این عکاس‌ها را در حین کار ببینم نه، آن موقع در حاشیه دریاچه حتی تراکم جمعیت مردم معمولی هم بسیار کم بود و من در هر یک یا دو کیلومتر حداکثر پنج نفر را می‌دیدم.

پیش می‌آمد که با عکاسان دیگری که به آنجا رفته بودند، در مورد دریاچه به گفت‌وگو و مباحثه بنشینید؟ آیا فکر می‌کنید اختلاف نظری اساسی در چگونگی نگاه به وضعیت دریاچه و همین‌طور نحوه نمایش آن برای مخاطبان مختلف وجود داشت؟

گاهی پیش می‌آمد که چند عکاس دیگر هم با من به دریاچه می‌آمدند، اما ضعف همگی ما این بود که نگاه مستندی به آنجا نداشتیم و خود من در این مجموعه بیشتر رویکردی فرم‌گرا اتخاذ کرده بودم، در صورتی که اگر می‌دانستم قرار است چنین اتفاقی برای دریاچه بیفتد، مطمئنا سعی می‌کردم چیزهای دیگری را هم ثبت کنم. یکی از ایرادهای عکاسی ما همین است که تازه وقتی چیزی در حال نابودی است سراغ آن می‌رویم.

به عقیده شما مخاطبان درجه اول بحران کنونی دریاچه چه کسانی هستند؟ فکر می‌کنید شکل ارایه‌ای که شما انتخاب کرده‌اید، یعنی نمایش تنها چند عکس از مجموعه در قالب نمایشگاهی در یک گالری، که به طور قطع مخاطبان محدودی از قشر بسیار خاصی از جامعه امروز ایرانی‌ها دارد، شکل درست و مناسب آن باشد؟

من دوست داشتم نمایش این مجموعه در جاهای عمومی‌تری مثل مترو یا فرودگاه باشد تا بهتر و بیشتر دیده شود، اما از این جور حرکت‌ها حمایتی نمی‌شود و متولیان این‌گونه مکان‌ها خیلی در فعالیت‌های فرهنگی اینچنینی شرکت نمی‌کنند. حتی مطبوعات ما نیز تمایل چندانی به چاپ این‌گونه مجموعه‌ها ندارند. پس اگر می‌خواستیم از گالری‌های هنری هم صرف‌نظر کنیم، دیگر چه جایی برای نمایش آنها باقی می‌ماند؟

طی جلسات عکاسی با چه نوع مشکلاتی روبه‌رو بودید؟ آیا لااقل در نقاط خاصی از منطقه از کار شما ممانعت نمی‌شد؟

شرایط عکاسی کمی سخت بود. در درجه اول به دلیل حضور خانواده‌ها نیروی انتظامی چند باری سراغ من آمد، اما وقتی کارم را توضیح می‌دادم و عکس‌ها را می‌دیدند مشکل حل می‌شد. البته این مربوط به آن موقع بود.

برگردیم به شیوه نگاه خود شما؛ آیا این اتفاق برایتان می‌افتاد که مثلا پس از چندمین حضور در دریاچه به این نتیجه رسیده باشید که زاویه دید و شیوه برخورد در عکس‌های قبلی، در مورد سوژه‌ای خاص در پروژه، اشتباه بوده و باید کار را از جای دیگری پی بگیرید یا حتی دوباره عکاسی کنید؟

در نگاه اول به نظرم فضای بسیار مناسبی برای کار سیاه و سفید بود، ولی خیلی وقت‌ها عکس‌ها را توریستی یا تاحدودی گزارشی می‌دیدم و دوباره می‌رفتم. حتی در طول ۱۰ ساعت راهی که در ماشین بودم، دایما به شیوه کاری که برای آن روز انتخاب کرده بودم، فکر می‌کردم.

آن طور که متخصصان امر می‌گویند هرگونه تغییر در وضعیت دریاچه بر محیط زیست اطراف آن نیز تا شعاعی باورنکردنی موثر خواهد بود. چقدر متوجه این نواحی بودید و توانستید آنها را هم ببینید؟

در آن دوره تازه کار پل روی دریاچه را آغاز کرده بودند و می‌دیدم که همه نگران تاثیر مخرب آن بر شرایط زیست‌محیطی دریاچه هستند و درباره‌اش هشدار می‌دهند. کسانی که در نواحی اطراف زندگی می‌کردند، می‌گفتند در گذشته و بدون وجود این پل هیچ مشکلی در حمل و نقل نداشتند و احداث آن را برای موقعیت نواحی دور و اطراف دریاچه مضر هم می‌دانستند.