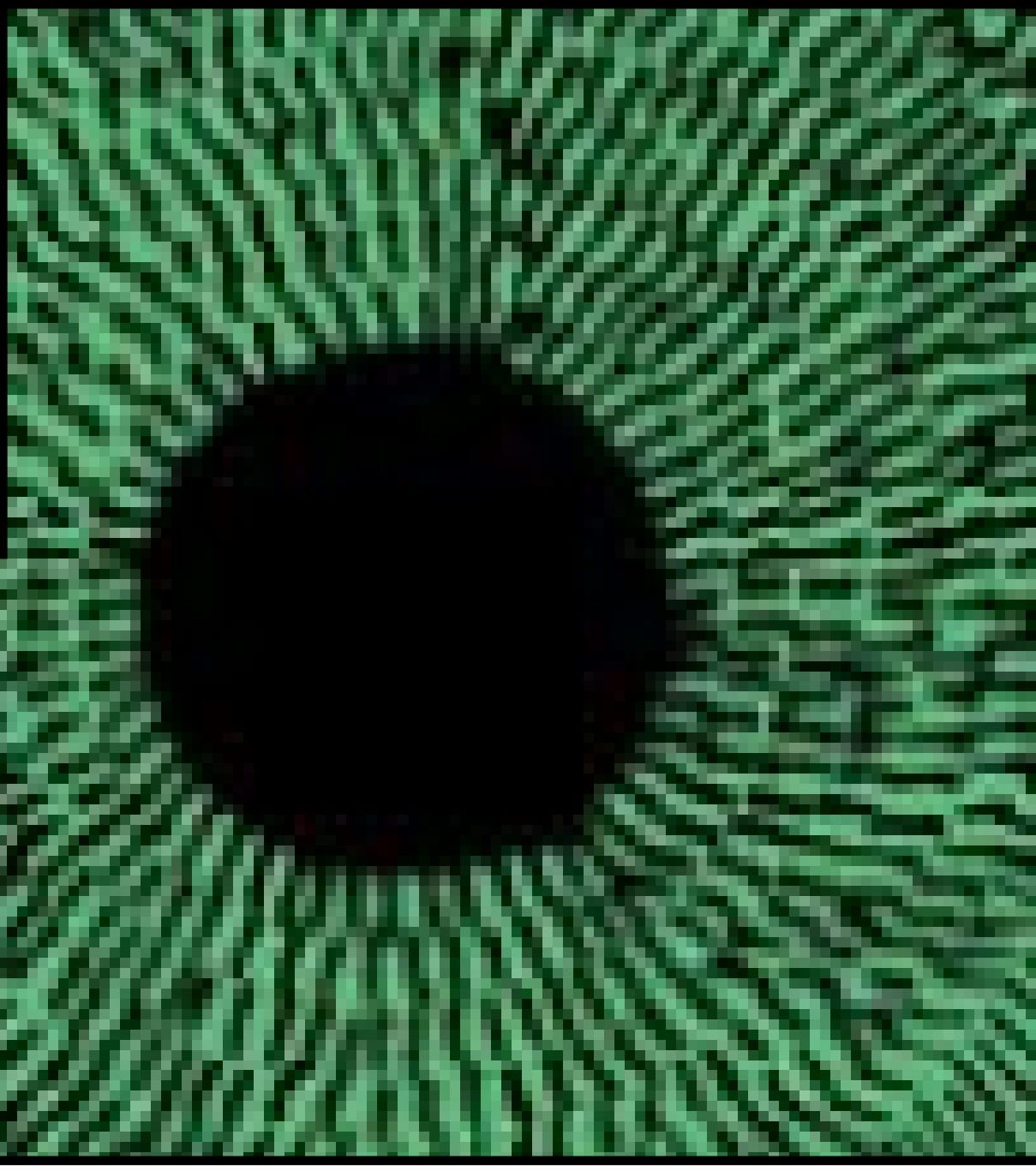


..... عکاسی دیجیتال و زندگی روزمره جای سر خویان عکسهای صحنه آرای شده خدمت و خیانت عکاسی
.....

پستمرک

فصلنامه علمی ، هنری و تخصصی نقد عکس / سال اول / شماره ۲ / بهار ۹۰



به نام خدا

نشریه علمی، هنری و تخصصی نقد عکس چشمک

صاحب امتیاز/ انجمن علمی دانشجویی عکاسی/ گروه

عکاسی/ دانشکده هنرهای تجسمی/ پردیس هنرهای

زیبا / دانشگاه تهران

مدیر مسئول / عباس امیری

سردبیر / عباس امیری

دانشگاه صادرکننده مجوز / دانشگاه تهران

زمینه انتشار / فصلنامه

طراحی گرافیک / بهروز شریفی

روابط عمومی / محمد محمدامینی

ویراستار / زانبار بلوری

چاپ، نشر و حمایت مالی / گروه پیکسل

شماره تماس / ۰۹۳۵۶۹۴۵۸۸۶

amiry59@gmail.com

سایتهای نشریه /

www.cheshmag.com

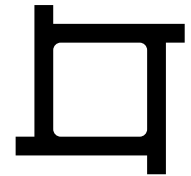
www.cheshmag.ir

انجمن علمی

دانشجویی عکاسی

پردیس هنرهای زیبا

، دانشگاه تهران ،
‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘



همکاران این شماره /

عباس امیری ، سهیلا شمس‌اللهی ، حسام‌الدین رضایی

صیاد نیوی ، سارا زند وکیلی ، هادی آذری ، کیانا فرهودی

سیامک حاجی محمد، نسرین طالبی، سعید میرمحمدی

مهسا شیرعلی بیگلو ، اردشیر پشتنگ ، معصومه آقایی

پرستو اصلان بیک ، آی‌تیا شکیبافر ، علی اقتداری

مشاور هنری / رضا شجاعی

مشاور این شماره / حامد یغمائیان

گروه پیکسل/تأمین‌کننده ابزارهای عکاسی و فیلمبرداری

www.pixelcamshop.com



سخن سردبیر

یونانی‌ها بر این باور بودند که از هیچ، هیچ به دست نمی‌آید. این سخن همانند سکه‌ای دو روست که یک روی آن نیستی و هیچ بودن را تداعی می‌کند، اما روی دیگر آن، آغازی برای از بین بردن هیچی و رسیدن به چیزی است. ما برآنیم به روی دوم سکه، با تلاش و خلاقیت هستی بخشیم. انتشار شماره دوم نشریه چشمک حاکی از «چیزی» یا «امیدی» است که جمعی دانشجویی، با یاری دیگر دوستان، سعی دارد از خلال آرزوها، تلاش‌ها و رهیافت‌های خود به آن برسد.

تجربه شماره نخست ما را به تاملی بیشتر بر ساختار مطالب و قالب ارثه واداشت. این تامل باعث تغییر دوره زمانی انتشار از ماهنامه به فصلنامه و همچنین تغییر شکل ظاهری نشریه شد. راه اندازی سایت نشریه چشمک نیز آخرین مراحل خود را سپری می‌کند و به زودی زود این سایت بر صفحه رایانه‌های شما چشمک خواهد زد. جمله آخر را نیز به سپاس‌گویی و دست‌مریزاد گفتن به همه آنانی اختصاص می‌دهم که در این راه کمک‌حاملان بوده و خواهند بود.

فهرست

درباره عکاسی

۱ عکاسی دیجیتال و زندگی روزمره

تجربه های دانشجویی

۵ بهترین بخش یاد ما بیرون ماست

به بهانه همایشگاه ها

۱۱ غریبانه

۱۲ شاید من عنکبوت باشم

۱۵ جای سر خوبان

۱۷ تو منو به گریه می اندازی

۲۲ شهر سیاه

۲۵ تجربه هایی کوچک اما با اهمیت

عکاسی معاصر ایران

۲۷ سینماگران عکاس

۳۳ عکس های صحنه آرایشی شده/تأثیرات و تأثیرپذیری ها، با نگاهی به عکاسی ایران

عکاسی معاصر جهان

۴۰ تند باد ناگهانی، جف وال

قاپ آخر

۴۴ خدمت و خیانت عکاسی

۴۴ خبر

عکاسی دیجیتال و زندگی روزمره

عباس امیری

عکاسی دیجیتال و زندگی روزمره : ما در دنیای زندگی می‌کنیم که روزانه با مہاران تصویر همراه است. در دنیای دیجیتال چرخه ای از اطلاعات شکل گرفته که توسط دنیای دیجیتال ترسیم و نظمی ارگانیک به خود می‌گیرد و باعث شکل‌گیری ادراکی جدید، از زندگی شده است. این ادراک جدید، زندگی روزمره ما را دگرگون ساخته و معنای تازه به آن بخشیده است. رسوخ دنیای دیجیتال در میان لایه‌های مختلف اجتماع، فاصله بین آثار و بیننده را به حداقل رسانده است. لذا این امر محبوبیت دیجیتال را در میان دو گروه تولیدکننده و مصرف‌کننده افزایش داده و در کنار این نوع رابطه، آمیخته شدن دنیای دیجیتال با شبکه‌های مجازی، منجر به ایجاد نوعی «فرهنگ مجازی» با حالات رفتاری و روان‌شناختی جدید شده است.^۱

حساسیت جدید زندگی روزمره : همچنان که دنیای دیروز شرایط زندگی را مشخص می‌کرد و نشان می‌داد که زیست می‌بایست بر طبق چه مفاهیمی باشد، دنیای امروز نوع زیست متفاوتی را پیشنهاد می‌کند. از همین رو متفکری چون سوزان سانتاگا^۲ زیست در جهان امروز را بسیار دشوار می‌یابد. او برای زیست در چنین شرایطی پیشنهاد می‌کند به نوع «جدید حساسیت»^۳ مجهز شویم. امروزه زندگی مدرن به دلیل درهم آمیزی همه وجوه حیات، خواسته‌های انسان را به سرعت رفع می‌کند. در این میان شکل‌گیری دنیای دیجیتال سهم زیادی در رفع نیازهای روزانه را بر عهده دارد. توده عظیمی از جامعه، درگیر این ره آورد جدید علمی هستند. هر کسی بر اساس استعداد و به فراخور نیازهای خود از دنیای دیجیتال استفاده می‌کند.

سادگی و کارایی بالای دیجیتال، باعث کاربرد گسترده آن میان شاخه‌های مختلف هنر شده است. تا حدودی هنرمندان قدیمی و اکثر هنرمندان جدید به شکل وسیعی از رایانه، چاپگرهای پیشرفته، مولتی‌مدیا و فضای سه بعدی استفاده می‌کنند. عکاسی نیز به دلیل تاثیر شدید تکنولوژی بر ابراز آن، توانسته به عنوان هنری موثر و کاربردی، در بستر امور روزمره زندگی مطرح شود. کاربرد دوربین به گونه‌ای است که گویی فرد از دوربین همچون سلاحی، برای شکار صحنه‌های زندگی روزمره کمک می‌گیرد. در نتیجه‌ی «حساسیت جدیدی» که به وسیله دوربین دیجیتال ایجاد شده و گسترش یافته است، افراد می‌توانند به راحتی جنبه‌های پر نشاط و سرزنده‌ی زندگی خود را به تصویر کشند. هر چند عمومیت یافتن این ابزار در میان مردم باعث می‌شود که عکس‌های دیجیتال تکراری و کلیشه‌ای شود، اما بر خلاف عکس‌های عکاسان بزرگ، مملو از خلاقیت و تجربه‌های روزمره‌ی پی‌درپی است.

دموکراسی دنیای دیجیتال : روند تولید عکس از زندگی روزمره و امکان به اشتراک گذاشتن آن در دنیای مجازی، باعث شده است که عکاسی از انحصار افراد حرفه‌ای خارج شود و در نتیجه وارد لایه‌های مختلف اجتماع شود. امکان به تصویر کشیدن اتفاقات روزمره (که قبلاً توسط افرادی خاص انجام می‌شد)، منتهی به گسترش عکاسی مستند شده است، فرایندی که با دوربین‌های کوچک دیجیتال و دوربین‌های تلفن همراه توسط عادی‌ترین افراد جامعه بسط پیدا می‌کند. حساسیت تصویری جدیدی که بوسیله دوربین ایجاد شده، نوعی گفتمان تصویری را ایجاد کرده است، که این گفتمان تصویری باعث کمرنگ شدن زبان گفتاری در زندگی روزمره می‌گردد.

اگر به این ویژگی عکاسی دیجیتال در سطح کلان بنگریم، متوجه می‌شویم که سبب زوال اقتدار فرهنگی شده است، فرهنگی که قبلا بر اساس تصاویر افراد متخصص و خاصی شکل گرفته بود. امری که نتیجه توسعه دنیای دیجیتال و مشارکت مردم در پروسه تولید عکس است.^۴ پروسه‌ای که همگی حتی کودکان، پیرزنان و پیرمردان را قادر می‌سازد از فرصت‌های برابر آن استفاده کنند. بنابراین دنیای دیجیتال دارای دموکراسی ویژه‌ای است که باعث گسترش عکاسی دیجیتال شده است.

موضوعات پیش پا افتاده : ورود عکاسی به عمیق‌ترین و خصوصی‌ترین لایه‌های زندگی افراد عادی جامعه، منجر به تولید انبوه تصویر می‌شود. گستردگی موضوعات در حدی است که گویی موضوعات خود به سمت دوربین می‌آیند. سوژه‌ها اگر چه همیشه اموری عادی و پیش پا افتاده هستند، اما در برگزیده‌ی گوشه‌های ناپیدای زندگی بوده و باعث ایجاد دیدگاه‌های تصویری متفاوت می‌شوند.

با کنار هم چیدن تصاویر روزمره می‌توان به پازل متنوعی رسید. اگرچه این تصاویر اموری عادی را نشان می‌دهند، اما جنبه‌ی اسنادی آن‌ها حکایت از برهه‌ای تصویری- تاریخی از مردمانی است، که دغدغه‌ی جدی آن‌ها، ثبت لحظات زندگی خود است. این تصاویر در عین سادگی دارای مهم‌ترین اطلاعات جامعه‌شناختی، فرهنگی و تصویری، با اصالت ویژه‌ای هستند.

اما دلیل گسترش این فرایند چیست؟ آنچه این گستردگی را امکان‌پذیر می‌کند، آسایش، خوشحالی و حس تصنعی آن است. در این تصاویر نباید به دنبال معنایی عمیق و ویژگی‌های هنری خاصی بود که از عکاسی هنری انتظار می‌رود. سادگی تصاویر و موضوعات پیش پا افتاده، ایده‌ی هنر کیچ را به ذهن متبادر می‌کند. هنر کیچ می‌کوشید با شیوه‌ای قابل فهم و دوست‌داشتنی ما را بر سر شوق آورد و آسایش و احساس را جایگزین بیان‌هایی از یک مفهوم پرمحتوای بشری و معناهای عمیق انسانی سازد. فاصله دوربین عکاسی برای فرد غیرحرفه‌ای وسیله‌ای برای ورود به قلمرو عکاسان هنرمند نیست، بلکه وسیله‌ای برای بازهمود است، که تصویرسازی از زندگی را ممکن می‌سازد.

موزه دارانی با گالری‌های قابل حمل : نیک می‌دانیم که موزه‌ها و گالری‌های عکس، چه حد و مرزی برای خود ترسیم کرده‌اند. اما این محدودیت در دنیای دیجیتال به فرصت تبدیل شده است. هر فردی با صرف اندک زمانی می‌تواند پروفایل شخصی خود را در اینترنت بسازد و عکس‌های خود را منتشر کند. اگر موزه‌ها امکان عرضه تصاویر را به افراد عادی نمی‌دهند، دنیای دیجیتال بدون هیچ هزینه و محدودیتی تمام امکانات خود را در اختیار کاربران خود قرار می‌دهد. از طرفی میزان بازدیدکنندگان از این تصاویر بسیار بیشتر از بازدیدکنندگان موزه‌ها و گالری‌های عکس است. موزه یا گالری شخصی افراد، به جز فضای سایت‌های اینترنتی، می‌تواند در گوشی تلفن همراه شخص برپا شود و فرد در حالی که بر صندلی اتوبوس نشسته، عکس‌های خود را به مسافر بغل دستی‌اش نشان دهد. بنابراین نقش واسطه‌های برج عاجی (موزه و گالری) در این پروسه بسیار کم‌رنگ شده و دیگر جایی ندارند.^۵

فرهنگ در به در : بی‌گمان عکاسی دیجیتال منجر به زوال شیوه‌های قدیمی، که در اختیار و سیطره‌ی افراد خبره بود، شده است. عمومیت یافتن عکاسی دیجیتال امری خوش‌آیند است، که منجر به مشارکت همگانی در فرایند عرضه، ثبت و ارائه‌ی تصویر می‌شود. عکاسی دیجیتال گونه‌ای از فرهنگ تصویری را به وجود می‌آورد که حاصل آمیخته شدن تصویر و اینترنت است. این فرهنگ تصویری باعث ایجاد و رشد شبکه‌های اجتماعی در بین کاربران اینترنت شده است. در این شبکه‌ها، عکس‌های روزانه، مهمترین رکن محسوب می‌شوند.

شبکه‌های اجتماعی بر محور سرگرمی روزانه بوجود آمده‌اند. هر کاربر در این شبکه‌ها پروفایلی شخصی دارد. فرد چون جاسوسی (یا زندانی و زندانبان خود) بی‌رحمانه پرده از لایه‌های مخفی و خصوصی زندگی خود برمی‌دارد.^۶ رقابتی که در میان کاربران به وجود می‌آید، باعث تداوم استفاده مستمر از اینترنت می‌شود. آنچه در این عکس‌ها مهم به نظر می‌رسد توصیفی از «خود» است. رولان بارت^۷ در کتاب پیام عکس تاکید می‌کند که: «واقعیت عکس همان آن‌جا بودگی است...» این بوده است «به سادگی بر «این من هستم» چیره می‌شود.^۸ اما انتشار تصویر از خود، که به شکل پیوسته و تقریباً روزانه انجام می‌گیرد، خلاف نظر بارت را نشان می‌دهد؛ در دنیای مجازی مکان کم‌رنگ می‌شود و زمان پررنگ‌تر. فرد به طور پیوسته خود را در لحظه به تصویر می‌کشد، واقعیت مکانی تحت تاثیر شخص قرار می‌گیرد و چرخش معنای تصاویر در میان جامعه از «آن‌جا بودگی» به «این من هستم» تغییر می‌یابد. این امکان دنیای دیجیتال، حاصل گره خوردن عکس و اینترنت بوده و باعث ایجاد و تحریک «خود شیفتگی» و حس «انتشار خود» در سطح وسیع می‌شود. امری که باعث «لذت بخش کردن» فضاهای مجازی با توجه به سرعت آن شده و نیاز روزانه به تکرار این امر، وابستگی به این فضاهای مجازی را تشدید می‌کند.^۹ این امکانی است که توسط دوربین‌های ساده و سبک دیجیتال و نیز تلفن‌های همراه صورت پذیرفته و به بواسطه‌ی اینترنت جریان می‌یابد.

نقد دیجیتالی : هر فردی می‌تواند به راحتی تصویری را از خود یا منظره‌ای بگیرد و همان لحظه در سایتی یا شبکه‌ای اجتماعی (فلیکر و فیس‌بوک^{۱۰} یا راک‌ملت^{۱۱}) قرار دهد و پس از چند لحظه منتظر نظریات کتبی از طرف دوستان خود باشد. بیننده به شکل مستقیم درگیر رابطه‌ای می‌شود که حاصل تعاملی دیجیتالی است. بیننده آن چنان درگیر صحنه‌ی پیش‌روست که گویی جزیی از اثر است. به نظر می‌رسد هر عکسی در شبکه‌های مجازی بدون اظهار نظر بی‌ارزش می‌باشد. وجود نظرات متعدد، به این تصاویر ارزش می‌دهد و این معیار سنجش و «اعطای شأن»^{۱۲} در دنیای دیجیتال می‌باشد. هر چند که به قول بارت برای خوانش عکس نیاز به

«سواد» خواننده است،^{۱۳} اما برای این تصاویر حداقل سواد، کافی به نظر می‌رسد. افرادی که اظهار نظر می‌کنند و به اصطلاح داور هستند، صاحب ذوق‌های آزاد می‌باشند. بدین معنا که داورها از پیش تعیین شده و دارای ایدئولوژی خاصی نیستند. بنابراین این امکان فراهم می‌آید که به عکسی از منظرهای متفاوت نگرسته شود. فرد، دیگر از نقد شدن نمی‌ترسد. اما باید در نظر داشت که دیدگاه‌های کاربران بسیار سطحی و اکثراً با تعارفات بهبوده همراه است. این امر باعث می‌شود نقد تصویر به صورت امری جدی مورد توجه قرار نگیرد. از طرفی در این فضا امکان پاک کردن نظریات کتبی نیز وجود دارد. در هر صورت به هم پیوستن

پی نوشت ها :

۱- بنگرید به: فصل اول، اینترنت در زمینه و بافت روان شناختی، از کتاب روانشناسی اینترنت، پاتریشیا ویلس، ترجمه فضل الله قنادی، بهنام اوحدی، حمیرا صفوی همای، انتشارات دانشگاه کمبریج، تهران، نشر نقش خورشید ۱۳۸۲.

۲- Susan Sontag (1933 – 2004)

۳- بنگرید به: سوزان سانتاگ، یک فرهنگ و حساسیت جدید، ترجمه نیما ملک محمدی، حرفه هنرمند: نشریه هنرهای تصویری، شماره ۱۶، ص ۱۶۵.

۴- بنگرید به: حوزه اُرتگایی گاست، طغیان توده‌ها، از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ترجمه حسین بشیریه، تهران، نشر نی، ۱۳۸۲، ص ۲۳۱.

۵- بنگرید به: مقاله جایگاه موزه در تاملات زیبایی شناسانه‌ی جان دیویی، نادر شایگان فر، نیم سالانه زیباشناخت، سال دهم، شماره ۲۱، زمستان ۱۳۸۸، صفحه ۹۱.

۶- بنگرید به: فصل سوم، کتاب مراقبت و تنبیه، تولد زندان، میشل فوکو، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهانپنده، نشر نی، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۸۸.

۷- Roland Gérard Barthes (1915 – 1980)

۸- بنگرید به: پیام عکس، رولان بارت، ترجمه راز گلستانی فرد، تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۹، صفحه ۵۰-۵۱.

۹- بنگرید به: فصل نهم، روانشناسی اعتیاد در فضاهای روان شناختی همگام، از کتاب روانشناسی اینترنت، پاتریشیا ویلس، ترجمه فضل الله قنادی، بهنام اوحدی، حمیرا صفوی همای، انتشارات دانشگاه کمبریج، تهران، نشر نقش خورشید ۱۳۸۲.

۱۰- flicker و facebook، دو شبکه‌ی مجازی اجتماعی که امکان به اشتراک گذاشتن عکس را برای همه امکان پذیر کرده‌اند و دارای قابلیت درج نظر مخاطبین در مورد تصاویر هستند.

۱۱- Rock Melt مرورگری که در دو سوی صفحه آن، دو نوار باریک برای کاربران فیس‌بوک و تویتر گنجانده شده است.

۱۲- Conferring of status.

۱۳- بنگرید به: پیام عکس، رولان بارت، ترجمه راز گلستانی فرد، تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۹، صفحه ۲۷.

۱۴- John Dewey (1859 – 1952)

۱۵- مقاله جایگاه موزه در تاملات زیبایی‌شناسانه‌ی جان دیویی، نادر شایگان فر، نیم سالانه زیباشناخت، سال دهم، شماره ۲۱، زمستان ۱۳۸۸، صفحه ۹۹.

۱۶- بنگرید به: ارغنون، فرهنگ و زندگی روزمره ۱، مقاله زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره، میک فدرستون، ترجمه مهسا کرم پور، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۶، چاپ دوم، صفحه ۱۸۹.

۱۷- Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892 – 1940)

۱۸- Intoxication

۱۹- بنگرید به: مقاله تقابل‌های سنتی دو متافیزیک، دو فرهنگ و دو هنر، نادر

شایگان فر، نیم سالانه زیباشناخت، سال نهم، شماره ۱۹، زمستان ۱۳۸۷، صفحه ۲۳۱.

تصویر، متن و امکان اظهار نظر به شکل آنلاین در سطحی وسیع، شیوه‌ای جدید از نقد است که مختص دنیای دیجیتال بوده و نشان از وجود نوعی دیگر از دموکراسی در فضاهای مجازی است.

تاملات پایانی در زیبایی‌شناسی زندگی روزمره : جهان جدید یک جهان صنعتی است؛ این جهان صنعتی روابط مدرنی را

در خویش ایجاد کرده و در نهایت بر زندگی و هنر آدمیان تأثیر به‌سزایی گذاشته است. هنر می‌تواند طیف وسیعی از فعالیت‌ها را شامل شود. جان دیویی^{۱۴} فیلسوف آمریکایی از «آبیاری گل‌ها و گیاهان»، «مرتب کردن رختخواب» و «بازی فوتبال» به عنوان هنر نام می‌برد، چون عامل ایجاد شور و هیجان‌اند و زندگی را زیبایی‌شناسانه می‌کنند.^{۱۵}

وفور عکس‌های دیجیتالی باعث زیباتر شدن زندگی و قابل‌قبول‌تر کردن آن شده، لذا معیار جدید همانا «زیباتر کردن زندگی روزمره»^{۱۶} است. گویی زندگی به اثری هنری تبدیل می‌شود که هر لحظه ثبت و ارائه می‌شود. این امر ضمن درهم آمیختن واقعیت و خیال، عواطف انسانی و لذت‌های شخصی را نیز به هم نزدیک می‌کند. انسان امروزی از طریق تصویر می‌خواهد هر لحظه از زندگی خود را خلق کرده و در انتظار عمومی قرار دهد. با این حال تولید انبوه عکس باعث بی‌تفاوتی نسبت به نگهداری این تصاویر شده است، گویی تصاویر دیگر، بار «خاطره» ندارند و پس از مدتی از حافظه رایانه‌ها پاک می‌شوند. با این همه، عده‌ای این هویت جدید عکاسی را به عنوان وجهی دردناک عکاسی دیجیتال وصف کرده‌اند. این بی‌تفاوتی باعث شده که نگرش عکس - خاطره مختص آلبوم‌های قدیمی باقی بماند.

زیبایی‌شناسی «در و با» زندگی است؛ بنابراین در آمیخته شدن امکانات و پیشرفت‌های دنیای جدید با زندگی روزمره، منظری جدید برای انسان به وجود آورده است. عکاسی دیجیتال توانسته گوشه‌های مختلف زندگی روزمره را در بر گیرد، پوشش دهد و منتهی به لذت شود. شاعرانه ساختن امور پیش پا افتاده زندگی، انتظاری است که از هنر می‌رود. والتر بنیامین،^{۱۷} متفکر معروف، مسئله را این گونه بیان می‌کند: «وظیفه هنر عبارت است از نشئه‌مندی^{۱۸} کردن و شعری ساختن امر پیش پا افتاده در جهان رویایی مصرف‌انبوه»^{۱۹}، امری که هنر دیجیتال به طور عام و عکاسی دیجیتال به طور خاص در حال انجام آن است.

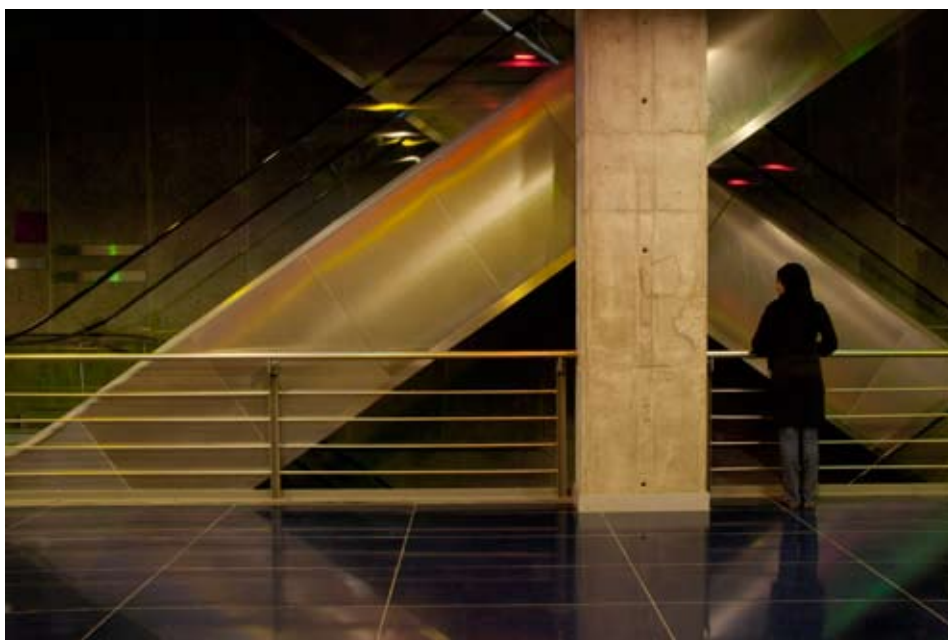
بهترین بخش یاد ما بیرون از ماست/ نگاهی به عکس‌های سارا نعیم پور

پروژه پایانی کارشناسی عکاسی/ سارا نعیم پور/ استاد راهنما: مهرداد نجم آبادی/ بهمن ۱۳۸۹/ پردیس هنرهای زیبا/ دانشگاه تهران

سهیلا شمس الهی

همه‌ی ما پاره‌هایی از وجودمان را در فضاهای اطرافمان جا گذاشته‌ایم. فضاهایی که هر قدر جلوی چشم‌مان باشند، گاه از عمق زخم‌ها و سرخوشی‌هایی که بر وجودمان وارد می‌کنند، کاسته نمی‌شود. فضاهایی که برای دیگری، همان بیگانه‌ای که تنها نقطه‌ی مشترکش با تو، حضور در آن فضاهاست، مکان‌هایی هستند برای عبور، برای فراغت و برای

لحظه‌ای درنگ. چه بسا آن بیگانه بخش‌هایی از وجودش را در فضاهایی جا گذاشته که برای تو صرفاً مکانی است برای عبور یا فراغت یا درنگ. و ما آدمیان معاصر در به اشتراک‌گذاری چنین تجربه‌هایی با دیگری چه ناتوانیم. حتی گاه با همانی که آن فضا را برای مان متمایز ساخته است، و همین است که آن فضا را برای مان خواستنی‌تر می‌کند. زیرا این پاره‌ای از وجود توست که در آنجا پنهان است. آنجا، همان جایی که هر روزه به استقبال شاید هزاران تن می‌رود، اما تنها تویی که آن را بر دیدگانت می‌نشانی، بدون آنکه از دیگری حتی توقع فهم این تمایز را



داشته باشی و به قول بارت: «زندگی سرشار از این خرده اشارت‌های تنهایی است»^۱.

سارا نعیم پور در مجموعه عکس «بهترین بخش یاد ما بیرون از ماست»^۲ سعی در به تصویر کشیدن این خرده اشارت‌های تنهایی دارد و شاید به همین دلیل هوشمندانه رهگذران بیگانه را به کنار می‌گذارد و هر آنچه را ارائه می‌دهد تنها خود و فضایی است که او را احاطه کرده است. فضاهایی امروزی که آن چنان به زندگی‌های امروزی تنیده شده اند، که جداسازی‌شان از بستر فکری انسان معاصر، گاه امکان پذیر نیست. گویی زیر بار این فضا در حال فشرده شدن است. گویی همچنان منتظر و بی‌تاب است. منتظر تکرار دوباره‌ی هر آنچه آن فضا را برایش متمایز ساخته است. او در جستجوی زمان از دست رفته است.

عکاسی شاید بهترین زبان است برای به اشتراک گذاری این خرده اشارت‌های تنهایی. چرا که بی‌دردسر هر آنچه را که پیش رویمان است برابمان به تصویر می‌کشد. سکوت می‌کند تا حرف‌های ما از دل تصویر به گوش برسد و چه آسان می‌توان حرف‌های عکاس را از میان این تصاویر شنید. حرف‌هایی از تنهایی که از پس فرم‌ها، رنگ‌ها، نورها و تصاویر صحنه‌پردازی شده‌ی این مجموعه، همچنان بلندترین صدا را دارند. صدایی که گویی عناصر موجود در تصویر نیز برای رساتر شدنش با تمامی سکوت و سکونشان مخاطب را می‌خوانند. مانکن‌های بی‌سر در ویتروین





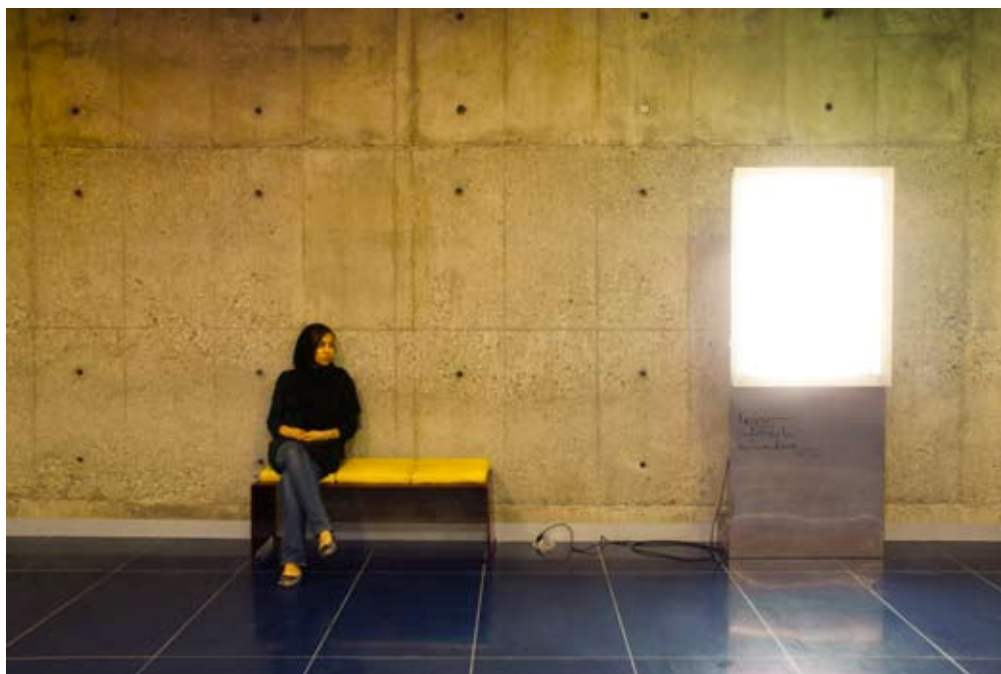
مغازه، بطری نوشیدنی مغموم بر پله های دانشکده هنرهای زیبا، ساعتی دیواری که با تمام پویایی صبورانه بر دیوار جا خوش کرده، میزهای خالی کافه‌ها و صندلی‌های تنهای ایستگاه اتوبوس، همگی بر تنهایی انسان مدرن گواه اند، که خود عناصری هستند از این زندگی، با تمامی دغدغه‌ها و تنهایی‌هایش . تنهایی‌های گاه خود خواسته‌ای که برای پر کردنشان باید به همین میزها و صندلی‌ها پناه برد. نشانه‌هایی که از فضای اطراف عکاس به چشم مخاطب می‌رسد، حکایت از کلان شهری مدرن دارد. کلان شهری پر از روزمرگی‌هایی این روزگاری، که به گونه‌ای غریب خالی از همه‌ی مهمه و ازدحام روزانه‌اش چشم ما را درگیر خود می‌سازد. ما این مکان‌ها را همواره پر از انسان دیده‌ایم، پویا و پر تحرک. تماشای ایستگاه اتوبوس خالی از مسافر، برای شهروند این کلان شهر با تمامی دغدغه‌های پیدا و پنهانی که برای بقا در زندگی شهری ناگزیر به تن دادن به آن‌هاست، تجربه‌ای است که تکرار دوباره‌اش مستلزم گذران زمانی طولانی است.



مگر اینکه شبگردی را، رها از تمامی دغدغه های روزمرگی پذیرا شود. این مجموعه، ما را در تجربه ی شبگردی های عکاس شریک می سازد و همین است که باعث درك چیرگی و تسلط شب، با تمامی سکوت و سنگینی اش، در اولین نگاه به عکس ها می شود. چرا که شب تنها راه گریز او برای گریختن از آن همه ازدحام است. ازدحامی که از بهترین بخش یاد او بی خبر است.

هر آنچه در این عکس ها می بینیم - از همه های خاموش شده ی شهر تا زرق و برق های زندگی امروزی - آنقدر زیبا هست که حواسمان را پرت کند و این اشارت ها را به گوشمان نرساند، اما قدرت عکاس که با تسلطش بر فضا نمودار می گردد، بر این جذابیت بصری چیره می شود. چرا که آن فضاها بهترین بخش یادش هستند و این است همان چیزی که باید دستگیرمان شود و می شود. شاید لذت ساختن و یا





دیدن چنین عکس‌هایی در همین است. در اشتراک‌گذاری فضاهای فکری شخصی با دیگری. همین که انسان معاصر، تنها و ناتوان از تقسیم رنج‌ها و خاطراتش، دمی هر آنچه را که به آن می‌اندیشد، بازنمایی کند. که به قول پروست «در برابر چیزها همانی شود که در گذشته بوده و دوباره رنج بکشد».

پی‌نوشت‌ها :

۱. اتاق روشن، تالیف رولان بارت، ترجمه ی نیلوفر معترف، نشر چشمه، ص ۱۵.
۲. عنوان مجموعه برگرفته از رمان در جستجوی زمان از دست رفته، تالیف مارسل پروست است.



عکاس و مدل‌هایش / یادداشتی بر نمایشگاه غریبانه‌ی شهاب‌الدین عادل

حسام‌الدین رضایی

که راه برای هرگونه انتقادی در مورد این مسئله بسته می‌ماند. اما مسئله این است که آیا این احساس فقط در مورد عکس‌های پرتره وجود دارد یا عکس به طور کلی بر انگیزاننده‌ی خاطره است؟

در بخش دیگر بیانیه آمده است که عکس به مثابه‌ی نشانه‌ای از یادمان آدمی است و یادآور خاطرات است. مهم‌ترین بحثی که در اینجا وجود دارد، ماهیت خاطره است. خاطره چیست؟ آیا پیش از اختراع عکاسی انسان‌ها می‌توانستند خاطرات خود را به یاد آورند؟ اگر می‌توانستند چگونه این کار میسر بود؟ نقش عکاسی به مثابه‌ی یک تصویر نزدیک به واقعیت چیست؟

رولان بارت در کتاب اتاق روشن، عکس را ضد خاطره می‌داند. خاطرات ما محصول ذهن ما هستند و مادامی که ما رشد می‌کنیم خاطرات نیز همراه ما دچار تغییر می‌شوند. چنین چیزی همیشه وجود داشته است. از گذشته‌های دور برای جلوگیری از دگرگون شدن خاطره‌ها مردم به خاطره‌نویسی روی آوردند. جیمز ال‌کینز^۲ در کتاب اشک‌ها و تصاویر^۳ از تجربه‌ی خود درباره‌ی دگرگونی خاطره می‌گوید. ماجرا از آن‌جا شروع می‌شود که او در حال قدم زدن در خیابان، ناگهان به مدرسه‌ی دوران ابتدایی‌اش می‌رسد، با خود می‌اندیشد و تصمیم می‌گیرد برود تا ۶ متری مدرسه را دوباره ببیند، در خاطرش مانده که وقتی سوار تاب می‌شده به آسمان پرواز می‌کرده و آن تاب، بلندترین تاب در تمام زندگی‌اش بوده است. «حتا بیاد آوردم که یک بار سعی کردم آن قدر با تاب بالا روم که کاملاً از میله‌ها رد شوم. (تاب آنقدر بالا رفت که زنجیرهایش در هوا معلق و شل شد و من تقریباً افتادم)». اما وقتی وارد حیاط مدرسه می‌شود با یک تاب به ارتفاع تقریبی دو متر روبرو می‌شود. چیزی که از آن تاب در ذهن او مانده بود همان تصور کودکی‌اش بوده، و حال که قدش بلند شده تصور می‌کرده تاب هنوز چند برابر قد او ارتفاع دارد. خاطرات ما همراه ما رشد نمی‌کنند اما آن‌ها مدام در حال تغییرند، همیشه رویارویی‌های شگرف در ذهن می‌ماند و با توجه به شرایط، خودشان را تغییر می‌دهند. جذابیت ذهن در همین است که ماجراها را به آن نحوی که تمایل دارد تغییر می‌دهد، در مورد حوادث تلخ و ناگوار نیز چنین هستند. برای اشاره به یک نمونه از این بازی ذهن و دگرگونی خاطره می‌توان به فیلم Memento ساخته‌ی کریستوفر نولان^۴ اشاره کرد. ماجرا بدین گونه است که مردی دچار فراموشی شده و برای یادآوری اتفاقات شروع به نوشتن یادداشت می‌کند و در بعضی موارد نیز عکس می‌گیرد. او در صدد است که با این کار کمبود حافظه‌اش را جبران کند. چیزی که برای او ملاک است یک سری از حوادث تلخ است که از گذشته به خاطر دارد. آن‌ها را اساس کارش قرار می‌دهد، اما در پایان مشخص می‌شود که آن خاطره‌ها نیز حقیقت نداشته‌اند. بسیاری هنوز معتقدند که عکس به دلیل ماهیتش ضد خاطره است و بر این باورند که شاید بهتر این باشد که بگذاریم ذهن، روند طبیعی خود را طی کند و آن طور که می‌خواهد خاطرات را بپروراند.

شعری که در ابتدای این نوشته آورده شده، اشاره‌ای است به بحث خاطره در ادبیات. ادبیات نیز به حفظ خاطره کمک می‌کند، اما از آنجایی که تصویر ارائه شده در نهایت محصول ذهن خواننده است نمی‌توان آن را ضد خاطره نامید، هر چند توصیفات ارائه شده دقیق باشد. شاعر چینی، با خاطره‌ی همسر مرده‌اش زندگی می‌کند. تصاویر ارائه شده در شعرهایش مختص به خود او است، اما ما نیز در آن خاطره‌ها شریک می‌شویم و درد و اندوه او را حس می‌کنیم. این گونه است که در ادبیات خاطره‌ی ارائه شده به راحتی با

«در روشنائی روز، خواب می‌بینم
 که با او هستم. در شب خواب می‌بینم
 او هنوز در کنارم است
 کوله پشتی لباس‌های رنگی‌اش را به همراه دارد
 می‌بینم که تصویرش روی
 کیسه ابریشم‌هایش خم شده
 لباس‌هایم را تعمیر و مرتب می‌کند
 و نگران این است که
 نکند من کهنه‌پوش بنظر برسم. مرده‌ی
 او از زندگی من مراقبت می‌کند.
 خاطره پایدار او مرا به طرف مرگ می‌کشاند.»^۱

از پله‌ها پایین می‌آییم، پس از گذشتن از اتاقی وارد سالن نمایشگاه می‌شویم، ۳۴ پرتره‌ی سیاه و سفید از دخترانی زیبا بر دیوار سفید سالن نصب شده‌اند. آقای عادل در میان نمایشگاه ایستاده و با چند نفر از حضار صحبت می‌کند. دو دختر زیبا نیز در سالن حضور دارند. به رسم پیشین خود، ابتدا بیانیه را مطالعه می‌کنم. بیانیه‌ی نمایشگاه درست کنار ورودی نمایشگاه نصب شده است، چنانچه ایستادن در آنجا مانع عبور دیگران می‌شود. نام نمایشگاه «غریبانه» است و بیانیه هم اشاره به غربت دارد و می‌گوید که «غم غربت در آدمی با ماهیت حضور انسان در این جهان سازگار است. غم غربت دارای شئون متنوعی از جمله تنهایی، عشق، گریز، سفر، راز، مرگ، یاد و خاطره و مکان و زمان است.».

شهاب‌الدین عادل بر این باور است که می‌توان با مشاهده‌ی برخی از عکس‌های پرتره احساس ناشی از این موضوعات را دریافت کرد. استفاده از کلمه‌ی «برخی» کاملاً زیرکانه است، چرا

مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و با حس ارائه شده، نویسنده ممکن است ذهن خواننده را درگیر خاطرات شخصی خود کند، چرا که امکان هم‌ذات‌پنداری در این شرایط بسیار بیشتر از عکس است. عکس قابل لمس است و تصویر ارائه شده در آن ذهنی نیست. چیزی که در عکس می‌بینیم مشروط به حضور است و ما آن حضور را احساس می‌کنیم.

از پاراگراف پایانی بیانیه، این‌گونه نتیجه‌گیری می‌شود که شهاب‌الدین عادل در تلاش است تا با ارائه‌ی این پرتره‌ها، تأثیری نوستالژیک را در ذهن تماشاگران ایجاد کند. عکس همواره این قدرت را داشته که یکی از نوستالژیک‌ترین رسانه‌ها باشد، اما برای چنین حسی یک شرط مهم وجود دارد و آن پیوند مابین ابژه و مخاطب است. برای مثال تصویر یک مرغ دریایی ممکن است برای مردی که سال‌ها بر روی کشتی و دریا کار کرده نوستالژیک باشد. آن مرد از ابژه‌ی عکس خاطره دارد. در مورد انسان‌ها بحث به این سادگی نیست. چرا که انسان‌ها به واسطه‌ی چهره، یا شخصیت، شغل و ... دارای هویت هستند. مثلاً ممکن است من با دیدن تصویر یک معلم سپاه دانش در حال تدریس یاد پدرم بیفتم. اما بعید می‌دانم با دیدن عکس پرسنلی همان شخص بدون هیچ توضیحی راجع به شغل او، چنین چیزی را بخاطر بیاورم.

چنین وجهی در پرتره‌های این نمایشگاه وجود ندارد. چهره‌ها کاملاً خاص هستند، چهره‌ها برای خودشان هویت دارند، هویتی که هیچ حس نوستالژیکی برای مخاطب بر نمی‌انگیزد. چهره‌ها در قاب قرار دارند و حالت‌های آن‌ها ممکن است مخاطب را به یاد برخی از پرتره‌های نقاشان اروپایی مانند ژان بابیتس گروز^۵ بیاورد، و البته تنها برای مخاطبانی که تابلوهای این نقاش را دیده باشند. مدل‌ها هیچ حس مشترکی برای مخاطب به ارمغان نمی‌آورند. چهره‌ها کاملاً اسیر شده‌اند؛ اسیر قاب. قاب موجود، اجازه‌ی فرار به آن‌ها نمی‌دهد تا بتوانند با مخاطب همراه شوند.

پاررگون^۶، قاب‌بندی و آرایه‌های یک عکس است؛ هرچیزی که در ارائه عکس وجود داشته باشد جزء پاررگون به حساب می‌آید. بیشتر چنین عناصری را جزء اثر نمی‌پنداشتند. اما همان‌گونه که سوزان سانتاگ بیان می‌کند، عکس «بافت پذیر» است. یعنی با توجه به محل و نوع ارائه، معنای آن نیز تغییر خواهد کرد.

با ورود به نمایشگاه، با ۳۴ پرتره از دو یا چند دختر زیبا روبه رو می‌شویم، عکس‌ها شاسی شده و بر دیوار سفید نمایشگاه نصب شده‌اند. تقریباً تمام عکس‌ها کادری سفید دارند و در پاسپاروتویی سیاه رنگ معلق هستند. منظور از معلق بودن این است که در قاب‌های مختلف، محل قرارگیری عکس در پاسپاروتوو تغییر می‌کند و با توجه به چهره ممکن است عکس در جاهای متفاوتی قرار بگیرد. چنانچه در برخی از آثار، عکس به گوشه‌ی قاب خزیده است.

نمایشگاه بیشتر از اینکه درگیر ایجاد حس نوستالژیک باشد درگیر زیبایی زنان است، یعنی چیزی که نقاشان قدیمی نیز به آن اهمیت می‌دادند. اگر فرض بگیریم که این نمایشگاه حسی را ایجاد می‌کند، آن حس وجود زن و زیبایی او است.

فضای نمایشگاه غریبانه آکنده است از بوی گل، پذیرایی شکلات کاکائویی است و پذیرایی‌کنندگان همان دختران زیبایی هستند که مدل‌های عکاس‌اند. دختران به نحو بسیار دلپذیری خود را آراسته‌اند. در تلاش برای ایجاد حس مشترک با ابژه‌ها در نمایشگاه قدم

می‌زنم، می‌خواهم بدانم چه حس نوستالژیکی ممکن است برای من یا سایر مخاطبان ایجاد شود، اما هرچه سعی می‌کنم، جز آن چهره‌های زیبا که در قاب و پاسپاروتوو قرار دارند چیزی نمی‌بینم. سوژه‌ها خود آنجا حضور دارند و من تمایل دارم به جای نگرستن به

عکس‌ها به آنها بنگرم، شاید در این صورت بتوان به نحوی آن حس نوستالژیک پنهان را کشف کرد!

می‌توان گفت چیزی که در نمایشگاه غریبانه بیشتر دیده می‌شود "من" است. به تعبیر بارت چهار "من" در یک عکس پرتره وجود دارد.

«آنی که فکر می‌کنم منم، آنی که می‌خواهم دیگران فکر کنند منم، آنی که عکاس فکر می‌کند منم، و آن منی که عکاس برای نمایش هنرش استفاده می‌کند.» مدل‌ها آنجا حضور دارند چون فکر می‌کنند حضورشان همان چیزی است که از خودشان در ذهن دارند، یعنی

"من" اول رولان بارت در این نمایشگاه در کنار عکس‌ها است، در پاررگون. دختران سوژه‌ی عکاس شده‌اند چون با این کار به مخاطب می‌فهمانند که آن‌ها مدل هستند، و چه بسا بسیاری از عکس‌ها شبیه نقاشی‌های اروپایی و حتی نزدیک به پرتره‌های هالیوودی است. مدل بودن، "من" دوم است. عکاس از این دختران عکس گرفته است، چون ایشان را زیبا و شایسته‌ی پرتره‌هایش می‌داند، این "من" مهمترین بخش نمایشگاه است، عکاس آن‌ها را زیبا می‌بیند، شاید برای او حس نوستالژیک هم دارند. اما این حس نوستالژیک تنها برای خود عکاس ماهیت دارد. تمام حرف نمایشگاه همین است، می‌شد اسم آن را گذاشت دختران شهاب‌الدین عادل، همان طور که در سال ۱۹۱۲ کتابی تحت عنوان گروز و مدل‌هایش^۷ چاپ شد و یک فصل آن دختر گروز نام داشت. و در نهایت "من" چهارم را می‌توان در عکس‌ها دید، "من" چهارم در واقع همان پل ارتباطی با مخاطب است. این پل همان حضور زیبایی زنان در قاب‌های مشکی با نورپردازی‌های کلاسیک است؛ یعنی پرتره‌های زیبا، پرتره‌هایی هالیوودی.

پی نوشت ها:

۱. بخشی از شعر Mei Yao Chen، شاعر چینی قرن ۱۱ میلادی.

2. James Elkins

3. Pictures and Tears

4. Christopher Nolan

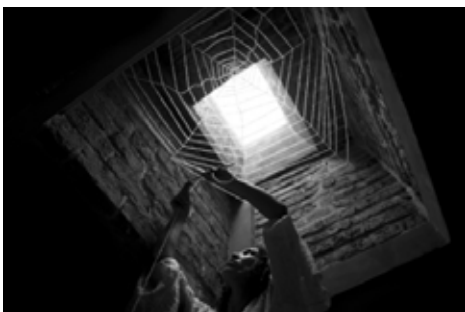
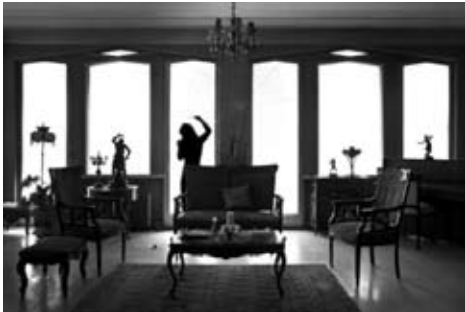
5. Jean-Baptiste Greuze

6. parergon

7. Greuze and His Models

شاید من عنکبوت باشم / نوشتاری درباره‌ی نمایشگاه شادی قدیریان

حسام‌الدین رضایی



شادی قدیریان نامی آشنا در عکاسی معاصر ایران است، چندی پیش شاهد برپایی نمایشگاهی از او با عنوان شاپرک خانم در گالری راه ابریشم بودیم. به همراه چند تن از دوستان از نمایشگاه دیدن کردم، ابتدا بیانیهای نمایشگاه را مطالعه کردم، بیانیهای نمایشگاه خلاصه‌ای بود از نمایشنامه‌ی شاپرک خانم اثر بیژن مفید که بر دیوار نصب شده بود. داستان نمایشنامه از این قرار است که شاپرک خانم اسیر عنکبوت می‌گردد و برای رهایی از تار او با او مدارا می‌کند، عنکبوت شرط می‌کند چنانچه شاپرک خانم سایر حشرات را برایش بیاورد، آزادی را به او اعطا کند، شاپرک خانم به دنبال سایر حشرات می‌رود، آن‌ها را در نهایت تاریکی می‌یابد اما هر بار سعی می‌کند یکی از آن‌ها را طعمه قرار دهد، پشیمان می‌شود و نمی‌تواند آزادی خود را با قربانی کردن دیگران بدست آورد، در نهایت خود را در اختیار عنکبوت قرار می‌دهد، اما عنکبوت که از دل او خبر دارد، او را آزاد می‌کند، هنگامی که شاپرک خانم می‌خواهد دیگر حشرات را نیز به آزادی برساند، متوجه می‌شود که آنها هیچ علاقه‌ای به ترک آن محل ندارند.

پس از مطالعه‌ی بیانی، عکس‌ها را تماشا کردم، انتظار نداشتم با چنین عکس‌هایی مواجه شوم، هیچ دلیلی هم برای این انتظارم نداشتم، عکس‌ها سیاه و سفید بودند و در ابعاد نسبتاً بزرگ قاب شده و بر دیوار قرار گرفته بودند. ابتدا خیلی سریع‌تر از معمول همیشگی تمام عکس‌ها را دیدم، انگار به دنبال چیز خاصی می‌گشتم. هر جا می‌نگریستم عکس خانمی را می‌دیدم که در تاریکی‌ای نسبی قرار دارد و بر ورودی نور تار می‌تند. یعنی عنکبوت، اولین چیزی که در عکس‌ها دیدم، عنکبوت بود، همه‌ی آن زن‌ها عنکبوت بودند. اما چرا در آن قاب‌ها آنقدر نحیف و مهربان دیده می‌شدند، با خود اندیشیدم که شاید شادی قدیریان عنکبوت را مهربان می‌داند چرا که در نهایت شاپرک خانم را آزاد کرده است.

بر نیمکتی که در سالن بود نشستم و از دور عکس‌ها را دیدم، هرچه بود باید از نمایشنامه سرچشمه می‌گرفت، فکر کردم که شاپرک خانم کجاست، چرا باقی حشرات دیده نمی‌شوند و همه‌ی قاب‌ها تکرار همان لحظه‌اند، چرا عنکبوت از تنیدن تار بر درچه‌های نور دست نمی‌کشد؟

بار دیگر عکس‌ها را با دقت بیشتری نگریستم و این بار در مقابل هر عکس توقف بیشتری کردم، چراکه دانستم نباید در میان قاب‌ها به دنبال یک اتصال متوالی یا یک روایت بگردم. هر عکس به تنهایی تمام ماجرا را در خود داشت، زن درون عکس همان شاپرک خانم بود، عنکبوتی وجود نداشت، او خودش تبدیل به عنکبوت شده و برای خود تار می‌تنید، عکس‌ها خوانش نو و جالبی از نمایشنامه‌ی بیژن مفید بود. اکثر فضاها ساده و بی‌آلایش بود، هر کدام از زن‌های درون قاب حتی می‌توانستند یکی از حشرات باشند، چرا که حاضر نبودند از آن تاریکی رهایی یابند و ترجیح می‌دادند در آن تاریکی بدون هیچ‌گونه زحمت و تلاشی باقی بمانند، هر چیز بهایی دارد و گاهی بهای آزادی سنگین‌ترین آن‌ها است.



خانم قدیریان نمایشنامه‌ی نمادین بیژن مفید را به نوبه‌ی خود رمزگشایی کرده و بار دیگر با خوانش نوینی رمزگذاری کرده است. از جمله مواردی که در ابتدا مرا اذیت می‌کرد، استفاده از قاب شیشه‌ای بود، چنانچه بازتاب نور، دیدن عکس‌ها را گاهی مختل می‌کرد، اما کمی تأمل بیشتر مرا به یاد قاب شیشه‌ای پروانه‌های خشک شده انداخت، پروانه‌هایی که در قاب‌ها اسیر می‌شوند تا ما برای همیشه از دیدن آن‌ها لذت ببریم. غی‌دانم انتخاب قاب شیشه‌ای با این تفکر صورت گرفته یا خیر، اما با توجه به این نکته با قاب‌ها کنار آمدم و جذابیت عکس‌ها برایم بیشتر شد. در مقابل یکی از عکس‌ها (عکسی که بر روی بروشور نمایشگاه چاپ شده بود) ایستاده بودم که متوجه بازتاب خودم در قاب شدم. بار دیگر همه‌ی عکس‌ها را مرور کردم و همه‌جا خودم را دیدم، خودم که در فاصله‌ای نزدیک اما عاجز از انجام هرکاری ایستاده بودم. من نیز بخشی از اثر شدم. من نه شاپرک خانم بودم، نه یکی از آن حشرات، من آن طرف قاب ایستاده بودم و آزادانه حرکت می‌کردم حتی می‌توانستم از پنجره‌ی گالری نور را ببینم و باز اگر می‌خواستم، می‌توانستم به حیاط بروم، من آزاد بودم، شاید من عنکبوت بودم.

شادی قدیریان از زنان عکس‌گرفته است و احتمالا از نظر او تنها اسیران این سرزمین زن‌ها هستند. شکی نیست که مردان تا حدی آزادتر از زنان اند. درست است که این‌طرف قاب من آزادم اما هربار که مقابل یکی از عکس‌ها قرار می‌گرفتم من نیز همراه شاپرک خانم بودم، حداقل اینکه تصویر من در آن قاب قرار می‌گرفت. شاید مخاطبان مونث نیز خودشان را در قاب‌ها یافته بودند و با شاپرک خانم شادی قدیریان هم‌ذات‌پنداری کرده بودند و چه بسا که آن‌ها این حس را بهتر درک کرده باشند.

مخاطب عکس‌ها ما هستیم، ما که هر روز برای خود تار می‌تنیم و ترجیح می‌دهیم بدون تلاش در شرایط محدود خود به زندگی ادامه دهیم. شاپرک خانم بیژن مفید و شاپرک خانم شادی قدیریان فرقی با هم ندارند تنها چیزی که تغییر کرده نوع رسانه و ارائه‌ی آن است. به هر جهت نقش بیژن مفید به عنوان مولف اصلی پابرجاست و خانم قدیریان با ارائه‌ی جدید خود باز ما را وامی‌دارد تا به شاپرک خانم‌ها بیاندیشیم.

مسئله‌ی دیگری که مرا سرگردان کرد فضای عکس‌ها بود، در بیشتر عکس‌ها فضاها ساده بود اما در چند عکس فضا به طور کلی تغییر یافته بود. در یکی از عکس‌ها زن در حال تئیدن تاری بود بر در، یا پنجره‌ای بزرگ در یک هال باشکوه با حالتی مشابه به حالت مجسمه‌ی کناری‌اش. احساس می‌کنم که در این عکس فضا ما را به سمتی می‌کشاند که این شاپرک خانم را زن نسبتاً مرفه‌ای بپنداریم، و با مقایسه این عکس با سایر عکس‌ها تقریباً می‌توان چنین نتیجه گرفت که سعی بر این بوده که همه‌ی اقشار را هم‌درد شاپرک خانم بپنداریم. یکی دیگر از عکس‌ها زنی را نشان می‌داد که در حال تئیدن تار بر پنجره‌ی اتاق خواب است. اتاق خوابی که فضای شیکی دارد و تختخواب آن مرتب است. زن در کنار تخت خواب تصویر جدیدی نیست، چنین فضایی را در انواع عکس‌ها می‌توان یافت. با توجه به تصویر بالای تختخواب که چند میوه‌ی رسیده را نشان می‌دهد، من به یاد تصویر قدیمی زن در رخت خواب که شراب یا میوه‌ای به بینندگان تعارف می‌کند می‌افتم. اما این بار زن توجه‌ای به رخت خواب ندارد و میوه‌ها هم برای او جذاب نیستند، توجه او به نور بیرون است، اما سعی در رسیدن به آن نور نیز وجود ندارد، بلکه تلاش بر تار زدن بر درِ چاهی نور است.

نگاهی به مجموعه‌ی «جای سر خوبان» اثر محمد غزالی

صیاد نبوی- سارا زندوکیلی

« آئی پس از آن که توانستیم ببینیم، درمی‌یابیم که خود نیز دیده می‌شویم... اگر بپذیریم که می‌توانیم تپه‌ای را در آن سو ببینیم، پذیرفته‌ایم که ما نیز از آن تپه دیده می‌شویم. ماهیت دوسویه‌ی دیدن، بنیادی‌تر از گفت و شنود است. »

جان برجر

عکس‌های مجموعه‌ی «جای سر خوبان» در برخورد نخست، ادامه‌ی نوعی از نگاه عکاسانه به مناظر شهری است که غزالی آن را پیش از این در مجموعه‌هایی چون «روبان قرمز» و «یادداشت برداری» تجربه کرده بود؛ نگاهی که معمولاً حاصل پرسه‌زنی‌های عکاس در شهر است و پیامد آن عکس‌هایی سردستی (snapshot) از خیابان‌ها و مناظر شهری. اما این بار تفاوت در این‌جاست که عکس‌ها، کارکردی در جهت شناخت و یا ثبت خاطره از شهر (تهران) ندارند؛ بلکه شهر در این عکس‌ها، واجد معنایی کنایی و نمادین است. غزالی در این مجموعه، تندیس‌هایی از رجال سیاسی، مذهبی، علمی و فرهنگی کشورمان را به عنوان مجرای دیدن انتخاب کرده و به مخاطبانش این فرصت را داده است، از جایگاه و منظر چهره‌های تأثیرگذار دیروزی و مجسمه‌های منفعل امروزی، به تماشای مناظر شهری بنشینند؛ از دیدگاه ابژه‌هایی که برای «دیده شدن» خلق شده‌اند، نه «دیدن». با این ایده، وی نوعی ظرافت هنری به‌کار بسته که در ادبیات موسوم به «شخصیت‌بخشی به اشیاء» (personification) است.

ناظر عصر حاضر، با قرار گرفتن در موقعیت این «دیگری» (the other)، خواه‌ناخواه حس مقایسه‌ای از وضعیت زندگی معاصر با مفاهیم تداعی شده‌ای از گذشته پیدا می‌کند. این ایده، در تعدادی از

خواجه شمس الدین محمد بن بهاء‌الدین حافظ شیرازی، شاعر سده‌ی ۸ هـ، ش



به نوبه‌ی خود لحن طعنه‌وار هنرمند را پررنگ‌تر می‌کند. اما در نهایت، این «عنوان»ها هستند که با غالب بودن بی‌چون و چرا بر عکس‌ها، تا حد زیادی بار معنایی مجموعه را به دوش می‌کشند و عکس‌ها در بیشتر موارد، حتی با ترفندهایی چون سردستی نشان دادن هرچه بیشتر و سعی بر «هیچ چیز نبودن» و یا «ختثایی مطلق»، نتوانسته‌اند در جهت انتقال ایده‌ی اصلی - تصویر پیش چشمِ خوبان از زیستن امروز ما- جایگاه و قدرتی هم‌پای متن همراه‌شان پیدا کنند.



رضا عباسی، نقاش سده‌ی ۱۱ هـ، ش

حکیم ابوالقاسم فردوسی توسی، شاعر سده‌ی ۴ هـ، ش



ارائه‌ی متفاوت‌غزالی از هم‌نشینی عنوان و عکس در ۱۰ اثر رنگی که هرکدام در ابعاد ۱۱۲×۱۳۴/۴ سانتی‌متر بر یک دیوار گالری جای گرفته، اهمیتی معنادار به «عنوان» بخشیده است. عنوان‌ها، بیوگرافی کوتاهی از صاحبان تندیس‌هایی است که نه حضور فیزیکی آن‌ها، بلکه منظر پیش‌اروی‌شان در برابر چشم‌های بیننده قرار دارد. معمولاً در این نوع از آرایش (lay out) عنوان و عکس، دو عنصر کلی متن و تصویر، به یکدیگر ارجاع مستقیم دارند؛ اما در این مورد، عنوان بیننده را به یافتن ردپایی از شخصیت نام‌برده

در تصویر هدایت نمی‌کند. بنابراین، تناظری که از عنوان و تصویر آن انتظار می‌رود، به تناقض و دوگانگی دو معنا تبدیل می‌شود. حاصل آن، فرا رفتن از ارجاع و نزدیک شدن به کنایه است.

نگاه کنایی غزالی را علاوه بر این شیوه‌ی ارائه، در چاپ عکس‌ها نیز می‌توان دنبال کرد. ظهور فیلم اسلاید به صورت نکاتیو، موجب تغییر و قدری نامتعارف شدن رنگ عکس‌ها و سردستی‌تر شدن آن‌ها شده است؛ در حالی که چاپ به شیوه‌ی مدرن و پرهزینه‌ی «Diasec» صورت گرفته است که پیشینه‌ی استفاده از آن را در کار عکاسانی چون آندریاس گرسکی می‌توان دید. به‌این ترتیب، تلاش برای سردستی‌تر نشان دادن عکس‌ها و هم‌زمان ارائه‌ی آن‌ها با یک تکنیک پرهزینه، دوگانگی و تقابلی را که در محتوا وجود دارد، تشدید می‌کند.

شرح مجموعه (statement) در ابتدای نمایشگاه شاید این انتظار را در مخاطب ایجاد کند که منظره‌ی شهر را بتواند از پس نگاه منحصر به فرد و تجربه‌ی زیسته‌ای بنگرد که از صاحبان تندیس‌ها سراغ دارد. اما با مروری بر عکس‌ها پی می‌برد که میان آن‌ها، تفاوتی بنیادی در شیوه‌ی دیدن و آنچه دیده می‌شود، وجود ندارد؛ چه در موقعیت شاعر سده‌ی هشتم هجری قرار گیرد و چه در جایگاه فیزیک‌دان یا سیاست‌مدار سده‌ی حاضر. این نکته نیز

تصاویر که بیننده می‌تواند نتیجه‌ی معناداری از مقایسه‌ی خود بگیرد، موفق عمل کرده است. به‌عنوان مثال در تصویر «نواب صفوی» بی‌نظمی و آشفتگی منظره‌ی شهر که با عکاسی سردستی و ترکیب‌بندی نامنجم، همان‌گونه که هست، تصویر شده است، گویی ارزش‌هایی را زیر سؤال می‌برد که منسوب به این «شخصیت مجسم» است؛ در تصویر «سعدی شیرازی» نیز عبور بی‌اعتنای رهگذران و دور شدن پراکنده‌ی آن‌ها از دیدرس ما / تندیس، تأثیری مشابه دارد.



ابو محمد مصلح بن عبدالله مشهور به سعدی شیرازی، شاعر و نویسنده سده‌ی ۷ هـ، ش

سید مجتبی میر لوی معروف به نواب صفوی، طلبه سده‌ی ۱۴ هـ، ش



مرگ بازی/نقدی بر «تو منو به گریه می اندازی» اثر سمیرا اسکندر فر

سیامک حاجی محمد

درک هستی انسان با تبلور سه چیز در بدن ممکن می گردد: سن، جنسیت و مرگ. درکی که از طریق پیوندی پیچیده با این سه مفهوم اساسی، ستون‌های اصلی فردیت انسان را پی ریزی می‌کند.

بنا به نظر سیمون دوبوار^۱، درک مفهوم فرد در ساده‌ترین اشکال خود یعنی در سطح زیست‌شناختی، در اغلب گونه‌ها در تفکیک جنسیت و انجام و بازنمایی‌های عملیات مربوط به آن در بدن صورت می‌گیرد. از این طریق می‌توان گفت فهم خود در نخستین مراحل، از طریق درک تفاوت جنسی ممکن می‌شود.

سن، بستر گسترش پدیده‌ی جنسیت بر گستره‌ی زمان است؛ در محدوده‌ی سن است که فرد خود را در هر دوره‌ای به گونه‌ای نوین، باز تعریف می‌کند؛ در حقیقت سن با قرارگیری بر محور پیچیده‌ی زمان-مکان، محمل شکوفایی، توسعه و افول من اندیشنده و بدن من است.

اما مرگ، اگر بنا باشد از مفهومی ریاضی وام بگیریم، گونه‌ای شرط مرزی است؛ پدیده‌ای که به واسطه‌ی آن ابتدا و انتهای دیگر پدیده‌ها، قابل بازیابی و درک است. مرگ مرز فردیت انسان است؛ لبه‌ی پرتگاهی هولناک که پس از آن مفهوم من اندیشنده و بدن من به سرعت تبخیر می‌شود.

اگر بخواهیم واژگان قدیمی مانند فردیت را کنار بگذاریم، برای گونه‌ای به روز شدن و گسترش مفهوم آن می‌توانیم واژه هویت را جایگزین کنیم. انسان امروزی که به نوعی از کسب فردیت خود اطمینان حاصل کرده در پی گسترش مفهوم من، مسئله‌ی هویت را مطرح می‌کند. در این چشم‌انداز اندکی گسترده‌تر است که چالش‌های میان‌جنسیتی (ترنسکشوال‌ها، علایق جنسی خاص و...) خود را به سطح اجتماع می‌کشاند و افراد درگیر در آن، حقوقی مانند دیگر گروه‌های اجتماعی طلب می‌کنند. به این طریق بازنمایی حدود و ثغور فرد در سطح جامعه، دغدغه‌ی اصلی بیان، در اثر هنری می‌گردد. از این رو است که امروزه تقریباً می‌توان اثر هنری با محوریت مفهوم هویت را سراغ گرفت که گوشه‌ی چشمی به یکی از این سه مفهوم اساسی نداشته باشد.

نمایشگاه «تو منو به گریه می اندازی»^۲ یکی از این نمونه‌ها است. این مجموعه نه در حوزه‌ی هویت اقلیت‌ها، که به گونه‌ای درباره‌ی هویت و من زنی در اجتماع امروزی ایران (و شاید با اغراق فراوان، جهان)، در تقابل با مرزهای تعیین‌کننده‌ی هویت فرد (زن) است. محتوای آثار همانند گفته‌ها و نوشته‌های پیرامون نمایشگاه به شیوه‌های مختلف و اغلب مستقیم بر این مضمون تأکید می‌کنند که ما می‌خواهیم درباره‌ی مرگ، جنسیت و اندکی هم عمر (سن و گذشت زمان بر بستر تن) صحبت کنیم. اگر از خیر متون مربوط به مجموعه بگذریم، که تصور می‌کنم بدون حضور آن‌ها نیز تصاویر به خودی خود حرفی برای گفتن داشتند، می‌توان نمایشگاه را این گونه توصیف کرد:

- ۱۴ عکس سیاه و سفید، در ابعاد تقریبی ۱۲۰ سانتی‌متر در ۱۲۰ سانتی‌متر، در قاب‌های چوب مانند قهوه‌ای تیره.^۳ به علاوه یک سنگ قبر که روی کف گالری اجرا شده بود و یک ویدئوآرت که در اتاق کناری سالن اصلی، با صدای گوش‌خراش و اضافی خود، فضای نمایشگاه را به شکلی خنثی، آلوده می‌کرد.

- اگر همین‌جا اثر اجرایی و ویدئوآرت را از بررسی خارج کنیم، می‌توان ادعا کرد باقی آثار از ویژگی هیجان‌انگیزی (در هنگام کشف ارتباط آن

با مفهوم مجموعه) بهره می بردند؛ تمامی تصاویر شامل سه بخش دیداری می‌شدند: یک بدن (یا بخشی از آن)، یک یا چند شیء خارجی متفاوت از بدن و یک نوشته.

- تمام بدن‌ها بدون استثنا از محلی خاص قطع شده بود و در اغلب موارد، برش شامل بخشی بین زیر چشم تا حدود کمر بود؛ فقط در چندتایی (تنها) بخشی از سر، دست یا تمام بدن به شکلی متفاوت وجود داشت. ولی باز هم هر تصویر در یکی از اضلاع خود از زیر چشم بریده شده‌ای که خون (سیاه) از آن جاری بود آغاز می‌شد.

- اشیاء که شامل عکس یک دختر بچه، بادنجان، آب نبات، عروسک، خیار، گل، گلابی، موز، سیم تلفن و اسلحه اسباب بازی می‌شدند، به گونه‌ای قرار گرفته بودند که در عین جدایی از بدن (به عنوان پایه) همچنان ارتباط خود را با آن حفظ کنند. به این ترتیب، این اشیاء

می‌توانستند به شکلی پیوسته در کل مجموعه، مفهوم کنایی خود را از بدن هم جوارشان دریافت کنند. از این منظر استثنای مجموعه دو تصویر بود که فاقد اشیاء یاد شده بودند؛ در یکی از این تصاویر دستان خالی فرد عکاسی شده، که عدد ده را نشان می‌داد و در دیگری بدن تکرار شدهی خود شخص، با اندکی تغییر کاربری، جایگزین آن اشیاء شده بود.

- و عنصر سوم، نوشته‌ای بود به خط نستعلیق فارسی که در پایین تمامی تصاویر در میان دو قلاب تزئینی قرار می‌گرفت. اگر قرار باشد وظیفه‌ای برای این نوشته‌ها در نظر بگیریم، می‌توان بار ایجاد تفاوت میان نقش هر تصویر نسبت به کل مجموعه را بر دوش آن‌ها نهاد. همچنین می‌توان این نوشته‌ها را عنوان هر تابلو دانست که در خود تصویر اجرا شده بود.

به این ترتیب می‌توان از این ویژگی‌های مشترک در تصاویر به برداشت‌هایی کلی درباره‌ی مجموعه دست یافت. از آن‌جا که در اغلب تصاویر، بدن به این دلیل که در تقابل با پس‌زمینه‌ی خنثی و تخت قرار گرفته بود و در عین حال در بخش محو عکس‌ها قرار داشت، جانشین پس‌زمینه‌ی تصاویر شده بود؛ پس‌زمینه‌ای که در این‌جا نقش اساسی زیربنای معنایی تمامی آثار را به عهده

می‌گرفت. بدن که جایگاه تبلور سه تجربه‌ی یگانه‌ی سن، جنسیت و مرگ است، اکنون در این بازنمایی، تبدیل می‌شود به گونه‌ای بدیع از محل بارگذاری دیداری آن‌ها.

در این پس‌زمینه‌ها، در واقع به شکل معنا داری با حذف اساسی جزئیات بدن به واسطه‌ی پوشش عمومی سیاه و یک دست فرد عکاسی شده، برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های بدن او، که در غالب نمونه‌های مشابه تبدیل می‌شود به جایگاه بازنمایی خصایص جنسی، محو شده است. به این روش بدن از مرکزیت بازنمایی مفاهیم جنسی به کلی خارج شده است و عناصر دیداری دیگری حامل بار معنایی جنسیت و تقابل‌های آن با دنیای اطراف می‌شود. در عوض، بدن‌هایی که سراسر سیاه‌اند (به جز چند استثنا در مجموعه) با آغازی در چشمان خون‌بار، بیش از هر چیز یادآور مرگ هستند. در کل می‌توان ادعا کرد بدن‌ها که موقعیت جنسی خود را از دست

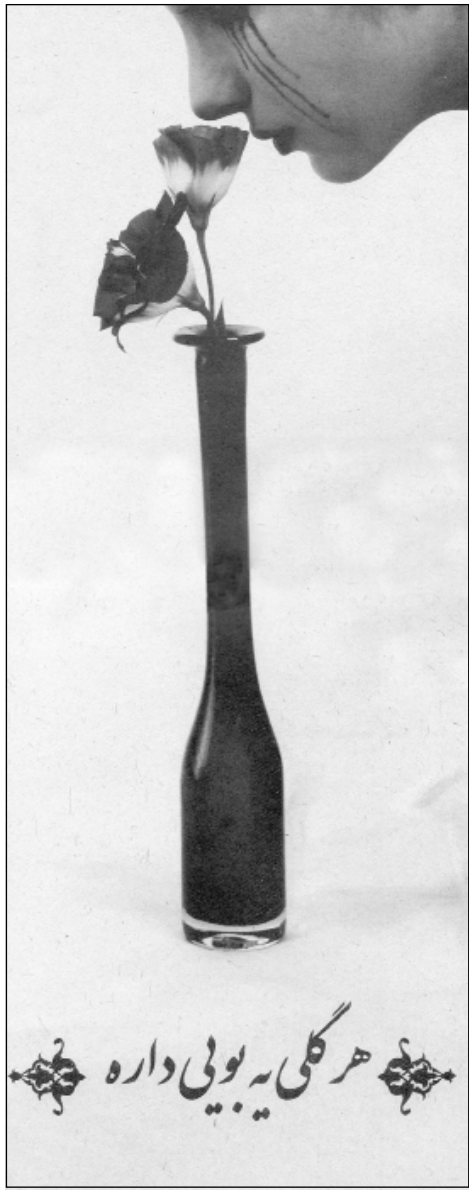


تو ممنونم که می‌آید از من

داده اند، پایگاه اساسی مرگ در این تصاویر هستند. این کیفیت در «تو مرده ای و من دیگه عصبانی نیستم» در سراسر ترین شکل خود، به اوج می رسد.

از آن جا که بار بازنمایی پدیده ی جنسیت از دوش این بدن های سراسر عزا برداشته شده، باید ببینیم مفهوم جنسیت، که از نظر من مفهوم مهم و عمده ای در این نمایشگاه محسوب

می شود، در کجا قرار دارد؟ پاسخ کمابیش ساده است: تمام مفهوم جنسیت در اشیاء اضافه شده به بدن ها جای داده شده است. اسکندر فر با قرار دادن اشیائی خاص در محل هایی مناسب در تصویر، دقیقاً در جاهایی که بدن زن امکان نمایش جنسی بارزتری دارد (برای نمونه: گلابی در برار سینه در «تو منو به گریه می اندازی») علاوه بر تأکید بر خروج بدن محور جنسیت قابل بهره برداری برای مخاطب مرد خود، مفهوم آن را به شیء منتقل نموده است. در این بخش برخی اشیاء مستقیماً به کلیشه های جنسی که در فرهنگ عامه رایج است اشاره دارد؛ بادنجان، خیار، موز و آب نبات در این دسته جای می گیرند. اشیاء جنسی قرار گرفته در خارج از بدن، به رغم خاصیت مشترکشان در بازنمایی اغراق آمیز جنسیت، که گاهی به سمت نرینگی و گاهی به سمت مادینگی متمایل می شوند، از کیفیت دیگری نیز بهره مند هستند. این کیفیت در جدایی اساسی این اشیاء از بدن متجلی می شود؛ بدنی که خاصیت جنسی خود را از دست داده است، در این مرحله، وجود گرایش جنسی را با اکراه فراوان در کنار خود (در واقع در گوشه ای از تصویر) می پذیرد. در واقع ویژگی های جنسی در نمایشی تقابلی با جنس مخالف به نمایش درآمده اند. در حالی که در نمونه ی «تو نگران منی» با حضور تن تکراری موضوع عکاسی (تأکید می کنم از نظر من در این تصویر نیز بدن از خاصیت تهی است)، جنسیت در تقابل با خودش ولی به شکلی ملایم تر به نمایش درآمده است. این ویژگی را نه به عنوان یک نقطه ضعف اساسی، بلکه به عنوان نوعی مظلوم نمایی برای زن محدود به شرایطی خاص، که پیش از هر چیز و بیش از دغدغه مند بودن، می توان ادعا کرد بازی روز است، مطرح می شود. این زنان با چشمانی خون بار، با اینکه در



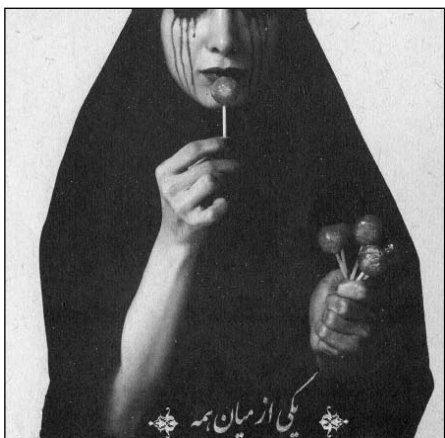
جاهایی مانند «هر گل یه بویی داره»، «ضیافت» و «یکی از میان همه» امکان انتخاب را برای خود مفروض می دارند، به آمیزشی نفرت انگیز و با موجودی نباتی در «آی عشق چهره ی آیت پیدا نیست» و «برای تمام فصول» تن می دهند. به واقع، این جا مفهوم تقابل با جنسیت حاکم و در عین حال متعددی و متجاوز در نمایش اغراق آمیز آن به شکل موجودی نباتی و بی تحرک با قرارگیری در کنار عنوان هرتابلو، به شدت برجسته شده است.

و اما باقی می ماند مفهوم سن، که من فکر می کنم علی رغم حضور فراوانش در تابلوها سهم چندانی در ساختن محتوای معنایی کل نمایشگاه نداشت؛ که البته من مسئولیت این کم رنگ شدن را به گردن نوشته های فراوان حاشیه ی نمایشگاه می اندازم که با تأکید بیش از حد خود بر بازی مرگ به علاوه ی بازی گوشی نه چندان با اهمیت اسکندر فر در مرگ گربه ها، ذهن را از توجه به موضوع عمر که بسیار در این مجموعه به چشم می خورد منحرف می کند. مفهوم سن و عمر را به زعم من می توان در اشیائی مانند عکس دوران کودکی دخترک در «هفت سالگی عزیز»، عروسک ها در «ما همه هم سن هستیم» و شماری ده انگشتان دست در کنار نوشته «چند بار مرده ام»، یافت. قصد ندارم بگویم در این تصاویر تأکید ویژه ای روی مفهوم عمر وجود دارد، بلکه مسئله این است که برای درک این مجموعه به عنوان یک کل قرار گرفتن عمر در کنار جنسیت و مرگ عنصری ضروری است.

با این توضیحات می توان به قضاوت هایی جزئی و کلی درباره ی مجموعه دست یافت: می توان گفت مجموعه دارای سه دسته



آمی عشق بهره آیت پیدانیت ❖



کلی از میان همه ❖



همونی شدم که نمی خواستی ❖



تابلو است که در هر کدام متناسب با محتوای دیداری آن بر یکی از سه مفهوم مرگ، جنسیت و یا سن (عمر) تأکید می‌ورزد. به عنوان نمونه «ضیافت» به دسته‌ی مفهوم جنسی، «هفت سالگی عزیز» به مفهوم عمر و «چند بار مرده‌ام» به دسته‌ی مرگ گرایش دارند. از میان کل آثار برخی نیز هستند که در میان دسته‌ها در رفت و آمد هستند و یا در میانه‌ی دسته‌ها جای می‌گیرند.

نکته‌ی جالب این که از این طریق می‌توان به گونه‌ای ارزشیابی نیز دست یافت. از این دیدگاه در مورد اثری مانند «گره‌ها نیز خودکشی می‌کنند» با نمایش همان زن سیاه پوش داستان که این بار تفنگی اسباب بازی را به سمت سر خود نشانه رفته، می‌توان گفت غیر از این که به خودی خود، به شدت بی‌معنا است، از کل دسته بندی ما نیز خارج است؛ یعنی با بهره برداری بسیار سطحی از نشانه‌های مرگ، نقش ضعیف ترین عضو مجموعه را به خود اختصاص داده است. به این شیوه به باقی آثار نیز می‌توان بار ارزشی خاصی را نسبت داد؛ با این حساب «آی عشق چهره‌ی آیت پیدا نیست» به نوعی موفق ترین اثر مجموعه است و «مشتک مرگ



نظر در شبکه موجود نمی‌باشد» نمونه‌ای متوسط. در حقیقت این معیار سنجش از مقایسه‌ی چگونگی بیان هر تصویر (در ترکیب کل عواملش) در برابر مفاهیم مرگ، جنسیت و سن در تناسب با کل مجموعه تعیین می‌شود.

در این جا برای این که اثر اجرایی و ویدئوآرت را نیز از قلم نیانداخته باشیم، بنا به گفته‌های بالا می‌توانیم ادعا کنیم این دو به غیر از اینکه جزء هیچ دسته‌ای قرار نمی‌گیرند، به لحاظ معنایی گسستگی اساسی را با مجموعه از خود نشان می‌دهند. به واقع اگر قرار باشد صادق باشیم یک تولدی که هرچند دقیقه شمع‌های روی آن می‌سوزد و صدای گوش خراش تولدت مبارک آن، چیزی شده شبیه نوحه، تنها بهانه‌ای است بی‌ربط برای تأکید بر مرگی بی‌مسما و سنگ قبر، تبدیل شده به محملی برای تکرار دوباره‌ی نام سمیرا اسکندررفر و بس!

اگر قرار باشد این متن را با جمع بندی به پایان برسانم، دوست دارم از گفته‌ی مهدی سحابی^۴، درباره‌ی مرگ، در فیلم مستند «زندگی در زمان حال»^۵ بهره ببرم. علی‌رغم استفاده‌ی به جا و مناسب اسکندررفر از عناصر بصری در این آثار، ولی من بر این باورم ظرفیت ارائه‌ی بحثی فراتر از آنچه در بالا با جزئیات شرح دادم، درباره‌ی آثاری از این دست، از توان خارج است. در واقع تصور می‌کنم با بررسی این جزئیات می‌توان عمده‌ی امکانات بیانی این آثار را استخراج نمود و درباره‌ی آن‌ها به قضاوت نشست. اگر این استدلال را بپذیریم، آنگاه درمی‌یابیم که این نمایشگاه به رغم کبکبه و دبدبه‌اش، تنها در حوزه‌ی به روزبودگی قابل درک است؛ نه اینکه مطلقاً حرفی برای گفتن نداشته باشد، بلکه حرف‌های آن به بیرون از گالری پای نمی‌گذارد. شاهد این مدعا بازتابی جدی مرگ در حوزه‌ی زندگی اجتماعی افراد است؛ آن جا که تمام عوامل در یک مجلس یادبود در کنار هم جمع می‌شوند تا عدم حضوری اساسی را به رخ بکشند، آن جا که تمامی پیکان‌ها ما را به سمت خلائی راهنمایی می‌کنند که شاید تا چند لحظه‌ی پیش با حضور تن عزیزین بود؛ خلائی

که در و دیوار آن بر سر هر تازه واردی آوار می‌شود. حال آن که به دلیل تمام آن چه در بالا گفته شد، سرتاسر این مجموعه پر بود از نشانه‌هایی که به حضور من بازگوشی در اطراف شهادت می‌داد؛ منی که با قربانی کردن خود در پای مرگ بازی گوشانه‌اش و انتشار بیانیه‌ی آن بر سر مزارش، با شدت هر چه تمام بر زندگی خود پای می‌فشارد. در واقع صاحب آثار به بازی ماهرانه و بزرگی در حیطه‌ی تن و هویت زنانه وارد شده، بازی که به لحاظ ارائه‌ی نهایی در چهارچوب مرگ - بازی، موفق از آن خارج شده است؛ ولی در نهایت همان کیفیت بازی گونه‌ی خود را حفظ می‌کند.

مهدی سحابی در کنار قبرستان پرلاشز در حالی که به خواسته‌ی فیلم ساز بر سر مقبره‌ی پروست می‌رفت، گفت: «...بعضیا که زیاد میرن قبرستون...انگار با مرگ لاس می‌زنن...فقط واسه این که بگن زندن...».

پی نوشت ها :

۱. سیمون دوبوار، جنس دوم (ج۱)؛ ترجمه‌ی قاسم صنوعی، ویرایش دوم، تهران، توس ۱۳۸۰
۲. «تو منو به گریه می‌اندازی»، سمیرا اسکندررفر، گالری محسن، ۱۴ تا ۲۶ آبان ۱۳۸۹
۳. دو اثر، از مجموع ۱۴ اثر عکاسی، در بخش خصوصی به نمایش درآمده بودند.
۴. مترجم (رمان «در جستجوی زمان از دست رفته» اثر مارسل پروست)، نقاش و مجسمه ساز
۵. «زندگی در زمان حال» اثر علیرضا میراسداله، ۱۳۸۹

شهر سیاه/نظری بر مجموعه‌ی شب‌گردی‌های من و جی‌تن

هادی آذری

علاوه بر آشنایی با فضای عکاسی معاصر، شهریار توکلی از آن دسته عکاسانی است که دغدغه‌ی عکاسی و هنرهای تجسمی را داشته، و در این سال‌ها با انتشار فصل‌نامه‌ی حرفه‌ه‌زمنند این ارتباط و دغدغه را حفظ نموده و از این‌گذار شناختی کلی بر عکاسی معاصر ایران و جهان کسب نموده است. از این‌رو گرچه شاید ساده عکاسی می‌کند، ولی نباید ساده انگاشته شود. این نوشتار قصد ندارد تا تحلیلی کلی بر پرونده‌ی هنری توکلی ارائه دهد، اما می‌توان ارتباط مایشگاه اخیرش را با مجموعه‌های پیشین از نظر دور نگه داشت.

مجموعه‌ی اخیر را از دو جهت می‌توان برای توکلی گذاری دانست از شکل کلاسیک عکاسی به شکلی نوین تر؛ هم در به کار بردن رسانه، هم در ساخت تصویر که پویایی آن، زندگی روزمره (یا بهتر است بگوییم شب‌مره‌ی) آدمی را بهتر به نمایش می‌کشد. همان‌طور که توکلی خود می‌گوید، نباید فراموش کنیم که این عکس‌ها ماحصل پرسه‌های شبانه‌ی او و جی‌تن است و نه دوربینی قطع متوسط، که به طبع زیبایی‌شناسی و درجه‌ای خاص از تجربه‌ی دیداری را ارائه می‌کند. عکس‌های توکلی از آنجا که ترکیب‌بندی نور و هم‌نشینی رنگ‌های گرم و سرد را با هم تلفیق می‌کند، برای هر دو بیننده‌ی عام و خاص چشم نواز است. از آن گذشته

شب با خودش حس غریبی به همراه دارد، شبی که آغاز دردها و دل‌تنگی‌هاست؛ شبی که اسرار نگفته‌ای دارد. نقش اول عکس‌های توکلی را نور بازی می‌کند و دیگر اجزاء تصویر همچون سیاهی‌لشکری است که یا به چشم نمی‌آیند یا اگر هم می‌آیند از صدقه‌ی سر این نقش اصلی است. شاید او تلاش می‌کند تا همان اصل بنیادی را به بیننده یادآوری کند، که عکاسی ثبت نور است. عکس‌های توکلی علی‌رغم بازی‌های چشم فریب نور و سایه، خود بسنده و خود ارجاع باقی می‌مانند. عکس همانی است که دیده می‌شود و این چیرگی فرمالیستی، خوانش را در دایره‌های بسته به تعویق می‌اندازد و دست آخر بیننده را با احساسی رماتیک و شاعرانه رها می‌کند. شاید همین حس را بتوان حلقه‌ی مشترک نگاه عکاس با آثار پیشینش دانست. احساس مردی تنها در زیر تیر چراغ برق؛ سه چرخه‌ای که انتظار صبح را می‌کشد تا کودکی دوباره با فشردن رکاب‌هایش، زندگی را به او بازگرداند و...

نباید فراموش کنیم که مرز باریکی است میان تکرار، با سبک و نگاه شخصی. این که مجموعه‌ی شب‌گردی، بازگشت عکاس به همان سنت و منطق پیشینی خود، یعنی شب‌نگاری است، پر بی‌راه به نظر نمی‌رسد؛ سنتی که شاید بتوان ادعا کرد با مجموعه‌ی خانواده‌ی من شکسته می‌شود، اگرچه آنجا هم باز شب به شکلی خودخواسته در سیاهی پس‌زمینه باز تولید می‌شود. اما حضور حداکثری و غالب انسان‌ها در مجموعه

خانواده‌ی من خبر از چرخشی بزرگ در رویکرد عکاس می‌دهد. رویکرد و نگرشی که پیش از آن انسان را حذف می‌نمود. اما شب‌گردی بیش از آن که بازگشت باشد، سنتزی است از دل‌بستگی عکاس به نور شبانه و سوژه‌ی انسانی. شب‌گردی از دو جهت، راه خود را از سنت قبلی عکاس جدا می‌سازد، گرچه هنوز نور نقشی کلیدی ایفا می‌کند؛ کادربندی‌های حساب شده و اتوکشیده، جای خود را به کادربندی‌های پویاتری داده که فرم نوینی را به ارمغان می‌آورد و انسان‌هایی که هرزگاه از گوشه و کنار سرک می‌کشند، ماهیت انتزاعی عکس‌های پیشین عکاس را با واقعیتی اجتماعی‌تر پیوند می‌زند. هر چند که هنوز سوژه‌های او نامرئی، ناشناخته، هویت‌زدایی شده و در قامتی سیلوئت‌مانند باقی می‌مانند. در این عکس‌ها بازی دوسویه‌ای آغاز می‌شود که چون معادله‌ای رفت و برگشتی، از هر دو سو صحیح است و ابهامی بی‌جواب را بر می‌سازد؛ عکاس به ابژه‌هایش در عکس هویتی انسانی می‌دهد یا انسان‌ها را به ابژه فرو می‌کاهد؟ آیا تراکتوری که در یکی از عکس‌ها ظاهر می‌شود به اندوهگینی همان مرد زیر تیر چراغ برق نیست؟

آنچه که این مجموعه را از مجموعه‌های شب‌نگاری پیشین عکاس جدا می‌سازد، جدا از فرم چلاک‌تر عکس، ماهیت تغییر یافته‌ی شهر در نگاه عکاس است؛ دیگر از نورهای



پر زرق و برق شهر و از افسانه‌ی شب‌های چون روز شهر خبری نیست؛ از پارک‌های نیمه‌شب و درختان افرا و سرو. شهر آن قدر بی‌محابا زشت و سهمگین شده است که حتی در زیر بارش نورهای شبانه، آرامشی برای آدم‌ها به همراه ندارد و تنها، تنهایی‌شان را نمایان‌تر می‌سازد. شهرهای توکلی شهرهای آشنا نیستند؛ رامسر، اهواز، تهران و... همگی به یک اندازه سیاه‌اند؛ به یک اندازه بی‌هویت، هم چون چغازنبیلی که بیش از توده‌ای خاک نمی‌نماید.

در عکس‌های توکلی بیش از آن که چیزی دیده شود، چیزهایی دیده نمی‌شود. عکس‌هایش بیشتر از آن که بگویند، سکوت اختیار می‌کنند. و این نکته باز به خاطر تلنگر می‌زند که عکاسی با تمام ادعایش چقدر در برابر جهان حقیر است.



تجربه‌هایی کوچک اما با اهمیت / نگاهی به مجموعه‌ی شب‌گردی‌های من و جی‌تن

کیانا فرهودی

چراغ‌ها روشن شده‌اند، مردم به خانه‌ها پناه برده‌اند، خیابان‌ها خالی از رفت و آمدهای هر روزه و غرق در سکوت روشنایی‌هایی کوچک و انگشت شمارند. منظره‌ی آشنای مردی که از بلندی به شهر زیر پای خود نگاه می‌کند و عکاسی که پناه گرفته است و در تاریکی این صحنه را ثبت می‌کند.

جان سارکوفسکی در مقدمه‌ای که در سال ۱۹۷۶ بر عکس‌های ویلیام اگلستون نوشت از اهمیت یافتن عکاسی رنگی و روی آوردن عکاسان به این شیوه‌ی جدید خبر داد. رویکردی که در پی آن، عکاسان، عکاسی سیاه و سفید را به استنادانی چون دیوید اکتاویوس هیل، بریدی و استیگلیتز سپردند و تجربه‌ی ثبت دنیا آنطور که دیده می‌شد را آغاز کردند.

امروز عکاسی دیجیتال به کمک تمهیدات و امکانات جدیدی که برای عکاسان فراهم آورده است، در واقع همان نقش رسانه‌ی جدید و رقابتی‌ای را که عکاسی رنگی در آن سال‌های دور داشت بازی می‌کند. عکاسی دیجیتال با کمک دوربین‌هایی که روز به روز پیشرفته‌تر و کار با آن‌ها آسان‌تر می‌شوند، قابلیت ثبت‌پذیری زندگی را گسترش داده و آن را به تجربه‌ای همگانی تبدیل کرده است. تجربه‌ای که حاصل آن انبوه عکس‌هایی است که هر روز در گوشه و کنار دنیا گرفته می‌شوند، عکس‌هایی با موضوعاتی گاه پیش‌پا افتاده

و مشابه که البته هرکدام بر آمده از تجربه‌هایی شخصی هستند، تجربه‌هایی که گاهی نکته‌ی خاصی در آن‌ها دیده می‌شود. شاید این خصوصیت و مزیت عکاسی دیجیتال باشد که شجاعت عکس گرفتن را به افراد می‌بخشد و آنان را ترغیب می‌کند تا زندگی را همان‌طور که می‌بینند و زندگی می‌کنند با ما شریک شوند. در واقع این عکس‌ها دنیاهای متعدد و متفاوتی را به ما نشان می‌دهند و این خود نوعی از عکاسی است که خاصیت لحظه‌ای دارد، لحظه‌ای از یک دنیای شخصی که دوربین دیجیتال با امکاناتی که در اختیار دارد می‌تواند آن را ثبت کند و به گنجینه‌ی بصری جامعه بیفزاید.

چنین دیدگاهی پیش از این در دهه‌ی ۷۰ در آثار عکاسان آمریکایی، همانند ویلیام اگلستون (و پیش از او در کارهای پل استرند) هم ظهور پیدا کرده بود، نوعی عکاسی که متکی بر خصوصیت غیر رسمی عکس‌های فوری بود، عکس‌هایی با ترکیب‌های خارج از قاعده و بی‌حساب که به روشی ساده و صمیمی گرفته شده بودند. تصاویری که به شیوه‌ی عکس‌های فوری، بدون تنظیم و حتی وضوح کافی تهیه می‌شدند. عکس‌هایی که با به تصویر کشیدن لحظاتی از زندگی عکاس و بیان احوالات او «تماشاگر را به چشم‌چرانی در هزارتوی زندگی شخصی او فرا می‌خواندند.» این عکاسان به ثبت زندگی و لحظاتی روی آوردند که هر روز تکرار می‌شدند و عادی و پیش‌پا افتاده به چشم می‌آمدند و همگی از یک جا ماندن و عادی شدن و ترسی که هر یک از این

تکرارهای هر روزه در خود داشتند می‌گفتند. این عکس‌ها راهی برای پرداختن به خود زندگی بودند، برای پرداختن به موضوعاتی که لازم نبود خارق‌العاده باشند تا در یک قاب جای بگیرند و به این صورت حتی نوری که روی یک لیوان نوشیدنی می‌افتاد یا آشپزخانه‌ی یک خانه‌ی معمولی هم می‌توانست موضوع کار باشد. بنابراین هر کس دنیای اطرافش را از چشم خود می‌دید و می‌بیند و این تجربه از فردی تا فرد دیگری متفاوت و یگانه است. شاید چنین نگاهی در برابر دیدگاهی قرار داشت که به عکاسی به عنوان یک هنر متعالی و نه ابزاری برای ثبت تجربیات شخصی نگاه می‌کرد.

حال با در نظر داشتن این نکات به عکس‌های نمایشگاه آخر شهریاری توکلی می‌پردازیم.

عکاس با علاقه‌ای که به شب داشته (و این علاقه را در کارهای پیشین او هم دیده‌ایم) به عکاسی شبانه روی آورده و دوربین دیجیتال کوچکی را انتخاب کرده است (به جای دوربین قطع متوسطی که قبلاً به کار می‌برده) تا اتفاقاتی را که در شب رخ می‌دهد ثبت کند.

این دوربین کوچک این امکان را برای عکاس فراهم می‌کند تا اتفاقات فراری که با دوربین آنالوگ فرصت کافی برای ثبت آن‌ها وجود نداشته را تصویر کند و در واقع اشاره به جی‌تن در عنوان نمایشگاه، تأکیدی است بر نقش این



دوربین در خلق تصاویر.

در این عکس‌ها تاریکی وجه غالب تصاویر است و نورهای کوچک و نقطه‌ای، گوشه‌ای از تصویر را روشن کرده‌اند. عکاس در تاریکی پنهان شده و از جایگاه خود که گاه ماشین بوده، گاه خانه و یا هر جای دیگر، لحظاتی را ثبت کرده است، لحظاتی که همه‌ی ما به نوعی آن‌ها را تجربه کرده‌ایم و بنابراین برای ما بیگانه نیستند.

در این عکس‌ها شب همه چیز را پوشانده و گرین‌های (Grains) ناشی از حساسیت ۱۶۰۰ که در همه‌ی عکس‌های این مجموعه دیده می‌شوند، همچون پوششی عکس‌ها را به تصویری یکپارچه تبدیل می‌کنند و تاریکی‌ها را به اندک روشنائی‌ها پیوند می‌زنند.

شب در این عکس‌ها، خالق روابطی است که تنها در همان

شب و در همان لحظه در ذهن عکاس معنا گرفته‌اند و شاید ما به عنوان بیننده با آن‌ها ارتباط برقرار نکنیم. مثلاً ساختمان عظیمی همچون معبد چغازنبیل به یک سازه‌ی نامعلوم و در واقع یک تپه با پس‌زمینه‌ی آسمان پس از غروب تبدیل می‌شود و این همان خاصیت جادویی شب است که به همه چیز هاله‌ی غرابیت می‌بخشد و تاریکی آن، دنیایی متفاوت از روز می‌سازد، دنیایی که مجال خیال‌پردازی‌ها را فراهم می‌کند.

حضور و ارتباطات انسانی بهانه‌ی اصلی این تصاویر نبوده و در واقع تکمیل‌کننده‌ی معنای مورد نظر عکاس است، معنایی که به گفته‌ی او لحظه به لحظه و در هر عکس تغییر می‌کند.

این عکس‌ها در مقام مقابله با چیزی بر می‌آیند، بلکه بیشتر

بهانه‌هایی هستند برای ثبت لحظاتی که از نظر عکاس جذاب بوده، لحظاتی گذرا که او آن‌ها را در قاب این تصاویر حفظ کرده است. نور سبزی که روی دیوار افتاده، لحظه‌ای بیشتر آنجا نبوده است ولی، برای ما و عکاس، همیشه همان‌جا خواهد ماند و پله‌ها را روشن خواهد کرد یا عکس ساختمان قدیمی‌ای، که همچون جزیره‌ای در میانه‌ی ناکجا آباد قرار دارد، شاید وقتی صبح شود، جادوی خود را از دست بدهد، یا شاید مردی که در آن دایره‌ی روشن راه می‌رود و تاریکی او را محاصره کرده نه غریبه‌ای سرگردان که مردی باشد که برای قدم زدن شبانه از خانه بیرون آمده و نمی‌داند که سوژه‌ی خیال‌یافی‌های یک عکاس و در مرحله‌ی بعد بیننده شده است.

البته می‌توان سیاهی فراگیر این عکس‌ها و نورهای موجود در آن را به چیزهای دیگری هم تعبیر کرد و معانی دیگری به آن بخشید، ولی به گمان من هدف عکاس بیشتر سهم ساختن بیننده در تجربه‌ی دیداری شخصی خود بوده است، تجربه‌ی ثبت و حفظ لحظاتی که برای فرد اهمیت دارند، تجربیات کوچکی که زندگی همه‌ی ما را شکل می‌دهند. این‌گونه است که به گمان من در این عکس‌ها نباید به دنبال یک معنای واحد و شاید دور از ذهن بود، این‌ها تصاویری از یک فکر و از یک شیوه‌ی زندگی هستند، تصاویر شب‌گردی‌های یک عکاس، شب‌گردی‌های او و جی تن.

سینماگرانِ عکاس / نگاهی به حضور چهره‌های سینمایی در فضای عکاسی ایران

مطرح شود، شخصاً عکس را کنار می‌گذارم. ما عکاسان برجسته‌ای داریم که شأن آن‌ها به مراتب بیشتر از نیکی کریمی است، من برای خانم کریمی احترام قائلم اما معتقدم عکس این هنرمندان، سلیقه‌های عام را راضی می‌کند. اما در مقابل عکاسانی چون جمشید بایرامی نیز اعتقاد داشتند قرار دادن عکس‌های سینماگران در کنار آثار عکاسان در این آرت اکسپو اتفاقی مبارک است و این مسئله قدرت عکاسی ما را نشان می‌دهد و ما تعامل بین سینما و عکاسی را باید تقویت کنیم. در واقع دغدغه‌ی تمام عکاسان و صاحب نظران عکاسی در رابطه با این موضوع، این مسئله بود که اکسپو محل نمایش عکس‌های عکاسان حرفه‌ای است و مخاطبان خود را نیز باید داشته باشد نه نمایش سینماگران مشهور که تجربه‌هایی را نیز در زمینه‌ی عکاسی داشته‌اند. عکاسان با حضور سینماگرانی که با گفته‌ی خودشان سیاه مشق‌هایشان را به اکسپو آورده بودند مشکل داشتند، البته تا پیش از افتتاحیه‌ی آرت اکسپو عکس در موسسه صبا و حتی چند روز پس از آن در خبرهایی که از سوی این موسسه به خبرگزاری‌ها و مطبوعات ارسال می‌شد، حتی نام یک عکاس حرفه‌ای درج نمی‌شد و فقط نام سینماگرانی که در این اکسپو اثری ارائه داده بودند، می‌آمد. اظهارات صفایی مدیر روابط عمومی صبا در این رابطه جالب توجه بود، وی اعتقاد داشت رسانه‌ها در پررنگ شدن نام هنرمندان سینما در انعکاس اخبار آرت اکسپو مقصر هستند و با این‌که مثلاً ۲۰ خبر از عکاسی مثل سعید صادقی را به رسانه‌ها فرستاده است اما مطبوعات فقط به انعکاس اخباری پرداختند که اسامی سینماگران در آنها بوده است. قیمت‌گذاری نامتعارف نیز به این نارضایتی دامن زد و بر روی عکس‌های سینماگران به دلیل احتمال فروش بالای آثارشان (البته نه به دلیل ارزش هنری بلکه به دلیل امضای اثر) قیمت‌هایی به مراتب بالاتر از عکاسان حرفه‌ای و با سابقه گذاشته شده بود. به عقیده‌ی افشین شاهرودی ریشه‌ی روی آوردن سینماگران به عکاسی و برگزاری نمایشگاه از سوی آن‌ها، که دارای کیفیت هنری بسیار پائین نیز هست، را باید در اقدام ضدفرهنگی موسسه‌ی فرهنگی صبا در جریان برگزاری اکسپو عکس جستجو کرد و می‌گوید اگر مردم شناخت کافی از عکس و تصویر پیدا کرده و با فرهنگ درست دیدن آشنا شوند، دیگر نمی‌توان گنجشک را به جای قناری به آن‌ها فروخت.

شاید تاریخ مصرف بحث درباره‌ی نمایشگاه‌های عکس بازیگران ایرانی تمام شده باشد، اما پس از این‌که لاله اسکندری از یک نقاشی دیواری ۵۰۰ متری در یکی از اتوبان‌های تهران پرده برداری کرد، عن قریب است که نهضت نقاشی دیواری نیز در بین بازیگران ایرانی به راه بیافتد. همین مسئله من را به این فکر انداخت که نگاهی دوباره به روند برگزاری نمایشگاه‌های عکس بازیگران ایرانی ببینم و این نمایشگاه‌ها را حداقل به عنوان یک مخاطب بررسی کنم و قضاوت را بر عهده‌ی خوانندگان بگذارم.

حکایت اکسپو عکس ایران / نخستین اکسپو عکس ایران

با حضور گسترده‌ی سینماگران ایرانی همراه بود که انتقادات بیشماری را از سوی صاحب نظران و عکاسان به دلیل نوع برگزاری به همراه داشت. اکسپو عکس از همان ابتدا و به دلیل نوع فراخوانش مورد غضب تعدادی از عکاسان قدیمی، از جمله زنده یاد بهمن جلالی، واقع شد. به رغم آن‌که از وی برای شرکت در اکسپو دعوت شده بود، در اکسپو عکس حضور نیافت و اکسپو را یک شوی تاریخی نامید و نه یک حرکت هنری، شویی که در آن از عکاسان اثری نبود و رسانه‌ها سینماگران را در آن جست‌وجو می‌کردند. اما نکته‌ی اساسی که اعتراض عکاسان را به همراه داشت نوع تبلیغات مسئولان برگزاری اکسپو بر روی عکس‌های هنرمندان سینما بود، که باعث انصراف عکاسانی چون شاهرودی و زنده روح کرمانی شد. افشین شاهرودی دلیل اعتراض را این‌گونه عنوان کرد: «چرا باید حضور بازیگران سینما این قدر پررنگ شود که حضور عکاسان مطرح و صاحب‌نام را تحت الشعاع قرار دهد و آیا باید حضور بازیگران درجه اول یا دوم سینما، اسم عکاسان باحیثیت و حرفه‌ای را کم‌رنگ کند؟ جامعه‌ی عکاسی هنوز آن‌قدر بیچاره و بدبخت نشده که با کار ضعیف چند هنرمند سینما بخواهد دیده شود. ما دنبال مخاطب عام نیستیم. اگر قرار باشد اثر من به خاطر حضور هنرمند دیگری

نیکی کریمی/ وی پیش از برگزاری نخستین نمایشگاه عکس خود، تعدادی از آثارش را در اکسپوی عکس ایران ارائه کرده بود که به گفته‌ی خودش از میان عکس‌هایی که در سفرهای خارجی گرفته، آن‌ها را انتخاب کرده است. نخستین نمایشگاه انفرادی وی که در گالری گلستان برگزار گردید، عکس‌هایی از طبیعت و مردم ایران بود که به صورت سیاه و سفید ارائه شدند. کریمی در مورد فعالیت عکاسی خود می‌گوید: «عکاسی طبیعت برایش آرامش‌بخش است و وقتی فردی نمایشگاه عکس با محوریت طبیعت برگزار می‌کند، هر لذتی که عکاس از طبیعت برده است، مخاطبش را هم در آن سهیم می‌کند. در تمام این سال‌ها سبک‌های مختلف عکاسی همچون پرتره و... را تجربه کرده‌ام ولی علاقه‌ام به طبیعت است و سعی کردم بر این موضوع تمرکز کنم. در هر مسافرتی که می‌روم دوربین همراهم است و علاقه دارم دائم عکاسی کنم، مثلاً عکس‌هایی که سال گذشته در اکسپو صبا به نمایش درآمد، دو تا عکس بود که از یک دریاچه در سوئد گرفته بودم». نیکی کریمی در نشست مطبوعاتی که برای برگزاری نمایشگاهش ترتیب داده شده بود در پاسخ به سؤالی درباره‌ی انتقاد بعضی از عکاسان و هنرمندان نسبت به فروش عکس‌های بازیگران عکاس با رقم‌های بالا نیز گفت: «گفته‌های دیگران زیاد برایم مهم نبوده است، مگر این که آن فرد صاحب‌نظر و کارشناس باشد. اما درباره‌ی انتقادهایی این چنین، فکر می‌کنم نقدها تخصصی نیستند و شخصی هستند». این مسئله که از نظر نیکی کریمی صاحب‌نظران و کارشناسان چه کسانی هستند مشخص نیست. کریمی همه‌ی هنرها را به هم مربوط دانسته و وارد شدن به حیطه‌ی هنرهای دیگر را دخالت و دست اندازی نمی‌داند. به عقیده‌ی او عکاسی جزوی از سینماست و هر کسی می‌تواند با دیدی متفاوت در بخشی که علاقه و استعدادش را دارد فعالیت کند، «مثلاً چه اشکالی دارد من خیاطی بلد باشم و یا این که داور جایزه‌ی ادبی والس باشم!» (رجوع کنید به لاله اسکندری). همچنین خانم لیلی گلستان مدیر گالری گلستان نیز



اظهارات جالب توجهی در مورد نمایشگاه نیکی کریمی داشتند، از جمله این که هیچ هنری در انحصار گروه خاصی نیست و حرکت عکاسان و انتقاد تعدادی از آن‌ها به حضور بازیگران در عرصه‌ی عکاسی یک نوع انحصارطلبی است و چنین عملی مثل این است که من بگویم چون مترجم هستم، نباید بقیه این کار را انجام دهند، اما وقتی بازیگری می‌آید و کار ترجمه انجام می‌دهد ما باید خیلی خوشحال شویم که یک آدم معروف این کار را کرده است. به نظر من این انحصارطلبی درست نیست و می‌توان گفت از فرهنگ پایین نشأت می‌گیرد و باید کم کم عکاسان حضور دیگر هنرمندان را قبول کنند. خانم گلستان به این نکته توجه نداشتند که انتقاد عکاسان به دلیل حضور سینماگران در وادی عکاسی نیست، بلکه به دلیل نزول هنری عکاسی و استفاده‌ی سینماگران از نام‌شان جهت ارائه و فروش آثارشان می‌باشد. خانم گلستان بر این اشاره داشتند که: «قبل از نیکی کریمی خیلی‌های دیگر از عرصه‌ی هنرمندان تئاتر، سینما و... برای برپایی نمایشگاه به گالری گلستان آمدند، اما من اصلاً به اسم این افراد کاری ندارم و در این گالری پارتی بازی معنایی ندارم». به یاد دارم که خانم گلستان در مصاحبه‌ی دیگری از حمایت بی‌دریغ از هنرمندان و عکاسان جوان صحبت کرده بودند و به خوبی به یاد دارم، روزی را که به همراه یکی از دوستانم برای برگزاری نمایشگاه عکس به گالری گلستان رفتیم، نه تنها موفق به دیدار و گفتگو با خانم گلستان نشدیم، بلکه برای سال ۱۳۹۱ به ما وقت داده شد. شاید این برخوردها نشان دهنده‌ی این موضوع باشد که ۳۰ درصد سهم گالری‌ها از فروش آثار، مهم‌تر از رشد و اعتلای هنر ایران است.

حامد بهداد/ وی نیز نمایشگاه عکسی را متشکل از ۳۵ قطعه عکس با موضوع «کار و اتفاق در سینما» برگزار نمود که عکس‌های پشت صحنه‌ی فیلم‌هایی بود که بهداد در آن‌ها نقش آفرینی کرده است و تنها از لحاظ موضوع با نمایشگاه دیگر سینماگران تفاوت عمده و اساسی داشت و آن این‌که از گل و بلبل و درختان عکاسی نکرده بود. وی با اشاره به این نکته که هدفش از برپایی این نمایشگاه، شناخت بیشتر سینماست و ادعایی در مورد عکاسی ندارد. در مورد روی آوردنش به عکاسی نیز گفته است: «من از زمان کودکی، عکس بازیگران هنری ایرانی و خارجی را جمع می‌کردم و سرگرمی دوران نوجوانی من بود که حالا جدی تر شده است، مهم‌ترین سوژه‌ی من آدم‌ها هستند، من از طبیعت بی‌جان عکاسی نمی‌کنم و دوست دارم آدم‌ها را در کلوزآپ ببینم. علی‌رضا ثانی فر کسی بود که در طول یک ساعت عکاسی را به من یاد داد. (!) هرگز بلد نبودم یک نگاتیو را در داخل دوربین بگذارم ولی او در این مدت کوتاه درباره‌ی سرعت، نگاتیو و نورسنجی برایم توضیح داد و پس از مدت‌ها دیدم که نتیجه‌ی آن خوب است». ^۵ آرون دشت‌آرا، مدیر و کارگردان هنری گروه قرمز که برگزارکننده‌ی نمایشگاه عکس بهداد بود، نیز در افتتاحیه‌ی این نمایشگاه دو ویژگی فوق‌العاده برای عکس‌های بهداد قائل شد؛ یکی اینکه او از کسانی عکس گرفته بود که عموماً ما تصویری از آن‌ها نداریم، زیرا این عکس‌های هنرپیشه‌هاست که در رسانه‌ها منتشر می‌شود و دوم آن که بهداد از اکثر صداپرداران، فیلم‌برداران و تهیه‌کنندگان سینما طوری عکاسی کرده که به راحتی شخصیت آن‌ها قابل تشخیص است. حامد بهداد درباره‌ی فروش آثارش نیز اظهار داشت در ابتدا فکر می‌کرده می‌تواند با فروش این عکس‌ها یک حرکت فرهنگی انجام دهد و به کودکان بی‌سپرست و کارهای خیریه مبادرت ورزد، اما طبق گفته‌ی آرون دشت‌آرا، بهداد یک فرد فرهنگی است و بهتر است این خیرات را در حوزه‌ی فرهنگ انجام دهد. به نظر می‌رسد تنها دست‌آورد مثبت این نمایشگاه نیز همین نکته باشد و دیگر هیچ.

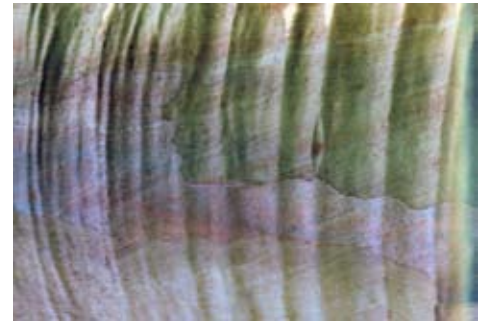
رضا کیانیان / قصه‌ی برگزاری نمایشگاه عکس توسط بازیگران ایرانی از او آغاز شد. وی پیش از این‌که نخستین نمایشگاه عکس خود را برگزار نماید، عکس‌هایی را در نمایشگاه گروهی به نمایش گذاشته بود، اما نخستین نمایشگاه انفرادی عکس خود را با نام "عکس‌های تنهایی" برگزار نمود که عکس‌هایی بودند از طبیعت با نگاهی انتزاعی و در کشور آمریکا عکاسی شده بودند. او در متن دعوت‌نامه این نمایشگاه آورده بود: «سال ۱۳۳۰ در تهران متولد شدم و بعد در مشهد بزرگ شدم و در مشهد به مدرسه رفتم و در تهران دانشکده را تمام کردم. در دانشکده‌ی هنرهای زیبا تئاتر خواندم، کار نقاشی و طراحی هم می‌کردم، کاریکاتور هم می‌کشیدم، سال‌ها تئاتر کار کردم، سال‌ها هم هست که سینما کار می‌کنم، بازی هم می‌کنم. طراحی صحنه و لباس هم می‌کنم، فیلم‌نامه هم برای تلویزیون نوشته‌ام، تولید هم کرده‌ام، چند سالی نجاری کردم (منظورم ساختن مبل و صندلی و میز و قفسه است). ۵ مورد کتاب در مورد بازیگری نوشته‌ام. سال گذشته نمایشگاهی انفرادی از مجسمه‌های چوبی‌ام در خانه‌ی هنرمندان ایران داشتم، در سه نمایشگاه گروهی عکس شرکت کردم، خوشحال بودم که عکس‌هایم در کنار عکس‌های عکاسان بزرگ قرار گرفتند و این مجموعه اولین نمایشگاه انفرادی عکس‌های من است». اگر کیانیان یک آلبوم موسیقی هم روانه بازار می‌کرد و در این دعوت‌نامه می‌نوشت! بی‌شک دعوت‌نامه نمایشگاه رضا کیانیان به واقع مصداق ضرب‌المثل "آنچه همه خوبان دارند، تو یکجا داری" می‌شد. کیانیان در بخش دیگری از این دعوت‌نامه نوشته است: «هایده همسر من می‌گوید: همانطور که در هنگام بازی روی صحنه یا جلوی دوربین رفتن، از نقش‌آشنایی‌های زیادی می‌کنی تا تماشاگر با نقش فاصله



لاله اسکندری/ وی نیز از دیگر هنرمندان سینمای ایران بود که در این دوران نمایشگاه عکسی با عنوان «سفر باید» برگزار کرد، که هفتمین نمایشگاه‌اش بود و در آن عکس‌هایی از کشورهایی مثل ایتالیا، آلمان، فرانسه، ترکیه و هند را به نمایش گذاشته بود. از نکات جالب توجه این نمایشگاه بازدید سیدمحمد خاچی از آن بود. سیدمحمد خاچی نگاه دوربین لاله اسکندری به سفر را نگاهی هنرمندانه خواند و عکس‌های گرفته شده را قابل تقدیر دانست و لاله اسکندری نیز به پاس این نقد عالمانه یکی از عکس‌هایش را به سیدمحمد خاچی رئیس‌جمهور محبوب و پیشین کشورمان اهدا کرد.

لاله اسکندری (فارغ‌التحصیل رشته‌ی گرافیک) در مصاحبه‌ای به این نکته اشاره می‌کند که به نقاشی هم علاقه‌ی زیادی دارد و نگاه حسی وی با عکاسی، بیشتر بعد از نقاشی شکل گرفته است و در عکس‌هایش هم حس نقاشی وجود دارد و هم حس گرافیکی، و عقیده دارد که عکاسی در کار بازیگری نیز به وی کمک کرده است. او اعتقاد دارد در بازیگری هر چیزی که بدانید و تجربه کنید، حتی نجاری، حتماً روزی به دردتان خواهد خورد؛ چون بالاخره ممکن است یک روز با آن برخورد کنید. در ابتدای کار بازیگری عکاسی خیلی به او اعتماد به نفس داده است، چرا که حداقل می‌دانسته فیلم بردار پشت دوربین از لنز واید استفاده می‌کرده است یا تله. همچنین در رابطه با ارتباط بازیگری و عکاسی نیز به مجموعه‌ی عکس «سفر باید» اشاره می‌کند، که در آن یک سری عکس مجسمه وجود دارد که خیلی فیگوراتیو هستند و به صحنه‌ی بازیگری نزدیک است. به نظر دوستان او، انگار به عکس‌هایش می‌زنانسن داده است. وی عقیده دارد، انسان زاده شده که دائم تجربه کند و کسی که دوست دارد در یک شاخه‌ی هنری کار خلاقانه بکند، هر چه بداند به کارش می‌آید و بازیگری و عکاسی مکمل هم می‌باشند. بادیدن عکس‌های خانم اسکندری، خود بهتر می‌توانید به اوج تأثیرگذاری سینما، عکاسی، گرافیک، نقاشی، تئاتر، نجاری و غیره بر روی هم، در کنار مسافرت‌های خارج از کشور که خانم

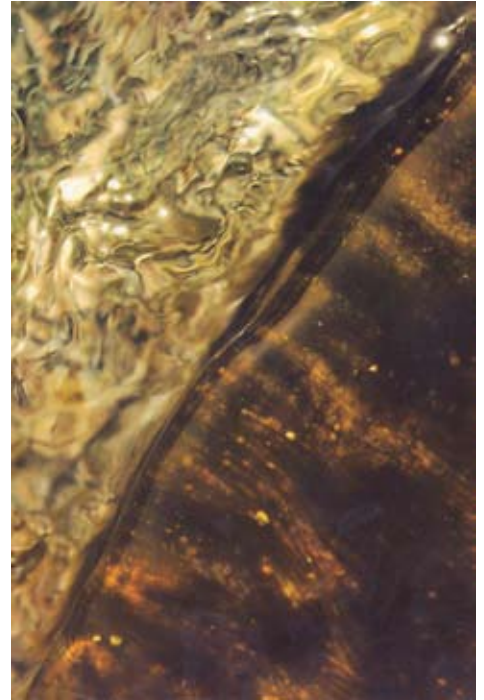
اسکندری از آن‌ها صحبت کرده‌اند، پی ببرید.



بگیرد، با چوب و عکس‌های هم همین کار را تکرار می‌کنی. چوب‌ها را طوری به نمایش در می‌آوری که تماشاگر آن‌ها را دوباره باید ببیند و کشف کند و عکس‌های از چیزهای ساده‌ای است که از فرط روزمرگی دیده نمی‌شوند، تو از آن‌ها آشنایی‌زدایی می‌کنی، دیدنی و قابل دوست داشتن می‌شوند.» ما نیز به عقاید رضا کیانیان و همسرشان در مقام یک منتقد و صاحب‌نظر برجسته در زمینه‌ی عکاسی احترام گذاشته و بیش از این به بحث و نقادی در مورد آثار این هنرمند ارزنده نمی‌پردازیم.

هدیه تهرانی / نمایشگاه عکس هدیه تهرانی، به دلیل حواشی و وسعت برگزاری، بیشترین واکنش‌ها را از سوی اهالی هنر در پی داشت. این نمایشگاه که با عنوان «آبان‌گان» و موضوع آب در خانه‌ی هنرمندان ایران برگزار گردید، متشکل از ۱۹۸ عکس می‌شد که هدیه تهرانی برای گرفتن برخی از آنها غواصی هم کرده بود (که همین عامل باعث می‌شود علاوه بر تأثیرگذاری عکاسی، سینما، گرافیک و نقاشی بر هم، به تأثیرگذاری غواصی نیز بر آن‌ها پی ببریم). تمام گالری‌های خانه‌ی هنرمندان، برای برگزاری نمایشگاه عکس و ویدئو آرت‌های هدیه تهرانی در اختیار وی گذاشته شده بود(به این نکته توجه داشته باشید، یک هنرمند برای برگزاری نمایشگاه در یکی از گالری‌های خانه هنرمندان حداقل یک سال باید در لیست انتظار بماند). همین اتفاق نیز بیشترین واکنش هنرمندان را در پی داشت و تهرانی در پاسخ به انتقادهایی در مورد اختصاص یافتن تمام فضای خانه هنرمندان به نمایشگاه او و محروم ماندن بسیاری از عکاسان از این امکانات گفت: «برای برگزاری این نمایشگاه از نیویورک، پاریس، دبی، لندن و.... هم پیشنهاد داشتم، اما عکس‌ها متعلق به اینجا بود و ترجیح دادم نمایشگاه را همین‌جا برگزار کنم. اما حالا ترجیح می‌دهم دیگر در ایران نمایشگاه نگذارم». خانم تهرانی هیچ‌گاه به این که کدام موزه یا گالری یا موسسه فرهنگی در این شهرها به وی پیشنهاد داده است، اشاره‌ای نکرد. همچنین کارهای مربوط به آماده‌سازی عکس‌ها برای این نمایشگاه از چند ماه قبل آغاز شده بود و در این مدت عباس کیارستمی، آیدین آغداشلو، کمال تبریزی به همراه تعدادی دیگر از هنرمندان و سینماگران، تهرانی را در طراحی و قاب بندی عکس‌های چاپ شده همراهی کردند.





از جمله عکاسانی که به حمایت بی‌دریغ سازمان‌هایی چون میراث فرهنگی از نمایشگاه تهرانی انتقاد داشت، بهمن جلالی بود. به عقیده او: «متأسفانه عده‌ای از عکاسان به برپایی نمایشگاه عکس توسط هنرپیشه‌ها واکنش بدی نشان دادند. برپایی نمایشگاه توسط هنرپیشه‌های چهره اشکال ندارد، عکاسان باید به این باور برسند که هر کسی حق دارد نمایشگاه عکس برپا کند. ما چرا خود آن عکاس را مورد غضب قرار می‌دهیم؟ چرا کسی عکس‌هایش را نقد می‌کند تا بفهمیم عکاس هست یا نیست؟ که این عکس‌ها عکاسی معاصر امروز هست یا نیست؟ ما متأسفانه از این صحبت‌ها نمی‌کنیم و از مسأله اصلی غافل شده‌ایم. سوال من این است که نمایشگاه خانم تهرانی چه سختی با سازمان میراث فرهنگی دارد که این سازمان برای برپایی نمایشگاه‌شان به ایشان وام داده است؟ اصلاً این عکس‌ها چه ربطی به میراث فرهنگی دارد؟ این همه عکاس، با سختی از میراث فرهنگی این مملکت عکس می‌گیرند، کی میراث فرهنگی آمده بگوید من از شما حمایت می‌کنم، نمایشگاه‌تان را برپا می‌کنم، کتاب برایتان چاپ می‌کنم، به شما وام می‌دهم بروید عکس بگیرید؟ بعد یک باره به خانم هدیه تهرانی مبلغ زیادی وام می‌دهد. من با عکاس کاری ندارم، خانم هدیه تهرانی حق دارد هر هفته یک نمایشگاه برپا کند. ولی می‌خواهم ببینم آیا خانه هنرمندان این امکان را به همه می‌دهد که از همه‌ی فضاهایش برای نمایشگاه استفاده کند؟ اگر یک عکاس بخواهد در یکی از گالری‌ها نمایشگاه بگذارد، یک سال دیگر به او وقت می‌دهند. اصلاً نقش معاونت ریاست جمهوری در این ماجرا چیست؟ آیا آقای مشایی در هیچ نمایشگاه دیگری هم حضور داشتند؟ نماینده‌ی سراب اینجا چه کاره است؟ من وقتی کاتالوگ نمایشگاه را می‌خوانم دیوانه می‌شوم و نمی‌فهمم ماجرا چیست؟»

بهمن جلالی همچنین عقیده دارد: «کسی که این عکس‌ها را می‌خرد، عکس نمی‌خرد امضای صاحب اثر را می‌خرد، خوب او خانم تهرانی را دوست دارد، من که نمی‌توانم بگویم چرا ایشان

را دوست داری؟ به نظر من اشکالی ندارد ضمن این فرهنگی از نمایشگاه تهرانی انتقاد داشت، بهمن جلالی بود. به عقیده او: «متأسفانه عده‌ای از عکاسان به برپایی نمایشگاه عکس توسط هنرپیشه‌ها واکنش بدی نشان دادند. برپایی نمایشگاه توسط هنرپیشه‌های چهره اشکال ندارد، عکاسان باید به این باور برسند که هر کسی حق دارد نمایشگاه عکس برپا کند. ما چرا خود آن عکاس را مورد غضب قرار می‌دهیم؟ چرا کسی عکس‌هایش را نقد می‌کند تا بفهمیم عکاس هست یا نیست؟ که این عکس‌ها عکاسی معاصر امروز هست یا نیست؟ ما متأسفانه از این صحبت‌ها نمی‌کنیم و از مسأله اصلی غافل شده‌ایم. سوال من این است که نمایشگاه خانم تهرانی چه سختی با سازمان میراث فرهنگی دارد که این سازمان برای برپایی نمایشگاه‌شان به ایشان وام داده است؟ اصلاً این عکس‌ها چه ربطی به میراث فرهنگی دارد؟ این همه عکاس، با سختی از میراث فرهنگی این مملکت عکس می‌گیرند، کی میراث فرهنگی آمده بگوید من از شما حمایت می‌کنم، نمایشگاه‌تان را برپا می‌کنم، کتاب برایتان چاپ می‌کنم، به شما وام می‌دهم بروید عکس بگیرید؟ بعد یک باره به خانم هدیه تهرانی مبلغ زیادی وام می‌دهد. من با عکاس کاری ندارم، خانم هدیه تهرانی حق دارد هر هفته یک نمایشگاه برپا کند. ولی می‌خواهم ببینم آیا خانه هنرمندان این امکان را به همه می‌دهد که از همه‌ی فضاهایش برای نمایشگاه استفاده کند؟ اگر یک عکاس بخواهد در یکی از گالری‌ها نمایشگاه بگذارد، یک سال دیگر به او وقت می‌دهند. اصلاً نقش معاونت ریاست جمهوری در این ماجرا چیست؟ آیا آقای مشایی در هیچ نمایشگاه دیگری هم حضور داشتند؟ نماینده‌ی سراب اینجا چه کاره است؟ من وقتی کاتالوگ نمایشگاه را می‌خوانم دیوانه می‌شوم و نمی‌فهمم ماجرا چیست؟»

در این بین رضا کیانیان، نظر دیگری در مورد نمایشگاه تهرانی و حمایت‌های انجام شده از وی داشت. وی معتقد بود: «حمایت سازمان‌های دولتی از هدیه تهرانی به خاطر هنر عکاسی اوست نه به دلیل چهره بودنش و اگر به عکاسان امکانات نمی‌دهند، پس به خانم تهرانی هم نباید امکانات بدهند! و بگویم چون به ایشان امکانات دادید پس می‌توانید در اختیار بقیه هم بگذارید. در ضمن یادتان باشد خانم تهرانی عکاس است. به استناد عکس‌هایی که روی دیوار دارد. هدیه تهرانی دیروز و امروز عکاس نشده است. او سال‌هاست که عکاسی می‌کند و از یک سال پیش برای برپایی همین نمایشگاه وقت گرفته بود. نه این که دو روز قبل از برگزاری نمایشگاهش درخواست داده باشد. حالا دیگر همه‌ی عکاسان می‌توانند به استناد این نمایشگاه طالب این امکانات باشند و این امکانات باید در اختیار همه‌ی هنرمندان قرار گیرد و باید به اندازه‌ی تولید هنری همه‌ی هنرمندان این سرزمین، گالری و فرهنگسرا وجود داشته باشد تا بتوانند آثارشان را به نمایش بگذارند و با مخاطب ارتباط برقرار کنند؛ نه تنها در تهران بلکه در همه‌ی شهرستان‌ها، این یک حق ساده‌ی شهروندی است هم برای هنرمند و هم برای مخاطب هنر». صحبت رضا کیانیان دو نکته را به ذهن تداعی می‌کند؛ نخست این که کیانیان از وضعیت هنر این سرزمین بی‌اطلاع است و دوم این که کیانیان انسان دوراندیشی است و این احتمال را می‌دهد که

عکس‌ها تأثیرات و

نسرین طالبی

این مقاله سعی دارد نگاهی به عکس‌های صحنه‌آرایی شده در کشورهای مبدع این جریان بیان‌دازد و در ادامه بیشتر بر ایران متمرکز باشد. نگاهی که به ضرورت صفحات اندک این مقاله، بسیار خلاصه و فشرده شده است و می‌تواند مقدمه‌ای باشد برای پیگیری بیشتر و پرداخت مفصل‌تر به آثار هر یک از این هنرمندان.

برخی از مجموعه‌هایی که ذکرشان خواهد رفت (مانند عکس‌های شادی قدیریان و سیروس کریمی‌پور) را نمی‌توان تنها در ژانر عکاسی صحنه‌آرایی شده دسته‌بندی کرد و مرزبندی قاطعی ارائه داد. پرداختن به آن‌ها در خارج از این ژانر قطعاً ویژگی‌های دیگر این عکس‌ها را آشکار می‌سازد و می‌تواند مفهوم متفاوتی به آن‌ها دهد. عکس‌ها و اطلاعات مربوط به برخی از مجموعه‌ها که مضمونی خاص دارند (مانند «۱۹۷۹» مازیار مرادی) از سایت خود هنرمندان برداشته شده است. در آخر ذکر این نکته ضروری است که این مقاله مبنا را تنها بر توصیف گذاشته (که می‌تواند مورد اعتراض باشد) و از داوری‌ها و انتقادات پرهیز کرده است که خود می‌تواند بسیار مهم، جذاب و موضوع بحث‌ها و مقالات متعدد باشد.

شاید امروزه هیچ ژانری به اندازه‌ی عکاسی صحنه‌آرایی شده (staged photography) چنین ارتباط نزدیکی را میان هنرها برقرار نساخته باشد؛ پیوند میان عکاسی، نقاشی، مجسمه‌سازی و سینما. در این عکس‌ها ما از طرفی شاهد ایفای نقش مجسمه‌هایی در ابعاد بزرگ یا بسیار کوچک در مقابل دوربین هستیم و از طرف دیگر

نمایشگاه عکس دیگری را در آینده ممکن است برگزار نماید!

تهرانی در بروشور نمایشگاهش نوشته بود: «این مجموعه ادعایی نیست در عکاسی، تنها قطره‌ی شوری است، هدیه از دل دریا، ریخته در چشمانی حیران و آویخته در قاب‌هایی که تصویرگرش همان است که از نطفه تا ابد حضورش بنای رشد، جریان‌ش تغییر مداوم و آثارش شاهکار سرزمین است.» او در مصاحبه‌ی مطبوعاتی، که در زمان برگزاری نمایشگاه برگزار نمود، جملات خود را با این‌که ادعای عکاسی ندارد آغاز نمود و در طول مصاحبه مطبوعاتی سؤالات تند و صریح خبرنگاران را با حالتی بغض‌آلود پاسخ می‌داد و در نهایت اشک هایش سرازیر شد و با چشمانی اشکبار سالن مصاحبه‌ی مطبوعاتی را ترک نمود.

در نهایت مهم‌ترین حواشی این نمایشگاه، بازدید سرزده‌ی رحیم مشایی از نمایشگاه، وام ۲۰۰ میلیون تومانی میراث فرهنگی و اختصاص تمام گالری‌های خانه هنرمندان به نمایشگاه تهرانی بود و به نظر تنها نکته‌ی مثبت این نمایشگاه انتخاب عنوان «آب» بود که علاوه بر موضوع عکس‌ها با کیفیت هنری عکس‌ها نیز به خوبی هم‌خوانی داشت.

نتیجه‌گیری / در اینجا می‌توان دلایل روی آوردن سینماگران به عکاسی را در چند عامل به صورت اجمالی بیان نمود:

۱- دور شدن سینمای ایران از روزهای اوج. ۲- حمایت‌های بی‌شائبه‌ی دولت از هنرمندان سینما. ۳- گسترش فن‌آوری دوربین دیجیتال. ۴- جذابیت عکاسی. ۵- حمایت سینماگران از گالری‌های هنری با فروش بالای آثارشان (۳۰ درصد از فروش آثار هنرمندان به گالری‌ها تعلق دارد). ۶- علاقه‌ی این سینماگران به رشد و تعالی هنر عکاسی با خلق آثار فاخری که در نمایشگاه‌هایشان به نمایش گذاشتند و غیره و غیره.

در پایان سخنم را با جمله‌ای از آلبرت رنجه پاتچ، عکاس آلمانی، به پایان می‌رسانم، وی در کتاب خود «دنیا زیباست» که اعلان جنگی بود بر ضد عکاسانی که عکاسی برای آنان به حد کافی جنبه‌ی هنری نداشت، عقاید خود را چنین خلاصه نموده است: «اجازه دهید نقاشی را به نقاشان واگذاریم، اجازه دهید سعی کنیم تصاویر را با روش‌های عکاسی بیافرینیم».

ای صحنه آرایی شده / تأثیرپذیری‌ها، بانگاهی به عکاسی ایران



تام هانتز ، دستور تخلیه خانه

ورمیر ، زنی در حال خواندن نامه



مدلهایی زنده را می‌بینیم با چنان ژستی که یادآور تابلوهای نقاشی (Tableaux) قرن نوزدهمی دوران ویکتوریای انگلستان هستند. برخی از کارها اشارات مستقیم به آثار برجسته‌ی تاریخ هنر و نقاشی‌های تاریخی دارند و بر برخی از عکس‌ها حال و هوای نقاشی‌های سوررئالیستی و فضاهای مرموز و پر از ابهام سینمای وحشت و داستان‌های جنایی حکم فرماست.

گرچه بعضی از این هنرمندان خود را الزاما عکاس نمی‌دانند، اما ما در تمامی این کارها با عکس مواجهیم، عکس‌هایی که در یک نقطه با یکدیگر مشترکند، همه‌ی این عکس‌ها منطقی روایت گونه دارند؛ روایاتی مدرن از مضامین تاریخی و مذهبی، از التقاط فرهنگی و هویتی، از مباحث پسا استعماری، تبعیض‌های نژادی و طبقاتی، از سرگشتگی انسان مدرن و مصرف‌گرا در جوامعی که پر از تناقض میان سیاست‌های کاری و عواقب و نتایج آن‌هاست. اما جالب این جاست که نوعی دوگانگی و تناقض در کار خود این عکاسان نیز به چشم می‌خورد، منتقد هنری مایکل فراید در کتاب خود «چرا عکاسی به عنوان هنر اهمیتی دارد که هرگز نداشته است؟» این تناقض را از نوع دوگانگی موجود در کارهای نقاشانی چون مانه می‌داند، که در عین این که مخاطب را به خود جذب می‌کند (نقاشی المپیا را در نظر بگیرید) او را از خود می‌راند. فراید با اشاره به عکاسانی چون جف وال بیان می‌دارد، با این که این عکس‌ها با دقت فراوان و با کنترل کوچکترین جزئیات و نقش آفرینی مدل‌ها برای دیده شدن آفریده شده‌اند، اما نگاه مدل‌ها همواره به نقطه‌ای دیگر است. آن‌ها به کار (یا بیکاری) خود مشغول‌اند و این حالتی جذب‌کننده (absorptive) را در مقابل حالت نمایش‌وار (theatrical) قرار می‌دهد، مخاطب را هدف قرار می‌دهد، ولی او را به طور مستقیم درگیر نمی‌کند. به این ترتیب بیننده همواره فاصله‌ای را در مواجهه با اثر حفظ می‌کند.

بسیاری از کارهای مانه به همراه دیگر نقاشان برجسته مانند ورمیر، داوینچی، و لاسکوئز و بوتیچلی بارها توسط هنرمندان صحنه‌آرا بازسازی شده‌اند. اما آن چه که در آثار این هنرمندان اهمیت دارد، استفاده از فضاها و مضامین مدرن و به‌گونه‌ای اسطوره‌شکنی از نقاشی‌های مهم تاریخ است. تام هانتز در «دستور تخلیه خانه» مفاهیم اجتماعی و سیاسی دنیای امروز را وارد صحنه‌ی بازسازی شده‌ی نقاشی ورمیر، «زنی در حال خواندن نامه»، می‌کند. او با دست کاری در فضای خانه و قراردادن یک نوزاد به جای سبد میوه‌ی روی تخت و استفاده از چیدمان محقرانه، به ما نشان می‌دهد که این بار زن در حال خواندن نامه‌ای مربوط به تخلیه‌ی خانه است و از زندگی مرفه و فاخرانه دیگر خبری نیست. جوئل پیتر ویتکین در عکس خود «کشتی احقرها»، فضای قایق مدوسا را باز می‌آفریند و در آن جرج بوش، رایس و دیگر دولتمردان را قرار می‌دهد، تا به آنها نشان دهد که چگونه مانند سربازان مدوسا قربانی حماقت‌ها، دروغ‌ها و بی‌رحمی‌های رئیس‌جمهورشان شده‌اند. ونوس دیگر آنگونه که در کار بوتیچلی نقشی بود از زنی فریبنده، که همه دوست دارند او را تصاحب کنند، نیست بلکه این بار در عکس ویتکین یک دوجنسه است، که پرهیزی از نشان دادن واقعیت فیزیکی خود ندارد. دوجنسه‌هایی که دور یک میز گرد هم آمده‌اند، و تداعی‌کننده‌ی شام آخر اثر معروف داوینچی هستند، در عکس الیزابت اولسون هنجارهای اخلاقی و مذهبی عرف جامعه را به چالش می‌کشند.



دنيس دارزاك ، سقوط

جف وال ، بي خوابي



فيلپ دكورچيا

به آنها خو گرفته‌اند. قطعا فضاهای سورئالیستی کارهای ماگريت و دالی، فیلم‌های بونوئل و دیگران بر کارهای این عکاسان بی‌تاثیر نبوده‌اند.

انفصال انسان‌ها از محیط پیرامون، عدم ارتباط با آن چه در اطرافش در حال رخ دادن است، سرگشتگی و بی‌ریشگی انسان امروزی، بریدن ناگهانی از فضا و مکان، اضطراب، ناامیدی و بی‌تفاوتی، از تم‌های رایج بسیاری از عکس‌های صحنه‌آرایی شده‌ی امروز است. انسان‌های عکس‌های کرودسون، جف وال، فیلیپ دکورچیا و دنيس دارزاك از چنین وضعیتی برخوردار هستند. تحت تاثیر رویکرد رایج و غالبی که در غرب در جریان است، عکاسان ایرانی مقیم آنجا و ایران نیز به این مضامین توجه بسیار نشان داده‌اند.

سندی اسکاگلاند



گرگوری کرودسون ، زن در میان گلها

در مقابل دوربین عکاسان صحنه‌آرا، سوژه‌ها همواره انسانی نبوده‌اند. ویلیام وگمن مدت هاست که سگ‌های خود را به گرفتن ژست‌های گوناگون وادار می‌کند و از آن‌ها در حالات مختلف عکاسی می‌کند. بیشتر آثار او یادآور عکس‌های عکاسان مشهور مد، به خصوص اپرونینگ پن و ریچارد اودون هستند و به این شکل تفاخر و شکوه ظاهری جامعه‌ی مد و نمایش را به ریشخند می‌گیرد. در کنار مدل‌های جاندار، صحنه‌آرایی با مجسمه‌های بی‌جان نیز از دغدغه‌های هنرمندان بوده است. سندی اسکاگلاند و دیوید لوینتال از عکاسان نامدار این عرصه هستند. دیوید لوینتال در مجموعه‌های متنوع "xxx"، "غرب وحشی"، "میل"، "بیسبال" و "عراق" زندگی جامعه‌ی آمریکا را به تصویر می‌کشد و قهرمانی‌ها و اسطوره‌سازی‌های سینمای وسترن و نظریاتی‌های جنسی سینمای هالیوود، در آفرینش کارهایش تاثیرگذار بوده است. مرز بین تصنع و واقعیت که بیننده را حیرت زده می‌کند، در کارهای او و به خصوص مجموعه‌ی "xxx" اش بسیار باریک است.

این بازی بین واقعی و ساختگی بودن، واقعیت و خیال، در بسیاری از عکس‌های صحنه‌آرایی شده دیده می‌شود. مضمون بیشتر کارهای گرگوری کرودسون کلنجار رفتن کاراکترهایش با اتفاقات عجیبی است که در محیط آرام خانه، هنگام خواب یا در یک خیابان خلوت رخ می‌دهد، در فضاهایی که از شلوغی شهرها یا ساعات شلوغ روز دور است. تهدید شدن توسط یک امر ماوراء الطبیعه و ناشناخته، حال و هوایی خیالی، مرموز و اضطراب آور به کارهای کرودسون بخشیده، که متاثر از سینمای وحشت و فیلم‌های علمی تخیلی است. نتیجه این که، ما با انسان‌هایی مضطرب، ناامید و هراسان روبرو هستیم که در کشمکش ابدی ما بین طبیعت افسار گسیخته و زندگی متمدن خود هستند. این شکل از افسار گریختگی را ما به نوعی دیگر در حیوانات عکس‌های اسکاگلاند می‌بینیم، که باز به محیط آرام خانه و اتاق خواب حمله‌ور هستند، از راديوآکتیو هستند یا به قصد انتقام آمده‌اند. اما این بار انسان‌ها وحش‌زده یا نگران به نظر می‌آیند. انگار از حضور این موجودات آگاه نیستند یا این‌که

میترا تبریزیان خستگی و ناامیدی انسان مدرن را بازسازی می‌کند. در «زمان از دست رفته» انسان‌ها رابطه‌ی خود را با مکان و زمان به‌کلی از دست داده‌اند. زنی بی‌توجه به تردد ماشین‌ها در خیابانی شلوغ قدم می‌زند. مردی گل به دست در زمینی نیمه‌بیابان که انتظار هیچ کس نمی‌رود، منتظر ایستاده است. باد کاغذهای پاره شده را از دست مردی به هوا می‌راند، بی‌آن‌که هیچ واکنشی از خود نشان دهد. آنها کیستند و به چه می‌اندیشند؟ چه اتفاقی برای آن‌ها افتاده؟ تبریزیان پاسخ صریحی نمی‌دهد. در واقع این غیر قابل پیش بینی بودن و تعلیق از ویژگی‌های بارز کارهای اوست. در «جنایت کامل» این تعلیق و در شرف اتفاق قرار داشتن، ما را هراسان می‌کند. این عکس‌ها مانند عکس‌هایی از فیلم‌های جنایی هستند. هم چنین فیلم‌هایی با مضمون نژادپرستی تأثیر قابل توجهی بر مجموعه‌ی «آبی‌ها»ی او داشته است. حضور سایه‌ها، انعکاس‌ها به همراه کلمات و عناوین، فضای پر از تنش و دوگانه‌ی زندگی سیاه پوست‌ها و سفید پوست‌های آمریکایی را تشدید می‌کند. عکس «اکثریت خاموش» او که جمعیت عظیمی را در هنگام خروج سریع خود از ایستگاه مترو نشان می‌دهد، یادآور نقاشی «مکتب آتن» رافائل است. قوسی بزرگی که در نقاشی، فلاسفه و عالمان را در خود جای می‌دهد، این بار دهان باز کرده و از دل خود انسان‌هایی را بیرون می‌آورد، که در پی کار و پول از هم سبقت می‌گیرند.

عکاس ایرانی مقیم آلمان، مازیار مرادی در مجموعه‌ی «۱۹۷۹»، از عکاسی صحنه‌آرایی شده کمک می‌گیرد تا داستان‌ها و خاطرات خانواده‌ی خود را از دوران جنگ ایران با عراق بازسازی کند. زندگی در ترس و اضطراب، فرار، شنیدن یا دیدن یک خبر ناگهانی، ترتیب دادن یک مهمانی کوچک برای فراموش کردن موقتی دلهره‌ها و... حالات و موقعیت‌هایی هستند که ایرانیان جنگ‌زده آن‌ها را تجربه کرده‌اند و مرادی پس از گذشت نزدیک به سی سال ما را بار دیگر در آن تجربه‌ها سهیم می‌کند.

«من آلمانی می‌شوم» عکس‌هایی است از کسانی که مجبور به ترک کشور و فرهنگ خود و زندگی در کشور آلمان شده‌اند. مانند مجموعه‌ی «مرز» میترا تبریزیان، در این‌جا نیز بیگانگی مهاجران با محیط جدید زندگی در حالات و نگاهشان به خوبی نشان داده می‌شود. نگاه‌هایی خسته و مضطرب ناشی از حس غربت کسی که هیچ‌گاه خود را اصالتاً آلمانی نمی‌داند، ولی در عین حال آلمانی نیز هست. کسی‌که دیگر ایرانی نیست، ولی اصالتاً ایرانی است. جنگ دائمی‌ای که در درون این شخصیت‌ها برپاست در چند عکس از مازیار مرادی مجال بروز پیدا کرده‌اند.



میترا تبریزیان ، زمان از دست رفته

مازیار مرادی ، من آلمانی می‌شوم



شاید نتوان عکاسی را در ایران پیدا کرد که به‌طور جدی به عکاسی صحنه‌آرایی شده بپردازد. گرچه عکاسان زیادی هستند که یکی دو مجموعه را به صورت صحنه‌آرایی شده عکاسی کرده‌اند. «ما در جامعه‌ای دوگانه زندگی می‌کنیم» نام مجموعه عکسی است از علی ناجیان و رامیار منوچهرزاده. این عکس‌ها نیز در ادامه‌ی آن چه پیشتر ذکرش رفت، و متأثر از عکاسانی چون تبریزیان، جامعه‌ی معاصر ایرانی را در محیط‌های داخل خانه به تصویر کشیده‌اند. تناقضی که این بار بیشتر خاص جامعه‌ی ایرانی است. در این جا نه از فضاهای وهم‌آلود و سورئالیستی کرودسون و اسکاگلدن خبری هست و نه از اختلالات تکنولوژیکی و فضاهای جنایی عکس‌های تبریزیان. هر چه هست نمایش زندگی کاملاً عادی و هرروزه‌ی چند خانواده‌ی ایرانی است. مردمی که با تمام این تفاوت‌ها در نگاه‌هایشان همان اضطراب و همان بی‌تفاوتی

شادی قدیریان ، قاجار



دیده می‌شود. چه چیز آن‌ها را به هم پیوند می‌زند؟ مردی، بی‌تفاوت به سخنان رهبر کشورش، در حال تراشیدن ریشش است، زنی بی‌میل به همسرش با موبایلش ور می‌رود، زنی دیگر هنگام خروج از خانه باید شال بر سر کند. آن‌ها در جامعه‌ای زندگی می‌کنند که شکاف‌های عقیدتی عمیقی آن‌ها را از دیگر نسل‌ها و دولت‌مردان جدا می‌کند. سرکوب دائمی آن چه که می‌خواهند، موجب ایجاد سیلی از ناامیدی، به همراه تنش و بی‌قراری در نسل‌های جوانتر شده است.

شادی قدیریان در مجموعه عکس‌های قاجار خود کاملاً تحت تأثیر عکس‌های آتلیه‌ی دوران قاجار است. مدل‌های زن امروزی که با پوشش دوران قاجار در مقابل دوربین ایستاده‌اند. همه چیز کاملاً بازسازی فضای آن دوران است؛ نوع لباس، آرایش و چهره‌ی زنان، پوشش کف و طرح‌های پس‌زمینه. تنها چیزی که این عکس‌ها را متمایز می‌کند، حضور اشیایی است از جنس امروز، تا به ما یاد آوری کنند مدل‌ها امروزی‌اند و جامعه، جامعه‌ی امروز ایران است. اما با هویتی که در جایی بین این دو دست و پا می‌زند. شباهت زیادی میان این عکس‌ها و فستیوال of pageant masters وجود دارد، که هم چنان در کالیفرنیا در راستای سنت تصاویر زنده (tableau vivant) برپاست، نمایشی که در آن نیز با مدل‌هایی مواجهیم که پوشش، آرایش و فضای نقاشی‌های دوران ویکتوریای انگلستان را زنده می‌سازند.

در حالی که در بیشتر عکس‌های صحنه‌آرایی شده از هنرمندان ایرانی و غیر ایرانی روابط زن و مرد را سرد و بی‌عاطفه و آن

گوهر دشتی ، زندگی و جنگ امروز



ها را نسبت به هم بی‌تفاوت (چنانچه در عکس‌های کرودسون، تبریزیان، مرادی، ناجیان و منوچهرزاده مشاهده می‌شود) می‌بینیم، زوج جوان مجموعه عکس‌های «زندگی و جنگ امروز» گوهر دشتی، حتی در سخت‌ترین شرایط متصور در میدان جنگ، در تلاش هستند تا زندگی جدید خود را تشکیل دهند و با موانع و مشکلات سر راه مبارزه کنند. گوهر دشتی به این ترتیب نمونه‌ی تپیککی از زندگی نسل جوان ایرانی را نشان می‌دهد، نسلی که جنگ‌زده است ولی امیدوارانه آجرهای زندگی خود را، در جامعه‌ای که ماحصل یک انقلاب و جنگی هشت ساله بوده و هم‌چنان شواهد دوران جنگ در آن پیداست، بنیان می‌نهد. جنگ ایران با عراق دیر زمانی است که مضمون اصلی بسیاری از آثار هنرمندان و ادیبان ایرانی بوده است. از ادبیات حبیب‌احمدزاده گرفته تا سینمای ابراهیم حاتم‌کیا. به همین دلیل تأثیر متقابل این آثار بر یکدیگر را نمی‌توان نادیده گرفت. برای مثال شباهت زیادی میان فضای عکس‌های گوهر دشتی و فضای فیلم روبان قرمز حاتم‌کیا وجود دارد. در صحنه‌هایی از فیلم می‌بینیم که کاراکتر اصلی زن در وسط ویرانه‌های حاصل از جنگ خود را آرایش می‌کند و بر تانکی که به ماشین عروسی بدل شده سوار می‌شود؛ آنها جشن عروسی خود را در میدان جنگ برگزار می‌کنند.

علی ناجیان و رامیار منوچهرزاده ، ما در جامعه ای دوگانه زندگی می‌کنیم



«هیچ، هیچ» شادی قدیریان نیز به مضمون جنگ می‌پردازد. در اینجا ما دیگر نه با هنرپیشگانِ صحنه‌های زندگی، بلکه با اشیاء و لوازم هر روزی زندگی مواجهیم. کادر عکس‌ها بسته‌اند و مانند عکس‌های تبلیغاتی نورپردازی شده‌اند، تبلیغ یک یخچال پر از مواد خوراکی رنگارنگ، یک ماشین لباس شویی تمیز و سالم، کفش‌های زنانه‌ی مجلسی در مقابل باریکه‌ای از نور دری نیم‌باز؛ تبلیغ یک زندگی آرام، سالم و سرخوش. اما در هر عکس چیزی می‌بینیم از جنسی دیگر، که هیچ الفتی با فضای راحت و آرام خانه ندارد، چیزی تهدید کننده از جنس جنگ؛ ماسک ضدگاز، چاقو، تفنگ، گلوله، کلاه خود، پلاک، پوتین و قسمت‌هایی از لباس یک سرباز. تهدیدی که ما را به یاد ماهی‌های قرمزی می‌اندازند که برای انتقام به فضای آرام اتاق خواب حمله‌ور شده‌اند (در عکس اسکاگلاند) یا به یاد ماشین‌های واژگون شده در فضای خلوت خیابان‌های حومه‌های شهر در شبی که قرار است همه چیز آرام باشد (در عکس‌های کرودسون). تهدیدی که این بار محلی‌تر است و جامعه‌ای خاص را نشانه رفته است؛ ایران. قدیریان مانند گوهر دشتی زندگی را به میدان جنگ نمی‌برد بلکه جنگ را به خانه می‌آورد، با این وجود در آثار هر دوی آنها گویی با مضمونی مشترک مواجهیم؛ جنگ هنوز تمام نشده است.

شادی قدیریان ، هیچ ، هیچ



اما عکاس ایرانی دیگر، آرمان اسپانیان، در مجموعه‌ی «هنر جدید» همانند بسیاری از عکاسان خارجی ارجاعاتی به نقاشی‌ها و آثار هنری مطرح گذشته دارد. با این تفاوت که او در آثار دست نمی‌برد و نمونه‌ی معاصر از آن‌ها نمی‌سازد (آن‌گونه که در کارهای هانتز، موریمورا و دیگران با آن مواجهیم) تا به واسطه‌ی آن مسائل اجتماعی، مذهبی و سیاسی امروز را به چالش بکشد و بسیاری از معیارهای اخلاقی و هنجاری را به مبارزه دعوت کند (آن‌گونه که اولسون، ویتکین و امثال آن‌ها این کار انجام می‌دهند). به نظر می‌رسد اسپانیان بیشتر مانند هم‌تاهای ایرانی خود، مانند آیدین آغداشلو، دغدغه‌ی رجوع به سنت و نگاه نوستالژیک به آن را دارد. در «سفری به گذشته» زنی را همراه با چمدان‌های بسته می‌بینیم که در مقابل یک تابلوی خطاطی ایستاده و قسمت کوچکی از بدن او با تابلو یکی شده است. در «دختر پاییزی» و «مدونا» نیز به ترتیب با ارجاع به عکسی از زنان قاجار و چیدمانی متأثر از نقاشی‌های مینیاتور ایرانی، اسپانیان زنان امروزی را در مقابل گذشته‌ی خود قرار می‌دهد. اما گویی تنها هنر سنتی ایران نیست که توجه او را به خود معطوف داشته است بلکه در «مادر پل سزان» و «تولوز لوترک» نیز ما با چیدمان‌هایی، شبیه نقاشی‌های این دو نقاش، مواجهیم. گویی عکاس در این کارها صرفاً دین خود را نسبت به این بزرگان تاریخ نقاشی ادا کرده است.

مجموعه عکس صحنه‌آرایی شده‌ای که از اشارات محلی (جنگ) ایران، جامعه‌ی معاصر ایران، سنت و هنر ایران) پا فراتر می‌گذارد و ارجاعاتی جهانی دارد، «وسوسه‌ی» صادق تیرافکن است. عکس‌های سریالی که گویی ترتیبی روایی دارد و با هنرپیشگان یکسان در تمامی پلان‌ها و در فضایی کاملاً یکسان (پشت میزی که از سمت چپ نورپردازی شده) طراحی شده است و تنها در یک پلان مردی (شاید خود عکاس) از پشت میز عبور می‌کند. فضای عکس‌ها که یاد آور شام آخر داوینچی است، رابطه‌ای را میان تقدس، وسوسه و خیانت در ذهن بیننده ایجاد می‌کند. تیرافکن در پلان‌های نهایی مخاطب را دعوت به خوردن انار و وسوسه شدن می‌کند، اناری که توسط زن به سمت بیننده ارائه می‌شود.

صادق تیر افکن ، وسوسه



لئوناردو داوینچی ، شام آخر

تیر افکن در این کار خود را متأثر از فیلم انار پاراجانف می‌داند و به نظر می‌رسد که او نیز این مجموعه را برای ادای دین خود به او خلق کرده باشد.

«حافظه‌ی ساختگی» سیروس کریمی پور نیز مجموعه عکس‌هایی است که در آن مدل‌های بی‌جان نقش‌آفرینی می‌کنند. شکل دیگر عکاسی از مدل‌های کوچک را به نوعی دیگر در این مجموعه‌ی سیروس کریمی‌پور می‌بینیم. مدل‌هایی که از فیلم‌های عکاسی ۳۵ میلی‌متری و قطعات مساوی اینک‌جت ترنسپرنسی (Inkjet transparencies) بریده شده‌اند، در کنار هم قرار گرفته‌اند و فضایی وهم‌آلود شکل داده‌اند. آن‌ها مانند کاراکترهایی کاغذی مجموعه‌ی «آلیس در سرزمین عجایب» آبلاردو مورل، انگار از درون کتاب‌ها سر برآورده و داستان خود را به همراه دارند. داستانی که این بار مخاطب، خود راوی آن است، چرا که عکاس در نقل آن هیچ کمکی به ما نمی‌کند. فضاها تار و مبهم هستند، کاراکترها شکل خاصی ندارند و زمان و مکان حضورشان اصلاً مشخص نیست. عکس‌ها بیشتر شبیه جرقه‌هایی هستند که ما را به فضاهایی دیگر می‌برد، به داستان‌های صادق هدایت، شعرهای آلن پو و حتی خاطرات شخصی، لحظه‌هایی که ما را از حال جدا کرده و به گذشته می‌برد؛ لحظه‌هایی که بسیار آشناست.

امروزه عکاسی صحنه‌آرایی شده در چنین وسعتی نقش ایفا می‌کند، بیننده را به گذشته می‌برد، در حال خطاب قرار می‌دهد و با آینده پیوند می‌دهد. او را هم‌زمان در گیر شاخه‌های مختلف هنری می‌کند، تجارب حاصل از مواجهه با هر کدام را در هم می‌آمیزد و او را در گفتگویی چند سویه با آنها قرار می‌دهد. مرزهای بین خیال و واقعیت را کمرنگ می‌کند و مدام توانایی‌های خود را گسترش می‌دهد. عکاسی صحنه‌آرایی شده دیر زمانی است که نشان داده، عکاسی صرفاً ثبت مکانیکی و بی‌واسطه‌ی آن چه پیش رویمان قرار دارد نیست و همان قدر که زاییده چشم است، آفرینش ذهن و خیال نیز هست.



آبلاردو مورل، آلیس در سرزمین عجایب



سیروس کریمی پور، حافظه ساختگی

تندباد ناگهانی

مهسا شیر علی بیگلو

در پهنه وسیعی، باد وزیدن گرفته است. زمین‌های کشاورزی در کناره‌های تصویر به چشم می‌خورد. هوا ابری است و دو درخت خشکیده خمیده، پاییز را یادآور می‌شوند. چهار مرد و یک زن، پریشان از این وزش ناگهانی باد، هر یک به نوعی در خود فرو رفته‌اند. کاغذها با وزش باد به رقص درآمده‌اند و در هوا معلق‌اند. باد، کلاه مردی که در میانه تصویر دیده می‌شود را با خود به دور دست‌ها می‌برد. مردی آن طرف‌تر مشغول کار است، گویی بی‌توجه به این باد، سرگرم کار خویش است، او که به شکل لکه‌ای مبهم دیده می‌شود، به تصویر عمق بیشتری داده است و دامنه‌ی طوفان را در نظرم آن وسیع‌تر می‌نماید. رودی که بخش زیادی از تصویر را در بر گرفته، یادآور پساب‌های فاضلاب حومه‌ی شهرهای صنعتی است. علاوه بر آن، لکه‌های دودی که در عمق تصویر دیده می‌شود نیز، تصور آلودگی را قوی‌تر می‌کند. موج‌های کوچک این رودخانه، به القای حس وزش باد، کمک می‌کنند، هر چند که اصلی‌ترین عنصر در نشان دادن طوفان، پراکندگی جهت‌دار کاغذهاست که گفته می‌شود، عکاس برای به حرکت در آوردن آن‌ها و ایجاد باد مصنوعی، از یک موتور هواپیما استفاده کرده است. تیرهای چراغ برق که در گوشه تصویر دیده می‌شوند، تا حدی بعد زمان را در عکس احیا کرده و زمان‌مندش می‌کنند. انسان‌های درون تصویر، از لحاظ نوع پوشش، به افشار مختلفی از طبقه اجتماعی تعلق دارند، همنشین آن‌ها در این مکان بی‌نام و نشان، عجیب و مرموز به نظر می‌رسد. گویی به یک باره، از نقطه‌ی دیگری به این ناکجا آباد پرتاب شده‌اند. به‌راستی این آدم‌ها اینجا چه می‌کنند؟ آیا همچون اثر هوکوسای مسافرانی در راه مانده‌اند؟

این‌ها همه توصیفات عکسی است با عنوان تندباد ناگهانی^۱ اثر جف وال^۲ (۱۹۴۶) که ارجاع مستقیم دارد به اثر نقاش ژاپنی قرن نوزده، هوکوسای^۳، با عنوان ییجیری درایالت سوروگا^۴.



جف وال / تند باد ناگهانی

جف وال، متولد ۱۹۴۶، به واسطه عکس‌های صحنه پردازی شده‌اش در دنیای عکاسی مطرح است. او عکس‌هایش را همچون یک کارگردان سینما، کارگردانی می‌کند و می‌سازد و در بعضی



Hokusai, Eijiri in Suruga Province. 1831

مواقع نیز بازسازی می‌کند. تحصیلات وال در رشته تاریخ هنر، درک عمیقی از آثار هنری گذشته، در او به وجود آورده است. وال آثار نقاشان بزرگ تاریخ هنر مانند ولاسکز، مانه و هوکوسای را به زبان خودش بازگو می‌کند.

دخل و تصرف او در شکل بصری این نقاشی‌ها، غبار زمان را از روی آن‌ها پاک می‌کند و امروزی‌شان می‌کند. تند باد ناگهانی نمونه‌ای از این دست آثار اوست. این عکس در سال ۱۹۹۳، با استفاده‌ی گسترده از تکنولوژی دیجیتال و تدوین، عکاسی شده است. تصویر، حاصل ترکیب صدها عکس است که به وسیله

تکنولوژی نوپای دیجیتال در آن زمان، به هم پیوند خورده‌اند. به خدمت گرفتن تکنولوژی -که به نظر می‌رسد بنیان هنر را تهدید می‌کند- در راستای خلق اثر هنری، تناقضی است که منتقدان را به اعتراض و می‌داشت، همچنان که بدعت وال سرآغازی است بر هنرهای جدید و استفاده روزافزون از ابزار دیجیتال.

این عکس لحظه‌ای را نشان می‌دهد که انسان‌ها مغلوب نیروی طبیعت شده‌اند. «لحظه قطعی»^۵ کارتیبه برسون^۶، این بار با تکنولوژی دیجیتال در هم آمیخته و شکل جدیدی به خود گرفته است. لحظه‌ی قطعی که در پی مهارت خارق‌العاده عکاس، حاصل می‌شد و جایگاه عکاس را تا حد هنرمند نابغه بالا می‌برد، حال دستخوش تغییر شده است؛ معنای واقعی لحظه قطعی رنگ می‌بازد و ابزارهای دستکاری عکس، جایش را پر می‌کند.

جف وال عکس‌ها را «باز می‌سازد». او به پشتوانه‌ی شناخت دقیقی که از تاریخ هنر دارد؛ نقاشی‌های مطرح تاریخ هنر را، که در خود او تأثیر زیادی بر جای گذاشته‌اند، با ابزار عکاسی بازسازی می‌کند و به تعبیر رولف لاوتر، «عکس‌های نقاشی‌گون» خلق می‌کند. وال تکنیک استفاده از مضامین هنرمندان‌های را که از گذشته وجود داشته است، این گونه توصیف می‌کند:

«این بازسازی مثل از نو ساختن یک فیلم است. فیلم نامه، همان است، و تنها ظواهر و سبک فیلم مرجع در نسخه بازسازی شده نمود پیدا می‌کند. این دیالکتیک مرا جذب می‌کند. قضاوتی که در آن المان‌های گذشته هنوز زنده است.» (Lauter, Rolf. Figures & Gestures)

در این تصویر نیز، همانند دیگر تصاویر بازتولیدی او، وال روایت را به زبان خودش بازگو می‌کند. با وجود این که تمام عناصر تصویر ملهم و برگرفته از اثر نقاش ژاپنی است، دستخط وال به عنوان هنرمند مستقل، در این عکس قابل تشخیص است.

در حقیقت، معیار انتخاب نقاشی هوکوسای، تأثیری است که در وال ایجاد کرده است. هدف او از بازسازی، درک مفاهیم درونی اثر و نوعی از آن خودسازی است. تجربه‌ای که از دوران بدوی همواره با انسان همراه بوده است. آنجا که انسان غارنشین، با کشیدن تصویر شکار خود، به نوعی روح حیوان را تسخیر می‌کرد. حال، جف وال هنرمند معاصر قرن بیستم، به وسیله باز تولید آثار گذشتگان، بر آن است تا درون اثر را کشف کند، می‌خواهد به زبان خودش آن اثر را بازگو کند و تفسیر شخصی خود را از آن اثر به نمایش بگذارد. نقاشی‌هایی که انتخاب می‌کند، هر یک، از شاهکارهای ادوار گذشته است. عکس، تصویر برای زن^۷ بازسازی نقاشی ادوارد مانه، با عنوان میکده^۸ است.

وال در این باره می‌گوید: «این نقاشی واقعا مرا تحت تأثیر قرار داده است، در دوران دانشجویی، بارها آن را در گالری‌های کورتالد در لندن دیده‌ام، قصد داشتم آن را تفسیر کنم، به شکل تصویری جدید تجزیه‌اش کنم و ساختار درونی‌اش را به تصویر بکشم.»

(Lauter, Rolf. Figures & Gestures)

در عکس تندباد ناگهانی او ترکیب بندی هوکوسای را می‌ستاید و می‌گوید: «هوکوسای همه کارها را انجام داده است، او به گونه‌ای ترکیب بندی کرده است که احساس می‌کنیم این طرز قرارگیری، تصادفی است. در حالی که چنین نیست. تنها راه رسیدن به چنین ترکیب بندی (از طریق عکاسی)، ایجاد موقعیت مشابه با تکیه بر شانس و بارها تکرار و مونتاز آن است.»

وال، تصاویر را از گذشته وام می‌گیرد و به دنیای معاصر هدیه می‌کند. موتیف‌هایی که در گذشته مرسوم بوده‌اند، به لطف وال، امروزی می‌شوند. او در آثار گذشتگان ردپایی از خود به جای می‌گذارد و در نهایت اثری مستقل خلق می‌کند.

او «نقاش زندگی مدرن» است. وابستگی عکس‌های وال به نقاشی، انکار ناشدنی است. عکس، در تاریخ حدوداً صد و هشتاد و پنج

ساله‌اش، بارها به قلمرو نقاشی وارد شده است. در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ جریان‌ی با عنوان عکاسی هنری باب شد که اساس آن، شبیه‌سازی نقاشی به وسیله عمل عکاسانه بود. عکس‌ها با استفاده از چاپ‌های ترکیبی به نقاشی‌های پیشارافانلی نزدیک شدند. از پیشگامان این شیوه، اسکار گوستاو ریلاندر^۹ سوئدی، نقاش و بازیگر تئاتر است که با استفاده از عکاسی برای نقاشان، طرح اولیه به وجود می‌آورد. او در سال ۱۸۵۷، عکسی را در گنجینه هنری شهر منچستر به نمایش گذاشت، که نقطه عطفی در تاریخ تولید عکس‌های روایت‌گر محسوب می‌شود. این عکس با عنوان دو راه برای زندگی^{۱۰} از سی و دو نگاتیو مجزا تهیه شده است.

با وجود این که عکس ریلاندر نخستین عکس ترکیبی و به تعبیر آن روز، هنری، تلقی می‌شود، او هیچ‌گاه به عکاسی هنری اعتقاد نداشت و همواره کار خود را ساخت طرح اولیه برای نقاشان می‌دانست. هنری پیچ رابینسون^{۱۱} در سال ۱۸۵۸ با خلق عکس احتضار^{۱۲}، به عکاسی هنری هویت بخشید. عکس او نیز ترکیبی از چند نگاتیو است که در آتلیه و در فضای بسته با نور کنترل شده، عکاسی شده است.



Henry Peach Robinson, Fading, 1858

بدعت وال در نوع ارائه عکس، از دیگر عواملی است که او را به عنوان یک عکاس جریان ساز، مطرح می‌کند. عکس‌های او در قالب جعبه نورهای عظیم، بیلبوردهای تبلیغاتی را یادآور می‌شود. اما خیلی زود به تفاوت اساسی این دو پی می‌بریم، مضامین عکس‌های وال، با بیان صریح و بی‌واسطه‌ی بیلبوردهای تبلیغاتی نقطه اشتراکی ندارند. وال در سال ۱۹۸۵ می‌گوید:

« به یاد دارم که در آن زمان در نوعی بحران به سر می‌بردم و نمی‌دانستم چه خواهم کرد. درست همان زمان بود که در جایی یک تابلوی نورانی دیدم که من را شدیداً تحت تأثیر قرار داد. این همان فناوری ترکیبی مورد نظر بود.»^{۱۳}

این جعبه‌های نور غول پیکر ۱۴، کیفیت بصری خاصی به آثار وال می‌بخشد که تا پیش از آن کم‌تر به آن توجه شده بود. عکس در این شکل خاص، مادی و ملموس نیست. مبدأ آن مشخص نیست. از جایی می‌آید که دسترسی به آن دور می‌فاید. واقعیتی است بین نقاشی و عکاسی. مثل کاغذ عکاسی آشنا نیست، غریبه است. بافت و جرم رنگ روغن در نقاشی را نیز تداعی می‌کند. با این حال، بازه‌هایی عکاسانه‌ای است که وام‌دار نقاشی، رسانه‌ی پیشین، است.

جف وال، بازه‌هایی بدن را اساس کار خود می‌داند. بدن بازه‌هایی شده همیشه با «ژست»^{۱۵} خاصی ظاهر می‌شود. ژست به مفهوم یک حالت یا حرکت است که معنای خاصی را به شکل یک نشانه متبادر می‌کند. در هنر سده پیشین، خصوصاً باروک، استفاده از ژست‌های نمایشی به وضوح قابل تشخیص است. در آثار وال، ژست‌ها به قدری عادی نمایش داده می‌شوند که گویی صحنه‌ای از زندگی آدم‌هایی است که نمی‌دانند کسی آن‌ها را زیر نظر گرفته است. ژستی که وال از آن سخن می‌گوید، مشخصه‌های ظاهری فرد و ویژگی‌های فیزیکی او نیست. چرا که این مشخصات، خدادادی و طبیعی هستند و مفاهیم عمیق را بازگو نمی‌کنند. حالت درونی که در خودآگاه و ناخودآگاه انسان شکل می‌گیرد و حسی که در هر شخص وجود دارد، ابزار کار جف وال است. او با استفاده از این مضامین، با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌کند. توجه و تأکید وال به حالت چهره مدل‌ها، یکی از مشخصه‌های

آثار او است. بازیگرانی که در عکس‌های او ظاهر می‌شوند، به خوبی ایفای نقش می‌کنند و احساساتی را که وال در پی انتقال آن‌هاست، از طریق حالت چهره، به مخاطب القا می‌کند. در آثار قبلی وال از جمله کارگران جوان^{۱۶}، میمیک و نگاه، عنصر اصلی و ساختاری عکس است. در این مجموعه چهره کارگران جوان، به واسطه پز و نگاه مشترک به هم پیوند خورده‌اند. در عکس دیگری با عنوان میمیک^{۱۷}، صحنه‌ای از زندگی عادی آدم‌ها در فضای خارجی نمایش داده می‌شود. آدم‌هایی که در زندگی روزمره خود غرق شده‌اند و حتی در لحظه‌ی عکس شدن نیز از زندگی عادی خود دست نمی‌کشند. این عکس به بیانی تداوم سنت عکاسی خیابانی است که عکاسانی چون رابرت فرانک^{۱۸} و گری وینوگراند^{۱۹} طلایه‌داران آن هستند. در این عکس نگاه طعنه‌آمیزی که مرد سفیدپوست به هم‌نوع زرد پوست خود دارد، موضوع اصلی است و در واقع از تبعیض نژادی حکایت دارد که احتمالاً وال در جامعه آن روز کانادا، شاهد آن بوده است. جف وال یک قصه‌گو است. او راجع به مردم، عادات طبیعی‌شان و رفتارهای هر روزه‌شان داستان سرایی می‌کند. نگاه، پز و حالت چهره، داستان این عکس را بازگو می‌کند. در عکس دیگرش بی‌خوابی^{۲۰}، حس غریب و در عین حال آشنای بی‌خوابی، در چشم‌های مردی که کف آشپزخانه دراز کشیده است، نمود پیدا می‌کند و پریشانی حاصل از این بی‌خوابی نه تنها به سبب فرارگیری مرد و دراز کشیدنش در فضای نامتجانس و شلوغ آشپزخانه، بلکه از طریق میمیک چهره این مرد، قابل دریافت است.

در عکس وزش تندباد ناگهانی، بار دیگر ما با توجه عمیق وال به چهره‌ها روبرو هستیم. حتی هنگامی که چهره‌ی زن، به وسیله شال یا روسری‌اش پوشیده می‌شود. این هم پوشانی چهره زن با شال، در القای باد که عنصر اصلی این تصویر است نقش دارد. تشویش و پریشانی که در چهره مرد میانه‌ی تصویر، به سبب از دست دادن کلاهش در باد دیده می‌شود، نمونه دیگری از اهمیت چهره در آثار وال است. حالت بدن و ژست دیگر بازیگرانی که در این عکس ایفای نقش می‌کنند، کاملاً طوفان را تداعی می‌کند و تجربه در هم فرو رفتن، از پس باد و طوفان را یادآور می‌شود.



از سوی دیگر این ژست‌ها و پزها تا حدی برای خود وال هم، از پیش تعیین شده است. از این جهت که این ژست‌ها درست همان طوری تصویر شده‌اند که در قرن نوزده توسط هوکوسای نمایش داده شده بودند. وال در این باره می‌گوید: «هوکوسای به خوبی مشکل ترکیب‌بندی را حل کرده و ترکیب‌بندی فوق‌العاده‌ای خلق کرده است.» طرز قرارگیری مدل‌ها دقیقاً از اثر هوکوسای برداشت شده است، حتی حرکت خطی کاغذهای پراکنده در هوا، کلاهی که در هوا معلق و در حال دور شدن از صاحبش است و دو درخت خمیده‌ی گوشه‌ی تصویر، همگی از نقاشی هوکوسای به امانت گرفته شده است.



در سمت چپ تصویر، هویت زنی که روسری، چهره‌اش را پوشانده، در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است. نوع پوشش زن، جنسیت وی را فاش نمی‌کند و روسری‌اش در نگاه اول می‌تواند شال گردن یک مرد باشد. تنها با دقیق شدن و تمرکز بر روی حالت ایستادن و ظرافت حرکت او است که در می‌یابیم او یک زن است. با رجوع به نقاشی هوکوسای می‌بینیم، شخصی که در نقاشی وی تصویر شده، پوشش زنانه‌تری دارد. کفپوش‌های زنانه او در همان نگاه اول، هویت جنسی صاحبش را فاش می‌کند. این عکس در شرایط اجتماعی خلق می‌شود که هویت جنسی یک مسئله است. فمینیسم در حال شکل‌گیری است و جنسیت سوم (دوجنسی‌ها و هم‌جنس‌گرایان) اعلان وجود می‌کنند. از سویی رابرت میپلتورپ^{۳۱} حضور هم‌جنس‌گرایان را در عکس‌هایش، با صراحت نشان می‌دهد و در سویی دیگر سیندی شرمن^{۳۲}، دغدغه فمینیسم را بازگو می‌کند. هویت زن در این عکس مبهم است چرا که مسئله هویت جنسی در این سال‌ها در حال تغییر و تحول است.



تلفیق سینما و عکاسی، بدعتی است که وال از اولین مدافعان آن پی نوشت ها :

بود. در مواجهه با منتقدانی که کار او را بیپوده می‌دانستند، وال عکاسی کارگردانی شده را حد والای عکاسی می‌دانست و اهمیتش را با فیلم سازی و دنیای سینما برابر اعلام کرد. او در جستجوی قدرت نمایی که فقدانش را در هنر معاصر احساس می‌کرد، این عدم پذیرش را مردود دانست. او بارها به تاثیری که سینما و کارگردانان بزرگی چون ژان لوک گدار، برگمان، آنتونیونی و لوییسی بونوئل بر او گذاشته‌اند، اشاره می‌کند و می‌گوید:

« سینما اولین الگوی من برای شکستن قواعد زیبایی‌شناختی عکاسی بود. من همیشه تاثیر آثار کارگردانان بزرگی چون برگمان و آنتونیونی را تحسین کرده‌ام. آنچه که راجع به عکاسی فیلم، توجه من را به خود جلب می‌کند، کنار هم قرار گرفتن اجرا و بازنمایی است. با تماشای فیلم، چیزهای زیادی درباره رابطه بین اجرا، صحنه‌پردازی، طراحی، ترکیب‌بندی و عکاسی آموختم. بنابراین من سینما را یک الگوی مهم برای عکاسی می‌دانم.»

جف وال با بیان شخصی خود به بازتولید می‌پردازد، بیان شخصی که مطابق با زمینه اجتماعی است که هنرمند در آن زندگی می‌کند. رمزهای نهفته در آثار وال، زاده‌ی پیچیدگی‌های جامعه‌ی پست مدرن است، که وال آن را به خوبی نقل می‌کند. امضای وال، به تک تک نقاشی‌هایی که او بازتولیدشان کرده است، شخصیتی امروزی و معاصر می‌بخشد. هر چند که این آثار، خود واجد مرتبه بالایی از ارزش هنری هستند، مخاطب امروز برای برقراری ارتباط و درک آنها، نشانه‌ای از دوران خودش را در آن می‌جوید. همچون کتیبه‌ای باستانی، که از زبانی به زبان دیگر ترجمه می‌شود. با این حال اغلب آثاری که وال از نقاشی به عکاسی برگردانده، خود گویا و قابل درک هستند و او در تکریم آن هنرمندان، این باز تولید را انجام داده است. جف وال به حساسیت‌ها و ویژگی‌های جامعه خود آگاه است و هوشمندانه با بهره‌گیری از ابزارها و امکانات رسانه‌ی عکاسی، با مخاطبش ارتباط برقرار می‌کند. نگاه وال دقیق و موشکافانه است و آثارش نیز نیازمند موشکافی است. مفاهیم کنایی که در پس نگاه و یا ژست مدل‌ها در آثار وال پنهان شده، خواستار دقت و تیزبینی مخاطب است. مخاطبی که نگاه انتقادی دارد و پیوسته اثر هنری را به چالش می‌کشد.

1. A Sudden Gust of Wind. 1993
2. Jeff Wall
3. Katsushika Hokusai
4. Ejiri in Suruga Province
5. Decisive Moment
6. Henri Cartier-Bresso
7. Picture for Woman, 1979.
8. Le Bar aux Folies- Bergere, 1881-82.
9. Oscar Gustave Rejlander
10. The Two Ways of Life
11. Henry Peach Robinson
12. Fading away
13. Rolf Lauter, Jeff Wall: Figures & Places. 2001
14. Transparencies
15. Gesture
16. Young Workers, 1978-83
17. Mimic, 1982
18. Robert Frank
19. Gary Winogrand
20. Insomnia
21. Robert Mapplethorpe
22. Cindy Sherman

فهرست منابع و مآخذ :

1. Ammann, Jean-Christophe. Jeff Wall , Opened My Eyes
2. Lauter, Rolf . Jeff Wall : Figures & places. Prestel . 2001
3. Calvino, Italo. The adventure of a Photographer
4. Amman, Jean- Christophe. Odradek, Prague , 18 July 1994
5. Cotton, Charlotte. The Photography as Contemporary Art. Thames & Hudson . 2007
6. Budick, Ariella . Four Decades of Jeff Wall's Photography . Shown at MOMA . Newsday . New York . May 2007
7. Edwards, Steve . Jeff Wall-Introduction. Oxfordjournals.org
8. Campany, David. Abstracts. Oxfordjournals.org
9. Mulvey, Laura . A Sudden Gust of Wind(after Hokusai) : from After to Before the Photograph. Oxfordjournals.org
10. www.Rleggat .com, Last Updated 09/24/2008
11. www. Britannica.com
12. www. MOMA.org

خدمت و خیانت عکاسی

سهیلا شمس‌الهی

در نوجوانی کتابی خواندم از زندگی آدولف هیتلر با نام «از ولگردی تا دیکتاتوری». عاجز از درک پیچیدگی شخصیتی روایت شده‌ی او در کتاب، با تئوری که گاه پنهانی جای خود را به گونه‌ای از تحسین می‌داد، به این نوسان غریب می‌نگریستم. از محتوای کتاب و سمت و سویش - اگر سمت و سویی داشته - چیز دندان‌گیری در خاطرمان مانده است. بعدها فهمیدم محتوای هر آن چه به اسم متن پیش رویت می‌بینی، بستگی به دستی دارد که کلمات را کنار هم می‌چیند. فهمیدم قضاوت درباره‌ی حقیقت پنهان در پشت سیاست دشوار است؛ البته اگر در پس سیاست چیزی به اسم حقیقت وجود داشته باشد که بتوان یا نتوان آن را دریافت.

این یکی را هر چه خواندم و شنیدم، بیشتر فهمیدم و چه بسا در این چند سال بیشتر از همیشه به واسطه‌ی هر آنچه دیدم...

عکاسی انگار از کلمات راست‌گو تر می‌نماید. حداقل در آلبوم‌های خانوادگی که دروغ نمی‌گفت. اما بعدها فهمیدم، عکاسی هم، یک ابزار است، یک رسانه است. هم خدمت می‌کند و هم خیانت و خدمت و خیانتش مثل همان کلمات بستگی به دستی دارد که شاتر دوربین را می‌فشارد و عکس را منتشر می‌کند. به قول جان برجر: «دوربین عکاسی دروغ نمی‌گوید، اما دروغگوها عکاسی می‌کنند».

در این میان و پس از گذشت سال‌ها، یکی از معدود چیزهایی که همچنان برایم حقیقی و با ارزش باقی مانده، انسان است و شأن انسانی. چیزی که برای آدولف هیتلر شاید بی‌ارزش‌ترین چیزها بوده است. هر قدر هم که خودت را در قضاوت محدود کنی، به هر حال می‌دانی بزرگترین کشتار تاریخ بشر کاردستی او بوده است. عکس جنازه‌های تلنبار شده بر هم را در این سو و آن سوی جهان دیده‌ای، بی‌آنکه دروغ باشند و وقتی پای شأن انسانی در میان باشد جنازه، جنازه است. آشنا و بیگانه‌اش، دوست و دشمنش، خودی و غیر

خبر

:::: دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا به منظور معرفی گروه‌های آموزشی و نیز ارتباط بیشتر با دانشجویان، سایت ویژه خود را راه‌اندازی نموده است. قسمت‌های مختلف سایت شامل: آشنایی با دانشکده، اخبار هنرهای تجسمی، مدیریت، کتابخانه، گروه‌های آموزشی، کلاس‌های تخصصی، مقالات و تالیفات، نگارخانه دانشکده و نگارخانه مجازی است. اطلاعات مختصری درباره هر یک از گروه‌های دانشکده به همراه اسامی اساتید، دانشجویان و فارغ‌التحصیلان هر گروه به اضافه لینک‌هایی از انجمن‌های گرافیک، مدارس عالی آموزش گرافیک، دوسالانه‌ها و مسابقات ادواری، موزه‌ها و نمایشگاه‌های جهانی نیز در این سایت در دسترس است.

نشانی سایت: <http://www.visualarts.ir>

:::: به دنبال انتشار نشریه چشمک، سایت این نشریه نیز راه‌اندازی شد. قسمت‌های مختلف سایت شامل: خبر، نقد، انجمن‌های علمی گروه‌های عکاسی (دانشگاه تهران، هنر، آزاد «هنر و معماری»، اصفهان و سمنان) است. سایت چشمک قصد دارد تحقیقات علمی و پژوهش‌های دانشجویان عکاسی را در اختیار اساتید، دانشجویان، محققین و علاقه‌مندان عکاسی قرار دهد و آرشو کاملی از تولیدات علمی دانشجویان عکاسی فراهم آورد. سایت چشمک فرصت مناسبی فراهم می‌آورد تا انجمن‌های دانشجویی عکاسی در فضای اینترنتی با یکدیگر ارتباط برقرار کرده و اخبار فعالیت‌های خود را در اختیار مخاطبان قرار دهند. نشانی‌های سایت: <http://www.cheshmag.com> و <http://www.cheshmag.ir>

:::: ماهنامه چشمک در هفتمین جشنواره نشریات دانشجویی سراسر کشور، دیپلم افتخار دریافت کرد. جشنواره نشریات دانشجویی، خردادماه امسال در دانشگاه شهید بهشتی برگزار شد و نخستین شماره ماهنامه چشمک در بخش تخصصی هنر موفق به دریافت دیپلم افتخار شد.



خودباش، حتی مهاجم و مدافعش تفاوتی ندارد. آن‌هایی که جنگ را می‌سازند و آن‌هایی که به آن دامن می‌زنند و ادامه‌اش می‌دهند، سر جاهای‌شان نشسته‌اند و تاوان تفکر آن‌ها را شأن انسانی در جبهه‌های جنگ پس می‌دهد.

به این عکس که نگاه می‌کنی، در می‌یابی عکاسی، هم به این آدم خدمت کرده است و هم خیانت. به رخ کشیدن شکوه و جلال پیشوا و موازی با آن انداختن هراس و تشویش در دل انسان‌ها، خدمتش بوده است و برای کسی که انسان ارزشی برایش دارد، باور به این لبخند و چهره‌ی مهربان، خیانتش. این عکس را هر کس و با هر نیتی گرفته باشد، دارد دروغ تحویل‌مان می‌دهد، حتی اگر قصدش را نداشته باشد. آدم مهربان داخل این عکس، در زندگی شخصی‌اش، شبیه به بقیه‌ی آدم‌ها بوده یا نبوده، نقشی که در دنیا بازی کرده به هیچ وجه مطابق با لبخند و لم دادن آسوده‌اش نیست. مگر می‌شود به این چهره و لبخند نگاه کرد و آن جنازه‌های تلنبار شده بر روی هم را از خاطر برد؟

۴۴: در کنفرانس عکاسی و سینمای قاجار که قرار است، پنجم و ششم شهریور ماه سال جاری، در دانشگاه سنت اندروز ادینبورگ در کشور اسکاتلند برگزار شود، مقالاتی از دانشجویان دانشگاه‌های تهران و هنر پذیرفته شده است. مقالاتی از علیرضا نبی پور با عنوان «عجیب الخلقه‌ها از نگاه عکاسان قاجار»، عباس امیری با عنوان «بررسی تطبیقی بازگامی ایرانیان دوره قاجار از منظرعکاسان ایرانی و خارجی» از دانشگاه تهران و سیامک حاجی محمد با عنوان «ردیابی یک عنصر مدرن دیداری میان دو وضعیت آشوب مشابه (پس از دوران انقلاب تا دوران پس از انقلاب مشروطه در ایران)» از دانشگاه هنر در این همایش حضور خواهند داشت.

۴۵: خردادماه و تیرماه امسال هشت نفر از دانشجویان کارشناسی و کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه تهران، از پایان نامه‌های خود دفاع کردند.

در مقطع کارشناسی:

جواد فردمنش، ورودی ۸۵، موضوع: مناظر شهری تهران، استاد راهنما: یوسف زینالزاده پرنیان فردوسی، ورودی ۸۵، موضوع: پلاروید حاضر آماده، استاد راهنما: مهران مهاجر نسرین شیخ حسن، ورودی ۸۵، موضوع: دیروز-امروز، استاد راهنما: محمد غفوری هدیه کاوسیان، ورودی ۸۵، موضوع: سلف پرتره، استاد راهنما: مهران مهاجر بهرام شعبانی، ورودی ۸۵، موضوع: پیرمردهای دارا، استاد راهنما: مهرداد نجم آبادی حسین رجبی، ورودی ۸۵، موضوع: پوسته، استاد راهنما: مهرداد نجم آبادی کلثوم پیامنی، ورودی ۸۵، موضوع: چهره افتاده بر شهر، استاد راهنما: مهران مهاجر در مقطع کارشناسی ارشد:

مهدیه السادات سجادیان، در بخش نظری: بررسی آثار عکاسان ایرانی (هادی شفائیه، بهمن جلالی، کاوه گلستان، احمد عالی، نصرالله کسرائیان)، استاد راهنما: دکتر محمد ستاری و در بخش عملی: پرتره بدون حضور سوژه، استاد راهنما: سیمون ایوازیان.

خبر از معصومه آقایی، دانشگاه تهران

۴۴: در دانشگاه هنر جلسات دفاعیه چهار نفر از دانشجویان در مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد برگزار شد.

در مقطع کارشناسی:

ملیحه رجبیون، موضوع: سفر با قطار، استاد راهنما: فرهاد سلیمانی شیرین نکویی، موضوع: رابطه انسان و حیوانات خانگی، استاد راهنما: فرهاد سلیمانی فرنوش مرادمند، موضوع: کودکان ورزشکار، استاد راهنما: فرهاد سلیمانی

در مقطع کارشناسی ارشد:

مریم موسوی، موضوع: بررسی عکاسی روسیه (شوروی) ۴۰ - ۱۹۱۷، استاد راهنما: همایون سلیمی

خبر از پرستو اصلان بیک، دانشگاه هنر

۴۴: در دانشگاه آزاد جلسات دفاعیه ۱۳ نفر از دانشجویان ورودی ۸۶ این دانشگاه در مقطع کارشناسی برگزار شد.

ابوالفضل شبیری، موضوع: فضای شهری، استاد راهنما: فرشید آذرنگ

میترا قائم الصباحی، موضوع: شب، استاد راهنما: فرشید آذرنگ

فاطمه کلانتری، موضوع: پنجره های تهران، استاد راهنما: فرشید آذرنگ

سیده طناز شیرازی عدل، موضوع: این سطح خالی، استاد راهنما: فرشید آذرنگ

شهرزاد زرع دوست، موضوع: تهران/ویترن، استاد راهنما: فرشید آذرنگ

میلا هوشمندزاده، موضوع: کنترل فضای انتشار تصویر، استاد راهنما: فرشید آذرنگ

ثمین احمدزاده، موضوع: شب های تجریش، استاد راهنما: فرشید آذرنگ

آیدین رحیمی پور آزاد، موضوع: شیء، استاد راهنما: فرشید آذرنگ

فریال فرامرزی، موضوع: شب های تهران، استاد راهنما: فرشید آذرنگ

مانا جوادی کیان، موضوع: فلیشا، استاد راهنما: کتایون قدس راد

فاطمه قنبری، موضوع: خانه های تاریخی کاشان، استاد راهنما: کتایون قدس راد

مهان متین پور، موضوع: اسکی، استاد راهنما: پدram دادفر

آرزو وحید، موضوع: فضای خالی، استاد راهنما: پدram دادفر

خبر از آی‌تیا شکیبافر، دانشگاه آزاد

۴۴: در دانشگاه اصفهان دو نفر از دانشجویان این دانشگاه در مقطع کارشناسی از پایان نامه‌های خود دفاع کردند.

سیمین آقاخانی، در بخش نظری: نقش عکس بر اسکناس‌ها و تمبرهای ایران و در بخش عملی: نگاهی بر

پوشش زنان سیرجان، استاد راهنما: حسن رجبی نژاد

سهر اسور، در بخش نظری: پیدایش و سیر عکاسی در سیرجان و در بخش عملی: قاب‌های اجباری،

استاد راهنما: حسن رجبی نژاد

خبر از علی اقتداری، دانشگاه اصفهان

.....

(۰ ۹ ۳ ۵ ۶ ۹ ۴ ۵ ۸ ۸ ۶)

amiry59@gmail.com

www.cheshmag.com

www.cheshmag.ir

.....

.....

;;

