

جستاری بر خلاقیت در عکاسی  
با نگاهی به مجموعه مونث مثالی کورش ادیم

## کیارنگ علایی

بر لب های ما ابدیتی خفته است

بزرگ تر از فضایی که در برابر نگاه مان خالی است.<sup>۱</sup>

مجموعه کورش ادیم در زمانی تولید شد - دهه ۱۳۷۰ - که عکاسی ایران بیش از آن که دچار تحلیل بلاغی تصویر از جنسی که در آثار ادیم می بینیم باشد درگیر دو مساله بود: از یک سو فرم زده گی آشکار حاصل از نگاه واقعیت گریز که عکاسی مستند اجتماعی را پس می زد، و در سوی دیگر اصرار بایسته و مکرر بر واقعیت گرایی افراطی. در آن سال ها جشنواره های عکاسی نیز بر سویه دوم این کنش تاکید می کردند و ذات عکاسانه با مفاهیم واقعی و عینی مورد محک و سنجش قرار می گرفت. در چنین فضایی تولد عکس هایی که اصرار به نمایش جنبه های غیر قابل رویت موضوع دارند، امری پیچیده و تا حدودی ناشناخته بود و بدون درنگ با خط کش غلط انتزاع مورد قضاوت قرار می گرفت و در سایه این برچسب، معانی مستتر در خود را به کلی از دست می داد. اما اگر انتزاع را امری متناقض با جنبه فیگوراتیو موضوع عکاسی و در تضاد با ماهیت ذاتا واقع گرای این مدیا بدانیم آن گاه در خواهیم یافت که انتزاع ماهیت عاری از صفات است و در یک نگاه عامیانه نیز، نوعی بازنمایی فرمال است که از اغراق در یک ویژگی خاص در جهت تغییر شکل موضوع نشات می گیرد. تجزیه بنیادی اشکال هندسی آن گونه که

---

<sup>۱</sup> یدالله رویایی/ لبریکته ها/ شعر حجم

در اروپای دهه ۱۹۱۰ باب بود از خصیصه های اصلی آن است، پرسپکتیو های نامتعارف و تاحدودی خشن و اندیشه های ساختارگرایانه ملهم از آموزه های کاندینسکی<sup>۲</sup> را در خود دارد و شوق خود را در نهایت به فرمالیسم فیگوراتیو تعمیم می دهد و اگرچه از دیدگاه به کار گیری «استعاره» ممکن است قرابت هایی با مجموعه مونث مثالی داشته باشد اما نیک پیدا است که جستارهای فرم گرایانه و اکسپرسیونیسم انتزاعی هدفی جز ناشناخته گذاردن موضوع و ابهام در چیستی واقعیت ندارند.



---

<sup>۲</sup> واسیلی واسیلیویچ کاندینسکی / ۱۹۴۴-۱۸۶۶ / نظریه پرداز و نقاش شهیر روس، مبدع نخستین نقاشی های مردن انتزاعی

پس این عکس‌ها در چه نحله‌ای قرار می‌گیرند؟ اگر نتیجه حاصل از دو جنبش رادیکال در اروپای دهه ۱۹۱۰ و ۲۰ را بر علیه هنر سنتی و آموزه‌های خط‌کشی شده و دارای چارچوب‌های قطعی نسبت به جهان تصویر بررسی کنیم به این نکته دست می‌یابیم که دادائیس‌ها و سوررئالیست‌ها به شدت بر ماهیت انعکاسی تفکر و تلاش برای احیای ناخودآگاه بصری در عکس‌ها تأکید داشتند. دستکاری‌های مستمر در اکسپوز عکس‌ها، تلفیق دو صحنه روی هم، حذف جنبه‌های قطعی هنر عکاسی و نزدیک کردن آن به ماهیت زنده تصاویر سینمایی تلاش‌هایی از این دست بود تا عکاسی به مرز زبانی جدید برای رویارویی با واقعیت پیچیده جهان اطراف دست یابد. امری که در بسیاری از فریم‌های مجموعه کورش ادیم نیز به وضوح دیده می‌شود.

با این تفاسیر اگر سوررئالیسم را نهضتی در جهت برهم زدن عادات مرسوم و قطعی مخاطب نسبت به عکس قلمداد کنیم آن‌گاه در تصاویر کورش ادیم نیز با نوعی فروپاشی هنجارهای متعارف روبرو هستیم که این امر گاهی با کنار هم قرار دادن اشیای غیر منتظره که در واقعیت خود هیچگونه غرابتی با هم ندارند (ریشه درخت و زن) و گاه با هم نشینی موضوعاتی که از دیرباز خویشاوندی عمیقی در علوم مربوط به حوزه نماد و نشانه‌شناسی داشته‌اند (دریا و زن) نمود پیدا می‌کند. عکس‌های کورش ادیم شواهد دیگری نیز برای قرارگرفتن در این رسته دارند: بازنمایی چهره به صورت منفرد و مثله شده، تکثیر تصاویر رویاگونه که اطلاعات دقیقی درباره مکان/زمان/اتفاق نمی‌دهند، نوردهی‌های مضاعف و شکستن مرزهای قراردادی عکاسی مانوس به لحظه و اتفاق، نمونه‌هایی از این مصادیق‌اند.

این فراواقع‌گرایی عکاسانه بی‌شبهت نیست به پیشرفت‌های حوزه روان‌شناسی در دهه ۱۸۹۰ که معتقد بود تجربیات واپس زده و سرکوب شده انسان از بین نمی‌روند، بلکه در ناخودآگاه جای می‌گیرند و هنگامی که ذهن از طریق تداعی، آن‌ها را فراخوانی می‌کند به صورت تمثیل‌ها و کنایات در هنر و خواب و هذیان و جنون ظاهر میشوند و زمان حال را به تصرف خود در می‌آورند. کنار هم قرار گرفتن چهار کلمه «هنر».

«خواب»، «هذیان» و «جنون» در این تعبیر، بار دیگر بر هم نشینی خیال و واقعیت در اذهان مولف و پیشاهنگی ذهن تاکید دارد. امری که در ادبیات نیز نمونه مشخصی دارد و آن جریان سیال ذهن است؛ سبکی که در آن نویسنده در جایگاه ناظر و رابطی بی هدف می کوشد تا با ثبت و ضبط تمامی حالات و جزر و مد ذهن شخصیت های داستان، افکار و عواطف آن ها را به طور مستقیم در اختیار خواننده قرار دهد؛ نوعی سیلان ذهن که با پرش های زمانی همراه است و نبود نظم مکانی نیز در آن دیده می شود و شعرگونه گی در زبان از خصیصه های آن است.

روزالین کراوس<sup>۳</sup> در سال ۱۹۸۵ در تبیین خصلت نمایه ای عکس، آن را به مثابه محصولی می داند که در هر شرایط فرمی در هیات عنصر مهم ساختاری آن اثر خودنمایی می کند. به این ترتیب اگر خصلت نمایه ای را پایه و اساس تجربه ادراکی از عکس بدانیم باید گفت هر کنش ادراکی بیانگر روابط میان جزئیات و کلیات است. با نگاهی دوباره به مجموعه کورش ادیم در تعداد معدودی از این عکس ها با دورنمایی از نمایه مواجهیم، یعنی خود ابژه به وضوح رویت نمی شود. ما بخشی از آن را می بینیم، اما به گونه ای که ناشناخته نیز نمی ماند و ماهیت خود را - اگر چه در ابهام - نمایان می سازد، به عبارت دیگر این ابژه ها با توجه به خصوصیات، صفات، و مناسبات شان، در برخی از عکس های مجموعه قابل شناخت و درک اند، و بی تردید بخشی از این شناخت به دلیل سبکه ما در مواجهه با چیزها و درک محدوده ها و حالات و چگونگی و چیستی آن چیز به دست می آید، خصلت نمایه ای این عکس ها با حذف چیزهایی که به صورت عامدانه از مخاطب دریغ شده اند، شکل جذاب تری به خود می گیرد و این عکس ها را شبیه رد پا و نشانه هایی می کند که عکاس شان از خود به جا می گذارد. اما این همه ماجرا نیست، چرا که در اغلب عکس های این مجموعه خصلت نشانه ای بیش از هر چیز خودنمایی می کند. نشانه ای بودن اغلب عکس های مجموعه بر ویژگی ذهنیت گرایانه بودن آن صحنه می گذارد. میل به تماشای جهان، میل به طلب، به

<sup>۳</sup> خانم روزالین کراوس/ متولد ۱۹۴۱/ نظریه پرداز و منتقد هنری در آمریکا/ استاد دانشگاه کلمبیا در نیویورک

جستجوی ایمان، میل چرای چشم میان طبیعتی که مجدانه سیاه و سفید شده و با نورهای و سایه ها در هم آمیخته و بیم آن می رود که همه واقعیت دیداری و آشنای خود را از دست بدهد، اینجا به سطحی محدود تقلیل یافته تا جایگزین بخش هایی از ابره های ادراکی شود تا به این ترتیب خصلت خود را در تبیین آنچه رخ داده توصیف کند.



فضای شاعرانه حاکم بر آثار که بیش از هر چیز از عناصر تخیل، ایماژ و عاطفه (احساس مولف) سرچشمه می گیرد به نوعی معاشقه با خطوط، فرم ها و منحنی ها می انجامد. معشوق اثری عکاس به عنوان جزئی در مقابل طبیعت بی انتها گاه به یکی شدن با آن نائل می شود و گاه این طبیعت است که به پرستش او می آید. هجوم دریا از فضای بالای کادر به پایین در دو تصویر که در یکی به قامت ایستای زن ختم می شود و در دیگری در آغوش باز او جمع می شود، گویای وحدت و تسلیمی است که ذات ایمان در آن پنهان است. و می دانیم که آب، زندگی است و دریا مظهر زهدان جهان و سرچشمه زایش است. دریا مبدا حیات است و نمادی از ابدیت و جاودانگی است، مکانی که هویت و تفاوتها در آن معنایی ندارد. آب جاری علاوه بر برخورداری از معنای جریان

زمان، می تواند مظهر قدرت ذاتی و ستیزه گر طبیعت نیز باشد. بی دلیل نیست که در باور کهن، تنها راه از بین بردن سحر و جادو را شستشو در آب روان می دانستند.

من به دریا نیاندیشیده ام

فکرهای مرا دریا اندیشیده است<sup>۴</sup>

رفتار شاعرانه ادیم با سوژه ها قبل از آن که در چارچوب تصویر بگنجد بی شباهت نیست به الزام های شاعران حجم<sup>۵</sup> و اصرار آن ها بر این که: «وابستگی به چیزها مساله ای است که باید کاملا از شعر غایب باشد، شعری در تعارض با تاریخ خودش. هرچند کهن، تا خود را وقف عصر تازه ای از واژه با وصیت عهد جدید، کند. او با این طرز فکر، اثری از وابستگی خود به چیزها، اثری در پشت سر باقی نمی گذارد تا به مدد ارجاعی خارج از زبان، خوانش معینی از شعر خود را دیکته کند»<sup>۶</sup>. این نقل قول بیانگر چیست؟ این که واقعیت توسط مولف طرد می شود تا واقعیت دیگری بسیار متفاوت تر از آن خلق شود.

وفور ترکیب های کمینه گرا در عکس های کوروش ادیم قرابت هایی با نگاه هری کالاهان<sup>۷</sup> را برایم یادآور می شود. او هم از چنین زوایایی به دریا نگریسته است، او هم چون کوروش ادیم کاری مهم تر از ستایش زن ندارد. اگرچه جنس این تکریم با یکدیگر متفاوت است اما هر دو در این امر، درون گرا هستند، تغزل های شاعرانه هر دو متوجه حقیقتی نامکشوف است، حقیقتی بزرگ که چون خورشیدی که یک روز کشفش برای بشر، مهم ترین دستاورد زندگی محسوب می شد اینجا نیز زن، علامت سوال بزرگی است گسترانیده شده بر صحنه جهان که عکاس در پی کشف چیستی و چگونگی آن است. به همین دلیل آن جا کالاهان مشغول ترکیب او با سروهای سر به فلک کشیده و پنجره های باز می شود و این جا ادیم او را به هر آن چه معنای زلالی و ابدیت می دهد

<sup>۴</sup> یدالله رویایی/ مجموعه دریایی ها (۱۳۴۰-۱۳۴۴)

<sup>۵</sup> شعر حجم/ گونه ای از شعر نو پارسی که از دهه ۱۳۴۰ شمسی رسمیت یافت.

<sup>۶</sup> بخشی از نوشتار یدالله رویایی در کتاب «من گذشته: امضا»/ نشر کاروان: ۱۳۸۲

<sup>۷</sup> هری کالاهان/ ۱۹۹۹-۱۹۱۲/ یکی از ابداع کنندگان عکاسی مدرن آمریکایی

پیوند می زند؛ تکثر تصاویری از این مجموعه که در آن ها زن بواسطه نور و باغ و پرده احاطه شده است.

اگر چه شدت برانگیختگی احساسی تصاویر کورش ادیم گاه ما را تا مرز ترکیب های صرفا گرافیکی و مثلث های کلاسیک و بعضا رعب آوری پیش می برد که در آن حجم تیرگی فزونی یافته و خطوط کج فضا و حتی افق، نوعی آشفتگی و هراس را از دنیای مادی یادآور می شود. اما هر آن چه هست، پافشاری کورش ادیم بر این نوع عکاسی در سال های متمادی باعث شد پس از او و در دهه های اخیر، این رفتار شاعرانه مورد تقلید بی کم و کاست برخی از عکاسان در ایران قرار گیرد.

زن در مجموعه کورش ادیم عنصری متمایز و قابل بحث است و این چالش از آن جا آغاز می شود که ما به ندرت می توانیم به کشف چهره این زن نائل آییم. این وجه استعاری زن که مدام او را پوشیده در پارچه ای (چادر) نشان می دهد بر رمز و راز و معماگونه گی او می افزاید. این زن تخته بند در سراچه ترکیب، درگیر روزمره نیست، رها است و چیزی از بیرون او را به تکلف یا وظیفه دختری/همسری فرا نخوانده است. حتی اگر او را بسان بیت بیدل دهلوی<sup>۸</sup> (بیدل من و بیکاری و معشوق تراشی / جز شوق برهن، صنمی نیست در اینجا) زاییده خیال مولف بدانیم، نه چیزی برون از تفکر و حیات خلوت اندیشه و احساس مان، آن گاه باید گفت این زنان از ماهیت جنسی خود خارج شده اند، هویت آن ها دگرگون شده و گاه ماهیتی خداگونه به خود گرفته اند (در حال ورود به باغ عدن) یا در فریمی دیگر از مجموعه زیر بارش نور در جنگل تیره، به گونه ای که هبوط را یادآور می شود. این زنان ساکنان سمت روشن زندگی اند و پیوسته با نوری که اطراف آن ها اکسپوز شده تعریف می شوند. شاید آن ها را به خاطر عدم وابستگی شان به مرد یا اشیای روزمره، بیشتر در قالب هویت عرفانی مادر تجسم کنیم، چرا که گویی در هاله ای از قداست و پیچیدگی قرار گرفته اند تا آن جا که در بعضی از

---

<sup>۸</sup> میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی/ شاعر بزرگ سبک هندی

فریم ها به جسمی سیال که می تواند شبیه همه چیز باشد و باز شبیه هیچ چیز نیست،  
بدل می شوند.

حجاب چهره جان می شود غبار تنم  
خوشا دمی که از این چهره پرده برافکنم<sup>۹</sup>



این موجود پیچیده در چادر را که نمی دانیم حالش چگونه است و در پی چیست را با چه می توان تعریف کرد؟ جز خویشاوندی اش با طبیعت، درخت و باد (شکل او توسط باد در بعضی از فریم ها تغییر می کند، گویی ماهیتی جسمانی ندارد، سیال است، روح است) و چادر گلداری که در عکس ها تکرار می شود، گاهی به چادر یکدست سپید تبدیل می شود و در برهه ای نیز جای خود را به توری سپید (باکره گی عروس) می دهد، و سفید که نور بدون رنگ است و همواره استعاره ای برای پاکی و کمال بوده است. به جز این مفاهیمی چون نیکی، پرهیزگاری، پرهیز از تمایلات جنسی، پاکی، صداقت و

---

<sup>۹</sup> حافظ شیرازی/ غزل شماره ۳۴۲



خلوص از دیگر مفاهیم مستتر در رنگ سفید است. از دیدگاه مذهبی نیز رنگ سفید نشانه ای از خداوند است: به دلیل بی نقصی و عاری از آلودگی بودن. نماد دیگر درخت است. درخت را به عنوان نماد زایش و باروری می دانیم و آن را می توان به مفهوم مادر زمین تعمیم داد.

و نکته آخر که برایم شگفت است برخورد با هنرمندان مردی است که در شاخه های مختلفی چون ادبیات، نقاشی، سینما و عکاسی به تلاش بایسته ای در توصیف ماهیت زنانه پرداخته اند و کوشیده اند به هزار توی شخصیت زنانه رسوخ کنند. کورش ادیم نیز برای من در رسته این هنرمندان قرار می گیرد. او دغدغه های عمیقی درباره زن دارد، این دغدغه ها از کتاب های شعرش آغاز می شود و در جهان تصویری اش تعمیم پیدا می کند. زن برای او حریمی است که با توجه به فرهنگ و تاریخ رفته بر او، دوست دارد به کشف و بازگویی احوالش نائل آید و اگرچه در عکس ها با پوششی ظاهر می شود که می تواند یادآور ملیت باشد یا حداقل اینکه مذهب را نمایش دهد اما به زعم من ماورای جنسیت زنانه بودنش به تصویر کشیده شده و به استحاله ای در طبیعت و محیط نزدیک می شود.