از بالا؛
«نگاهی به کارنامه و آثار عکاسی مجید کورنگ بهشتی»[1]

امیر رجایی

زُل، نخستین مجموعه

قدیمی‌ترین مجموعه عکس مجید کورنگ بهشتی مربوط به دوران ابتدایی کار حرفه‌ای هنرمند به عنوان عکاس است. مجموعه «زُل» در سال ۱۳۷۹ در گالری کلاسیک اصفهان به نمایش درآمده است. به نظر می‌آید این مجموعه بیشتر حاصل تجربیات و آموخته‌های هنرمند در رشته دانشگاهی او یعنی نقاشی است و برآمده از برخوردی نیمه انتزاعی تا حدودی فرمالیستی با دنیای اجسام و اشکال، فرم‌ها و البته بیشتر رنگ‌هاست. او گاه کادری را برمی‌گزیند که حاصل ترکیب اتفاقی چند شیء متفاوت در کنار یکدیگر است و او به نحوی آنها را با یکدیگر ترکیب می‌کند که حاصل مجموعه‌ای بی‌نقص از ترکیب‌بندی‌های بکر و جسورانه می‌شود. ترکیبی نقاشانه مملوء از خاکستری‌های رنگی متنوع. ترکیب رنگ‌های این دست آثار هنرمند گاه به قدری کامل و بی‌نقص هستند که گویی خود او به ساخت میزانسن، صحنه‌آرایی و رنگ کردن کاراکترهایش در تصویر دست زده است و فقط به جای قلم‌مو و انجام نقاشی، دوربین عکاسی و مدیوم عکس را جایگزین کارش کرده است. ترکیب‌بندی‌های موجود در این مجموعه گاه تنها بر پایه رنگ‌ها شکل گرفته است. نگاه برتری جویانه رنگ بر فرم در کارها و حس و حال آثار به گونه‌ای است که باعث می‌شود این آثار را بیشتر مربوط به نگاه نقاشانه او بسنجیم. در این کارهای با مایه انتزاعی می‌توان نوعی شاعرانگی شخصی هنرمند را دید. دیوارهای رنگ و رو رفته، پارچه‌ها، فلزات زنگ زده یا دیگر سطوح با تونالیته‌های رنگی مختلف دستمایه کار هنرمند در خلق تصاویر این مجموعه بوده است.

[1] «این نوشتار به بهانه نمایشگاه مرور بر آثار مجید کورنگ بهشتی با نام «جهان در تبعید» که در گالری «متن امروز» اصفهان در مهر ماه ۹۴ برگزار شده، نگاشته شده است و گزیده‌ای از آن در تاریخ ۱۰ آبان ۹۴ در روزنامه اصفهان امروز منتشر شده است.»

نزدیک شدن دوربین به سوژه‌ها در وسعت بی‌واژه

مجموعه بعدی هنرمند که قسمتی از آنها تحت عنوان «وسعت بی‌واژه» در قالب کتابی در سال ۱۳۸۲ به چاپ رسیده است، نگاه نقاشانه هنرمند، کمی از حال و هوای دوران تحصیل او فاصله می‌گیرد. با اینکه ترکیب‌بندی‌ها به همان اندازه موفق و خلاق هستند، اما هنرمند نگاهش را نه تنها معطوف به فرم‌ها کرده بلکه این بار به تعمد خواستار ورود دیگر مفاهیم به کارهایش نیز شده است. نزدیک شدن دوربین کورنگ بهشتی به سوژه‌ها به گونه‌ای است که او توانسته آن سوژه را از آن خود کند. عکاس به اندازه‌ای به اشیای دنیای اطراف خود نزدیک می‌شود که هویت واقعی آنها را آن گونه که ما می‌شناسیم، می‌ستاند. او نه آنقدر به سوژه نزدیک شده است که بیننده دیگر نشانه‌ای از هویت آن یافت نکند و نه از فاصله‌ای از سوژه‌هایش عکاسی کرده که ما آنها را به عنوان کاراکترهای روزمره خود به راحتی در خاطره تصویری مغز خود بازشناسی کنیم. تلی از زباله، بازی سایه نرده‌ها، درختان یا دیگر عناصر در فضاهای آشنای هر روزه مانند راه‌پله و دیوارهای سیمانی، جوی‌ها و برکه‌ها و گودال‌های آب، زباله‌های شناور در رودخانه به همراه انعکاس تصاویر آسمان در قسمت‌های شفاف مثل آب یا شیشه ماشین و...، حضور حصارهای فلزی و پرچین‌های چوبی، دیوارهای مخروب و ساختمان‌های نیمه‌ساز و هر چیز کوچک دم‌دستی که در فضای یک شهر (در هر کجای دنیا!) می‌توان یافت، دست‌مایه کار هنرمند برای خلق ترکیب‌بندی‌های سیاه‌وسفید او شده است تا به وسیله آن فارغ از قابی انتزاعی به بیان مفاهیم فکری خود نیز بپردازد. تصاویری که گاه آنقدر پرکنتراست شده‌اند که صرفاً یک ترکیب‌بندی تیره‌روشن کلاژ مانند به نظر می‌رسند؛ تصاویری که حاصل ضدنور (سیلوئت) اشیاء در نور خورشید هستند. با دیدن این مجموعه مخاطب این احساس را می‌کند که گویی هنرمند در روند (پروسه) کاری خود، رفتار عکاسانه بیشتری از خود بروز داده است (یا لااقل آنچه ما در حافظه تعریف شده خود از عکاس انتظار داریم!) و تا حدودی از حال و هوای روحیات نقاشانه خود فاصله گرفته است؛ هر چند او از تجربه‌هایی بصری آثار ابتدایی خود مانند بافت‌ها و فرم‌های زمخت و لطیف به بهترین شکل در این مجموعه نیز بهره گرفته است. چیزی که او تا متأخرترین آثارش نیز همچنان در استفاده از آنها (خود آگاه یا ناخودآگاه) تأکید دارد، وجود نوعی انزوای شخصی هنرمند که در مجموعه‌های اول به صورت شاعرانه گونه‌ای خودنمایی شده، در این مجموعه در قالب مفاهیمی به صورت ذهنی‌تر نمایان شده است و هنرمند رویکردی مفهومی‌تر را در کارهای خود وارد کرده است. این رویکردی است که کورنگ بهشتی به همراه نگاه خاص انتزاعی‌اش تا آخرین مجموعه آثار خود یدک می‌کشد. یعنی حتی در آثاری که رویکردی کاملاً اجتماعی دارند، شاهد برداشت‌های کاملاً شخصی و درونی هنرمند هستیم و او خواسته یا ناخواسته نتوانسته از این بند رها شود. این دقیقاً یکی از ویژگی‌هایی است که کارهای او را منحصر به فرد یا بهتر بگوییم منحصر به خود او کرده است. همین مسئله بارزترین روند کاری کورنگ بهشتی در این سال‌هاست.

دهه هشتاد و مایه‌هایی از مفهوم‌گرایی

کورنگ بهشتی در خلق مجموعه‌هایش در طی این سال‌ها دست به تجربه‌های متعددی زده است و هر باز اتفاقی جدید را وارد آثارش می‌کند؛ هر چند هر یک از آنها متفاوت از دیگری است اما به هیچ عنوان تجربیات کسب کرده در سال‌های قبل خود را کنار نگذاشته است و به بهترین شکل ممکن از تمامی تجربه‌های بصری خود و استفاده از تک‌تک آنها در کارهای فتومونتاژش بهره جسته است. در همین راستا بهره‌گیری از تجربیات چند مجموعه اول او را در آثار بعدی‌اش یعنی مجموعه‌های دهه هشتاد که بیشتر مایه‌هایی از مفهوم‌گرایی دارند را شاهد هستیم. مجموعه‌های

«خاک سیاه»، «مسیرهای مکعبی»، «هیچستان» و «تندیس‌های واژگون» که آغازی بر فتومونتاژهای کورنگ بهشتی به حساب می‌آیند، همگی تأکید بر مفهوم‌گرایی در آثار او دارند. فتومونتاژهای سیاه سفیدی که با به کارگیری اِلمان‌های گاه آشنا و گاه غریب، بیشتر به بیان مفاهیم شخصی هنرمند می‌پردازند.
تأکید بر استفاده از آسمان‌های ابری با کنتراست نسبتاً زیاد در پس زمینه‌های برهوت مانند، حسی ناکجاآبادی به بیننده خود می‌دهد که با افزودن کاراکترهایی بزرگ‌نمایی شده در جلو تصویر، بر دوردست بودن و عمق میدان تأکید می‌کند. فوکوس بودن تمامی عناصر به کار رفته در پلان‌بندی تصویر حس دنیای فرابشری را به بیننده القا می‌کند. جایی که بیننده می‌تواند به عنوان ناظری بر تمامی اموری که در تصویر روایت می‌شود حضور داشته باشد و کوچکترین عناصر و ظریف‌ترین اشارات تصویری را نیز تشخیص داده و احتمالاً سعی در کدگشایی آن کند. عکاس تأکید فزاینده‌ای در مهم جلوه دادن تمامی عناصری که به کار گرفته دارد. از جمله عناصر مشترک و شاخص این مجموعه‌ها باید به حضور پررنگ فضای معمارگونه‌ای اشاره کرد که در حقیقت در بطن آثار او بیننده را محصور فضاسازی خود می‌کند. هنرمند بدون اینکه بخواهد بر ایرانی بودن خود یا مشخصاً عناصر معماری شهر زادگاهش اصفهان، تأکید کند، به خوبی فضاسازی معمارگونه‌ای را در آثارش نمایش می‌دهد که از همان ابتدا بر روح اثر حاکم می‌شود. حتی می‌توان گفت در جاهایی او آثارش را به نوعی به مانند یک معمار مدرن با الهام یا بهره‌گیری از المان‌های بومی خود، مهندسی می‌کند. وجود عناصر جنبی در درون آثار، مانند بافت کاهگلی دیوارها یا زمین‌های سنگلاخی، تأکیدی بر برزخ گونه بودن و ناپایدار بودن فضای آثار دارد. جایی بین سنت و مدرنیته، سیری که خود هنرمند در زندگی شهری‌اش مشخصاً در شهرهای اصفهان و تهران زیست کرده است. گویی نوعی فروپاشی و تخریب تعمدی در آثار او در حال رخ دادن است. اشاره به این نکته ضروری است که این‌ها همه عناصری هستند که بعدها عیناً به طور مستقیم یا غیرمستقیم توسط دیگر عکاسان فتومونتاژ نوپا در ایران (چه در اصفهان یا در تهران و...) گرته‌برداری شده و مورد تقلید قرار گرفته‌اند. تقلیدی که گاه با اصرار زیادی بر جدال سنت و مدرنیته یا کهن و نو بودن یا نمایش شعارگونه از جامعه معاصر صورتی هجو آمیز یا حتی طنزگونه به خود گرفته است. می‌توان سرچشمه و نقطه زایش بسیاری از فتومونتاژهای خلق شده معاصر را در همین دست آثار رصد کرد. تفاوت کار کورنگ بهشتی در این است که او با ظرافت هنرمندانه‌ای و بدون هیچ اصرار و پافشاری بر این جدال امروزین بیننده خود را در برزخی قرار می‌دهد که به او فرصت قرار گرفتن در فضای اثر را داده و تصمیم‌گیری و قضاوت را بر عهده خود او می‌گذارد. به بیانی دیگر او نقطه نظرهایش در آثارش را بر مخاطب تحمیل نمی‌کند.

هنرمند ایرانی و حرکت بر روی لبه باریک مفاهیم

همانگونه که در پیش از این هم اشاره شد، عکاس با رندانگی ویژه هنرمند ایرانی، تلاش کرده تا علاوه بر رعایت فاصله خود با سوژه‌هایش، این فاصله را برای مخاطبش نیز حفظ کند. به این مفهوم که بیننده اثر، به راحتی نمی‌تواند به دنیای خلق شده هنرمند وارد شود. او با مهارت بیننده را بر روی لبه باریک مفاهیم آثار خود حرکت می‌دهد بدون اینکه اسیر فانتزی‌گرایی-شود و یا در دام شعارزدگی بیفتد. او تا آنجا پیش نمی‌رود که لقمه‌ای مهیا و آماده را به خورد بیننده خود دهد یا فقط اثری اصطلاحاً شیک و بدون نقص به لحاظ اجرایی را ارائه دهد. یا بخواهد اسیر تکنیک عکاسی یا مونتاژ خود شده و آن را به رخ بکشد (چیزی که این روزها بیشتر در میان عکاسان گرافیست یا

گرافیست‌های عکاس شاهد هستیم: بازی با نرم‌افزارهای توانمند، استفاده از عناصر ضد و نقیض، بهره‌گیری از مایه‌های رایج شده مدنیت و معاصریت، اعتراضات اجتماعی شعارگونه، جدال سنت و مدرنیته شهری یا این قبیل موارد!)

دگردیسی در اواخر دهه هشتاد

در اواخر دهه هشتاد کورنگ بهشتی نیز به مانند بسیاری دیگر از هنرمندان تحت تأثیر اتفاقات اجتماعی جامعه خود از پیله انزوایش درآمده و دچار دگردیسی شده است که این مسئله تمامی آثار او را تحت تأثیر خود قرار داده است. اما زمینه ورود او به این حوزه را باید کمی قبل‌تر دنبال کرد، وقتی به طور خیلی ملایم کم‌کم پای فیگورهای انسانی در آثار او باز شد. نوع ورود او به این فضا به قدری آهسته و ملایم اتفاق افتاده است که نمی‌توان برچسب به اصطلاح جَوزدگی یا روی مد بودن را بر او زد. او که قبلاً در مجموعه «خاک سیاه» حضور انسان به عنوان عنصری جدید در آثارش را به صورت خیلی شخصی تجربه کرده بود، در مجموعه «خواب‌گرد» توانست آن را جدی‌تر مطرح کند و کمی جسورانه‌تر و غیرشخصی‌تر مورد استفاده قرار دهد. اگر در «خاک سیاه» ما تنها شاهد قسمت‌هایی از بدن یا صورت فیگورها هستیم در مجموعه «خواب‌گرد» می‌توانیم حضور کامل یک انسان را ولو به صورت حجم سیاهی تجربه کنیم که جسورانه در فضای کار به حرکت درآمده است و دیگر سکون و انزوای قبل خود را ندارد. این حضور پویاتر فیگور انسانی در آثار او به مرور افزایش بیشتری هم یافت. اگر در مجموعه «تندیس‌های واژگون» یا «جنگ»، او با بهره‌گیری از پارچه‌های تکه‌پاره یا سیم‌های برقِ هیولاوار برای نمایش شماتیک و سمبولیک انسان در معنایی مالیخولیایی در اثرش استفاده کرده است، اینبار او خودِ فیگور را وارد اثر کرده و گاه حتی او را در مرکز و میانه ترکیب‌بندی تابلو خود قرار داده است.

پَرسه همراه با مخاطب، جایی بین فضاهای شخصی و معمارگونه

ویژگی بارز مجموعه «خواب‌گرد» وجود فضای شخصی مشترک با مخاطب است. این مجموعه به نوعی رویاها یا خاطرات مبهم، را بیان می‌کند که می‌تواند تجربه‌ای شخصی یا مشترک با مخاطبانش داشته باشد. در مجموعه «مسیرهای معکبی»، در واقع فضای‌سازی معمارگونه به طور جدی مطرح شده و اولین بارقه‌های جدا شدن و کندن هنرمند از فضاهای شهری معمولی دور و برش رقم می‌خورد. گویی مجموعه‌های ابتدای دهه هشتاد پرتاب هنرمند از دنیای ما به فضای برزخی است که تا امروز حضور او در آنها تداوم پیدا می‌کند. بافت‌های موجود در آثار این دوره همگی بهره‌گیری هنرمند از تجربیات نخستین مجموعه‌هایش را نشان می‌دهد. آسمان‌هایی که روزی ذهن هنرمند را بخاطر فرم‌های متنوع ابرهایش به خود معطوف کرده بود در آثار این دوره به یکی از اساسی‌ترین کاراکترها برای فضاسازی فرازمینی تبدیل شده است.

جنگ‌بازی: نگاهی دو سویه

مجموعه «جنگ‌بازی» را باید به نوعی استثنا در میان آثار کورنگ بهشتی دانست. به نظر می‌آید این مجموعه نوعی ادای دِین هنرمند به هم‌نسلان‌اش است که در قالب مجموعه‌ای مستقل و متفاوت با کارهای دیگر او شکل گرفته است. حضور و بهره‌گیری از عناصر شناخته شده در آثار گذشته عکاس، در فضاسازی این مجموعه در کنار مونتاژ تصاویر رزمندگان جنگ نگاهی دوپهلو را القاء می‌کند که گویی یک سوی آن شخصی‌تر بوده و روی به تکریم و احترام

دارد و سوی دیگرش نگاه انتقادآمیز و به سخره گرفتن ماهیت جنگ در میان جوامع بشری دارد. به لحاظ تصویری می‌توان حضور روح مانند سربازان را –که گویی برای عکسی دسته‌جمعی با لبخندی در کنار یکدیگر ایستاده‌اند– در مقابل تصاویر اجساد بی‌جان تلمبار شده سربازها –که در کنار موجودات هیولا مانند بی‌هویتی که آنها را محاصره کرده‌اند– قرار داد. حلقه پیوند آنها نیز جنب و جوش رشادت‌طلبانه سربازان در پهنه ناکجا آباد برزخ‌گونه عکس‌هاست. روایتی دوگانه از موضوعی واحد در یک مجموعه مشترک.

از بالا: جامعه معاصر به روایت هنرمند

شاید همین مجموعه آثار هنرمند بود که زمینه بهره‌گیری فراگیر او از فیگورهای واضح انسانی را برای او تسهیل کرد. حضوری که بر خلاف بکارگیری محافظه‌کارانه فیگورهای انسان در «خواب‌گرد»ها، زمینه استفاده بیشتر و کامل‌تر انسان به عنوان پرسوناژ اصلی و پایه در کارهای روایی و اجتماعی بعدی او در «یادداشت‌های شهری» و از آنجا با رویکردی متفاوت در اثری مانند «از بالا» را پایه‌ریزی می‌کند. این مسئله، یکی از همان دو ویژگی شاخص آثار کورنگ بهشتی است. استفاده از تجربیات و المان‌های تصویری و مفهومی آثار قبلی هنرمند در آثار دوره‌های بعدی‌اش؛ یعنی افزودن ماحصل آنچه در مجموعه‌های قبلی تجربه کرده (و به نتیجه رسانده است) به آثار بعدی خود. به همین علت مجموعه عکس‌های ساده و بی‌پیرایه مجموعه‌های حرفه‌ای ابتدایی او، در سال‌های اخیر به آثاری مملو از انباشت کاراکترهای مختلف از کارهای قبلی‌اش تبدیل شده‌اند. از جمله عناصری مانند ابرها و آسمان‌ها، زمین‌های ناکجاآبادی، مخروبه‌های معماری کهنه (یا سنتی!) با بافت‌هایی (تکسچرهای) انتزاعی، حجم‌های معمارگونه و عناصر مدرن شهری، بازی نورها و سایه‌ها، رنگ‌های پرتلألو و اشباع شده (در آثار رنگی)، تونالیته‌های متنوع خاکستری (در آثار سیاه و سفید) و در نهایت حضور فیگورهایی که از حالت ابهام‌آلود خود خارج شده و به عنوان کاراکترهای پویای اجتماعی در تصویر بدل شده‌اند. ماحصل این عناصر را می‌توان در آخرین مجموعه‌های او در تجربیات فتومونتاژهای پر کارش دید. «یادداشت‌های شهری» یا «از بالا» بیشتر تأکید بر فرزند زمان بودن و معاصریت هنرمند دارد. این دو مجموعه را می‌توان به طور کامل جزو آثار انتقادی–اجتماعی به حساب آورد و ماحصل روایت جامعه از دریچه دید نقادانه او دانست که ضمن حفظ درونیات خود به روایت شخصی از آنها می‌پردازد. اصرار هنرمند بر استفاده از عناصر شناخته شده، کدهایی را برای مخاطب بازگشایی می‌کند که باعث تاریخ‌دار شدن اثرش می‌شود. تاریخ‌دار نه به معنای تاریخ مصرف اثر که به مفهوم روایت تاریخی اثر. بهره‌گیری از المان‌هایی اعتقادی و مذهبی شناخته شده، تأکید بر حجاب و نوع پوشش افراد، حضور افرادی با یونیفورم‌های نظامی، نشانه‌های مدرنیته و ساخت و ساز شهری، عناصر (آیکون‌های) شناخته شده جهانی از ایران معاصر و مدرن و حتی نشانه‌های روشنی از حوادث مهم تاریخ معاصر ایران که با استفاده از تصاویری مانند دودکش نیروگاه اتمی یا برج میلاد تهران فضاسازی شده‌اند. این همه نشان از اصرار هنرمند بر امروزی بودن و روایت تاریخی اجتماعی او از دنیای اطراف خود است. اصرار هنرمند بر استفاده از تمامی المان‌های تصویری مورد استفاده‌اش در مجموعه‌های قبلی را شاید بتوان به پیچیده شدن اوضاع اجتماعی و زندگی مردم معاصر ایران پیوند داد. آثار هنرمند در آخرین مجموعه، به مانند زندگی مردمان معاصر ایران، روایت اشباع و انباشت مفاهیم متنوعی است که همه را یکجا جمع کرده و به تصویر می‌کشد. مضامینی مانند کهنه و نو شدن، سنت و مدرنیته، تناقضات درونی فلسفی و اعتقادی نسل جدید، چالش بین نسل‌ها و بازتعریف پیچیده ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی، بحران‌های اقتصادی، تحولات سیاسی، اجتماعی و تاریخی جامعه معاصر ایران از آن جمله‌اند.