از نهضت تا نهاد عکاسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مرتضی حیدری متولد سال ۱۳۳۳، فارغ‌التحصیل کارشناسی هنرهای تجسمی از دانشگاه تهران و کارشناسی ارشد از دانشگاه تربیت مدرس.
از سال ۱۳۶۲ عضو هیئت علمی و مدیر گروه رشتهٔ عکاسی دانشگاه تهران.
شرکت در نمایشگاههای مختلف داخلی، حضور در جلسات نقد عکس و بحثهای نظری، از جمله نشستهایی در مورد نقد آثار مستند، مستند جنگی، مستند اجتماعی و... چاپ مقالات و سخنرانیهایی دربارهٔ عکس و مستند جنگ.
چاپ مجموعه عکسهایی به نام «شکوه شمس» به همت مؤسسه تنظیم و نشر آثار حضرت امام، شامل عکسهایی از عکاسان ایرانی و برخی از آژانسهای فرانسوی و دیگر عکاسان معاصر از قیام حضرت امام در سال ۴۲ و ۴۳ تا سال ۶۸.
مصاحبه حاضر مربوط به ماه اول پیروزی آقای احمدی‌نژاد است.

من گفتم ما در عکاسی طی سه چهار سال آینده جزء بهترینها و ممتازترینهای جهان خواهیم بود. این را سال ۶۲ گفتم. آقای امیرعلی جوادیان و آقای آقایی شاهدند، مرحوم منزه هم بود. یادم هست وقتی ایسن را گفتم، دو دانشجو به پهلوی هم زدند و خندیدند، یعنی می‌گفتند این حرف یک خوش‌بینی و شعار است و تحقق پیدا نمی‌کند. البته شاید بنده به دلیل آن غرور انقلابی یا حسّ ناسیونالیستی این گونه تصور کرده باشم، اما می‌دیدم با آنکه هیچ آکادمی و مدرسهٔ عکاسی‌ای نداشتیم، در همان مدت کوتاه چقدر رشد کرده بودیم، عکاسان انقلاب درک فنی و زیبایی‌شناسی عکس را با رسالت پیام‌رسانی و بیان واقعیتها ترکیب و ابزار قدرتمندی ارائه کردند که متقاضیان زیادی داشت. یک عکس با یک فیلم مستند تلویزیونی برابری می‌کرد و دست به دست می‌چرخید. از همان زمان تعدادی از عکاسان ما به عنوان عکاس حرفه‌ای در BBC و آژانسهای خبری جهان استخدام شدند. خیلی زودتر از آنچه بنده پیش‌بینی کرده بودم، عکاسی ایرانی و عکسهای انقلاب و جنگ در جهان مطرح شد و درخشید.

برای هر تولید و خلاقیت هنری انگیزه و خاستگاهی وجود دارد. این انگیزه اصالتاً باید در درون هنرمند باشد ولی معمولاً یک محرک بیرونی نیاز است که این انگیزه‌ها به فعلیت برسد. انقلاب به عنوان یک ماجرای بزرگ اجتماعی، یک تنش و بحران و یک دگرگونی پُرهیجان و پُرشتاب، نقش همین محرک بیرونی را داشت. انقلاب انگیزهٔ بسیار قوی‌ای را ایجاد کرد. اولین اقدام عکاسی برای افشاگری بود. رژیم شاه جنایتهای مخفیانه و خشونت‌آمیز فراوانی را به نحوی پنهان کرده بود. شاید اولین گام برای ثبت واقعیاتی که می‌گذشت، عکاسی بود؛ عکسهایی که جزء سندهای تاریخی و افشاگرانه هستند. یادم هست عکسهایی که از شکنجه یا کشتار

خیلی زودتر از آنچه بنده پیش‌بینی کرده بودم، عکاسی ایرانی و عکسهای انقلاب و جنگ در جهان مطرح شد و درخشید

مـردم در طول دوران انقلاب به‌خصوص ۱۷ شـهریور چاپ شـده بود، دسـت به دست می‌گشـت و مردم را بسـیار به هیجان می‌آورد. بنابراین دوربین عکاسی وسیله‌ای برای مبارزه جدی و انقلابی شده بود. عکسهای آن زمان از لحاظ سـندیت و قطعیت ارزش داشت چون یک عکس، یک خبر گویا و مصور بود.

ما صرف گلوله خوردن یا مجروح شدن یک آدم را ثبت می‌کردیم، کفایت می‌کرد و نوع کمپوزیسـیون، زاویه‌بندی و ترکیب چندان مهم نبود اما در ادامه یک سـری ملاحظات هنری هم به کار افزوده می‌شـود. این بود که عکاسان مجهز شدند، یعنی ضرورت کار باعث تجهیز ابزار شد.

ما در سال ۱۳۵۷ نمایشگاهی در حسینیه ارشاد بر پا کردیم با آقایان چلیپا، حبیب صادقی و دوسـتان دیگر. من در آنجـا دو عکس، دو کاریکاتور و چهار طراحی و دو کار گرافیکی داشـتم. آن نمایشـگاه خیلی مورد توجه مردم قرار گرفت. افراد صف می‌کشـیدند، درسـت مانند انتخابات؛ یک صـف ۱۵۰ متری که به‌تدریج داخل نمایشـگاه می‌آمدنـد و از آن طرف خارج می‌شدند. همه روشن‌فکران و کسانی که برای هنر آن کاربرد را قائل نبودند، دیدند که چگونه در یک سـطح وسیع هم ملاحظات زیباشناسی لحاظ شـده و هم در زمینه انقلاب کار شـده و افشاگری صورت گرفته. یعنی عکسها آن موقع حکایت از یک افشاگری دقیق داشت چون سند بود و مستند؛ شاید از گرافیک و نقاشی هم بردش بیشتر بود.

چه ویژگیهایی باعث شد که عکاسی انقلاب زودتر شناخته شود؟

یکی اینکه دوربین می‌تواند همه جا حاضر شـود و وقتی سـند بود، قطعاً اعتبـار خودش را تأییـد می‌کرد. چون این عکس چاپ می‌شـد و هنوز دوربین دیجیتال نبود که بگوییم کسی در آن دخل و تصرف کرده و دست برده؛ این سندیت، خودش مایه اعتبارش شد. یادم می‌آید در یکی از نهادها یک بخشی از وقتمان را گذاشتیم برای آموزش عکاسی که شش نفر آنها شهید شـدند اما از آنها عکسهای بسیار عالی به جا ماند. عکاسی آن قدر اعتبار پیدا کرد که افرادی احسـاس کردند چه عکس بگیرند چه بجنگند، برابر اسـت. مرحوم آوینی و دیگران این توجه را به عکاسـی و سینمای مستند داشتند.

عکاسی توان فنی و دید هنری می‌خواهد. یوژن اسمیت راجع به عکاسی مستند می‌گوید: عالم عکاسی مستند نیاز به مردانی ندارد که صرفاً ابزار کار را می‌شناسـند و سریع‌الانتقال هستند؛ بلکه عکاسی مستند نیازمند مردانی اسـت که در عین حال که ابزار را می‌شناسـند، قدرت تحلیل و تفسـیر و روشن‌بینی داشته باشند تا بتوانند در هسته حیاتی پدیده‌ها نفوذ کنند. نفوذ در هسـته حیاتی پدیده‌ها در یک آن و ثبت مناسب‌ترین زاویه در کوتاه‌ترین زمان؛ بنابراین قدرت تحلیل و تفسـیر با ملاحظه زیباشناسی چیز شگفتی می‌شـود. این به عکاسـی اختصاص دارد. مثلاً می‌توان عکسی را از یک اتفـاق ثبت کرد و حدود دو دقیقه بعـد روی مانیتور کار کرد و یک ربع بعد چاپ کرد و دو روز بعد در نمایشـگاه نشان داد. ولی مرز عکاسی را مشـکل می‌توان تعریف کرد، برای اینکه چنان گسترده شده و توسعه پیدا کرده و با هنرهای تجسـمی دیگر مثل نقاشـی و گرافیک در هم آمیخته که مرز از بین رفته اسـت؛ به طوری که یک عکاس در بسـیاری از جاها نمایشگاهی می‌گذارد همراه با نقاشی تحت عنوان Digital Painting یا فتوگرافیک.

یعنی «ادغام» عکس و گرافیک...

نه، توسعه این است. وقتی رایانه به شما امکان می‌دهد که در عکس دخل و تصرف کنید، یوژن اسـمیت این کار را نمی‌کند و حتی غلط می‌داند که عکس را بعداً دستکاری کنیم. با وجود این کارهایی از ایشان سراغ داریم که موقع چاپ با استفاده از ابزاری یک جایی را می‌سوزاند، یک جایی نور را کمتر می‌کند. این دخـل و تصرف در بالانس عکس، امکان و مجوّزی اسـت که عکاس دارد. اما اینکه الان در فتوشـاپ با یک دکمه عکسـتان بالانس می‌شـود و می‌توانید کنتراسـت را بالا ببرید یا رنگ را زیاد کنید، این امکانات را کسی ممکن است به رسمیت نشناسد و این اصالت ندارد ولی به عنوان یک هنرمند وقتی ملاحظات زیباشناسـی، ایجاد نکات دقیق معنایی و معرفتی در آن است، من و شما مجبوریم تسـلیم بشویم.

به نظر شما این دخل و تصرف با سندیت هنر عکاسی تضادی ندارد؟

نه، برای اینکه عکاسـی سندیت و اعتبارش را از دست داده، یعنی عکس به هیچ وجه سـند نیسـت؛ به دلیل رشـد ابزار. مثل اینکه نقاشـی پرده قهوه‌خانه‌ای را می‌کشـد و مرشـد روزها و سـالها در قهوه‌خانه آن را به نمایش می‌گذارد ولی این بعد از آمدن تلویزیون از بین می‌رود و به موزه کشـیده می‌شود و اعتبار هنری و ریالی و موزه‌ای پیدا می‌کند اما دیگر آن قابلیت را ندارد. دیگر کسـی قهوه‌خانه نمی‌رود تا پرده‌خوانی عاشورایی یا حماسـی فردوسـی را گوش کند، به تبع آن نقّالی از بین می‌رود یا بسیار اندک باقی می‌ماند؛ طوری که در این شهر بزرگ اگر بخواهی دو نقّال پیدا کنی باید سه هفته بجرخی. توسعه عکاسی دیجیتال، اعتبارش را می‌شکند چون می‌توان دخل و تصرف کرد، می‌توان سـر کسـی را روی بدن کس دیگری در موقعیت دیگری جا داد. این دیگر سـند معتبر خبری نیست و قابل تشـخیص هم نیسـت، چون با امکانات نرم‌افزاری مثل فتوشاپ، به هیچ‌وجه کسی نمی‌تواند تشخیص دهد که عکس واقعی است یا نه.

بنابراین الان باید ملاحظات زیباشناسی و مؤلفه‌های دیگر رشد کند. به این دلیل عکاس، در عکـس تجدید نظر می‌کند، یعنی یک بار دیگر از ویزور آن کادر ویژه را انتخاب می‌کند، نوردهی و لایتـنگ خود را به کار می‌گیرد و دوبـاره به عکس نور می‌دهد و بالانس می‌کند، و کنتراسـت به وجود می‌آورد و بعد به چاپ می‌رساند و بعد هم تکثیر می‌کند. در حقیقت یک

آن مرد خوشبختانه هنوز زنده است؛ صالح موسوی قهرمان کشتی آبادان. این آدم به رسول ملاقلی‌پور انگیزه داد، یعنی اصلا ترس را برای همیشه از دست داد و با شجاعت و رغبت بیشتری دائم به جبهه می‌رفت.

زمینه دیگری برای ما گشوده می‌شود.

در مورد نمایشگاهی که در سال ۵۷ داشتید گفتید صف کشیدند، الان عکاسی چنین مخاطبانی دارد؟

به تبع آن چیزی که عرض کردم، وقتی عکاسی سند نیست، و باید یک ساخته یا انشای هنری داشته باشد. من در بسیاری از نمایشگاهها گرایش به طرف نوعی وهم‌گرایی یا ساختارگرایی می‌بینم- یعنی دو شاخصه عکاسی معاصر ما- و می‌دانم دانشگاهها در این قضیه بسیار مقصّرند چون نظام آموزشی ما تعریفی برای عکاسی ندارد، ولی مجبور است داشته باشد، وقتی آکادمی می‌گوید عکس مستند یا عکس خبری و فتوژورنالیسم باید آن را تعریف کنیم. یک عکاس می‌تواند به یک بنای معماری از چند جهت و منظر نگاه کند. من اگر عکاس مستندسازی باشم که بخواهم صرفاً به خاطر آرشیتکتی که به من سفارش داده، عکس بگیرم باید این ساختمان را از لحاظ ایستایی، جنس، نما، آفتابی که خورده، یا بافت و نوع ساختار آجرچینی‌اش معرفی کنم؛ منتها وقتی دوربین دست خودم است و به سفارش کسی از بیرون کار نمی‌کنم، ممکن است عکس را در یک شب مهتابی با نور چراغهای محوطه و در یک تاریکی رومانتیک بگیرم و اصلاً سبک معماری برایم مهم نباشد بلکه فضا و آن Space که الان به لحاظ بصری برایم ایجاد شده، تلألؤ نور در آب و آدمهایی که در خاموشی عبور می‌کنند یا کسی که در زیر نور لامپ نشسته، برای من اهمیت پیدا کند. یا در پرتره، من زمانی از شما عکس می‌گیرم برای اینکه روی پاسپورت نصب کنید و زمانی برای اینکه شخصیت و ویژگی شغلی شما را بیان کنم. در این حالت گاهی به درون می‌روم و محتویات فکری و عاطفی و شخصیت باطنی شما را با نورپردازی عکس می‌گیرم. یادم هست وقتی اولین بار در سال ۱۳۴۳ عکسی را از آلبرت شوایتزر در کتاب درسی‌ام دیدم، خیلی متأثر شدم چون جاذبه مجهولی داشت، خودم هم نمی‌دانستم چرا، ولی این عکس را همیشه دوست می‌داشتم. بعد هم که دانشجو شدم فهمیدم عکاس آن کیست. یوژن اسمیت برای اینکه یک عکس حقیقی از آلبرت شوایتزر بگیرد، دو هفته با او می‌چرخد، هیچ تصنعی را ایجاد نمی‌کند. مثلاً نیومن در یک روز ۲۷۰ عکس می‌گیرد، در حالی که یوژن اسمیت سه تا شش عکس می‌گیرد اما آن عکس جاودانه و ماندگارتر است.

عکاسان انقلاب درک فنی و زیبایی‌شناسی عکس را با رسالت پیام‌رسانی و بیان واقعیتها ترکیب و ابزار قدرتمندی ارائه کردند که متقاضیان زیادی داشت.

عکاسی جنگ و انقلاب ما چه ویژگیهایی داشت که آن را به عنوان یک مکتب هنری شخصیت‌یافته می‌بینیم؟

ایرانی یا غیر ایرانی بودن عکس یک ویژگی مخفی و مجهول است، مثل اینکه بگوییم مستند آوینی، مستند آوینی را کسی قبل از او نساخته، بعد هم سعی کردند ادای او را در بیاورند اما دقیقاً همان بینش او نمی‌شود. او یک وزن و منظر ویژه‌ای دارد، ورودش به مضامین یک ورود اختصاصی است که مربوط به بینش نظری و در حقیقت نگره جهان‌بینی و تعریفش از انسان و جمع است. چند وقت پیش که خدمت آقای احمدی‌نژاد بودیم، ایشان تعریفی از سینمای جنگ دادند، گفتند منظورم از سینمای جنگ که باید تقویت شود این نیست که توپ و تانک و انفجار و دریده شدن پیکر رزمنده را نشان دهید؛ اصلاً جنگ یعنی زندگی. این خودش یک نگره است. ممکن است شما در فیلمهای وسترن ببینید جنگ یعنی تصاویر پُرتنش و اکشن که اعجاز و هیبت و شگفتی و حتی خوف برای بیننده ایجاد می‌کند، این لحن سینمای‌هالیوود است، البته استثناناتی هم دارد، اما مستند جنگ چه عکاسی و چه سینمایی و ویدیویی، وقتی با لحن آوینی و امثال او کار می‌شود، دقیقاً یعنی نگره عطف طعم کلام ـ کلام به معنای اکسپرسیو عکس ـ هم نقاشی اکسپرسیو دارد هم خوشنویسی لحن و آهنگ خاص خودش را دارد و هم کسی که پشت دوربین است. بنابراین چرا عکس ایرانی نداریم؛ همان طور که فرش ایرانی و تُرک و پاکستانی داریم. الان بلژیک و سوئد فرش می‌بافند و از نظر تولید و حتی نقشه‌هایی که از خود ما وام گرفته‌اند. کارشان بسیار بهتر و مناسب‌تر از ماست؛ تا اینکه بخشی از بازار را از دست دادیم اما اگر ما رویکرد جدیدی داشته باشیم و بنیانها را بشناسیم، می‌توانیم نقش نویی ارائه کنیم و با شیوه‌ای ببافیم که دیگر آنها نتوانند ببافند. البته اگر این فرش را یک ترک یا بوسنیایی در اروپا ببافد، وقتی نقش و مکانیزم ایرانی است، آن فرش ایرانی به شمار می‌رود؛ حتی اگر به دست او بافته شود. منظورم محتوا و شاخصه‌های اصلی یک اثر هنری است. توفیق عکاسی انقلاب یک بخشی به این خاطر بود که مردم رسانه‌ای در اختیار نداشتند، یعنی تلویزیون و رادیو در دست شاه بود.

عکاس مسئولیت داشت و چشم مردم می‌شد، یا عکاس می‌رفت در جبهه، حقایقی که هر کسی جرئت دیدن یا ثبت آن را نداشت ثبت می‌کرد؛ عکاسانی که هیچ بیمه‌ای نداشتند، هیچ کس هم به عنوان تکلیف آنها را عازم جبهه نمی‌کرد. یادم هست اواخر سال ۱۳۵۹ به آقای رسول ملاقلی‌پور گفتم باید الان عکاسی کنی. وقتی خواست برود توقیفش کردند. یادم هست که مسئول بالاتر ایشان را توقیف کرد.

چرا؟

چون وظیفه او در واحد عکاسی عکس چاپ کردن بود. اوایل جنگ خرمشهر دارد فرو می‌ریزد، او به مسئول بالاتر خود می‌گوید دوستم آقای حیدری گفته الان بهترین کار این است که به جبهه بروی، بنابراین می‌خواهم بروم. می‌گویند توقیف هستی و اگر برگردی کارت را از دست می‌دهی. ایشان یکی از این موارد است. او بهترین عکسها و تصاویر متحرک مستند را از درگیری ده قدمی با عراقیها گرفت، یا کار بعدی که مراجعه کرد و پایش تیر خورد، از جانب نهاد یا سازمانی گسیل نشده بود؛ بقیه هم همین طور. این جور آدمها خبری که می‌آورند ناب است و انگیزه قوی پُشت خود دارد و خداوند هم توفیق می‌دهد و به قول سعدی کسی که سفر کند، برکاتی در مسیر است که دانش و بینش او را افزون می‌کند و آنها هم با این دانش و بینش اکتسابی و خودساخته توانستند یک نگره بلند، شجاعانه و صادقانه را عرضه کنند. قبلش این امکان وجود نداشت و چنین کسانی را نداشتیم. یادم هست همان زمانی که رسول ملاقلی‌پور به خرمشهر می‌رفت، عکاسی از تلویزیون می‌لرزید و وحشت داشت و می‌گفت: «مردی را دیدم که با آرپی‌جی تانکی را زد و به سجده رفت» و تعجب کرده بود که برای هر یک از شلیکهایش اگر به تانک اصابت کند، همان جا سجده می‌کند. آن مرد خوشبختانه هنوز زنده است؛ صالح موسوی قهرمان کشتی آبادان. این آدم به رسول ملاقلی‌پور انگیزه داد، یعنی اصلاً ترس را برای همیشه از دست داد و با شجاعت و رغبت بیشتری دائم به جبهه می‌رفت. یا یکی از شهدا با عکاسی رفت و چنان از همین نگره خاصی که پیدا کرد با جنگ پیوست که از فرماندهان رشید و بزرگ جنگ شد؛ شهید افشردی(حسن باقری)، ایشان در روزنامه جمهوری اسلامی عکاسی می‌کرد. بعد از عکاسی دوربین را گذاشت و اسلحه را برداشت،

ولی آن کسی که دوربین دست داشت همچنان رزمنده و قهرمان بود. همین آقای سعید صادقی و سلامت و جوادیان و رسول ملاقلی‌پور و مرحوم کاوه گلستان و دیگران. اینجا آن شوق و انگیزه اجتماعی و انگیزه درونی با هم گره می‌خورد که اگر هر دو فعال نشوند، اثر هنری جاویدی به وجود نمی‌آید. یک خاستگاه برای دیدن صحنه‌های باشکوه، چون زندگی در آنجا با یک شکوه و عظمت و خلوصی همراه است؛ (زندگی‌ای) که در مرز با مرگ لحظه به لحظه خودش را به جنگ می‌کشد. مبارزی که تیری شلیک می‌کند و توفیقی به دست می‌آید، آن توفیق را مال خودش نمی‌داند، حالا اگر این توفیق در یک اشل بزرگی که نمایشگاه است ثبت شود و مردم آن را ببینند، بخشی از حقیقت و آن جلوه‌های عظیم معرفی شده است. رسول ملاقلی‌پور ترکیب‌بندی و کمپوزیسیون نمی‌دانست، اما کم‌کم وقتی وارد شد، این دانش را خیلی سریع مال خود کرد و ما در عکاسیهایش دیدیم که یک صاحب‌نظر در نقد عکس و سینماست. اصلاً سینما را به برکت عکاسی به دست آورد. آن انگیزه چنان قوی بود که بعد از یکی دو توفیق در عکس به سینما کشیده شد. بعضی از سینماگران مدیون تئاتر و بازیگری‌اند. ایشان درست از مسیر عکس رفت، فریم و ترکیب‌بندی را دریافت و بعد تصویر مسلسلی گرفت.

ما عکاسان قوی انقلاب و جنگ را داریم که تأثیرگذارند و ثبت واقعیت می‌کنند؛ بعد از آن دوران، آکادمیک‌تر و تشکیلاتی‌تر برخورد می‌کنیم. چرا عکاسانی که در زمان انقلاب و جنگ به این شکل کار کردند، امروز آن چنان که باید در جامعه حضور فعالی ندارند؟

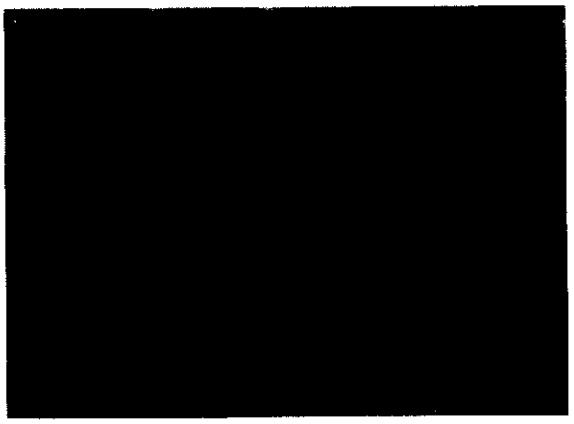
حضور فعال دارند، اما وقتی آکادمیکی می‌شود چند مؤلفه اضافه می‌شود، درست مثل تفاوتی که یک نهضت و نهاد دارد. زمانی نهضت جهادی داریم.

وقتی ارگانیک شد، یک رأس دارد که فرمانده است و دستور می‌دهد و ارزشگذاری و سیاستگذاری می‌کند و آدم باید تبعیت کند ولی در نهضت این طور نیست. دوربین مال شماست و تصمیم می‌گیرید اسلاید سیاه و سفید بگیرید، چاپ کنید یا نه یک بار دیگر آن منظر را در موضع بهتر بگیرید. شمایید که متناسب با خاستگاه و نیازهای درونی‌تان حرکت می‌کنید و به حرکت شتاب بیشتری می‌دهید. حالا وقتی نهادینه شد، حیدری باید عکسهای آقای ملاقلی‌پور را متناسب با معیارها و ملاکهای تجزیه و تحلیل عکس کلاسیک نقد کند اما وقتی حیدری او را به ساختارگرایی در عکس کشاند، به فرم‌گرایی و فرمالیسم در عکس و وقتی فقط کمپوزیسیون هدف شد، دیگر او از آن فاصله می‌گیرد. چه بخواهد و چه نخواهد برای اینکه نمره بگیرد و امتیاز دانشگاهی کسب کند و مدرک مناسب‌تر بگیرد باید اصول آکادمیک و مدرسه‌ای من را تبعیت کند؛ مگر اینکه معلم هوشیار باشد و آن اصول ارزشی و بیانی مؤثر و این بیان اتوماتیک را در نظر بگیرد، یکی از زیباییهای عکاسی، عکاسی بداهه است. سال ۱۳۶۴ مبانی عکس تدریس می‌کردم، گفتم یک عکس خوب، یک عکس شارپ با نورسنجی و عمق میدان و چاپ خوب بگیرید. این درس آکادمیک و لابراتوری نبود ولی مجالی را باز کردم که با موضوع معنایی برخورد کنند. حبیب رضایی عکسی گرفت که به نظر من در تاریخ هنر جهان جا دارد. دانشجوی ترم دو یا سه بود. آن عکس بداهه گرفته شده بود. موضوع آن آب بود؛ بارش باران در چاله‌ای که مختصر گودی داشت، دوستش ایستاده بود، در حالی که تصویرش در آب افتاده و سایه‌اش در آب بود. او عکس را وارونه به دست من داد، بعد گفت استاد از آن طرف است. گفتم این عکس فوق‌العاده است، این عکس در تاریخ هنر عکاسی جهان جا دارد. گفتم اگر شک دارید، به همهٔ عکاسان و استادان نشان بدهید، به آقای معالج، یوشی و دکتر شفاهی نشان دادم، همه گفتند بی‌نظیر است، استاد راهنمایم با عکاسی مخالف بود. دکتر مظلومی ـ خدا رحمت کند ـ با عکاسی به عنوان یک پدیده هنری موافق نبود، می‌گفت عکاس کار هنری نمی‌کند، ثبت می‌کند و ثبت هنر نیست. وقتی به آن عکس رسیدیم، با سر تکان دادن و تأیید از من خواست آن را بگیرم و به جای یک پوستر برای کتاب معرفت‌النفس از آن استفاده کرد. آن قدر این عکس در بیان مؤثر راجع به مراتب نفس، دیدن خود در خویشتن، قابلیت داشت.

اما این مؤلفه جدیدی است که پیش آمده؛ نگاه روشن‌فکرانه و مدرن و کلاسیک غرب. دانشجویی که تازه از روستا آمده و هنوز با عکاسی قدیم حتی با یوژن اسمیت و مدسون آشنا نشده و یا عکسهای مستند کودلکا را که از هم‌ولایتیهای خودش گرفته ندیده و مستند را نمی‌داند، به فرمالیسم می‌رسد. درست مثل اینکه روان‌شناسی را از فروید شروع کنید و بدون اینکه به روانشناسان قبل اشاره کنید، مبنا را بر فروید بگذارید. معلوم است که نتیجه چه می‌شود.

متأسفانه با گرایشی که سیاستگذاران به طرف غرب دارند، به یک جایگاه سخیفی رسیده‌ایم. به غیر از یک‌سری افراد مستقل، بقیه دانشگاهها ـ به‌خصوص دانشگاه آزاد ـ در پنج نمایشگاهشان که سال گذشته دیدم، به شدت به فرمالیسم و یا نگره نهیلیسم گرایش دارند. عکاسی حتی بدون ویزور و عکاس؛ طوری که عکاس با دوربینی به طور اتفاقی گذر می‌کند و دکمه را می‌چکاند، بدون اینکه در موضوع تحلیل و تفسیر و یا اندکی تأمل کرده یا انگیزه مشخصی داشته باشد و اتفاق برایش یک سبک و سیاق می‌شود و آن هم اگر با یک نگره نهیلیستی باشد، می‌شود یک نوع ناسیونالیسم هنری که جهان را از دیدگاه ذهن آشفته عکاس نشان می‌دهد. عکس دیگر مخاطب ندارد؛ اگر هم بیاید، با پوزخند و یا با یک سکوت

چند وقت پیش که خدمت آقای احمدی‌نژاد بودیم، ایشان تعریفی از سینمای جنگ دادند، گفتند منظورم از سینمای جنگ که باید تقویت شود این نیست که توپ و تانک و انفجار و دریده شدن پیکر رزمنده را نشان دهید؛ اصلاً جنگ یعنی زندگی.



سنگین و تلخ عبور می‌کند که برای خود عکاس هم تلخ است. لذا این انگیزه نمی‌دهد؛ در حالی که در عکاسی انقلاب مخاطب با خود موضوع برانگیخته می‌شود.

یعنی بعد از جنگ چنین موضوعاتی نداریم؟

چرا داریم، فیلمسازی مثل حاتمی‌کیا اگر توجه نمی‌کرد و می‌گفت جنگ تمام شده است از «کرخه تا راین» را نمی‌ساخت. این موضوع جا دارد، اصلاً به جنگ کار داریم. «کیمیا» کاملاً یک مستند تلویزیونی است؛ یک واقع‌گرایی صرف ولی کم‌کم با روندی زیبا به یک حماسه باشکوه تبدیل می‌شود؛ در حالی که می‌توانست یک ملودرام عاطفی و هندی شود ولی درویش با اقتدار و تأمل بسیار سنجیده یک فیلم بسیار باشکوه ساخت که من خودم دیدم آقای خسرو شکیبایی در نمایش شب اول فیلم زار زار گریه می‌کرد. آقای درویش از کجا شروع کرد؟ از فیلمهای بسیار ساده مستند جنگی. قبلش هم شاید عکس می‌گرفت، بعد به سینما آمد و این کار باشکوه را ساخت. این روند با هم در ارتباط است، یعنی اگر حوزه هنری به نحوی چینش می‌کند که نویسنده، شاعر، نقاش، بازیگر تئاتر و سناریونویس در کنار هم زندگی می‌کنند و از هم بهره می‌گیرند، آدمهای قوی دیگری مثل مجید مجیدی و مخملباف در می‌آید، برای اینکه از مؤلفه‌هایی که سینما به آنها نیاز دارد، در یک حوزه استفاده کرده است. البته الان پراکنده است و این اجزا بسیار منفصل هستند. حتی گاهی مثلاً واحد تجسمی ممکن است نداند پژوهشکده سمینار هنری و نقد و بررسی دارد یا نداند واحد عکاسی چه می‌کند و حتی در افتتاحیه نمایشگاه شرکت نکند و این خیلی بد است، این سیاستگذاری غلط مسئولان است. متهم ردیف اول به طور قطع کسانی بودند که مدیریت غلط را در این مجموعه رواج دادند.

توسعه عکاسی دیجیتال، اعتبارش را می‌شکند چون می‌توان دخل و تصرف کرد، می‌توان سر کسی را روی بدن کس دیگری در موقعیت دیگری جا داد. این دیگر سند معتبر خبری نیست و قابل تشخیص هم نیست، چون با امکانات نرم‌افزاری مثل فتوشاپ، به هیچ‌وجه کسی نمی‌تواند تشخیص دهد که عکس واقعی است یا نه.

دیگر چه انتقاداتی به مدیریتهای کلان فرهنگی وارد است؟

مدیریتهای فرهنگی درست است که می‌خواهند ـ بر اساس مصلحت و ضرورت ـ جنگ را از آن شدت و حدّت بخوابانند ولی به جای تعطیلی می‌توانند مسیر را تبدیل کنند و آن را از جنگ به معنای یک ستیزه‌جویی با دشمن مهاجم به یک درون‌گرایی بکشند و جنگ را بهانه و عاملی کنند برای تحول خود انسان؛ انسانی که با نفس و آرزوهای خود درگیر است. در «کیمیا» جنگ نیست؛ ورود به نگره‌های مختلف انسان است در یک شرایط جنگی. جنگ فقط سند بود که دشمن این طور حمله کرد. حالا سیاستگذاری طوری شد که بودجه‌های جنگ و فیلمهای جنگی را تعطیل کردند. آقای احمدی‌نژاد در اولین دیدار با هنرمندان گفت باید در سال، صد فیلم راجع به جنگ بسازیم نه خود جنگ. گفتم که جنگ یعنی انسان و زندگی، حیات در یک شرایط غیر متعارف، این می‌تواند سینمای دیگری را رشد بدهد. اگر آقای میرکریمی «خیلی دور خیلی نزدیک» را کار کرده، این آدم نگره بسیجی دارد که از قبل تفکر امام خمینی (ره) حاصل شده، فیلم باشکوهی است. این نوع نگاه آوینی به سینماست، آوینی این را از کجا یاد گرفت؟ آوینی فرهنگش را از بسیج و امام خمینی (ره) گرفت. این نگاه قابل توسعه است، یعنی جایی نیست که ختم شود و تمام. مثل زندگی بی‌انتها و متنوع خواهد بود و بعد ملاحظات زیباشناسی خاص فیلمساز و عکاس ایرانی است. این نگره پیدا شد و سر نخها را داریم. آقایی به نام میرمحمدی از فارغ‌التحصیلان فوق لیسانس سینما که در تلویزیون کار می‌کند، در سمیناری وقتی من راجع به آوینی صحبت می‌کردم اشاره کردند که در آمریکا خانمی نقد و تحلیل فیلمهای مستند آوینی را دو واحد درسی کرده است. ما اینها را در ایران تجزیه و تحلیل نمی‌کنیم. مسئولان و سیاستگذاران مسیری را رفتند و مردم و هنرمندان مسیر دیگری را و متأسفانه سیاستگذاران و مدیران فرهنگی همسو نبودند؛ به طوری که مدیر موزه هنرهای معاصر ما جایزه بهترین موزه‌دار را می‌گیرد، به دلیل ترویج بسیار وسیع و پُردامنه هنر غرب. تحت همین عنوان به او جایزه می‌دهند و برای ما افتخاری نیست.

این از ضایعات بزرگ است، اما جنگ این مجال را نمی‌داد. چون عکاس جنگ اصلاً نیازی نداشت کسی به او مزد بدهد و قرارداد ببندد و عکس او را نقد کند، او به مردم ارائه می‌کرد و زیباترین عکس در می‌آمد.

آن نهضت بود و این یک نهاد جسیم متجسد در موزه هنرهای معاصر، در یک ارگان دولتی با سیاستهایی که در کشورهای غربی جاری است، یعنی می‌خواهیم همرنگ آنها شویم که این مایه ننگ است. ما در عکاسی متأسفانه به همین دلیل به فرمالیسم و گریز از بیان رسیدیم. نقاش می‌تواند گریز از بیان داشته باشد، مجسمه‌ساز می‌تواند به حجم و فرم و فضا در حد مبانی اکتفا کند، می‌تواند بیانگر باشد ـ همین الان هستند ـ اما عکاسی وظیفه بیانگری دارد، یعنی مخاطب عام باید تأثیر بگیرد، به این دلیل نمی‌تواند فرمالیست باشد. فرمالیسم در عکاسی یعنی مرگ عکاس. حتی اگر جایزه ممتاز بینال عکاسی را به او بدهند.

کمی نگاه پایین به بالا داشته باشیم. این عکاس جنگ با همان انگیزه‌های ایده‌آل به صورت خودجوش نمی‌تواند به موزه‌ها وارد شود؟

چرا نمی‌تواند؟ چون به محض اینکه به موزه ارائه شود، من به عنوان داور خواهم گفت اینها شعاری است، بروید سراغ ملاحظات زیباشناسی و عکس. یک سفسطه صورت می‌گیرد. یک آدمی که در خیابان خوابیده و پوستری بالای سرش است؛ کفش پاشنه بلند یک رقاصه هندی بالای سر اوست؛ درست روی شقیقه‌اش. سینمای هند این جور آدم بدبخت و مفلوکی را می‌سازد. اگر یک عکاس ایرانی این را با تیزهوشی ثبت می‌کند، عین آن کار را اینجا هم می‌تواند بکند ولی در ایران انگار این اجازه را ندارد، چنین عکسی را هرگز از او ندیده‌ایم، یا پرنده‌ای که در لوله یک توپ نشسته، هم کاریکاتور است و هم یک کار گرافیکی و هم یک نگره لطیف و فانتزی. این آدم در پاکستان چنین عکسی را می‌گیرد اما در ایران نمی‌تواند، برای اینکه فضا طلب نمی‌کند و او یک عکاس آزاد نیست. خیلی از عکاسهایی که سال ۶۲ امید من بودند و می‌گفتم شما بهترینها خواهید بود ـ در کلاس آقایی، منزه محمد غفوری، حبیب پزشکی و... را اسم می‌بردم که اتفاقاً بهترینها شدند؛ بهترین داورها، بهترین

مدرسها، کتابهای درسی عکاسی دبیرستان را همینها نوشتند، مجله عکس را همینها طراحی کردند- همانها الان شده‌اند عکاس تبلیغاتی، برای اینکه آن منظر و ابهت و زلالی هنری عکس از بین رفت، یعنی از بین بردند، در حقیقت سیاستگذاری از بین برد. در اینجا بحث جامعه‌شناسی است. انگیزه‌های درونی همواره وجود دارد اما گاهی پس زده می‌شود یا آن را تحویل نمی‌گیرند. گاهی یک نفر چون انگیزه دارد عکاسی می‌کند، پولش را صرف چاپ و خرید کاغذ و فیلم می‌کند و آرشیو می‌کند، حتی اگر مخاطبی نداشته باشد. ولی وقتی بداند که ملاکها وارد شده و او را پس می‌زنند، حتی شرم می‌کند چون از موقعیت شخصیت خود وحشت دارد. به قدری تقلید در آثار هست که بعضی از نمایشگاهها را مجبورم بدوم و سریع از در خروجی خارج شوم چون چشمم پر از عکسهای غربی است، دائم شبیه می‌بینم، دانشجو برای اینکه عکس بگیرد با ملاک و گزینه‌های غربی آنها را می‌بیند و عین آن را می‌سازد و تصنعی است و این سخیف‌ترین کار برای یک دانشجوی هنرمند عصر علم است.

آیا مشکل فقط غرب‌زدگی و تقلید از نگره‌های غربی است؟

یک نکته که همیشه در دلم مانده؛ این است که الان دیگر در درون خود بچه‌های به ظاهر مسلمان هم مافیایی تشکیل شده که حتی بچه‌هایی از جنس خودمان را که از آنها آموختیم پس می‌زنیم، رفتار و برخورد نادرست داریم. مدیران ما هم مطلع هستند ولی آن قدر بی‌خاصیت و خنثی هستند که لب از لب تکان نمی‌دهند. این به نظرم خیلی مهم است و باید شکافته شود. جریان مافیایی در مدیریت فرهنگی نمی‌خواهم بگویم متصل به جریان دهکده جهانی است اما از لحاظ بی‌اعتمادی به جریان حکومت باعث می‌شود که ما اصل نفسها را پس بزنیم و نگذاریم دوباره برای ما باشند. ماجرا چیست؟ جریان منافع مادی دارد، اینکه باسوادها پایین باشد، می‌ترسند یک آدم باسواد بیاید و همه چیز رو بشود. شما در این جریان درگیر بودید، نفسهای ما غمخوار ندارد، مثل اینکه شهروند این جامعه به شمار نمی‌آییم.

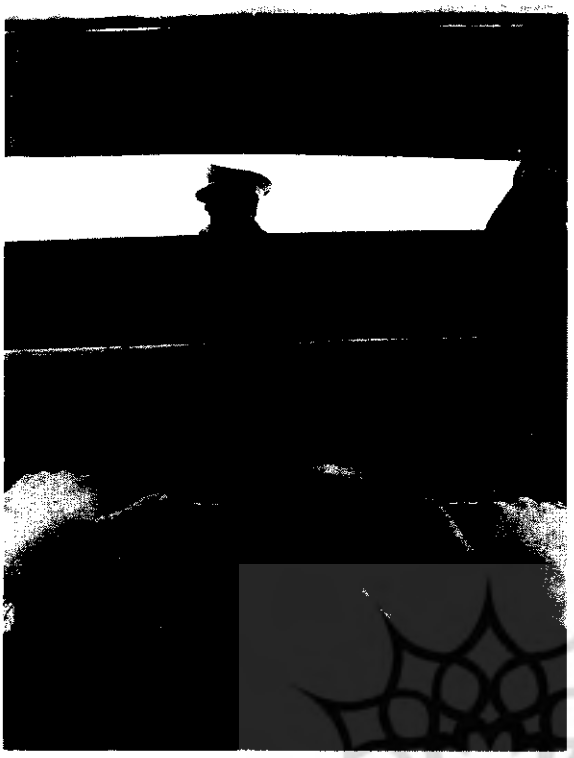
مقاله من به عنوان یک مقاله برگزیده در ابتدای کتاب آقای ناطقی چاپ شد. یکی از اعضای تجسمی اینجا حمله کرد که این آدم این قدر کارش قابل نیست؛ به عنوان یک بچه‌مسلمان کاری کرده، رفته هلند و آلمان عکسهایی گرفته، نگاه به نان در تبلیغات و مصرف‌گرایانه بودن فرهنگ غرب؛ عکسهای فوق‌العاده خوب با کمپوزیسیونهای عالی. آنها را سر کلاس درس بردم و یک جلسه را به کتابهای «تولد در زندان» آقای ناطقی اختصاص دادم. ایشان باید تشویق شود؛ حتی اگر متوسط الحال باشد. درگیری شدیدی بین آن آقا و بنده پیش آمد که مقاله شما حیف است، شما خیلی لطف کردید به او، در حالی که ما پسرخاله نیستیم و به خاطر چند مقاله یک ریال هم دریافت نکردیم. یک تعداد نوجوان (از انجمن عکاسان) آمدند پرسیدند، صحبت کردند، پیاده کردیم و شد یک مقاله... این تنگ‌نظریها! که البته لزومی ندارد در تحلیلهای ما در این بحث وارد شود.

فکر می‌کنم این قدر هست که تأثیر جدی داشته باشد. به نظر می‌آید هست؟

بله، کسی که می‌گوید من وارث آوینی‌ام ـ مثل اینکه آوینی شهید شده که او میراث‌خور ایشان باشد- در بینال گرافیک باید داور باشد، جایزه اول را باید بگیرد، در اینجا هم مدیریت مطلق مال ایشان باشد. این نوع تنگ‌نظری به کجا می‌انجامد؟ به غیر از اینکه انرژی صرف نگه داشتن ایشان شود که رشد نکند و او هم تمام همّ و غمّ خود را بگذارد که من را خنثی کند و ما دو تا در خنثی کردن هم باعث رشد بیگانگانی هستیم که آزادانه در بالاترین جایگاههای نقد و بررسی و سیاستگذاری، همه شئون هنری نسل آینده را تعیین می‌کنند.

آیا می‌توان تا حدی مانع آنها شد؟

من می‌خواهم بگویم این تقصیر آدمها نیست. اینجا ارتباط بین اجزای متحد ارگانیک از هم گسسته شده. وقتی می‌گوییم ارگانیک یعنی رأس و دست و قلب و ورید، همه در فرمان عقل و خرد هستند. اگر



فرد خطری احساس کند، مغزش دستور می‌دهد که سریع از اینجا دور شو. قلبش سریع‌تر می‌زند و پایش موضع را ترک می‌کند. حالا اگر در این نظام ارگانیک رابطه یکی قطع شود، ریه یا قلب به اندازه کافی خون‌رسانی و اکسیژن‌رسانی نکند، یعنی اجزای ارگانیک با هم متحد نباشند، اما شخص اراده کند که از خطر فرار کند، چه می‌شود؟ اینجا این شکل را داشت. آقای مخملباف، فنائیان، محتشم فلاح، حیدری، فدوی، ضرغام، نوروزطلب، خسروجردی و تمام اینها با هم بودند، یعنی ما نقاشی می‌کردیم، اینجا شب شعر بود، گاهی کار و قلم را می‌گذاشتیم کنار می‌دیدیم آقای علی معلم یا خانم سپیده کاشانی چه می‌گویند، آقای مهرداد اوستا از زیبایی‌شناسی شعر معاصر چه می‌گوید، همان موقع گروه تئاتری پایین تمرین می‌کردند، می‌رفتیم تئاتر می‌دیدیم. آقای مخملباف بینش و درک کمپوزیسیون را از نقاشی گرفت. اینها را هر کدام در یک واحد مستقل و بدون ارتباط با هم بلوکه کردند؛ این بزرگ‌ترین خیانت بود، یعنی اجزا کاملاً منفصل از هم. یک مدیر بادرایت می‌تواند با واحدها تک‌تک درگیر شود. بر آنها غالب شود؛ بی‌آنکه صدمه‌ای داشته باشد. این را دریافتیم و ادامه پیدا کرد. حتی آقای بنیادیان سعی کرد اتحاد ایجاد کند، واحد تجسمی و واحد عکاسی را یکی کند و آن واحد را با واحد دیگری، ولی عملاً گروه خون مجموعه نمی‌پذیرد. این مخصوص حوزه هنری نیست؛ ما در جاهای دیگر هم مبتلا هستیم، یعنی معمارها برنامه درسی هنر این مملکت را می‌نویسند و یک معمار مدیر موزه هنرهای معاصر می‌شود. وقتی من هنرمند که هم عکاسم و هم معلم عکاسی، می‌گویم آقای فلان، می‌گوید نه. او به شدت مذهبی و وابسته به نظام است، یک نماینده از سفارت انگلیس باید بیاید. کیف انگلیسی سریال خوبی بود و دیدیم آدمهایی را که خط از انگلیس می‌گیرند. یکی از همکاران دانشگاهی من را دعوت کردند، گفت نمی‌روم چون اگر بروم، آلوده به ذهنیات آنها می‌شوم، ولی بعضیها اِبا ندارند که جایزه ممتاز بهترین موزه‌دار را بگیرند و مبلغ هنر غرب باشند.

یادم هست عکسهایی که از شکنجه یا کشتار مردم در طول دوران انقلاب به‌خصوص ۱۷ شهریور چاپ شده بود، دست به دست می‌گشت و مردم را بسیار به هیجان می‌آورد. بنابراین دوربین عکاسی وسیله‌ای برای مبارزه جدی و انقلابی شده بود