کتاب جناب عالی

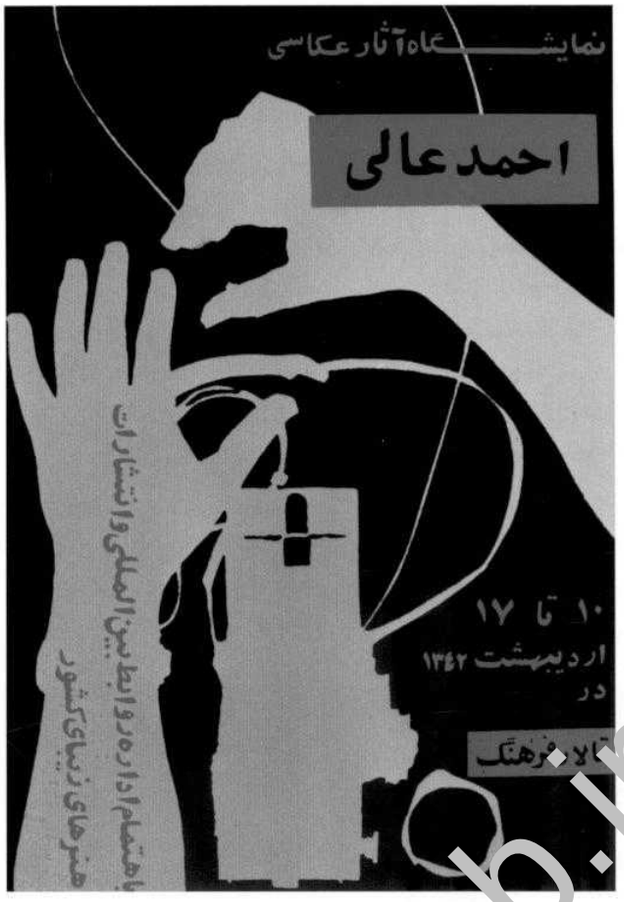
گزیده‌ای از نقاشی‌ها
و عکس‌های احمد عالی
۱۳۳۲ - ۱۳۹۳

www.ketab.ir

www.ketab.ir

سرشناسه: عالی، احمد، ۱۳۱۴ – • عنوان و نام پدیدآور: کتاب جناب عالی: گزیده‌ای از نقاشی‌ها و عکس‌های احمد عالی ۱۳۹۳ ـ ۱۳۳۲. • مشخصات نشر: تهران: چاپ و نشر نظر، ۱۳۹۵. • مشخصات ظاهری: ۳۷۶ ص.: مصور، (بخشی رنگی)، عکس.؛ ۲۴×۳۱ س‌م. • شابک: ۱ـ۱۹۱ـ۱۵۲ـ۶۰۰ـ۹۷۸ • وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا • عنوان دیگر: گزیده‌ای از نقاشی‌ها و عکس‌های احمد عالی ۱۳۹۳ ـ ۱۳۳۲. • موضوع: عالی، احمد، ۱۳۱۴ ــ • موضوع: عکاسان ــ ایران • موضوع: عکس‌ها ــ ایران • موضوع: نقاشان ایرانی • موضوع: نقاشی و طراحی • رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ ۱۷ک۲ع/TR۶۵۴ • رده‌بندی دیویی: ۹۵۵/۷۷۹ • شماره کتابشناسی ملی: ۳۶۸۰۲۳۸

موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر • نشانی: خیابان ایرانشهر جنوبی ـ کوچه شریف ـ شماره۲ • تلفن: ۸۸۸۲۸۹۰۳ ـ ۸۸۸۴۳۲۹۴ • www.nazarpub.com • info@nazarpub.com • **کتاب جنابِ عالی** • گزیده‌ای از نقاشی‌ها و عکس‌های احمد عالی • ۱۳۹۳ـ۱۳۳۲ • مقدمه‌ها: مهران مهاجر ـ بهزاد نژادقنبر • طراح گرافیک و طراح جلد: حسین فیلی‌زاده • مترجم: حمیدمرعشی • اسکن تصاویر: فرآیند گویا (با تشکر ویژه از محمود رسایی و هاشم تاجیک) • آماده‌سازی پلیت‌ها: کحالی • نظارت فنی پیش از چاپ: سعید کاوندی • مدیر تولید: مهدی ابراهیم • چاپ: چاپ و نشر نظر • چاپ نخست: ۱۳۹۵ صحافی: معین • تیراژ: ۱۱۰۰ • شابک: ۱ ـ ۱۹۱ ـ ۱۵۲ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸ • باتشکر از سیامک غنیمی‌فر مدیر عامل محترم شرکت نقش. © تمامی حقوق برای ناشر محفوظ است. هر نوع تکثیر، انتشار یا استفاده از تمامی یا بخشی از تصاویر و متن کتاب به شکل فتوکپی، الکترونیکی، ضبط و ذخیره در سیستم‌های بازیابی و پخش، ممنوع و قابل پیگرد قانونی است.



پوستر . سریگرافی . طراحی و اجرا: احمد عالی . ۱۳۴۲
Poster . Serigraphy . Design and Printed by Ahmad Aali . 1963

در پی احمد عالی[1]

راه افتادم و به جستجوی احمد عالی و کارهایش رفتم. نمی‌دانم در پی چه چیزی راه افتادم. آیا این عشقی شخصی به این آدم بود یا در پی خشت بنیادین عکاسی هنری ایران بودم. بیست و چند سال است او را می‌شناسم. هیچ گاه شاگرد مستقیم او نبودم و سر کلاس‌ی ننشسته‌ام. اما بیست و چند سال است شاگردش بوده‌ام و او بسیار به من آموخته و دریغ که من شاید اندک آموخته باشم. دوستش داشته‌ام ـ و این سخنی است اغراق‌آمیز تا که او بی‌اندازه دوست‌داشتنی است. در این سال‌ها بسیار او را دیده‌ام و بارها با او دم زده‌ام. دیده‌ام چه کارهایی کرده و چه راه‌هایی را رفته و چه کارهایی می‌کند و چه راه‌هایی را می‌خواهد برود. چه آهسته راه رفته اما چه اندازه این راه را ـ یا بهتر بگویم راه‌ها را ـ هوشیارانه شکافته و پیش رفته. رفتم تا ببینم او این راه‌ها را چگونه رفته است، چگونه نقاشی واقع‌گرا به عکاسی روی می‌آورد و عکاسی می‌کند. پیدا کنم چه می‌شود که حدود پنج دهه پیش آدمی به این شکل به عکاسی روی می‌آورد. نقاشی جوان که در اواخر دهه‌ی ۱۳۳۰ در پی نوجویی در نقاشی برمی‌آید، با دیگر نقاشان نوگرا به حشر و نشر می‌نشیند و در نهایت راه این نوجویی را در رسانه‌ای دیگر یعنی عکاسی می‌بیند. خود او این ماجرا را چنین باز می‌گوید:

> اگر اشتباه نکنم در اواخر سال ۱۳۴۲ یا اوائل سال ۱۳۴۳ بود که به پیشنهاد کامران کاتوزیان و به یاری ناصر مفخم و چنگیز شهوق انجمن هنرمندان هنرهای پلاستیک تشکیل شد. محل فعالیت نمایشگاهی این انجمن در گالری صبا (در خیابان صبای جنوبی) بود، و اکثر فعالین هنرهای تجسمی، با نیت ارتقاء هنرهای پلاستیک و مدرن و روزآمد کردن آن، عضو این انجمن شدند. بعد از برگزاری چند جلسه‌ی مجمع عمومی در منزل ناصر مفخم، بر اثر اختلاف سلیقه‌ها انشعابی صورت گرفت و عملاً انجمن هنرمندان هنرهای پلاستیک منحل شد. انشعابیون در گرماگرم بحث و گفتگو و تجربه‌ی ناکام گروهی، به فکر تشکیل گروهی هم‌سلیقه برآمدند.
> اواخر سال ۱۳۴۳ مرتضی ممیز، منصور قندریز، و سیروس مالک، با همان نیت معرفی هنر مدرن، تالار ایران را روبروی در اصلی دانشگاه تهران تأسیس کردند (یا به قول امروزی‌ها گالری زدند). خود ممیز در کتاب روبرو (گفتگوی ابراهیم حقیقی با مرتضی ممیز) از این اقدام حرف می‌زند. ممیز را به خاطر نوآوری‌هایش می‌ستودم و قبولش داشتم. در ساختار کارهایش استحکام و قدرتی نهفته بود که بیننده را جذب می‌کرد. آشنایی شخصی من با او ـ اگر اشتباه نکنم ـ به سال ۱۳۴۰ در کتاب هفته اتفاق افتاد، که منجر به دوستی دیرپایمان شد تا پرواز او در ۱۵ آذر ۱۳۸۴.
> سومین نمایشگاه تالار ایران به پیشنهاد ممیز به کار عکاسی اختصاص داده شد (دیگر اعضای تالار ایران گرایشی به این کار نداشتند). این نمایشگاه گروهی با کارهای ۲۸ عکاس تشکیل شد و نمونه‌ای بود از ماهیت و نگرش عکاسان در آن دوران.

۱. این نوشته حاصل چند گفتگوی شفاهی و مکتوب با احمد عالی است. گفته‌های احمد عالی گوشه‌هایی ناگفته و جذاب از زندگی هنری وی را بازگو می‌کند.

www.ketab.ir

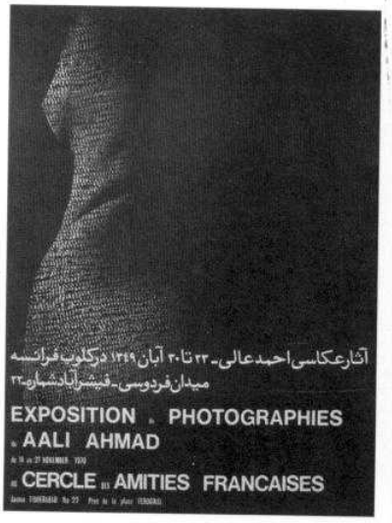
اما احمد عالی در این رسانه‌ی جدید چه می‌جست. خودش می‌گوید:

قبل از این‌که با مسائل عملی عکاسی آشنا شوم و کارهای مختلف فیزیکی و شیمیایی شگفت‌انگیز را در تاریکخانه تجربه کنم، مدت قریب دو سال (از سال ۱۳۳۷) کارم این شده بود که مجلات و نشریه‌های عکاسی را تماشا کنم ـ مثلاً کتاب‌های سال و مجلات ماهیانه‌ی عکاسی و هر آن‌چه درباره‌ی عکاسی بود، اعم از دوربین‌ها و روند کار در تاریکخانه، و نیز گاه گداری هم کتاب یا آلبوم‌های اختصاصی عکاسان سال‌های اواخر دهه‌ی پنجاه و اوائل دهه‌ی شصت میلادی را نگاه می‌کردم. این شده بود کار روزانه‌ی من. در مراجعات مکرر به این منابع، عکسی را که حاوی فرم و کمپوزیسیون متناسب با محتوا می‌دیدم، آنالیز می‌کردم. یعنی بر اساس مبانی هنرهای تصویری تقسیم‌بندی‌های تاریک و روشن و والورهای میانی یا به عبارتی سطوح سیاه و سفید و خاکستری را ارزیابی می‌کردم، و این مجموعه را در کادری قرار می‌دادم که از نظر بصری دلخواهم بود. و در برخورد با عکسی که نمی‌توانستم دخالت و تصرفی در جهت فرم و کمپوزیسیون و کم و زیاد کردن سفیدی‌ها و سیاهی‌های آن اعمال کنم، می‌گفتم کاش این عکس من بود.
کم‌کم این خواسته فروکش کرد و سراغ مسائل محتوایی و ذهنی در ساختار عکس و عکاسی رفتم. مجموعه‌ی این خواسته‌ها مثل این‌که ظرف فراگیری‌ام را پر کرده باشد. دیگر آن هیجان قبلی را از دیدن عکس‌های دیگران در خود ندیدم. مثل این‌که وقتش رسیده بود خودم دست به کار شوم. آشنایی با مدیوم عکاسی کشف دنیای گسترده‌ای را در هنرهای تجسمی برایم به همراه داشت.

طراح پوستر: احمد عالی . ۱۳۴۴
Poster designed by Ahmad Aali . 1965

طراح پوستر: احمد عالی . ۱۳۴۶
Poster designed by Ahmad Aali . 1967

طراح پوستر: احمد عالی . ۱۳۴۷
Poster designed by Ahmad Aali . 1968



طراح پوستر: احمد عالی . ۱۳۴۹
Poster designed by Ahmad Aali . 1970

این گونه شد که احمد عالی راه عکاسی خود را می‌آغازد یا به قول خودش ظاهراً تکلیفش با عکاسی روشن می‌شود. دوربینی می‌خرد و شروع به کار می‌کند. او نخست با دقت در بروشورهای دوربین و دستور عمل‌های سازندگان وسائل عکاسی، در آن‌ها می‌کاود و ظرائف عمل عکاسی را می‌آموزد. دقت و موشکافی او موجب می‌شود دیری نپاید که او زیر و بم‌های بنیادین کار را فرا گیرد. می‌فهمد عینیت موضوع و غنای جزئیات دو عنصر بنیادین عکس است. اما نگاه نوجوی عالی می‌کوشد تا این زیر و بم‌ها را زیر و بالا کند. راه رفتن احمد عالی در مسیر عکاسی همین زیر و بالا کردن‌ها و کاویدن‌ها است. می‌خواهم بکوشم برخی گوشه‌های این کاوش‌ها را بجویم. بگذارید بازهم داستان را از زبان خودش بشنویم:

دیدن و پیدا کردن جزئیات یکی از دل‌مشغولی‌های من بوده و هست. از این طریق در بازنمایی آن‌چه می‌بینم و انتخاب می‌کنم خیلی آسان به کلیات رسیده‌ام. هر جا لازم بوده دقت در نشان دادن جزئیات را حتی بیشتر از واقعیت عینی در نظر بگیرم، این کار را در ساختن تصویر نقاشی یا عکاسی خودخواسته و خودآگاه انجام داده‌ام. و البته این امر بدان معنا نبوده هر چه را دیده‌ام عیناً بازسازی کنم ـ دخالت‌هایی را جائز دیده‌ام. این عمل در نقاشی‌هایم آسان صورت گرفته و در عکاسی‌ام کمی مشکل‌تر بوده (داخل پرانتز بگویم اصولاً حل مشکل همواره مطلوب من بوده است). در نقاشی می‌شود صورت مسئله را به راحتی تغییر داد، اما در عکاسی این امکان به آسانی میسر نیست. انتخاب صحنه در کادری معین با ترکیب و فرم هماهنگ با معنا و محتوای تصویر، دقت و حوصله زیادی لازم دارد. باید این دقت و حوصله را به خرج داد. اساس کارهای تصویری من به این منوال ساخته شده.
من معتاد به مکاشفه در وسعت عمل عکاسی «به عنوان یک رسانه و یک مدیوم که گستردگی و عملکرد آن را در بیان واقعیت‌های دگرگون‌شده نشان می‌دهد» هستم. از این جهت توان عکاسی را در نگرش به موضوع‌های ناگفته و نادیده حتی‌المقدور در نظر گرفته‌ام و در این کشف و شهود هرگز فرم و ترکیب را جدا از محتوا ندانسته‌ام و از ارزش‌های مبانی هنرهای تصویری در خروجی کارهایم بهره‌ی فراوان برده و مقدم بر همه‌ی ارزش‌های تصویری مسئله‌ی زیبایی‌شناسی را در

www.ketab.ir

اولویت قرار داده‌ام.

احمد عالی با چنین نگرشی به عکاسی روی می‌آورد. او در پی کشف امکانات بیان هنری در این رسانه است و در جستجوی خود از سویی به زمینه‌ی نقاشی خود اتکا می‌کند و از سوی دیگر اما کانون توجه خود را به ویژگی‌های تمایزدهنده‌ی عکاسی معطوف می‌کند. امکان دوربین در بازنمایی دقیق جزئیات موضوعی است که از همان آغاز دغدغه‌ی او می‌شود، به نحوی که او در انتقال و پرداخت جزئیات در چارچوب سطح حساس عکس دقتی وسواس‌گونه به خرج می‌دهد. عکس‌های تخت جمشید (ص۷۹ـ۷۴) و نیز عکس‌های بم (ص۸۳ـ۸۱) نمونه‌ای از این توجه باریک‌بینانه‌ی او در بازنمایی جزئیات است که در بستری از آگاهی به قالب‌های صوری و ترکیب‌بندی تصویری شکل گرفته‌اند. او هم‌چنین به موضوع پیش روی دوربین حساس است. اما این موضوعات غالباً پیش‌دیده نیستند، یا اگر چنین‌اند او چنان آن‌ها را می‌بیند که انگار پیش‌تر دیده نشده‌اند. بگذارید ببینیم خودش چه می‌گوید:

> اوائل کار عکاسی‌ام جزئیاتی را می‌دیدم که به کلیت موضوع مربوط بود و آن را کمال می‌بخشید ـ توجه به حاشیه‌ی اتفاق‌ها یا موضوع را می‌گویم. از این جهت به فضاهای جدیدی می‌رسیدم با جذابیتی بیشتر از اصل موضوع. حالا اسم این را می‌توان واقع‌گرایی، مستندنگاری یا نسخه‌برداری دقیق از واقعیت گذاشت یا نه، نمی‌دانم. خودم اسمی برای این کارها ندارم.
>
> برای نشان دادن انتخاب خودم لازم دیده‌ام دخالت‌هایی در عینیت آن‌ها کرده باشم که از مستندنگاری دور باشد، گو این‌که نتیجه‌ی کار فیزیکی، مکانیکی و شیمیایی رسانه‌ای به نام عکاسی بی‌بروبرگرد مستندنگاری است. اگر شما از هر چیزی که رویت می‌شود بخواهید عکس بگیرید لحظه‌ای از زمان در حال گذر را در کادری معین متوقف کرده‌اید و تصویر به دست آمده عکسی است مستند و عنوان دیگری هم نمی‌شود به آن تحمیل کرد، حتی اگر این خروجی به دست آمده سفید یا سیاه محض باشد در همان کادر معین.
>
> معنا بخشیدن نوعی تزریق است که واقعیت را دگرگون می‌کند. دگرگونی واقعیت به مخاطب تلقین می‌شود. این کار دعوتی است برای تفکر، حدس و گمان. می‌توان این معنا بخشیدن را به واسطه‌ی تداعی و تحریک ذهن و تفکر مجازی به جریان انداخت ـ تصویری که بیننده‌اش را به سؤال و چرایی برمی‌انگیزد قابل تأمل و تفسیر است. من این فضای تصویری را جدا از ثبت لحظه‌ها در رخدادها می‌بینم که خیلی واضح و آسان و زودگذر خود را معرفی و تعریف می‌کنند.
>
> در برخورد اولیه با یک رخداد یا هر جای دیگر، وسوسه‌ی نامتعارفی این ظاهر موضوع است که احساس را تحریک و جذب خود می‌کند (من اسم این حالت را دید توریستی گذاشته‌ام). وقتی این احساس به ادراک برسد لازم است عمق واقعه را در اتفاقات حاشیه‌ای جستجو کرد. البته این کار گشتن به جلوه‌های ظاهری و لحظه‌های گذرای زمان را می‌طلبد. این‌جا است که همه‌ی دانسته‌های فنی و تصویری به یاری دست و تفکر در لحظه‌ای توانسته با انتخابی مشخص قسمتی از این حاشیه را از متن جدا کند و به تعبیری تکه‌ای از واقعیت را به تصویر دربیاورد که مفهومی عام پیدا می‌کند.
>
> پیدا کردن صحنه‌های حاشیه‌ای در متن یک اتفاق و حادثه از دل مشغولی‌های من است. همان‌طور که قبلاً اشاره کردم از مستندسازی و مستندنگاری در عکاسی غیرکاربردی‌ام پرهیز دارم. این به آن معنا نیست که رخدادهای زمینه‌ساز را نادیده بگیرم. همواره سعی‌ام بر این بوده در این رخدادها چیزی را ببینم که دیگران توجهی به آن ندارند. این اتفاق نمی‌افتد مگر دور از هیجان و وسوسه‌ی اولیه در برخورد با اتفاقات و صحنه‌های نادیده. این نوع روش کار و نگرش محدودیتی را هم همراه دارد که در تولید کار تأثیرگذار است و کمیت را تقلیل می‌دهد.

تجسم گفته‌های احمد عالی را به روشنی در عکس‌های کم‌شمارش از دوران انقلاب می‌توان دید. چگونه در آن دوران سیاسی و سپیدی، او پیش‌نگرانه خاکستری می‌دید. به عکس اجتماع مردم دور حوض مسجد شاه (ص۳۱۷ـ۳۱۶) بنگرید که او در کناره ایستاده و کناره‌ها را می‌بیند و مرکز را ابهام تیره‌ی خاکستری می‌پوشاند؛ و یا آن پرنده‌ی آهنی (ص۳۲۰) در آن آسمان خالی که آشکار نیست با چشم‌های پراکنده‌ی آدم‌های پایین عکس چه کار دارد؛ و یا چگونه دیوارنوشته‌ها در عکس‌هایش بدل به کنش‌های انتزاعی شُرّه‌کنان رنگ‌ها (ص۳۳۳ـ۳۳۲) می‌شوند، و ما با رمزگشایی این چکه‌ها و شره‌ها باید به تفسیر آن رخدادها بنشینیم.

معضل زمان، معضل همیشگی عکاسی است. درست است که بوم نقاشی هم بومی است ساکن و متوقف در زمان، اما چارچوب عکس برآمده از گسستی است که سازوکار دوربین در پیوستار زمان پدید می‌آورد. نوسان میان زمان ایستای عکس و زمان گذرای جهان، و کشمکش میان گذشته و حال همیشه همراه عکاس و بیننده است. این نوسان و کشمکش هم دغدغه‌ی ذهنی احمد عالی بوده و هم در کارهایش نمود بصری پیدا کرده است. خود عکاس می‌گوید:

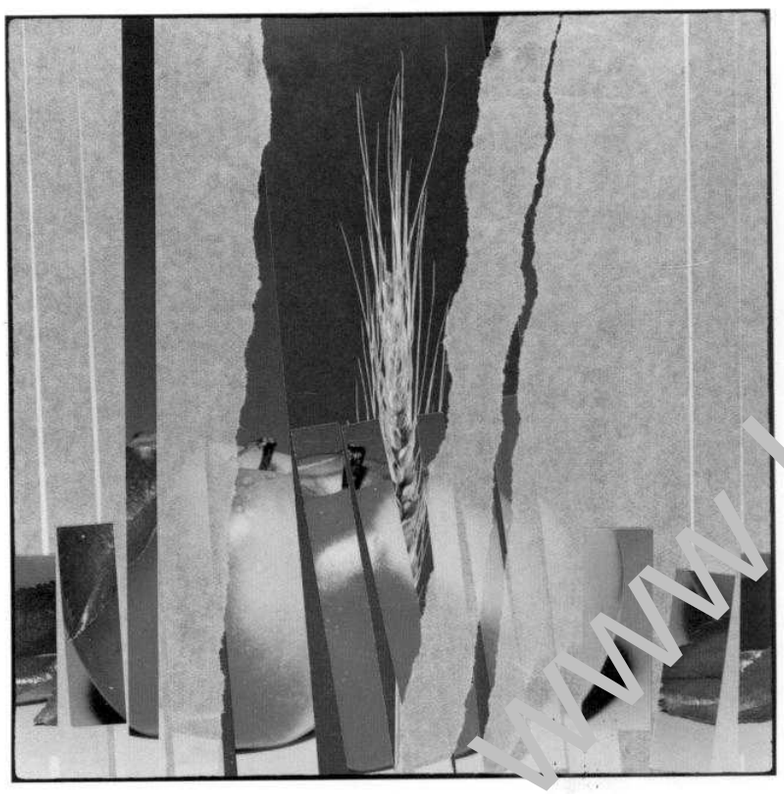
> ببینید هر عکس که گرفته می‌شود تعلق به گذشته پیدا می‌کند. این عکس گذشته را در زمان و مکانی معین ثابت و ماندگار می‌سازد، و این خاصیت در طبیعت چیزی است به نام عکاسی که نباید از آن غافل شد ـ نگاه کنید به عکس‌های خبری، گزارشی، تمام عکس‌های مستند اجتماعی، تحقیقاتی، یادگاری و ... که زمان گذشته در آن‌ها معیاری است برای اطلاع‌رسانی، نتیجه‌گیری، یادآوری، تجدید خاطره و ...
>
> ثبت همه‌ی مستندات با در نظر گرفتن زمان حال و گذشته صورت می‌گیرد و الگو و شاخصی می‌شود برای مقایسه‌ی نهایی و به اصطلاح امروزی «خروجی مسئله»، که بار کاربردی آن در این مقوله تعیین‌کننده و بسیار کارآمد است، و شکی در آن نیست که بدنه‌ی اصلی عکاسی و کار عکاسان در ژانرهای گوناگون را این نوع کار استحکام می‌بخشد.
>
> من در کارهای غیرکاربردی‌ام همواره سعی کرده‌ام زمان را ساکن و ایستا نبینم ـ به همین دلیل از مستندنگاری دوری

www.ketab.ir

جسته‌ام.

زمان در حال گذران و حرکت نامرئی آن برایم مسئله‌ای بود که در شروع کارم پی‌گیر آن شدم و با کنار هم گذاشتن چند تصویر، در تداوم آن‌ها به ارتباط ذهنی رسیدم با معنا و مفهومی دیگر، در زمان و مکانی دیگر و مکانی متغیر، با تداوم و حرکت مجازی (ص۲۳۶).

به واسطه‌ی تأمل در نحوه‌ی بازنمایی زمان در عکس، احمد عالی به یکی از ویژگی‌های بنیادین زبان عکاسی‌اش می‌رسد: کنار هم چیدن عکس‌ها. او شیوه‌ی کنارهم‌گذاری عکس‌ها را از منطق خود عکاسی یعنی گزینش و تکه‌برداری می‌آموزد و به کار می‌گیرد. به گمان من دو نکته در این ویژگی بیانیِ کارهای وی اهمیت زیادی دارند. یکی این‌که او نه از طریق اندیشه‌ی انتزاعی بل به واسطه‌ی کنش انضمامی و فرایند عکاسی به این راه می‌رود، یعنی احمد عالی این هم‌نشینی عکس‌ها و چینش آن‌ها را نه به واسطه‌ی اندیشه‌ای پیشینی و تحمیلی بل در جریان مراحل گوناگون عکاسی کشف می‌کند و می‌پروراند و با استمرار و در طی زمان آن را بدل به ویژگی تمایزدهنده‌ی کارش می‌کند. دوم آن‌که او با همنشینی عکس‌ها تنها به بسط زمان توجه نمی‌کند و بسط فضا و مکان نیز دل‌مشغولی دیگری در ذهن عکاس می‌شود ــ این گونه، تجربه‌ی هنری از طریق هم‌کناری عکس‌ها بدل به ویژگیِ پایدارِ کار عالی تا امروز می‌شود. این جنبه به اشکال گوناگونی در کارهای وی جلوه می‌کند. گاه زمان تنها در بازه‌ای کوتاه گسترش پیدا می‌کند مانند پرتره‌ی احمد شاملو (۱۳۷۲)، و گاه زمان اشاره به زمان زیست آدمی دارد مثل پرتره‌ی پیرمردها در کلاته ملا (۱۳۵۳). گاه گسترش زمانی و مکانی درهم‌می‌آمیزند و به فرایند کنش هنری اشاره می‌کنند مانند تصویر عباس بلوکی‌فر (۱۳۵۲). در اثر نُه‌تکه‌ی دست‌ها (۱۳۴۵) زمان و مکان در تیرگی پس‌زمینه محو شده‌اند و انگار ما در تردید و اضطرابِ حالتِ عاطفی معلق گشته‌ایم. در عکس‌های فضاهای شهری تهران، او با این تمهید تجربه‌ی گسسته‌ی ما از این شهر چهل‌پاره را ابتدا



۱۳۷۸
1999

ماشین آریا . ۱۳۴۶
Ariya . 1967

www.ketab.ir

با نظمی هندسی تکه‌تکه می‌کند و مدام در سطح و عمق بصری و فرهنگیِ این تکه‌تکه‌گی جولان می‌دهد. باری او خود به تفصیل درباره‌ی این تمهید سخن گفته است:

عمل چیدن یکی از ویژگی‌های ذاتی عکاسی است که در دو مرحله صورت می‌گیرد. دفعه‌ی اول انتخاب و جدا کردن تکه‌هایی است از آن‌چه رویت می‌شود، نوبت بعدی پردازش و عینیت بخشیدن به عناصر به دست‌آمده از نوبت اول است که به صورت تصویر درآمده است. وقتی ما بخواهیم چند تا از این تصاویر را کنار هم قرار دهیم این عمل چینش را انجام داده‌ایم. نمونه‌هایی از این شیوه در تاریخ عکاسی با نام‌گذاری‌هایی از قبیل فتومونتاژ و فتوکلاژ مطرح شده است. معنا بخشیدن به محتوا و هماهنگی فرمی در این تجربه‌ها موجب خلق کارهای ماندگاری شده است. من هرگز نتوانسته‌ام از این امکان چشم بپوشم. اما ماجرای کارهای موزائیکی که زبان خاص عکاسی‌ام هم هست ـ در این مقوله زیاد صحبت کرده‌ام و شاید این آخرین بار باشد که آن را مطرح می‌کنم.

اوائل کار عکاسی دوربینی خریدم که فیلم ۱۲۰ می‌خورد، با قطع شش در شش و لنز نرمال ۸۰ میلیمتری. در سفری به تخت جمشید، این لنز نرمال محدودیتی در زاویه دید و انتخاب موضوع ایجاد می‌کرد که تصورش را نمی‌کردم. برای جبران این محدودیت آمدم از چهار زاویه‌ی انتخابی‌ام عکاسی کردم و آن‌ها را موقع چاپ کنار هم و پایین و بالا قرارشان دادم. دو تصویر از کارها را در نمایشگاه اولم به نمایش گذاشتم (سال ۱۳۴۲ در تالار فرهنگ). بزرگان عکاسی آن زمان گفتند این کارها بر خلاف

اصول و قوانین عکاسی است و درست نیست. باید از لنز واید انگل استفاده می‌شد! در نداشتن لوازم مناسب و در مواجهه با محدودیت‌ها مشکل را برای خودم به نحوی برطرف می‌کردم ـ حل مسائل و مشکلات بود که راضی‌ام می‌کرد و کاری با درست و نادرست نداشتم. تجربه‌ی دیگرم هم در حین برگزاری نمایشگاه دوم‌ام در سال ۱۳۴۴ رخ‌داد. می‌خواستم عکسی را بزرگ‌تر از اندازه‌ی معمول نمایش دهم، چون لوازم و وسائل این کار را نداشتم، آمدم ۳۰ برگ کاغذ ۲۵×۲۰ سانتی‌متری را در تاریک‌خانه پهلوی هم قرار دادم و چاپ‌شان کردم. ظهور یک‌نواخت و هم‌رنگ ۳۰ برگ کاغذ نور داده شده در تشتک ۳۰×۲۴ سانتی‌متر برایم کار زیاد سختی نبود. قبل از ظاهر کردن قطعات را شماره‌گذاری کرده بودم که موقع چسباندن روی شاسی هر قطعه در جای خودش قرار بگیرد. متوجه شدم در عملیات ظهور و ثبوت یا شستشو، تعدادی از شماره‌ها پاک شده. در مدت زمانی که صرف پیدا کردن قطعات مرتبط به هم کردم فکرهای مختلفی برای اجرای نهایی به ذهنم می‌رسید. فکر می‌کردم اگر محدودیت‌های دستوری را نادیده بگیرم به فضاهای تازه و غیرمتعارف خواهم رسید. بالاخره با جابه‌جا کردن چند قطعه، جرقه‌ای در ذهنم زده شد که استارتی بود در رسیدن به چیزی که می‌توان فتوسیکوئنس یا موزائیک نامید و یا آن‌چه امروز فتواینستالیشن می‌نامند. به هر حال من شدم موزائیک‌کار عکاسی. یادم می‌آید در همان سال‌های اولیه‌ی عکاسی‌ام داشتم نمونه‌های چاپ‌شده از عکاسی مسافرت جنوب را ادیت می‌کردم که عکس‌ها ریخت زمین و پراکنده شد. چند عکس هم پشت و رو شد. این تاش‌های سفید بین رنگ‌های سیاه و خاکستری و عکس‌های روی زمین فرم و ترکیب هندسی جالب و جذابی به وجود آورد که با پس و پیش کردن تاش‌های سفید، تصویر جدیدی ساخته می‌شد. این اتفاق هم در رفتن به سوی فتومونتاژ، فتوکلاژ و مجموعه عکس بی‌تأثیر نبود. به نظر من این مهم‌ترین امتیاز در توان عکاسی است که می‌توان تداوم عینی و ذهنی را در مجموعه عکس به جریان انداخت و حرفی برای گفتن و گوشی برای شنیدن را مهیا ساخت.

من از این امتیاز در ساختن موزائیک‌هایم بهره‌ی فراوان برده و می‌برم. کارهای تولیدشده‌ام به این شیوه تا به امروز از ترکیب دو تصویر تا صد تصویر به صورت اوریژینال و تک‌نسخه و یگانه مثل یک تابلو نقاشی بوده که در معنا بخشیدن در محتوای آن‌ها از ریتم و توالی فرم استفاده کرده‌ام. در این کارها از عکس‌های «فول فریم» در قطع‌های مربع یا مستطیل استفاده کرده‌ام، و در مواقعی هم تکه‌ی یک عکس در کنار هم اثر واحدی را به وجود آورده، و در مواقعی دیگر صحنه‌های متفاوت معنا بخشیدن را از طریق ریتم و ارتباط ذهنی، ترکیب و فرم به عینیت متفاوت می‌رساند.

گاهی عکس‌ها را لب به لب و و بدون فاصله و ذهنی هم با فاصله کنار هم چیده‌ام. و این فاصله‌ها است که تعیین‌کننده‌ی ذهنیت مثبت یا منفی است و مخاطب را آزاد می‌گذارد تا نسبت به محتوای تصویر این فاصله‌ها را بندکشی بکند یا نکند.

می‌بینیم احمد عالی چگونه از طریق توجه به جزئیات ظریف و گاه پیش‌پاافتاده، فرایند عکاسی به تجربه‌ای نوآورانه روی می‌آورد، تجربه‌ای که ویژگی اصلی بسیاری از کارهای هنری او می‌شود. فتواینستالیشنِ خودنگاره با بخاری نمونه‌ای بارز از این تجربه‌گری و نوآوری است. او جدا از لحن و فحوای کنایه‌آمیزش در این اثر، در ماده‌ی بیانی نیز با جسارت امر پیش‌پاافتاده و زندگی روزمره را با هنر فاخر در هم می‌پیچد. بی‌افزون بر این در کارنامه‌ی هنری خود عکاسی پرتره را نیز دارد. پرتره‌های او در چارچوب قواعد رایج چهره‌نگاری آن دوران قرار نمی‌گیرد و میل به تجربه‌گری و بهره‌گیری از زبانی نو البته با دقتی زیاد به ویژگی‌های فنیِ عکاسی در آن‌ها دیده می‌شود. زبان نوِ عالی در بیشتر نمونه‌ها با شخصیت اجتماعیِ موضوع پیش روی دوربین (که اغلب هنرمندان هستند) هم‌خوانی محتوایی دارد و او در این کارها غالباً رابطه‌ی میان چهره‌ی هنرمند و اثر هنری یا آفریده‌اش را می‌کاود. اما خود وی به گونه‌ای دیگر از ماجرای پرتره‌هایش سخن می‌گوید:

درباره‌ی عکاسی پرتره باید بگویم برای تأمین هزینه‌های روزمره زندگی و هزینه‌های مضاعف عکاسی و نقاشی لازم بود درآمدی داشته باشم. ابتدا به این منظور کارهای مختلف، از گرافیک گرفته تا سری گرافی (سیلک اسکرین) و نقاشی پلاکارد سینما انجام می‌دادم. فکر کردم اگر این درآمد از طریق عکاسی باشد بهتر است و از پراکندگی انواع کارها کاسته می‌شود. این بود که از چهره‌های مطرح هنری دعوت کردم پرتره‌هایی از آن‌ها بسازم که عکاسخانه‌ای و پشت ویترینی نباشد. این کارها را در سومین نمایشگاهم به نمایش گذاشتم ـ سال ۱۳۴۶ در گالری بورگز. بر خلاف انتظارم استقبالی از آن‌ها نشد و رفتم سراغ عکاسی تبلیغاتی و معماری با دیدگاهی تازه. داشتم در این کار غرق می‌شدم که انقلاب به دادم رسید و عکاسی تبلیغاتی تعطیل شد.

البته احمد عالی در کارهای تبلیغاتی یا به گفته‌ی خودش عکس‌های کاربردی نیز ساده از کنار موضوع نمی‌گذشت و به صرفِ نمایشِ پرزرق و برق یک کالا بسنده نمی‌کرد. کوشش برای «ساختن» عکس و خلق کشاکش میان تصویر عکاسی و واقعیتِ جاری و زمان‌مند در این کارهای عالی هم دیده می‌شود. خودش به اختصار در باب این کارها چنین می‌گوید:

الان که آرشیو کارهای کرده‌ام را نگاه می‌کنم، گزینه‌هایی را اولویت می‌دهم که در کارهای «کرده و ناکرده» امروزم ناخودآگاه شکل می‌گیرد و تاریخ و زمان گذران وصل می‌شود به زمان حال.

کار عکاسی احمد عالی به خلق و ساخت عکس‌هایش محدود نمی‌شود. او در دوره‌ای به آموزش عکاسی در فضای آکادمیک پرداخت. به گمانم او آموزش عکاسی را نیز مانند کار هنری‌اش با دقت و جدیت پی می‌گرفت. متاسفانه سر جمع این دوره بیش از پنج سال نبود ـ دو دوره‌ی سه ساله و دوساله که با وقفه‌ای پنج ساله پیش و پس

www.ketab.ir

از انقلاب صورت گرفت. چرایی کوتاهی این دوره پرسشی جدی است. چرا هنرمندی این چنین در انتقال تجربه‌های خود باید با محدودیت‌هایی مواجه شود؟ چرا ما مدام در ساخت و استمرار سنت هنری از رفتن بازمی‌ایستیم یا به بن‌بست می‌خوریم؟ اگر بخواهیم در هنر امروز تأمل کنیم باید به این پرسش‌ها بیاندیشیم. پیش‌تر گفتم کلاس درس احمد عالی را تجربه نکردم. پس بگذارید ماجرای تدریس او را مفصل از زبان خودش بشنویم.

> تدریس عکاسی فصل کوتاهی از زندگی‌ام را پر می‌کند ـ از ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۲ در مدرسه‌ی عالی تلویزیون و سینما و از ۱۳۵۷ تا ۱۳۵۹ در دانشکده‌ی صدا و سیما.
> در رشته‌ی تولید در مدرسه سه گرایش با تصویر در ارتباط بود، یعنی فیلم‌برداری، کارگردانی و مونتاژ. این رشته‌ها چهار ترم در مقطع کاردانی داشتند و یک واحد عکاسی دو ساعتی در هر ترم با ۳۰ نفر دانشجو در هر گرایش. قرار بر این بود که ترکیب و کمپوزیسیون و قرار دادن موضوع انتخاب شده در کادری معین و ثابت را با در نظر گرفتن اصول و مبانی هنرهای تصویری و زیباشناختی به صورت عملی با این گروه دانشجو کار کنم. برای این کار لازم بود روش آزمون و خطا را پی بگیرم، که لازمه‌اش راه‌اندازی و طراحی لابراتوار (تاریکخانه) ظهور فیلم و چاپ عکس و عملیات پایانی در حد استاندارد بود. خروجی و محصول این کار باعث وابستگی و علاقمندی دانشجویان به عکاسی بیش از دروس دیگر شده بود. من داشتم از این اتفاق به رضایت خاطر می‌رسیدم که مدیر آن زمان مدرسه را این علاقمندی خوش نیامد. گفتند گرایش دانشجویان به عکاسی را در این حد تصور نمی‌کردیم! گفتم غیر از این نوع تدریس کار دیگری بلد نیستم و محترمانه عذرم را خواستند.
> نوبت دوم اوائل سال ۱۳۵۷ برای راه‌اندازی رشته‌ی تخصصی عکاسی در دانشکده‌ی صدا و سیما دعوت به همکاری شدم. ابتدا لابراتوار چاپ رنگی را راه انداختم و صورت وسائل مورد نیاز عکاسی تخصصی را درخواست کردم. فضا برای تدریس در مقطع کارشناسی داده شد. از یحیی دهقانپور، بهمن جلالی و ضیاءالدین خطیر دعوت به همکاری کردم. پذیرفتند در اجرای برنامه‌ی [illegible] تدوین شده، کلاس‌های مربوطه را اداره کنند. انقلاب شد. هیجان و احساسات دانشجویان تحریک‌پذیر در گرایش‌های گوناگون گاه مشکل ایجاد می‌کرد و اختلاف سلیقه‌ها را دامن می‌زد که حاصلش فقط وقت تلف کردن بود، در این اوضاع بهتر دیدم کنار بکشم و در حاشیه نظاره‌گر بمانم!

کار احمد عالی در تقابل با کنش بنیادین عکاسی یعنی گسست در پیوستار زمان و مکان، گسترش زمان و مکان در مستطیل عکس است؛ او به جای «برداشت» در کار «ساخت» عکس است. هنگامی که او این گسترش زمانی و مکانی را به کار درمی‌آمیزد و جغرافیا و تاریخ را به هم می‌پیچد، افق عمودی است یا ستون آدم‌ها(۱۳۵۵) ـ یا هر نام دیگری که بخواهد به این کارش بدهد، یا این‌که بخواهد بی‌نام بگذاردش ـ را می‌آفریند.
چنین شد که من در ره‌روی در پی احمد عالی حیران ماندم.
اما در پی این حیرانی احمد عالی مرا دوباره به مسیر راه کشاند. او که اکنون بستر وقتش را در خانه می‌گذراند، دوربینش را روی میز گذاشته و عکس‌های پیشینش را پیرامون خود و یا در ذهنش پهن کرده و سه‌پایه‌ی نقاشی را عَلَم کرده است. او اکنون با ترکیب عکس‌های پیش‌گرفته‌اش کارهای تازه‌ای باز می‌آفریند و نیز دوباره به نقاشی روی آورده است. احمد عالی در این هم‌بندی‌های نو از فن‌آوری روز هم بهره می‌گیرد و گذشته‌ی هنری‌اش را در امروز خود تماشا می‌کند. او تجربه‌ی بازآفرینی با عکس‌هایش را چنین بیان می‌کند:

> دغدغه‌ی من در ساختن یک تصویر یا یک عکس، نشان دادن زمان ایستا در درازمدت است. معنا و مفهومی که پایدار و ماندگار می‌شود. فکر می‌کنم به یقین رساندن این مفهوم در مراجعه به بایگانی کارهای انجام شده‌ام بی‌تاثیر نباشد. چرا که نه؟ این عمل با وضعیت جسمی کنونی‌ام هم بیشتر سازگار است. شاید هم در جهت «راکد» نماندن، نوعی بازی با تصویر باشد که در خروجی آن به تعاریف و مفاهیم تازه‌تری رسیده باشم. به خودم می‌گویم اگر هشیار باشی می‌توانی گذشته و حال را چنان کنار هم قرار دهی که دیروزها حضوری پررنگ‌تر از امروز داشته باشند! ...

اما در نقاشی‌های تازه‌اش، ساعت‌ها جلوی سه‌پایه می‌نشیند و با همان دقتی که دوربین به دست می‌گرفت حال قلم مو را روی بوم حرکت می‌دهد. عکس‌های احمد عالی جهان را چنان بازمی‌نمایاند که یا کم‌تر چنین دیده بودیم و یا در بیشتر موارد یک‌سره حاصل چینش و نگرش خاص او بود. حال او در نقاشی‌های اخیرش عکس‌های نادیدنی و نادیده‌انگاشته‌اش (عکس‌هایی که به واسطه‌ی جبرِ سیاستِ زمانه دیده نشدند و غبار تاریخ کوشید تا آن‌ها را بپوشاند) را بر ما چنان پدیدار می‌کند که پیش‌تر در خود عکس‌هایش ندیده بودیم. او با نقاشی‌اش می‌خواهد عکس‌های نادیدنی‌اش را ببینیم. پرده‌ی نقاشی‌اش بر این عکس‌ها پرده می‌افکند و هم‌هنگام ازآن‌ها پرده برمی‌دارد. این نقاشی‌ها همان شیوه‌ی واقع‌نمایی وسواس‌گونه‌ی کارهای پیشین (عکس‌ها و نقاشی‌ها) عالی را با خود دارند و نیز لحن کنایی و طنزآمیزش را، که این بار با به‌کارگیری زبان تحقق یافته است. شاید بتوان این نقاشی‌ها را نا/پیکرنما نامید. اما در این مجموعه یک نقاشی با دیگر نقاشی‌ها متفاوت است. در این یکی مادر موضوع نقاشی است. و این‌جا نقاش/عکاس اثر را با خاطره‌ی شخصی‌اش پیوند می‌زند. به گمان من این نقاشی راز این مجموعه را ـ هرچند سربسته ـ می‌گشاید.
عکس‌های نادیدنی عکاس برای او عزیزاند، عزیز، هر چند نه هم‌چون مادر نقاش.

حسرت می‌برم به راهِ رفته‌ی احمد عالی و راهی که می‌رود.

مهران مهاجر

www.ketab.ir