

حرفه : عکاس

پنجره ما

تورج حمیدیان

TOURAJ HAMIDIAN



همیشه کسانی هستند که خود خواسته، بدور از جنجال، علقه و دلمشغولی خود را به سرنوشت شان بدل می کنند. **تورج حمیدیان**، عکاسی است با عطشی سیری ناپذیر برای دیدن عکس و پیگیری داستان هنر. یک ذوق ورز به معنای دقیق کلمه. حافظه او، همچون کتیبه‌ای است مرموز از نوشته‌ها و تصاویر دوران زندگی خود و تاریخ پیوند آنها؛ با جزئیات و تحلیلی دقیق... و خودش ترکیب غریبی از آرامش، ذوق زدگی، حوصله، دلباختگی، سکون، شور، تشخیص، کودکی، حرمت... و سلامت.

توکلی: برای شروع شاید بد نباشد از شرح حال و خاطرات شما شروع کنیم.

حمیدیان: شرح حال که چشم، اما لابد منظور از خاطرات آن بخشی است که به عکاسی برمی گردد؟

توکلی: بله، در مورد عکاسی

حمیدیان: متولد ۱۳۲۱ در شهر قزوین و هفتمین فرزند از نه فرزند والدینم هستم، و در خانواده پرجمعیت بزرگ شدم. زمان تولد من مقارن با پایان جنگ دوم جهانی، و شهر قزوین در این سال ها پذیرای مهاجران و اقلیت هایی از ملیت های مختلف بود. حتی سربازان ارتش سرخ شوروی را هم بیاد دارم که تا چند سال بعد از جنگ هم در آن جا ساخلو و اداراتی داشتند؛ شهر کوچک و قدیمی که با باغات فراوان در اطراف خود احاطه شده بود، و ترکیبی از زندگی سنتی و آداب زندگی مهاجران داشت. پدر و مادرم هر دو باسواد بودند، و من از سال سوم ابتدایی به بعد لذت خواندن را با کتاب ها و دوره های مجلات جلد شده پدر و بعدها با خواندن کتاب های کتابخانه برادرم تجربه کردم. در آن زمان که تلویزیون نبود کتاب و مجله خواندن، بهترین سرگرمی به حساب می آمد، و با آمدن هر شماره از مجله ای تازه به منزل، افراد خانواده به ترتیب سن و زور برای خواندن آن نوبت می گرفتند. رادیو هم داشتیم که در ساعات شب که برق بود از آن استفاده می کردیم.

آذرننگ: نام کتاب ها و مطالبی را که آن دوره می خواندید بیاد دارید؟

حمیدیان: بیشتر رمان های متداول آن دوره بودند، مثل ژیل بلاس، تهران مخوف، بینوایان، ژوزف بالسامو و پاورقی های مجلات، مثل نوشته های «حسینقلی مستعان» در «تهران مصور» و افسانه های پهلوانی تخیلی «سبکتکین سالور» و هر گزارشی که در مجلات می نوشتند. کتاب خانه برادرم کتاب های دیگری داشت مثل آثار کامل «صادق هدایت»، «جمال زاده»، «طیبع الدوله حجازی» و مجموعه آثار «موریس مترلینگ» که معلوم نبود چرا ایرانی ها در آن دوره آن قدر به او توجه داشتند. یا آثار «فریود» و «اشتفن تسوایک» که تا وقتی به دبیرستان نرسیده بودم این ها را نمی توانستم بخوانم.

توکلی: و به جز مطالعه ...

حمیدیان: بله، خیلی به بازی ها و کارهای دستی و نقاشی علاقه داشتم که آن را هم به تبع از برادرم، که نقاشی و نجاری می کرد انجام می دادم. جزو این بازی ها یک کار تفریحی هم، «عکس» چاپ کردن بود که با استفاده از فریم های فیلم های سینمایی که آلبوم و کلکسیون های نماهای درشت فیلم های محبوب ما مثل «شاهین بلای جان نازی» - «تارزان» - «سامسون و دلیله» و «هنسای عرب» بود انجام می شد. از «مسیو عکاس»

که از یکی از همان مهاجرها بود قطعاتی از کاغذ عکاسی می خریدیم و این فریم های فیلم را لای دو قطعه شیشه روی کاغذ در آفتاب می گذاشتیم و بعد از لحظه ای یک تصویر منفی روی کاغذ می آمد که آن هم به زودی محو می شد و از دیدار این اتفاق لذت می بردیم. در سال های بعد دیگر این لذت را نتوانستم تکرار کنم - چون نسل کاغذهای عکاسی عوض شده بود و دیگر از کاغذ بسیار قدیمی «آفتاب چاپ» نمونه ای در دست نبود که بتوان در نور روز آن را زیر آفتاب قرار داد.

در یازده سالگی دارای یک دوربین عکاسی «کائوچوئی» اسباب بازی شدم. این دوربین با فیلم رول فقط در آفتاب عکس می گرفت، بازی با این وسیله هم ادامه داشت. برای ظهور و چاپ هم تا چند سال بعد مشتری «مسیو عکاس» بودم. آن موقع در قزوین چند عکاس فعال بودند که معتبرترین آن ها «محمد همرنگ» بود و او در عکاس خانه اش سالن بزرگی داشت که دیوارهای آن از کف تا زیر سقف با عکس های قاب شده کار خودش پوشیده بود. گمان دارم او از یک اگراندیسور آفتابی برای بزرگ کردن عکس ها استفاده می کرده است. چون آن زمان همه عکس ها را در نور روز می گرفتند. در تهران عکاسانی که امکان عکاسی با نور مصنوعی را پیدا کردند، بعنوان تبلیغ، روی تابلوی مغازه بعد از اسم عکاسخانه جمله «شب و روز با برق» را اضافه می کردند.

سالن «همرنگ» اولین نمایشگاه عکسی بود که بیاد دارم. دو ویتترین دائمی با تابلوهای نقاشی هم در شهر برقرار بود که یکی از آن ها متعلق به دو برادر مهاجر روس بود؛ گویا یکی از آن ها تحصیلات نقاشی داشت. این دو مدتی هم کافه ای درست کردند که دیوارهای آن جا را با «فرسک» های کار خود تزئین کردند. باسمه های کار «رپین» را داشتند. که شاید تابلوی «بازگشت غیرمنتظره» «رپین» اولین نمونه «لحظه قطعی» مشابه رفتار «برسون» بود که دیدم و راجع به این «لحظه» تحلیل شنیدم.

توکلی: این ها مربوط به چه سال هایی بود و چه سالی قزوین را ترک کردید؟

حمیدیان: بیشتر به سال های قبل از ۱۳۳۲ برمی گردد، بعد بتدریج شرایط زندگی عوض شد - مهاجرها، ارامنه، آسوری ها و لهستانی ها از شهر رفتند و از باغ های دور شهر و حجم عظیم دسته های کلاغ که زمانی زیاد بودند کم شد. من به بازی عکاسی و نقاشی مشغول بودم. نزدیک منزلمان باغ «حکم آباد» بود از آن جا زیاد عکس می گرفتم. سال نهم یا سوم دبیرستان با اطلاعی که از یک دوست خانوادگی که معمار بود گرفتم، خواستم که در این رشته درس بخوانم، و برای آنکه در کنکور توفیق یابم به دبیرستان هدف تهران آمدم. اتفاق مهم این دوره آشنایی با کتابخانه های تهران و خواندن اولین کتاب عکاسی به زبان فارسی، و جایگزینی «فتو واهه» با «مسیو عکاس» بود.

توکلی: چه کتابی بود؟ و فتو واهه؟

حمیدیان: هنوز هم آن را دارم - «تکنیک عکاسی» نوشته «لوسین لورل»



ترجمه «محمدامین کاردان» چاپ ۱۳۳۴. آن موقع بیشتر عکاسی هایی که کار چاپ عکس انجام می دادند در خیابان «نادری» - بخشی از جمهوری اسلامی فعلی بودند - «فتو واهه» در روبروی «هتل نادری» مغازه کوچکی بود که هنوز هم با نام «واهه» وجود دارد. آقای «واهه» در این جا برای مدتی طولانی خدمات ظهور و چاپ و... عکس را با کیفیتی بسیار خوب ارائه می کرد که دوستداران عکاسی در مراجعات به این جا یکدیگر را می دیدند. «فتو یونیورسال» مرحوم «محرم اروند» هم در سال های بعد همین نقش را داشت که در پاساژ آریا بود و ما زمان های طولانی جلوی پیش خوان این مغازه با دوستان ایستادیم و راجع به «عکس» حرف زدیم. بعد از اتمام دبیرستان، در امتحانات ورودی دانشکده ها (که آن زمان سراسری نبود) شرکت کردم و در چند جا از جمله «معماری دانشگاه تهران» پذیرفته شدم، اما با یک تصمیم ناگهانی در رشته نقاشی نام نویسی کردم.

آذرننگ: چه سالی بود و از همدوره ها کسی را بیاد دارید؟

حمیدیان: سال تحصیلی ۳۹-۳۸ بود و خوشبختانه همه را بیاد دارم، برای بیاد داشتن بعضی هم زحمتی نیست مثل آقایان آیدین آغداشلو، غلامحسین نامی، محمدابراهیم جعفری، عطاءالله وحدتی، و مرحوم آرایک باغدادساریان... که بعد از ترک رشته نقاشی و رفتن به رشته معماری، دیدارها و دوستی با آن ها ادامه داشت و دارد. ما با هم دوره ای ها و سال بالائی ها در یک فضا و یک کارگاه بودیم و با هم زندگی می کردیم. استادان هم به نوبت می آمدند و کارها را می دیدند و صحبت می کردند. این روش کارگاه یا «آتلیه» و برنامه های درس و کار، همه از مدرسه ملی هنرهای زیبای پاریس «بوزار» گرفته شده بود. دانشکده سه رشته معماری - مجسمه سازی و نقاشی داشت که در

دهه چهل رشته های تئاتر و موسیقی هم به آن اضافه شد و از اواخر این دهه، سیستم آموزش هم تغییر کرد. مرسوم نبود دانشجویان هر رشته به سایر کارگاه ها وارد شوند و مثلاً به دیدار دوست خود بروند. هر کارگاه از میان دانشجویان مسئولی داشت «شف آتلیه» و مسئولیت کارگاه بعهد او بود. در رشته نقاشی احساسم این بود که بسیار کم کار هستم و ناراضی بودم، پس دوباره کنکور دادم و به رشته معماری رفتم. **تو کلی: این به خاطر توان علمی مدرسین بود و یا منابع اطلاعاتی و یا دلایل دیگر...**

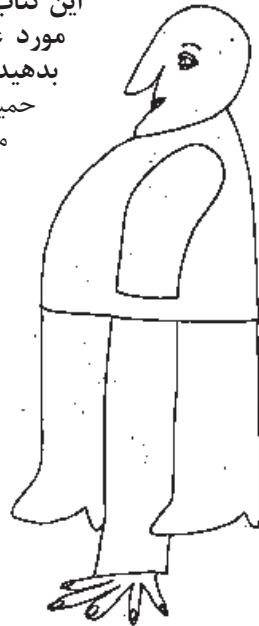
حمیدیان: بیشتر از این نظر بود که برنامه درسی و کار آنجا برای کسی که از دبیرستان و نظام کلاسی می آمد قابل هضم نبود و زمان زیادی بیکار و

بی برنامه می ماند. مدت یک یا دو هفته دانشجو می بایست روی یک برنامه کار می کرد و حضور و غیاب او هم در کارگاه مطرح کنترل نمی شد؛ در بیرون از دانشکده هم خبری نبود و دانشجویانی که شاغل نبودند وقت زیاد می آوردند و معطل می شدند، این دیگر به توان علمی مدرسین ارتباط نداشت. اما در آن زمان دانشکده کتابخانه جمع و جور و خوبی داشت که در آن کتاب های نقاشی و معماری و مجلات مربوط نگهداری می شد. به جز آن ما به کتاب خانه های ملی و مجلس شورای ملی، شرکت نفت و انجمن فرهنگی آمریکا هم می رفتیم و کتاب می دیدیم.

آذرننگ: رشته معماری چه تفاوتی با رشته نقاشی می کرد و در این کتاب خانه ها چه جور کتاب های عکاسی بود؟ لطفاً در مورد عبارت «در بیرون هم خبری نبود» توضیحی بدهید.

حمیدیان: در رشته معماری هم ترکیب و برنامه درسی مشابه رشته نقاشی بود، تفاوت در میزان اشتغال بود. درس های نظری داشتیم و بقیه وقت هم در کارگاه بودیم. در اولین سال ورود، به دانشجویان معماری «مقدماتی» می گفتند که می باید مطیع سال بالائی ها و «شف آتلیه» باشند و از همان موقع برایشان کار می تراشیدند. در ضمن زمان معمول از شروع تا فارغ التحصیلی در رشته معماری برای دانشجویی که حواسش را به کار می داد و وقتش در دانشکده می گذشت، شش سال بود، که با اندکی مسامحه ممکن بود این زمان به پانزده شانزده سال و بیشتر برسد که هشدار برای فعالیت مستمر بود. در کار قضاوت پروژه دانشجویان که ملاک پیشرفت درسی بود به آنها نمره نمی دادند، بلکه پروژه دانشجو که به سالن قضاوت می رفت یا مهر قبولی «مانسیون» و یا مهر قرمز «مردود» می خورد. در ضمن دانشجویان معماری برای مطالعه و معرفی پروژه ها از عکس هم استفاده و عده ای هم خود عکاسی می کردند. این مورد هم برایم جذاب بود، و من هم در دوره تحصیل معماری عکاسی می کردم.

اما در کتاب خانه ها در زمان ورود من به دانشکده، کتاب عکاسی نبود و نگهداری نمی شد. تا این زمان برای دیدن عکس می باید به مجلات خارجی مثل «لایف»، «لوک»، «پاری ماچ»، «کوئیک» و امثال آن مراجعه می کردیم. کتاب سال عکس که از انتشارات مجله «پاپولار فتوگرافی» بود، را هم می دیدیم. لطف مطالعه این کتاب آشنائی با عکس های روز و نام عکاسان و مشخصات تکنیکی درج شده در مورد هر عکس بود. اما



منظور از اینکه: در بیرون هم خبری نبود، منظورم در مورد فعالیت های هنری در زمان ورود به دانشکده است، که بسیار محدود بود. اما این شانس را داشتیم که دوره دانشکده و بخشی از جوانی مان، در دهه چهل (مقارن با دهه شصت میلادی) گذشت. چون در این دهه بسیاری فعالیت ها صورت گرفت که نسبت به دهه های پیش تر برجسته و مهم است.

تو کلی: چه فعالیت های؟

حمیدیان: در این دهه و در پایان دهه سی «بی نیال» نقاشی تهران در کاخ گلستان دایر شد، و نقاشان جوان کارهای خود را در زمینه های تازه تر از آنچه که پیشتر در «باشگاه مهرگان» و یا احتمالاً «وکس» نمایش داده می شد به نمایش گذاشتند و دیگر «سکنجبین و کاهو / سبکتکین و آهو» محور نبود. سپس «تالار ایران» (بعدها تالار قندریز) در روبروی دانشگاه تهران به همت عده ای از جوانان که بیشتر دانشجو بودند تأسیس شد و فعالیت بسیار جدی و سازنده ای در زمینه نمایش هنر و انتشارات هنری را آغاز کرد. «تئاتر سنگلج» در این دهه فعال شد و آثاری از «ساعدی» و «بیضائی» به صحنه آمد. «کانون پرورش کودکان و نوجوانان» در محلی در خیابان بهار تأسیس شد و عده ای از هنرمندان جوان در آنجا تجربه های مثبتی را شروع کردند. سازمان نمایشگاهها تأسیس شد، و مجموعه «کتاب هفته» توسط «کیهان» و کتاب های جیبی بسیار زیاد و متنوعی از سوی «سازمان کتاب های جیبی» و دیگر ناشران به بازار آمد. موزه جدید در کنار موزه ایران باستان افتتاح شد و کارهای «هنری مور» و آثار «امپرسیونیست ها و پست امپرسیونیست ها» به نمایش گذارده شد. کانون فیلم ایران فعال تر شد و دوره های بسیار کامل و جامعی از آثار مطرح سینمای جهان را ارائه کرد. سینمای ایران اولین فیلمهای مطرح خود مانند «شوهر آهو خانم»، «خشت و آینه»، «قیصر» و «گاو» را پدید آورد. دانشگاه ملی (شهید بهشتی) و دانشکده هنرهای تزئینی تأسیس و فعال شدند. بسیاری از شعرا و نویسندگان کتاب های مطرح خود را منتشر کردند. و اتفاقاتی موازی و مشابه دیگر از جمله فعالیت منظم دانشکده ما در برگزاری نمایشگاه ها و سخنرانی ها و توسعه رشته ها و فعالیت دانشجویان ... و بالاخره چند عکاس فارغ التحصیل رشته عکاسی هم از خارج بازگشتند و شروع به فعالیت کردند، و اتفاق مهم دیگر اینکه در سال ۱۳۴۷ «پیکان» به بازار آمد.

آذرنگ: در زمینه عکاسی تحول چه بود و شما چه می کردید؟

حمیدیان: در زمینه عکاسی هم اتفاق های تازه ای شکل گرفت. چاپ کتاب های فنی و نظری و تحلیلی و مجلات مربوط به عکاسی در اروپا و آمریکا به صورت فزاینده رو به رشد رفت و کتاب های وارداتی ما که ابتدا از کتاب های فنی انتشارات «فوکال» بود به کتاب های معرفی عکاسان و عکس با چاپ و ویرایش بسیار متفاوت از پیش تبدیل شد. نخستین سری کتاب های انتشارات «تایم لایف» در ۱۹۶۹ بیرون آمد و بتدریج و ظرف

دو سال تمام کتاب های اصلی آن در دسترس بود. که شاید برای اولین بار با چاپ خوب و تخصصی در تمامی زمینه های مربوط به «عکس» مطلب داشت. در مورد نمایش عکس هم بنظرم اولین نمایشگاه مقبول عکاسی دهه چهل - مربوط به کارهای فرمال از معماری کوبری بود که با عکس های خوب «بهرام فریور صدری» و زنده یاد «دهدشتی» در دانشکده هنرهای زیبا به نمایش درآمد. آقای «احمد عالی» چند نمایشگاه در دهه چهل برگزار کرد که بیان و دید او متفاوت از کارهای متعارف روز در ایران بود. در اوایل دهه چهل هم «تالار ایران» یک نمایشگاه عکاسی گروهی برپا کرد. در این نمایشگاه از عکاسان و از دوستان اران عکاسی، مثلاً «صادق چوبک» نویسنده معروف، عکس بود. یادم است او عکس یک شیر آب لب حوض را که در زمستان از بیم سرما «لحاف پیچ» شده بود را ارائه کرد، که دید «الیوت ارویت» ی داشت. آقای «عالی» هم که از یاران تالار ایران بود در این نمایشگاه یک عکس رنگی که از بساط کتابفروشی در پیاده رو گرفته بود شرکت داد. ذکر دو نکته در مورد این عکس لازم است، یک آنکه در آن زمان عکاسی و پرینت رنگی (تجاری) در ایران بسیار نویا بود و دوم نگاه آقای «عالی» که صرفاً نخواست به یک عکس رنگی ارائه کند، و با تنوع رنگ پشت جلد کتاب ها و چیدمان آنها کاری نو ارائه کرده بود. در دهه چهل عکاسان صاحب استودیو و خبرنگار هم فعال بودند که فعلاً از صحبت ما خارجند. همچنین در این دوران به همان ترتیب که در مورد عکاسی رنگی گفتم - از نظر تکنیکی و ابزار هم اتفاق های نو افتاد. فروشگاههای لوازم عکاسی توسعه پیدا کردند و ابزارها رفته رفته همزمان با دنیا در ایران هم عوض شد. دوربین های ۶×۹ فانوسی و بعداً رولی فلکس دولنزی به دوربین های سبک ۱۳۵ تبدیل شد و اولین تجارب با لنزهای مختلف و فیلم های حساس شکل گرفت. من ضمن تحصیل معماری و کار در خارج از مدرسه، عکاسی هم می کردم که شامل عکس های معماری - مسافرتی، مردم و طنز بود. اما در این دوران چند سالی هم کار «کارتون» می کردم، با مطبوعات همکاری داشتم و وقت قابل توجهی صرف این کار و زمان بسیار زیادی را هم به کار تجربیات فنی سینما صرف کردم و عکس تنها مشغله ذهنی و عملی ام نبود.

آذرنگ: شما بدلیل شرایط زمانی و تاریخی در دوران جوانی تان، آموزش آکادمیک عکاسی ندیده اید. مایلیم بدانیم حرکت شما بر چه اساسی استوار بوده؟ یعنی معیارهای ارزشگزاری تصویری تان مبتنی بر احساسات شخصی و لحظه ای بوده، یا از دنیاها دیگر نظیر نقاشی، طراحی و ... وام می گرفتید؟

حمیدیان: آموزش آکادمیک اطلاعات را نظامندانه به دانشجو می دهد در حالیکه آموزش غیر آکادمیک با مطالعه و تجارب شخصی بدست می آید. بسیاری از عکاسان موفق را می شناسیم که آموزش آکادمیک این رشته را نگذرانده اند، حتی گاه اگر تحصیلات عالی کرده اند مثلاً در



علوم انسانی و رشته‌هایی به دور از هنرهای تجسمی بوده تا بزعم شما و امدار آن رشته بشوند. وقتی در ایران رشته عکاسی، دانشگاهی شد، مدرسینی هم دعوت به کار شدند که مثل من مدرک عالی آن‌ها در رشته عکاسی نبود. چون این کار در کشورهای دیگر هم سابقه دارد و در رشته‌های کاربردی از صاحبان تجربه و نظر دعوت به کار می‌شود. دنیاهای نقاشی و طراحی و تجربیات نظیر آن بدلیل داشتن اهداف دیگر، کاملاً از عکاسی جدا هستند.

«برسون» از مدرسه نقاشی وارد عکاسی شد و بعد از قریب پنجاه سال عکاسی - دیری طراحی کرد، و معیارهای نقاشی و طراحی و عکاسی هم در کارهای او قاطعی نشدند. در ضمن توجه داشته باشید که گاه نقاش بسیار موفقی را می‌بینید که درک او از عکاسی بسیار کم است و یا بالعکس بعضی از عکاسان هم اطلاعاتی از نقاشی ندارند. شاید بهمین دلیل آن‌ها بیشتر دچار تداخل تکنیکی و مفهومی می‌شوند که موارد آن را بسیار دیده‌ایم.

آذرننگ: البته منظورم از فضای آکادمیک صرفاً محیط دانشگاهی نبود؛ اشاره‌ای کلی تر مد نظرم است. فکر می‌کنم درک بستر معنایی برای فهم عکس و عکاسی یک پیش‌نیاز است. مثلاً بر فرض اگر عکس «شاخه‌ای در برف» هری کالاها را بتوان عیناً با قلم طراحی بر روی صفحه سفید کاغذ ایجاد کرد و زیر این دو به ترتیب نوشت: عکاسی - نقاشی، در این صورت وارد دو حوزه معنایی متفاوت می‌شویم. منظورم از دانشگاه محیطی است که بتواند فارغ از مسائل تکنیکی

این بستر معنایی را به دانشجو انتقال دهد. فکر نمی‌کنید در آن سال‌ها که فعالیت عکاسی را به طور جدی شروع کرده بودید، بدلیل نبودن چنین محمل معنایی در سطح جامعه ایران، شما براساس ضرورت‌های تکنیکی، قدم‌های بعدی تان را برمی‌داشتید و جلو می‌رفتید؟ حتی در حیطه انتخاب موضوع و ترکیب‌بندی و غیره...

حمیدیان: خب، سؤال عریض و طولیلی است و لابد پاسخ هم کوتاه‌تر از آن نمی‌تواند باشد. اولاً اینکه می‌فرمائید، منظور شما از «فضای آدَمیک» معنای معمول «فضای دانشگاهی» نیست، لابد اشاره به درک «عکس» در کل سطح جامعه است. که مثلاً فعلاً بیشتر از دوره‌ای است که در نقل‌خاطرات به آن اشاره می‌کنم. بهر حال در همه زمینه‌ها و همچنین عکاسی در دنیا و در ایران تحولات صورت گرفته است. حالا از نظر کمی و کیفی در همه امور متفاوت هستیم که بی ارتباط با تحولات جهانی و

اجتماعی و تأثیر عمل انسان‌ها نیست. این «بستر معنایی» هم که به آن اشاره می‌کنید، اگر مثلاً حالا در ایران پهن شده است، با تلاش عده‌ای از عکاسان و دوستداران عکس که ابتدا خود مطالعه کردند و دیدند و به انواع وسائل خبر آوردند ممکن شده است. «عکس» پدیده‌ای است که تنوع و وسعت بسیار زیادی از نظر مادی و مفهومی دارد و از طرفی جریان فنی و نظری آن، خود سیر تحول و حرکت دائمی داشته و دارد. بنابر آنچه که تاکنون اتفاق افتاده و می‌دانیم، این فعل و انفعال‌ها در غرب گسترده شده و ما هم همواره چشم به آن سو داشته‌ایم. معیارها و مفاهیم و بقول شما بستر معنایی عکس را هم از آنجا می‌آوریم. آنقدر که تا بحال از قلم «سوزان سانتاگ» و «جان سار کوفسکی» برایمان نقل کرده‌اند، معادلی از نوع تجلیل‌های بومی و یا ترجمه‌ای از یک نویسنده و ناقد ژاپنی و یا مثلاً هندی ندارد. اتفاق‌هایی در جای دیگر دنیا می‌افتد و خیرش می‌رسد و می‌شود بستر معنایی و پیش‌نیاز که دستمایه می‌کنیم. عکاسی هم که نوع سنتی و یا قدیمی ملی و ایرانی ندارد که از آن تغذیه کنیم.

بهر حال «عکاسی» فقط «عکاسی» است و زبانی جهانی دارد و داد و ستد و گفتگو در آن جائز (در توضیحات قبلی گفتم، که چگونه سعی می‌کردیم با دسترسی به منابع نو، دانش و بینش خود را توسعه دهیم). آن «بستر معنایی» هم وسیع بود و بالاخره به ما می‌رسید. در ابتدای دهه چهل و در طول آن، در زمینه «عکس» مقالات و کتب تحلیلی مانند آنچه که در زمینه سینما داشتیم، وجود نداشت. فقط مطالب محدودی در مورد



Touradj Hamidian / 1957

گروه «اف - ۶۴» و یا «برسون» در بعضی مجلات درج شده بود. در محافل روشنفکری هم آن‌هایی که می‌خواستند با بیان مطلبی حیطه دانش عکاسی خود را بر رخ بکشند، از «برسون» با لفظ «آش - ث - ب» (تلفظ فرانسوی H.C.B.) یاد می‌کردند که «ایشان بر تمام عکاسان سر است» و البته این تک جمله‌ها و نیز فعالیت‌های جاری عکاسی رایج در مجلات و سطح استودیوهای شهر هم «بستر معنایی» نمی‌ساخت. عکس‌های آقای شفائیه از هنرپیشگان و افراد مشهور زنان در دهه ۱۳۳۰ هم پشت جلد مجلات بود. یکی دو بار هم از ایشان عکس‌هایی از ظروف کریستال چاپ کردند که نمونه‌های کار ایشان در زمینه عکس‌های دقیق و شسته و رفته بود. مجلات هم در ایران سعی می‌کردند مانند نمونه‌های موفق خارجی، گزارش‌های تصویری داشته باشند. که این کارها و عکاسی خبری را کسی جریان جدی و قابل توجه نمی‌دانست. عکس‌ها را گراورسازی «زانیچ خواه» با ترام درشت «گراور»

توجه حمیدیان/ حکم آید فرزند - ۱۳۳۶

بود. در دهه شصت میلادی اتفاق مؤثر و بزرگی در سطح پیشگامان عکاسی افتاد و بسان تحول سینما، عکاسان «عکاس - مولف» فعال و مطرح شدند و دیدگاه و بینش نو مطرح کردند که در بیشتر موارد جایگزین مهارت‌های استادانه قبلی‌ها شد. معانی تازه‌تری مطرح می‌شد و عکاسان نو در سطح اجتماع مطرح می‌شدند. «آنتونیونی» در دهه شصت در «آگران‌دیسمن» زندگی یک عکاس جوان لندن را موضوع خود قرار داد

توکلی: گویا عکاس داخل فیلم، گرت‌ه‌ای از «دیوید بیلی» بوده است؟

حمیدیان: نمی‌دانم، ولی مهم این است که عکاسانی مانند «بیلی» با زندگی و ویژگی‌های متفاوت از پیش مطرح شده بودند. خاطرهم هست

می‌کرد و چاپ آن به وسیله ماشین‌های ملخی روی کاغذهای نامرغوب کاهی صورت می‌گرفت - که در نتیجه عکس به پدیده جدیدی بدل می‌شد. عکس‌های ترور شاه در دانشگاه تهران، ربودن و قتل رئیس شهرستانی مصدق (افشار طوس)، ترور رزم‌آرا، هژیر، محاکمه دکتر مصدق، کشته شدن محمد مسعود، دهقان، تیرباران افسران توده‌ای و... از این جمله بودند. در نیمه دوم دهه چهل سیستم بهتر شد و مجلاتی حتی «فتو رمان» ایرانی هم به چاپ رساندند. ما هیچ وقت این عکس‌ها را بعنوان نمونه «عکس» نگاه نکردیم. (امروز باور دارم، که چنانکه علاقمندی بخواهد به تاریخچه عکاسی ایران بعد از قاجاریه بپردازد، ناگزیر به توجه دوباره به عکس‌های خبری ایران است). بعضی از این عکس‌ها را هم افراد کاردانی می‌گرفته‌اند. شنیده‌ایم که عکس‌ها و فیلم



Touradj Hamidian / 1970



تورج حمیدیان / ۱۳۴۹

که آن موقع «آنتونیونی» در مصاحبه‌ای در جهت دلیل انتخاب موضوع گفته بود «امروزه در لندن عکاسان موقعیت نقاشان معتبر قرون گذشته را دارند». ما هم ناظر این دیدگاه‌های نو و متفاوت بودیم و همانطور که گفتیم اگر «عکس» هم نمی‌دیدیم، متوجه اتفاق بودیم. مثلاً «زمین می‌لرزد» ساخته ۱۹۴۸ «ویسکونتی» بخاطر عکاسی و کادرهای کلاسیک فوق‌العاده زیبای آن شهره، و بسیار معتبر و معیار گونه‌ای عکاسی برتر زمان خود است. فاصله چند سال بعد فیلم‌های آنتونیونی دیدگاه‌های تازه‌ای بهمراه داشت و «عکاسی» آن مبشر مفاهیم جدید «عکس» بود. این فیلم‌ها را در کانون فیلم و فقط یکبار می‌دیدیم اما فراموش نمی‌شدند. در فیلم «رفیقه‌ها» (۱۹۵۵) «آنتونیونی» در یک سکانس از فیلم چند زوج زن و مرد تیره‌پوش را در کنار دریا به قدم زدن

محاکنه دکتر مصدق را «ابراهیم گلستان» گرفته، و یا «علی خادم» را هم باید در نظر داشت که گذشته از مطبوعات داخلی آنطور که خود به من گفت برای بعضی از نشریات خارجی هم عکس می‌داده است.

برگردیم به دنبال مطلب، ذکر چند نکته دیگر هم ضروری است: یک آنکه همین اصطلاح «بستر»، اشاره به یک جریان و حرکت دارد که در مورد آن اشاره کردم، یعنی اگر حرکتی در عکاسی دنیا جریان داشت، مشابه آن اتفاق، در سینما، ادبیات و هنرها هم بود و استثنا شمرده نمی‌شد، بالطبع افراد پویا در برخورد با تمامی اتفاق‌ها متحول می‌شدند و زمینه ادراک ایشان مستعدتر می‌شد. دیگر آن که در آغاز دهه چهل عکاسانی در دنیا شهرت داشتند که بیشتر آن‌ها فعالیتشان مربوط به قبل از جنگ دوم جهانی بود و معیارهای مهارت و استادی در آثار ایشان تعیین کننده

وامی دارد و شاهد عکس هائی با ترکیب بندی نو و متفاوت هستیم. درک این نکته که در فاصله ۷ سال اتفاق مهمی در فرهنگ تصویری یک کشور صاحب هنر و سینما افتاده است پیچیده و مشکل نبود. بعضی از عکس های «جاکوملی» را چند سال بعد از دیدن «رفیقه ها» دیدم و فرهنگ این نوع تصویر برایم آشنا بود. بدین ترتیب نکته جالب در سیر مطالعات من این بود که پیش از آنکه با عکاسان آشنا باشم، با نقاشان، سینماگران، معماران و کارتونبست ها آشنائی داشتم. اما در مورد آن بخش سؤال که چگونه با نداشتن محمل معنائی کار عکاسی مان پیش می رفت و آیا فقط ضرورت های تکنیکی عامل تعیین کننده بودند؟، بیشتر شرح مختصری در مورد فعالیت عکاسی ام در سال های اولیه عرض کردم. اتفاقاً در آن سال ها تکنیک مورد استفاده دوستداران

عکاسی محدود بود و موضوع تعیین کننده بود. از سال ۴۶ که تحصیلات دانشگاهی ام به پایان رسید و بیشتر متوجه عکاسی شدم، دنیای تکنیک هم جذاب شده بود و اطلاعات آن هم در دسترس می آمد. پس ابزار و تکنیک عکاسان هم به تناسب خواسته آن ها تفاوت کرد.

توکلی: و حاکمیت تکنیک بر خواست های دیگر شروع شد؟

حمیدیان: ظاهراً عکاسی متناسب یا خواسته خود

دنبال تکنیک است. تکنیک از ابتدا جزو لاینفک عکاسی بوده و هست. در حقیقت در گذشته، «صنعت عکاسی» بیشتر از زمان های بعد و حالا متوجه تکنیک بوده. حالا خواسته و آرزوی هر عکاسی است که تکنیک در عکس او ذوب شود و خودنمایی نکند. این نشانه مهارت است نه بی نیازی. بهر حال عکاس با توجه به توان خود تکنیک را فراخور خواسته اش انتخاب می کند. بنابراین تکنیک «رابرت فرانک» و «آدامز» هر دو مقبول اند و یکی کهنتر و دیگری بهتر نیست.

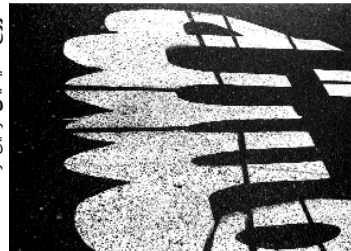
بعضی از افت و خیزهای تکنیکی هم به دنبال آزمایش بعضی از پدیده ها به وجود می آید. قبل از جنگ دوم جهانی لنزهای تله و واید و سوپرو واید و زوم و فیلم های متنوع سیاه و سفید و رنگی و اسلاید بسیار محدود و به وفور و تنوع در اختیار همه نبود. پس از جنگ در فاصله یک دهه عکاسان

سراسر جهان پیش از آنکه خواسته و ذهنیت آن ها تقاضای معینی داشته باشد، مشغول تجربه با این وسائل بودند. «جان فرانکن هایمر» فیلمی داشت که در آن از عدسی «چشم ماهی» هم استفاده کرده بود. یا زمانی که لایتر برای بدنه لایکا M لنز «سوپر آنگن» را ارائه کرد، ناگهان کارهای عکاسان خبری که با دلیل و بی دلیل از آن استفاده کرده بودند به مطبوعات سرازیر شد، تا آنکه این ابزار جا افتاد و بعداً در مواقع نیاز به کار آمد. حالا هم ناظریم این گونه خواسته ها متوجه مد زمانه و کارهای «دیجیتالی / کامپیوتری» است. اما مهم این است که همیشه به اندازه تمامی تکنیک های نو و کهنه، در عکاسی حق انتخاب هست. مثلاً می دانیم که عکاسانی معتبر، بدون توجه به نوا کهنه بودن تکنیک ها از آن ها استفاده می کنند، مثلاً در زمان حال و بعد از ۹۰ سال که

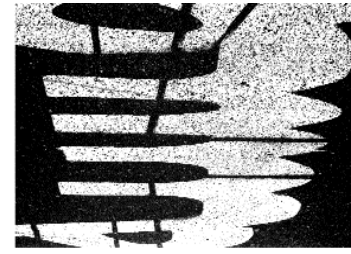
«پلاتینوتایپ» و «پالا دینوتایپ» منسوخ شده است، هنوز برخی، عکس های خود را با این تکنیک چاپ می کنند. ضمن آنکه از آخرین امکانات چاپ دیجیتالی هم مطلعند و می توانند از آن هم استفاده کنند.

توکلی: خب این جستجوی همیشگی عکاسان شاخص بوده که برای رسیدن به نوعی از تصویر (تصویر نهایی و ارائه شده) با جنسیت ویژه و منحصر به فرد تلاش کنند

حمیدیان: بله. چاپ، یا بقول اصطلاح «پرینت»، در زمانی که قرار است تصویر با آن معرفی شود بسیار مهم و بخش اصلی «پیش تجسم» است؛ و عکاسی که عکس خود را قبل از ساخته شدن در ذهن خود جستجو می کند، می باید متوجه نتیجه غائی آن باشد. اگر این نتیجه «پرینت» است می باید از ابتدا آن را با تمام مشخصات ببیند و بخواهد. حتی ابعاد عکس را هم قبلاً تعیین کند. در کشورهایی که فرهنگ «پرینت» وجود دارد و دارای سابقه و ارتباط با انواع آن هستند، مردم به نمایشگاه های عکاسی می روند که ضمن دیدن عکس، «پرینت» هم ببینند و آن را خریداری کنند. بنابراین برای این کار و برای تعداد عکس ها و نوع امضاء عکاس و تمامی مشخصات فنی «پرینت» ضوابطی دنبال می شود، که جنبه بین المللی دارد. بدون رعایت



Touradj Hamidian / 2001



حرفه: عکاس ۹

تمامی این جوانب عکس در محافل جدی پذیرفته و خرید و فروش نمی شود.
تو کلی: منظور قلمروی «فاین آرت» است؟

حمیدیان: زمانی این طور بوده و حالا شامل هر عکسی است که به منظور فروش نمایش داده می شود. آژانس «مگنوم» و امثال آن هم، گاهی از عکس های خبری معروف گذشته و حال خود نمایشگاههایی دایر می کنند و «پرینت» می فروشند. «سالگادو» بنا به شرح حالی که از خود می دهد - شش ماه از سال را به اتفاق همسرش مصروف چاپ عکس هائی می کند که در شش ماه دیگر سال گرفته است. او بسیار در این کار سخت گیر و کوشاست و «پرینت» های او ارزش دارند. بیشتر «یوجین اسمیت» هم می خواست خودش عکس های خبری اش را چاپ و کنترل کند و در انجام این کار که با روال عکس خبری همخوانی نداشت با مطبوعات درگیر می شد. می دانیم «برسون» هیچ گاه عکس چاپ نمی کرده است. برای دوستداران عکس جالب خواهد بود که

نتایج متنوع یک عکس معین از او که به وسیله اشخاص مختلف «پرینت» شده است را ببیند. لابد گاهی هم دسترسی به چاپ کننده استاد (مستر پرینتر) نیست، چون تعداد آن ها محدود و بیشترشان در سنین بالا هستند. گاه مرسوم است که نام «پرینتر» در کنار نام عکاس درج شود. در نمایشگاه های عکس ایران هم عجلتاً عکاس و مخاطبین در بند «پرینت» نیستند.

تو کلی: فکر نمی کنید بخشی از این بی توجهی مربوط به ناآشنائی عکاسان جدید با این مقوله باشد؟ یعنی «من» نسل جدید باید با لذت «تجربه از نزدیک» عکس و پرینت ادوار دوستون مواجه بشوم که در مرحله بعد به صرافت تکرار آن لذت بیفتیم.

حمیدیان: همینطور است که می فرمائید. بقول شاعر «تا نگردي آشنا زين پرده رازی نشنوی». آن «فرهنگ پرینت» که اشاره اش رفت همین است. مثلاً در آلمان مردم انواع «پرینت» های مختلف از حکاکی، اچینگ و... غیره را از دیرباز دوست می داشته اند و دنباله این توجه با دنبال کردن مشخصه های «پرینت» عکاسی فرهنگ سازی کرده است. در موزه ها و نمایشگاه های عکاسی هم اطلاعات فنی کاملی به مخاطب می دهند و بینش او بهتر می شود و تفاوت ها از جنبه های بسیار تکنیکی تخصصی به مخاطب توضیح داده می شود. برای این توسعه فرهنگی معمول است که موزه ها و نمایشگاهها آثار مربوط را در جهان به گردش

درمی آورند و با دادن اطلاعات کافی، زمینه های لازم را در میان علاقه مندان بوجود می آورند...

تو کلی: اگر مایل باشید برگردیم به مسیر شکل گیری عکاسی شما و نخستین مباحث نظری و عکاسانی که با آن ها الفت داشتید.

حمیدیان: گفتم که در دهه شصت میلادی کتاب ها و مجلات مربوط به عکاسی بیشتر به دست آمد. تحلیل های فنی و نظری هم در کتاب ها و مجلات بود. در این میان تفاوت بین مجلات عکاسی آمریکائی / فرانسوی / انگلیسی و دیدگاه های آن ها هم کاملاً مشهود بود. اما حال و هوای آنها متفاوت از پیش بود. بعنوان مثال می توانید عکس های کتاب «خانواده بشر» که منتخب «استایکن» بود و چکیده ای از دیدگاه های پیش تر است را با عکس های بعد از آن مقایسه کنید. مثل تفاوتی که در سینمای متکی به استودیوها و سینمای فارغ از آن بوجود آمد، تحلیل ها، آثار و ابزار دنیای عکاسی بسمتی دیگر و فارغ از نیاز به مهارت ها و معیارهای استادان مطرح مانند «آدامز»، «وستون»، «هالسمن» و... متوجه می گردید، و کار عکاسی میان انسان های بیشتری توزیع می شد. مجموعه کتاب های عکاسی «تایم-لایف» در زمان خود این حسن را داشت، که در یک مقطع معین به گنگی ها و عدم اطلاعات فنی و نظری - در شکلی معین و منظم - پاسخ گفت. همزمان شاهد فعالیت روز بروز عکاسان جدید هم بودیم. اما توجه داشته



Touradj Hamidian / 1969

باشید که انتشار و توزیع کارهای این عکاسان بر مبنای معیارهای امروزی صورت نمی گرفت. مثلاً برای یک دهه (دهه هفتاد) مجلات فرانسوی همت اصلی شان مصروف چاپ آثار «دیوید همپلتن» و «ژان - لو - سی یف» شد. در و دیوار مغازه های پاریس مملو از کارت پستال و پوستر و عکس های آن ها بود. بهمین ترتیب مقالات تحلیلی و نقد و بررسی ها هم بهمین تناسب تفاوت هائی ناشی از تضارب آراء نویسندگان هر کشور با آن دیگری داشت و مثل نقدهای سینمایی آن زمان که «گردون - گو» در «سایت اند ساند» نقدی می نوشت که صد و هشتاد درجه با «کابهدوسینما» اختلاف نظر داشت می ماند. نقادان و تحلیلگران عکس هم دارای اردوگاه های متعدد هستند، و می باید همه را خواند و انتخاب خود را داشت. در هر زمان هم مجله ای ممکن است شکل «آوانگاردی» پیدا کند که البته دلیلی بر تفوق آن بر بقیه نیست.

تو کلی: فکر می کنیم اتفاقات نوی عکاسی (در دهه هفتاد) مشخصاً

در مجله Creative Camera بازتاب پیدا می کرد.

حمیدیان: بعنوان نمونه، بله آن مجله را «ترنر» و «عثمان» درمی آوردند و به دیدگاه های نو می پرداختند.

آذرننگ: باتوجه به یادی که از «هالسمن» کردید، می خواهیم بدانیم به نظر شما دلایل افول این نوع عکاسی در چیست؟
آیا به نظر تان دغدغه های تئوریک و نظری حالا باعث شده تا کار چنین عکاسانی بی جلوه و کمرنگ شود؟ در حالی که کسانی مثل استیگلیتس، وستون و آدامز، که قبل از آن ها بودند هنوز مثال زدنی و زنده اند.

حمیدیان: «هالسمن» عکاس «ماهر» و تکنسین قابل بود که برای مجلات معتبر زمان خود عکس های سفارشی تهیه می کرد. بهرحال ارزش او در حد خود محفوظ است. اما عکس های او وابسته به پدیده هایی هستند که جنبه موضوعی، زمانی و مکانی دارد و کمتر به

ذات عکاس پرداخته است و امروزه بندرت چاپ می شود و چون یادآوری و مراجعه دوباره به کارهای او انجام نمی گیرد از مدار اذهان بیرون افتاده. تخیل «عکس سازی» او جالب بوده و طرفدارانی داشته است. از طرفی امروزه با انیمیشن و تصویرسازی کامپیوتری موقعیت های پیچیده تری را مخاطبین در فیلم های تخیلی جن و پری ناظرند و اگر جوانی ببیند که در عکسی «سالوادور دالی» و گربه ها

و آب و تابلو در هوا شناورند برای او امر پیش پا افتاده ای بنظر می آید. حالا دیگر این فنون برجستگی آن زمان را ندارند. منتقدان بیشتر ناظر و طرفدار عکاسی می شوند که حرکت او در روند تکامل عکاسی بوده و نقطه عطف مهمی باشد. جریان عکاسی قرن بیستم در آمریکا را می توان در دو بخش متمایز مطالعه کرد. نیمه اول قرن از «استیگلیتس» تا «دایان آربوس» و «رابرت فرانک» و پس از آن. اعتبار «آدامز» و «وستون» با اقدامات خالصانه عکاسی در نیمه اول قرن تثبیت می شود و در نیمه دوم قرن آنطور که اشاره کردم جهان شاهد اتفاقاتی در عکاسی است که در بیشتر آن ها «مهارت» های پیشین محور نیست، یا دیگر مهارت متعلق به یکنفر نیست. حتی عکاس اجازه دارد گاه برای گرفتن عکس خود «کمرا من» استفاده کند؛ امور عکس را بجای یکنفر چند نفر انجام می دهند، و عکاس مثل کارگردان، اندیشه خود را از روی صندلی کارگردانی از دیگران می خواهد. «هالسمن» یکی از پیشروان این نوع عکاسی بود.

حالا همه مؤسسات بزرگ و مجلات مطرح و آژانس های تبلیغاتی از این گروه ها در استخدام دارند، اکثر آنها هم فارغ از حیطه عکاسی مورد مذاکره ما، در جامعه مربوط به خود شهرت دارند. «عکاسی» گونه های زیادی دارد و اعتبار بسیاری از عکاسان در گروه کاری خودشان سنجیده می شود. آن چه شما بعنوان «دغدغه های تئوریک» از آن یاد می کنید ناظر به تمام فعالیت ها نیست.

آذرننگ: آیا شما به عنوان عکاس در سال های شروع به کار، با بحران خلق اثر هنری مواجه بودید؟ اصالت کار را در کجا جستجو می کردید؟ در هنر ایرانی یا در ریشه های عمیق عکاسی در غرب؟
حمیدیان: همانطور که گفتم در شروع کار بعنوان «دوستدار عکاسی» و نه به عنوان «عکاس» عکاسی هم می کردم و در جریان فرهنگی و اجتماعی زمان خود بودم. «بحران خلق اثر هنری» هم مسئله ام نبود. اما «اصالت کار» در بخشی از همه هنرها وجود دارد. در این مورد چرا می باید «هنر ایرانی» را با «ریشه های عمیق عکاسی در غرب» روبرو کنیم؟

آذرننگ: منظور اینکه مبانی و پایه های کارتان را، بعنوان یک ایرانی آشنا با هنر ایران و همچنین ناظر بر عکاسی غرب از کدامیک می گرفتید؟

حمیدیان: این مبحث «آدم ایرانی» بودن و با تکنیک و روش های غربی کار کردن همیشه مطرح بوده، و البته توجه دارید که منظور «سنتی» و «نو»

نیست. مثلاً عده ای عکاسی ژاپن را نمونه می آورند که آنها موفق شده اند بدون نمایش «کیمونو» و «پاگودا» و مظاهر دیگر ژاپنی، عکس هایی ارائه دهند که روح زمان حال ژاپن در آن احساس می شود. رمز کار آن ها داشتن اطلاعات کافی و بسیار جامع از هنر ژاپنی و غربی و پرکاری است. به شرح حال هر عکاس و یا معمار ژاپنی که مراجعه کنید این نکات مشخص است. هر یک از آن ها پس از سال ها کار در ژاپن چندین دوره هم دستگیری هنرمندان غربی را کرده اند. خوشبختانه در مدرسه معماری استادان ما این وضعیت را بخوبی برابمان تحلیل کردند، و می دانستیم چگونه بعنوان ایرانی می باید با روش های غربی کار کنیم.

توکلی: باتوجه به بدنه اصلی کار شما یعنی عکاسی طبیعت و با در نظر گرفتن این نکته که در چنین گرایشی که اصولاً اتفاقات اجتماعی و پیرامونی در عکس بازتاب ندارد، آیا احتمال وقوع



Touradj Hamidian / 1980

تورج حمیدیان / ۱۳۵۹



حرفه: عکاس ۹

عکاسی ایرانی در آن وجود دارد؟ آیا می توان نوعی «عکس طبیعت» خاص این سرزمین را تولید کرد که با نمونه های کشور های دیگر مرزهای متفاوتی داشته باشد؟

حمیدیان: «عکس ایرانی» بهمان شرحی که در سؤال پیش گفتم احتیاج به نشانه های مشخص اجتماعی و پیرامونی ندارد. «رنگ بومی» عکس در کشورهای پیشرفته اروپائی که زندگی ها و روابط انسانی مشابه دارند بالطبع چندان متفاوت نیست و آن ها بیشتر متوجه و متوقع این تفاوت از کشورهای با فرهنگ متفاوت هستند. بدین ترتیب این خطر که عکاسی و یا نقاشی در این فرهنگ ها به بهانه «رنگ بومی» داشتن «توریست پسند» بشود هست. در زمستان سال ۱۹۷۵ نمایشگاه عکسی با عنوان زمین «The Land» در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن از آثار عکاسان قرن بیستم بر پا شد و کتاب نمایشگاه هم با انتخاب «بیل برانت» منتشر گردید. در این نمایشگاه آثاری از «برانت»، «آدامز»، «من ری»، «لاریتگ»،

«برسون»، «برت و ادوارد وستون»، «جا کوملی»، «پل استراند»، «براسای»، «سیسکیند» - «گاوین» - «وین بولاک» - ... و دو عکاسی ژاپنی «شیراکاوا» و «میدوری کاوا» هم بود که بدون آنکه عکس «فوجی یاما» را گرفته باشند، عکس با روح ژاپنی به این نمایشگاه آورده بودند. پس بدلیل آن تجارب و اطلاعاتی که داریم باید پاسخ شما مثبت باشد. **توکلی: شما یک بار گفتید که هیچ نسخه از پیش**

آماده ای برای تحصیل این رویکرد هویتی وجود ندارد. اما حالا آنرا محتمل می دانید. من هم سال ها با عکاسی طبیعت به شکل عملی و نظری درگیر بوده ام. احتمال چنین اتفاقی بنظر نامحتمل است، و کنجکاوی مصرانه ام برای روشن شدن ابهام ذهنی ام در این مورد است.

حمیدیان: غرض من از آن گفته این بود که نمی شود برای رسیدن به این نتیجه دستور العمل های مشخص فنی و یا نظری را ملاک ساختن عکس قرار داد و یا در کلاس درس آموزش داد. پشت «عکس» ها آدم ها هستند و بازتاب هویت آن ها در عکس ها هویت ایجاد می کند... یکی ممکن است به انجام این کار نائل شود و هزار نفر نشوند.

توکلی: این باور شما ناشی از آرزو و کمال طلبی است یا مبتنی بر مثال هایی که زدید؟

حمیدیان: با توجه به مثال ها.

آذرنگ: نمونه مثالی از عکاسان ایرانی که به این توفیق رسیده باشند در ذهن دارید؟

حمیدیان: مثالی در این مورد نمی گویم، فضای بیشتری برای این گفتگو و آن اشاره لازم است؛ به عکس های «مانوئل آلوارز براوو» و «ژوزف سودک» توجه کنید. نمونه های جاافتاده و کلاسیکی برای صحبت ما هستند. عکاسی خلاقه ایرانی نوپا محسوب می شود و از سوئی عکاسان ما از موقعیتی برخوردار نیستند که عکس هایشان بدفعات و در جاهای مختلف چاپ، منتشر، دیده و نقد شوند. به زمان و کار بیشتری نیاز داریم.

توکلی: شما در عکاسی طبیعت درگیر چه دلمشغولی هایی هستید؟

حمیدیان: عکاسی طبیعت یکی از زمینه های مورد علاقه من در نوجوانی و جوانی بود و پس از اتمام دانشگاه هم بنا به دلایلی این ارتباط تقویت شد. پس از فارغ التحصیلی هفت هشت سال در پروژه های بزرگ سدسازی که در آذربایجان شرقی و غربی و کردستان واقع بودند کار می کردم، حضور در بیابان در شب و روز و فصول مختلف مجذوبم می کرد، اما عکاسی از آن طبیعت را بعد از یکی دو سال شروع کردم و متأسفانه نتایجی که می گرفتم دور از خواسته ام بود. نمی خواستم عکس فقط به ثبت



Touradj Hamidian / 1968

منظور به کار بردم. مناظر طبیعی بپردازد و بازتاب آن باشد بلکه یک «واقعیت دوم» به شکل عکس را دنبال می کردم. این کار وقت آزاد برای کار روی اعمال بعدی عکس را هم می خواست و کنترلی ارادی از آغاز تا انجام می باید برای تولید عکس صرف می شد. وقت کافی برای این اعمال را بدلیل حجم زیاد کارهای معماری نداشتم و سال هایی طول کشید تا آن را بدست آوردم که بتوانم برداشت ها و ساختن عکس را سامان دهم.

توکلی: «واقعیت دوم» را چگونه می بینید؟

حمیدیان: معمولاً «عکس» از یک دنیای بیرونی گرفته می شود. مردم شباهت ها را جستجو و طلب می کنند. اما عکس پدیده ای سوای موضوع است؛ جنس، ساختار، دوام، حجم، هندسه و زندگی دیگری دارد. باین ترتیب ما عکس را «می سازیم» و «نمی گیریم».

آنچه پدید می آید در شرایطی دیگر «واقع» می شود. این اصطلاح را باین منظور به کار بردم.

آذرنگ: بعنوان بیننده، چه ویژگی‌هایی در مجموعه عکس‌های طبیعت‌تان می‌بینید؟ یا از آن‌ها چه انتظاراتی دارید؟

حمیدیان: بعنوان بیننده، مایلیم عکس‌ها را با فاصله چند سال ببینم. نوع عملکرد من در عکاسی باین صورت است که برای تولید عکس مراحل بهم پیوسته‌ای را می‌گذرانم، بالطبع در پایان کار ضمن دیدن عکس خاطرات تولید آن قوی است و خودنمایی می‌کند. بهتر است عکس‌ها را موقعی ببینم که حتی موقعیت عکس برداری آن را هم فراموش کرده باشم و ضمن دیدن عکس‌های دیگران باشد. عکس‌ها را با توقع امروزی ام می‌سنجم، دنیای ساکت و ساکتی دارند. البته از عکس‌های گذشته «انتظاراتی» ندارم چون انتظار مربوط به آینده است. اما در این دیدارها عکاس متوجه می‌شود بعضی از عکس‌ها که دیری دوستدارشان بوده در قید حیات نیستند و باید محترماً با آن‌ها تودیع کند.

توکلی: چه ویژگی‌هایی ادامه حیات عکس را تعیین می‌کند؟ فقط ارتباط حسی با اثر؟

حمیدیان: خب همه چیز که زندگی جاوید ندارد و کارهای عکاسان بجز آنی که توان تولید داشته‌اند باقی نمی‌ماند. این اتفاق برای عکاسان بزرگ هم می‌افتد. به طور مثال در ۱۹۷۹ و به مناسبت ختم دوره عکاسی «برسون»، کتابی از آثار برجسته دوره‌های کاری او منتشر شد که عکس‌های مقبول او و تحلیلگران آن زمان را در خود گردآورده بود. باین کتاب هم که نگاه کنید می‌بینید. دیگر بیش از نیمی از عکس‌ها در کتاب‌ها و مجموعه بعدی حذف شده، و کتاب‌های جدید فقط مشغول پرداختن به عکس‌های نمونه و بسیار برجسته دوره‌های کاری عکاسان هستند و تعداد زیادی عکس به کنار می‌رود در حال حاضر هم عکاسان به تولید عکس‌های بسیار می‌پردازند که برای تولید آن‌ها هزینه‌ها و اعمال مهارت و سعی کرده‌اند، اما حجم زیادی از آن‌ها باقی نمی‌ماند. شاید یکی از دلایل نیاز به نمایشگاه‌ها و انتشارات زیاد عکاسی، دادن فرصت به «عکس»‌ها در دوره حیاتشان است. از حافظه و از نیمای بزرگ نقل به مضمون می‌کنم که «بعد از ما غربال به دستی می‌آید». بهتر است زحمت او را زیاد نکنیم.

آذرنگ: با اشاره به اینکه گفتید عکس‌های شما دنیای ساکت و ساکتی دارند، می‌خواهم بدانم که از دیدگاه خودتان، ایده‌ای که به عنوان نخ رابط، عکس‌های شما را به هم پیوند می‌دهند چیست؟ مثلاً اگر فرض کنیم «انسل آدامز» به جستجوی کمال در طبیعت بود و یا «ادروارد وستون» به دنبال نفوذ در «شیء فی نفسه» بود؛ شما چه ایده‌هایی را در برخورد با عناصر طبیعی دنبال می‌کنید؟

حمیدیان: در مورد آن چه که در خصوص «آدامز» و «وستون» گفتید من اطلاعی ندارم و نمیدانم این خواسته‌ها را خودشان مطرح کرده‌اند یا

تحلیلگران کار آنها. اما با دیدن عکس‌های آن‌ها می‌توانیم بفهمیم که آن‌ها با چه تناسبی در خدمت عناصر طبیعی و یا عکاسی بوده‌اند. تعبیر من این است که بدون فلسفه بافی عکاسی می‌کردند و خواسته‌هایشان «عکاسانه» بود و نه «فلسوفانه». خوشبختانه «آدامز» در شرح کارهایش نوشته زیاد دارد و در دسترس است. او دوستدار طبیعت بود اما این دلیل علاقه او به «عکاسی» نبود. او بیانستی بود که با دیدن عکس‌های «پل استراند» تصمیم به عکاسی گرفت. شخصاً مخالف نقد و تحلیل عکس نیستیم و وجود آن را بسیار ضروری می‌دانم، اما اگر نقد بخواهد با پرداختن به مفاهیمی خارج از دنیای عکاسی در جستجوی شأن و اعتبار و علت وجودی برای عکس برآید - آن را مناسب برای پر کردن مجله و کتاب می‌دانم. من هم آنچه را که در عناصر طبیعی می‌خواهم، خارج از مفاهیم عکاسی جستجو نمی‌کنم. طبیعت و عناصر آن بهانه هستند: نور خوب، فضاها، فرم، هندسه و رنگ‌درجه‌های خوبی که در آن هست. هر عکاسی می‌تواند با خواسته و تکنیک خودش به بیان شخصی در این جا هم برسد. پیش تجسم مبهمی از عکس‌ها در وجود عکاس هست که از فضای فکری و روحی او می‌آید. عکاسان در برخورد با عناصر طبیعی، آن پیش تجسم را از حالت ابهام خارج می‌کنند و در عناصر پیش‌رو، عکس نهائی را می‌بینند و برای بدست آوردن آن تدارک و اقدام می‌کنند. نکته جالب در مورد عکاسان طبیعت هم این است که ضمن تداوم در کارشان به عکس‌های ساده‌تری می‌رسند. گوئی که از مسیری تحقیقی راهی به سوی تجرید و انتزاع می‌برند.

توکلی: شما در این مسیر آیا به عکاس‌های خاصی هم دلبسته بوده‌اید که گاهی نگاهی به او داشته باشید؟

حمیدیان: از دیدن عکس‌ها لذت می‌برم و گاه که نه همیشه عکس می‌بینم، حجمی از عکس‌ها امروزه در تبار فرهنگی ما جا دارند. اینکه کسی بگوید من جزیره جدا افتاده‌ای بودم و از هیچ کس وام نگرفتم حرفی بی‌معنی است. نمایش‌ها و انتشارات بسیاری هم که در زمینه عکس در جهان وجود دارد با نیت بسط و توسعه عکس است. پیشتر هم در صفحه «پنجره عقبی» مجله شما در مورد عکاسان مورد علاقه‌ام گفته‌ام. در همه گرایش‌ها عکس می‌بینم و امیدوارم از همه لذت ببرم. در این جستجو بار دیگر با عکس‌ها و مسیرها و خواسته‌های عکاسان روبرو هستیم. گاه بنظر می‌رسد عکاسی مسیری را از ابتدا تا انتها رفته و پرورده کاری را که خود بانی و مروج آن بوده بسته است، مثل «آدامز» و «برسون» و بسیاری از دیگر عکاسان کلاسیک که دنبال کردن خواسته‌هایشان و امکان ادامه دادن کار آن‌ها فراهم است، بدون آنکه اسم اینکار تقلید باشد؛ حتی نگاه کردن به آثار این گروه دوم جذاب‌تر است.

آذرنگ: یعنی اگر به فرض گروه اول را بردارید کسی جایگزین آن‌ها نمی‌شود.

بله آنها یک اتفاق تاریخی بودند که در مکان‌ها و زمانی خاص و منطبق بر



خواست و نیاز زمان خود بسیار کامل و زیبا کار کردند و به آنچه لازمه تکامل کارشان بود دست یافتند. می‌دانیم حالا بدلیل جاذبه‌ای که برای «آدامز» و مکان‌های عکاسی او فراهم شده است هر سال تعداد بیشماری از دوستداران عکس از سراسر دنیا به آنجا می‌روند و به تقلید از روش و سنت او عکاسی می‌کنند و جلسات زیادی تشکیل می‌دهند، که در نهایت همه آنها می‌خواهند مثل او عکس بسازند که در صورت توفیق فقط به یک کار «صنعتگرانه» دست زده‌اند.

توکلی: برای نزدیک تر شدن به تجربه حضور شما در طبیعت و همراهی بیشتر با عکس‌هایتان دوست داریم کمی از اطلاعات حین کار برایمان توضیح دهید: آیا به تنهایی عکاسی می‌کنید؟ با چه ابزاری؟ در چه فصولی و چه زمانی؟ در طبیعت به انتظار زمان مناسب هستید یا حین پرسه زدن صحنه‌هایتان را انتخاب می‌کنید؟

در اکثر عکس‌ها از سه لنز واید «سوپر آنگن» نرمال و یا ۹۰ استفاده می‌کنم اما در یک جلسه با هر سه لنز کار نمی‌کنم. فیلم‌ها را بلافاصله ظاهر می‌کنم و نور خورده باقی نمی‌گذارم. برای ظهور فیلم از داروهای متنوع به اقتضاء استفاده می‌کنم. کاغذ مورد علاقه‌ام: «برویرای آگفا» و «ارینتال» نمره‌ای است که حالا بدست نمی‌آید.

توکلی: همچنان به عکاسی طبیعت ادامه می‌دهید؟
بله و بیشتر از آن مایلیم عکس‌هایی را تاکنون نمایش داده نشده به چاپ خوب برسانیم. یک مقدار هم در زمینه «طبیعت بی جان» کار می‌کنم و امیدوارم مسیری را که مایلیم طی کنم. این‌ها ادامه همان بازی است که کاغذ «آفتاب چاپ» را لای دو شیشه نورمی دادیم ... در این مصاحبه من هم می‌توانم سؤال کنم؟
توکلی: بله

حمیدیان: این اسم ترکیبی «حرفه: هنرمند» ترکیب سختی نیست؟

تورج حمیدیان / عکس طنز، محل فعلی میدان صادقیه - ۱۳۵۸



Touradj Hamidian / 1979

تورج حمیدیان / ۱۳۴۹



Touradj Hamidian / 1970

توکلی: برای من و دوستانم این طور نبود. قبلاً هم به مناسبت فیلم «حرفه: خبرنگار» آنتونیونی، این ترکیب توسط دیگران به کار رفته بود و سابقه داشت.

حمیدیان: معنی این ترکیب در کلمه «هنرپیشه» هست؛ زمانی این اسم فقط به دست‌اندرکاران بازیگری تعلق نداشت و همه هنرها را پوشش می‌داد و در آن چهارچوب معنایی مثلاً «نقاش» هم هنرپیشه بود، و بجای «حرفه: هنرمند» می‌شد اسم مجله «هنرپیشه» باشد.

توکلی: پس تکلیف این تیتراهای «حرفه: نقاش»، «حرفه: عکاس» و ... چی می‌شد؟

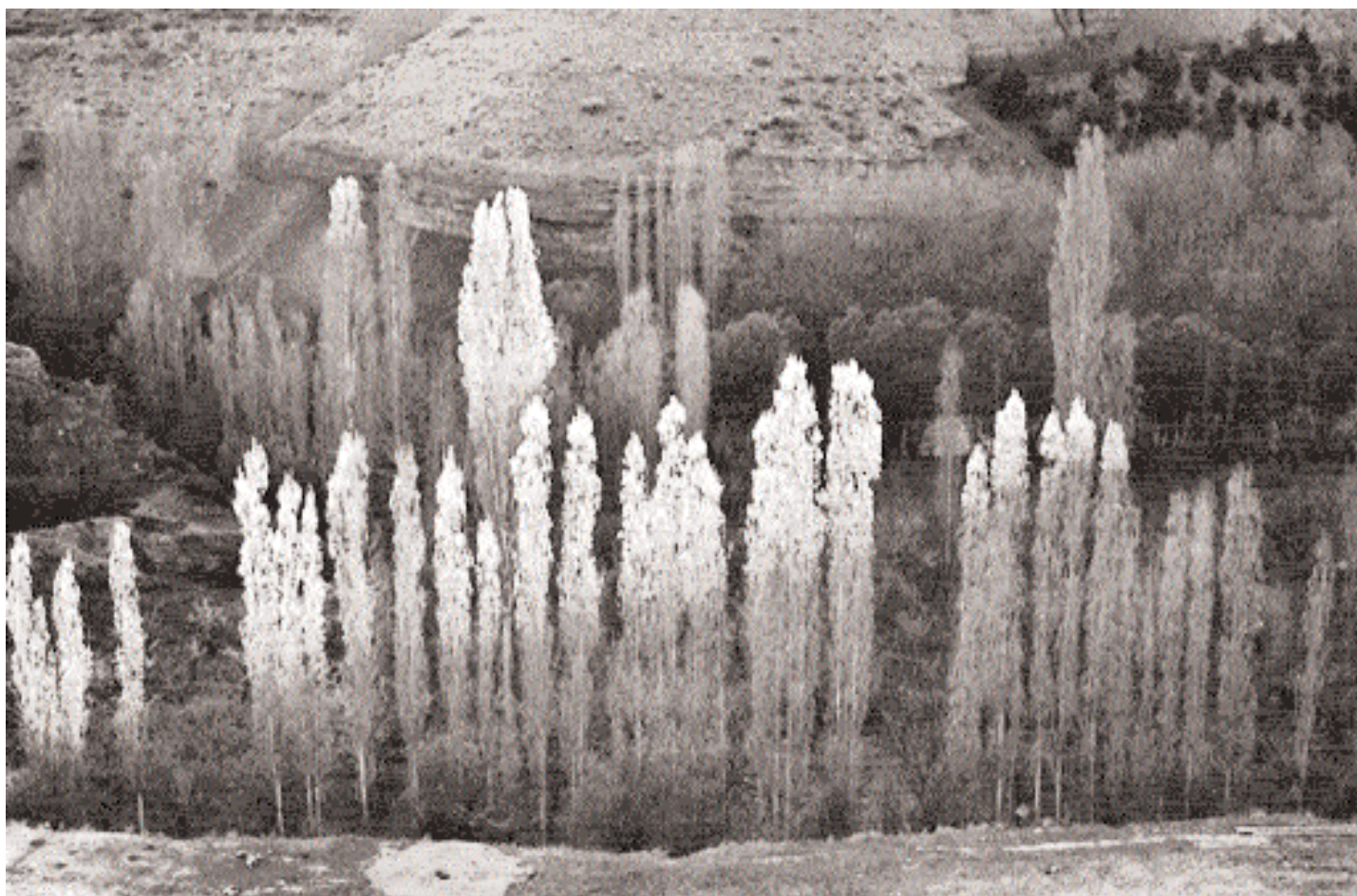
حمیدیان: می‌شد نوشت: «نقش‌پیشه»، «عکس‌پیشه»، «فیلم‌پیشه» و البته احتمال داشت با این «پیش‌پیش»‌ها گربه‌ها از «پنج‌ره عقبی» بیایند تو! ■

حمیدیان: مجله شما که نظریه‌پردازانه است و معمولاً به این‌ها نمی‌پردازد.

توکلی: قبلاً هم سابقه‌اش را داشته‌ایم.

حمیدیان: بسیار خوب، به تنهایی عکاسی می‌کنم، به زاویه تابش نور وابسته هستم. در منطقه تهران و قسمتهایی از البرز مرکزی زاویه نور با سطح افق در تابستان ۷۶ درجه و در زمستان حدود ۳۶ درجه است. پس در این منطقه در تابستان‌ها کار نمی‌کنم، چون طبیعت بی‌رنگ و نور در اکثر ساعات غبار آلود «Hazy» است. از نورسنج دقیق نقطه‌ای یا از دوربین‌های رفلکس قدیمی لایکا که نورسنج بسیار دقیق نقطه‌ای دارند، استفاده می‌کنم. هم‌زمان از سه بدنه و یک نوع فیلم و فقط یک لنز استفاده می‌کنم. و هر بدنه را برای یک نوع نوردهی (نرمال - پلاس - میناس) به کار می‌برم - تا هر حلقه فیلم با برنامه جداگانه ظاهر شود.





1



2



3



حرفه: عکاس ۹

۲- تورج حمیدیان / آگ- بم - ۱۳۷۱
۲- تورج حمیدیان / ۱۳۷۶

2-Touradj Hamidian / 1992
3-Touradj Hamidian / 1997



4



5

۶- توج حمیدیان / ۱۳۷۱
۷- توج حمیدیان / ۱۳۷۱



حرفه: عکاس ۹



6



7

6-Touradj Hamidian / 1992
7-Touradj Hamidian / 1992



8



9



10



11

