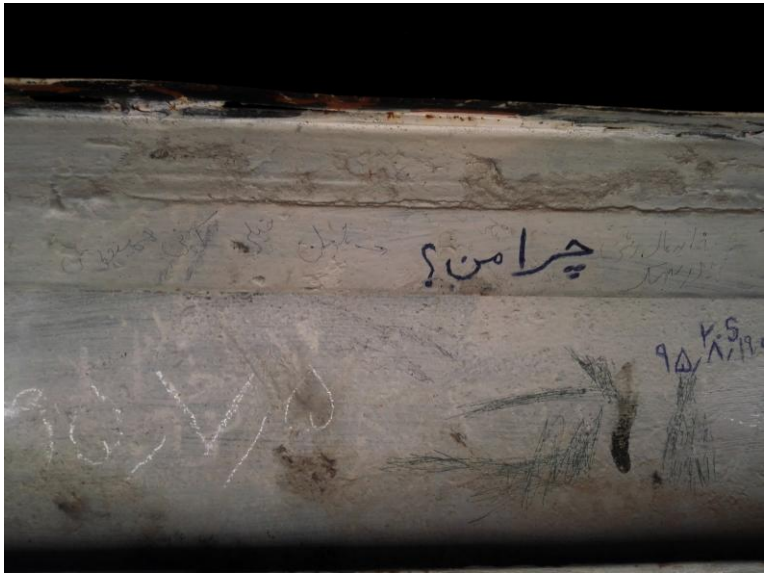
۱

Problematicaa.com



۲

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

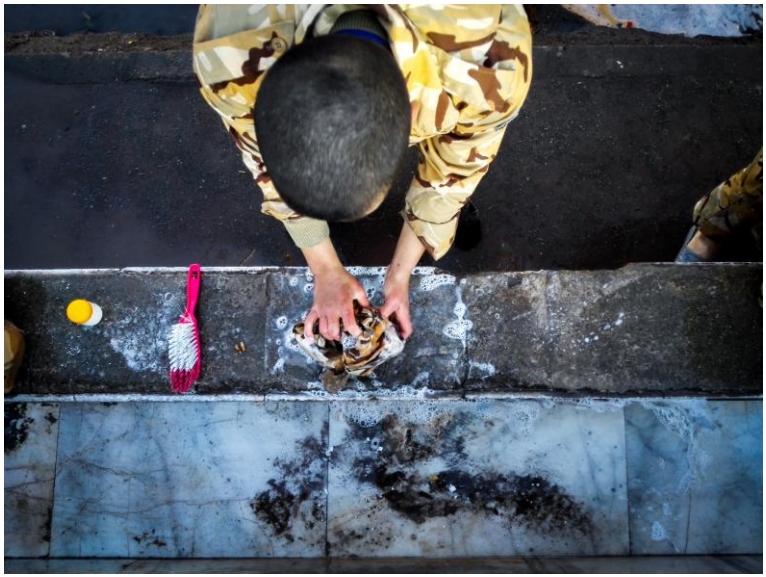
Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com



Problematicaa.com

٧١
٧٠

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

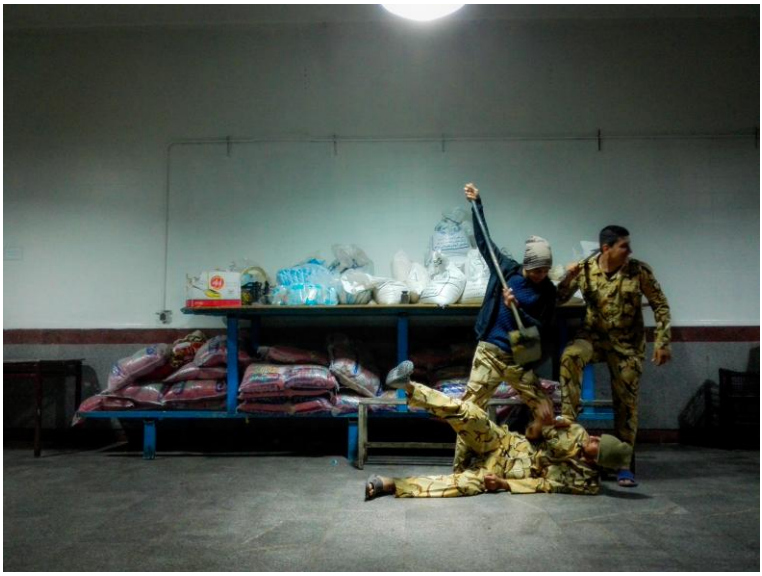
Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

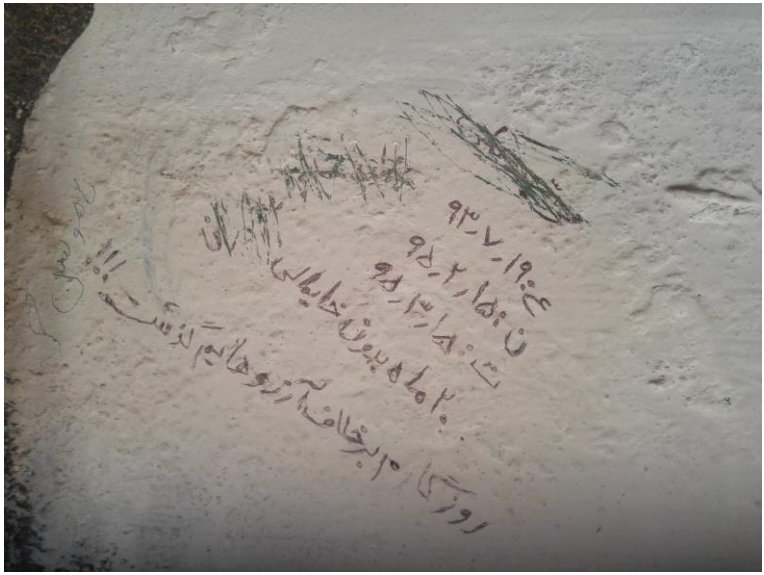
Problematicaa.com



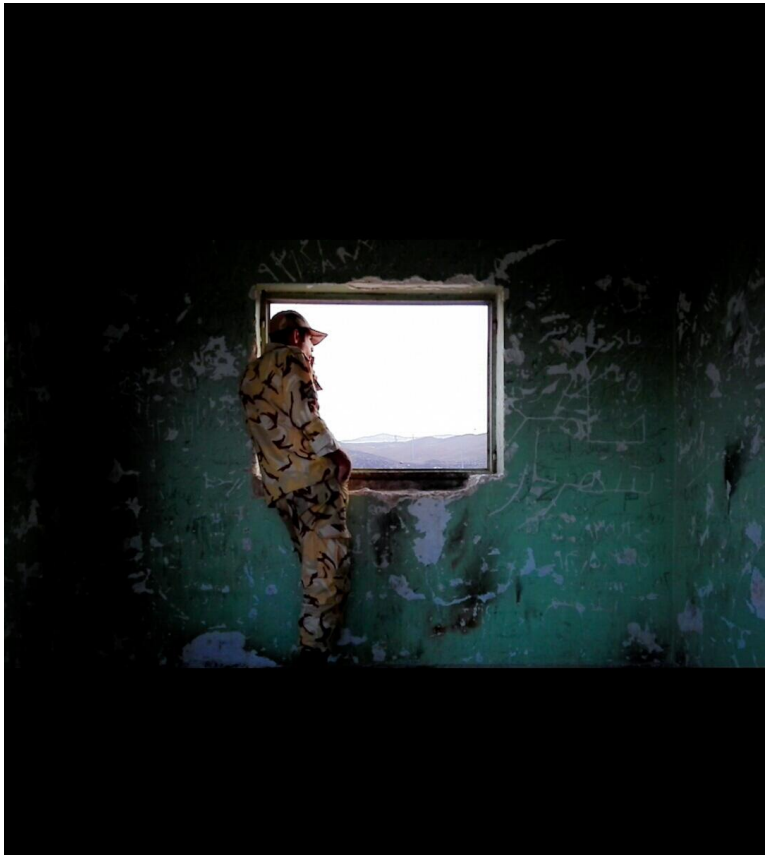
Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com



Problematicaa.com



Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

Problematicaa.com

عکسی که زندگی‌ست

۵ سپتامبر ۱۷۹۸، «ژان-باتیست ژوردن»، ژانرال فرانسوی، محض نگهبانی از جمهوری تازه‌پای فرانسه، بر فراز منبری چنین سر داد: «هر مرد فرانسوی یک سرباز است و خودش را برای دفاع از ملت تقدیم می‌کند»، و اینگونه اولین خشت دیواری بزرگ را بر زمین نهاد، دیواری که «خدمت اجباری» خوانده می‌شود، معادلِ conscription. از پی تاسیس ارتش مدرنِ ایران، با لایحه‌ای که رضا پهلوی به سال ۱۳۰۳ به مجلس شورای ملی برد و سال بعدش به تصویب رسید، خدمت اجباری در ایران، به تبع کشورهای اروپایی آغاز شد. واژه‌ی conscription که پیشتر آمد، در اصل و ریشه‌ی خود به معنای «نوشتن نام کسی در یک لیست بدون رضایت او»ست؛ و همین اشارت کافی‌ست که بدانیم یک سرباز چگونه به جهان می‌نگرد. خدمت اجباری، برای حاکم مدرن، امکان دستیابی قهری به نیروی کار ارزان را بدون هرگونه مطالبه‌گری فراهم می‌کند. حاکم مدرن همزمان برای سرپوش گذاشتن بر استثمار برده‌دارانه‌ی نیروی کار، «خدمت اجباری» را «خدمت مقدس سربازی» می‌خواند تا با پیچاندن آن در هاله‌ای قدسی-ناسیونالیستی، درِ نقد و نفی را ابداً ببندد. در این تقدیس نامیمون، خدمت اجباری با بدن مردانه هم پیوندی تاریخی می‌خورد، تا حاکم ضمن تهیه‌ی خوراکی فرهنگی و واپس‌گرا از بدن سرباز به عنوان «مرد میدان»، پسماند این تصویر را نیز جهت تقویت جایگاه «خدمت اجباری» با دهان توده بجود: «برود سربازی که مرد شود!». کسی که تجربه‌ی سربازی‌اش را مایه‌ی خلق هنر می‌کند، باید همین دیکته‌ای را که بر ذهن و بدنش خوانده

Problematicaa.com

شده، از نو بشنود و بنویسد. یادش به خیرهای سربازی، قبول!، اما به یاد آوردن جهنم، کار هنرمند است، که هر اجبار جهنمی‌ست، و زندگی اگر جهنمی‌ست، خدمت اجباری، جهنم مضاغف است. هر که دور ماجرا آبچین زد وُ شیرابه‌اش را کشید وُ شکلات به خلق‌الله قالبش کرد، یا آشنای دم‌کلفتی داشته وُ جای خوب افتاده وُ سفارش شده وُ دیر رفته و زود آمده وُ جای سفت، نه نشسته وُ نه حتی بیشتر؛ یا ستون‌نویسی‌ست، طفیلِ خوان ناکس، که در فلان مجله لاف می‌زند: «روزهای خوش سربازی». سربازی را اگر «یادش خوش»ی‌ست، «یادش خوش» زندان است، یادش خوشِ حضورِ به زور در جایی. در خدمت اجباری، مانند زندان، زمان از دست سوژه خارج و به کنترل کامل حاکم در می‌آید. سرباز–مرد، به عنوان نیروی مطلوب بازار کار، اینگونه ضمن تنبیه و محرومیت، تربیت می‌شود تا بیاموزد چگونه تسلیمِ سلسله مراتب و ساختارهای پیش‌نوشته و آتی حاکم شود. بسیار دیده‌ام که سرخوشان و باده‌گساران می‌گویند: «سلامتیْ سه کس! سرباز وُ زندونی وُ بی‌کس». مجموعه عکس علی انیسی جامی‌ست که با ذکری شبیه همین بایدش بالا رفت: «سلامتیْ یه کس! سربازِ زندونیِ بی‌کس».

بودلر، شاعر سمبولیست و فرانسویِ قرن ۱۹، که در عصر تب و تاب اختراع دوربین عکاسی و آغاز محبوبیت این وسیله می‌زیست، گفته است «عکاسی باید به جای اصلی خود برگردد، یعنی خدمت به هنر یا علم / ۱۸۷۵». اگر این قول، و از پسش آن دوتاییِ هنر–علم را بپذیریم، پروژه‌ی عکاسی‌ای که علی انیسی پیش برده خدمتی‌ست بسیار بزرگ به هر دوی این‌ها.

Problematicaa.com

عکس‌های انیسی از آن جهت که به قابل استنادترین شکل ممکن، از حضوری واقعی، نه جعلی و توریستی، حاصل شده‌اند، در بررسی‌های جامعه‌شناسانه و روانکاوانه‌ی خدمت اجباری، تا که دنیا دنیاست، قابل ارجاع‌اند. هر عکس او نظری‌ست صادقانه بر رنجی مدام که بر سربازان روا داشته می‌شود. از دلالی درد با عکس، از چشم بر رنج دیگران چراندن بسیار شنیده‌ایم. اساساً عکاسیِ مستندی که این روزها می‌شناسیم در بخش عمده‌اش همین است: برای عکاسی به «موقعیت»ی رفتن. در بهترین حالت، عکاس سعی می‌کند که خود را در موقعیت غرق کند، ولی به هر صورت عکاسی بر موقعیت مقدم است. عکاسی‌ست که باعث می‌شود او حضور در موقعیتی را تجربه کند. در مجموعه علی انیسی، اما، حضور در موقعیت است که عکاسی را بر او واجب کرده. او تجربه نمی‌کند که عکس بگیرد، او با عکس تجربه می‌کند. عکس نمی‌گیرد که ثبت کند، عکس می‌گیرد که به خاطر بیاورد، به خاطر ما بیاورد. عکسِ او، عکسی‌ست که زندگی‌ست. کنش هوشیار خالق «از سربازخانه»، عکس را به سر حدات قابل ارجاع و اعتمادش برده: فرضاً اگر در گزارش مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی ایران به تاریخ شهریور ۱۳۹۲، ذیل بخش «مشکلات فرهنگی و اجتماعی در حوزه نظام وظیفه» آمده است: «مشکلات تغذیه‌ای و بهداشتی دوران سربازی به نحوی که بخشی از سربازان دچار سوهاضمه می‌شوند»؛ این جمله را به راحتی می‌توان گوشه‌ی عکس‌های انیسی از غذا خوردنِ سربازان یادداشت کرد، یا بر عکس، می‌توان عین این جمله را از چند قاب او فهمید. توقع ما از عکس مستند «شهادت» است: چیزی که شده؛ در این مجموعه، علی انیسی، اما، به

Problematicaa.com

«روایت» جهیده است: چیزی که مدام در حال شدن است. فرق است میان دوربین شاهد و دوربین راوی. در عکس‌های علی انیسی ما با «*نوشتن با دوربین*» روبه‌رو هستیم: افراد حاضر در عکس‌های او، از حضور دوربین معذب نیستند. نگاهشان در لنز، نگاه به فرد پشتِ لنز است. آنها به راوی خود، به رفیق و نگارنده‌یشان می‌نگرند، به انیسی که همزمان راوی اول شخص و دانای کل است. شخصیت‌های حاضر در عکس‌های انیسی «دیده» و «ضبط» نشده‌اند، بلکه «فهمیده» و در تعامل با راوی نوشته شده‌اند. شکل روایت و نوع رفتار عکاسانه‌ی انیسی، این مجموعه را به سمت اثری هنری–ادبی سوق داده است. ادبی از این جهت که هنگام کنار هم دیدن این عکس‌ها، و حین تکرار شخصیت‌ها، روایتی ساخته می‌شود که جدا از تک‌تک عکس‌های درخشان این مجموعه، بر تمامیت اثر به عنوان یک متن، امکان خوانش و تعریف می‌بخشد. عکس مستند اگر قرار است به سمت هنر پیش برود، باید از «نمایاندن» به «بازنمایی» بپرد. عکسی اگر ما را به خاطر عناصرش، خطوط، نور، رنگ و فیگورها به خود جذب می‌کند، از پیش اشارتی‌ست به رابطه‌ای علّی، نه بازنمایانه: این عکس معلول حقیقتی بیرونی‌ست که به واسطه دوربینی خاص ضبط شده است. ما از «نمود» آن علت بیرونی به وجد می‌آییم. بازنمایی در عکس مستند وقتی معنا دارد که عکاس ورای امکانات دوربین –که به او قابلیت جعل و دستبردهایی مشخص در واقعیت را می‌دهد– سوژگی خود را در مقام خالق و یکی از علل وضعیت، نه شاهد صرف آن، آشکار کند. در هر اثر هنری با مفهوم «شدن» روبرو هستیم: نقاشی کشیده می‌شود، شعر نوشته می‌شود، مجسمه ساخته می‌شود. در «برداشته شدن»، اما، نه با

Problematicaa.com

«شدن (خلق)» که با «بودن» مواجهیم: عکس مستند برداشته می‌شود، یعنی، چیزی بوده و عکاس آن را قاب می‌گیرد. عکاس مستند جایی به هنر نزدیک می‌شود، که این بوده‌ها را کنار هم، به سمت شدن، به سمت خلق جهانی تازه ببَرَد. جیمز جویس در دفتر یادداشتش به سال ۱۹۰۴ نوشته است: «آیا عکس می‌تواند یک اثر هنری باشد؟ پاسخ: عکس، چیدمانی از امور محسوس (و قابل دیدن) است، و ممکن است (این امور محسوس) به خاطر میلی زیباشناختی به خوبی کنار هم قرار گرفته باشند، اما از آنجا که عکس، چیدن انسانی امور محسوس کنار هم نیست، هنر نیست». این تفسیر جویس با مفهوم «برداشته شدن» و «نمایاندن» عکس همخوانی دارد. عکس‌های مجموعه‌ی اخیر علی انیسی لیکن هر کدام بخشی از «یک اثر هنری»اند. اگر هر عکس او تلاشی جهت نمایاندنِ مستند ماوقع است، عکس‌های او در کنار هم به یک استعاره بدل می‌شوند. او با آنکه حین عکاسی مجبور به حضور در مکانی و زمانی خاص بوده، ولی در واقع تمام پادگان‌های خدمت اجباری را در تمام اعصار هدف گرفته است؛ لذا، اگر عکس‌های درخشانش، وضعیت امروز سربازی را با بهترین تناسبات و ذوق عکاسانه «می‌نمایانند»، مجموعه‌اش در کل تلاشی‌ست منسجم جهت بازنمایی مفهوم تاریخیِ بغرنجی به نام «خدمت اجباری».

Problematicaa.com