سبک فردی در هنر عکاسی

نایجل واربرتون
ترجمه: کیهان ولی‌نژاد

مقاله بحث برانگیز راجر اسکروتون با نام عکاسی و بازنمود[1]، خواب جزم‌اندیشانه پاره‌ای از نویسندگان را برهم‌زد. آنها در برابر ادعاهای اسکروتون ابراز نگرانی کرده‌اند، همان ادعاهایی که عکاسی را هرگز بازنمودی - به هر مفهوم زیبایی‌شناسانه‌اش - نمی‌داند. استدلال او بر این اساس استوار است که عکاسی، از آنجا که نمی‌تواند در هیچ مورد تعمدی[2] (با هدف قبلی) باشد، ویژگی بازنمودی ندارد. منظور آن است که عکس‌ها هرگز نه می‌توانند اندیشه‌هایی [از آن عکاس] را در باره ابژه‌های بازنمایی شده تجسم ببخشند و نه می‌توانند آن‌چه را که در واقعیت وجود ندارد بازنمایی کنند: آنها شفاف[3] و فاقد توانش خیال‌وارگی هستند. در واقع اسکروتون در ادعای خویش هیچ‌گاه از عکس‌های واقعی[4] سخن نمی‌گوید؛ نگره او در باب عکس‌های ایده‌آل و منظورش خیالی منطقی است که تنها برای ثبت چیزی طراحی شده است که رابطهٔ عکاسانه‌اش رابطه‌ای خاص و توجه ما به آن، توجهی ویژه است. عکس‌های ایده‌آل محصول یک فرایند اپتیکی - شیمیایی هستند نه یک فرایند تعمدی و خودخواسته. بنا به عقیده او همین امر باعث شد تا عکاسی، در مقایسه با نقاشی، نتواند برای دیدن سوژه شیوه‌ای از خود ارائه دهد؛ همه عکس‌ها شفاف هستند، پس نمی‌توانند چیزی جز ابتدایی‌ترین عناصر سبک را به نمایش بگذارند. آنها به طور یقین شایستگی اصطلاح بازنمودی را

ندارند، حتی زمانی که با الگوی هنر بازنمودی نقاشی به قیاس در می‌آیند. اسکروتون در عین حال که می‌پذیرد عکس‌ها به زبان [عادی] بازنمودی نامیده می‌شوند، اما این موضوع را - که آنها چیزی از ارزش زیباشناسانه هم‌تراز با نقاشی فیگوراتیو را از خود نشان می‌دهند - رد می‌کند. به کلام دیگر، او توصیف الیور وندل هلمز[5] از داگروتیپ به مثابه آینه حافظه‌دار، را جدی قلمداد می‌کند. در واقع اسکروتون در مقاله خود تصاویر عکاسانه و آینه‌ای را آشکارا در چند مورد با همدیگر مقایسه می‌کند. منتقدین اسکروتون بارها تأکید کرده‌اند که او تصویر غلطی از عکاسی واقعی ارائه داده است. عکاسی واقعی شامل تمام انواع داده‌های تعمدی در قالب انتخاب نوع دوربین، فیلم، سرعت شاتر (عکسبرداری)، گشادگی دیافراگم و غیره است؛ در ضمن گزینش سوژه، کادربندی و دیگر موارد متعدد مربوط به زیباشناسی را نیز دربرمی‌گیرد. نتیجه ادعای آنها این است که عکاسی، اگر چه شاید فاقد توانش خیال‌وارگی باشد، گزینش‌های زیباشناسانه بسیاری را در خود می‌گنجاند، اما اسکروتون بدون توجه به این امر همچنان سرسختانه اصرار می‌ورزد که بازنمود عکاسانه غیرممکن است و نسبت به بازنمود در نقاشی مناسبت زیباشناسانه کمتری دارد. من این واکنش به ادعای او را، به دلایلی که در ادامه خواهم گفت، واکنشی ضعیف می‌دانم. آنها که این واکنش ضعیف را از خود بروز داده‌اند عبارتند از: آر.ای. شارپ[6]، ویلیام ال.کینگ[7] و رابرت ویکز[8] و خود من. هدف مقاله‌ای که در پیش رو دارید این است که نشان دهد موضع ضعیف چرا ضعیف است و در ضمن چکیده‌ای از یک پاسخ قوی‌تر به موضع محکم اسکروتون را بیان کند.

از نظر اسکروتون، عکس‌های ایده‌آل همواره نسبت به موضوع‌هایشان شفاف هستند. او می‌گوید:

عکس به خاطر [کنجکاوی ما برای] شناخت جهان، شناخت این که چیزها چگونه به نظر می‌رسند یا جلوه گر می‌شوند، خودش را در معرض خواست ما قرار می‌دهد. عکس وسیله‌ای است برای دیدن سوژه‌اش: در نقاشی، از سوی دیگر، سوژه وسیله‌ای است در خدمت بازنمود خودش. هر عکسی در مواجهه با سوژه‌اش شفاف است، و اگر هم توجه ما را به خود جلب می کند بدین خاطر است که در مقام جانشینی برای آن‌چه به نمایش گذارده است عمل می کند. پس اگر کسی عکسی را زیبا می‌پندارد دلیلش این است که چیزی را در سوژه آن [عکس] زیبا تصور نموده است. از سوی دیگر یک تابلوی نقاشی حتی زمانی که چیز زشتی را بازنمایی می کند ممکن است زیبا باشد.

برخورد مناسب با عکس برخوردی کنجکاوانه است: کنجکاوی در باره سوژه آن. ما نباید در جست‌وجوی مقاصد عکاس باشیم، چرا که مقاصد او عمدتاً با ابژه پرداخت شده و ابژه درون عکس بی‌ارتباط است:

در مورد عکس ایده‌آل، لازم و حتی ممکن نیست که قصد عکاس به عنوان عامل جدی در تعیین جلوه تصویر دخالت کند. عکس بی‌درنگ به عنوان آن‌چه هست شناخته می شود نه به مثابه تأویل واقعیت بلکه

در حکم نمایش‌گر صورت عینی چیزی. به تعبیری، نگریستن عکس جانشین نگریستن خود شیء (واقعی) است.

زمانی که عکاسان واقعی تلاش می‌کنند تا از این عکاسی ایده‌آل دور شوند و نوعی درون داد زیباشناسانه تعمدی را به عکس بیافزایند، اسکروتون آنها را متهم می‌کند که عکاسی را به «فنون نقاشانه آلوده ساخته‌اند». در واقع او مدعی است که:

تاریخ هنر عکاسی تاریخ تلاش‌هایی است موفقیت‌آمیز برای گسستن زنجیرهای علی‌ای[9] که دست و پای عکاسان را بسته بود، تلاش برای اعمال هدف انسانی میان سوژه و نمود ظاهری، طوری که سوژه به واسطه آن هدف تعریف گردد و نیز در چارچوب آن دیده شود.

شیوه استدلال اسکروتون باعث می‌شود او در برابر اتهام مسلم فرض کردن مسئله مورد بحث - که آیا بازنمود عکاسانه ممکن است یا نه - نتواند از خویش دفاع کند. وی بازنمود را در چارچوب آن‌چه در نقاشی روی می‌دهد تعریف کرده و اعلان می‌دارد که هر زمان عکاسی واقعی به مختصر ارزش بازنمودی دست یافته است همانا به واسطه وام‌گیری از فنون نقاشی بوده است. اما کمابیش بدیهی است که اگر بازنمود را صرفاً برحسب عمل نقاشانه تعریف کنید پس بسیار مایه تعجب خواهد بود که فنون بازنمایی در دیگر اشکال هنری را در نهایت وام گرفته از نقاشی بدانیم.

با این حال، روال معمول نقد نشان می‌دهد که، از یک سو، اسکروتون تصور ساده‌انگارانه‌ای از ویژگی‌های عکس دارد و از سوی دیگر، عکس‌های واقعی در جریان ساخته شدن، تمام انواع آرای مهم زیباشناسانه را شامل می‌شوند. برای نمونه، ویلیام کینگ توجه ما را به یکی از عکس‌های ویلیام کلین[10]، عکاس، جلب می‌کند که در آن، یک بافت تصویری - ظاهر پارچه روی پوست انسان نشان داده شده است - به بیننده تحمیل می‌شود. این امر از قرار معلوم بیانگر آن است که شیوه عکاس در بازنمایی سوژه به درک بیننده از آن [شیوه] مربوط است؛ به کلام دیگر، عکاسان می‌توانند مقاصد زیباشناسانه را در آثارشان به نمایش بگذارند و می‌گذارند. کینگ می‌نویسد:

تغییر شکل ضوابط و معیارها، به‌ویژه جزئیات بافت، از سوی کلین شبیه به نوعی تمهید سبکی است، که در قالب گسترده عکس‌هایش از زندگی شهری به خوبی به چشم می‌خورد؛ حال، این امر که در درستی‌اش نیز شکی نیست، از قرار معلوم به نفع اسکروتون بازی می‌کند: او هرگز نگفته است که عکاسی کاملاً هم فاقد سبک است، بلکه تنها چنین استدلال کرد که عکاسی «همه چیز جز ابتدایی‌ترین عناصر سبک» را کم دارد. اما به طور حتم منظور کینگ هم همین بوده است. مثال کینگ نمونه همان مثال‌هایی است که منتقدین اسکروتون استفاده می‌کنند، گویا همگی آنها مصمم‌اند که توجه ما را به فنون نسبتاً ابتدایی عکاسانه‌ای جلب نمایند که به سختی می‌توانند استحقاق رسیدن به مرتبه سبک شخصی را داشته باشند. غالب عکاسان، عکس‌هایشان را به صورت دانه درشت[11] ارائه

می‌دهند، اما مسلم است که این روش آفریننده سبک نخواهدبود. سبک چیزی است که بیش از این‌ها در برگیرنده الگوی پیچیده‌ای از مقاصد شکل یافته هنرمند می‌باشد. مقاله اسکروتون معمولاً به مثابه مقاله‌ای قلمداد می‌شود که امکان هنر عکاسی را نادیده می‌گیرد، و چنین منتقدی ناخواسته مدارک لازم برای افشای این موضع خود را در دسترس قرار می‌دهد.

البته منتقدین اسکروتون نتیجه‌ای می‌گیرند ارائه می‌کنند که چندان هم غیرمنطقی نیست، و آن هم این که حتی اگر هنر عکاسی یک امر محتمل باشد ناشیانه بودن گزینش‌های سبکی‌ای که در محدوده اختیار و توانایی عکاس قرار دارند این امر محتمل را از میان می‌برد. یکی از دلایلی که منتقدین اسکروتون به این گونه نتایج ظاهراً خسته کننده‌ای می‌رسند این است که سبک را صرفاً در تصاویر انفرادی[۱۲] عکاسان دنبال می‌کنند. آنها این فرض اسکروتون را بی‌چون و چرا پذیرفته‌اند که سبک را اگر می‌توان در عکاسی به دست آورد پس باید تنها و تنها در خود عکاسی به دنبالش گشت. این یکی از فرض‌های اوست که بسیار دوست می‌داشتم آن را به چالش بطلبم. فرض بعدی اسکروتون که آنها باز هم چشم بسته پذیرفته‌اند این است که اگر سبک در عکاسی قابل دستیابی است پس باید در کنش بازنمایی به دست آید و نه به شیوه‌ای دیگر. از این فرض می‌توان چنین نتیجه گرفت که بحث فلسفی عکاسی، دست کم آن بخشی که به مباحثه در باره مقاله اسکروتون می‌پردازد، تصویر تحریف شده‌ای از آن‌چه در هنر عکاسی برجسته و شاخص است ارائه نموده است. در واقع سبک عکاسانه تنها تا حدودی به واسطه شیوه عکس گرفتن به انجام می‌رسد. عکاسان معاصر مختلفی وجود دارند که هر یک به سبک منحصر به خودشان عکاسی می‌کنند اما باید اذعان داشت که در ویژگی‌های ظاهری عکس‌هایشان تنوع بسیار کمی به چشم می‌خورد. کثیری از منتقدین اسکروتون به جای چیستی ساخت تصویر عکاسانه، به چگونگی آن توجه دارند. بنابراین ترجیح می‌دهند از الگوی مشخص گزینش‌های سوژه و تصویر که برای بسیاری از عکاسان عامل شکل گیری سبک عکاسی‌شان است صرف نظر کنند. شیوه‌ای که عمده عکاسان با بهره‌گیری از آن به یک سبک شخصی نائل می‌شوند بسیار جالب توجه‌تر از آن است که منتقدین اسکروتون می‌گویند. همانگونه که در ادامه خواهید دید، تحلیل سبک شخصی در هنر عکاسی اطلاعات لازم برای رد موضع ضمنی اسکروتون (درمورد امکان هنر عکاسی) را فراهم می‌کند - پاسخی محکم‌تر از پاسخ‌های ضعیف و غیرقابل قبول ویکز، کینگ و شارپ.

ابتدا باید روشن سازم که منظورم از سبک شخصی چیست. سبک شخصی سبک یک فرد است: الگویی مشخص از مقاصد (یا مقاصد ظاهری) انسان که از طریق آثار هنری بیان می‌شوند و یک فردیت هنرمندانه زیربنایی مبرهن را بروز می‌دهند. سبک شخصی در تقابل با سبک جمعی قرار دارد. سبک جمعی معمولاً سبک یک دوره، برای مثال سده چهاردهم، یا سبک نهفته در جنبشی آگاهانه در

هنر، برای نمونه سبک کوبیسم در نقاشی، است. سبک شخصی اغلب در [تک] تابلوی نقاشی قابل شناسایی است. سبک متمایز هر یک از نقاشی‌های ون‌گوگ را معمولاً می‌توان به واسطه الگوی ضربه‌های قلم مو، رنگ‌های به کار رفته، گزینش سوژه و از این قبیل، بازشناخت. البته امروزه معلوم شده است که یکی از نقاشی‌های منسوب به ون‌گوگ، در واقع توسط یک کپی‌ساز ماهر نقاشی شده بود. اما حتی اگر برای اثبات این امر که آن تابلو متعلق به خود ون‌گوگ است یا نه، نیاز به مدرک قانونی بود، باز هم اثر مذکور در قالب سبک ون‌گوگ قرار می‌گرفت، یعنی تابلویی به سبک خاص نقاشی‌های خود ون‌گوگ. سبک الزاماً پدید می‌آید تا مورد تقلید قرار گیرد. سبک، در مفهوم شخصی‌اش، گاهی اوقات برای ارجاع به هر آن‌چه مشخصه رسانه مورد استفاده هنرمند است به کار می‌رود. اما کاربرد مهم‌تر این اصطلاح برای ارجاع به ویژگی‌های خاص و نیز به آن جنبه‌های اثر است که یک قصد مهم زیباشناسانه را به نمایش می‌گذارند. سبک، بدین معنا، با امضای صرف یا به کارگیری نشان‌های تجاری[۱۳]، تضاد دارد.

همان گونه که اسکروتون به درستی اشاره می‌کند، توجه ما به سبک آثار هنری عمدتاً توجه به همان قصد انسانی‌ای است که به ما امکان می‌دهد تا آنچه به عمد گزینش شده و آن‌چه حاصل تصادف است را از همدیگر تشخیص دهیم:

خود سبک این پرسش را در ذهنمان برمی‌انگیزد: چرا این و چرا آن نه؟ چنین پرسشی جست وجوی پرثمری را در مورد نقاشی به همراه دارد. سبک، به دلیل ارجاع به ابعاد [درونی] نقاشی، و نه ویژگی‌های صوری‌ای که به لحاظ زیباشناسانه نامربوط هستند یا به هیچ وجه در آن‌چه دیده می‌شود (نقاشی) بارز و آشکار نیستند، ما را قادر می‌سازد تا بدان پرسش پاسخ دهیم.

سبک در نقاشی نوعاً با کنترل جزئیات به دست می‌آید. اما، آن گونه که اسکروتون می‌گوید، عکاسان کنترل زیادی بر جزئیات تصاویرشان ندارند؛ و اگر در زمینه کنترل جزئیات شروع به تمرین و ممارست کنند، از عکاس شدن باز می‌ایستند و نقاش می‌شوند. از قرار معلوم اسکروتون بر این عقیده است که کنترل افزوده جزئیات، که به یمن فناوری نوین دیجیتال و تاریک‌خانه به اصطلاح الکترونیکی ممکن شده است، تحولی نیست که به واقع در عکاسی رخ داده باشد بلکه در شکل تحریف شده دیگری از نقاشی، یا شاید کلاژ، صورت گرفته است.

نظریه اسکروتون، مبنی بر این که عکاس امکان کنترل آگاهانه روند ساخت تصویر، و به ویژه کنترل جزئیات آن را ندارد، همانا بازتاب نوشته‌های **پی.اچ.امرسون**[۱۴] (عکاس و نظریه‌پرداز) است که در اوایل ۱۸۹۰ کتابچه معروف خود را با نام **مرگ عکاسی طبیعت‌گرا**[۱۵] منتشر کرد. او در این نوشتار دیدگاه پیشین خود را، مبتنی بر این که عکاسی اساساً می‌تواند به مرتبه‌ای هنرمندانه نائل گردد، پس گرفته و می‌گوید که عکس‌ها هرگز نمی‌توانند اثر هنری باشند زیرا حوزه اختیار عکاس در تأویل

سوژه بسیار محدود است: کنترل تصویر تا حد کم ممکن است؛ اما تمام اختیارات انتخاب و عدم انتخاب به شکل زیان‌باری محدودند. نتیجه‌گیری‌های امرسون تا حدودی ناشی از بدفهمی او نسبت به اهمیت برخی یافته‌ها در سنسیتومتری[۱۶] بود، و جای تردید نیست که فناوری نوین عکاسی محدوده کنترل عکاس را بر این رسانه وسعت بخشیده است. با این حال، در ادعاهای امرسون و اسکروتون به طور یقین واقعیتی نهفته است دال بر این که عکاسی، در مقایسه با نقاشی، در انتخاب شیوه بازنمایی محدودیت دارد. اما بازنمایی ویژگی [ظاهری] لازم برای سبک هنرمندانه نیست؛ بسیاری از اشکال هنری غیر بازنمودی امکان رسیدن به سبک شخصی را میسر می‌سازند. با وجود این، اغلب کسانی که در مورد عکاسی قلم می‌زنند ظاهراً چنین می‌پندارند که تنها شیوه دستیابی به سبک در عکاسی، بازنمایی سوژه‌هاست. به نظر من، با این که در برخی موارد شیوه بازنمود عکاسانه در شناخت سبک شخصی عکاس مؤثر و مهم است اما این امر در عمده موارد صادق نیست. هنرمندان عکاس، در مواجهه با غیرقابل کنترل بودن نسبی این رسانه به شیوه‌های جدیدی از نمایش الگوهای پیچیده انسانی در تصاویرشان دست یافته‌اند.

اتوماتیک بودن فرایند عکاسی، تصمیم‌گیری در این مورد را بسیار دشوار می‌سازد که در تصویر چه چیز مرهون عکاسی است و چه چیز صرفاً حاصل عملکردهای بی‌وقفه علی اپتیکی شیمیایی لنز و دوربین. بنابراین، وقتی سعی داریم عکس را به عنوان چیزی بیش از حاصل اطلاعات سوژه بدانیم، لازم است به طور مشخصی از چیزهای دیداری درون عکس فراتر رویم. در بستر هنر عکاسی انجام این عمل بدان معناست که دست کم به مجموعه تصاویری که یک عکاس گرفته است [نه به تک عکس‌های او] نگاه کنیم. از این طریق است که امکان آشکار شدن گزینش‌های عکاس فراهم می‌شود: این از جمله خصیصه‌های مهم عکاسی است؛ از آنجا که سبک به سادگی می‌تواند در یک نقاشی منفرد اجرا و نشان داده شود، در این هنر برای درک یک اثر خاص اغلب نیاز کمتری به دیدن دامنه‌ای از مواد به کار رفته [از سوی هنرمند خاصی] وجود دارد. مهم‌تر آن که، دو عکس [از لحاظ دیداری] متفاوت از دو عکاس، زمانی که در گنجینه[۱۷] دیگر عکس‌هایشان بررسی می‌شوند می‌توانند معانی بسیار متفاوتی داشته باشند. برای نمونه، عکس دایان آربوس با نام **خانه‌ای روی تپه، هالیوود، ۱۹۶۳** [۱۸] عکسی از یک بخش دکوراسیون فیلم است، دکور ساختگی ساختمان، نمایی در پس داربست‌ها. با دیدن صرفاً همین عکس، (یعنی جداکردن آن از بقیه آثار آربوس)، نمی‌توان مقاصد او را از گرفتن آن بلافاصله درک کرد. دقیقاً همان تصویر در بازده عکاس دیگری، که صرفاً به عکاسی از دکوراسیون فیلم‌های هالیوود مشغول بوده است، مقاصدی را در برمی‌گیرد که در راستای نمودهای دکوراسیون فیلم است و به شکلی صحیح به عنوان ثبت (تصویر) آن خوانده می‌شود. با این حال، در مورد آربوس، این عکس بیش از همه به مثابه نمونه‌ای از برخی درون مایه‌ها تلقی می‌شود

که در عکس‌های پرتره‌اش به چشم می‌خورند. در میان عکس‌های آربوس، این تنها عکس دکوراسیون فیلم است و اغلب تصاویر دیگرش عکس‌های آدم‌ها هستند. چهره‌نگاره‌های او تقریباً همواره از اشخاص غیر عادی - مبدل پوش‌ها[۱۹]، بازیگران نمایش‌های غیر عادی[۲۰]، یا دیگر مردم معمولی که به خاطر حالت‌ها یا لباس‌هایشان غریبه به نظر می‌رسند ثبت شده‌اند. درون‌مایه مشترک در آثار وی پرداختن به برون‌فکنی ناخواسته و غیرمنتظره[۲۱] درونیات از سوی خود سوژه است. بدین‌ترتیب عکس آربوس از دکوراسیون فیلم معنای دیگری به خود می‌گیرد: این صرفاً تصویر مستندی از نمای ساختمان نیست، بلکه کما بیش تأویلی است استعاری از درون‌مایه غالب در باقی آثار عکاسانه‌اش. از چنین دیدگاهی، این عکس به نمودها و سازوکارهای مشهودی که به اثبات آنها (آثار) کمک می‌کنند اشاره دارد. صورت ظاهر هالیوود صورت ظاهری است که به درد [این] دوربین عکاسی می‌خورد؛ همچنین حالت‌های بسیاری از سوژه‌های آربوس پزهایی در برابر دوربین هستند که همزمان معادل روان‌شناسانه نهفته در پس داربست را، اگر چه اغلب ناخواسته، در معرض نمایش قرار می‌دهند. این مثالی مبالغه‌آمیز است، اما سودش در اثبات این امر است که خصیصه‌های سبکی آثار عکاس در بهترین وجه در یک مجموعه عکس بررسی می‌شود تا در یک تک عکس.

تمام آن‌چه در باره عکاسی گفتم می‌تواند، در عین ایجاد دگرگونی‌های مناسب، در مورد نقاشی نیز به کار رود. حتی در نقاشی هم شناخت گنجینه یک نقاش غالباً پیش‌نیاز درک صحیح یک اثر خاص است. اما در میزان و اهمیت این شناخت تفاوتی وجود دارد: عمده آثار هنر عکاسی بدون نوعی بسترسازی در آثار عکاس کاملاً نامفهوم خواهد بود.

در واقع، در مورد هنر عکاسی وضعیت پیچیده‌تر است. از آنجا که خصوصیات گنجینه یک عکاس چگونگی تأویل هر کدام از تصاویرش را معین می‌کند، انتخاب آن‌چه نامش را گنجینه می‌گذارند خود یک جنبه مهم و آگاهانه هنر عکاسی است. عکاسانی که به شکل احتمالی عکس می‌گیرند[۲۲] می‌توانند، اگر نه میلیون‌ها اما، هزاران تصویر در طول زندگی‌شان تولید کنند؛ با این حال، تعداد کمی از آنها (عکس‌ها) در مرتبه هنر عکاسی قرار می‌گیرند. شاید همین امر بار دیگر در مورد نقاشی صادق باشد؛ اما این نکته‌ای است که صرفاً به عکاسی مربوط می‌شود، زیرا تولید هزاران تصویر در مدت زمان بسیار کوتاه به سادگی میسر است. اتفاق معمول آن است که عکاس بر دست‌چین این بازده به طور ضمنی عنوان «اثر شخصی» می‌نهد. در این راستا، از فنونی چون امضا کردن یا مهر زدن یا چاپ عکس‌های [مخصوص] نمایشگاه یا شاید گنجاندن تصاویر مناسب در یک تک‌نگاشت عکاسانه بهره می‌گیرد. تمام این‌ها نشان از آن دارد که عکاس می‌خواهد تصاویر خاص او به عنوان بخشی از یک مجموعه بزرگ‌تر به نظر آیند. نداشتن چنین اطلاعاتی در باره مرتبه عکس‌های خاص، تشخیص مقاصد مورد نظر یک فرد (عکاس) را دشوار می‌سازد. در حقیقت این اتفاق اغلب زمانی رخ می‌دهد

که، پس از مرگ عکاس، تصاویر بی‌شمار منتشر نشده‌اش به بازار عرضه می‌شود. چنین کارهایی، در عین حال که ممکن است از روی حسن نیت انجام شوند (که معمولاً هم این گونه نیست) می‌تواند در برداشت ما از هدف غایی عکاس، از این رو، و شناخت سبک او، تأثیر بگذارد. اگر چه معمولاً امکانش فراهم نیست در مورد هر تصویر با قطعیت گفت که آگاهانه به عنوان بخشی از گنجینه عکاس برگزیده شده است، اما بیشتر اوقات در باب این که کدام تصاویر آثار هنری اصلی یک عکاس خاص هستند بحث چندانی به میان نمی‌آید. با این حال، اگر مدیران نمایشگاه‌ها و گردآورندگان کتاب‌ها به آشکار نمودن سبک عکاسی یک عکاس و، از این بابت، به مهم‌ترین سهام آگاهانه او در این رسانه علاقه‌مند باشند، پس موظفند پیرامون آن‌چه بر این تصاویر یا عکس‌ها گذشته است تحقیق و بررسی کنند. تنها می‌توان مطمئن بود که عکاس یک تصویر یا عکس را در حکم بخشی از گنجینه آثارش انتخاب و ارائه کرده است، آن هم در صورتی که او به گونه‌ای همین هدف را از خود [در تصاویرش] نشان داده باشد. نظرات مشابهی در باب انواع دیگر هنرهای تجسمی به کلام یا تحریر درآمده‌اند اما معمولاً چندان هم حائز اهمیت نیستند. برای نمونه، بسیاری از نقاشان تعداد زیادی طراحی یا نقاشی خلق می‌کنند اما درصدد نیستند همگی آنها را در زمره بازده نهایی‌شان عرضه کنند. در مورد طراحی یا نقاشی، هنرمندان تصاویری را که قصد ارائه یا نگهداری‌شان را ندارند اغلب از میان می‌برند. اما عمده عکاسان از آنجا که همه یا بخش غالب نگاتیوهایشان را نگه می‌دارند، در معرض این خطر قرار دارند که طعمه دلالان عکس‌هایشان[۲۳] شوند. در ضمن شایع است که عکاسان بیش از هنرمندان دیگر هنرهای تجسمی به تولید هر چه فزون‌تر تصاویر تمایل دارند و در عین حال تشخیص مقاصدشان در تک‌عکس‌ها بسیار دشوارتر می‌نماید. بنابراین، نوعی انتخاب ضمنی لازم به نظر می‌رسد. دلیل دیگری که عکاسان نیازمند نام‌گذاری آثار شخصی‌شان هستند تا شخصی بودن آنها را روشن سازند این است که، دست کم در سده بیستم، شمار زیادی از عکاسان برای امرار معاش ناچار بوده‌اند عکس‌های بازاری بگیرند. با این حال، شاید میان کار هنرمندانه و کار بازاری مرز مشخص و معینی وجود نداشته باشد: به طور نمونه، بیل برانت تعداد زیادی از عکس‌های بازاری‌اش را که در اصل به سفارش Lilliput, Picture Post یا Harpers Bazaar گرفته بود بار دیگر به عنوان بخشی از بازده هنری‌اش مورد استفاده قرار داد؛ دایان آربوس در سمت عکاس مجله کار می‌کرد اما زمانی که قرار شد طرحی از عکس‌های هنری‌اش ارائه دهد بار دیگر از همان عکس‌های مجله کمک گرفت. و البته در این میان ویجی، که در جوانی عکس‌های ۶×۴ می‌گرفت، یک استثناء است. اما خنده‌دار خواهد بود اگر که این عکس‌های اولیه او را در شکل‌گیری سبک کامل عکاسی‌اش مؤثر و دخیل بدانیم.

منتقدان اسکروتون کاملاً حق دارند که او را به خاطر ارائه تصویر غلط از انواع گزینش‌هایی که

عکاسان در تصاویر شخصی‌شان صورت می‌دهند سرزنش کنند. ولی این تنها بخش کوچکی از داستان است. واکنش محکم به موضع مستحکم اسکروتون همانا لحاظ نمودن این واقعیت است که هنرمندان عکاس در واقع سبک شخصی‌شان را از طریق به‌کارگیری برخی فنون می‌آفرینند، و بارزترین آنها انتخاب عکس‌های خاص به مثابه قسمتی از بازده هنرمندانه‌شان است. البته انتخاب عکس‌های خاص مستلزم انتخاب یک موضوع خاص است. دلیل این که از این طریق می‌توان، در مقایسه با رویه رایج، پاسخ قانع کننده‌تری به ادعای اسکروتون بدهیم، آن است که حتی اگر مجبور بودیم اسکروتون را محق بدانیم که عکاسی در وهله نخست رسانه بازنمودی نیست، اما می‌شود ثابت کرد که عکاسی رسانه‌ای است که قابلیت تجسم بخشیدن به مقاصد مهم و زیباشناسانه را دارد. بدین‌لحاظ دلیلی وجود ندارد که بگوییم عکس‌ها به این خاطر که به‌گونه علی و مکانیکی تولید می‌شوند پس نمی‌توانند در قلمرو آثار هنری قرار گیرند: این امر هم‌ارز بیان همان مقاصد پیچیده‌ای است که معمولاً در نمونه‌های برجسته آثار هنری صورت می‌گیرد. اگر اسکروتون آمادگی آن را دارد که خم به ابرو نیاورد و این نکته را تمام و کمال بپذیرد، پس توجه او به فقدان پتانسیل بازنمودی در عکاسی به ظاهر توجهی است نامربوط و نامناسب.

شرحی که در باب سبک شخصی در هنر عکاسی ارائه کردم پیام‌های ضمنی مختلفی دارد. پیش از همه برای فلسفه عکاسی: زمان آن فرارسیده است که حیطه بحث در باره هنر عکاسی را وسعت دوم، برای منتقدان: منتقدان عکاسی محتملاً این نکته را تأیید خواهند کرد که آنها (خودشان) فقط زمانی که تصاویر منفرد عکاسانه را در بستر بازده یک عکاس ارزیابی کنند می‌توانند به شناخت قابل فهم و ارزشمندی از آن تصاویر برسند. سوم، برای مسئولین نمایشگاه‌های عکس: نمایشگاه‌هایی که یک یاد و عکس از هر عکاس را به نمایش می‌گذارند محتمل است برای آنانی که نسبت به گنجینه‌های این عکاسان هیچ گونه شناخت قبلی ندارند غیر قابل فهم ظاهر شوند. نمایشگاه‌هایی که بر پایه مضمون عکس‌ها برگزار می‌شوند احتمالاً سر و کار کمتری با هنر عکاسی دارند. افزون بر این زمانی که تصاویر ارائه نشده یک عکاس، که خود او آنها را [قبلاً] دور ریخته است، به نمایش گذاشته می‌شود - اتفاقی که اغلب در نمایشگاه‌های پس از مرگ هنرمند رخ می‌دهد - این تصاویر مطمئناً باید برچسب داشته باشند؛ اگر بیننده نتواند مرتبه‌ای را که یک تصویر برای هنرمندش داشته است حدس بزند بسیار محتمل خواهد بود که برداشت نادرستی از سبک آن هنرمند عکاس به عمل آورد. و آخرین مورد در رابطه با کتاب‌های عکس: اگر کتاب‌های عکس توسط خود مؤلف (عکاس) عنوان‌گذاری شوند، و مطابق با معیارهای او به چاپ برسند، آن وقت می‌توانند به عنوان درس‌هایی آموزنده در جهت ارزیابی هنر عکاسی قلمداد شوند. منظورم این است که مادامی که در برگیرنده مجموعه عکس باشند، در مقایسه با مواقعی که تک‌عکس‌ها را پوشش می‌دهند، بیشتر محتمل است که سبک فردی

عکاس و، از این رو، مقاصد شکل یافته او را آشکار سازند.

آن‌چه تا بدین‌جا گفتم شیوه‌هایی است که هنرمندان عکاس به ابداع سبک شخصی اقدام می‌کنند. دلیلی هم وجود ندارد که آنها همیشه از این فنون استفاده کنند. در واقع نشانه‌هایی دال بر این واقعیت وجود دارند که فناوری نوین دیجیتال به عکاسان اجازه خواهد داد تا جزئیات تصاویرشان را بیش از پیش کنترل کنند و بدین‌ترتیب عکاسی به نقاشی نزدیک‌تر خواهد شد طوری که صاحب سبک‌های فردی شود. با این حال، تا آن زمان و تا وقتی که بازده تصویری عکاسانی را مورد توجه قرار می‌دهیم که به جای تاریک خانه الکترونیک در تاریک‌خانه شیمیایی عکس چاپ می‌کنند، سبک شخصی در عکاسی را باید کمابیش به همان گونه‌ای فهمید که در این نوشتار توصیفش رفت.

منبع:

Nigel Warburton, Faculty of Arts, The Open University British Journal of Aesthetics, Vol 36, No 4, October 1996.

پی‌نوشت‌ها:

1- Photography and Representation

2- Intentional

3- Transparent

4- Real Photographs

5- Oliver Wendell Holmes

6- R.A.Sharpe

7- William L.King

8- Robert Wicks

9- Causal Chain

10- William Klein

11- Grainy:

عکس‌هایی که در اثر بزرگنمایی در مرحله چاپ یا بالا بودن حساسیت فیلم به صورت دانه دانه به نظر می‌رسند.م.

12- Individual images

13- trademarks

منظور در واقع همان امضای هنرمند است که در حالت عادی و پیش از رسیدن به شهرت بین‌المللی تنها مشخصه‌ای است برای شناسایی تعلق اثر به او. اما پس از مشهور شدن او تبدیل به دستاویزی می‌شود برای فروش گران قیمت و سرسام آور آثارش. یعنی در اینجا امضای او در هیئت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یک نشان تجاری ظاهر می‌شود.م.

14- P.H. Emerson

15- The Death of Naturalistic Photography

۱۶- Sensitometry: مطالعه علمی واکنش مواد حساس عکاسی نسبت به نوردهی و ظهور و فن یافتن رابطه دقیق میان نوردهی و دنسیته (چگالی) ایجاد شده بر مواد حساس عکاسی. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به فرهنگ عکاسی، اسماعیل عباسی، انتشارات سروش، ۱۳۷۵، صفحه ۱۱۱.

17- Repertoire

18- A House on a hill, Hollywood, Cal . 1963

19- Transvestite

20- Freak show

نمایشی (به شکل نمایش جنبی) که عجایب خلقت را در معرض دید عموم قرار می‌دهد.م.

21- Self - revelation

22- Contingently Photographers

23- Photographic executors:

کسانی که در غیاب عکاس یا به نیابت او مسئولیت نمایش یا فروش آثار او را برعهده دارند.م.