درباره تصویر در عکاسی

نوشتهٔ آندره بازن
André Bazin

اگر هنرهای تجسمی مورد تحلیل قرار گیرند، درمی‌یابیم که پایهٔ آفرینش اینها ممکن است صنعت مومیائی کردن بوده باشد. همچنین این تحلیل روشن خواهد ساخت که «عقدهٔ مومیائی کردن» می‌توانسته منشاء ایجاد نقش‌ها و مجسمه‌ها بوده باشد. مذهب قدیم مصر که هدفش غلبه بر مرگ و فنا بود راه بقا را در ادامهٔ بقاء جسم می‌انگاشت. به همین سبب با فراهم آوردن سدی در مقابل عامل ویرانگری زمان، رضایت پیروزی بر مرگ را در بشر برمی‌انگیخت، چه مرگ را از پیروزی های زمان می‌دانست. دراین مذهب بقاء جسم را – هر چند به طور تصنعی – یك نوع بقاء زندگی می‌شمرده‌اند به همین سبب برای حفظ ظواهر درمقابل مرگ، تنهاراهشان‌این‌بود که گوشت واستخوان را از گزند در امان نگه دارند. به این ترتیب اولین مجسمهٔ مصری خلق شد که عبارت بود از یك جسد مومیائی شده.

ولی‌اهرام ومقابرهم نتوانستند بقاء ابدی را تضمین کنند وعامل زمان بر آنها فائق آمد، به‌همین سبب راههای مطمئن‌تری ابداع گردید. در کنارتابوت‌های‌سنگی، گذشته از ذرتی که برای غذای مردگان می‌گذاشتند، مجسمه‌های کوچك گلی نیز قرار دادند که در صورت از بین رفتن جسم، مجسمه جایگزین آن گردد.

این اعتقاد مذهبی که نگهداری زندگی به وسیلهٔ دوباره سازی نمای آن میسر است‌پایه‌گذار ایجاد اولین مجسمه‌ها گردید. جلوهٔ دیگری از همین فلسفه و طرز فکر، مجسمهٔ گلی خرس تیرخورده است که در غارهای ماقبل تاریخ به دست آمده و به این منظور خلق شده است که جایگزین حیوان شکار شده باشد وموجب فراوانی صید شود.

تحول و پیشرفت دوشادوش تمدن و هنر سبب شد که هنرهای تجسمی رنگ خرافی وجادویی خودرا از دست بدهد. لویی چهاردهم دستور نداد جسدش را

Culture, Paris, 1968
صفحه (۳٤ و ۳۵)
5 - R.H. Lowi: The history of Ethnological Theory, N.Y. 1937
(صفحه ۳)
6 - F. Znaniecki: Cultural Sciences. Their origin and development, Urbana 1952
(صفحه ۹)
7 - A.L. Kroeber, C. Kluckhon.
8 - Talcatt Parsons.
9 - Henri Thomas Buckle: History of Civilization in England.
(به‌نقل ازمقاله فوق‌الذکر صفحه۱۰)
۱۰ – ژ. گورویچ، مسائل نادرست جامعه‌شناسی قرن نوزده، (مسأله عامل مسلط)، ترجمه عبدالحسین نیك‌گهر در «طرح مسائل جامعه‌شناسی امروز» چاپ‌دوم انتشارات‌پیام، ۱۳٤۹ صفحه۸۷.

مومیایی کنند ولی جاودانگی را درتصویری که لوبرن Le Burne ازاو کشید جستجو می کرد . تمدن و پیشرفت نمی‌تواند به یکباره تمام تأثیرات اندیشه‌های گذشته را ذائل نماید – بلکه فقط قادر است اضطراب ناشی از اندیشه های پیشین را با یك منطق معقول تخفیف دهد .

اگرچه دیگر کسی رابطهٔمعنوی بین مدل وتصویر نقاشی‌شده ازاورا باور ندارد ولی همه قبول دارند که باقی ماندن تصویری از رفتگان، از فنای عاطفی آنها جلوگیری خواهد نمود . بدین ترتیب غرض ازشبیه‌سازی دیگر ادامهٔ بقاءجسمی پس از مرگ نیست بلکه به خاطر هدف بزرگتری است و آن ایجاد دنیای دلخواهی است شبیه واقعیت های موجود با سرنوشت فانی‌خاص خودش . ولی اگر در کنه ارجی که بر نقاشی می گذاریم واقف بر آن نیازپنهانی ودیرینه بشرنباشیم، که همان پیروزی برمرگ است به وسیله قالبی که باقی می‌ماند ، هنر نقاشی چیزبیهوده‌ای جلوه خواهد کرد . اگر تاریخ هنرهای تجسمی کمتر به مسأله زیبایی شناسی آن می‌پرداخت و بیشتر بـه مسأله روانیش ، آن وقت داستان اصولا داستان شباهت می‌شد و یا به‌عبارت دیگر داستان واقعیت .

اگر با دیدی اجتماعی جریان را بررسی کنیم ، می‌بینیم که عکاسی و سینما بحران های‌عاطفی وفنی را که دراواسط قرن گذشته گریبانگیر نقاشی مدرن شد توجیه می کنند.

آندره مالرو گفته است‌سینما کمال مطلوبی در تحول هنرهای تجسمی است – تحولی که آغازش رنسانس و باروریش در دوران نقاشی «باروك» است .

این‌درست‌است که نقاشی‌درتمام دنیا به گونه‌هـای متفاوت بین سمبولیسم و رئالیسم جلوه‌گر و سازنده بوده ولی در غرب از قرن پانزدهم به بعد ، نقاشی‌غربی قالب قدیمی‌اش راکه بیان حقایق‌عاطفی درچهارچوبی‌مناسب‌بودیه‌دورافکند وشروع به ترکیب حقایق مزبور یا واقعیات عینی دنیای اطرافش کرد . بی شك کشف پرسپکتیو Perspective لحظه‌حساس‌تاریخی دراین تحول است ؛ در واقع Camera Obscura ، اختـراع داونچی ، پیش‌درآمد دوربین نیپچ Niepce بود . هنرمند از آن پس توانست تصویری سه‌بعدی از اجسام خلق کند ، یعنی تصوری که درواقع به چشم ما می‌آید .

از آن پس هنـر نقاشی در انتخاب یکی از دو هدف : یکی کلاً براساس قوانین‌زیبایی‌شناسی– یعنی بیان عاطفی مسائل چنانکه اهمیت سمبول‌هـا غالب بر مدل باشد – ودیگری کاملاً روانی – یعنی دوباره سازی دنیای واقعی اطراف ، مردد ماند .

تغذیه کردن میلی که برای خلق تصویر و تصور وجود داشت فقط این اشتها را تیزتر کـرد چنانکه رفته رفته تمام هنرهای تجسمی را فرا گرفت ولی ازآنجا که برای خلق دنیای واقعی . پرسپکتیو فقط مشکل حجم را حل کرده بود و مسألهٔ حرکت هنوز لاینحل بود ، نقاشی ناگزیر به جستجوی خود برای یافتن بعد چهارمی که بتواند روحی درقالب متحجر نقاشی باروك بدمد ، ادامه می‌داد .

هنرمندان بزرگ البته همیشه قادربودند که ترکیبی از این دو غایت فراهم آورند ، و به هرکدام جای خاص خودش را بدهند ، واقعیت را به‌خدمت هنرشان گیرند وآن را در تاروپـود کارشان ببافند . ولی برای یك‌ناقد بی‌طرف که بخواهد تحولات هنر هـای تصویری را مورد تحلیل قرار دهد ضروریست که هریك از این دو عامل را جداگانه مورد بحث و مطالعه قرار دهد . میل به ابهام‌پردازی از قرن شانزده به بعد هیچ‌گاه آتش‌خاموش نشد . ریشهٔ تمایل غیر استتیك را می‌بایست درگرایش ذهن به سوی سحر و جادو جستجو کرد . به هر صورت این گرایش چنان قدرتی دارد که توانسته است تعادل بین استتیك

و ابهام را در هنرهای تجسمی کاملا برهم زند.

مجادلهٔ بر سر رئالیسم هنری از درك غلط زیبایی شناسی و نیاز روانی، و اشتباه این دو با هم سرچشمه می‌گیرد و نیز از اشتباه رئالیسم واقعی، که قصدش بیان واقعیت دنیا و جوهر این‌واقعیت است، با رئالیسم کاذب که‌هدفش فریفتن چشم وچه بسا فکر است. به همین سبب است که هنرقرون وسطایی هیچ گاه گرفتار این بحران‌ها نشد، زنده وواقعی‌ودر عین حال عاطفی ماند، چون از نتایج تأسف‌انگیز توسعه‌های فنی برکناربود. خلق پرسپکتیو بدعت گناه در نقاشی غربی بود.

این گناه توسط نیپچ ولومیر Lumière ازدامن هنر شسته شد. به آن معنی که عکاسی با نزدیك شدن به‌هدف نقاشی باروك توانست نقاشی‌را از گرفتاری بیمارگونه‌اش به شبیه‌سازی برهاند. نقاشی‌به‌ناچار به ابهام پرداخت و ابهام از نظر هنری کافی شناخته شد. ازطرف دیگر سینما وعکاسی، این‌دوکشف جدید، نیاز ما را به رئالیسم اغنا کرد. نقاش هرچند که متبحر می‌بود، کارش ناگزیر اسیر خصوصیات شخصی هنرمند نیز بود. دخالت دست آدمی در خلق تصویر، سایه‌ای از شك بر اثر می‌انداخت. دراین‌جا باز باید گفت که عامل اصلی تغییر و تحول نقاشی باروك به عکاسی در تکامل عینی آن نیست (عکاسی در عرضهٔ رنگ‌ها تا زمانی دراز از نقاشی ناتوانتر خواهد بود). عامل اصلی در واقع روانی است. یعنی عکاسی به طریقی ماشینی و بدون دخالت دست بشر تصویری می‌سازد ودر نتیجه ابهام پرستی مارا به کمال‌اغنا می‌کند. حل مسأله در نفس نتیجهٔ امر نیست بلکه در نحـوهٔ به دست آوردن نتیجه‌است. به همین دلیل‌برخورد سبك و شبیه‌سازی پدیده‌ای نسبتاً جدید است و پیش از اختراع صفحهٔ حساس اثری از آن دیده نمی‌شود.

قرن نوزدهم آغاز واقعی بحران هـای رئالیسم است بحرانی کـه پیکاسو شخصیت افسانه‌ای و مرکزی آن است. این بحران، شرایطی که قالب‌های پرداخت هنرهای تجسمی را تعیین می‌کرد و ریشه‌های اجتماعی این شرایط را در بوتهٔ آزمایش گذاشت. نقاش نوپردازاز چنان قید «عقدهٔ شبیه‌سازی» رها شده است کـه شبیه سازی از نظر مردم فقط مرتبط است با عکاسی و یانقاشی های مربوط به عکاسی.

تفاوت عمدهٔ اصالت عکاسی با اصالت نقاشی در خاصیت بی‌طرفی عکاسی است. برای اولین بار رابطهٔ بین موضوع و تصویـر موضوع وسیله‌ای مکانیکی و غیر زنـده است. برای اولین... تصویر دنیا بدون دخالت دست خلاقهٔبشر شکل‌می‌گیرد. شخصیت عکاس تنها دراانتخاب موضوع و نوع عرضهٔ آن تجلی می‌کند. در نتیجه نهایی ممکن است مختصری ازشخصیت عکاس منعکس‌باشد ولی نقش‌شخصیت عکاسی‌دراینجا بهیچ وجه به اهمیت نقش شخصیت‌نقاش درآثارش نیست. ساختمان‌تمامی هنرها مبتنی بر حضور بشر است مگر عکاسی.

عکاسی بر ما همان تأثیری‌را می‌گذارد که عوامل‌طبیعی چون گل یابرف برما دارند و گل یابرف‌به‌این دلیل مؤثرمی‌افتند که اصل گیاهی یا خاکی آنها نیز جزیی اززیبایی آنهاست.

ایجاد تصویر به وسائـل مکانیکی درروحیهٔ ما برای‌پذیرش نقش‌ها تأثیر فراوان به جاگذارده است. ماهیت بی‌طرفی عکاسی، این هنر را قابل اعتماد کرده است واین اعتماد به انواع دیگـر تصویـرپردازی وجود ندارد. علیرغم ایرادهایی که ممکن است ذهن خرده‌گیر ما به نتیجهٔ کار داشته باشد ناگزیریم موجودیت واقعی موضوع تصویـر شده را بپذیریم – یعنی واقعیت زمانی و مکانی. مزیت خاص عکاسی هم از همین رهگذر است – یعنی انتقال واقعیت شئی به تصویرش. نقاشی نزدیك به اصل شاید

بتواند اطلاعات بیشتری از عکس درمورد مدل‌دراختیارمان بگذارد ولی اعتمادی را که به عکس‌داریم درما بر نمی‌انگیزد.

گذشته ازاین باید این‌حقیقت را پذیرفت که نقاشی برای‌شبیه‌سازی راه نامطمئن‌تری است تا عکاسی. تنها عدسی‌دوربین‌عکاسی می‌تواند خواست مارا درمورد جایگزینی قابل اطمینان، ارضاء نماید. عکس یك شیئی درواقع همان شیئی است که از قیدعوامل حاکم بر آن، یعنی زمان ومکان، رها شده است.

حتی‌عکس‌های رنگ‌ورورفته ومحو، به‌دلیل نحوهٔ خلق‌شدنشان، خود مدل به حساب می‌آیند. و درست به همین دلایل است که آلبومهای خانوادگی‌چنین‌جذبه‌ای دارند. چون آن تصویرهای خاکستری‌وروح‌وار فقط عکسهای خانوادگی نیستند، بلکه لحظه‌های مستقلی از زندگی هستند، لحظه‌هایی که به برکت هنر محفوظ نمانده‌اند بلکه قدرت یك وسیلهٔ مکانیکی حفظشان کرده است: چون عکاسی برخلاف نقاشی جاودانگی نمی‌آفریند، بلکه‌زمان را محصور می‌سازد و آن را از تباهی معمولش نجات می‌دهد.

باچنین دیدی، سینماواقع‌بینی در زمان است، فیلم فقط‌مومیایی‌کنندهٔ لحظه‌ها نیست و یا چون کهربا که حشره‌ای را در لحظه‌ای خاص از گذشتهٔ دور در خود حفظ کند. فیلم در واقع هنر باروك‌را ازجمود نجات می‌بخشد.

فیلم برای نخستین بار این امکان را به وجود آورده است که تصویر شیئی، تصویر بقاء آن شیئی نیز باشد. یعنی فیلم‌می‌تواند دگرگونیهارا مومیائی کند.

زیبایی عکاسی در بیان‌عریان واقعیات است. برعهدهٔ من نیست که از ترکیب بغرنج جهان واقعی، انعکاس نوری را بر یك پیاده‌رو مرطوب و یا حالت چهره بچه‌ای را منفك از سایر چیزها ببینیم، عدسی دوربین می‌تواند بی توجه به عقاید شخصی، واقعیت بکر و طاهر را بر من روشن کند و در نتیجه محبت مرا برانگیزد. به وسیلهٔ قدرت عکاسی، تصویری از دنیا راکه نه می‌بینیم و نه‌می‌توانیم بشناسیم درمی‌یابیم.

عکاسی از نظر خلاقیت می‌تواند حتی ازهنر پیشی‌گیرد — دنیای زیبای نقاش از دنیای‌واقعی اطرافش جدائست و ملزومات آن فقط و هوای دیگری را محصور می‌کند در حالیکه در عکاسی وجود و عکس هردو بر یك دیگر دلالت می‌کنند — همچنان که انگشت و اثرش، از طرفی عکاسی چیزی از نظم طبیعی را نمی‌گیرد بلکه بدان می‌افزاید — و سورئالیست‌ها با این دانش، ازعکسها برای بیانهای غیرعادی خود بهره می‌گیرند چون آنها زیبایی اثررا از تأثیر مکانیکی تصویر ذهن بیننده، جدا نمی‌دانند. در نظر آنها تفاوت منطقی بین تصور — و حقیقت، تقریباً از میان رفته‌است. هر تصویری شیئی است و هرشیئی تصویری. بنابراین عکاسی در خلق آثار سوررئالیستی حائزمرتبه والایی است زیرا عکاسی ایجادکنندهٔ تصویری است از واقعیت طبیعت، یعنی هم وهم است و هم حقیقت. این که سوررئالیست‌ها درآثار نقاشیشان، هم کارهایی می‌کنند که موجب خطای باصره می‌شود و هم از طرفی با وسواس به جزئیات می‌پردازند، مطلب‌بالا را تأیید می‌کند.

پس عکاسی به‌تحقیق مهمترین رویداد تاریخ‌هنرهای‌تجسمی‌است. به علاوه عکاسی هنر نقاشی غرب رابه یکباره برای همیشه از بند رئالیسم رهایی بخشید و به آن اجازه داد تا تمام هم خودرا صرف زیباشناسی و زیباپروری کند. فقط زمانی که فرم بتواند از قید تقلیدها رهایی یابد می‌تواند در رنگها بلعیده شود. بنا براین هنگامی که فرم بار دیگر بر پردهٔ نقاشی سزان Cézanne چیره می‌شود دیگر گفتگویی از ابهام هندسی پرسپکتیو باقی نمی‌ماند. نقاشی با رقیبی (عکاسی) روبرو شده است که می‌تواند از مرز شبیه‌سازی باروکی هم فراتر رود

ویا مدل یکی شود و ناگزیر خود به صف مدل‌ها می‌پیوندد .

عکاسی از یک‌سو به ما امکان می‌دهد چیزهایی را تحسین کنیم که چشممان به تنهایی نمی‌تواند مارا به تحسین آنها فرا دارد . واز طرفی نقاشی‌را به عنوان هنری که علت وجودیش را نباید در رابطه‌اش با طبیعت جستجو کرد ، ارج بگذاریم . ازهمهٔ اینها گذشته، عکاسی به ما آموخته است که سینما خود زبان مستقلی است .

ترجمهٔ باربد طاهری

آفیش هفتهٔ کتاب از بربرانی
که درمجلهٔ «گرافیس» چاپ شده‌است .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی