عکاسیِ خبریِ اخلاقی
در
عصر تاریکخانه‌های الکترونیک

نوشتهٔ نیگل واربرتون

ترجمهٔ اسماعیل یزدان‌پور

رنه دکارت در بخش شکاکانهٔ تأملات خود، امکان برانگیخته شدن همهٔ تجربه‌ها توسط یک جن فریبکار کوچک را بررسی می‌کند: «فکر می‌کنم همهٔ آسمانها، هوا، زمین، رنگها، اشکال، اصوات، و همهٔ اشیاء بیرونی که می‌بینیم، خیالات و فریبهایی هستند که او در ما برانگیخته است». این جن فریبکار ورودی‌های حواس دکارت را دستکاری می‌کند و حس ارتباط مستقیم با واقعیت را به او القاء می‌کند. اگر دکارت با واقعیت تماس مستقیمی می‌داشت هم چنین تجربه‌هایی را حس می‌کرد؛ اما این تجربه‌ها کار یک جن است.

آن جن فریبکار، همتای مدرن خود را در روزنامه‌نگار یا ویراستار عکسی می‌یابد که از فنآوری‌های جدید الکترونیکی برای دستکاری در تصاویر پیش روی بینندهٔ اخبار تصویری استفاده می‌کند. فنآوری‌های پیچیدهٔ رایانه‌ای که یک تصویر را به مجموعه‌ای قابل کنترل از نقاط و پیکسل‌ها تبدیل می‌کند، امکان دستکاری غیرقابل ردیابی و غیرقابل تشخیص را برای افراد فراهم می‌آورد. در چند دقیقه می‌توان دو یا چند تصویر را به‌گونه‌ای با هم ترکیب کرد که برای مثال، جان میجر را دست بر شانهٔ تونی بلر نشان دهد، در حالی که در واقع، هر یک از آنها در گوشه‌ای از اتاق ایستاده‌اند. یا همان‌طور که رخ داده است، می‌توان دو هرم باستانی مصر را به‌گونه‌ای به هم نزدیک کرد که برای چاپ در روی جلد نشریهٔ نشنال جئوگرافیک مناسب باشد. جزئیات نامربوط را می‌توان بدون باقی گذاشتن اثری، برداشت و جزئیات جدید را می‌توان از عکسهای دیگر انتقال داد. در عکاسی از مدلهای لباس، دستکاری در عکس الگوها، روشی رایج شده است: مردمکهای چشم بزرگ‌تر می‌شوند و یا پاها کشیده‌تر می‌شوند. دیگر نمی‌توان به تصاویر اعتماد کرد.

شاید تنها راهبرد عقلانی به هنگام مواجهه با عکس و تصویر، آن باشد که هر تصویر پیش روی خود را کاذب بدانیم، مگر آن که نسبت به صدق آن یقین داشته باشیم. شواهد زیادی داریم که ویراستار فریبکار

میل زیادی به دروغ گفتن دارد. همهٔ پیش‌فرضهایی که عکسهای خبری را صادق می‌داند و منشأ تاریخی شناخت عکسها به عنوان سند معتبر بوده است، با این فریبکاری برباد می‌رود.

عکاسی، در روزنامه و نشریات نقش سنتی برجسته‌ای داشته و شواهد و مدارک به‌یاد ماندنی برای متن کنار خود فراهم کرده است؛ برای مثال، عکاسی جنگ خیلی بیشتر و بهتر از دیگر مطبوعات توانسته است هراسها، تلاشها، و رشادتها را انتقال دهد. جنگ ویتنام در حافظهٔ بسیاری از ما مجموعه‌ای از تصاویر است که بر رخدادهای خاص دلالت می‌کند؛ این تصاویر در عین انتقال حس از دست رفتن زندگی، شکلی از خشونت را هم بازنمایی می‌کند. تصویر مالکوم براون از اعتراض راهب بودایی، تصویر ادی آدام از افسر پلیسی در سایگون که مغز سرباز ویت‌گنگ را نشانه گرفته است، و البته تصویر فراموش ناشدنی هوی کونگ اوت از دختری که لباسش با]بمب[ناپالم سوخته بود و به سوی دوربین می‌دوید. اثر این تصاویر به وثوق استنادی آنها بر ابژهٔ خویش بستگی دارد. این تصاویر، بدون ارتباط علّی با رخدادهای واقعی، چیزی بیش از تبلیغات مصنوعی رسانه‌ای نبوده و تبدیل به مدرک عینی واقعیت نمی‌شود. خوانندگان نشریات و روزنامه‌هایی که این تصاویر در آنها درج شده است، به‌درستی آنها را عکسی از واقعیت دانسته که نمایی از رویداد اتفاقی را نشان می‌دهد. به این ترتیب، تفسیر عکسهای خبری بر اعتماد استوار بود: اعتماد به این که عکاس با مراجعه به ویراستار، به تحریف واقعیت نپرداخته است.

حال، در عصر تاریکخانه‌های الکترونیکی، نظاره‌گر آگاه یک تصویر باید نسبت به منبع خبر شک داشته باشد یا حتی بپذیرد که تعهدات پیشین عکاسی مبتنی بر کلیشه‌های منسوخی بوده که دیگر پذیرفتنی نیست و دوربین هم می‌تواند دروغ بگوید. به‌بیانی دیگر، از امروز، عکاسیِ خبری مرده است. نظریه‌پردازانی همچون ویلیام میچل بر این باورند که به‌سوی دوران پساتصویرنگاری در حال حرکتیم. تا خوانندگان عادی روزنامه‌ها به این موضوع پی‌ببرند، مدتی طول می‌کشد. شاید هم این بخشی از قصه باشد.

اما این نگرش بدبینانه درست نیست. این نگرش، بر اسطورهٔ ماهیت عکاسیِ خبری و مدارک و شواهدی که به‌دست می‌دهد و نسبت آن با مدارک و شواهدی که پیش از این به‌دست می‌داد مبتنی است. خط خوشبینانه‌تری که می‌توان پیشنهاد کرد مبتنی بر این نظر است که فنآوری‌های جدید باید تصویرنگاران و ویراستاران تصویر را نسبت به پیامدهای اخلاقی رویه‌های خود آگاه‌تر سازد. انقلاب الکترونیکی به جای اعلام مرگ عکاسیِ خبری و به‌ویژه عکاسیِ خبری اخلاقی، می‌تواند محرک و کاتالیزور خوبی برای حیات مجدد آن باشد.

آیا عکاسی جدید با قدیم تفاوت دارد؟

ادعای حرکت به سوی دوران پسا عکاسی، مبتنی بر این ایده است که عکاسی الکترونیک با اسلاف نوری ـ شیمیایی خود تفاوتهای بنیادین دارد. چنین استدلال می‌شود که با ظهور فنآوری‌های عکاسی جدید، رابطهٔ جدیدی میان ابژه، تصویر و بیننده برقرار شده است و بر این اساس باید آداب و رسوم پیرامون تولید تصاویر و دریافت آن را تغییر داد. از جمله مشخصه‌هایی که عکاسی جدید را از قدیم متمایز می‌کند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱) دستکاری ساده. در حالی که در طول تاریخ امکانات محدودی برای دستکاری در مراحل مختلف تصویر وجود داشته است، تسهیلات تاریکخانه‌های الکترونیک امکانات بی‌نظیری را برای دستکاری در تصویر فراهم آورده است. به عنوان مثال، برای تولید تصویر قانع‌کننده‌ای از یک خطای هَند (Hand) توسط بازیگری خاص در فوتبال، با استفاده از ابزارهای نوری و شیمیایی، باید مهارتهای حرفه‌ای زیادی داشته باشید. راه دیگر تولید چنین تصویری، استفاده از «اِربراش» است که باز هم نیاز به مهارت و تخصص زیادی دارد. اما این دستکاری و تغییر در تصاویر با استفاده از امکانات رایانه ای حتی برای آماتورها بسیار ساده است. شاید بتوان این کار را در چند دقیقه انجام داد. یکی از پیامدهای این امر آن است که هرکسی که به ماشینها و نرم افزارهای مربوط دسترسی دارد، می‌تواند این تغییر را تحقق بخشد.

۲) ردیابی ناممکن. دو وجه دارد. اول راههای دستکاری الکترونیکی در یک تصویر غیر قابل ردیابی است. «کولاژ» یکی از امکانات جدیدی است که با ابزارهای جدید ممکن شده است و ابزارهای قدیمی چنین امکانی را به این خوبی ارائه نمی‌دادند. در مثال بالا هیچ مدرکی برای جابه‌جاییِ جای توپ وجود نخواهد داشت. دوم، در تاریکخانه‌های الکترونیک چیزی برای تعیین دقت و اصالت نتیجهٔ نهایی وجود ندارد. در صورتهای سنتی عکاسی، نگاتیو یکی از میزانهای دقیق برای سنجش دستکاریهای بعدی بود. دوربینهای ویدئویی و دیجیتال جدید نیازی به چنین چیزهایی ندارند. یک فایل تصویری ویرایش شده نیازی به اعلام ویرایش شدن ندارد و تصویر اولیه را می‌توان به راحتی پاک کرد. از این رو، کسی که در پی اثبات ویرایش شدن یک تصویر دیجیتالی باشد، کار دشواری در پیش دارد.

۳) تغییر از آنالوگ به دیجیتال. تصاویر سنتی نسبت به دال خود رابطه‌ای آنالوگ دارند: هر تغییر و واریاسیون در نگاتیو تصویر عملکردی بازنمایانه دارد. تصاویر جدید، دیجیتال هستند و این یعنی آنها به راحتی بازتولید می‌شوند، چرا که هر نقطه و پیکسل تصویر را می‌توان دوباره ترسیم کرد. قابلیت بازتولیدی کامل، در عرصهٔ عکاسی پدیده‌ای جدید است؛ با آن که عکاسی قدیم از همان ابتدای ظهورش به خاطر

بازتولیدپذیری ذاتی مورد استقبال قرار گرفت. البته بررسی و بحث دربارهٔ این جنبه از عکاسی، موضوع این مقاله نیست.

۴) قابلیت انتقال: فنآوری جدید امکان انتقال الکترونیکی تصاویر تولید شده را بدون از دست دادن کیفیت فراهم می‌آورد. این امکان پیامدهای مهمی برای کار تصویر نگاری دارد، اما از موضوع بحث خارج است.

در میان چهار مشخصهٔ عکاسی جدید که در بالا اشاره شد، تنها مشخصهٔ اول و دوم، سهولت و عدم امکان ردیابی دستکاری، با مسئله حقیقت عکاسی ارتباط دارند. باید خاطر نشان ساخت که هیچ یک از این مشخصه‌ها تفاوت نوعی با عکاسی سنتی ندارد و تفاوتها بیشتر بر حسب درجه است. هر چیزی که در عکاسی جدید به عنوان دستکاری مطرح است، در عکاسی سنتی هم معادل داشته‌است. متخصصان ماهر، با استفاده از همان ابزارها و فنون سنتی، توانسته‌اند تصاویر غیر قابل ردیابی مشابهی خلق کنند. به علاوه بیشتر فریبکاریهای مشهور در حوزه عکاسی ، خارج از تاریکخانه رخ داده‌است. برای مثال، می‌توان «پری‌ها» اثر کاتینگلی را به یادآورد که متخصصان را برای بیش از نیم قرن فریب داد. یا تصویر «سرباز جمهوری‌خواه در لحظه مرگ» اثر کاپا که اصالت آن بارها مورد سوال واقع شده اما هیچ‌گاه بر اساس دستکاری غیر قانونی در تصویر بازخواست نشد. فنآوری جدید تنها به کارهای عکاسیِ خبری سرعت می‌بخشد. از این منظر میان امکاناتی که فنآوری‌های جدید فراهم‌ساخته و امکانات همیشگی فنآوری‌های نوری ـ شیمیایی هیچ تفاوت کیفی قابل توجهی وجود ندارد.

اخلاق عکاسیِ خبری جدید

به‌این ترتیب، مسئلهٔ اصلی، اخلاق روزنامه‌نگاری عمومی است و نیازی به محدود کردن بحث به عکاسیِ خبری دیجیتال و الکترونیک نیست. برای پرداختن به مسائل اصلی اخلاق عکاسیِ خبری ، لازم است آداب و رسوم عکاسیِ خبری بررسی شود. بدیهی است که عکس و عکاسی را می‌توان برای مقاصد متنوعی به‌کار برد. در اینجا، بر عکاسی خبری، و به‌ویژه بر کاربرد عکس به‌عنوان یک مدرک برای وقوع یک حادثه تمرکز می‌کنیم. دغدغهٔ اصلی من، مسئلهٔ موضوع تصاویر یا نسبت تصاویر خبری با نقض حریم خصوصی مقامات رسمی نیست بلکه می‌خواهم به پرسشهای اخلاقی پیرامون چگونگی ساخت تصویر نهایی بپردازم و دریابم که آیا بینندگان تصویر را دربارهٔ نحوهٔ تولید تصویر فریب می‌دهند یا نه؟

سناریوی زیر را در ذهن خود مجسم کنید: سر راه خود به‌سمت محل کار، روزنامهٔ صبح را می‌خرید. در صفحهٔ اول، تصویری از یکی از اعضای خانوادهٔ سلطنتی قرار گرفته است. یک شاهزادهٔ ازدواج کرده که با لباس شنا در کنار محافظ شخصی خود در ساحل دریا دراز کشیده است. تصویر به‌هیچ وجه مبهم نیست.

می‌توان چهرهٔ افراد را تشخیص داد و همچنین کاری که انجام می‌دهند. هیچ توصیف معصومانه‌ای نمی‌تواند توجیه‌گر مسئله باشد. خود تصویر، مدرکی بر انجام عمل است. عکس به ما مدرکی ارائه می‌دهد، یا حداقل این امر را بدیهی می‌دانیم چرا که آگاهانه یا غیرارادی، آداب و رسوم پیرامون استفاده از تصویر در رسانه‌های خبری را پذیرفته‌ایم و رعایت می‌کنیم. می‌پنداریم که تصویر پیش روی ما تصویر همان کسی است که در زیرنویس اعلام شده است؛ می‌پنداریم که آن چیزی که تصویر روایت می‌کند در واقع رخ داده است؛ می‌پنداریم که تصویر پیش روی ما یک عکس است و نه یک نقاشی خیالی که با مهارت کشیده شده است. شاید پیرامون ارتباط تصویر ارائه شده با رخدادهای واقعی ساحل دریا به شک برسیم اما در مقام خوانندگان روزنامه‌ای که با آداب و رسوم عکاسیِ خبری آشنایی کامل داریم، و با آنها بزرگ شده‌ایم، چیزی جز یک تصویر مستند در کنار یک رویداد خبری انتظار نداریم. عکس روزنامه به ما نوع ویژه‌ای از مدرک را ارائه می‌دهد که بر وقوع آن رخداد دلالت دارد.

حال به‌چگونگی ساخت تصویر توجه کنید. عکاس با دوربین خود از درختی بالا رفت و چند ساعتی در کمین نشست تا زوج مورد نظر ظاهر شدند. آنچه او از لنز دوربین خود می‌دید برایش سخت باورنکردنی بود. یک حلقه فیلم خالی کرد و پایین خزید تا عکسها را ظاهر کند با این احساس که حقوق یک سال خود را به‌دست آورده است. در اتاق کار خود، با ناامیدی دریافت که به خاطر یک اشکال فنی، تنها نیمی از حلقهٔ فیلم سالم گرفته شده است و هیچ‌یک از عکسهای خوب قابل چاپ نیست. اما همه چیز نابود نشده است؛ او تصاویر سالم را اسکن و وارد رایانهٔ خود کرد و بعد از نیم ساعتی، تصویری ترکیبی ساخته بود که کم یا بیش، آن صحنه‌ای را که از لنز دوربین خود دیده بود نشان می‌داد. او برای کار خود توجیهات خاص خودش را داشت و بر این باور بود که تصویر نهایی، تفاوتهای قابل توجهی با حقیقت ندارد و چیزی بهتر از نشان دادن حقیقت با این تصاویر شگرف نیست.

او تصویر را از طریق پست الکترونیک برای ویراستارعکس روزنامهٔ خود فرستاد؛ همان کسی که تصمیم گرفت آن را در جای عنوان اول خبری درج کند. ویراستارعکس با عکاس تماس می‌گیرد تا اطمینان حاصل کند که تصویر ساختگی نیست. از عکاس می‌پرسد که آیا تصویر ارسال شده اصل رویداد را بازنمایی می‌کند؟ عکاس صادقانه بیان می‌دارد که چنین است. به‌این‌ترتیب، صبح روز بعد، تصویر مذکور در صفحهٔ اول روزنامه درج شد. هیچ‌یک از خوانندگان روزنامه از نحوهٔ ساخت تصویر آگاهی نداشتند، خود ویراستار تصویر روزنامه هم بی‌خبر بود. آنها بر این پندار بودند که تصویر موجود، تصویری مستند است. به‌همین خاطر، تصویر مذکور به‌عنوان مدرکی برای رفتار سوء شاهزاده تلقی شد.

جدای از مسائل نقض حریم خصوصی، آیا عکاس در کار خود اشتباهی مرتکب شده است؟ بی‌شک پاسخ مثبت است. حداقل سه دلیل برای این مدعا وجود دارد:

۱. عکسی که او برای روزنامه ارسال کرده است، یک مدرک تصویری برای کنش مورد گزارش نیست.

۲. عکاس پیرامون چگونگی ساخت تصویر فریبکاری کرده است.

۳. فریب او گامی در جهت شیب لغزانی است که می‌تواند به نابودی کل عکاسی خبری بینجامد.

هر یک از این دلایل را به‌ترتیب بررسی می‌کنیم:

مدارک تصویری

عکس و تصویر ثابت را به‌خاطر روابط و پیوندهای علّی، قابل ردیابی و مستقیمی که با واقعیت دارد، می‌توان مدرک خوبی برای شاخصهایش دانست ـ به‌بیانی دیگر، همان چیزی که در برابر لنز قرار داشت و نشان خود را بر فیلم حساس در برابر نور گذاشت. عکسهای متحرک اطلاعات بیشتر و دسترس‌پذیرتری نسبت به تصاویر ثابت ارائه می دهند. برخی زوایای بیشتر تصاویر ثابت مبهم یا نامعین است. اگر از شرایط گرفتن عکس، اسناد و اطلاعات بیرونی دیگری در دسترس باشد، می‌توان به واقعیت همهٔ اطلاعات موجود در عکس پی برد.

برای مثال، فنآوری تهیهٔ عکس از لحظهٔ برد در مسابقهٔ دو ۱۰۰ متر المپیک را در نظر آورید؛ می‌توان گفت چه کسی اول از خط پایان گذشت، فقط باید اطمینان حاصل کرد که زاویهٔ دوربین اشتباه نیست. همچنین باید بدانیم که چه کسی در کدام خط قرار دارد. عکسهای هوایی به تهیهٔ نقشه کمک می‌کنند، مشروط بر آن که ارتفاع گرفتن عکس و واپیچیدگیهای ناشی از شرایط جوی و غیره معلوم باشد. تصاویر اشعهٔ ایکس و مافوق صوت اطلاعات قابل اطمینانی را در خصوص وضعیت استخوانها، جنین، و اندامهای داخلی بدن ارائه می‌دهد، اما نیاز به تفسیر متخصصان دارد و باید در شرایط ویژه تهیه شود. در هر مورد تصویری ایجاد شده است و هر تصویر نشانی از علتهای خود دارد. اطلاعات موجود در این نشانها را چنان می‌خوانیم که گویا به اصل شیء می‌نگریم. اما در برخی از موارد بالا، ظاهر تصویر می‌تواند گمراه کننده باشد، به‌همین خاطر به اطلاعات واقعیت بنیاد دیگر تکیه می‌کنیم و با استفاده از این اطلاعات و روشهای بیرونی علتهای احتمالی ظاهر تصویر را تخمین می‌زنیم.

البته، بسیاری از کاربردهای تصویر در روزنامه‌نگاری با کاربردهای اطلاعاتی فوق تفاوتهای بنیادین دارد. همیشه بیننده اطلاعات دقیقی پیرامون شرایط تهیهٔ عکس روزنامه‌ای ندارد. اطلاعات حداقلی در زیرنویسها، متن همراه، و غیره وجود دارد یا از طریق بافتهای پیرامونی القاء می‌شود. این نکته را می‌توان به‌خوبی در

یک مثال مشهور فرانسوی مشاهده کرد. روبر دوسنو از زن جوانی در یک کافه در خیابان سن عکس گرفت که لیوانی مشروب در دست داشت و کنار مرد مسنی نشسته بود. هدف از گرفتن این عکس، انتشار آن در جزوه‌ای پیرامون مضرات مشروبات الکلی بود؛ بعد همین عکس در نشریهٔ لوپوئن منتشر شد و زیر آن نوشته شده بود: «فحشا در شانزه‌لیزه». در هر دو مورد، تصویر درست به‌نظر می‌رسید: هیچ ویژگی خاصی در تصویر، راه را برای دو شرح عکس نمی‌بست. اما، در هر دو مورد، شرح عکسها گمراه کننده بودند. هیچ‌یک از دو فرد حاضر در تصویر الکلی نبودند، و هیچ‌یک از آنها رابطه‌ای با فحشا نداشتند. بینندگان و خوانندگان این تصویر نتوانسته بودند این اطلاعات واقعی را از خود تصویر دریابند.

عکسهای روزنامه‌ای به دنبال سه جنبهٔ مرتبط با یکدیگر پیدا می‌کنند.

۱. چیستی آنها، به این معنا که چه چیز آنها را ایجاد کرده است.

۲. در ظاهر چه منشأ و اصلی دارند.

۳. چگونه در یک بافت و بستر خاص به کار رفته‌اند.

خوانایی عکاسی مستند به نسبت اعتماد به عکاس یا ویراستار عکس بستگی دارد؛ در مورد عکاسیِ خبری ، بیننده نسبت به شیوهٔ تهیه و تولید عکس و ابژهٔ نشان داده شده، اعتماد دارد. بافت ارائه شده به صورت مستقیم ـ از طریق شرح عکس، متن همراه، و غیره ـ یا غیرمستقیم ـ از طریق قواعد ضمنی ـ راهی را برای تفسیر تصویر پیشنهاد می‌کند. در بیشتر موارد، برای تشخیص آن که عکس با بافت ارائه شده همخوانی دارد یا نه، هیچ نشانه و کلیدی وجود ندارد. برای مثال، همان‌طور که در رابطه با عکس کاپا از سرباز جمهوری‌خواه بیان شد، برای اثبات این که سرباز حاضر در عکس سربازی در حال مرگ است و برای مثال خسته از عملیات آموزشی نیست، نیاز به شواهد بیرونی است. به‌این ترتیب، به صداقت ارائه دهنده و به شواهد اتفاقی در دسترس، اعتماد داریم.

در موردِ فرضیِ تصاویر شاهزاده، تصویری که عکاس ارائه کرد، مدرک مستقیمی از رویداد نبود. تصویری که او گرفته بود تصویری اطلاعاتی از رویداد نشان داده شده نبود ـ گرچه اگر اطلاعات کافی پیرامون شیوهٔ ساخت تصویر وجود داشته باشد، بی‌شک می‌توان اطلاعات و جزئیات فراوانی را برای تصویر اصلی تخمین زد. تصویر مذکور، تصویری مستند هم نبود چرا که بخشی از آن ساخته شده بود. ارزش این تصویر به عنوان یک مدرک، معادل تصویری است که یک هنرمند با استفاده از حافظه ترسیم می‌کند. تصویر مذکور بیشتر ارزش تصویرگری دارد که خود را دارای ارزش استنادی جلوه می‌دهد: در واقع این تصویر فریب‌دهنده و شبه‌مستند است.

فریب

آزاردهنده‌ترین چیزی که وجود دارد، آن است که بیننده «فریفته» شود. شاید اصل خبر رابطهٔ میان شاهزاده و محافظش، فریب نباشد، اما شیوهٔ ساخت تصویر بر اساس فریب بوده است. از این‌رو، نوع مدرکی که ارائه شده ساختگی است. بافت و زمینهٔ ارائهٔ تصویر، به صورت ضمنی این حس را به خواننده انتقال می‌دهد که قواعد و پیمانهای مرسوم در عکاسی مستند، رعایت شده است. اما در واقع چنین نیست. در طول زمان، مجموعه‌ای قواعد و پیمانهای نانوشته پیرامون عکاسی و تصویربرداری شکل گرفته است. بی‌شک، خوانندگان روزنامه‌ها بر این باورند که عکسهای موجود در حاشیهٔ اخبار روزنامه، ارزشی بیش از تصویرهای تزئینی دارند. آنها تفسیری از رویداد نیستند؛ بلکه اثر مستقیمی از واقعیتی که نشان می‌دهند را در خود دارند. به بیانی دیگر، اگر تصویری از شاهزاده و محافظش به عنوان بخشی از عنوان خبری ارائه شود، به صورتی طبیعی، خوانندگان احساس خواهند کرد که در برابر خود تصویری مستند دارند؛ تصویری که با عکس‌برداری از صحنه‌ای که در خود تصویر دیده می‌شود، تهیه شده است. آشکار است که بسیاری از تصاویر امکان متفاوت نشان دادن واقعیت و گمراه کردن را دارند. به همین خاطر، بخشی از کار ویراستار عکس آن است که عکسی را انتخاب کند که کمترین ابهام را داشته باشد یا حداقل در مسائل اساسی، گمراه کننده نباشد. اگرعکسی مستند از شاهزاده‌ای خاص در حال انجام کاری را ارائه می‌دهید، در این صورت، باید آن کاری که او انجام می‌دهد، در جریان ساخت تصویر، نقش مستقیمی داشته باشد. اگر برای انتقال خبر یا پیام از تصویر مشابهی استفاده کردید، در این صورت تصویر شما بیش و پیش از آن که مستند باشد، نقش تصویرگری و مصّورسازی خواهد داشت.

مصورسازی صوری پذیرفتی است، به‌شرط آن که این موضوع، به صورت ضمنی در خود متن، یا با تصریح در زیرنویس، اعلام شود. برای بسیاری از مردم، عکس هواپیمایی جنگی، مربوط به جنگ جهانی دوم که در کرهٔ ماه سقوط کرده است، باور کردنی نیست. تیتر نشریهٔ «ساندی اسپورت» **۲۴** آوریل **۱۹۸۸** چنین بود: «لاشهٔ بمب‌افکن جنگ جهانی دوم در کرهٔ ماه پیدا شد.» و عکسی که ارائه شده بود هم به همین نسبت ناپذیرفتنی بود. اگر این گزارش و تصویر همراه آن در ساندی اسپورت درج نمی‌شد و در عوض در روزنامهٔ معتبرتری همچون ایندیپندنت منعکس می‌شد، باز هم غیرقابل باور بود. تصویر خود را با ماهیتی تزئینی آشکار می‌کند، چرا که رخدادی که حادث شده، فقط در عکس، رخ داده است. به همین خاطر، بحث پیرامون نحوهٔ ساخت عکس، که با روشهای سنتی و ترکیبی ساخته شده است یا با روشهای ویرایش رایانه‌ای تصویر، مطرح می‌شود. اما، تصویر شاهزاده و محافظ، در هر جایی که انتشار یابد، انتظارات متفاوتی را برمی‌انگیزد: این تصویر رویدادی را نشان می‌دهد که حدوث آن به‌لحاظ عقلی ناممکن نیست.

فریب در ارائهٔ این‌گونه اخبار، نیاز به توجه بیشتری دارد: شکلی از دروغ، در خصوص نوع مدرک تصویری ارائه شده.

عکاس خبری مثال من، به‌طور عمد، ویراستار تصویر و به‌یک معنا، عموم خوانندگان را در خصوص ماهیت تصویر فریب داد. چیزی که در ظاهر، تصویری مستند از رخداد است، تنها تصویری تزئینی در کنار خبر است. تصویر مذکور، کولاژی تصویری و شبه‌مستند است. شاید عکاس خبری بپرسد «خوب که چه؟ حقیقت مهم‌تری را آشکار کرده‌ام. من اگر دروغ هم گفته باشم، مصلحتی بوده، توانسته‌ام با این دروغ کوچک حقیقت مهمی را آشکار کنم.»

او به این نکته اشاره می‌کند که رابطهٔ تصویر با واقعیت در عکسی که او منتشر کرده، شاید رابطهٔ مستقیمی نبوده باشد. اما، توانسته آن چیزی را که در واقعیت رخ داده انتقال دهد. شاید جزئیات دقیق وضعیت افراد محو شده باشد؛ اما این جزئیات از ذهن هر شاهد و بیننده‌ای هم می‌تواند پاک شده باشد؛ خود عکاس هم برای بازسازی تصویری که از حلقهٔ فیلمش پاک شده بود، از همهٔ توان خود بهره برده است. عکس حقایق مهمی را آشکار کرده است. در چنین مواردی، این حقیقت است که بیشترین اهمیت را دارد.

به‌علاوه، بخشهایی از عکس رابطهٔ علّی مستقیمی با وضعیت ترسیم شده دارد؛ برای مثال، در این صحنه فرد بازیگری وجود ندارد و به همین خاطر مشخصات فراوانی از افراد، مانند لباس، مدل مو، و غیره، در تصویر نهایی حفظ شده است. به بیانی دیگر، بخشهای مهمی از این تصویر، با مدارک تصویری سنتی همخوانی دارد. به‌این ترتیب، برخی پیوندهای علّی مستقیم و برخی پیوندهای علّی غیرمستقیم میان مردم و رخدادهای ترسیم شده و مردم و رخدادهای واقعی وجود دارد، به‌گونه‌ای که به جز چند مورد کوچک و جزئی، کلیت رخداد بازنمایی شده است.

به‌علاوه، تقاضای اطلاعاتی دقیق‌تر از این، به‌نظر عاقلانه نمی‌رسد. همان‌طور که در مطبوعات چاپی حدی از ویرایش بیانات شفاهی مجاز است و حتی مورد تشویق قرار می‌گیرد. برای مثال، اگر سخنگویی دودل به هنگام ارائهٔ گزارشی رسمی حروف و صداهای «اِ» و «م» را بسیار تکرار کند، کسی از ویراستاری که این حروف و صداها را حذف کرده است، بازخواست نمی‌کند. چیزی که در مطبوعات چاپی حائز اهمیت است آن است که محتوای گفته‌ها در جریان منظم کردن آن بر هم نخورد. اکثر روزنامه‌خوانها، خواستار متن کامل و کلمه به کلمهٔ سخنرانیها و سخنان شفاهی نیستند. پس چرا باید نگران رابطهٔ مستقیم عکس با رخدادی بود که در واقعیت حادث می‌شود؟

این شکل از پاسخ، ریشه در عدم فهم قواعد استفاده از عکسهای خبری و پیامدهای تغییر این قواعد دارد. یکی از این اسلوب و رسوم، تساهل در برابر فریبهای کوچک در جهت ساخت تصویری پذیرفتنی است؛

تنظیم کنتراستها، برجسته‌سازی جزئیات مهم، و قیچی کردن اطلاعات اضافی، امری پذیرفته شده است. اما، این روشها در برابر هر عمل برهم‌زنندهٔ نسبت میان واقعیت و تصویر در ذهن خواننده، مقاومت می‌کنند.
جدای از مسائل انسجام فردی و حرفه‌ای، موردی از فریبهایی از این دست که اجازهٔ چاپ و انتشار می‌یابد، در جهت تخریب اعتماد عمومی نسبت به آداب و رسوم عکاسی خبری عمل می‌کند. همیشه با صورت کلی این نوع دروغ برخوردی صورت گرفته است. برای مثال جی. وارنوک فیلسوف اخلاق برخوردی از این دست دارد:

به‌بیانی، می‌توان گفت که دامن زدن به عقاید نادرست به‌تنهایی مخرب نیست، بلکه نسل‌های شکاکی که به دنبال القاء چنین عقایدی پدید می‌آیند اثر تخریبی اصلی را در خود دارد. چرا که این کار باعث تخریب اعتماد می‌شود؛ و وقتی اعتماد از میان برداشته شد، همهٔ تلاشهای گروهی که یک فرد می‌تواند در آن مشارکت داشته باشد، با شکست مواجه می‌شود.

به‌بیانی دیگر، آن چیزی که در مورد دروغ‌گویی اهمیت دارد، محدود به ارسال اطلاعات غلط به مردم نیست. مسئلهٔ اصلی آن است که اعتمادی که برای همکاری و ارتباط لازم است، از بین می‌رود. با کاربرد این رویکرد به عکاسی خبری، به این نتیجه می‌رسیم که خطایی که عکاس ما مرتکب شد، آن است که او به این تخریب اعتماد کمک و راههای امکان ارتباط تصویری را مسدود کرد. اگر اعتماد در این حوزه از بین برود، دیگر نیازی به اعزام عکاسان برای گرفتن عکسهای خبری نیست. در عوض کافی است مخزنی از عکس و یک رایانه در اختیار آنها قرار دهید تا آنها بتوانند تصاویر به‌ظاهر پذیرفتنی خوبی برای درج در کنار عناوین مختلف خبری ارائه دهند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شیب لغزان؟

تساهل در برابر فریبهای کوچک، در جهت نمایش حقیقت، اولین گام در مسیر لغزانی است که به عدم توجه کامل به خود حقیقت منتهی می‌شود. اگر به افراد اجازهٔ دستکاری در تصاویر را بدون اطلاع بینندگان بدهید طولی نخواهد کشید که عکاسان خود به اختراع و ساخت واقعیت بپردازند. همچون دیگر استدلالهای لغزان، با شیبی مواجه خواهیم بود و تکرار این جمله که «فقط همین یک گام، و تمام». البته همچون دیگر استدلالهای لغزان، به سادگی می‌توانیم دریابیم و اعلام کنیم که چه مقدار از سطح به پایین لغزیده‌ایم. اما در مورد فریبهای عکاسی، از آنجا که به راحتی قابل تشخیص نیستند، دشوار است که بتوان

میزان و درجهٔ فریب را تعیین کرد. با این استدلال می‌توان حتی قضایای کوچک را از گام برداشتن در جهت شیب برحذر داشت.

چرا آداب و رسوم؟

حال باید پرسید چرا برای ارائهٔ عکسها، نیاز به آداب و رسومی و قواعدی داریم که ما را ملزم به وفاداری به واقعیت می‌کند؟ چرا نمی‌توان بهترین عکسها را برای عناوین خبری برگزید؟ به بیانی دیگر، چرا نمی‌توان تابلویی زنده را برپا کرد و از آن عکس گرفت؟ ساخت تصویری ترکیبی با استفاده از ابزارهای رایانه‌ای و انتشار آن در صفحهٔ اول روزنامه چه اشکالی دارد؟ هر دو روش می‌تواند به انتقال بصری حقایق کمک کند.

دو استدلال عمده برای اولویت عکسهای مستند بر عکسهای تزئینی وجود دارد. استدلال اول، با تلقی استنادی از عکس ارتباط دارد و استدلال دیگر، به روان‌شناسی نگاه به عکس مربوط است.

عکسهای مستند به عنوان مدرک

عکسهای مستند، مدرک هستند، در حالی که عکسهای تزئینی نمی‌توانند نقش مدرک را بازی کنند. تصاویر تزئینی بیشتر «خاطرات» کاشته شده‌ای هستند که حتی اگر محتوای حقیقی داشته باشند، خاطرات اصیلی نیستند، و این ربطی به واقعیت آنها ندارد. تصاویر خبری اطلاعات فراوانی دارد که تصویربردار نسبت به وجود آنها آگاهی کاملی ندارد. البته، یکی از پاسخهای ممکن به این نکته آن است که بیشتر این اطلاعات خارج از دسترس بینندهٔ معمولی است و برای تفسیر آن، نیاز به اطلاعات پیرامونی فراوانی هست. این امر ثابت می‌کند که عکاسی خبری مستند، چیزی بیش از مدرک ارائه می کند. یکی از ابعاد فزایندهٔ عکاسی خبری آن است که خبر مربوط، نیازی به ترجمه ندارد و به آسانی می‌تواند بعدی جهانی بیابد. اما این بعد جهانی حتی اگر عکس تزئینی هم باشد، امکان‌پذیر است. بعد دیگر عکاسی خبری که به نظر می‌رسد برای فهم تفاوتهای تصویرهای مستند از تصویرهای تزئینی لازم باشد، روان‌شناسی نگاه به تصاویری است که می‌دانیم اثری از واقعیت را در خود دارد.

روان‌شناسی نگاه به آثار

از آنجا که عکاسی مستند در عین آن که عکسی از یک واقعیت است، اثری از آن هم در خود دارد، رابطهٔ علّی معقولی با اصل خود دارد و به همین خاطر در مرتبهٔ آثار قرار می‌گیرد. این امر مساوی با آن است که به‌جای پیراهنی غیر قابل شناسایی، اصل پیراهنی که نلسون در جنگ ترافالگار پوشیده بود را ببینیم. تصاویر خبری، اثری از امر رخ‌داده دارند: رخدادها اثر خود را بر جهان گذاشته‌اند، و این اثر با هدایت یک عکاس خبری باقی مانده است. یکی از واقعیتهای ذهن انسانی آن است که دانش و اطلاع از رابطهٔ مستقیم رخدادها، اثر پیچیده‌ای بر بینندهٔ عکسهای خبری دارد. در اینجا مسئله اصلی، از حیطهٔ اطلاع‌رسانی ساده و اعلام یک رخداد خارج می‌شود، حس در آنجا بودگی به هنگام رخ دادن واقعیت ایجاد می‌شود و این حس ربط چندانی به دقت و جزئیات ریز ندارد.

اگر انتخاب با ما باشد، بیشتر ما ترجیح می‌دهیم به جای دریافت تصویری غیرقابل تشخیص و ساخته شده توسط دستگاههای واقعیت مجازی و انسانهای فریبکار، رابطهٔ مستقیمی با واقعیت داشته باشیم. رابرت نوزیک این مسئله را چنین بیان می‌کند:

وصل شدن به یک ماشین تجربی، ما را محدود به یک واقعیت دست‌ساز می‌کند؛ به جهانی که عمیق‌تر و مهم‌تر از جهان ساختهٔ انسان‌ها نیست. هیچ تماس واقعی با واقعیت‌های اصلی وجود ندارد، حتی اگر بتوان تجربهٔ آن را شبیه‌سازی کرد. برای انسان تماس با اصل واقعیت و سنجش معنای عمیق‌تر، اهمیت دارد.

هارولد ایوانز در زمینهٔ بحث پیرامون عکس‌های گرفته شده از اردوگاه آشویتس یکی از مزایای تماس مستقیم با واقعیت ـ و نه نسخه‌ای خیالی از آن که در ذهن فردی دیگر پرداخته شده است ـ را بیان می‌دارد:

این تصاویر، یکی از مهم‌ترین کوششهای عکاسی خبری است که مرزهای خیال را درمی‌نوردد. این عکسها امر غیرقابل باور را قابل باور می‌کند.

عکاسی خبری در برخی موارد می‌تواند محدودیتهای تخیل ما را هم آشکار سازد. برخی از رخدادها تا وقتی عکس آنها را ندیده‌ایم، خارج از درک ما قرار دارند. البته، این گفته به معنای آن نیست که عکس با چیزی که نشان می‌دهد، رابطهٔ ساده و بی‌مسئله‌ای دارد: عکسها پنجره‌های ساده‌ای به گذشته نیستند. اما، عکسهای خبری و مستند، بهتر از تصویر ثابت، می‌توانند مدرک خاصی را انتقال دهند و ما را در ارتباط بهتری با موضوع خود قرار دهند. و به همین خاطر است که آداب و رسوم مربوط به تهیه و ارائه عکس مستند خبری ارزش حفظ شدن را دارد، حتی اکنون که در عصر تاریکخانه‌های الکترونیک به‌سر می‌بریم.

این مقاله ترجمه یکی از مقالات فصل اول کتاب زیر است:

پی‌نویسها:

1. Rene Descartes, *Discourse on Method and the Meditations*. trans. F. E. Sutcliffe (Hammondswoth: Penguin Books, 1968), p 100.

۲. برای کتاب‌شناسی مفصل موضوع عکاسی دیجیتال مراجعه کنید به:

History of Photography 20 (1996), pp. 336-8.

۳. برای جزئیات این مورد و موارد مشابه، مراجعه کنید به:

Fred Ritchin, *In Our Own Image* (New York: Aperture, 1990).

۴. برای شرح کامل و قانع‌کننده‌ای از چگونگی ساخت این تصویر و چگونگی پذیرش اجتماعی آن، مراجعه کنید به مجموعه مقاله‌های جفری کراولی در نشریهٔ عکاسی بریتیش از ۲۴ دسامبر ۱۹۸۲ تا ۸ آوریل ۱۹۸۳.

5.See: Warburton, 'Varieties of Photographic Representation', *History of Photography* 15 (1991), pp. 203-10.

Joel Snyder and Neil Walsh Allen, 'Photography, Vision and Representaion', *Critical Inquiry*, 2 (1975), 6. pp. 143-69.

7.Disele Freund, *Photopraphy and Society*. (London: Gordon Fraser, 1980), pp. 178-9.

8. See: Warburton, 'Varieties of Photographic Representation'.

9. G. J. Warnock, quoted in Sissela Bok, Lying: Moral Choice in Public and Private Life, (Brighton: Harvseter, 1987), 287.

10. Robert Nozik, *Anarchy, State and Utopia* (Oxoford: Blackwell Publishers, 1974), p. 43

11. Harold Evans, Eyewitness: 25 Years Through World Press Photos (London: Quiller Press, 1981), p. 8.

۱۲. کندال والتون در اثر زیر به‌خوبی استدلال می‌کند که می‌توان از طریق عکس با اصل واقعیت ارتباط برقرار کرد:

Kendal Walton, 'Transparent Pictures: on the Nature of Photographic Realism', *Critical Inquiry*, 11 (1984), pp. 246-77.

۱۳. از ماتیو کایران برای نظرهایش پیرامون ویراست پیشین این مقاله صمیمانه تشکر می‌کنم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی