

# اقوال

## مدرسه در باره‌ی آموزش عکاسی در دانشگاه‌های ایران

محمد خنبلادی مترجم زنده

ژورنال علمی و مطالعات فرهنگی  
مجله علمی و تحقیقاتی

### اشاره

متن پیش رو قصد نقادی محتوای آموزش، و با حتی طرح پیشنهادی در جهت تغییر سرفصل‌های آموزش عکاسی در دانشگاه را ندارد، بلکه بیش تر تعمق بر نکاتی ظریف و بدیهی است که از فرط سادگی، نقش بنیادین آن‌ها کمتر مورد مذاقه و ملاحظه قرار می‌گیرند.

در جای جای این نوشتار با طرح تقابلی مفهوم کارکرد عکاسی در دانشگاه (به ویژه در مقاطع آغازین) و جریان روزمره‌ی رایج خارج از آن حوزه، بدون قصد نفی و انکار پنداشت عکاسی نزد عموم، سعی خواهد شد باز کردن غبار حاصل از تکرار کلیشه‌وار موارد آموزش و با برجسته‌نمایی معانی پدیدار شده توسط فرآیند عکاسی (به ویژه عکاسی سیاه و سفید)، بتوان بستر مناسب را برای طرح راه کارهای مشخص و کارآمد در قالب آموزش نظام‌مند تدارک دید تا دانشجوی بتواند پس از گذراندن واحدهای درسی، با استناد و اتکای منطقی به مفاهیم پدیدآمده، ماحصل تجربه‌ی خویش از این دوران را به نحو مؤثری در جریان‌های فرهنگی جامعه شرکت دهد.

### مقدمه

در مراکز آموزش عکاسی دانشگاهی، سالیان سال است که فنون مختلف عکاسی در مقاطع و سطوح مختلف تدریس و تمرین

می‌شود. در همین مراکز، سالیان سال است نقد و تحلیل عکس تدریس و انشا می‌شود.

همین طور در محیط‌های دیگر جامعه (غیردانشگاهی) سالیان سال است که فنون عکاسی در سطوح مختلف به اشکال گوناگون به افراد جامعه آموزش داده می‌شود، و با ورود هر دوربین و ابزار جانبی جدیدتر، فنون و ابداعات نوینی نیز در اختیار همگان قرار می‌گیرد. اما در مراکز دانشگاهی گویا مرزبندی نانوشته‌ای حوزه‌های فنی عکاسی را از حوزه‌های معنایی آن جدا می‌کند، حوزه‌ای برای تولید عکس و مقتضیات عدیده‌اش و حوزه‌ای برای خوانش و معنادهی تصویر عکسی. ظاهراً آرای اکثر اندیشمندان و صاحب‌نظران اساساً با خوانش عکس‌ها سروکار دارند نه با ساختن و یا گرفتن عکس‌ها. از سوی دیگر، شارحان موارد فنی کمتر به حوزه‌ی معنادهی توضیح و تفسیر وارد می‌شوند.

آنچه طی سال‌ها عملاً در دانشگاه تجربه می‌شود بر گونه‌ای از پیوستگی دلالت می‌کند که به طور منطقی با آموزه‌های فنی شروع می‌شود، و متعاقب آن از اواسط دوره‌ی آموزش با اضافه شدن دروس تاریخ عکاسی و نقد عکس تکمیل می‌شود. به هر شکل، محصول نهایی حوزه‌ی فنی یعنی عکس ماده‌ی اولیه‌ی کلاس نقد و تحلیل محسوب می‌شود. هر چند تمایز محتوایی میان مواد درسی این دو حوزه اجتناب‌ناپذیر است، با این حال نمی‌توان فصل مشترک آن دو را تنها در وجود عکس خلاصه کرد و اذهان دانشجویان عکاسی را که در هر دو حوزه می‌بایست به تمرین و تکلیف بپردازند، به حساب نیاورد.

از یک سو، فنون طبقه‌بندی شده‌ی



مارکوکاوز / ۱۹۹۷

عکاسی بر اساس تعاریف از پیش موجود به سان کلیشه‌های سنتی (که با مقتضیات امروزی و پیشرفت‌های ابزاری همخوانی ندارد، اما به سادگی نیز نمی‌توان ساختار آن را که همانا پایه‌ی نظام آموزش عکاسی در دانشگاه است بر هم زد) در طی سال‌ها شکل گرفته و تقریباً ثابت مانده و از سوی دیگر، آن چه در شرح درس تجزیه و تحلیل و نقد عکس درج شده، بسیار کلی است<sup>۱</sup> و به هیچ روی با مقتضیات گسترده‌ی امروزی تناسب ندارد. در عمل، هر معلمی رهیافت خود را از این درس ارائه می‌دهد؛ هر چند با دیدی خوش بینانه، همگی آنان با وجود تفاوت دیدگاهشان انصافاً در تلاش اند هر آن چه را بهتر می‌دانند، بیاموزند. با این وصف دانشجو کار سختی را در تاءمل و هم جوشی این دو حوزه و البته کاری سخت تر را در مواجهه با واقعیت‌های امروز عکاسی (اعم از موضوع فنی، ابزاری و دیدگاه‌های نظری جدید) پیش روی خواهد داشت. به نظر می‌رسد، او (دانشجو) ضمن فراگیری و تمرین فنون دوره‌های مختلف عکاسی به هنگام گذراندن واحدهای نظری همچون

نقد، عموماً فراموش می‌کند به عنوان عکاس مراتب نقد و تحلیل را می‌گذراند نه دانشجوی فلسفه‌ی هنر. وی فراموش می‌کند آموزه‌های نقد در چالش معنادهی عکس و یافتن هویت عکاسانه می‌توانند یاری رسانش باشند، نه صرفاً داستان نظریه‌ها که غوطه‌ور شدن بی‌هدف در آن‌ها خطر خاموش شدن انگیزه‌های عکاسی را در پی دارد.<sup>۲</sup>

در حالت کلی و فراگیر عکاسی (امروز)، آیا دانستن وجوه نقد و تحلیل شرط لازم برای عکس گرفتن است؟ نیک می‌دانیم امروزه میلیون‌ها نفر در سراسر جهان با فشردن دکمه‌ی تلفن همراه خود (به اصطلاح) عکس می‌گیرند. به راستی آنان چه پیش‌پنداشتی از عکاسی دارند؟ آیا سبک‌ها را می‌شناسند و از نشانه‌های مندرج در تصویر عکسی آگاه‌اند؟ اما در محیط دانشگاهی (فرض بر این است) توقع نظام آموزشی از دانشجو و توقع دانشجو از فرایند عکاسی سطحی نیست. قاعدتاً او در لایه‌های ظاهری چندان مکث نمی‌کند و به لایه‌های عمیق‌تری از بیان عکاسانه وارد می‌شود. چنین دانشجویی بدون دانستن مراتب نقد و تحلیل نمی‌تواند در برقراری ارتباط عمیق‌تر با موضوع و مخاطب، بیان (معنایی) خود را سامان دهد.

از منظر دیگر، عکاسی در حالت کلان امروزی در انحصار گروه و طبقه‌ی خاصی نیست و طبعاً دانشگاه نیز نمی‌تواند خود را متولی کل آن در جامعه بداند. تولید انبوه ابزارهای پیشرفته و مجهز به انواع امکانات جذاب، مواضع تخصصی (فنی) عکاسی را یکی پس از دیگری به فتح عموم در می‌آورد. همسو با این جریان، کثرت تصاویر عکاسی، سهولت دست‌یابی به آن‌ها و مطالب نوشته‌شده درباره‌ی آن‌ها، علاوه بر نخبگان و منتقدان عکاسی، همه‌ی علاقه‌مندان را به ارائه‌ی نظر بر می‌انگیزد؛ هر چند چیدمان عبارت‌ها در نقد

مارکوکاوز / ۱۹۹۷

مارکوکاوز / ۱۹۹۷





و تحلیل آنان سطحی و ظاهری جلوه کند. طبیعتاً در مقابل این محرک‌ها، دانشجو (یعنی نماینده‌ی عکاسی دانشگاهی) می‌تواند به کنش و رهیافت تخصصی خود تکیه کند، ولی عموم (یا جریان روزمره‌ی عکاسی خارج از محیط آموزشی) می‌تواند آن را انکار کنند. آنان می‌توانند سختی‌های فراوان برای تهیه‌ی بعضی از عکس‌ها را بی‌مورد، نقد و تحلیل‌های عمقی را ترکیباتی دشوارفهم و پیچیده در چمبره‌ی لفاظی پندارند. علاوه بر عوام، برخی صاحب‌نظران و دست‌اندرکاران عرصه‌های دیگر تصویری (سینما، گرافیک، نقاشی) نظر به شباهت‌های ظاهری و ساختاری موجود، عرصه‌های فنی و نظری عکاسی را به چالش نقد و نظر می‌کشند. التقاط بی‌وقفه‌ی نظریه‌ها آشفته‌بازاری را در حوزه‌ی معناپدیدی می‌آورد که نه تنها ذهن دانشجو بلکه ذهن هر علاقه‌مند دیگری را متشتت می‌گرداند. با این تفاوت که دانشجوی عکاسی در چهارچوب نظام آموزش مقید به گذران واحدهایی است که او را مستقیم و یا غیرمستقیم با موارد طرح‌شده درگیر می‌کند، اما برای دیگران چنین الزامی وجود ندارد.

مارک کاوز / ۱۹۹۷

به بیان دیگر، در فضای منبسط از تعدد نظریه‌ها، سخن بادوام از ویژگی‌های فنون عکاسانه و معنای مندرج در پس تولید عکس‌ها پیش افتاده یا حتی عقیم می‌نماید. آیا حرفی برای گفتن نمانده است؟ و آیا می‌توان تحت تأثیر پیشرفت ابزار و نظریه‌های جدید قرار نگرفت؟ امروز هر کس می‌تواند با دوربین خودکار خود عکسی را بگیرد. دیگر برای تهیه‌ی عکس خوب (از جهت فنی) نیاز مبرمی به دانش فنی نیست. همچنین دانستن سبک‌ها، نحو و نقد نیز برای تولید عکس الزام‌آور نیست.

با وجود این، از آن جایی که معنادگی در هر سطحی از عکاسی به دانش هر دو حوزه‌ی فنی و نظری نیاز مبرم دارد، نگارنده بر این باور است که با رجوع به شکل‌گیری فنون پایه و مصداق آن‌ها نزد دانشجو هم‌زمان با شروع دوره‌ی آموزش، نه تنها نیازی به چالش‌گریزی از موارد یادشده نیست که به نحو مؤثر می‌توان از آن‌ها در جهت کارآمدی ساختار آموزش بهره جست. بنابر همین اصل، می‌توان بر اساس تجربه‌ی حاصل از آموزش بی‌بسته‌ی فنون عکاسانه، تناقضات مطرح در چالش معنادگی را زمینه‌ساز درک بهتر «اکنون» و رشد آگاهی فراگیران در نظر گرفت. نکته‌ی مهم این است که ذهن دانشجو می‌بایست آمادگی پذیرش کاربرد معنادار فنون و درک و پذیرش نظریه‌ها را بیابد. به بیان دیگر، او با حفظ نگاه وارد چالش فن و معنا شود. این مهم میسر نمی‌شود مگر با کاری بنیادی و فراتر از کلیشه‌های عقیم که معنای فن را به نام و مفهوم قراردادی آن محدود می‌کند. قاعدتاً این فرآیند می‌بایست از همان ابتدا هم‌زمان با آموزش فنون پایه شکل گیرد.

به راستی، چرا یادگیری و تمرین فنون عکاسانه (با وجود بی‌نیازی ظاهری به یادگیری آن در عصر حاضر) مهم می‌نماید؟ چون عکاسی ذاتاً فن بنیاد است.<sup>۷</sup> به بیان دیگر، تکنیک پایه‌ی هنر عکاسی است.<sup>۸</sup>

بیش‌تر صاحب‌نظران رابطه‌ی میان فن و معنادگی عکاسی را به اشکال مختلف شرح داده‌اند. بنابر نظر لانگفورد، پرسش از معنی در تصاویر عکسی در مطالعات دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی شروع به رشد کرد؛ بحثی پیچیده درباره‌ی استفاده از نمادها، تأثیر کلمات اضافه‌شده به عکس‌ها، چگونگی شکل‌گیری تصورات (گاه ناآگاهانه) و واقعیت‌های متفاوت پدیدار شده در ذهن بینندگان عکس‌ها. این عنصر ذهنی بزرگتر (نظریه‌ی تفکر) راه‌های عمیق‌تر خواندن عکس‌ها را تشویق می‌نمود و با استفاده‌ی خاص‌تر از معنی برای مقاصد خلاق، از این پس عکس‌هایی را ترغیب می‌نمود که نه تنها سؤال مطرح می‌کردند بلکه به همان اندازه اطلاعات ارائه می‌دادند.<sup>۹</sup>

حال با کمی تسامح می‌توان جوانب فنی عکاسی را عنینت<sup>۹</sup> و معنادگی را مشخصه‌ی وجود ذهنیت<sup>۱۰</sup> در فرآیند عکاسانه برشمرد. با

علم به این که، ارائه‌ی تعریف جامع و دربرگیرنده‌ی همه‌ی ادوار و گونه‌های عکاسی کاری ناممکن می‌نماید، شاید بتوان با توضیح بیش‌تر در هر چ‌وزه، کلیت این فرض را تحلیل برد و معنای بهتری را برای فرآیند پدید آورد. بنا بر اعتقاد لانگفورد، هر گونه عکاسی بر تناسبات گوناگونی از عینیت مبتنی بر نظام علمی، فن آوری، تفسیر ذهنی مبتنی بر نگرش شخصی (دانش زندگی)، پختگی تجسمی و تجربه‌ی ارتباطی عکاس استوار می‌شود.<sup>۱۰</sup> او به تعبیر دیگر طبیعت دوگانه‌ی عکاسی را در همجواری علم و فلسفه تعریف می‌کند.<sup>۱۱</sup>



نمایه‌ی لانگفورد درباره‌ی طبیعت عکاسی کلی و تاحدودی قدیمی است و شاید مواردی مهم و اثرگذار در آن لحاظ نشده باشد، اما کلیتی نسبتاً صحیح و کارآمد از عکاسی به دست می‌دهد. (هر چند تقسیم کارکردهای عکاسی به دو حوزه‌ی عینی و ذهنی نیز نتیجه‌گیری دیگر او از نمایه‌ی بالا است.) اما آن چه به موضوع نوشتار مربوط است، طرح مباحث فنی به موازات مباحث نظری است. قاعدتاً در نظام آموزش می‌بایست مراتب هر دو حوزه را همسو با تناسب محتوایی میان هر دو طرح و عرضه کرد.

حال از منظری دیگر، اگر بخواهیم عکس را همچون اثری هنری ارزیابی کنیم، با توجه به تفاوت ساختاری آن با سایر آثار هنری (مانند نقاشی و تصویر متحرک) و نظر به شباهتش به موضوع خود (عینیت مندرج در آن) می‌توان فن را به شکل<sup>۱۲</sup> و معنا<sup>۱۳</sup> را به محتوا<sup>۱۴</sup> تعبیر کرد. به بیان دیگر، فن پدیدآورنده‌ی شکل یا ساختار است و معنا به محتوای روابط ساختاری دلالت می‌کند. قاعدتاً در این پنداشت، فن تمام ابزارهای به کاررفته، نظام‌ها و روابط علمی مرتبط با فرآیند را در برمی‌گیرد، و محتوا نیز بر تمام مفاهیم پدیدآمده، دانسته‌ها، احساسات، تجربه و رابطه‌ی انسانی و حتی حالت‌های انتزاعی ذهن (که به سختی به توضیح در می‌آیند) دلالت می‌کند. به این ترتیب، هر کس با شکل و محتوای خود هویت می‌یابد.<sup>۱۵</sup> حال باز مینه‌ی طرح شده، می‌توان آموزش فنون پایه را (به طور محدود و مختصر) بررسی کرد.

زمانی که دانشجو فنون پایه را فرا می‌گیرد و به تمرین آن‌ها می‌پردازد، تمرکز او روی صحت اجزای فن است. کارکرد او را



مارکوکاوز / ۱۹۹۷

می‌توان به عمل آب‌بندی موتور ماشین تازه تولید به منظور تنظیم و هماهنگی اجزای آن تشبیه کرد. هدف در این مقطع روان شدن دست و آموخته شدن ذهن اوست. معمولاً برای رسیدن به (داشتن) حداقل مهارت و آموختگی لازم برای کسب و درک تجربه‌های بعدی، یک یا دو نیمسال زمان صرف می‌شود. از طرفی، این تجربه‌اندوژی با موهبتی دیگر ممزوج است؛ از ابتدای تحصیل، او فرآیند یادگیری را به شکل گروهی تجربه می‌کند. هر فرد از گروه صرفاً به دلیل علاقه به عکاسی با دیگران هم‌کلاس شده است. آنان ذهنیت و انگیزه‌های خاص خود را دارند و می‌بایست هماهنگ با نظام آموزش و برنامه‌های درسی مختلف در حدود چهار سال در کنار هم کار کنند. بهره‌برداری از این موهبت، در گروه آموزش گروهی کار و تجربه میسر می‌شود؛ هر چند برخی از آنان نیز به دلیل محدودیت‌های کار گروهی، تجربه‌ی انفرادی را ترجیح می‌دهند. به هر شکل، در این مقطع (فرض بر این است) درک دانشجو از عکاس بودن خود، با پنداشت کولمن<sup>۱۲</sup> «فاصله‌ی بسیار دارد؛ عکاس باعث بروز رویدادی می‌شود که بدون مداخله‌ی او وقوع نمی‌یافت»<sup>۱۳</sup>.

به طور منطقی، اصلی‌ترین بحث مطرح در آغاز دوره‌ی تحصیل عکاسی به شناخت نور، ساختار دوربین، لنز و چگونگی فرآیند (فیزیک شیمی) اختصاص دارد، و ابتدایی‌ترین تمرینات بر درک ویژگی‌های لنز و موضوع درج «عمق میدان وضوح»<sup>۱۴</sup> در تصویر و متعاقب آن عکاسی از موضوع متحرک<sup>۱۵</sup> طرح و مورد تمرین قرار می‌گیرد. این سرفصل‌ها کم یا بیش متناسب با سلیقه‌ها و امکانات آموزشی به همراه ظهور فیلم و چاپ عکس سیاه و سفید موارد اصلی درس عکاسی پایه را شکل می‌دهد.

اما چرا سیاه و سفید؟ آموزش عملی عکاسی به روش سیاه و سفید و فراهم کردن زمینه‌ی درک و به کارگیری صحیح امکانات بیانی آن، (به عقیده‌ی نگارنده) نه تنها در دوره‌ی آغازین بلکه در تمام مراحل آموزش، کلیدی‌ترین و پایه‌ای‌ترین فن عکاسی است. اما متأسفانه پنداشتی رایج، به لحاظ عدم پیچیدگی فرآیند، و یا برداشتی مترقی‌تر، آن را جلوه‌ی تجریدی<sup>۳۰</sup> در عکاسی قلمداد می‌کند. پنداشت اخیر شاید تا حدودی به واسطه‌ی زدودن رنگ با معیارهای عکس تجریدی همسو باشد، اما عکاسی (به اصطلاح) تجریدی به فرآیند سیاه و سفید محدود و منحصر نمی‌شود؛ در عین حال پرداختن به ویژگی‌های عکس (عکاسی) تجریدی و مرزبندی آن با عکس «شکل ناب»<sup>۳۱</sup> و همین‌طور با عکس «جزئیات»<sup>۳۲</sup> از حوزه‌ی آموزش فنون پایه خارج است و به طبع در محدوده‌ی موضوع این نوشتار نمی‌گنجد.

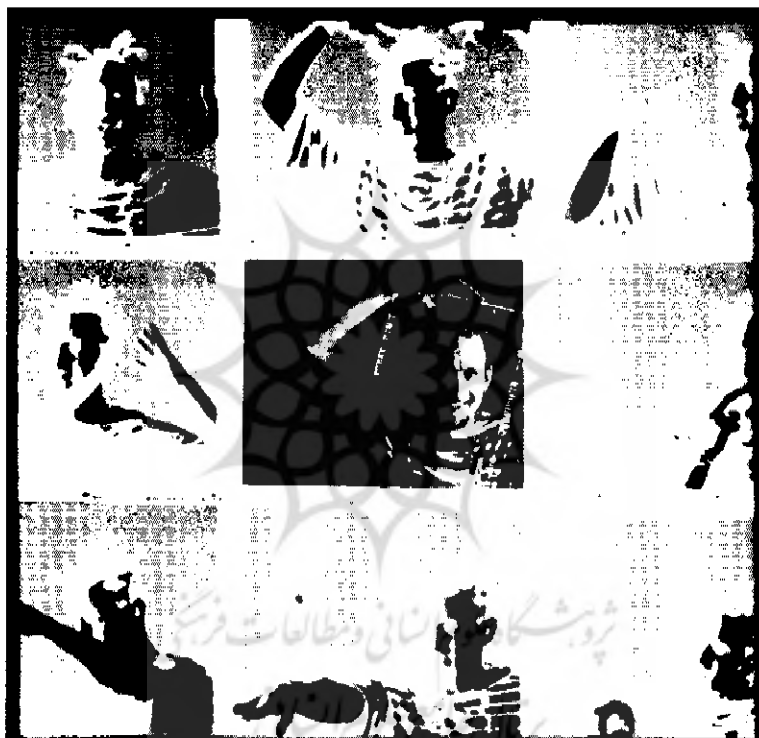
فرآیند عکاسی سیاه و سفید در ظاهر بدوی می‌نماید و اجزای داری ظهورش، لایه‌های تشکیل دهنده‌ی فیلم و کاغذش و حتی تصویر حاصل شده در نگاه گذرا (در مقایسه با فرآیند رنگی) ساده می‌نماید؛ اما سادگی ظاهری به لحاظ نبود شباهت با موضوع (در مقایسه با تصویر رنگی همان موضوع) رنگ می‌بازد و نگاه تیزبین و آموخته می‌تواند پیچش‌های بیانی و معنایی آن را در یابد. مهم‌ترین ویژگی فرآیند سیاه و سفید به تعبیری آشنایی زدایی<sup>۳۳</sup> آن است، و رسالت آن زدودن آلاینده‌های متعارف و روزمره‌ی دیداری است برای درک دقیق‌تر امکانات بصری فراهم آمده در عکس. یکنواختی نگریستن بی واسطه به موضوع از طریق این واسطه (دید سیاه و سفید) تغییرات شگرفی می‌یابد. خلوص اشیا، تغییر ماهیت رنگ‌ها به خاکستری‌های میانی<sup>۳۴</sup>، «پالایش» عناصر تصویری و تفکیک سریع اجزای عکس در عین یکسانی برخی عناصر غیرهمسان و... این مهم به مثابه‌ی چالش هدفمند از همان آغاز راه، توجه دانشجو را به توانایی‌ها و محدودیت‌های این راه دشوار جلب می‌کند. هر چند او همچنان (برحسب عادت دیرینه، همگانی و غیرارادی) عکس سیاه و سفید را با اصل موضوع مقایسه می‌کند، و طبعاً از همان ابتدا نمی‌توان او را مقید به پذیرش ارتباط عوامل عکس، صرفاً درون چهارچوب نمود و از قیاس با موضوع (بیرون از عکس) منع کرد. درک و هضم و به کارگیری خلاق این رویه زمانی طولانی می‌طلبد، شاید بیش از چند نیم سال متوالی.

از سوی دیگر، تعمیم این رویه به تمام عرصه‌های عکاسی چندان مفید و مؤثر نیست و نمی‌توان با قاطعیت تمام عکس‌ها را بی‌نیاز از ارجاع به واقعیت بیرونی و جدا از تجربه‌ی زیسته‌ی قبلی در ذهن معنا کرد. دلیل آن به طبیعت استنادی عکس و انباشتگی ذهن یکایک ما از آن (عکس‌های بیشمار) باز می‌گردد. چنان‌که ویتگنشتاین<sup>۳۵</sup> در عکس سیاه و سفیدی از یک مرد و پسر، موهای پسر را تلاشی توصیف می‌کند.<sup>۳۶</sup> به بیان دیگر، موجودیت اکثر عکس‌ها (به ویژه در حوزه‌ی ملموس عکاسی چهره) منوط به وجود موضوع خارجی است و سنجش عکس با خود موضوع اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. امروز حتی این رابطه از جهت مخالف نیز روزمره و همگانی است. کارکرد عکس چهره را در اوراق شناسایی به یاد آورید. هویت هر یک از ما را با تصویر (عکسی) مان می‌سنجند.<sup>۳۷</sup> تقابل مفهومی موارد مطرح، ما را بر آن می‌دارد در حین آموزش فنون پایه با توجه به معنای پدیدار شده‌ی تصویر عکس (در مقاطع آغازین تحصیل) در ارائه‌ی مطالب و جهت‌دهی به ذهن دانشجو، ضمن داشتن ثبات عقیده و نظر، انعطاف بیش‌تری به خرج دهیم. قطعاً هدف ایجاد تحولی یک‌شبه نیست، نفی توانایی و طرز تلقی دانشجو از کارکرد عکاسانه، در شروع راه نه تنها ذهن او را از تشتت رها نمی‌سازد که مخالفت او را با سرفصل‌های درسی به شکل علنی و ضمنی تشدید می‌کند. در شکلی عمومی‌تر، شاید یکی از مشکلات آموزشی که اغلب مراکز عکاسی دانشگاهی هر یک به نوعی با آن درگیرند، از نفی یکباره‌ی پنداشت دانشجو به سان نفی یک باره‌ی تمام دیدگاه‌های غیرهمسو ناشی می‌شود. موضع‌گیری تند و طرد قاطع اندیشه‌های غیر، محیط مناسب را برای طرح و آموزش معنا (در دانشگاه) فراهم نمی‌کند. این به مفهوم بی‌نیازی از تحلیل و نقد مواضع و دیدگاه‌های رایج نیست، اما برای انکار یک عقیده یا پنداشت در آموزش نظام‌مند، روش‌های منطقی و مستدل وجود دارد. به علاوه، هدف از این کار، رسیدن به موقعیتی متعالی‌تر است نه صرفاً نخپنه‌ی فرد یا نظریه‌ای خاص.

بنابراین، آن‌چه در مقطع آغازین برای دانشجو مفید است، تلاش در جهت خوداتکایی کار عکاسی و موجه بودن عکس‌های وی است. باید کوشید، توجهات مربوط به کارآمدی یا ناکارآمدی عکس او بیش‌تر بر مندرجات تصویر مبتنی باشد تا بر ویژگی‌های ذاتی موضوع خارجی (واقعی). این سخت‌گیری در مقطعی خاص (از تحصیل) صرفاً به جهت یافتن ذهنیتی فعال، دستی‌روان در اجرای فن و سرانجام ساماندهی معنا در کار و تمرین او اعمال می‌شود.

این که مثلاً در عکاسی ناموفق (نازیبا) از چهره‌ی فردی، عکاس ادعا کند موضوع<sup>۳۸</sup> آن زشت بوده، حتی اگر کلامش عین واقعیت

باشد، توجیهی در خور دانشجوی عکاسی نیست. در این مرحله، بیان خالص تر فرآیند سیاه و سفید بستر مناسب را برای آموختن خواص نوری موضوع<sup>۲۰</sup> و نورخوانی متناسب برای پدیداری معنای مورد نظر فراهم می‌کند. در مرحله‌ی بعد، همین ویژگی به همراه به کارگیری (فنون استفاده از) لنزهای مختلف و دیافراگم‌های<sup>۲۱</sup> باز و بسته، تغییرات پدیدآمده‌ی تصویری را در قیاس با خود موضوع، به نظاره می‌گذارد که متفاوت از واقعیت موضوع است. هر چند، صرف پدیداری تفاوت در عکس به مثابه‌ی معنای غایی فن، تنها برای کسی که اولین بار اثرات عمق میدان وضوح را با دیافراگم‌های باز و بسته تجربه می‌کند، دلگرم‌کننده و کافی می‌نماید. در حالت



مطلوب، دانشجوی به آن بسنده نمی‌کند و خواهد کوشید با تعمیم آن به عرصه‌های مختلف (به خصوص در ترکیب با فنون دیگر) فنون جدیدتر و معناهای گسترده‌تر را به تجربه‌ی خود در آورد. در گام بعدی، فنون مربوط به عکاسی از موضوع متحرک نیز دربرگیرنده‌ی حوزه‌های معنایی و کاربردی‌های متنوعی است. آن‌چه از اجرای فن منجمد کردن<sup>۲۲</sup> به مفهوم ثابت دیدن موضوع متحرک و اجرای فن کشیدگی<sup>۲۳</sup> که موضوع متحرک در تصویر محور دیده می‌شود، یا اجرای فن تعقیب موضوع متحرک با دوربین<sup>۲۴</sup> در قالب عکس‌ها پیش روی قرار می‌گیرند، جملگی پدیده‌هایی هستند که با چشم قابل رؤیت و تحلیل نیستند. آن‌چه امروز به درک ما می‌آید، به واسطه‌ی



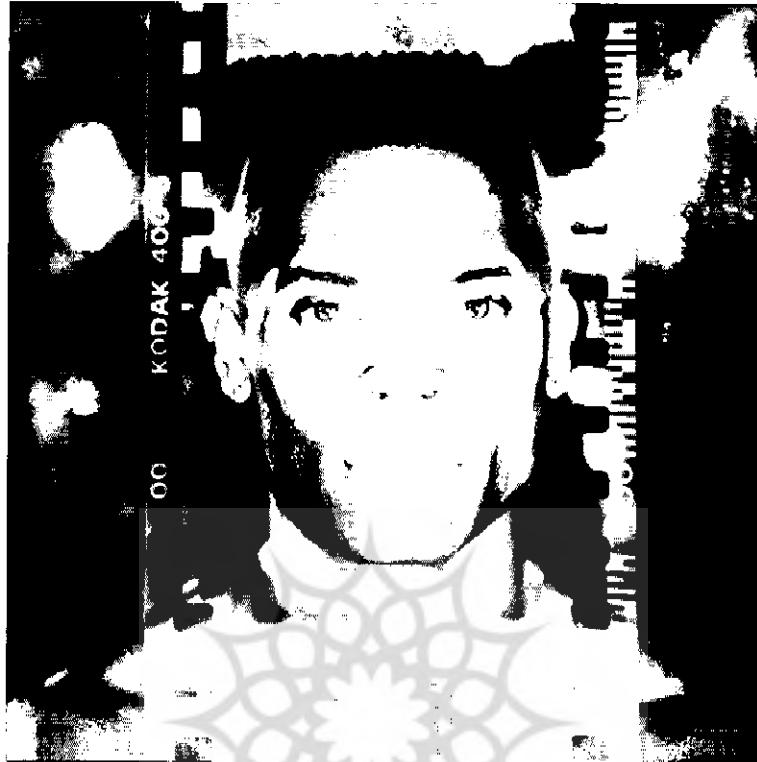


مارکو کاور / ۱۹۹۷

دیدن مکرر عکس‌هایی با این مضامین میسر می‌شود؛ چنان‌که وقتی از شکل و سرعت گلوله‌ی در حال شلیک صحبت به میان می‌آید، فوراً عکس آن را همچون خاطره‌ای ذهنی به یاد می‌آوریم؛ به گونه‌ای که انگار خود آن را به چشم عین دیده‌ایم.<sup>۳۵</sup> در مقطع آغازین تحصیل عکاسی، آن‌چه در پی تمرینات دانشجو در قالب عکس پدید می‌آید، حاوی معنایی محدود به انجام فن خواهد بود. او در رفتار نظام‌مند آموزشی، توانایی در انجام فن را به خود و معلمش ثابت می‌کند. در عین حال، درک می‌کند که هیچ فن بدون معنایی وجود ندارد؛ حتی اگر (در قالب عکس) تنها به وجود خود دلالت کند.<sup>۳۶</sup> رسالت تولید عکس حتی در حوزه‌ی فنون پایه با انجام این تمرینات به پایان نمی‌رسد و این شروع راه است. تکرار هدفمند ساده در عرصه‌های متفاوت فن و معنای اولیه (مثلاً: من قادرم از اتومبیلی در حال حرکت، عکسی واضح بگیرم)، در مجموع فنی کامل و قوی‌تر را برای خلق معنایی عمیق‌تر (از آن‌که: من قادرم از اتومبیلی در حال حرکت، عکسی واضح بگیرم) پدید می‌آورد.

آن‌چه در گام‌های اول بنا بر ملاحظات برگرفته از سلسله مراتب آموزشی، با عطف توجه به ذهنیت در حال شکل‌گیری دانشجو مفید است، استحکام مبانی فنی است. اما در مقاطع بعد، عکس‌های او لاجرم باید معنایی را بیش از پدیداری فن صرف عرضه کند. عکاسی همان‌طور که ذاتاً فن بنیاد است، رسانه‌ای<sup>۳۷</sup> عمیقاً بیانی و ارتباطی نیز است. در مسیر شناخت و بهره‌برداری از این نظام ارتباطی قاعدتاً توجه به مبانی نشانه‌شناسی<sup>۳۸</sup> و کاربرد متناسب آن با دوره‌ها و سرفصل‌های مختلف درسی بسیار مفید و ضروری است. طرح مباحث این دیدگاه می‌بایست برای دانشجو به عنوان عکاس نقش تکوینی داشته باشد و نه همچون منتقد که از نشانه‌شناسی در تحلیل بهره می‌جوید. هر چند مدتی بعد عکس‌های او نیز می‌تواند چون متنی نقادانه عمل کنند.

آخرین موضوع قابل طرح در این جستار درباره‌ی نوشتن در مورد عکاسی است و طبعاً نیم‌نگاهی نیز به متن پیش روی دارد. نفس نوشتن درباره‌ی فن و معنا بدون استفاده از تصویر عکسی در متن، شبهه‌ای را در پی دارد. انتقال مفاهیم فن و معنای



عکس از طریق نوشتار (همچون پل ارتباطی) به ذهن خواننده، با بهره‌گیری از سابقه‌ی ذهنی او و معنای حدوداً مشترک کلمات به کاررفته، میسر می‌شود و به گونه‌ای می‌تواند بر بی‌نیازی به تصویر عینی و فرآیند عکاسی دلالت کند. اگر بتوان مصداق را با نگارش و خواندن، گفتن و شنیدن منتقل یا بازسازی کرد، چه ضرورتی به بهره‌گیری از عکاسی وجود دارد. بنا بر فرضی محال، اگر بتوان عمل عکاسی را در دم (در جهان) متوقف کنیم، آیا به مقدار کافی منابع عکسی (اطلاعات عینی) برای تفهیم و تفاهم میان دو طرف ارتباط وجود دارد که در ارجاعات و توصیفاتشان از آن‌ها صرفاً در قالب کلام و ترکیب کلامی استفاده کنند؟ به بیان دیگر، آیا می‌توان با توصیف کلامی یا نوشتاری، مفهومی شبیه به مفهوم عکس خلق کرد؟

اما نوشتار حاضر به بهانه‌ی عکاسی نوشته شده است. در واقع، از قوی‌ترین نوع ارتباط انسانی یعنی زبان کاربردی بهره می‌گیرد، به همان گونه که درباره‌ی حوزه‌هایی کاملاً محض و تجربیدی مانند تفکر، ریاضی، موسیقی و... نیز چنین می‌کنیم. فرآیند بهره‌گیری از زبان برای تشریح عملکرد، سامان‌دهی معنا و دسته‌بندی موارد و... اجتناب‌ناپذیر است. نوشتار پیش روی به صرف خودش در عرصه‌ی نگارش و ادبیات پدید آمده است، هرچند تماماً به عکاسی می‌پردازد. این متن، عکس یا فرآیند عکاسی نیست بلکه در حاشیه‌ی آن نقشی توصیفی و مکمل دارد و برای قوام ساختار خود به تجربه‌ی زیسته عکس و مفهومش نزد خواننده متکی است. شاید بهره‌گیری وسیع (بی حد و مرز) از انواع بسترهای ارتباطی برای توصیف ویژگی رسانه‌ای خاص، گونه‌ای التقاط معنایی را پدید آورده است که ماهیت وجودی اصل اثر (در بحث ما عکس) را تحلیل می‌برد. پرداخت شفاهی یا کتبی صرف به موضوع فن و معنای می‌تواند پندار مخاطره‌آمیزی را برای دانشجویی در آغاز راه تدارک ببیند که بدون انجام عکاسی، تجربه‌ی درخواست شده از اجرای فن را می‌توان به صرف خواندن، شنیدن و حرف زدن تولید کرد. متأسفانه، امروز موارد بسیاری از این رویکرد در جامعه‌ی عکاسی دانشگاهی به چشم می‌خورد.

## یادداشت‌ها:

۱. جان سارکوفسکی، نگامی به عکس‌ها، ترجمه‌ی فرشید آذرنگ، (تهران: انتشارات سست، ۱۳۸۲)، ص ۵.
۲. البته عکاسان معروفی چون آنسل آدامز (Ansel Adams) در کتاب دوربین عکاسی The New Ansel Adams Photography series و مایکل لانگفورد (Michael Langford) در کتاب داستان عکاسی (The story of photography) و جان هجکو (John Hedgeco) در کتاب هنر عکاسی رنگی (The Art of color Photography) نشان می‌دهند علاوه بر پرداختن به موارد فنی عکاسی، در مباحث معناشناسی و زیبایی‌شناسی تصویر عکاسی نیز دستی به قلم دارند، با این وصف، موضع خود را به عنوان عکاسی و نه نظریه‌پرداز صرف نزد ما حفظ می‌کنند. از طرف دیگر، نظریه‌پردازانی چون آلن سکولا (Allen sekula)، ویکتور برگین (Victor Burgin) و جان برگر (John Burger) به عکاسی نیز می‌پردازند، ولی آنان را بیش‌تر به عنوان نظریه‌پرداز می‌شناسیم تا عکاس صرف.
۳. البته در خارج از محیط‌های آموزش رسمی عکاسی، الزامی به اجرای سلسله‌مراتب ساختارمند وجود ندارد و هر علاقه‌مندی به فراخور نیاز خود می‌تواند بخشی از فرآیند عکاسی را به روش‌های گوناگون بیاموزد.

۴. شرح درس مصوب شورای انقلاب فرهنگی در ۱۳۶۳ برای واحد تجزیه و تحلیل و نقد عکس (۱۱ به قرآن زیر است):  
هدف: آشنایی با اصول تجزیه و تحلیل نقد عکس

سرفصل دروس:

آشنایی با معیارهای تجزیه و تحلیل و نقد عکس از جهت فنی (عکس‌برداری، ظهور، چاپ) و از جهت هنری (قدرت بیان مطلب و انتقال پیام، چگونگی ترکیب و کدر عکس و...)

- آشنایی با نمونه‌ها و مثال‌هایی در موارد فوق.

برای واحد تجزیه و تحلیل نقد عکس (۲) به این ترتیب است:

- هدف: آشنایی با اصول تجزیه و تحلیل و نقد عکس

سرفصل دروس:

تجزیه و تحلیل و نقد فنی - هنری آثار عکاسی (تجزیه نمودن معیارهای نقد همراه با مثال‌ها و نمونه‌ها)

۵. مایکل لانگفورد در داستان عکاسی تذکر می‌دهد. البته تأکید بیشتر از حد بر جریان فکری و رای تک تصویر به جای خود آن، در پارهای مواقع به نتایج بصری کسلی‌کننده منجر می‌شود. (مایکل لانگفورد، داستان عکاسی، ترجمه‌ی رفیقا، انتشارات دانشگاه هنر، ص ۱۸۲).

## 6. Technical

۷. بومون نیوهال (Beaumont Newhall) (۱۸۸۸، ۱۹۹۲)، مقالات ۱۹۸۰، مرز هنرهای بدون مایکل لانگفورد، عکاسی پایه، ترجمه‌ی رضا نبوی، ص ۱

۸. او در ادامه می‌افزاید: از سال‌های ۱۹۶۰ آموزش عکاسی تقریباً به شکل کنونی به دنبال تحول معناشناسی در هنر و نه طبع آن رشد نظریه‌ی انتقادی در عکاسی، همسب با نگرش‌های جدید و هماهنگ با فلسفه و جامعه‌شناسی از نوع فرانسوی بدید آمد. در همین سال‌ها بارت (Barthes) روش نشانه‌شناسی (Semiology) و مضمونی نشانه‌ها (Sigus) و نمادها (Symbols) را به کار بست. در همین سال‌ها، در بریتانیا دوره‌ی درس عکاسی از کاردانی به کارشناسی ارتقا یافت. (مایکل لانگفورد، داستان عکاسی، صص ۱۹۲ و ۱۹۳).

## 9. Objectivity

## 10. Subjectivity

11. Langford, Michael, *Basic Photography*, Focal Press, 1977, p. 359

12. Ibid, p.361

## 13. Form

## 14. Content

۱۵. میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) در کتاب زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی زمان می‌آورد: هر عنصری با دو نظام ارزشی تعریف می‌شود: محتوا و شکل. (ترجمه‌ی آذین حسین‌زاده، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، ۱۳۸۶، ص ۲۵)

۱۶. A. D. Coleman (مفسر عکاسی معاصر)

۱۷. تری برت، نقد عکس، ترجمه‌ی اسماعیل عباسی و کاترین موعظی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹)، ص ۹۷.

۱۸. Depth of Field (مقدار کج، یا عمقی که در تصویر عکس واضح دیده می‌شود).

## 19. Capturing Movement

## 20. Abstract

## 21. Pure Form

## 22. Details

۲۳. Defamiliarization (آشنایی زدایی) یکی از بارزهای نظریه‌ی فرمالیستی (Formalism) در زبان و ادبیات است.

## 24. Midtones

## 25. Catharsis

۲۶. Ludwig Wittgenstein (۱۸۸۹-۱۹۵۱)، فیلسوف معاصر انگلیسی (اتریشی‌تبار)

۲۷. ویتهگنشتاین در کتاب *در باره‌ی رنگ‌ها* نقل می‌کند: در یک عکس سیاه و سفید، مردی را با موهای تیره و بچه‌ای را با موهای طلایی صاف و شانه‌زده می‌بینیم که جلوی یک چیزی مثل برج ایستاده‌اند. که قسمتی از آن چدن سیاه شده است و قسمتی هم درخت و چرخ دنده‌های صیقل خورده که در کنار آن یک توده از مفتول‌های آهن گالوانیزه است. سطح آهن شکل داده‌شده را من به رنگ آهن، موهای پسر جوان را طلایی و توده را به رنگ روی می‌بینم؛ در حالی که تمام این‌ها، از رنگ‌مایه‌های (خاکستری‌های) کم‌رنگ و پررنگ کاغذ عکاسی‌اند. اما آیا من موهای درون عکس را واقعاً طلایی می‌بینم؟ واکنش کسی که به عکس نگاه می‌کند چگونه است که نشان می‌دهد موها را طلایی می‌بیند و آیا فقط به دلیل سایه‌روشن‌های مختلف عکس نیست که طلایی‌اند؟ (ترجمه‌ی لیلی گلستان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸، ص ۲۵).

۲۸. بنا بر نظر ژان بودریار (Jean Baudrillard) متفکر معاصر: امروزه در دوران مرکزیت واقعیت وانموده هستیم. ملموس‌ترین وانموده تصویر و مهم‌ترین گونه‌ی آن عکس است. امروز ما گرفتار چهره‌ی تولید انبوه نشانه‌ها شده‌ایم. ما می‌بایست شبیه عکس شناسنامه‌مان باشیم و این را می‌گویید محوریت تصویر. (محسن بی‌پروا، *پنجره‌ای به دنیای مجازی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر، تیر ۱۳۸۲، ص ۱۹۹).

## 29. Model

۳۰. منظور تفاوت نوری شدید (High Contrast) و تفاوت توری کم Low Contrast و تفاوت توری متعادل میان قسمت‌های روشن و تیره موجود در صحنه و اثر منتقل شده‌ی آن در تصاویر سیاه و سفید است.

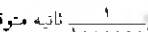
۳۱. Aperture-Diaphragm: ابراز کنترل‌کننده‌ی شدت نور عبوری از لنز دوربین عکاسی است که در حالت باز کمترین عمق میدان وضوح و در حالت بسته (تنگ) بیش‌ترین عمق میدان وضوح را در تصویر عکاسی پدید می‌آورد.

۳۲. Freeze: این فن با سرعت‌های بالا یا سریع دوربین اجرا می‌شود و موضوع متحرک در آن ثابت به نظر می‌رسد. این فن برای مطالعه‌ی شکل و حالت حرکتی انواع موضوعات متحرک در حین حرکت، بسیار جذاب و کارآمد است.

۳۳. Blur, Movement: این فن با سرعت‌های پایین یا طولانی دوربین اجرا می‌شود و موضوع متحرک در تصویر حالتی آبرگونه و وهم‌انگیز به خود می‌گیرد.

۳۴. Panning: این فن با چرخش افقی تعقیبی دوربین عکاسی نسبت به مسیر حرکتی موضوع متحرک صورت می‌پذیرد. عموماً مهم‌ترین وجه مشترک این گونه عکس‌ها تأکید خاص بر خود موضوع متحرک است که واضح دیده می‌شود اما سایر عوامل محور و کشیده به نظر می‌رسند.

۳۵. شاید معروف‌ترین عکاسی یا دانشمند در زمینه‌ی عکاسی با سرعت‌های بسیار بالا (High Speed Photography) هارولد اجرتون (Harold Adgeron) باشد. او در ۱۹۵۹ م. موفق شد با استفاده از ابزار نورپردازی پیشرفته‌ی چشمک‌زن (Stroboscopia) مختصات گلوله و سایر پرنده‌های در حال حرکت را ثبت کند.

او توانست حرکت گلوله‌ی شلیک‌شده با سرعت ۲۲۰۰۰ کیلومتر در ساعت را با سرعت عکاسی  ثابته متوقف و در قالب تصویر عکسی به نمایش بگذارد: تری برت، *نقد عکس*، ترجمه‌ی اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹، صص ۹۰ و ۹۱).

۳۶. میخائیل باختین: هر رویداد یا بدعشی که فقط جنبه‌ی رخداد دارد بیان شدنی نیست، برای آن که به بیان آید باید نخست به معنا تبدیل شود و این مطلبی است که بدون مشارکت در کل مجموعه‌ی فرهنگ و بدون پذیرش قانون حاکم بر کل آن عملی نیست. این امر فقط با در نظر گرفتن رخداد و بدعت هنری آن هم به نحوی که از دیدگاه فلسفی کاملاً نظام‌مند باشد، در کل مجموعه‌ی فرهنگ میسر است. «*زبانی‌شناسی و نظریه‌ی رمان*»، ترجمه‌ی آدین حسین‌زاده، مرکز مطالعات تحقیقات هنری، ۱۳۸۲، ص ۲۵).

## 37. Medium

۳۸. Semiotics-Semiology: در اصل و ابتدا این دیدگاه روش‌مند به مسائل زبان و زبان‌شناسی می‌پردازد. تطبیق و تعمیم کارکرد قواعد آن به زبان تصویر و به خصوص عکس، در عمل سهل و آسان نبوده اما به کارگیری صحیح آن بسیار مفید و جذاب است.

۳۹. Parole: سوبه‌ی عملی زبان یا گفتار عملی است. مکالمات روزمره از آن جنس است. این اصطلاح معمولاً در مقابل اصطلاح Langue به مفهوم ذات زبان، محصول گفتار و ساختار انتزاعی و در همه جا گستر زبان، کاربرد می‌یابد. تری ایگلتون، *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۱۳۴).