گریز واقعیت:
تصویرپردازی دیجیتال و منابع عکاسی

باربارا ای. سیودوف
ترجمهٔ کیهان ولی‌نژاد

ترجمه

مواد و ابزار کار هنرمندان بخشی از هنرشان است: تصورش بسیار سخت می‌نماید که رامبراند به جای رنگ روغن از رنگ لعابی استفاده کرده باشد. یا دوربین کارتیه ـ برسون الکترونیکی بوده است. به همین دلیل، هرگونه نوآوری در مواد و ابزار و هر نوع پیشرفت در فن‌آوری ظاهراً منابع هنر را افزون‌تر ساخته، امکانات و روش‌های خلاقانهٔ متنوع‌تری را پیش‌روی هنرمندان قرار می‌دهد.

اما ارتباط بین پیشرفت فن‌آوری و منابع هنرمندانه شاید آنقدرها هم ساده نباشد، چرا که فن‌آوری همیشه هم پیامدهای مثبتی ندارد. پاتریک مینارد در این رابطه مقاله‌ای دارد با نام «عکس – فرصت: عکاسی به مثابهٔ فن‌آوری». او در باب نقش فن‌آوری‌ها در بالابردن توانایی‌های انسان سخن می‌گوید؛ یعنی کمک به جابه‌جایی اشیاء، برقراری ارتباط و اطلاع‌رسانی، افزایش تولید و از این قبیل. وی در عین حال خاطرنشان می‌کند که با وجود اینکه فن‌آوری شماری از توانایی‌هایمان را تقویت می‌کند اما، به‌طور خاص، مانع از شکوفایی برخی از آنها نیز می‌شود. «لیفت تراک جابه‌جایی اشیای سنگین را به میزان زیادی تسهیل می‌بخشد... ولی این کار به قیمت از دست‌رفتن، و حتی هرز رفتن توانایی‌های انسانی کارگران می‌شود.» از نظر مینارد، عکاسی نوعی فن‌آوری است که امکانات بیشتری را برای کشف و نمایش حقیقت در اختیار می‌گذارد. او، در ضمن، از ما می‌خواهد که موانع احتمالی ناشی از این رسانه را نیز به دقت مورد توجه قرار دهیم.

موضوع بحث نوشتار حاضر این است که ۱) هر فن‌آوری خاصی، همچون عکاسی، محاسن

تصویر ۱. عکاس ناشناس، جی. پی. مورگان در مراسم ازدواج اعیان خود را از دوربین پنهان می‌کند (۱۹۳۷). اندازه تصویر ۵۰/۸×۴۰/۶ سانتی‌متر.

و معایب خاص خود، بدان شکل مورد نظر مینارد، را داراست و ۲) ورود یک فن‌آوری نو به قلمرو هنر می‌تواند بر کلِ حوزهٔ گزینه‌های هنرمند تأثیر بگذارد، یعنی حوزه‌ای را وسیع‌تر و دیگری را محدودتر سازد. فن‌آوری‌های جدید به‌جای افزودن بر منابع هنر، منابع دیگری را جایگزین می‌کنند.

مقوله‌ای از این دست به توضیح بیشتری نیاز دارد. مقدمه‌ای که دربارهٔ لیفت‌تراک‌ها گفته شد، دال بر پایان کاربرد جابه‌جایی دستی اشیاء نیست؛ حضور جابه‌جایی دستی در جاهایی پر رنگ است که مضرات موانع برخاسته از لیفت‌تراک‌ها مزایای‌شان را کمرنگ می‌کند. لیفت‌تراک صرفاً بر دامنهٔ شیوه‌های ممکن جابه‌جایی اشیاء می‌افزاید. در فن‌آوری جدید هنری [عکاسی] مفهوم دیگری نیز وجود دارد. در اواسط قرن نوزدهم، هنرمندی که علاقه‌مند خلق تصویر بود علاوه بر اینکه می‌توانست از زغال (طراحی)، مرکب، آبرنگ، رنگِ روغن، گراوور تیزابی و از این قبیل تمام رسانه‌هایی که در دسترس نسل‌های پیشین بود ـ استفاده کند، امکان بهره‌گیری از داگروتایپ یا کالوتایپ ـ چیزی که تا چند دهه پیش از آن وجود نداشت ـ نیز برایش فراهم شده بود.

اما منابع هنر به مواد و فرایندهای فیزیکی محدود نمی‌شوند. هر فرایندی برخاسته از باورها، عملکردها و قواعد خاص خود است که هنرمند برای بیان مفاهیم مورد نظرش به کارشان می‌بندد و درک و خوانش ما از تصاویر خلق شده را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد. ظهور هر رسانهٔ جدیدی می‌تواند شیوهٔ دیدن و کاربرد رسانهٔ متقدم را دگرگون ساخته و، از این‌رو، ما را به خوانش‌های دیگری از آثار مخلوق آن رسانه‌های پیشین رهنمون شود. جایگزین شدن باورها و عملکردهای

نو ممکن است هنرمند را به این نتیجه برساند که برخی معانی و مفاهیم، دیگر قابل حصول نمی‌باشند.

برای روشن شدن این مسئله، نگاهی خواهیم داشت بر تازه‌ترین فن‌آوری در عالم هنر، یعنی تصویرپردازی دیجیتال و کاربردش در عکاسی. در ضمن، به تفصیل خواهیم گفت که فن‌آوری تصویرپردازی دیجیتال در عین گسترش برخی منابع عکاسی، نگرش دیگری را هم به همراه آورده است که شاید چندی از قابلیت‌هایی را که عکاسی به‌طور سنتی ادعای‌شان را دارد به‌طور جدی بی‌ارزش جلوه دهد.

۱. توانایی‌ها و محدودیت‌های عکاسی

پیش از آنکه تأثیرات تصویرپردازی دیجیتال بر عکاسی را مورد بررسی قرار دهیم، باید از کارکردهایی که عکاسی پیش از ظهور این فن‌آوری نو داشته است و، مهم‌تر از همه، از ویژگی‌های منحصر به عکاسی در خلق تصاویر مطلع شویم. بدین منظور، بی‌فایده نیست که شیوه‌های عملکرد متفاوت عکاسی و نقاشی را نیز برشمریم.

عکاسی گنجینهٔ فرایندهای خلق تصویر را پربارتر ساخته است: سرعت و سهولت، معیاری نودر دقت و صحت تصاویر، و رویکرد آزادانه‌تر و تجربی به ترکیب‌بندی و سوژه. اما شاید بارزترین ویژگی مرتبهٔ مشهور تصویر عکاسانه باشد، همان مرتبه‌ای که ناشی از ویژگی خلق مکانیکی‌اش است. عکس، از قرار معلوم، پیوند ویژه‌ای با واقعیت داشته و هویتش مستقل از اهداف و مقاصد عکاس است. برای مثال، اگر در یک عکس تصویر اسبی را مشاهده می‌کنیم چنین قضاوت می‌کنیم که به‌طور حتم در برابر دوربین اسبی وجود داشته است، چرا که اسب نمی‌تواند محصول تخیل عکاس باشد. از همین‌رو، اعتقاد عمومی بر این است که عکس هستی سوژه‌اش را به‌گونه‌ای اثبات می‌کند که نقاشی از انجامش ناتوان است؛ عکس برای ساخت تصویر اسب نیاز به حضور فیزیکی اسب دارد حال آنکه نقاشی چنین سوژه‌ای می‌تواند کاملاً ثمرهٔ تخیل نقاش باشد.

باورمندی به این پیوند خاص عکس و سوژه سبب می‌گردد تا نگریستن عکس صحنهٔ قتل ناراحت کننده‌تر از طراحی‌ای باشد که پلیس از همان واقعه ارائه می‌دهد؛ مهم نیست که آن طراحی تا چه میزان دقیق و جزء به جزء باشد؛ در چنین عکسی به نظر می‌رسد که واقعاً شاهد جسد مرده، صحنهٔ رویدادی ناگوار هستیم و در ضمن، به سختی می‌توان ویژگی وحشت‌زا یا قاطع تصویر را به تندروی‌ها یا دخل و تصرف عکاس نسبت داد. این پیوند نزدیک بین آنچه عکس نشان می‌دهد و آنچه در جهان واقعی وجود دارد موضوع مورد علاقهٔ برخی نظریه‌پردازان و منتقدین است؛ کندل والتون آن را «شفافیت» عکس می‌نامد، آندره بازن عنوان «واقع‌گرایی [رئالیسم] عکس» بر آن می‌نهد و رادولف آرنهایم می‌گوید که «اشیاء به واسطهٔ فعل و انفعال اپتیکی و شیمیایی نور، تصاویرشان را در عکس نقش می‌کنند.»

در حقیقت، تصویری که عکس از سوژهٔ خود ارائه می‌دهد می‌تواند چندان هم عینی نباشد؛ زاویهٔ دوربین، نورپردازی و کادربندی گزینشی عکاس همگی در شکل‌گیری تصویر نهایی سوژه سهیم هستند. علاوه بر این، ویژگی‌های این رسانه ـ دو بعدی بودن، مرزبندی تصویر، سیاه و

سفیدنمایی ـ در به وجود آمدن تباین آنچه در عکس و آنچه در جهان واقعی می‌بینیم مؤثر می‌باشند. با این وجود، آگاهی ما از تمام این عوامل دلیل بر تغییر شیوهٔ دیدن عکس‌ها ـ که پیوند خاصی با واقعیت دارند ـ نیست.

در اینجا دو مسئلهٔ مجزا از هم مطرح می‌شود. بنابه گفتهٔ والتون، بازن و آرنهایم، قابلیت مستند بودنِ عکس با شیوهٔ معمول ساخت عکس‌ها مرتبط است؛ داشتن چنین قابلیتی مستلزم نسخه‌برداری دقیق از نمودها نیست. حتی یک عکس تار و ناواضح نیز می‌تواند ارزش مستند بودن را دارا باشد، حال آنکه تابلوی طراحی یا نقاشی فاقد آن است.

در واقع، مستندنگاری و نسخه‌برداری گاهی اوقات ممکن است در اختلاف با یکدیگر باشند. برای مثال، در عکس صریح قرن نوزدهمی از یک چشم‌انداز طبیعی یا تصویر زمین ثبت می‌شود یا آسمان، اما حضور توأمان هر دو را در آن (عکس) نمی‌بینیم؛ صفحهٔ مرطوبی که برای عکاسی از گیاهان و علفزار نورسنجی شده است با قرار گرفتن آسمان در کادر تصویر بیش از حد نور خواهد خورد. برای ثبت تمام بخش‌های یک صحنه نیاز به ترکیب دو نگاتیو است. بنابراین، نسخه‌برداری نمودها دخالت عاملی انسانی را می‌طلبد که معمولاً به مقام مستند تصویر لطمه وارد خواهد کرد. اما برخلاف این تفکیک‌پذیری عملی مستندنگاری و نسخه‌برداری، زمانی که به عکس‌ها می‌نگریم آنها در ذهنمان ناگزیر با هم عجین می‌شوند، و این درهم‌تنیدگی دلیل قاطع و محتوم تحریف‌ها و دگرنمایی‌های عکاسانه است. مستند بودن عکس به طرزی نادرست اما غیرقابل کنترل ناشی از نمود چیزها در عکس است. به عبارت دیگر، نه تنها باور داریم که عکس یک اسب سند هستی اسب است، بلکه می‌پذیریم که تصویر درون عکس به اسب واقعی شباهت دارد.

این باورمندی به صحت بازتولیدی که عکس انجام می‌دهد چندان هم بی‌جا نیست؛ ما در نهایت به منظور تعیین هویت در گواهی‌نامه‌ها، گذرنامه‌ها و بسیاری اسناد دیگر به عکس اعتماد می‌کنیم، ولی عکس به عنوان ابزار ثبت نمودها محدودیت‌های مشخصی دارد. در عکس جی. پی. مورگان (تصویر ۱) بین صورت او و دوربین حایلی قرار دارد. کلاهش نه تنها چهره‌اش را پنهان کرده است، بلکه گویی در نقش سر او نیز ظاهر شده است. بی اعتنایی به‌چنین تحریفی در عکس در توان ما نیست، زیرا بر طبقِ عادت معتقدیم که عکس‌ها ما را به سمت نمود واقعی موضوع هدایت می‌کنند. این بدان معنا نیست که باور کرده‌ایم که سرِ مورگان وجود واقعی ندارد. اما عکس، بیننده را به این گونه دیدن وامی‌دارد. به نظر می‌رسد که این عکس از چیزی عجیب و نگران‌کننده دربارهٔ نمود جهان پیرامون سخن می‌گوید، و ما نیز با پی‌بردن به شکاف میان آنچه عکس به دیدنش ناگزیرمان می‌کند و آنچه به عقیده‌مان واقعی و صحیح است شگفت‌زده می‌شویم. آنها که تب تندی دارند محتملاً آگاهند که توهمات‌شان واقعی نیست، با این وجود شاید هم [آن توهمات] واقعی بنمایند؛ به همین دلیل است که اوهام می‌توانند بسیار دردناک و غم‌انگیز باشند. در عین حال، ممکن است آگاهی بر واقعی نبودن آنچه عکس نشان می‌دهد ما را از واقعی دانستن‌اش منصرف نکند، و این همان چیزی است که عکس را به عاملی نگران‌کننده بدل می‌سازد.

این نوع درک بیننده از تحریف‌های[1] عکاسی، نقش مهمی در تأثیرگذاری زیبایی‌شناسانهٔ

عکس‌ها ایفا می‌کند. با مطالعهٔ چند نمونه از دیگرنمایی[۲] عکاسانه و مقایسهٔ آنها با نمونه‌های مشابه در نقاشی می‌توان به این موضوع پی‌برد.

در عکسی از ایموجین کانینگهام به نام «نقش و نگار برگ»[۳] (۱۹۲۹) کادربندی، نورپردازی، دوبعدی بودن عکس و به‌کارگیری شیوهٔ سیاه و سفید منجر به آشنازدایی[۴] از یک موضوع معمولی ـ گیاه آپارتمانی ـ می‌شوند. فضایی سفید دندانه دندانه بین برگ‌ها، باریکه‌های برگ‌هایی در روشنایی و در سایه، و سایه‌های روی دیوار ترکیبی از فضای مثبت و منفی [پزیتیور ـ نگاتیو] به وجود آورده‌اند؛ به‌گونه‌ای که درک معنای تصویر دشوار شده است. نمای نزدیک، بریدگی گوشه برگ‌ها و عدم ارائهٔ اطلاعات بیشتر از پیرامون سوژه موجب سردرگمی ذهن بیننده و مانع

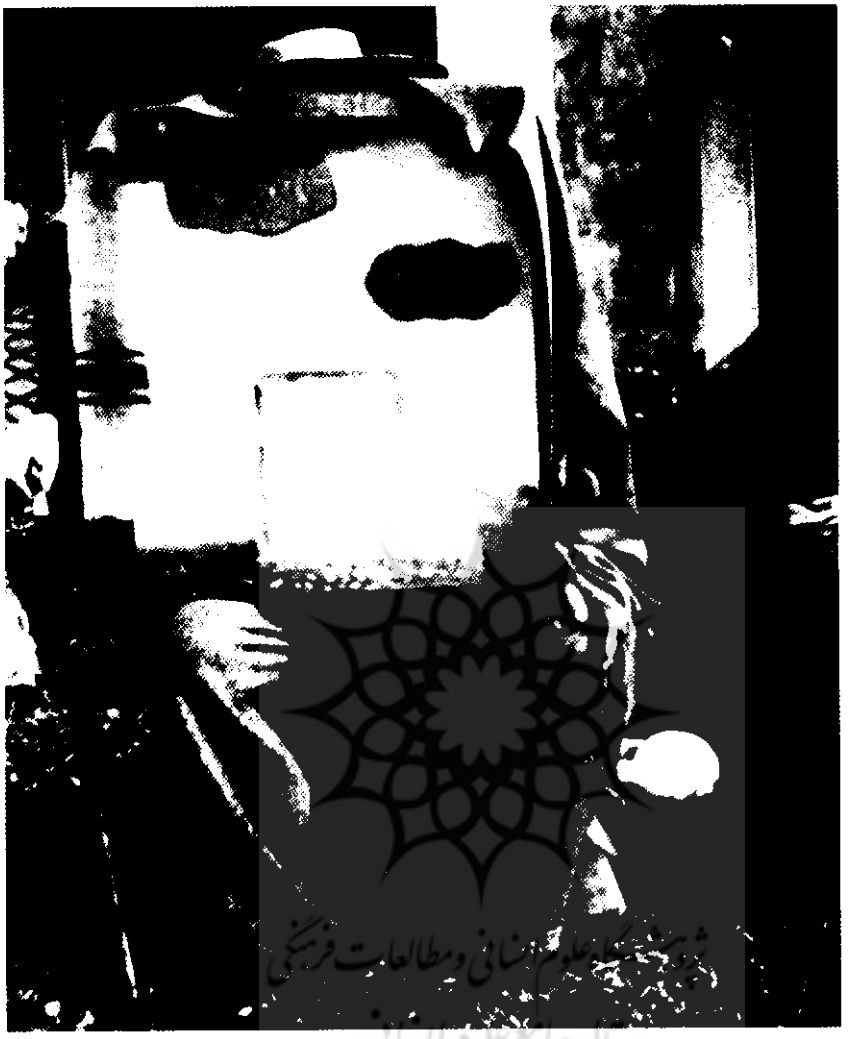
از دستیابی به یک تصویر مرجع می‌شوند. گیاه آپارتمانی به شکلی درآمده است که هرگز آن را در زندگی واقعی این‌گونه نمی‌بینیم.

تابلوهای نقاشی نیز می‌توانند از موضوعات معمولی آشنازدایی کنند. اما تفاوت بین آشنازدایی در نقاشی و عکاسی صرفاً به مواد و شیوه‌های به کار رفته محدود نمی‌شود؛ هر یک تأثیری دیگر دارند. قرابت درخت سرو ونگوگ، گیتار پیکاسو یا تصویر بدن برهنهٔ ماتیس را می‌توان به‌اختیار و آزادی عمل نقاشانه نسبت داد. نقاش فرم‌ها را ساده می‌کند، رنگ‌ها را غلیظ‌تر یا رقیق‌تر می‌کند، به برخی از جنبه‌های موضوعش اهمیت بیشتری می‌دهد و بقیهٔ جنبه‌ها را تعدیل و اصلاح می‌کند، موضوعی را در پلان‌های متعدد به تصویر می‌کشد، یا همزمان آن را از زوایای مختلف نشان می‌دهد. این قرابت محصول تخیل نقاش است و تصویر نهایی متفاوت با آنچه در زندگی واقعی می‌بینیم به نظر خواهد رسید.

آشنازدایی‌های عکاسی به‌گونه‌ای دیگر خوانده می‌شود، زیرا با وجود آگاهی از روش‌های عکاسانه در تحریف و ارائه تصویر گول زننده از سوژه، عکس را به‌طور اجتناب‌ناپذیری به عنوان تصویر صادقانهٔ نمودهای جهان پیرامون می‌بینیم. پس زمانی که عکس آشنازدایی می‌کند گویی پرده از رازی در محیط اطرافمان برداشته می‌شود. اگر عکاسی را در مقام ابزار ثبت عینی می‌پذیریم، یعنی عکاس را هم نه به عنوان بیانگر نظرات یا تخیلاتش بلکه به مثابهٔ کسی که نمود واقعی اشیاء را به تصویر می‌کشد می‌شناسیم. بنابراین، یکی از جذابیت‌های عکس «نقش و نگار برگ» این است که گیاه آپارتمانی را در هیئتی ناآشنا یا تعجب‌برانگیز نشان می‌دهد ـ چرا که عکس را همواره ثبت صحیح و دقیق می‌پنداریم ـ و در عین حال، گیاه آپارتمانی را دگرنمایی، آشنازدایی، می‌کند. شاید شگفت‌انگیز باشد که یک گیاه آپارتمانی ساده تا بدین‌حد عجیب و غیر عادی به نظر می‌رسد.

حتی عکس‌های صحنه‌سازی شده[5] نیز می‌توانند واجد نوع خاصی از ویژگی آشنازدایی باشند. عکسی از کلارنس جان لافلین با نام «چهرهٔ ناشناس[6]» (۱۹۴۹) زنی را نشان می‌دهد که پارچه‌ای صورتش را پوشانده و تکه‌چوبی گره‌دار به‌گونه‌ای در تصویر قرار گرفته است که گویی خود دست زن است. عناصر تشکیل‌دهندهٔ تصویر به راحتی قابل تشخیص و شناسایی هستند؛ اما کلیت تصویر نگران‌کننده و وهم‌انگیز است. اگر چه به سهولت می‌توان فهمید که فیگور موجود تنها زنی است که پارچه‌ای بر چهره دارد ولی چنان می‌نماید که انگار پارچه همان صورت اوست. و با اینکه می‌دانیم آن تکه چوب گره‌دار چیزی نیست جز یک چوب، اما موقعیت مکانی‌اش طوری است که به دست زن شباهت یافته است.

رنه ماگریت هم در چند تابلوی نقاشی صورت‌هایی را تصویر می‌کند که با پارچه‌ای پوشانده شده‌اند، از جمله نقاشی «ماجرای اصلی»[7] (۱۹۲۸) و «عاشق و معشوق»[8] (۱۹۲۸). تصویرپردازی نقاشی‌های ماگریت و عکس لافلین از برخی جهات مشابه هم هستند، با این تفاوت که نقاشی‌های ماگریت عکس‌العمل دیگری در بیننده پدید می‌آورند. تصاویر او اسرارآمیز و نمادین و عکس لافلین غیرطبیعی و نگران کننده می‌نمایند. آثار ماگریت حاصل تخیلات عجیب و غریب یک نقاش‌اند، حال آنکه اثر لافلین پدیده‌ای عجیب از جهان خارج را در معرض نمایش می‌گذارد.



تصویر ۳. رنه ماگریت، خداوند در روز هشتم (۱۹۳۷).

آثار ماگریت به خصوص در چهارچوب موضوعی این بحث جای می‌گیرند، چرا که وی اغلب برای خلق نقاشی‌هایش به سراغ رسانهٔ عکس می‌رود؛ و، بنابراین، این امکان برای ما فراهم است که تصاویر مرتبط به هم در دو رسانهٔ متفاوت را مورد مقایسه قرار دهیم. در این رابطه می‌توان یکی از نقاشی‌های او زیر عنوان «روان درمانگر»[9] (تصویر ۲) را مثال زد. تصویر، تصویر مردی است در حالت نشسته با عصایی در دست، اما جای نیم‌تنه و سر را فضایی خالی ـ قفس با دو پرنده ـ گرفته است که شنل و کلاهی پیرامونش را می‌پوشاند. همین تصویر با جنس عکس مردی را نشان می‌دهد که یک تابلوی نقاشی در بغل گرفته و شنل و سرش را در پشت آن پنهان کرده است و بالاپوش و کلاه از گوشه‌های تابلو آویزان شده‌اند (تصویر ۳). تصویر عکاسانه ماگریت تکان‌دهنده‌تر از تصویر نقاشانه‌اش است، به این دلیل که عکس در عین ثبت تصویر فردی واقعی توهم یک شنل غایب را ایجاد می‌کند حال آنکه نسخهٔ نقاشی این تصویر تنها یک

تصویر ۴. هانری کارتیه ـ برسون. والنسیا، اسپانیا (۱۹۳۳).

خیال ـ فردی که شنل‌اش همان فضای خالی است ـ را ترسیم می‌کند.

شیوهٔ دیگر عکاسانه در دگرنمایی واقعیت این است که با دو بعدی‌نمایی و استفاده از زاویه دیدهای عجیب و غریب، فضا غالباً به صورت گسسته یا شکسته نشان داده می‌شود. عکس «خرید»[10] (۱۹۶۲)، اثر آندره کرتس، چشم‌انداز شهری است که از زاویه‌ای بالا از تابلوی آگهی‌ها (بیلبورد) گرفته شده است. از این زاویه، تابلوی آگهی‌ها که در آن، زنی با تبسمی بر لب و در حال تبلیغ نوشابه، قسمت پایین عکس را پر کرده است. بالای تصویر (پشت تابلو) در گوشه‌ای از خیابان پیاده‌روی عریض با تیرهای رنگ شده به چشم می‌خورد. در این پیاده‌رو دو نفر، یکی در حال راه‌رفتن و دیگری به تابلوی ایست تکیه داده، سایه‌های بلندی دارند. بخش فوقانی تصویر به تمامی صحنهٔ پیاده‌رو است. کنارِ هم قرارگیری فضای مسطح تابلوی آگهی‌ها و چشم‌انداز عریض پیاده‌رو، عدم وجود خط افق، و صورت معکوس نقطهٔ دید متعارف (معمولاً تابلوهای آگهی را بالای پیاده‌روها می‌بینیم)، همگی به گسستگی و درهم‌ریختگی فضای تصویر دامن می‌زنند. شکل نهایی این تصویر چندان هم بی‌شباهت به برخی تصاویر چاپی هاکوسایی[11]، که به شیوهٔ ایجاد گسست‌های پیچیدهٔ فضایی خلق می‌شوند، نیست، اما شوکی که ایجاد می‌کند شدیدتر است چرا که چنین گسستی مستقیماً از جهان واقعی، و نه به کمک ترفندهای تاریکخانه‌ای، ثبت شده است.

یکی از عکس‌های هانری کارتیه ـ برسون به نام «والنسیا، اسپانیا[12]» (۱۹۳۳) نیز نشان از همین گسست دارد (تصویر ۴). در سمت راست عکس، لنگهٔ راست در چوبی میدان گاوبازی را می‌بینیم، پلان در موازی با پلان تصویر و، به دلیل نمای نزدیک دوربین، لبه‌های کناری‌اش کادره شده‌اند. مردی که عینک گردی بر چشم دارد از میان دریچهٔ مستطیلی شکل به دوربین نگاه می‌کند؛ از میان دریچه، دیوار آجری پشت سرش پیداست. امتداد سمت چپ دریچه وارد طرح دایره‌ای شکل چشم گاو ماده می‌شود که بر روی در نقاشی شده و عدد 7 (هفت) را در وسط خود

دارد. باز بودن در [از لنگهٔ چپ] تصویر پسربچه‌ای را بر بیننده آشکار می‌کند که در پس‌زمینهٔ تاریک عکس ایستاده است.

ارتباط بین فضاهای اطراف مرد، پسر بچه و در چوبی گیج‌کننده است. مرد و پسربچه هر دو پشت در چوبی قرار دارند، یکی در منطقهٔ روشن و دیگری در سایه؛ ظاهراً یکی فضای کم‌عمق و دیگری فضایی عمیق را اشغال کرده است. یک نوع شباهت بین مرد و طرح روی در سردرگمی ذهن بیننده را افزون می‌کند. انعکاس نور روی عینک (مرد) حلقهٔ سفیدی را به وجود آورده است که به نیم دایرهٔ سفید روی در بی‌شباهت نیست، و چنین به نظر می‌رسد که شانه‌اش ادامهٔ خطوط این طرح است. این همانندی، مرد را در کانون توجه قرار داده و تمایز میان او و پس‌زمینهٔ سمت چپ تصویر را تشدید می‌کند؛ در ضمن، ارتباط در چوبی و فضای داخل دریچه را هم به حاشیه می‌راند.

از آنجاکه سمت راست تصویر مسطح و روشن و سمت چپ‌اش تاریک است و به این دلیل که ما از ساختار معمارگونه‌ای که هر دو سمت تصویر را دربرمی‌گیرد هیچ تعریف واضحی در دست نداریم و نشانی هم از وجود فضای به‌هم‌پیوستهٔ میان مرد، در و پسربچه به چشم نمی‌خورد، پس عکس مورد نظر در هیئت کلاژی از فضا ظاهر شده و، در عین حال، ما را دچار سردرگمی می‌کند، چرا که بر این امر واقفیم که آنچه در برابر دیدگانمان قرار دارد در واقعیت فضایی واحد و یکپارچه بوده است. حال احساس می‌کنیم که به ناچار باید تناقض بین آنچه را به تجربه می‌دانیم و آنچه در حال نگریستن‌اش هستیم حل کنیم. این الزام ناشی از عکس بودن آن تصویر است. اگر تابلوی نقاشی بود آنگاه دیگر درپی این نبودیم که مطمئن شویم فضای درون تابلو در شکل واقعی خود فضایی واحد و یکدست بوده است.

زمانی که در برابر تابلوی نقاشی‌ای با تناقض‌گویی فضایی، مثل انعکاس در تابلوی «بار در فولی برژه»[13] اثر مانه، قرار می‌گیریم شاید سعی‌مان بر آن باشد که آن را دارای پرسپکتیو یکدست و منسجم بدانیم، حتی اگر بر عدم انسجام و ناهماهنگی‌اش آگاه بوده باشیم. همین امر، خود بخشی از جذابیت نقاشی است. اما ما، در مقام بیننده، می‌خواهیم بدانیم که ناهماهنگی‌های فضای این تابلو چگونه تصوراتمان از واقعیت را بر هم می‌زند، به‌گونه‌ای که تمام تلاش‌مان برای خوانش‌اش به جایی نرسیده و مسئله همچنان بی‌پاسخ باقی می‌ماند. نگریستن فضایی که با وجود آگاهی‌مان بر واحد و یکپارچه‌بودنش به‌گونه‌ای دیگر خود را نشان می‌دهد ما را حیرت‌زده نمی‌کند؛ در عوض، بدین‌جا می‌رسیم که به اتفاق بپذیریم که برداشت همگان از تصویر نمی‌تواند یکی باشد.

در مورد نقاشی، علی‌رغم اینکه می‌دانیم خلق تصویر به‌گونه‌ای بوده که نتوان آن را به صورت فضایی واحد خواند شاید باز هم سعی کنیم که آن را به شکل فضایی واحد ببینیم. نقاشی مانه شیوه‌های معمول تعبیر تابلوهای نقاشی را مخاطب قرار داده و برهم‌شان می‌زند. در مورد عکس، می‌دانیم که باید تصویر را به عنوان فضای واحد بخوانیم اما نمی‌توانیم. عکس با افشای شکاف میان آنچه ثبت نموده و آنچه ما را به دیدنش وامی‌دارد، توقعاتمان را برآورده نمی‌سازد. بنابر این، گسستگی فضا در نقاشی و در عکاسی تأثیر متفاوتی بر بیننده می‌گذارند.

ایجاد گسست‌های فضایی به کمک انعکاس‌ها امری بسیار عادی و معمول در عکس‌هاست.

در عکس «چشم‌انداز خیابان، بروکلین»[۱۴] (حدوداً ۱۹۳۱)اثر واکر اونز (Walker Eveus)، در آینهٔ کمد لباسی که در پیاده‌رو قرار دارد کف کامیونی پر از صندلی به چشم می‌خورد. عکس فقط بالای کمد و آینه‌اش را نشان می‌دهد، و در پس‌زمینه جعبه‌ای بزرگ، دیواری آجری و در یک ساختمان پیداست. چنین به نظر می‌آید که آینه دریچه‌ای روی جعبه و ساختمان باز کرده است تا تلاقی فضاهای ناپیوسته را به تصویر بکشد.

انعکاس‌های آینه‌ای ناپیوستگی‌های فضایی و انعکاس‌های شیشه‌ای آمیختگی فضاها را به دنبال دارند. عکس‌های اوژن آنژه از شیشهٔ مغازه‌ها، مثل عکس «خیابان گابلین، پاریس»[۱۵] (حدود ۱۹۱۰)، از این نوع هستند. مانکن‌های پشت ویترین را در لابه‌لای انعکاس تصویر خیابان در شیشهٔ مغازه‌ها می‌بینیم. این تصویر انعکاسی و آنچه را در ویترین مغازه است نمی‌توان به لحاظ دیداری دقیقاً از هم جدا کرد؛ ظاهراً درهم ادغام شده‌اند.

در نقاشی‌های فتورئالیستی نیز، همانند عکس‌ها، به سراغ تصاویر انعکاسی می‌روند، اما در این راستا هر یک از دورسانه محصولی دیگرگونه به بار می‌آورند. یکی از دلایل این امر آن است که در نقاشی تصویر دو بُعدی‌تر، تعریف شده‌تر و به لحاظ رنگ کدرتر است، و دلیل دیگرش هم اینکه این تفاوت‌ها، همراه با قطع تصویر، به ما خاطرنشان می‌کنند که آنچه بدان می‌نگریم عکس نیست. (در باز تولید عکاسانه چنین تفاوت‌هایی کمتر مشهود، و حتی پنهان هستند، به‌گونه‌ای که هویت رسانه چندان به چشم نمی‌آید.) یکی از نقاشی‌های ریچارد استس از شیشهٔ ویترین مغازه‌ها، مثل تابلوی «سی. کامیلا[۱۶]» (۱۹۷۹)، از برخی جهات به عکس شباهت دارد اما همچنان آشکارا یک تصویر نقاشانه است. این تابلو ابهام‌هایی بوجود می‌آورد که شاید جالب توجه باشند ولی نه به جذابیت ابهام‌های عکاسانه. آمیزهٔ سوررئال از فضاهایی که به دیدنشان عادت کرده‌ایم هیجان دیدن آن عکس آنژه را رقم می‌زند. نقاشی استس، به خاطر نقاشی بودنش، مثالی روشنگر برای این پدیدهٔ عکاسانه است؛ دقیقاً خود آن نیست.

این تفاوت در نوع تأثیرگذاری دو رسانهٔ فوق به خوبی نشان می‌دهد که چرا سردرگم کننده‌ترین گسست‌های فضایی، آن‌گونه که در عکس والنسیا رخ می‌دهد، احتمالاً بیشتر در عکس‌ها دیده می‌شوند تا در نقاشی‌های فتورئالیستی.

عکس‌ها به خاطر صداقت‌شان اعتمادمان را به خود جلب می‌کنند، حال آنکه صداقت نقاشی همواره مورد سؤال بوده است. هر چه آشنازدایی نقاشی فتورئالیستی فزونی می‌یابد احتمال اینکه شباهت تصویر به واقعیت ـ یا به یک عکس ـ مورد تردید قرار گیرد بیشتر شده و فتورئالیستی بودنش کمتر می‌شود.

شیوهٔ دیگری که عکس‌ها دگرنمایی می‌کنند متوقف ساختن لحظه‌ای خاص از زمان است. عکس «کوچهٔ پشت ایستگاه قطار لازار[۱۷]» (۱۹۳۲) اثر برسون، لحظه‌ای را ثبت می‌کند که مردی در حال پریدن از روی چالهٔ آب است اما هنوز بر روی زمین فرود نیامده است. برسون، با این کار، تصویر پیش‌زمینه را به پوسترهای سیرک در پس‌زمینه شبیه ساخته است. تصویر مرد [در حال پرش] و آدم‌های درون پوستر بر روی چالهٔ آب منعکس شده‌اند. مطابقت تصادفی حرکات و تکرار تصاویر این عکس لذت‌بخش است؛ اما وجود همین ترکیب‌بندی در یک تابلوی نقاشی تصادفی به نظر نمی‌آید، ظاهراً با هدف قبلی خلق می‌شود. زمان‌بندی و تعیین قاطعانهٔ زاویهٔ

عکسبرداری، برای عکاس یک موفقیت به حساب می‌آید و برای نقاش، از قرار معلوم، یک عمل ناشیانه.

تفاوت‌های فوق در واکنش‌های ما به نقاشی و عکس مبتنی بر تفاوت در جزئیات دقیق و قانع‌کننده یا ترکیب‌بندی قطعی نیست، هر چند که این ویژگی‌ها به‌طور حتم به تأثیرگذاری برخی نقاشی‌ها و عکس‌ها کمک شایانی می‌کنند. تفاوت اساسی ناشی از باورهای ناهمگون به خاستگاه هر تصویر است. ظاهراً زمانی که نقاشی‌ای که در مقام مقایسه قرار می‌گیرد باید به اندازهٔ عکس دقیق (استِس) یا به لحاظ رنگ‌مایه و جزئیات شبیه به آن عکس باشد (نقاشی‌ها و عکس‌های ماگریت)، اما تفاوت در نوع و میزان تأثیر نقاشی و عکس به قوت خود باقی می‌ماند. همین امر نشانگر آن است که عامل اصلی در واکنش ما نسبت به عکس‌ها توقعی است که از این رسانه می‌رود، یعنی همان مقام خاصی که به تصویر عکاسانه منسوب است.

تنوع در خاستگاه تصاویر هر رسانه این امکان را به ما می‌دهد که نقاط قوت منحصر به عکاسی را بهتر بشناسیم. با اینکه شاید نقاشی توان سوررئالیستی عکاسی را نداشته باشد اما این استعداد را دارد که آنچه نقاش در خیال خویش می‌پروراند به نمایش درآورد. نقاش آزادانه می‌تواند نقش یک رومیزی را بر روی دیوار اتاق بکشد (نقاشی «هماهنگی با قرمز»[18]، ماتیس)، یا ابرها را [در تابلوی نقاشی] با آسمان یکی کند (نقاشی «موقعیت انسان[19]»، رنه ماگریت)، یا آسمان را با بافتی شبیه به مزرعه تصویر کند (نقاشی «جاده و سرو و ستاره»،[20] ونگوگ) و یا به تصاویر مخوف خیالی جسم و جان ببخشد (نقاشی «باغ لذت‌های زمین[21]»، هرانیهوس بوش). اینها لذت‌بخش‌اند، چون محصول ابتکار انسانند. علاوه بر این، نقاشی به واسطهٔ چهره‌پردازی‌هایی که از موضوعات پیرامون ارائه می‌دهد لذتی برای بیننده دارند که عکاسی ندارد. تبحر نقاشی هلندی قرن نوزدهم در تصویرگری شفافیت شیشه، بافت فرش یا درخشندگی ظروف مس بار (پیوتر) Pewter و جواهرات برایمان جالب و مسرت‌بخش است چرا که می‌دانیم آن نقاشی حاصل هم‌نشینی رنگهاست، حال آنکه انبوه جزئیات یک عکس به خاطر «واقعی» بودنشان جذاب و تماشایی‌اند.

البته این تمایز میان نقاشی و عکاسی مرز مشخصی ندارد. چاپ چند نگاتیو بر روی کاغذ عکاسی، نوردهی مضاعف و رتوش عکس، همراه با دیگر تکنیک‌ها به عکاس امکان خلق تصویری را می‌دهند که در زندگی روزمره یافت نمی‌شود. اما چنین جرح و تعدیلی تقریباً به‌ندرت به کار گرفته می‌شود و موارد استفادهٔ آن بسیار کم است، و ما نیز معمولاً چنین می‌پنداریم که با عکس‌های صریح سر و کار داریم، مگر آنکه نشانهٔ بارزی از دستکاری در عکس وجود داشته باشد.

اما در مواردی نیز دستکاری در عکس‌ها آشکار و بارز است. در این صورت، فضای صداقت حاکم بر آنها معمولاً، ولی نه همیشه، به‌طور کامل از میان می‌رود. لافلین در یکی از عکس‌هایش با نام «نقاب‌ها زیاد می‌شوند»[22] (۱۹۷۴)، از نوردهی چندباره برای نشان دادن چهرهٔ زنی در هیئت چهرهٔ عروسک، نقاب، استفاده می‌کند. از آنجا که دستکاری به کار رفته آشکار و قابل تشخیص است، تصویر نهایی بیشتر ساختگی و معلم‌مآبانه به نظر می‌رسد؛ ظاهراً به جای آنکه از چیزی دربارهٔ دنیای اطرافمان سخن بگوید مثالی از یک تصویر ذهنی [ایده] است.

وَندا وولز هم در عکس «گربه و من[۲۳]» (۱۹۳۲)، از نوردهی چند باره بهره می‌گیرد اما این‌بار چهرهٔ زن و گربه با هم ترکیب‌شده و تصویری فراموش ناشدنی خلق می‌شود که اجزای سازنده‌اش را نمی‌توان به راحتی از هم متمایز ساخت. همپوشانی چند تصویر به‌قدری ماهرانه انجام شده است که ترکیب غیرعادی‌اش توجه هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند. تصویر زن و گربه انطباق و هماهنگی ظریفی با یکدیگر دارند. به همین دلیل، این عکس با وجود ترکیبی بودنش، از قرار معلوم، جنبهٔ افشاگرانه دارد. حتی زمانی که مکانیسم جرح و تعدیل نامحسوس است موضوع تصویر می‌تواند دستکاری صورت گرفته را بر ملا کند. جری اولسمن به خاطر فتومونتاژهای ماهرانه و پیچیده‌اش که به عکس‌های جرح و تعدیل نشده می‌مانند، مثل فتومونتاژ بدون عنوان ۱۹۷۸ که تصویر آسمان را در آب نشان می‌دهد، شهرت دارد. مسئلهٔ جالب توجه در مورد تصاویر سوررئال اولسمن این است که آنها خیال‌پردازی‌ها را در لباس عکس‌های صریح تجسم می‌بخشند، گویی که از رویاهایش عکسبرداری کرده است. این امر مایهٔ تعجب و شگفتی است؛ ما انتظار نداریم عکس‌های به ظاهر صریح، تصاویر خیالی را نشان دهند.

اما زمانی که موضوع تصویر این نکته را به ما گوشزد می‌کند که تصاویر روبه‌رو عکس‌های صریح نیستند، آنها کارکردشان را، به معنای دقیق کلمه، از دست می‌دهند. در برابر چنین تصاویری، ما نیز گمان نخواهیم کرد که در حال دیدن جهان دگرنمایی شده هستیم زیرا می‌دانیم که بر گرفته از اشیای واقعی نیستند. اگر باورمان خلاف این باشد آنگاه آن فتومونتاژ اولسمن، که تصویری است از چشمی افتاده در میان علف‌های خشک با ظاهری شبیه به پوستِ سلاخی شده، عجیب و غریب‌تر به نظر خواهد رسید. این «چشم آینده‌نگر[۲۴]» به‌طرزی غریب جالب توجه‌تر و نگران‌کننده‌تر از حالت اعجاب و غریب [گروتسک[۲۵]] است، زیرا می‌دانیم که در حال تماشای «عکس» تصویر خیالی یک شخص هستیم. تأثیرش بیشتر نقاشانه است تا عکاسانه.

شباهت کار اولسمن به آثار ماگریت سند دیگری است بر این مدعا که تفاوت درواکنش‌های ما به نقاشی و عکس ریشه در باورهایمان به خاستگاه آنها دارد. یکی از فتومونتاژهای اولسمن به سال ۱۹۹۱ که در آن،زنی با پارچهٔ سفید بر سر و لباس سفیدی بر تن مشاهده می‌شود، قابلیت آن را دارد که به نقاشی «روان درمانگر» اثر ماگریت، و نسخهٔ عکس همان نقاشی تشبیهش کرد. این عکس اولسمن نیز، از قرار معلوم، یک فضای خالی را از میان میله‌ها، جایی که باید بخشی از بدن (در این مورد، صورت) باشد، نشان می‌دهد. اما این‌گونه هم می‌توان فرض کرد که فضای خالی با دستکاری در عکس خلق شده است. با نگاهی به نقاشی‌های ماگریت، همچون عکس جی. پی. مورگان، در می‌یابیم که صحنه‌هایی از جهان واقعی، خواه‌ساختگی و خواه طبیعی، می‌توانند به واسطهٔ عکاسی به دیگر شکل ظاهر شوند. تا آنجا که عکس اولسمن آشکارا در هیئت تصویری مرکب، و نه صریح، و فضای خالی مذکور به عنوان چیزی که حاصل دستکاری عکاسی در عکس، و نه صحنهٔ واقعی، جلوه‌گر می‌شود به نظر نمی‌آید که از چیزی عجیب دربارهٔ جهان پیرامون پرده برمی‌دارد. مفهومش به نقاشی ماگریت نزدیک‌تر است تا به عکس آن.

۲. پیامد فن‌آوری دیجیتال

تصویر دیجیتال تصویری است متشکل از شبکهٔ واحد مجزایی به نام پیکسل. با استفاده از

اعداد مخصوص تعیین رنگ یا درجهٔ رنگی هر پیکسل می‌توان تصویر را به صورت الکترونیکی ذخیره کپی، ارسال، نمایش و چاپ کرد. در ضمن، می‌توان به شیوه‌های متعدد جرح و تعدیل‌اش نمود.

تعامل تصویرپردازی دیجیتال و عکاسی، به واسطهٔ امکان اسکن عکس‌های آنالوگ و تبدیل آنها به فرمت دیجیتال، صورت می‌گیرد. خطوط منحنی و یکدست و درجات رنگ مایهٔ عکس جای خود را به خطوط مجزای یک شبکهٔ الکترونیکی می‌دهند. علاوه بر این، دوربین‌های دیجیتال تصاویر را به صورت الکترونیکی بر روی دیسک ذخیره می‌کنند تا دیگر نیازی به انجام مراحل شیمیایی ظهور و چاپ عکس نباشد. پس از آنکه تصویر به شکل دیجیتال ثبت شد می‌توان به اجزای آن آرایش دوباره داد، کم و زیادشان کرد، حذف‌شان کرد و، خلاصه اینکه، پیش از چاپ نهایی اصلاحات لازم را به عمل آورد. انجام این فرایندها با وجود نرم‌افزارهای ویژه آسان‌تر شده‌اند. وقتی امکان شبیه‌سازی عکاسانهٔ عناصر رئالیستی به کمک کامپیوتر فراهم می‌شود می‌بینیم که «عکاس» کنترل کامل تصویر را به دست می‌گیرد و این آزادی عمل را، همانند نقاش، به دست می‌آورد که هر آنچه را در خیال دارد به تصویر بکشد.

با این حال، محصول دیجیتال این آزادی جدید در خلاقیت، دیگر عکس نیست. این همان نکته‌ای است که ویلیام جی. میچل بدان اشاره کرده و می‌گوید که تصاویر دیجیتال متفاوت از عکس‌اند، همان‌گونه که عکس با نقاشی متفاوت است. او تصریح می‌کند که، با توجه به فرایندهای بزرگنمایی و بازتولید، چگونه تمایز اساسی بین درجات متداوم تصویر آنالوگ و مراحل مجزای تصویر دیجیتال باعث به‌وجود آمدن تفاوت‌هایی می‌شود. عکس، با انواع رنگ‌مایه و فضاهای به هم پیوسته‌اش، دارای مقدار نامعتنابهی از اطلاعات است و برای مشاهدهٔ جزئیات بیشتر می‌توان آن را تا حد ممکن بزرگنمایی کرد. با این حال، تصاویر دیجیتال دارای مقدار مشخص و ثابتی از اطلاعات هستند؛ بزرگنمایی شبکه‌های این نوع تصاویر داده‌های جدیدی در اختیار ما نمی‌گذارد. از سوی دیگر، اجزای جداگانهٔ تصویر دیجیتال امکان بازتولید دقیق را فراهم می‌کند، به‌طوری که کپی آن هیچ تفاوتی با نسخهٔ اصل نداشته باشد. از آنجا که عکس آنالوگ ـ به خاطر اختلاف جزئی درجاتش ـ قابلیت بازتولید دقیق را ندارد پس نسخهٔ دوم آن هرگز دقت نسخهٔ اول را نخواهد داشت. اما شاید مهم‌ترین تفاوت این دو نوع تصویر در استعدادشان نسبت به دستکاری شدن باشد. این اختلاف حائز اهمیت است، چون قابلیت فزایندهٔ جرح و تعدیل تصویر دیجیتال باعث می‌شود تا این تصویر ویژگی قابل اعتماد بودن منتسب به عکس‌های آنالوگ را نداشته باشد.

جرح و تعدیل قاطع عکاسانه نیازمند دستکاری ماهرانه و دقیق سطوح نازک و شکننده است. تصاویر دیجیتال را می‌توان با سرعت و سهولت نسبی به شکل الکترونیکی جرح و تعدیل کرد. در ضمن، دامنهٔ این جرح و تعدیل از آنِ معمول عکس آنالوگ هم فراتر می‌رود. اجزای تصویر را می‌شود به دلخواه به شکل دیگری درآورد، جابه‌جا، حذف و یا تصاویری از منابع مختلف را ترکیب و ادغام کرد. به کمک این شیوه چهره‌ها مسن‌تر یا جوان‌تر می‌شود، یا اجزای چهره‌های مختلف در هم ادغام می‌شوند، برای مثال عکس‌های نانسی برسون، علاوه بر این، جرح و تعدیل دیجیتال مستعد آن است که به‌طور یک‌دست و هماهنگ انجام شود، که حتی

تشخیص‌اش، اگر نه غیر ممکن اما، دشوار بنماید. (با این وجود، اغلب بر غیر قابل تشخیص بودن بیش از حد اتکا می‌شود. بدون ایجاد هماهنگی دقیق‌بین رنگ‌مایه، نور، مقیاس‌ها و پرسپکتیو، جرح و تعدیل دیجیتال غیرقابل تشخیص نخواهد بود.)

سهولت نسبی، آزادی عمل و غیر قابل تشخیص بودن دستکاری دیجیتال بهانه‌ای شده است برای کاربرد روزافزون فن‌آوری دیجیتال. در شرایطی که عکاسی سنتی [آنالوگ] از جرح و تعدیل مستثنی است، جرح و تعدیل‌پذیری و قابلیت دستکاری، را می‌توان به عنوان مشخصهٔ اصلی تصویرپردازی دیجیتال دانست. بنابه گفتهٔ میچل، «ابزار کامپیوتری برای تغییر شکل دادن، ترکیب، جرح و تعدیل و جداسازی تصاویر همانقدر برای خالق آثار دیجیتال لازم و ضروری است که قلم‌موها و رنگ‌ها برای نقاش، و شناخت آنها بنیان فن تصویرپردازی دیجیتال است.»

در واقع، اکنون شاهد هستیم که گرایش روزافزون به جرح و تعدیل تصاویر با دیجیتال شدن فتوژورنالیسم همراه شده است. فرد ریچین در کتاب خود با عنوان «تصویر خودمان[۲۶]» نمونه‌هایی از این جرح و تعدیل را مثال می‌زند. او به تفصیل می‌گوید که چگونه می‌توان اجزای یک عکس را جابه‌جا کرد، بدان‌سان که در تصویر اهرام ثلاثه بر روی جلد مجلهٔ National Geographic در سال ۱۹۸۲ رخ داد و بحث‌های بسیاری نیز برانگیخت. در این عکس، فاصلهٔ اهرام به شکل دیجیتال به هم نزدیک‌تر شده است تا در قالب عمودی مجله جا شود. ریچین در ادامه به شیوهٔ حذف برخی قسمت‌های عکس می‌پردازد و تصویر روی جلد مجلهٔ Rolling Stone به سال ۱۹۸۵ از دان جانسون را مخاطب قرار می‌دهد. در این تصویر، کیف تپانچه و خود تپانچهٔ جانسون از روی شانه‌اش حذف شده است تا از خشونت تصویر کاسته شود. و در نهایت، ریچین به سراغ نحوهٔ ترکیب چند عکس مختلف در یک تصویر جدید می‌رود. مثالش تصویری از مجلهٔ نیوزویک است که در آن، عکس‌های جداگانه‌ای از داستین هافمن و تام کروز با هم ترکیب شده‌اند تا به بیننده چنین القا شود که آن دو در یک زمان کنار هم بوده‌اند.

ریچین به این نکته نیز اشاره می‌کند که این فن‌آوری جدید به‌طور حتم کاربرد عکس در رسانه‌های جمعی را به کلی دگرگون می‌کند. همچنان که دیجیتالی ساختن عکس‌ها و استفاده از دوربین‌های دیجیتال شایع می‌شود و جرح و تعدیل این تصاویر دیجیتال برای نمایش سناریوهایی که در ذهن می‌پروریم آسان‌تر می‌گردد، کارآمدی عکس‌های خبری و مقاله‌های تصویری [به شکل سنتی‌اش] شدیداً تقلیل می‌یابد.

سهولت هر چه بیشتر دستکاری دیجیتال، جرح و تعدیل تصویر را فراگیرتر می‌کند؛ یکدستی نسبی جرح و تعدیل دیجیتال، تشخیص آن را (در مقایسه با روش‌های قدیمی‌تر «ببُر و بچسبان») برای بیننده دشوارتر می‌سازد؛ و با حضور دوربین‌های دیجیتال و فیلمبرداری ویدئویی، دیگر نمی‌توان منکر شد که امکان بازبینی و تشخیص دستکاری انجام شده در تصویر میّسر شده است. دیگر لزومی ندارد که تصویری که به صورت دیجیتال جرح و تعدیل شده است به ما گوشزد کند تصویر دستکاری شده است. و در جهانی که دستکاری روبه‌فزونی است هر تصویری در هر رسانه‌ای، حتی نسخه‌های تکثیری عکس‌ها، شک برانگیز می‌شود. الزامی نیست که به قطعیت بدانیم که آیا آن تصویر نسبتاً معمولی در روزنامه یا مجله نسخهٔ کپی یک عکس است یا یک تصویر دیجیتال، و احتمالاً هم جرح و تعدیل شده.

در این میان، تصاویری نیز وجود دارند که به خاطر ضعف‌های تکنیکی یا به دلیل غیر ممکن بودنشان، می‌توان به سادگی دریافت که جرح و تعدیل شده‌اند. اما زمانی که به نسخهٔ دوم یک عکس صریح نگاه می‌کنیم پذیرش این امر که هیچ‌گونه دستکاری در آن صورت نگرفته است دشوار و دشوارتر می‌شود.

فتوژورنالیسم یگانه حوزه‌ای نیست که در معرض چنین شک‌اندیشی رو به رشدی قرار گرفته است. ممکن است به ناگهان متوجه شویم که تمام عکس‌ها ـ عکس‌های تبلیغاتی مجلات، نمونه‌های تصویری کتاب‌ها، عکس دو رنگ در یک کتاب عکس ـ تصاویر تکثیری هستند، و در این راستا شک و تردیدمان نیز بیشتر شود. اما مهمتر اینکه، روزی بیدار می‌شویم و می‌بینیم که شک‌اندیشی‌مان حتی به برخوردهای بی‌واسطه با عکس‌ها [آنالوگ] نیز سرایت کرده است.

همواره دلیل قانع‌کننده‌ای وجود دارد دال بر اینکه عکس‌ها را با نوعی شک و تردید بنگریم، چرا که در تمام موارد مستعد تحریف‌گری واقعیت هستند. علاوه بر تکنیک‌های پیچیده‌ایْ چون رتوش و چاپ ترکیبی، روش‌های ساده‌ای از قبیل کادره کردن یا عنوان‌گذاری نیز می‌توانند ادراک ما از رویداد عکسبرداری شده را از اساس و بنیان تغییر دهند. ریچین داستانی را از روزنامهٔ Washington Star مثال می‌زند که در آن، تصویر تِد کندی در حال خروج از محل برگزاری مراسم یادبودی در Kennedy Center چاپ شده است. در تصویر روزنامه‌ای، کندی در کنار زن جوانی در حال راه رفتن است. حال آنکه عکس اصلی کشیشی را در سمت چپ او نشان می‌دهد و زن جوان در پشت سرش، در کنار مرد دیگری، قرار دارد. اگر چه این اتفاق در یک تصویر روزنامه‌ای رخ داده است لیکن شکل تکثیری آن عکس پنهان نمانده است. اگر ترفند کادره کردن در عکس اصلی نیز به کار می‌رفت بیننده را به همین برداشت وامی‌داشت.

میچل، در ضمن، درباب اینکه از عکس‌ها برای تحریف واقعیت هم استفاده می‌شود سخن می‌راند و، در این رابطه، عکس‌های الکساندر گاردنر را از سربازی که در جنگ داخلی کشته شده است نمونه می‌آورد. عکس «تک تیرانداز مرده[۲۷]» تصویری از یک سرباز بریتانیایی است؛ اما همان جسد در عکس دیگری با عنوان «تک تیرانداز شورشی به هلاکت رسیده[۲۸]» ثبت شده است.

عکس‌ها همواره مستعد تحریف واقعیت‌اند، اما این استعداد حد و حدودی نیز دارد. برای مثال، در عکس‌های گاردنر، این اطمینان نسبی به ما داده می‌شود که حضور آن مرد [سرباز] در آنجا واقعی بوده و ظاهراً مرده و در برابر دوربین بر زمین افتاده است. در مورد عکس کادره شده ـ با توجه به دشواری‌های خلق یک فتومونتاژ موفق عکاسانه ـ می‌توان چنین فرض کرد که کندی و آن زن جوان در نقطه‌ای تقریباً نزدیک به هم حضور داشته‌اند. با این حال، باور دستکاری دیجیتال برابر با عدم امکان چنین فرض‌هایی خواهد بود. اینکه تصاویر کندی و آن زن از عکس‌های مختلفی برگرفته شده‌اند قابل قبول به نظر می‌رسد؛ این امکان نیز وجود دارد که سرباز مرده نه یک شخصیت واقعی بلکه پیکره مرکبی از چندین تصویر سرباز مرده باشد. تا آنجا که بتوان عکس‌ها را به‌طور بالقوه، چیزی غیر قابل تشخیص از بدیل‌های جرح و تعدیل شدهٔ دیجیتالی‌شان دانست، به عنوان حاملان اساسی‌ترین اطلاعات و در مقام صاحبان هرگونه سندی مورد شک و تردید قرار می‌گیرند.

این اعتبار عکس لزوماً مقدمه‌ای برای حضور گستردهٔ عکس‌های دیجیتال، که به لحاظ کیفیت و دقت تصویری در حد و اندازهٔ عکس‌های آنالوگ هستند، نمی‌باشد. حتی اگر همواره این احتمال وجود داشته باشد که عکس اصلی [آنالوگ] را از نسخهٔ دیجیتالش تشخیص دهیم باز هم هر عکسی را به‌گونه‌ای بیش و کم متفاوت خواهیم دید. دلیلش هم این است که هر چه بیشتر با کپی عکس‌هایی که ـ در روزنامه‌ها، مجلات، تبلیغات و غیره ـ به شکل دیجیتال درآمده و جرح و تعدیل شده‌اند مواجه می‌شویم، به قابلیت دستکاری شدن عکس‌ها بیشتر ایمان می‌آوریم. توقعاتی که به واسطهٔ این برخوردهای روزمره با نسخه‌های تکثیری به وجود می‌آیند ممکن است تجارب بی‌واسطهٔ ما از عکس‌ها را محدودتر سازند و ناگهان دریابیم که به‌طور فزاینده‌ای آمادهٔ پذیرش این احتمال شده‌ایم که هر عکسی جرح و تعدیل شده است.

اعتماد ضمنی به صداقت تصویر عکاسانه سابقه‌ای بس دیرینه دارد، پس چند نسخهٔ ساختگی دیجیتال نمی‌تواند شیوهٔ عادت شدهٔ دیدن عکس‌ها را به این آسانی تغییر دهد. با این وجود، در سال‌های گذشته نیز عکس‌های ساختگی به روش آنالوگ، برای مثال، در ترکیب روزنامه‌های نیم‌ورقی سوپرمارکت‌ها و در عکس‌های رتوش شدهٔ کتاب‌های دبیرستانی همواره معمول بوده‌اند. اما در کنار این نوع تصاویر، عکس‌های صریح هم حضور پر رنگی داشته‌اند. برخی‌شان توسط ژورنالیست‌ها و برخی دیگر توسط عکاسان حرفه‌ای و بیشترشان از سوی مردم عادی، که ظهور و چاپ عکس‌هایشان را به لابراتوارهای عمومی می‌سپردند، گرفته می‌شد. امروزه اسکنرها و دوربین‌های دیجیتال همراه با نرم‌افزار مخصوص و حجم مناسبی از سخت‌افزار ـ تجهیزاتی که رفته‌رفته عمومیت بیشتری می‌یابند ـ امکان دستکاری در عکس را برای همگان میسر ساخته‌اند. درست همان‌طور که کامپیوتر تصحیح متن نوشتاری را تسهیل کرده است ـ طوری که دیگر نیازی به تایپ مجدد تمام صفحات و بریدن و چسباندن برخی سطرها نیست ـ انواع خاصی از کامپیوترها نیز تصحیح و اصلاح عکس را سهولت بیشتری بخشیده‌اند، و زمانی که انجام کاری آسانتر شود مردم آن را به دفعات و با صرف انرژی ذهنی کمتری انجام می‌دهند، و اکنون می‌توان به آسانی عکس را جراحی کرد. کمی از اندازهٔ کمر کم کرد، کمی به موهای سر اضافه نمود، یا به کمک نرم‌افزارهای جدید به‌طور سیستماتیک چهرهٔ همسر سابق را از آلبوم خانوادگی حذف کرد.

هر گاه به نقطه‌ای برسیم که عکس‌ها به تمامی دیجیتال و جرح و تعدیل شده باشند آنگاه اعتماد به اعتبار عکس، آرام‌آرام، اما به شدت، کم‌رنگ شده و یکی از عمده تفاوت‌های نقاشی و عکس از بین خواهد رفت.

این دگرگونی صرفاً سندیت عکس‌ها را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد، بلکه معانی ضمنی گسترده‌ای نیز در زمینهٔ زیبایی‌شناسی عکاسی دارد. غالب بحث‌هایی که پیرامون تأثیر کامپیوتر بر عکاسی صورت می‌گیرد بر فرصت‌های فراهم آمده تأکید دارند. آزادی عمل نقاشی به رئالیسم عکاسی هم سرایت می‌کند؛ هنرمندی که تصویر دیجیتال خلق می‌کند می‌تواند برای عینیت بخشی به نگاه خلاقانه‌اش عکس را جرح و تعدیل کند. اما این آزادی ممکن است به بهای از دست رفتن توانایی منحصر به فرد عکاسی تمام شود، دستکم یکی از منابع توانایی‌اش ـ همانی که از پیوند خاص شناخته شده‌اش بادنیای واقعی سرچشمه می‌گیرد ـ با از میان رفتن این پیوند

معروف، شاید جذابیت سوررئالیستی عکاسی هم از بین برود.

پدرو مِیر در جدیدترین کتابش توضیح می‌دهد که چگونه توانسته است به کمک کامپیوتر بر محدودیت‌های عکاسی فائق آمده و ویژگی بیانی آثارش را دو چندان سازد. برای نمونه از عکسی با عنان «رگبار در صحرا»[۲۹] (۱۹۹۳ / ۱۹۸۵) سخن می‌گوید که نتوانسته بود لحظهٔ پرواز چند هواپیمای جنگنده بر بالای سرش را در آن ثبت کند. او با استفاده از فن‌آوری دیجیتال تصویر را ذخیره کرده و با افزودن چند جنگنده به تصویر، صحنهٔ از دست رفته رابه آن باز می‌گرداند. مِیر در مورد اثر دیگرش، «رقیب»[۳۰] (۱۹۹۳ / ۱۹۹۱)، از موفقیت در ترکیب دو عکس از یک رقابت زیبا و جذاب روایت می‌کند. می‌گوید که قصد داشته وقار چشمگیر یکی از حریف‌ها را که بسیار سنگین وزن‌تر از دیگری بود به تصویر بکشد اما هیچ‌یک از عکس‌هایی که گرفته بود آن دو را همزمان در برابر هم نشان نمی‌داد. «آن "لحظهٔ قطعی" خاص یافت نمی‌شد، باید خلق می‌شد» از طریق دستکاری دیجیتال.

واژه‌هایی که مِیر به کار می‌برد نسبتاً نابجا هستند، زیرا «لحظهٔ قطعی» پیوند بسیار محکمی با زمانبندی دقیق دارد. عبارت «لحظهٔ قطعی» حاکی از لحظهٔ کوتاه یک نشانهٔ دیداری است که همزمان شناسایی و ثبت می‌شود، نه لحظهٔ از دست رفته‌ای که بازسازی می‌شود، یا آن لحظهٔ ایده‌آلی که ساخته می‌شود. تصویر جرح و تعدیل شدهٔ دیجیتال تا زمانی تصویر لحظهٔ قطعی است که بهره‌مند از حال و هوای مستند عکس‌های صریح باشد. اما هر چه جرح و تعدیل دیجیتال گسترده‌تر و پیشرفته‌تر می‌شود امکان چنین بهره‌مندی‌ای کمتر می‌شود؛ حتی برای خود عکس‌های صریح.

بار دیگر به آن عکس کارتیه ـ برسون، «کوچهٔ پشت ایستگاه قطار سن‌لازار» باز می‌گردیم. این عکس به عنوان یک تصویر مستند شناخته شده توان آن را دارد که ذهن بیننده را گمراه کند. برای مثال، ممکن است آن پرش نمایشی یا محل عکسبرداری وجود خارجی نداشته باشد؛ با این حال، بر پایهٔ همین عکس، تنها عدهٔ کمی از ما به دیدهٔ تردید خواهند گفت که مرد در حال پرش، چالهٔ آب، نردبان و پوسترها، فقط برای یک لحظه در مجاورت هم بوده‌اند. شاید با خود بیندیشیم که این عکس در مرحلهٔ تاریکخانه و با ترکیب چند نگاتیو خلق شده است، اما در غیاب هر گونه انگیزه‌ای برای انجام این کار چنین تصوری به خودی خود باطل می‌شود. به هر روی، در عصری که فن‌آوری دیجیتال خلق و جرح و تعدیل تصاویر را در سیطرهٔ خود گرفته است، اثری از این دست نگرشی دیگرگونه را از مخاطب دریافت می‌دارد. اگر این مائیم که دستکاری دیجیتال را عرضه داشته‌ایم، دلیلی ندارد که فکر کنیم پوسترها چالهٔ آب را مرزبندی نموده‌اند، یا اینکه آن مرد سعی کرده است از روی چاله بپرد. در عین حال، این احتمال را هم به سادگی رد نمی‌کنیم که، در صورت امکان شبیه‌سازی آن تصویر، پوسترها و مرد مذکور همراه با انعکاس‌هایشان روی آب به شیوهٔ الکترونیکی به تصویری مرکب از چند عکس دیگر ـ یا تخیل عکاسی ـ اضافه شده‌اند. عکس مورد نظر که هم‌آمیزی صحیح تصاویر انعکاسی آدم‌های در حال پرش بوده و در لحظهٔ قطعی توسط عکاس ثبت شده است، با به میان آمدن احتمال دستکاری دیجیتال جلوه‌ای تصنعی‌تر می‌یابد، و به باور من برای بیننده لذت کمتری، یا دست‌کم لذتی از نوع دیگر، خواهد داشت.

عکس «والنسیا» نیز در معرض همین خطر قرار دارد. بخشی از جذابیت این عکس ناشی از زاویهٔ بالا و کادربندی‌اش است که تصویری این چنین شگفت‌انگیز را رقم می‌زند. بااین حال، اگر مونتاژ دیجیتالی آن راممکن بدانیم و دیگر فرض نکنیم که ترکیب‌بندی‌اش نشانگر فضایی واحد است، آنگاه جذابیتی برایش باقی نخواهد ماند.

خطراتی که به‌طور بالقوه عکاسی را تهدید می‌کند به همینجا ختم نمی‌شود. اگر عکس «کوچهٔ پشت ایستگاه قطار سن‌لازار» یک نقاشی بود آنگاه شکل یک موضوع داستانی یا تاریخی به خود می‌گرفت، خواه ترکیب‌بندی‌اش برگرفته از رویدادی واقعی می‌بود یا خواه محصول تخیل نقاش. اگر این عکس، نقاشی بود ارزش زیبایی‌شناسانه‌اش هم چندان تغییری نمی‌کرد، چه از زاویه‌ای بالا واقعی ثبت شده باشد و چه از نگاه ذهنی نقاش. تابلوی نقاشی، حتی زمانی که به‌طور اتفاقی به یک رویداد واقعی شباهت یابد یا از زاویهٔ دید طبیعی (انسان) خلق گردد، اساساً به عنوان یک ساختار[۳۱] قلمداد می‌شود. با رواج روزافزون دستکاری دیجیتال ممکن است عکاسی نیز به همین سمت سوق یابد. ما در لحظهٔ رویارویی با آنچه ظاهراً شبیه به عکس است به احتمال قریب به یقین آن را به مثابهٔ یک ساختار خواهیم نگریست.

توقعات مختلف از عکس‌ها می‌تواند نوع برخورد با عکس‌های قدیمی را، که به تاریخی بسیار پیشتر از ظهور فن‌آوری دیجیتال بازمی‌گردند، تحت‌الشعاع قرار دهد؛ یا دست‌کم بر نوع نگاه نسل‌های آینده به چنین عکس‌هایی تأثیر بگذارد. آن دسته از کسانی که پیش از انقلاب دیجیتال عکس‌های آنالوگ را در کنار خود می‌دیدند احتمالاً همچنان آثار عکاسانی چون کارتیه ـ برسون را خواهند پسندید. اما آنهایی که در این دوره ـ که تصویر عکاسانه به عنوان یک چیز متغیر و قابل دستکاری محسوب می‌شود ـ رشد کرده‌اند شاید فضای مهارت عکاسانه و مؤلف‌گونهٔ عکس‌های سنتی را با اکراه بپذیرند.

آیا نسل‌های آینده، دگرنمایی‌های عکاسی سنتی ـ گسست‌های آشکار فضایی، آشنازدایی از موضوعات عادی و روزمره، لحظاتی که به طرز پیش‌بینی نشده‌ای ثبت می‌شوند ـ را به مثابهٔ ساخت‌های عکاسانه، و نه در مقام افشاگر چیزی مرموز و ناشناخته از جهان پیرامون قلمداد خواهند کرد؟ پیش‌بینی دقیق‌اش غیر ممکن است، اما عامل این امر همانا توقعاتی دیگرگونه از عکس‌هاست که نوع لذت، نوع درد و تألمی را که عکس‌ها در بیننده باعث می‌شوند دگرگون خواهد ساخت.

عکس‌ها همواره احیاگر خاطرات نوستالژیک بوده‌اند. شاید دورهٔ «کلاسیک» عکاسی ـ همان ۱۵۰ سال نخست یا سال‌هایی که می‌شد عکاسی را افشاگر جهان دانست ـ خود به زودی به خاطره‌ای نوستالژیک درآید.

Escaping Reality: Digital Imagery and The Resources of photography.

Barbara E. Savedoff

Department of philosophy, Baruch college, city university of New York, New York.

پی‌نوشت‌ها:

1. Distortion
2. Transformation
3. Leaf Pattern
4. Defamiliarization
5. Staged photographs
6. Appearance of Anonymous Man
7. The Cental Story
8. The Lovers
9. The Therapist
10. Buy

۱۱. نقاش ژاپنی، سبک Yokiyo-e (زندگی گذران)، که بین نیمه دوم قرن ۱۸ و نیمه اول قرن نوزدهم در ژاپن فعالیت می‌کرد و فضاهای متفاوتی را از زندگی روزمره به‌طور همزمان در تصویر به نمایش می‌گذاشت ـ م.

12. Valencia, Spain
13. Bar at the Folies Bergére
14. Street scence, Brooklyn
15. Avenue des Gobelins
16. C. Camilla
17. Behind the Gare st. Lazare
18. Harmony in Red
19. The Human Condition
20. Road with Cypress and star
21. Garden of Earthly Delights
22. The Masks Grow to us
23. Cat and I
24. Eye of Providence
25. Grotesque
26. In our own Image
27. Fallen Sharpshooter
28. Slain Rebel Sharpshooter
29. Desert Shower
30. Contestant #3
31. Construction

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منبع:

The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 55:2 Spring 1997.

نامها:

1- Arnheim, Rudolf 2- Atget, Eugéne 3- Bazin, André 4- Cartier-Bresson,
5- Henry Cruise, Tom 6- Cunningham, Imogen 7- Estes, Richrd 8- Estes, Richard
9- Ecans, Walker 10- Gardner, Alexander 11- Hoffman, Dustin
12- J. Mitchell, William 13- John Laughlin, Clarence 14- Johnson, Don
15- Kennedy, Ted 16- Kertész, André 17- Magritte, René 18- Maynard, Patrick
19- Meyer, Pedro 20- Morgan, J.P 21- Ritchin, Fred 22- Uelsmann, Jerry
23- Walton, Kendall 24- Wulz, Wanda

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی