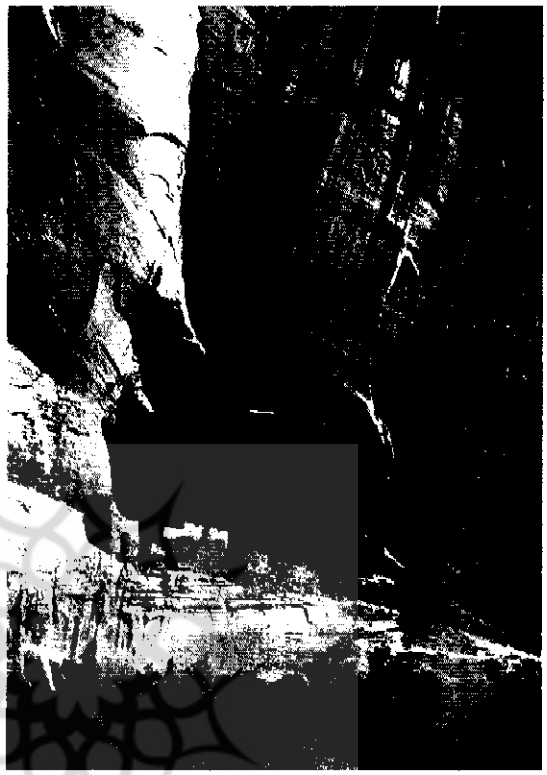
عکاسانه دیدن

نوشته‌ی: ادوارد وستون
ترجمه‌ی: کیهان ولی‌نژاد



انسل آدامز (۱۹۰۲-۱۹۸۴)

هر رسانه‌ی بیانی، محدودیت‌های خاص خود را به هنرمند تحمیل می‌کند؛ محدودیت‌هایی درون‌زاد در ابزار، مواد، یا فرایندهایی که او به‌کار می‌گیرد. در اشکال قدیمی‌تر هنر، این حدومرزهای طبیعی چنان به‌خوبی پایه‌ریزی شده‌اند که وجودشان مسلم پنداشته می‌شد. ما موسیقی، مجسمه‌سازی یا نویسندگی را انتخاب می‌کنیم چون بر این باوریم که در قالب هریک از آن‌ها می‌توان آن‌چه را باید، به نحو احسن بیان کرد.

معیار عکس- نقاشی

عکاسی، اگرچه یکصدسالگی‌اش را پشت‌سر گذاشته است، باید که بیش از این‌ها به آشنابودگی برسد. برای فهم چرایی این امر باید به شکلی خلاصه‌وار پیشینه‌ی تاریخی این جوان‌ترین «هنرهای تصویری»[1] را بررسی کرد. از آن‌جا که عکاسان نخستین که در پی تولید اثر خلاقانه بودند، هیچ رسم و قاعده‌ی خاصی نداشتند، بعد از زمان کوتاهی قاعده‌ی حاضر و آماده‌ای را از نقاشان وام گرفتند. به مرور این یقین همه‌گیر شد که عکاسی صرفاً نوع جدیدی از نقاشی است، و استادان آن، که آثارشان را به هر روش ممکنی با دوربین خلق می‌کردند، محصولاتی نقاشانه ارائه می‌دادند. این برداشت نادرست عامل خلق آثار دهشت‌زای بسیاری شد که به نام هنر پدید می‌آمدند؛ از لباس‌های تمثیلی گرفته تا تصاویر محو گیج‌کننده.

اما این‌ها به تنهایی نتوانسته‌اند، ساعت عکاسی را به عقب بکشند. آسیب اصلی در این واقعیت نهفته است که معیار غلط، سخت ریشه‌دار گردید، طوری که هدف

جهد هنرمندانه از عکاسی به عکس- نقاشی تبدیل شد. این رویکرد پذیرفته‌شده، چنان در تضاد با ویژگی‌های واقعی رسانه‌ی به‌کار رفته قرار داشت که هرگونه اصلاح پایه‌ای در این فرایند، مانع دیگری می‌شد بر سر راه نقاشان عکس[۱]. بدین‌ترتیب تأثیر سنت نقاشان، بازشناسی و تشخیص حوزه‌ی خلاقه‌ای را که عکاس فراهم کرده بود، به تأخیر می‌انداخت. آنانی که باید بیش از دیگران به کشف و بهره‌برداری از این منابع جدید تصویری می‌پرداختند، کاملاً آن‌ها را نادیده می‌انگاشتند و در دل‌مشغولی‌شان به تولید شبه‌نقاشی‌ها، از تمام ارزش‌های عکاسانه بیشتر و بیشتر فاصله می‌گرفتند.

درنتیجه، آن‌گاه که سعی داریم بهترین آثار گذشته را در مجموعه‌ای گرد هم آوریم، اغلب ناچاریم، نمونه‌هایی از آثار کسانی که خود را اساساً مشغول زیباشناسی نکرده‌اند، برگزینیم. عکس‌هایی از گذشته که می‌توانند هم‌ارز بهترین آثار معاصر باشند عبارت‌اند از: چهره‌نگاره‌های بازاری در دوره‌ی «داگروتایپ»، عکس‌هایی از جنگ داخلی آمریکا[۲]، مستندنگاره‌هایی از نواحی مرزی آمریکا، و آثار آماتورها و حرفه‌ای‌هایی که عکاسی را به خاطر خود آن و بدون نگرانی از این‌که آیا هنر است یا نه، انجام می‌دادند.

لیکن با وجود چنین شاهدی، که اکنون می‌توان از نگاهی تاریخی و با خیالی آسوده ارزیابی‌اش کرد، رویکرد رایج به کار خلاقانه در عکاسی امروزه به همان اندازه‌ی ۸۰ سال پیش مبهم و آشفته است، و سنت نقاشان به‌عنوان نشانی از کاربری کاغذهای بافت‌دار، کار دستی

برنیس ابوت(۱۸۹۸-۱۹۹۱)

جوزف کودلکا (۱۹۳۸ - ...)

روی نگاتیوها، و قواعد ترکیب‌بندی، هم‌چنان پابرجا مانده است. آن‌هایی که فکرش را هم نمی‌کنند که با آبکش از چاه آب بکشند. حماقت کسانی را که دوربین عکاسی را برای خلق تابلوی نقاشی به دست می‌گیرند، متوجه نمی شوند. در پس رویکرد نقاش عکس، این دغدغه نهان است که «عکس صریح» صرفاً محصول یک ماشین است و بنابراین هنر نیست. او تکنیک‌های خاصی را می‌پرورد تا با خصوصیات مکانیکی فرایندش (عکاسی) مبارزه کند. در این سیستم، نگاتیو به‌عنوان مقدمه‌ی بحث قلمداد می‌شد؛ یک اثر اولیه‌ی ناسوده که قرار است به کمک دست تا بدان حد اصلاح و پرورده شود که آخرین نشان‌های غیرهنرمندانه‌اش هم از میان برود.

شاید اگر آن تعداد کافی از خوانندگان (آوازه‌خوانان) با هم متحد می‌شدند، می‌توانستند نوازندگان را متقاعد کنند، صداهایی که آنان از طریق دستگاه‌هایشان تولید می‌کنند، به دلیل خصوصیات اساساً مکانیکی سازهایشان، می‌تواند هنر نباشد. بدین‌ترتیب نوازنده‌ای که از نمونه‌ی نقاش عکس درس می‌گیرد، اجراهایش را روی صفحات (دیسک‌های) مخصوص ضبط می‌کند تا بتواند صداها را به گونه‌ای اصلاح و تنظیم کند که محصول یک آلت موسیقایی خوب به تقلیدی ناچیز از صدای انسان تبدیل شود.

برای فهم این‌که چرا چنین رویکردی با منطق رسانه‌ی عکاسی مطابقت ندارد، باید دو عامل اساسی در فرایند عکاسی را که آن را از دیگر هنرهای تصویری متمایز می‌سازد، بشناسیم: خصوصیات فرایند ثبت و خصوصیات تصویر.

خصوصیات فرایند ثبت

در میان تمام هنرها، عکاسی به دلیل فرایند ثبت لحظه‌ای‌اش یگانه است. مجسمه‌ساز، معمار و آهنگ‌ساز، همگی امکان دارند که در حین روند اجرا، طرح اصلی را تغییر دهند یا چیزهایی بدان اضافه کنند. آهنگ‌ساز ممکن است مدت مدیدی را صرف ساخت یک سمفونی کند. شاید نقاش برای کشیدن تابلویش عمری را به کار مشغول شود و دست‌آخر هم تمام‌شده نداندش. اما فرایند ثبت عکس نمی‌تواند از آن‌چه هست طولانی‌تر شود. چنین فرایندی در مدت زمان کوتاه خود امکان توقف یا تغییر یا تجدیدنظر ندارد. وقتی او در لنزش را برمی‌دارد، هر چیزی در حوزه‌ی دید آن، در فاصله‌ی زمانی کمتری از آن‌چه چشم برای انتقال کپی مشابهی از صحنه به مغز مصرف می‌کند، ثبت می‌شود.

ژاک هانری لاتیگ (۱۸۹۴-۱۹۸۶)

خصوصیات تصویر

تصویری که به این سرعت ثبت می‌شود، از ویژگی‌های خاصی برخوردار می‌گردد که بی‌درنگ تمایزی عکاسانه به آن می‌بخشند. نخستین ویژگی، دقت حیرت‌آور تعریفی است که به‌ویژه در ثبت کوچک‌ترین جزئیات از صحنه ارائه می‌دهد. و دوم، توالی پیوسته‌ی درجات ظریف سیاه تا سفید است. این دو مشخصه، ویژگی‌های ممیز عکس را تشکیل می‌دهند. آن‌ها با سازوکار این فرایند متناسب‌اند و آدمی با هیچ‌یک از کارهای دستی‌اش توان انجام دوباره‌اش را ندارد.

تصویر عکاسانه بیش از آن‌که خصوصیات نقاشی یا طراحی را به ارث برده باشد، به کاشی‌کاری نزدیک است. این تصویر، خطوطی را، به مفهوم نقاشانه، دربر نمی‌گیرد، بلکه از کنار هم قرارگیری تکه‌های بسیار کوچک پدید می‌آید. ظرافت اعلای این تکه‌ها کشش خاصی به تصویر می‌دهد، و زمانی که این کشش به واسطه‌ی مداخله‌ی دست، بزرگ‌نمایی بیش از حد، چاپ روی سطح زبر و درشت، و از این قبیل، از بین برود، یکپارچگی عکس هم از میان می‌رود.

مشخصه‌ی آخر تصویر، روشنی و درخشش رنگ‌مایه‌ی آن است؛ همان ویژگی‌هایی که اگر عکس را روی کاغذهایی با سطوح کدر و خفه چاپ کنیم، دیگر نمی‌توان حفظشان کرد. تنها یک سطح صاف و براق قادر است، شفافیت و وضوح چشم‌گیر تصویر عکاسانه را به نحو قابل قبولی بازسازی کند.

جوزف کودلکا(... -۱۹۳۸)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ثبت تصویر

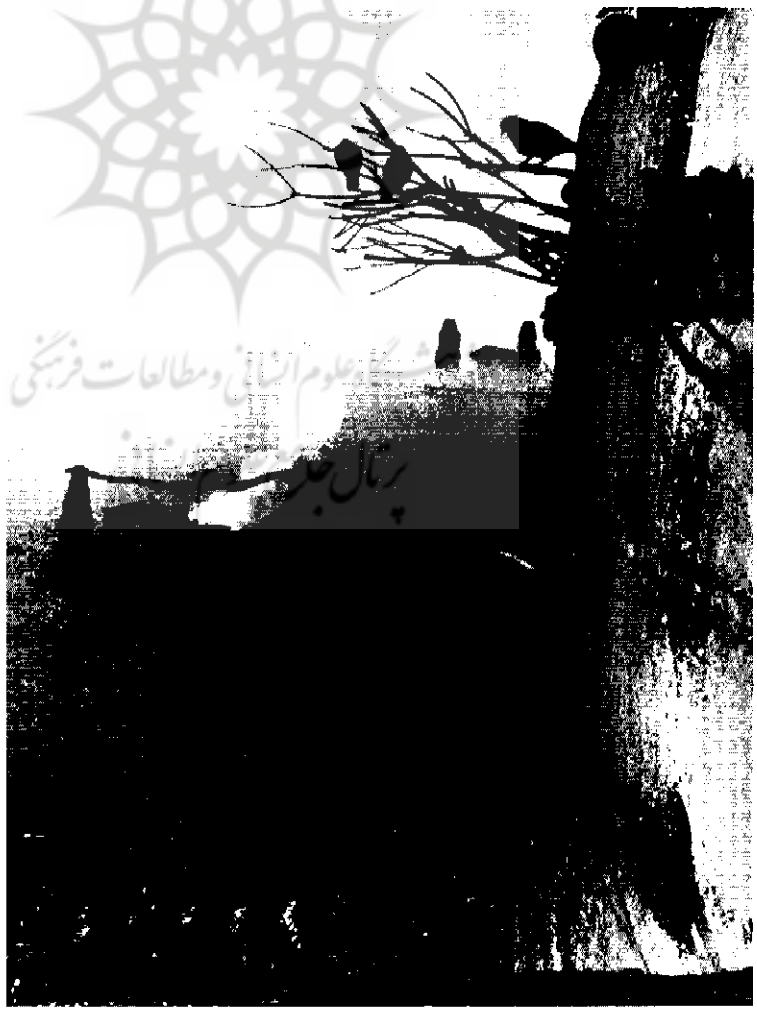
همین دو خاصیت است که روال اصلی رویکرد عکاس را تعیین می‌کند. از آن‌جا که فرایند ثبت، لحظه‌ای است و خصوصیات تصویر نیز به گونه‌ای است که نمی‌تواند از دستکاری‌های اصلاحی مصون بماند*، پس بدیهی است که عکس نهایی باید پیش از آن‌که فیلم نوردهی شود، کاملاً تکوین‌یافته باشد. تا هنگامی که عکاس نیاموخته باشد که نتیجه‌ی نهایی کارش را پیشاپیش تجسم کند و روندهای لازم برای تحقق آن تجسم را از پیش معین نماید، کار اتمام‌یافته‌ی او (اگر اصلاً عکاسی باشد) تصویری خواهد بود متشکل از اتفاق‌های مکانیکی میمون یا نامیمون.

بنابراین، مهم‌ترین و سخت‌ترین وظیفه‌ی عکاس این نیست که یاد بگیرد، چگونه با دوربین کار کند یا نگاتیوها را به چه صورت ظاهر و چاپ کند. بلکه این است که بیاموزد، عکاسانه ببیند؛ یعنی موضوع تصویرش را برحسب قابلیت‌های ابزار و روند عکاسی‌اش ببیند تا بتواند عناصر و ارزش‌های یک صحنه را در یک لحظه به صورت عکسی که می‌خواهد بگیرد، درآورد. نقاشان عکس مدعی بوده‌اند که عکاسی هرگز نمی‌تواند هنر باشد، چون در جریان انجامش هیچ راهی برای کنترل و هدایت [دل‌خواهانه‌ی] نتیجه وجود ندارد. درواقع، اگر برای کنترل نتیجه راه‌های کمتری از آن‌چه هست وجود داشت، مسئله‌ی آموختنِ عکاسانه دیدن ساده‌تر می‌شد.

عکاس با تغییر دادن موضوع دوربین، زاویه‌ی عکس‌برداری یا فاصله‌ی کانونی لنز، ترکیب‌بندی‌های متنوع بسیاری را با یک سوژه‌ی ثابت خلق می‌کند. با تغییر نورپردازی یا با استفاده از یک فیلتر رنگی می‌توان یک یا همه‌ی ارزش‌های سوژه را دیگرگون ساخت. عکاس از طریق نوردهی متفاوت روی فیلم، انتخاب نوع امولسیون و روش ظهور، ارزش‌های نسبی گوناگونی را بر نگاتیو ثبت می‌کند. و آن ارزش‌های نسبی ثبت‌شده در نگاتیو را می‌شود به واسطه‌ی نوردهی کم یا زیاد بر برخی قسمت‌های کاغذ چاپ، تعدیل و اصلاح کرد. درنتیجه، عکاس در محدوده‌ی رسانه‌اش بدون روی‌آوردن به هر روش کنترلی غیرعکاسانه (مثل کنترل اپتیکی یا شیمیایی)، می‌تواند از ثبت عین به عین فاصله بگیرد و در مسیر ثبت، هر آن‌چه می‌خواهد پیش برود. این گوناگونی وافر امکانات کنترلی، اغلب هم‌چون سدی در برابر کار خلاقانه عمل می‌کند. واقعیت در این‌جاست که عکاسان نسبتاً کمی هستند که همواره می‌توانند بر رسانه‌شان مسلط باشند.

اغلب عکاسان به این رسانه اجازه می‌دهند تا بر آن‌ها مسلط باشد و با رفتن

پل استرند (۱۸۹۰-۱۹۷۶)



پل استرند (۱۸۹۰-۱۹۷۶)

به اندرون قفس بی‌انتهای سنجاب، مدام دنبال لنز جدید، کاغذ جدید، داروی ظهور جدید و ابزار نوین می‌گردند. هرگز با یک ابزار به اندازه‌ای کار نمی‌کنند که امکانات و توانایی‌هایش را بشناسند. و از این‌رو در هزارتوی اطلاعات تکنیکی گم می‌شوند؛ اطلاعاتی که برایشان کاربرد کمی دارد یا اصلاً کاربردی ندارد، زیرا نمی‌دانند که به آن‌ها چه می‌خواهند بکنند.

تنها داشتن تجربه‌ی زیاد می‌تواند به عکاس کمک کند تا عوامل تکنیکی را تابع اهداف تصویری قرار دهد. اما این کار بی‌نهایت ساده‌تر خواهد شد، اگر که او ساده‌ترین تجهیزات و روش‌ها را انتخاب کند و با همان‌ها پیش برود. عکاس وقتی عکاسانه دیدن را در حد یک لنز، یک فیلم و یک کاغذ بیاموزد، موفقیت بیشتری کسب خواهد کرد، تا این‌که سعی در جمع‌آوری دانش سطحی درباره‌ی انواع و اقسام تجهیزات داشته باشد. او باید یاد بگیرد که از همان آغاز، روند کارش را به‌عنوان یک واحد کامل بداند؛ نباید درگیر نوردهی صحیح، «نگاتیو بی‌عیب و نقص» و از این قبیل باشد. چنین باورهایی محصول صرف اسطوره‌شناسی تبلیغاتی هستند. بلکه باید ویژگی‌های آن نوع نگاتیو را که برای به دست آوردن یک چاپ مشخص لازم‌اند و از این‌رو، نوع نوردهی و ظهوری را که لازمه‌ی تهیه‌ی آن نگاتیو است، بیاموزد. زمانی که او بداند این ضرورت‌ها برای یک نوع چاپ درست درمی‌آیند، باید یاد بگیرد که برای دست‌یابی به دیگر انواع چاپ‌ها روند کار را چگونه تغییر دهد.

افزون بر این، عکاس باید فرا بگیرد که رنگ‌ها را به ارزش‌های تک‌رنگشان تبدیل کند، و قدرت و کیفیت نور را بسنجد. این نوع شناخت به واسطه‌ی تمرین و تکرار شکل شهودی می‌یابد. عکاس می‌آموزد که هر صحنه یا شیء را برحسب عکس نهایی‌اش ببیند، بدون آن‌که مجبور باشد، به مراحلی که برای انجام آن ضروری خواهد بود، به شکل آگاهانه بیندیشد.

موضوع و ترکیب‌بندی

تا این‌جا سازوکار «دید عکاسانه» را بررسی کردیم. اکنون نوبت آن است که ببینیم، این بینایی دوربین[4] چگونه در زمینه‌ی موضوع و ترکیب‌بندی به کار می‌آید. میان موضوع مناسب عکاسی و موضوع مناسب‌تر برای دیگر هنرهای تصویری هیچ مرز مشخصی نمی‌توان قائل شد. با این حال، با بررسی آثار گذشته‌ی عکاسی و شناخت خودمان از دارایی‌های خاص این رسانه، می‌شود حوزه‌ی

معینی از تلاش و کوشش‌ها را پیشنهاد کرد که بیشترین پاداش را برای عکاس داشته باشد، و موارد دیگری را هم خاطرنشان کنیم که او نهایت سعی خود را برای اجتناب از آن‌ها به کار بندد.

کار مذکور نقاشان عکس، حتی اگر با بهترین تکنیک عکاسانه انجام شده باشد، نمی‌تواند موفق باشد. عکاسی اساساً رسانه‌ای است بسیار صادق برای ثبت جنبه‌های صوری یک سوژه. عکاسی، بازیگر پنهان در پس گریم را جست‌وجو می‌کند و امر تصنعی[5]، امر کم‌اهمیت[6] و امر انسان‌ساخت[7] را به خاطر آن‌چه واقعاً هستند، ثبت می‌کند. اما این صداقت درون‌زاد دوربین را به سختی می‌توان به عنوان محدودیت رسانه‌ی عکاسی قلمداد کرد، زیرا تنها آن نوع موضعی را به خود نمی‌پذیرد که تمام و کمال به نقاش تعلق دارد. از سوی دیگر، اماکنی را در اختیار عکاس می‌گذارد تا به خصوصیات چیزها نگاهی ژرف داشته باشد و سوژه‌هایش را در چارچوب واقعیت بنیادی‌شان ارائه کند. این رسانه، به عکاس اجازه می‌دهد تا جوهر آن‌چه را در برابر لنزش قرار دارد، با چنان بینش روشنی عیان سازد که درنهایت فرد ناظر، تصویر بازآفرینی شده را واقعی‌تر و قابل فهم‌تر از خود شیء واقعی بیابد.

متأسفانه، هرچه هم نخواهیم بگوییم که استادان و مظاهر عکاسی باید قابلیت فوق‌العاده‌ای را که این رسانه برای بیان نوینی از چیزهای تازه دارد، نادیده بگیرند یا از آن صرف‌نظر کنند، اما واقعیت همین است و تلخ. امروزه تأثیر روبه کاهش سنت نقاش، جای خود را به چیزی داده است که شاید بتوانیم آن را «روان‌شناسی گردهمایی‌های هنری»[8] بنامیم؛ همان نیرویی که به واسطه‌ی بنا نهادن معیارهای نادرست، و بازداری از وجود هر نشانی از دید بدیع خلاقه، همان مانع را بر سر راه پیشرفت عکاسانه می‌نهد.

عکاس امروزی دیگر نیازی ندارد که عکسش را، برای آن‌که به مثابه هنر پذیرفته شود، طوری عرضه کند که گویی در تاریک‌خانه و با دست چاپ شده است، بلکه باید بر «قواعد ترکیب‌بندی» گردن بگذارد. این نوشداروی عصر ماست. اکنون دیگر مراجعه به قواعد ترکیب‌بندی پیش از ساخت یک تصویر، کم‌اهمیت و بی‌ارزش شده است؛ درست همانند رجوع به قانون جاذبه قبل از اقدام به راه رفتن. چنین قواعد و قوانینی از عمل انجام‌شده نتیجه‌گیری می‌شوند. آن‌ها محصول تأمل و گذر از آزمون[9] هستند، و به‌هیچ‌وجه بخشی از انگیزه‌ی خلاقیت محسوب نمی‌شوند. هنگامی که موضوع ناگزیر با الگوهای پیش پنداشته هماهنگ می‌شود، نمی‌توان انتظار نو بودن دید خالق اثر را داشت. دنباله‌روی از قواعد، تنها می‌تواند به تکرار ملال‌آور کلیشه‌های تصویری منتهی شود. ترکیب‌بندی خوب تنها راه مناسب و کارامد برای دیدن سوژه است. نمی‌شود آن را به کسی آموخت، چون مثل همه‌ی تلاش‌های خلاقانه، امری است مربوط به رشد فردی. همانند دیگر هنرمندان، عکاس هم می‌خواهد عکس‌هایش را به نمایش بگذارد تا مخاطبانش بدانند که او چه عکس‌العملی در برابر سوژه‌اش نشان داده است.

بزرگ‌ترین سرمایه‌ی او برای نیل به این هدف، مستقیم بودن روش کارش است. لیکن این امتیاز ویژه، فقط به شرطی می‌تواند حفظ شود که عکاس تجهیزات و تکنیک‌هایش را تا حداقل لازم ساده کند، و رویکردش را از هرگونه فرمول، تعصب‌ورزی به اصول هنر، قواعد و نهی‌شده (تابو)ها دور نگه دارد. تنها در این صورت است که او می‌تواند ادراک عکاسانه‌ی خود را برای کشف و آشکارسازی خصوصیات جهانی که در آن زندگی می‌کند، آزادانه به‌کار گیرد.

---

*این مقاله پیش از حضور امکانات نوین رایانه ای نگارش یافته است.

زیرنویس

1. graphic arts
2. photo-painters
3. civil war
4. Camera-vision
5. the contrived
6. the trivial
7. the artificial
8. salon psychology
9. after-examination

مأخذ

Seeing Photogra Phically