عکس مستند به مثابهٔ اثر هنری

در نشستی با حضور مهدی وثوق نیا، بهنام صدیقی، مهرداد افسری

تهیه و تنظیم: محبوبه آذرزاده

عکاسی مستند، شاخه‌ای از عکاسی است که در آن عکاس رخدادهای پیرامونش را ثبت می‌کند و می‌کوشد از موضوع، (عموماً مردم) بی‌طرفانه، عکسی واقعیت‌گرا، واقع‌نما و راستگو ارائه دهد. واژهٔ عکاسی مستند در سال‌های رکود اقتصادی کاربرد پیدا کرد؛ زمانی که شرایط اسف‌بار کشاورزان باعث شد مردم آمریکا نیاز به اصلاحات اجتماعی را احساس کنند. عکس‌هایی که در آن‌ها، پس کوچه‌های کثیف و شرایط رقت‌بار شهری را تصویر کرده بود.

تصویر در عکاسی مستند یک سند تاریخی به حساب می‌آید. عکس‌های مستند در کنار محسنات زیبایی‌شناسانه و هنری، بیشتر به منظور تحولات اجتماعی و سیاسی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند چراکه واقعیت را همانطور که هست به ثبت می‌رسانند. به عبارت ساده‌تر، در این نوع عکاسی تصویر نقش یک شاهد و مدرک را برای اثبات وجود یک وضعیت خاص به عهده دارد. این نوع عکاسی مستلزم داشتن دوربین خیلی خوب و لنز تله نیست بلکه مستلزم داشتن بینشی با زاویهٔ بسیار باز است. از طریق عکس‌های مستند، بیننده از فرهنگ، سیاست و موقعیت‌های اجتماعی سایر مردم دنیا اطلاعات درستی به دست می‌آورد. بدون شک این شکل از عکاسی با به نمایش درآوردن مشکل فراگیر فقر، نقش بسیار مهمی در آگاه‌سازی مردم آمریکا از موقعیت اجتماعی کشور در رکود بزرگ سال ۱۹۳۰ داشته است.

به عبارت ساده‌تر، در این نوع عکاسی تصویر نقش یک شاهد و مدرک را برای اثبات وجود یک وضعیت خاص به عهده دارد. اگر چه بنا به باور پذیرفته شده، عکس مستند به عکسی گفته می‌شود که دخالت عکاس در رویداد مقابل دوربین باید در چنان حدی باشد که انگار عکاسی در پشت دوربین نبوده است؛ اما با وجود چنین محدودیتی، عکاسان موفق مستند، با رویکردهایی خاص، چنان عمل کرده‌اند که از یک سو کمترین دخالت را در تغییر چگونگی ثبت رخداد داشته‌اند و از سوی دیگر سبک شخصی‌شان در عکس محسوس بوده است (نمونه: آنری کارتیه-برسون [۱] و الیوت اروویت [۲] و...)؛ در عکاسی مستند اجتماعی که نوعی از عکاسی مستند است، هدف، مستند ساختن شرایط اجتماعی (و احتمالاً اثر گذاری بر آن) است. نمونه‌هایی از چند عکاس مستند اجتماعی: الیوت اروویت، جاکوب ریس [۳]، لوئیس هاین [۴]، پل استرند [۵]؛ از عکاس های ایرانی می توان به کاوه گلستان [۶]، نصرالله کسرائیان [۷]، نیوشا توکلیان [۸] اشاره کرد.

1- Henri Cartier-Bresson(1908-2204)

2- Elliott Erwitt(1928)

3- Jacob Riis(1849-1914)

4- Lewis Hine(1874-1940)

5- Paul Strand(1890-1976)

۶- کاوه گلستان (تقوی شیرازی) (Golestan Kaveh) (۱۷ تیر ۱۳۲۹ در آبادان- ۱۳ فروردین ۱۳۸۲ در سلیمانیه عراق) عکاس، خبرنگار و فیلمبردار ایرانی بود.

۷- نصرالله کسرائیان (Kasraian Nasrollah) (۱۳۲۳ در خرم‌آباد، لرستان) عکاس ایرانی است. از او به عنوان پدر عکاسی قوم‌شناسی و مردم‌نگاری ایران نام می‌برند.

۸- نیوشا توکلیان (Tavakolian Newsha) (زادهٔ ۱۳۶۱ تهران) خبرنگار و عکاس ایرانی است. از سال ۲۰۰۲ عکسهای وی در نشریات معتبر بین‌المللی مثل تایم، نیویورک تایمز، اشترن، فیگارو و برخی دیگر از نشریات آمریکایی و اروپایی به چاپ رسیده است. او عکاس خودآموخته‌ای

نشست «عکس مستند به مثابه اثر هنری» در دومین روز چهارمین دورهٔ «۱۰ روز با عکاسان» با مدیریت آقای نادر داوودی در سالن شهناز خانهٔ هنرمندان ایران در تاریخ ۲۰ دی ماه ۱۳۹۴ برگزار شد و سخنرانان این نشست آقایان مهدی وثوق‌نیا، بهنام صدیقی، مهرداد افسری از اساتید دانشگاه بودند که در ابتدا هریک به ارائه مقدمه‌ای دربارهٔ عکس مستند هنری پرداختند.

مهدی وثوق‌نیا: موضوع بحث همانطور که در تیتر برنامه هست چالشی است که شاید در چند سالهٔ اخیر در جریان جامعهٔ عکاسی ما پیش آمده و در این جلسه شاید بتوان بیشتر هم‌اندیشی کنیم براساس تجربهٔ اندکی که به دست آورده‌ام. به نظرم در سال‌های اخیر بحث عکس مستند به مثابهٔ هنر بیشتر ایرانی باشد و درباره این بحث با بررسی و مطالعاتی که به دست آورده‌ام فکر نمی‌کنم عکس مستند هنری چندان جریان تازه‌ای باشد و ما تا حال عکاسی مستند را با رویکرد هنری نداشتیم. عکاسی مستند هنری به نوعی پس از سال ۱۹۳۰ و با توجه به شرایط پس از جنگ شکل می‌گیرد و باعث می‌شود نگاه‌هایی همچون لوئیس هاین و جاکوب ریس و خیلی افرادی که در پی اصلاحات اجتماعی بودند را تغییر دهد. تا قبل عکاسی مستند صرفا به عنوان راهی برای بیان فقر،

تصویر شمارهٔ ۱: واگن برقی، نیو اورلئنز، رابرت فرانک، ۱۹۵۵، "آمریکایی‌ها"

بی‌عدالتی و مسائل اجتماعی بود. پس از جنگ جهانی دوم روزمرگی، مصرف‌گرایی، حضور رسانه‌ای مانند تلویزیون و داشتن خودروهای شخصی و ... باعث می‌شود که رویکرد عکاسی تغییر کند. در این دوره عکاسی مستند نظریه‌اش، نظریه‌ای نیست که بخواهد اصلاحات و عدالت اجتماعی بپردازد بلکه خود آدم‌ها موضوع می‌شوند! آن بخشی که هیچ وقت موضوع نبودند. این بحث خیلی مهمی است و سال ۱۹۵۰ رابرت فرانک[۹] موضوع مجموعهٔ آمریکایی‌ها را انتخاب می‌کند و به نظرم این مجموعه یک رویکرد هنری در عکاسی مستند است. عکس‌های رابرت فرانک در این مجموعه یک مستندنگاری با سنت قبل نیست؛ یک نگاه با تفکر و ذهنیت پشت آن عینیت وجود دارد. درواقع برداشتی است که از واقعیت دارد و نگاهی است که به سردی زندگی می‌پردازد. در ادامه شکل اولیه عکاسی مستند به نشان دادن فقر و مسائل و مشقت‌های مردمی نبوده. به نظرم عکاسی مستند

است که عکاسی حرفه‌ای را در سن ۱۶ سالگی در نشریه زن آغاز کرد و در نشریات دیگر ادامه داد. توکلیان تا کنون در کشورهای عراق، لبنان، سوریه، عربستان و پاکستان به عکاسی پرداخته است.

9- Robert Frank (1924)

از همان موقعه به نوعی تغییر می‌کند و معانی دیگری پیدا می‌کند و می‌بینید که خیلی‌ها در مورد مجموعهٔ آمریکایی‌ها صحبت می‌کنند و یکی از معترضین نسل دهه ۱۹۵۰ می‌گوید: در مجموعهٔ آمریکایی‌ها با دیدن تصاویر رابرت فرانک در نهایت به جایی می‌رسیم که نمی‌توانیم بگوییم گرامافون سکه‌ای غم‌بارتر است یا تابوت! در اینجا تابوت دیگر به معنای شیء غم‌انگیز نیست به معنای وسیله است، نوع نگاه رابرت فرانک است که گرامافون سکه‌ای را شیء غم‌انگیز به ما نشان می‌دهد و به نظر من در اینجا دیگر ثبت سند نیست یک ذهنیت است که آن سند را تهیه می‌کند.

همانطور ویلیام کلین[۱۰] نگاهی که به آمریکا دارد خیلی شلوغ، بی‌نظم و بهم ریخته است و با لنزهای وایداضطراب دوران مدرن را نمایش می‌دهد یعنی برداشت خودش را از دنیایی که همه فکر می‌کردند رو به سعادت است را به مخاطب گوشزد می‌کند.

تصویر شمارهٔ ۲: تفنگ، نیویورک، ویلیام کلین، ۱۹۵۵

و در ادامه هم واقعاً سرایش لی فریدلندر[۱۱] در عکاسی مستند، سرایش به خصوصی است یعنی ها بحث وسرایشی است که ما هنوز زیر سایهٔ آن هستیم و در مورد عکاسی او می‌توان ساعت بررسی کرد.

اینها خود را عکاس مستند می‌دانستند و در راستایی که حرکت می‌کردند دیگر برداشت، برداشت عکس از واقعیت نبود برداشتی بود که از ذهنیت لندر بود و او با آن ذهنیت جهان را می‌دید؛ نیویورک ویلیام کلین یک خصوصیت داشت و نیویورک لندر خصوصیت دیگر.

من همیشه روی کارهای لندر تأکید می‌کنم البته کارهای گری وینوگرند[۱۲] به هیچ عنوان قابل کتمان نیست و خیلی هم اهمیت دارد اما فکر می‌کنم عمر او خیلی زیاد نبود. ولی لندر تا آخرین لحظات زندگی‌اش می‌بینیم که چگونه به عکاسی نگاه می‌کند!؟ آنچه که مسلم است این است که عکاسی مستند از خیلی سال‌ها پیش وارد جریانی به نام «نگاه هنرمندانه» شده و طبیعتا همزمان با آن عکاسانی بودند که بصورت موازی به دنبال اصلاح‌گری اجتماعی و نشان دادن نیم دیگر زندگی بودند. خیلی از عکس‌های مستند امروزی به حدیث نفس و خصوصیت عکاس می‌پردازند.

مهرداد افسری: به نظر من برای ورود به این بحث احتیاج به چند شاخصه داریم که بتوانیم آن را مورد بررسی قرار دهیم که اولاً «عکس مستند به مثابهٔ اثر هنری» عنوانی است که هر کدام از آن‌ها تعریفی دارند و در ابتدا باید آن‌ها را بشناسیم و اینکه مدیوم عکس چیست و چگونه می‌تواند اثر هنری باشد؟ یک نگاه تاریخی در مورد اثر هنری وجود دارد که تعریف کلاسیک اثر هنری محسوب می‌شود و اینست که: «حاصل شور و هیجانات هنرمند باشد و در جهت برانگیختن شور و احساسات مخاطب قرار گیرد»؛ ما یک چنین تولیدی را اثر هنری می‌نامیم هرچند بعضی می‌گویند که انتقال مفاهیم هم در این تعریف مهم است.

اینکه اثر هنری چیست و به چه چیزی اثر هنری می‌گوییم و آیا شاخصه‌ای وجود دارد که وقتی چیزی با چنین ویژگی‌ای در مقابل ما قرار گیرد، اثر هنری تلقی شود. یک تعریف کلاسیک از ارسطو هست که شاید همه آن را شنیده باشند که می‌گوید: «اثر هنری را مخاطب می‌سازد نه هنرمند!» با تأمل در این تعریف خیلی نکته‌ها نهفته است چیزی را اثر هنری می‌نامیم که به نوعی اجماعی در مورد آن وجود داشته باشد یعنی مخاطب است که به شیء، پدیده و اتفاقی هنریت می‌دهد نه اینکه بگوییم خودِ هنرمند است که فقط اثر هنری تولید می‌کند وقتی که در مقابل مخاطب به عنوان یک پدیده قرار می‌گیرد آنجاست که جایگاه هنریت پیدا می‌کند. در اینجا بحثی به وجود می‌آید که کار و نقش هنرمند در اینجا چیست؟ هنرمند در اندیشهٔ معاصر خودش مخاطب است یعنی در پروسهٔ اثر هم اولین مخاطب اثر هست و کسی است که در آن قرار می‌گیرد اگر آن اتفاق هنریت که از آن تعریف می‌کنیم برای خودش در مقام مخاطب نه در مقام خالق اثر به وجود آید به نوعی شروع داستان هنری بودن است.

اینکه در اینجا زیبایی تعریف می‌شود و هنر قرار است که در راستای زیبایی قرار گیرد، اینها بحث‌های پیچیده‌ای

10- William Klein(1928)

11- Lee Friedlander(1934)

۱۲- گری وینوگرند (Winogrand Garry)(۱۹۲۸-۱۹۸۴) عکاس آمریکایی بود که او را بیشتر با عکس‌های خیابانی که از زندگی در آمریکای اوایل دهه ۶۰ میلادی گرفته می‌شناسند. وینوگرند هم نسل عکاسانی مثل جوئل مایرووویتز، لی فریدلندر، تاد پاپاجورج و دیان آربوس بود. جان سارکوفسکی، او را عکاس محوری نسل خودش می‌داند.

هستند تعریف مفهوم امروزی زیبایی با خوشکلی متفاوت است و هر چیز خوشایندی زیبا نیست، اگر بخواهیم واژهٔ درست‌تر به کار ببریم آن چیزی که کانت[۱۳] می‌گوید: «آن چیزی که در راستای امر والا باشد» یعنی هنر را امر والا می‌داند و طبیعتاً زیبایی‌ای که هنر تولید می‌کند امر والاست و لزوماً به معنای خوشایندبودن نیست. می‌تواند یک امر زیبایی باشد که خوشایند و مطبوع نباشد؛ کانت یک فاصله می‌گذارد و می‌گوید: «یک امر مطبوع است و لزوماً امر زیبا نیست و امر والا لزوماً نمی‌تواند امر زیبا باشد».

بنابراین قرار اثر هنری در راستای انتقال مفاهیم و برانگیختن شور و هیجان و احساس مخاطب خلق شود. ما با مدیومی به نام «عکاسی» سروکار داریم و همه تعریف آن را می‌دانند؛ یک سطح دو بعدی که مستقیم از جهان گرفته می‌شود. یکی از دلایلی که اندیشمندان معاصر آن را غیرزمان‌مندترین و تأثیرگذارترین هنر می‌دانند و خیلی‌ها پا از این فراتر گذاشته و آن را به نوعی معاصرترین هنر قرن بیست و یکم می‌دانند و کاملاً می‌توان تأثیر عکس را در زندگی امروز ببینیم که در چه جایگاه‌هایی ما به عکس وابسته‌ایم و چقدر در شبانه‌روز چقدر با عکس سروکار داریم. وقتی با بنیان تفکری در عکاسی اندیشه کنیم خیلی چیزها در آن است. از دیدگاه من هر نوع عکسی یک عکس مستند است، چون عکس مستقیم به جهان اشاره دارد و از جهان گرفته می‌شود یعنی وقتی ما سندوارگی را به آن ربط می‌دهیم و می‌گوییم هر چیزی که مستند است یعنی وجود داشته و می‌توان به این استناد کرد که این وجود داشته و این در عکس‌های هویتی‌مان صدق می‌کند وقتی ما عکسی از خودمان می‌گیریم یعنی وجود داشتیم. هر عکسی حتی در بدترین شکل دست‌کاری شده‌اش (با نرم‌افزار شکل گرفته)، تمام اجزایی که در آن عکس هستند حتی اگر از جای دیگری آورده شده باشند ولی چون در جهان وجود دارند؛ دوباره یک اتفاق مستند است. برای درک بهتر تفاوت آن مثالی می‌زنم از نقاشی که به عکاسی نزدیک است می‌تواند چیزهایی که بر روی بوم نقاشی است مطلق در جهان وجود نداشته باشد حتی وقتی کشیده می‌شوند، ولی وقتی از شیء یا پدیده‌ای عکس می‌گیریم آن چیز مطلق به عنوان یک پدیده در جهان وجود دارد؛ بنابراین **عکس در هر شکلی یک اتفاق مستند است.**

تصویر شمارهٔ ۳: وینوگرند

اینکه ما باید یک سری مؤلفه‌ها را بپذیریم و تعریفی از هنر و عکاسی بدهیم یک تعریفی از مستند مرحله‌ای که به نظر من آن مرحله اوج قضیه است در هنر معاصر اتفاق خیلی مهم بستر ارائه اثر است. به همین علت امروزه به همان مقدار که کنش عکاسانه و گرفتن عکس مهم است به همان مقدار ارائه اثر هم مهم است یعنی وقتی در اتفاقات عکاسی جهان تعمق می‌کنید و می‌بینید که پرداختن به پرزنت در اثر چقدر مهم است و اینکه چگونه و در کجا باید ارائه شود؟ بستر یکی از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده است چون بستر مخاطب را تعیین می‌کند و بر اساس همان تعریفی که از ارسطو گفته شد این رویکرد مخاطب است که آن پدیده را یک اثر هنری می‌داند و می‌تواند رویکرد اجتماعی، سیاسی، خبررسانی و... داشته باشد. من چندان قائل به تعاریف تفکیکی مدیوم‌ها، شاخه‌ها و ژانرها نیستم و الان دیگر این تعاریف وجود ندارد شاید در هنر کلاسیک وقتی می‌توانستیم تفکیک‌پذیری را مطرح کنیم خیلی قاعده‌مند می‌توانستیم تعریف کنیم. الان یک عکس تبلیغاتی هم می‌تواند یک اثر هنری باشد و یک عکس مستند هم نیز می‌توان اثر هنری باشد. اصطلاحاً گفته می‌شود که در دورهٔ بینامتنی زندگی می‌کنیم هم از باب مدیوم و هم از باب ژانرهایی که داریم در حوزهٔ آن با همدیگر کار می‌کنیم اینها در هم تنیده هستند و نمی‌توان مرزی مشخصی بین آن‌ها گذاشت.

نکتهٔ مهم دیگر بحث فردیت در هنر معاصر است؛ آنچه که در شکل نوین عکاسی از خودِ هنرمند حرف می‌زند جزو مؤلفه‌های عکاسی معاصر است. ما واکر اونز[۱۴]، رابرت فرانک، فریدلندر و کسانی که خیلی سردمدار بودند را مثال می‌زنیم، من می‌توانم تمام عکاسانی که در این عرصه و ژانرهای دیگر کار کرده‌اند را در این عرصه بگذارم، آن چیزی که در اینها خیلی مهم است اینست که هنرمند امروز

۱۳- ایمانوئل کانت (Kant Immanuel) (۱۷۲۴-۱۸۰۴)
چهرهٔ محوری در فلسفه جدید است. وی تجربه گرایی و عقل گرایی ابتدایی مدرن را در هم آمیخت، و تا به امروز تأثیر مهم‌وی در ما بعدالطبیعه، معرفت‌شناسی، اخلاق، فلسفه سیاسی، زیبایی شناسی و دیگر حوزه‌ها ادامه دارد. ایده بنیادین «فلسفه نقدی» کانت به ویژه در نقدهای سه‌گانه وی «نقد عقل محض»، «نقد عقل عملی»، و «نقد قوه حکم»، «خودآیینی انسان» است. وی استدلال می‌کند که فاهمه انسان، منشأ قوانین عمومی طبیعت است که تشکیل دهنده همه تجربه ماست؛ و عقل انسان است که قانون اخلاقی را به ما می‌دهد که این قانون، مبنای ما برای باور به خدا، آزادی، و جاودانگی است؛ بنابراین، شناخت علمی، اخلاق، و باور دینی متقابلاً سازگار و مورد اطمینانند زیرا همهٔ آن‌ها متکی به بنیان یکسان «خودآیینی» انسانند، که به علاوه، انسان براساس جهان نگری غایت‌شناسانه حکم تأملی، غایت نهایی طبیعت است. او هم‌چنین یکی از فیلسوفان کلیدی روشنگری است و فلسفهٔ وی از اندیشه‌های مسلط بر نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم است.

14- Walker Evans(1903-1975)

بیشتر از خودش حرف می‌زند نه آن اتفاقی که در بیرون می‌افتد و اتفاق مقابل اثر بهانه‌ای است برای اینکه با یک گفتگو و انطباق درونی خودش را به جهان ارائه دهد. **عکس به نوعی انطباق حسی، شوری و هیجانی هنرمند عکاس با جهان بیرونش است**، به همین علت مدیوم سهل و ممتنعی است و می‌توان به آن پرداخت ولی از طرفی کار سختی است چون در مقایسه با مدیوم‌های دیگر ابتدا برای اینکه شخص بتواند تطابق‌های ذهنی‌اش را در جهان پیدا کند باید به خودشناسی برسد که بتواند بفهمد چه چیزهایی مصادیق هنرمند هستند و در جهان می‌تواند بر آن‌ها منطبق شود و او را تعریف کنند، این بخش مهم و سختِ کار عکاسی است.

بهنام صدیقی: ۱۰ الی ۱۱ سال پیش من در همین جا (خانه هنرمندان ایران) فردی بودم که در این سالن عکاسی می‌کردم، آن موقع اصلاً فکر نمی‌کردم عکس‌هایی که می‌گیرم چه هستند؟ سند یا تصویر؛ من چه نقشی در فرآیند ثبت عکس‌ها دارم؟ اما مثل همهٔ افراد دیگر که تعاریف‌شان رفته‌رفته تغییر می‌کند و عوض می‌شود احساس کردم و متوجه شدم که من به عنوان یک عکاس می‌توانم یک زاویه، نگرش و دیدگاه خاص نسبت به یک رویداد داشته باشم، رویدادی که به نظر عادی می‌آید. غرض من این نیست که بگوییم عکاسی مستند با یک رویکرد هنری جایگاه ویژه‌تری نسبت به عکاسی مستند اجتماعی دارد. خیلی از عکاسان با عکس‌هایی در گونهٔ مستند اجتماعی کار خود را شروع کرده‌اند، تک فریم‌هایی گرفته شده و مجموعه‌هایی شکل گرفته است و با یک دغدغهٔ اجتماعی دست به بیانگری نسبت به اتفاقات پیرامون زده‌اند. آن‌ها می‌خواستند اتفاقاتی که شاهد آن بودند را در معرض دید دیگران در قالب انتشار و بستر فضای مطبوعات و نشریات بگذارند، چون از این طریق بیشترین اطلاع‌رسانی و آگاهی‌رسانی ایجاد می‌شود. دوستان مباحثی را ایفاد کردند که به نظر می‌رسد نیت همگی فهمیدن تمایزها و اشتراک‌ها باشد، قرار نیست که برچسب بد و خوب بزنیم و بگوییم که این فرم عکاسی می‌تواند باشد یا به آن شکل نمی‌تواند باشد. غرض فهمیدن راهی است که هر کدام از ما می توانیم انتخاب کنیم تا در آن گام برداریم. دوربین مستند می‌تواند با یک واقعیت کار خودش را شروع کند اما این واقعیت می‌تواند یک واقعیت ذهنی باشد، درواقع می‌تواند برگرفته از شخصیت، زیسته و تجربیات عکاس باشد. به قول مهرداد افسری آن تصاویری که مقابل دوربین می‌آید شاید بهانه‌هایی مصداق گونه برای ارجاع به زمینه‌های دیگری باشند. هر عکسی به خودی خود سند هست حتی عکس‌های دست‌کاری شده سندی از چیزی هستند، درست است که ممکن است ارجاعات آن‌ها به فضای تخیلی یا چیزی غیر از واقعیت باشد ولی خودش سند آن رویداد است. اما مستند چیست؟ به نظر من سینمای مستند در عکاسی مستند بسیار تأثیرگذار بوده است. در آغاز باید به ساخت فیلم‌های رابرت فلاهرتی و تحلیل‌هایی که جان گریسون روی فیلم‌های فلاهرتی داشت اشاره کرد و ما امروز دهه‌هاست که مستندسازانی را در سینما می‌بینیم که به کارشان فراتر از نشان دادن یک رویداد ساده نگاه می‌کنند. آن‌ها با ابزاری که دارند و با مونتاژ سعی می‌کنند تحلیل‌های گسترده‌تری را پوشش دهند. در اینجاست که از خودم به عنوان یک عکاس مستند می‌پرسم که من چه کاری انجام می‌دهم و چگونه می توانم از آن پیشینه‌ای که عکاسی مستند در آن رشد کرده استفاده کنم یا کمک بگیرم؟ ضمن اینکه به شکل کلی اگر بخواهم زمینه‌ای را در مورد دیدگاه خودم ارائه دهم، این است که من به عکاسی مستند بیشتر در ژانر هنر معاصر نگاه می‌کنم. این یک دیدگاه است و قرار نیست همهٔ افراد را با خود همراه کند اصولاً وقتی با این نگاه با یک مدیوم برخورد می‌کنیم مخاطب ما خاص‌تر می‌شود، زمینه‌های ارائه آن نیز فرق می‌کند و دیگر زمینهٔ ارائه آن در ابتدا نشریه یا روزنامه نیست بیشتر در گالری، موزه یا بینال‌هاست و بعداً می‌تواند در فضاهای نشریه‌ای و البته کتاب منتشر شود. یعنی یک عکاس مستند می‌تواند به خاطر امکانات فضایی که کتاب در اختیارش می‌گذارد آن را زمینهٔ ارائه اثرش تعریف کند. بنابراین خیلی مهم است که بدانیم با کدام تعریف می‌خواهیم کارمان را ارائه دهیم و به نظرم هر کدام جایگاه خود را دارد و ارزشمند است.

و اما «عکس مستند به مثابهٔ اثر هنری»؛ من چندان تعصبی روی این عنوان گذاری ندارم، فکر می‌کنم ما با گونه ای در عکاسی مواجه هستیم با عنوان عکاسی هنری، این گونه از عکاسی می‌تواند در جاهایی کار خود را با عکس مستند، در جاهایی با دستکاری و یا صحنه‌آرایی به هدف خود برسد. اما اگر با ویژگی هنری یا با کار هنری آشنا باشیم و یا بخواهیم در این زمینه مطالعه کنیم باید بدانیم که بیش از هر باید به نقش هنرمند توجه کنیم. وظیفهٔ هنرمند فقط توجه به دنیای درونی‌اش نیست، آن حس و شوری که او را از درون منقلب می‌کند و می‌تواند آن را با یک وسیله یا مدیایی بیرون بریزد. این موضوع پارامتر مهمی است ولی اگر بخواهیم در ۵۰ الی ۶۰ سال اخیر نگاه کنیم مخصوصاً تحت تأثیر جنبش هنر مفهومی که در دیدگاه هنرمندان شاخه‌های مختلف تأثیرگذار بود، آن گاه متوجه می‌شویم که هنر معاصر به شدت پژوهش محور است، درست است که ما چیزی را می‌بینیم و دغدغه‌ای راجع به آن داریم و حسی را در ما تولید می‌کند ولی هنرمند در ابتدای امر دست به عمل نمی‌زند، سعی می‌کند مطالعاتش را گسترده‌تر کند و زمینه‌هایی ارجاعی مربوط به موضوع و مسأله را بیابد و با آدم‌هایی که مقابل دوربینش هستند و افرادی که مرتبط با فضای جلوی دوربین هستند، گفتگو و درباره ی آنها تحقیق و پرس‌وجو کند. درواقع عکاس با یک مسئولیت‌پذیری ویژه‌تری شروع به کار می‌کند و آنچه که دستاورد آن خواهد بود با رشد درونی او همراه است. او با آگاهی از جنبه های تاریخی هنر و عکاسی و گسترش مطالعات اش در نسبت با موضوع با وسعت دید بیشتری به سوژه اش نگاه می کند. ولی همانطور که دوستان اشاره کردند اگر صرفاً به حس و شور درونی نگاه کنیم و دست به عمل بزنیم شاید تا یک سطحی بتوانیم پیش رویم. آن بحثی که در دهۀ ۱۹۹۰ گفته می‌شد عکاسی مستند یا عکاسی، مرده است اکنون دیگر محلی از اعراب ندارد و در حال حاضر عکاسی پیشتاز و پیشرو است. چرا که عکاسی خیلی بیشتر می‌تواند به مسائل و تغییرات زمانهٔ ما مخصوصاً از دهۀ ۹۰ که زندگی ما با مدیا و رسانه‌ها آغشته شد توجه کند. به نظر من شخص عکاس تحت تاثیر از جریان های معاصر و تغییر روش در نحوه ی برخورد با رسانهٔ عکاسی می‌تواند هم

تحول چشمگیری در درون خود ایجاد کند و هم در کار و دانش رسانه‌ای‌اش تأثیرگذار باشد. باید این نکته را اضافه کنم که دانش رسانه‌ای از لحاظ اجرایی کمک کننده است. زیرا تصمیمات اولیه بر اساس تجربه انتخاب می‌کردیم، در اینجا دلیل خواهند داشت. و مجموعهٔ برهان‌ها در نحوهٔ ارائه، چیدمان و هر چیز دیگری مؤثر خواهد بود. در نتیجه فرآیند کار کاملاً عقلانی می‌شود.

فرآیند عکاسی از ناخودآگاه شروع می‌شود ولی ما به تدریج به سمت خودآگاهی می‌رویم که این موضوع برای اشخاص مختلف به شیوه‌های متفاوتی پیش می‌رود. فکر می‌کنم اگر مطالعات زمینه‌ای در حوزه‌های علوم انسانی از فلسفه گرفته تا علوم اجتماعی یا روانشناسی صورت گیرد بسیار می‌تواند در شناخت چند جانبه موضوعات مؤثر باشد. امروزه عکاس به آسانی به منابع مطالعاتی که توسط کارشناسان و پژوهشگران سایر علوم منتشر شده است دسترسی دارد و می‌تواند بر اساس آگاهی از مفاهیم پنهان مانده در لایه‌های درونی موضوع دست به افشاگری بزند. اگر اعتقاد داشته باشیم که ذات عکاسی مستند برملا کردن ریشه‌ها و ضمائمی است که مسبب رویدادهاست آن موقع فقط به واقعیت توجه نمی‌کنیم و دنبال دلایل وقوع رویدادها هستیم. در این صورت است که حاصل کار گزنده و یا تلخ به نظر می‌آید و شاید نتوان به سادگی آن را در جامعه‌ای که زندگی می‌کنیم، ارائه کرد.

نادر داوودی: دوستانی کلیاتی را گفتند و کمی هم بحث فلسفی شد، حال بگویید عکس مستند چه موقع به اثر هنری تبدیل می‌شود؟ از کجا به یک عکس مستند اثر هنری می‌گویید؟

مهدی وثوق‌نیا: می‌توانم از آنچه در صحبت‌هایم گفتم سند بیاورم. از عکاسانی که کار می‌کنند و به آن‌ها می‌توان گفت عکاس مستندی هستند که

تصویر شمارهٔ ۴: رابرت رابرت ژوزف فلاهرتی فلاهرتی، مستند بلند نانوک شمالی، ۱۹۲۲

تصویر شمارهٔ ۵: مارتین پار، صف فیلم "آواره‌ها"

کار هنری می‌کنند. این اواخر افرادی مثل مارتین پار[۱۵] یا مت استوارت[۱۶] اینها عکاسانی هستند که کار مستند می‌کنند ولی صرفاً به دنبال یک دیدگاه مشخص نیستند. شما با دیدن کار و سلف پرتره‌های مارتین پار متوجه لایه‌های دیگری از عکاسی او خواهید شد و به نظرم مخاطب در یک لایه نمی‌ماند . خیلی از عکس‌های پار نمایش خود ماست ، خودِ مایی که متمدن شده‌ایم ، او این نوع نگاه را در جامعهٔ انگلیسی و با نقدی که به این جامعه دارد نشان می دهد.

آنجایی که مانیفست عکاس مطرح می‌شود و دیدگاهی را به اثر با یک آگاهی جدیدی اضافه می‌کند. آگاهی نه به این معنا که اطلاعات زمینه‌ای داشته باشد. من فکر می‌کنم زمانی که کارهای مارتین پار را می‌بینیم در عین اینکه خیلی مواقع مضحک است ولی بعضی مواقع انگار هم پار است و هم مخاطب. این ارتباط را به این شکل برقرار می‌کند که در عین حالی که ارتباط می‌دهد پشت بند آن چیزهای دیگری به وجود می‌آید اما من فکر می‌کنم امروزه چیزهایی که می‌تواند یک کار مستند را هنرمندانه‌تر کند برخوردهایی است که عکاس از امکانات عکاسی استفاده می‌کند. ما در عکاس‌های جدید عکاسان مستند می‌بینیم که سنت استفاده کردن از فلاش برای کشف واقعیت و روشن کردن حقیقت به عنوان یک وسیله‌ای که قبلاً شکل فنی داشته ولی حالا شکل معنایی و فلسفی پیدا کرده. همین‌طور استفادهٔ افراطی از اشباع رنگ که در خیلی از آثار به وجود می‌آید که آن را به عنوان فرم بیانی هم مطرح می‌کند. یعنی استفاده کردن از فلاش ، اشباع رنگ بالا و همینطور فرم‌های بسیار سرد ، تخت ، بی‌روح و باز هم جزو بحث‌هایی

تصویر شمارهٔ ۶: اثر جیمز نچوی، جنگ، افغانستان، ۱۹۹۶

است که عکاسی مستند را به سمت روایت هنرمندانه می برد . این اواخر هم شاهد این هستیم که خیلی از روایت‌ها از نوع ترکیب‌بندی کلاسیک و آن چیزی که تا اینجا عکاسان با آن در ارتباط بودند ، فاصله می گیرد و عکاس خودش را با موضوع در ارتباط می‌کند و اجازه می‌دهد آن حسی را که از موضوع می‌گیرد را منتقل کند.

اینکه فقط شاخصهٔ مشخصی داشته باشد و بگوییم که عکس مستند موقعی هنری می‌شود که صرفا فلان ویژگی و مشخصه را داشته باشد ، من نمی‌توانم به یک جمله برسم! ولی می‌توانم بگویم که یک عکس مستند از ابتدا تا الان می‌خواست به ما آگاهی و آموزش دهد ولی در عکس‌های جدید می‌خواهد یک نظریه و جهان‌بینی را مطرح کند. عکاسی مستند به مانند گذشته نیست که موضوع‌محور باشد ، در عکاسی گذشته موضوع مشخص بود (مثلاً آهنگر یا سرباز) و نمایش سختی کار و مشکلات آن سخن عکاس بود ولی الان به دنیای آن موضوع می‌پردازد ، اینها چیزهایی است آن عکس را فقط به معنای معرفی آهنگر یا سرباز نمایان نمی‌کند.

15- Martin Parr(1952)

16- Matthew Swarts

نادر داوودی: جیمز نچوی[۱۷] را به عنوان عکاس جنگ و فتوژورنالیست می‌شناسند ضمناً عکس‌هایش در گالری‌های بزرگ دنیا دیده می‌شود، ما باید به او فتوژورنالیست و عکس جنگ یا بگوییم آثاری که او از جنگ‌ها و زخمی‌های جنگ می‌گیرد، اثر هنری است ؟!

مهرداد افسری: من اگر بخواهم راجع به جیمز نچوی صحبت کنم می‌گویم که مبحث او به حدیث نفس برمی‌گردد. وقتی کارهای او را می‌بینم بیشتر از اینکه کارهای او برایم جذاب باشد برای مهم است که او دنیا را چنین می‌بیند و او کسی است که وقتی اینها را دیده حالش دگرگون شده و برایش مشکل به وجود آمده است. او واسطه‌ای است که از خودش حرف بزند. عکس بی‌عقیده در جهان وجود ندارد و عکاس از هر چیزی که عکس می‌گیرد بر اساس اعتقادی است که از تجربهٔ زیستی او شکل گرفته است ، نگرش هر شخص با دیگری متفاوت است هر یک بخشی از جهان را که از تجربهٔ زیستی آن‌ها تا به امروز شکل گرفته کراپ می‌کنند و این تجربه‌های زیستی عکاس را در مواجه با جهانی قرار می‌دهد که با توجه به یکسان بودن ابژه بخشی از آن ابژه را که برایش جذاب است را کراپ می‌کند و جلوی چشم مخاطب قرار می‌دهد.

دغدغهٔ جنگ می‌تواند تجربهٔ زیستهٔ عکاس باشد و این موضوع «عکاس» را تعریف می‌کند. وقتی کارهای جوئل پیتر ویتکین[۱۸] را می‌بینید عکاسی بوده که بیشتر صحنه‌های جنایی را عکاسی کرده ولی کاملاً رویکرد دیگری دارد و کارهایی که تولید می‌کند مؤلفه‌های تاریخ هنری دارد و در موزه‌ها ارائه می‌شود ولی همه دست و پای بریده هستند. وقتی گذشتهٔ ویتکین را مطالعه کنید خواهید دید که اتفاقاتی در کودکی او افتاده که حاصلش این شده است. منظور من این نیست

17- James Nachtwey(1948)

18- Joel Peter Witkin(1939)

که یک سری مثال بزنم و بگویم که اینها اینجوری هستند و ما هم می‌توانیم این راه‌ها را برویم و این چنین شویم ، نه اصلاً اینچنین نیست که بگوییم آن‌ها اینچنین رفتار کرده‌اند اگر ما هم از این راه‌ها برویم به آنجایی می‌رسیم که آن‌ها رسیده‌اند.

آن چیزی که هنر را می‌سازد جنبهٔ فردی هنرمند است که در هنر کلاسیک به آن خلاقیت می‌گویند. چون دیدگاه عکاس به جهان یک دیدگاه یونیک و منحصربه‌فرد است. عکاس باید به آن بپردازد که چگونه آن دیدگاه منحصربه‌فرد را پرورش دهد. اگر نسخه‌ای از هنرمند در جهان مطرح شده است به خاطر این بوده که آن فقط نسخهٔ او بوده و هر کسی دیگر که از آن نسخه تقلید کند هیچ وقت به آن موفقیتی که آن هنرمند کسب کرده نخواهدرسید.

من در ابتدای صحبت گفتم که چندان قائل به تعریف نیستم چون همهٔ عکس‌ها به نوعی مستند هستند و در هر ژانری وقتی قرار است جریان حدیث نفس باشد و از روح فردی هنرمند نشأت بگیرد به تبعش اثر هنری است فرق نمی‌کند موضوعی که مقابل او قرار گرفته چه باشد.

بهنام صدیقی: آلن سکولا جملهٔ معروفی دارد که می‌گوید: "عکاسی مستند زمانی هنر تلقی می‌شود که بدل به حدیث نفس آن عکاس شود". فکر می‌کنم این یک جمله کلیدی باشد و می‌تواند ما را وارد ماجرا کند. آنچه که عکاس مستند را به سمت یک عمل و کنش هنری سوق می‌دهد همرسانی مسائل فردی یا زیستهٔ عکاس با جهان پیرامونش است. با این جهان درونی می‌توان خیلی شخصی برخورد کرد به عنوان مثال می‌توان به موضوعاتی همچون گل یا علفزار پرداخت. ولی چون مبنای عکاسی مستند توجه به انسان‌ها و مسائل آن‌هاست و عکاس مستند از یک جایی جهت دوربین اش را به سمت مسائل پیرامونی اش می گیرد ، در این صورت اگر این سمت گیری از

تصویر شمارهٔ ۷: اثر جوئل پیتر ویتکین

زاویهٔ درونی و انعکاس خودش باشد به سمت کار هنری خواهد رفت. نیاز به دانش و اطلاعات گسترده ای است تا این همرسانی ، یک کنش استنادی و عمل هنری را به شکل توامان ایجاد کند. یعنی چیزی را ایجاد کند که ما هم آن را سندی از واقعیت پیرامون بدانیم و هم کنش هنری تلقی کنیم. در اینجا می خواهم به چند آیتم به صورت تیتروار و خلاصه اشاره کنم. اولین مسأله به نظرم این است که کار مستند **انتقادی** است که این انتقادی بودن هم در رویکرد هنری و هم در رویکرد اجتماعی است. ولی انتقادی بودنی که در رویکرد هنری است مسائل متعددی را در پی دارد ، با توجه به این که عکاس به دنبال چیزی در پس واقعیت است و نه در خود واقعیت. عکاس از خود می پرسد مسألهٔ من نسبت به این واقعیت چیست نه مسألهٔ همهٔ افراد. جواب این سوال می تواند در بعضی موارد با سایر افراد به اشتراک برسد و در نتیجه آن‌ها را با خود همراه کند ، دوم اینکه به شدت نیت‌مندانه است این نیت‌مندانه بودن با آن نیتی که هر عکاس مستند برای روزنامه یا مجله کار می کند ، متفاوت است. در آن بحث زمینهٔ ارائهٔ مدرک مهم است ، می توان عکاس آزاد هم بود و مسائل اجتماعی را نشان داد ولی باز فکر می کنم زمینه ارائه تأثیرگذار است و برخاسته از تجربهٔ فردی یا جمعی آن عکاس در اجتماع است. سوم اینکه قابلیت مطالعه و پژوهش دارد و به این منظور به توانایی بالای فرد در تحلیل اطلاعات احتیاج دارد ، مفهوم گرایی ای که در هنر معاصر جای گرفته چگونه می تواند به شخصی که مدیای او عکاسی است کمک کند ؟ چهارم اینکه به مسائل و دغدغه‌های معاصر پرداخته می شود ، پنجم اینکه چون این عکس‌ها در قالب مجموعه ارائه می شوند بنابراین پیوستگی ساختار در آن مهم است ، زمانی که من فتوژورنالیست بودم مجموعه عکسی را راجع به یک اتفاق درست می کردم که ساختار برای آن مهم نبود و در نهایت مقاله تصویری ای داشتم که از فتو رپرتاژها انتخاب شده بودند و داستانی را در آن ارائه می‌داد. ششم عنوان و بیانیه می تواند بسیار مهم باشد ، عنوان می تواند کنایی ، استعاری ، تشبیهی یا خیلی ساده باشد مثلاً از جغرافیای آن محیط بیاید اما در نهایت معناساز است. آن چیزی که عکاسی معاصر را متفاوت می کند انتخاب‌های معنادار است نه انتخاب‌هایی که فقط در ارتباط با آن واقعیت است. بلکه به واسطهٔ انتخاب‌ها می توان به چیزی بیرون از آن موضوع ارجاع داد و در نهایت تصمیم گیری دربارهٔ مسائلی مرتبط با ارائه عکس‌ها مانند نحوهٔ ارائه ، نوع متریال برای ارائه ، سایز و...

ناصر داوودی: این نشست برگزار شد که به مباحثی پرداخت شود و سؤالاتی وجود آید، ما در این زمینه‌ها فاقد ادبیات هستیم، من از دوستانی که به این نشست دعوت شده‌اند، خواهش می‌کنم که مباحث را بنویسند و در نشریات مرتبط منتشر کنند تا گفتگوها از این طریق توسعه پیدا کنند. در آخر از انجمن و برگزارکنندگان «ده روز با عکاسان» تشکر می‌کنم.■