



عاشقانه  
نگارخانه - مجله  
فکر و اندیشه

Alternative  
Documentary  
Photography  
Theory-Practice

Ali Shirjian



TISCHLERDESIGN

IGOMA  
DESIGN-MÖBEL

Gnigler Straße





# عکاسی مستند پیشرو

علی شیرزبان

جلد اول این کتاب در سال ۱۳۹۳ با عنوان عکاسی مستند منتشر شد و به چاپ پنجم رسید، بعد به شکل کامل و در قالب فایل PDF و یک فایل دیگر به عنوان خلاصه‌ای از کتاب، به صورت غیرقانونی در فضای مجازی منتشر شد. هدف نویسنده از آنجا که درگیر کردن خوانندگان بیشتری است، آن را به فال نیک گرفت. برای همین جلد دوم، از ابتدا، به شکل رایگان و تعاملی در اختیار مخاطب فارسی‌زبان قرار می‌گیرد.

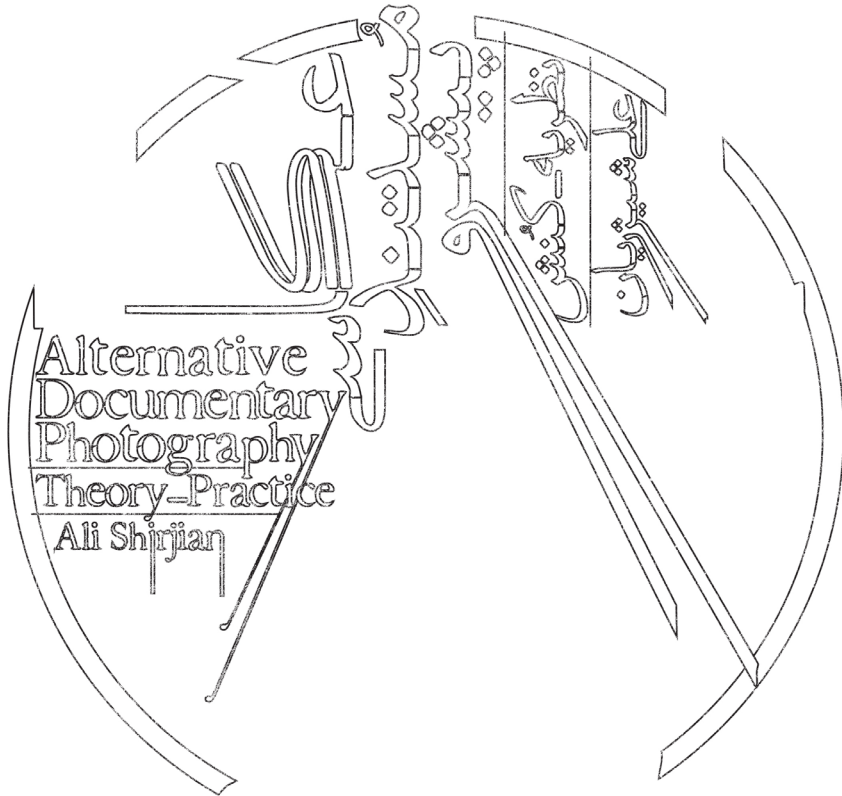
این کتاب به مادرم تقدیم می‌شود،

برای صفای وجودش:

**شمسی طاهریان**

و به

**راویان تصویر حقیقت**



Alternative  
Documentary  
Photography  
Theory-Practice  
Ali Shirjian

عکاسی مستند  
جایگزین

## فهرست مطالب

### فصل اول:

درسگفتارهای عکاسی مستند اجتماعی:

جلسه اول

جلسه دوم

جلسه سوم

جلسه چهارم

جلسه پنجم

جلسه ششم

### فصل دوم:

مقدمه

حبس در نطفگی، اندام شناسی گونه ای زیست فاقد بدن:

فرد و جامعه؛ یا خود و آگاهی اجتماعی

فرد و جامعه؛ گفتمان به معنای مرگ هستی اجتماعی

منطقه بحران زده ارجاع

بازی چسبندگی و گریز

جامعه ایران یک جامعه مستند است

گذار از آگاهی اجتماعی به خودآگاهی تاریخی، یا «در تاریخ بودن» و نه «تاریخی بودن»

تاریخ نگاری و عکاسی مستند

روایت و تاریخ

دو قطره از یک دریا: رابطه فلسفه مدرنیته و عکاسی مستند

درام و سیاست

درام و تدوین

کالبدشکافی روایت‌های دو راوی، تمایز آگاهی اجتماعی و خودآگاهی تاریخی: عباس

عطار و کاوه گلستان

عکاسی مستند زبان مشوش میان جوامع ایدئولوژیک و سرمایه داری، یا مانیفست

عکاسی مستند اجتماعی





## درس گفتارهای عکاسی مستند اجتماعی

### جلسه اول: کلیت و روش

برای شروع، ما سه تعریف برای عکاسی مستند ارائه می‌کنیم، تعریف عمومی، تخصصی و کاربردی. هر سه تعریف از یک اصل پیروی می‌کنند و یک هدف دارند. تعریف عمومی، ضمن فعالیت به آرامی به تعریف تخصصی تبدیل می‌شود و بعد برای عکاس مستند چون درصد تبدیل تعریف تخصصی به نوعی کنش حرفه‌ای است به تعریف کاربردی می‌انجامد. شروع تبدیل شدن تعریف عام به تعریف تخصصی است که «عکس گرفتن» را به آرامی تبدیل به «عکاسی کردن» می‌کند. چون هر فردی که عکس می‌گیرد عکاسی نمی‌کند، یعنی نسبت به فعالیت خودش آگاهی ندارد و صرفاً با عکس گرفتن عمل یا فعالیت مکانیکی را بارها تکرار می‌کند، در حالی که عکاس، نسبت به فعالیت خود از قبل، خودآگاهی دارد یعنی می‌داند برای چه از یک موضوع عکاسی می‌کند و ضمن عکاسی کردن است که در طول زمان خودش هم متحول می‌شود.

تعریف عکاسی مستند اجتماعی از روند عمومی به تخصصی و بعد به کاربردی گذر می‌کند تا از «انتزاع» به «واقعیت»<sup>۱</sup> تبدیل شود، شبیه گوله‌برفی است که از سرکوه فرو می‌آید و فرآیند تبدیل خود را طی می‌کند تا در سطح، به عنوان منبع نیرو مورد استفاده قرار گیرد.

عکاس مستند ابتدا در یک مرحله ذهنی به سر می‌برد و بعد دست به کار عکاسی می‌شود برای همین «تعریف عکاسی مستند» بایست بر اساس «جایگاهی که عکاس مستند» در آن قرار دارد بازتعریف شود تا معانی یا ذهنیت، هنگام عمل عکاسی، از دست نرود. بنابراین برای «حفظ کردن معنا در عمل عکاسی» نیازمند چنین بازتعریفی هستیم. اگر بخواهم با مثالی از دست‌رفتن معنا در فرایند عکاسی را توضیح بدهم، به این مسئله می‌پردازم که یکی از مهم‌ترین مشکلات عکاسان مستند در ایران اختلاف سطح میان «ذهنیت عکاس و عکسی» است که تولید می‌کند؛ میان آنچه عکاس، ذهنی می‌خواهد و آنچه در عمل در مرحله نهایی به دست می‌آورد و وقتی با این اختلاف سطح مواجه می‌شود، درمی‌یابد عکس‌ها کفاف سلیقه، معنا یا ذهنیت او را نمی‌دهند. یکی از دلایل این اختلاف، فقدان اهمیت و ضرورت «روش» در شکل آموزش است که در هنگام عمل عکاسی مورد استفاده و تحول قرار بگیرد و از طرفی با آن روش، عکاس این قابلیت را بیابد که معنا را درون کنش یا همان فرم عکاسی کردن خود حفظ کند تا از این طریق مسیر «ذهنیت به عینیت» یا همان مسیر «درون به بیرون» را به درستی طی کند و در این مسیر چیزی را گم یا نادیده نگیرد. از طرف دیگر، عده‌ای که به مسئله گم‌شدن و متصل‌نبودن ذهنیت اولیه به عکس نهایی آگاهی می‌یابند، در بهترین حالت «به جای روش»، سعی می‌کنند با اقتباس یک سبک عکاسی، یک فرم از پیش نظام‌یافته، شبیه پنجره‌های از پیش ساخته‌شده‌ای که صرفاً درون محفظه نصب می‌شوند این خلأ را پر کنند. پرشدن این خلأ به شیوه عکاسانه، آن‌ها را یک مرحله از آنچه بودند بالاتر می‌آورد و تناقض‌ها را به شکل ظاهری می‌پوشاند اما نه بالاتر، برای همین ما بعد از سطح آماتوری، با سطح و لایه بزرگ‌تری از عکاسان مواجهیم که عکس زیبا، عکس خوب یا مورد پسند می‌گیرند، اما تأثیری با عکاسی کردن بر زندگی خودشان نمی‌گذارند و بدین وسیله عکاسی هم نمی‌تواند آن‌ها را متحول کند. به عبارت دیگر آن‌ها مستند اجتماعی را به شیوه شکل‌های دیگر عکاسی مصرف می‌کنند با این تفاوت که موضوع خود را از درون جامعه برمی‌گیرند، این دو طیف آماتور (تناقض‌هایش را لو می‌دهد) و شبه حرفه‌ای (تناقض‌هایش را به جای رفع، می‌پوشاند) در فقدان بحثی که می‌آورم، درون دو سطح ناچار می‌شوند درجا بزنند.

اینجا تبصره دیگری هم دارم، اغلب اساتید عکاسی در ایران به جای توجه به ضرورت روش و نیاز به بازتعریف عکاسی مستند از منظر عکاس، راه پوشاندن

را به رفع کردن ترجیح می‌دهند و تدریس می‌کنند. چون درون دانشگاه یا آکادمی کار و فکر می‌کنند، نه درون جامعه و نه از درون موقعیتی که عکاس در واقعیت آن قرار گرفته تا برای عینی کردن ذهنیت یا احساس خود با عوامل مزاحم درون کادر بجنگد. حال این عوامل شامل غافل‌گیری و تصادفات روزمره زندگی باشد، یا تیرچراغ برقی مزاحم در کادر، یا موانع اضافی دیگری که حول و حوش موضوع عکاسی در جامعه فراوان است. این اساتید با موضوع اهمیت برخورداری از صدای شخصی، در قالب کارگاه و سخنرانی، یا تدریس در دانشگاه با توجه دادن عکاسان به ضرورت داشتن سبک<sup>۱</sup>، سبک عکاسان خارجی را به مدل‌های واقعی از صدای شخصی تبدیل می‌کنند و ضرورت کشف صدای شخصی را چون بدون توضیح روش و نسبت‌های آن معرفی می‌کنند از این مهم طفره می‌روند. برای مثال اینکه اصولاً این سبک‌ها چطور درون تاریخ ساخته می‌شوند؟ آنان با نشان دادن سبک تعدادی از عکاسان خارجی به معرفی مقوله و اهمیت سبک داشتن بسنده می‌کنند، و از این طریق سبک یا صدای شخصی آن عکاسان را به مدل‌هایی برای تقلید تبدیل می‌کنند. یعنی نتیجه کارشان برعکس آن چیزی می‌شود که هدف اولیه آنان بوده و این همان مرحله پوشاندن است شبیه عکاس آماتوری که عکس‌های او در مرحله آخر، آن چیزی نیست که می‌خواسته باشد اما چون آن استادها از مرحله پوشاندن (شبه حرفه‌ای) گذر می‌کنند آن تناقض‌ها راحت به چشم نمی‌آید. با تماشای آثار شاگردان این دوره‌ها و دانشجویان به روشنی این کپی‌بودن سبک‌ها را می‌توان تشخیص داد. به نظر هم این نوع استادها و هم شاگردان آن‌ها درصدد تولید آثاری ناب با صدای شخصی هستند و هیچکدام با نیت دروغ و فریب خود و دیگری کار نمی‌کند اما به دلیل نادیده‌انگاشتن این موضوع و تغییر ندادن منظر نگاه، دچار پوشاندن تناقض‌های خود می‌شوند و نتیجه کارشان در اغلب موارد حاوی آن تناقض‌ها است و برعکس نیت اول‌شان از آب درمی‌آید. در طول کتاب سرانجام این تناقض‌ها به شکل علمی و تحلیلی روشن می‌شوند.

بنابراین بعد از این نوع کلاس‌ها و کارگاه‌ها هنرجو می‌داند باید یک سبک یا استایل برای مجموعه‌سازی داشته باشد اما چون نمی‌داند چطور این فرم شخصی درون زندگی‌اش ساخته می‌شود و نسبت آن با مقولات دیگر چیست، ناخودآگاه به بازتولید سبک آثار عکاسان خارجی مورد پسندش

گیرمی‌افتد و سبک شخصی را به نوعی سبک شخصی-تقلیدی تبدیل می‌کند. در این دوره درس گفتارها، ما به مقوله سبک خواهیم رسید اما نه به شکل تک‌موضوع مورد بررسی، بلکه سبک را مقوله‌ای درون یک بدن (روش) تعریف می‌کنیم، تا بعد از این درس گفتار، عکاس بتواند درون آن بدن زندگی کند و با فعالیت در آن و قوی‌شدن آن بدن، بتواند درون موقعیت، جایی که عکاسی می‌کند، دست به انتخاب شخصی بزند. از آنجایی که شکاف میان دانشگاه و محیط حرفه‌ای زیاد است، و قدرت سخن‌وری به دست دانشگاه است، بنابراین مطالب و محتویات از منظر «عکاسی» تعریف می‌شوند و نه «عکاس»، درحالی که عکاسی به عنوان یک محتوا همیشه انتزاعی است و این عکاس است که با بازیگری خود، آن محتواها را به عکس‌ها تبدیل می‌کند.

**بنابراین من با وارونه‌کردن رویکرد دانشگاه از زاویه عکاس و نه عکاسی، دست به آموزش و تألیف عکاسی مستند می‌زنم.**

یک نمایش، چیزی جز بازیگران آن نیست، متن پشت آن (نمایش‌نامه) نه چیزی واحد، که درون ذهن و نقش بازیگران پخش است و در زمان نمایش، خود را در قالب دیالوگ و مواجهه<sup>۱</sup> آنان نشان می‌دهد. بیننده از طریق تماشای آن تنوع‌ها، آن فرم‌ها، آن میزانشن‌ها و آن دیالوگ‌ها یعنی درون یک «بدن» است که پی به طرح کلی‌ای می‌برد که از پیش درون نمایش‌نامه به شکل متن آمده بود، اما هر شب نمایش با شب قبل فرقی دارد، یعنی آن کل همیشه یک چیز ثابت نیست چنان‌چه در نمایش‌نامه هست. آن کل در نسبت میان تماشاچی با بازیگران هر شب، و درون موقعیت جامعه‌ای که آنان در آن دست به اجرای نمایش می‌زنند مدام در حال تغییر است. بنابراین تعریف و تألیف عکاسی مستند به معنای ساخت یک کلیت برای فهم و تحقق آن، بایست از طریق اجرا مورد تألیف قرار بگیرد، نه برعکس. چون هدف از طرح آن کلیت‌ها، چیزی جز اجرا یا ایجاد تغییر در شکل اجرای آن کلیت‌ها نیست. موضوع را با مثال قصه‌واری از یک موضوع شروع می‌کنم. حقیقت یک موضوع وقتی روشن می‌شود که بتوان وارونه هم به ایده اولیه آن نگاه کرد، یعنی به جای اینکه درون ذهن عکاس را بکاویم و دچار نوعی «روان‌شناسی نقد عکس» بشویم، برعکس، ببینیم این درون، چطور و از طریق چه فرم و

مواجهه‌ای، خود را درون عکس «نشانند یا می‌توانسته بنشانند». وارونه کردن یعنی به جای اینکه از ایده عکاس به عکس برسیم، از عکس به ایده او هم راه یابیم، یعنی به جای اینکه از نمایش‌نامه به نمایش نگاه کنیم از نمایش هم، به نمایش‌نامه نگاه کنیم، و از این طریق امکان، موانع و اشکالات را در روند ساخت آن واقعیت و اشکافیم. چون واقعیت، حاصل اتحاد میان این ذهن با عینیتی است که رخ داده و از هر طرف به آن نگاه کنیم به نوعی درون آن واقعیت قرار داریم اما از دو زاویه، تا بتوان شکل به هم رسیدن آنان را بهتر درک کرد. اشکال نقد روان‌شناسی در این است که عکاس یک چیزهایی می‌گوید که در عکس نیست و بیننده یک چیزهایی می‌بیند که عکاس نمی‌گوید. یعنی به جای حرکت میان ایده و عکس، یا به عکس سنجاق می‌شویم و ایده را نمی‌بینیم، یا به ایده می‌چسبیم و عکس را نمی‌بینیم. بازبودن افق برای برداشت آزاد از عکس را نیاست به در نظر گرفتن واقعیت یا ندیدن چالش میان عکس (عینیت) و عکاس (ذهنیت) فروکاست و ندید، مخصوصاً در شاخه‌ای از عکاسی که نشان‌دادن واقعیت، هدف اصلی کار است.

بنابراین نشان‌دادن واقعیت متکی به نحوه برخورد عکاس با واقعیت است، این نحوه برخورد و کیفیت مواجهه است که مسائل بعدی را رقم می‌زند. چون ذهن، یا همان کلیت، خودش را از طریق «فرم عکاسی کردن» ما است که نشان می‌دهد و می‌توان آن ذهنیت را هنگام عکاسی، از طریق فرم و کنشی که ما به بدن و نوع مواجهه‌مان در مقابل موضوع می‌دهیم، مشاهده کرد.

این مواقع عده‌ای همیشه می‌پرسند، آنان که ذهنیت خاص ندارند چه، همیشه عکاس با یک ذهن خاص عکاسی نمی‌کند، باید گفت آنان هم ذهنیت دارند، اما خودشان خبر ندارند، یعنی هنوز به خودآگاهی در عکاسی‌شان دست نیافته‌اند. چون آنان هم ناچارند برای عکس گرفتن از یک موضوع، جایی را اشغال کنند، زاویه‌ای بگیرند، موضوع را تا جایی دنبال کنند، دوربینی انتخاب کنند، ساعتی برای عکس گرفتن، همه اینها نوعی انتخاب را رقم می‌زند و آگاهی برای فهم اینکه کدام انتخاب شایسته‌تر است نیازمند گذار از آگاهی تکنیکال و تصادفی به خودآگاهی درون حرفه‌ای و تاریخی در عکاسی مستند است. این دوره درس‌گفتار همان‌طور بیان شد در صدد انجام چنین مهمی است، انتقال از آگاهی به خودآگاهی در عکاسی مستند اجتماعی.

همان‌طور که بیان شد، ذهن و باورهای درونی ما از طریق «روش عکاسی» به فرمی از مواجهه با موضوع تبدیل می‌شود و از طریق همین روش یا فرم است که «زیبایی‌شناسی درون عکس» شکل می‌گیرد. پس وقتی عکسی خوب نیست می‌توان به راحتی این خوب نبودن را در بستر مواجهه اشتباه فیزیکی بدن عکاس با موضوع بررسی کرد. مثلاً اینکه چه فاصله‌ای با موضوع دارد، چقدر صبر کرده است، حرکت او حول موضوع مکانیکی و محسوس بوده یا غیرمکانیکی و غیرمحسوس، این مواجهه شخصی بوده یا محصول پیروی از رفتار بقیه آدمیان مرتبط با آن موضوع و ...

می‌خواهم این مسئله را با مثال واضح‌تر کنم، دو عکاس را معرفی می‌کنم و مواجهه یا روش عکاسی این دو نفر را بررسی می‌کنم.

هر دو عکاس جنگ هستند، اما به دلیل کیفیت بصری، آثارشان در موزه‌ها و گالری‌ها نمایش داده می‌شود و در ضمن، شما نیز این دو نفر را می‌شناسید و مرتبط به دو نسل متفاوت از عکاسان جنگ در جهان هستید. یک، جیمز نچوی<sup>۱</sup> و دوم، پائولو پلگرین<sup>۲</sup>.

نحوه عکاسی نچوی را در فیلم «عکاس جنگ» حتماً دیده‌ایم، عکاسی پائولو را من از نزدیک دیده‌ام و شما هم می‌توانید در اینترنت جستجو کنید، احتمالاً در دسترس است. برای تان شرح می‌دهم:

همان‌طور که در فیلم هم مشهود بود، نچوی اول موضوع خود را انتخاب می‌کند و در اغلب موارد این موضوع در لحظه قطعی خودش نیست. برای همین، ترکیب‌بندی می‌کند و منتظر می‌ماند آن لحظه یا آن عامل بصری که فقدانش درون قاب حس می‌شود، در داخل قاب ظاهر شود و کادر را کامل کند. برای همین مواجهه، روش<sup>۳</sup> او به عنوان عکاس مقابل موضوع، حاصل آهستگی، ایستادن و صبر است. در حالیکه پائولو پلگرین برعکس، از آنجا که ترکیب‌بندی عکس‌های او کلاسیک نیست یعنی به جای الهام از تابلوهای نقاشی منظم و هندسی شبیه عکس‌های نچوی، او از سینمای کلاسیک ایتالیا الهام گرفته، پس نیازمند پیدا کردن زاویه‌ای متفاوت به موضوع است. برای همین وقتی به موضوع می‌رسد، مدام با حرکت اطراف آن در جستجوی لحظه فرمیک عکاسی خود است. برای همین، مواجهه، روش یا همان Approach برای پائولو بر خلاف نچوی نه با تأمل و صبر، که با حرکت دایره‌وار دور موضوع و هم‌زمان

۱ - James Nachtwey(-۱۹۴۸)

۲ - Paolo Pellegrin(-۱۹۶۴)

۳ - Approach

با عکاسی کردن اتفاق می‌افتد. این روش متفاوت به چه دلیل است؟ در پاسخ باید گفت: کشف شکل مواجهه، روش یا فرمی است که بدن عکاس از طریق آن این امکان را به تکنیک می‌دهد تا بروز کند و تکنیک از طریق انتخاب این روش است که به زیبایی‌شناسی تبدیل می‌شود. بنابراین بدن، نه صرفاً یک مقوله آموزشی که درون مواجهه عکاس مستند تعبیه شده است. این نکته مهمی است. من آن را اولین موضوع و قبل گفتن همه مباحث دیگر انتخاب کردم تا به اهمیت آن و به فقدان بحث درباره آن که به نوعی عکاسی بدون روش و بدن منجر می‌شود، تأکید کنم و توجه شما را در به کارگیری تکنیک بدون توجه به بدن، که باعث شلختگی و از بین رفتن زیبایی‌شناسی شخصی می‌شود، معطوف کنم. فردا اگر نچوی نحوه مواجهه و روش خود را عوض کند حتماً ترکیب‌بندی، لحظه و در نتیجه ساختار بصری و زیبایی‌شناسی خود را گم می‌کند و ساختار عکس‌هایش به هم می‌ریزد چرا که نچوی، نچوی‌شدنش را نه صرفاً برای فکر یا اندیشه (ذهن)، یا دوربین (تجهیزات) یا موضوعات خاص (عین) که مدیون کشف نوع مواجهه و روشی است که توانسته نگاه او را با موضوع‌های مورد نظرش یکی کند و او را به انسجام بصری و زیبایی‌شناسی مورد نظرش برساند. می‌خواهم بگویم فکر و احساس او بدون این «روش» بیرون عکس می‌ماند و دیده نمی‌شود چنان‌چه عکس‌های اغلب شما، با آنچه می‌اندیشید یکی نیست، یا اگر هست ممتد نیست. پس در حقیقت ما با کشف روش مواجهه شخصی، عکاس مؤلف می‌شویم، نه با انتخاب موضوع خاص و خرج کردن تکنیک‌ها، یا اقتباس سبک‌های عجیب و غریب، چون بدون روش، معنای عکس که حاصل برخورد درون، (ذهن یا سلیقه) عکاس با عین است منطبق نمی‌شود یا اگر بشود تصادفی است و در نتیجه معنا بیرون عکس می‌ماند و از میان می‌رود.

اگر دقت کنید عکاسان مؤلف که نام بردم، یک نوع زیبایی‌شناسی دارند، که با تغییر موضوع عوض نمی‌شود، بلکه از درون آن زیبایی‌شناسی به موضوعات نگاه می‌کنند، این زیبایی‌شناسی نوعی فضا است که به عکاس این قابلیت را می‌دهد تا موضوعات را از درون آن عبور دهد و نه اینکه خودش از درون موضوعات عبور کند، و در آن‌ها هضم شود، که در این صورت آن «فضای میانی» از میان خواهد رفت. فضا چیزی است که ما از بودن در یک مکان به یاد می‌آوریم، این عکاسان با انتخاب زیبایی‌شناسی متکی بر یک روش مواجهه، در حقیقت هم‌زمان که در موقعیت در حال عکاسی هستند، آن را به یاد می‌آورند، برای همین آنجا هستند و این فرق آنان

با مردمی است که سر حادثه یا تصادف در آن موقعیت یا رخداد حضور دارند. آنان برای به یاد آوردن آن صحنه در آن صحنه حضور دارند، زیبایی‌شناسی آنان در حقیقت شکلی است که آنان می‌خواهند خودشان و دیگران از این طریق آن صحنه را دوباره به یاد بیاورند. آن فضا بیرون موضوع و بیرون از ذهن عکاس است، ولی براساس شخصیت عکاس و نسبت فکری او با واقعیت (بعدتر به آن خواهیم پرداخت) شکل می‌گیرد و در محیط عکاسی به شکل مواجهه بدن او، وارد چالش با موضوعات می‌شود.



عکس پائولو پلگرین، توضیح کوتاه:  
لبنان، مردم در حال تماشای بیرون کشیدن اجساد حاصل از موشک باران هستند.





عکس از جیمز نچوی. توضیح کوتاه:  
خانواده‌ای اهل بوسنی برای از دست‌دادن پسرشان در جنگ مویه می‌کنند.

### این روش چگونه ساخته می‌شود؟

این روش وقتی امکان بروز می‌یابد که عکاس خودش را درون یک فرایند و بازیابی مدام ببیند، نه اتمام. یعنی فعالیت عکاسی و عکس‌های خود را، نه صرفاً به عنوان نوعی سند تمام شده، عکس، خاطره، که به عنوان اسنادی موجود و زنده که بیانگر نحوه برخورد و مواجهه او با موضوعات درون واقعیت بزرگ‌تر (جامعه) ببیند، آن وقت می‌تواند مواجهه و استفاده تکنیکال خود را زیر سؤال ببرد. امری که مستلزم آن است تا او از قبل نسبت به فراوانی تکنیک و ابزارهای این کار که به شکل مستقیم روی زیبایی‌شناسی تأثیرگذار هستند آگاه باشد. اما این آگاهی تا وقتی در حد اطلاعات است نقش بازی نمی‌کند، این آگاهی در روند بازیابی، نیازمند نوعی آموزش است که در آن اطلاعات و آگاهی عکاس به خودآگاهی او گره بخورد. یعنی نوعی آگاهی از عکاسی مستند که ضمن درستی اطلاعات با شخصیت او هم‌گره و هم‌راستا باشد و این قابلیت را داشته باشد تا فردیت و شخصیت او را درون شکل مواجهه (از طریق بدن) و انتخاب تکنیکال هم تعریف کند. بعد به آرامی او می‌تواند طرح‌واره‌های

تجربه‌های شخصی را در شکاف میان خودش و عکس‌ها پیدا و رفع کند. مدرسان عکاسی مستند در ایران وقتی با این اختلاف سطح ذهن دانشجویان و آثارشان روبرو می‌شوند توصیه تکنیکال یا تئوریک می‌کنند؛ روش ماهی گرفتن را یاد نمی‌دهند بلکه درباره ماهی‌گیری توصیه تکنیکی یا تئوریک می‌کنند که مشکل را در بلندمدت برطرف نمی‌کند. علت را قبل‌تر به شکل خلاصه گفتم: آموزش تک‌موضوعی به هم‌ناپیوسته است و امکان فهم چگونگی اتصال مفاهیم را در فقدان روش، دریغ می‌کند. برای مثال به عکس‌ها نگاه می‌کنند و به عکاس می‌گویند اگر عکس‌ها سیاه و سفید باشد بهتر نیست؟ اگر از این موضوع را پرتره می‌گرفتی بهتر نبود؟ چرا این عکس را انتخاب کردی؟ این یکی بهتر است چون ترکیب‌بندی بهتری دارد و اگر بررسی ترکیب‌بندی بهتر چیست، می‌گویند این توازن خطوط و فرم‌ها، این پرسپکتیو و آمیزش رنگ‌ها خوب است ... یا فلان مکتب عکاسی را بخوان، فلان عکاس چنین مطلبی نوشته آن را بخوان، از فلان ایسم هنری یا کتاب نقد عکس الهام بگیر. این حرف‌ها اشتباه نیست اما از آنجا که تکلیف عکاس را با موقعیت‌های بعدی و مهم‌تر با زندگی‌اش روشن نمی‌کند، کارساز نیست. چون موقعیت‌های بعدی شامل مواجهه عکاس با موقعیت یا انسان‌هایی خواهد بود که به کلی با آن فضای قبل تفاوت دارد. مثلاً عکاس، عکس کویر را نشان استاد می‌دهد و راهنمایی می‌گیرد اما فردا می‌خواهد برود از مراسم معرفی شهردار شهر عکاسی کند و به همین نسبت تغییر موقعیت، او را با سردرگمی روبرو می‌کند و نمی‌تواند نصیحت آن استاد را به عمل درآورد. برای همین بایست برود خدمت استاد دیگر تا بداند در مرحله بعدی چه کار کند، یا نرود، و به شکل فاشیستی بگوید در بی‌اشکال بودن عکس‌هایم شک ندارم که این موضوع هم بلاهتی است. ناتمام، چرا که او روند و راه گفتگو را از پیش درباره آثارش بسته است. چه کسی می‌تواند بگوید راه فهمیدن یک جا تمام می‌شود؟ چه آن فهم مربوط به عکس باشد و چه متن. آیا کسی توانسته از تصور یک‌طرفه خوب بودن خودش، به حقیقت ماجرا که بهتر شدن است ارتقاء یابد؟ خوب وجود ندارد، خوب‌ترها وجود دارند.

اگر بخواهیم این رفتار فاشیستی را کمی تحلیل کنیم و بفهمیم از کجا می‌آید، واکنش به همان توصیه‌های ناقص، تکنیکال و تک‌موضوعی است که مدام با تغییر موقعیت‌ها عوض می‌شوند و دانشجویان عکاس جوان را به اضطراب، ترس و گرفتن حس اعتماد به نفس هنگام عکاسی یا دیدن آثارش دچار می‌کنند. بالطبع در ادامه فرد دچار نوعی حس غرور می‌شود که واکنشی دفاعی نسبت

به بی‌ثباتی توصیه‌ها و قضاوت‌ها است تا خود را بیرون از آن دایره ترس و اضطراب‌ها این بار درون حریمی امن دریابد. اعتماد به نفس زیاد که خود را در قالب غرور و بستن راه ارتباط نشان می‌دهد واکنشی است به «عدم داشتن آن». به قول روان‌شناس مهم قرن بیستم، ژاک لکان<sup>۱</sup>، دیوانه نه فقط آن‌گدایی است که فکر می‌کند پادشاه است، بلکه پادشاهی است که فکر می‌کند پادشاه است.

از آنجا که فرد در واکنش به سیستم اشتباه توصیه و قضاوت‌ها راه برون‌رفتی نمی‌یابد و خود را نیز از موقعیت یادگیری جدا می‌کند، به همان نسبت موقعیت نابرابر را به شکل برعکس در شعاع خودش تکرار می‌کند.

البته نباید از طرح این موضوع یک‌طرفه گذشت چون طرف دیگر امتداد ماجرای تک‌موضوعی بودن توصیه و قضاوت‌ها و فقدان توجه به اهمیت «روش» توسط اساتید، خود هنرجویان و دانشجویان هستند، آنانی که ارزش توصیه را با قیمت آن می‌سنجند و هر کجا مشورت راحت و رایگان باشد آنجا حاضرند. درحالی که یک استاد عکاسی اگر استاد باشد و شاگرد اگر شاگرد، بایست در طول یک زمان مشخص روی ساخت نگاه کارکنند، این «استاد به آن استاد شدن»ها، یا رفتن به لاک دفاعی و شخصی به جای تمرکز و حل مسئله باعث پراکندگی، عدم انسجام و عقیم‌ماندن ساخت نگاه شخصی می‌شود. این گروه دانشجویان و عکاسان به دنبال کشف حقیقت نگاه خودشان نیستند، بلکه دنبال نوعی تأییدند که معدل نظر جامعه عکاسی در آن زمان است، تا فرد به عنوان عکاس تأیید شود. این گروه نمی‌داند این قضاوت در صورت انجام، نسبی، کوتاه‌مدت و وابسته به همان آدم‌ها است و از طرف دیگر، هنر واقعی در ابتدای امر بازتاب‌های هنرمند برای خودش است و فردی که این را نمی‌خواهد اساساً هنرمند نمی‌شود، بلکه در بهترین حالت آلوده کاری هنری می‌شود. میان این دو تفاوت است. همان‌طور که برخی شاعرند، بیشتر آلوده به شعرند. نگاهی به شرکت‌کنندگان و برندگان دوسالانه دهه‌های گذشته، نشان می‌دهد عکس که هیچ، خبری از عکاسان برگزیده آن نیست، آنان کجا هستند؟ و چرا آن عکس‌ها دیگر توجه پیشین را در ما بر نمی‌انگیزند؟ جواب این سؤال، ریشه در شکل پراشکال طرح درس‌ها و توصیه‌ها و قضاوت‌های کوتاه‌مدت و تک‌موضوعی دارد و سر دیگر آن به دانشجو و عکاسان جوانی که حقیقت را با تطبیق دادن مواجهه خود به نظر دیگران یکی کرده‌اند، و در این

تقلیل، واقعیت را به عرف فرو می‌کاهند، و در نتیجه مواجهه و زبان شخصی خود را از دست می‌دهند و دچار اختراع دوباره چرخ می‌شوند، از طرفی می‌دانیم که شخصیت ما متکی به نحوه به کارگیری زبان شخصی است و گرنه در حالت عرف، کس دیگری از گلوی ما سخن می‌گوید. این کس دیگر می‌تواند قدرت باشد، سنت باشد، عادت یا اطاعت.

بیان شد که اساتید، روش ماهی‌گرفتن را یاد نمی‌دهند بلکه درباره ماهی‌گیری توصیه تکنیکی یا مفهومی (تک موضوعی) می‌کنند، درحالی که مهم‌ترین مقوله ماهی‌گیری فارغ از اینکه مسائل تکنیکی آن را بایست بدانیم تا بتوانیم آن را اجرا کنیم این مسئله هم هست که **کجا بایستیم؟** کجا ایستادن یک ماهی‌گیر یا یک شکارچی مهم‌ترین تخمین ذهنی و حرفه‌ای او در رسیدن به نتیجه است. بدون پرسش از خود که **کجا بایستیم**، فرایند ماهی‌گیری یا شکار به یک قمار و تصادف تبدیل می‌شود. تشخیص شکارچی و ماهی‌گیر است که او را موفق می‌کند و نه صرفاً انجام عمل ماهی‌گیری.

سؤال از اینکه **کجا بایستیم**، مسئله کلیت و روش را مطرح می‌کند، چون جایی که من ایستاده‌ام در مقایسه با موقعیت یا واقعیت بزرگ‌تر است که معلوم می‌شود، چنان چه ماهی‌گیر با این پرسش، ناچار است کلیت رودخانه، یا دریاچه را به یاد بیاورد و درون آن کلیت و موقعیت با روش دست به انتخاب جای ممکن بزند. تعیین دقیق آنجا ناممکن است اگر او نداند با کدام روش، درون آن موقعیت می‌توان به انتخاب رسید. بدون روش، هر کجای رودخانه می‌توان ماهی گرفت، هر کجا که ما فکر کنیم ماهی دارد، اما تشخیص و تجربه ما در «روش» است که موجب می‌شود تخمین ما به حقیقت ماهی‌گرفتن به شکل واقعی<sup>۱</sup> نزدیک شود، در غیراین صورت وارد یک بازی برد و باخت می‌شویم که غیرحرفه‌ای و تصادفی است.

در دنیای حرفه‌ای، شانس جایگاهی ندارد اما فرصت چرا؛ فرصت برای فردی قابل بهره‌برداری است که درون یک روش، در جای درست خود ایستاده است و امکان دیدن آن فرصت را می‌یابد. بنابراین تفاوت ما در تشخیص و به‌کارگیری فرصت‌هایی است که سر راه خود داریم و این مهم اتفاق نمی‌افتد مگر اینکه یک ذهن حرفه‌ای بتواند از طریق روش، جای ایستادن خود را درون کلیت بزرگ‌تری که در آن قرار دارد پیدا و فرصت‌های درون آن موقعیت را شناسایی کند. اگر بخواهم به آن دو عکاس که روش مواجهه‌شان را معرفی کردم دوباره

رجوع کنم، جای ایستادن برای جیمز نچوی و پائولو پلگرین، از روش مواجهه آنان می‌آید، در نتیجه فرصت هم در ادامه آن مواجهه رخ می‌نماید و گرنه بیرون از آن روش یا شکل مواجهه، همه چیز آستن شانس است و بدین وسیله چون همه چیز آستن شانس است فرصتی به وجود نمی‌یابد.

**این نکات را گفتم تا به ضرورت نوعی آموزش عکاسی مستند که بتواند از طریق روش، ذهنیت هنرمند را در روند عکاسی کردن حفظ کند، تأکید کنم.** همان‌طور که بیان شد روند عکاسی می‌تواند مخل معنا باشد؛ بدون روش که معنای مورد نظر عکاس بتواند درون آن حفظ شود و عکاس بتواند آن را درون واقعیت و در روبروشدن با موانع به کار بگیرد؛ توصیه‌های تکنیکال یا مباحث تئوریک صرف فاقد روش و منحصر به کلاس‌های تاریخ هنر، نقد عکس با عناوین گل‌درشتی مثل نقد پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی یا اکتفا کردن به جملات قصار عکاسان و ... است که همان افتادن در چرخه مباحث انتزاعی است و تصور آن تنها به این دلیل میسر می‌شود که محدود به فهم «عکاسی بدون بدن» است، یعنی در نظرنگرفتن محدودیت و امکان پیش روی عکاس درون واقعیت، درحالی که با روش است که می‌توان با «واقعیت» مواجه شد و نه با توصیه و سخنرانی. مباحث تئوریک که نسبت خود را با کنش عکاس درون موقعیت خاص روشن نمی‌کنند، یا اگر می‌کنند صرفاً برای تولید اثر هنری است و نه چگونگی بازتاب واقعیت اجتماعی آن موقعیت، این مسئله آنجا حاد و بحرانی می‌شود که این رویکرد انتزاعی به نگاه مستند اجتماعی می‌آید و آن را تبدیل به چاقوی کندی می‌کند که به درد یادگاری نوشتن می‌خورد و نه پوست‌کندن.

توصیه و سخنرانی همیشه «درباره واقعیتی» است، اما «روش، زدن به دل آن واقعیت» است و همین مواجهه مستقیم و روش‌مند با واقعیت است که روی آن خط می‌اندازد و شاهد یا زهر درون آن را بیرون می‌آورد. عکاسی کردن برخلاف نویسندگی، یک روش است؛ یعنی از طریق به کارگیری روش، نگارش آن ممکن می‌شود. امروزه آموزش آن شبیه آموزش نویسندگی است، بدون در نظر گرفتن بدن، با محتویات انتزاعی پیش می‌رود، و تمرین‌های کلاسی هم چون برآمده از آن محتویات است، پراکنده و فاقد روش منسجم برای روبرو شدن با واقعیت چند بعدی است. این غلبه کردن محتویات بر روش، «عکاسی کردن» را که نوعی تجربه «شدن» است و نوعی «مواجهه زنده با واقعیت»، تبدیل به «عکاسی» می‌کند، یعنی از یک مواجهه و شدن، یک انتزاع و مفهوم برمی‌سازد، در حد

## اجسادى متنوع از شدن‌هاى پيشين و آن را الگوى اجرا در اكنون تاريخى مى‌كند.

«عكاس» درون واقعيت زندگى مى‌كند و واقعيت عكاسى كردن او، با به‌كارگيرى روشى كه او درون آن به عكاس تبديل مى‌شود ممكن است؛ وقتى عكاس مى‌تواند آگاهى خود را تبديل به خودآگاهى كند كه بتواند با به‌كارگيرى روش، بر تمايز و تضادهای کار خودش غالب شود. بدین وسیله تجربه انجام هر کار جدید نیست بلکه مواجهه‌ای جدید با واقعیت از طریق روش خواهد بود، چون واقعیت سرچایش است این ما هستیم به عنوان عكاس، كه با عكاسى كردن از طريق موضوعات از زاويه‌هاى متنوع با واقعيت مواجه مى‌شویم و مهم‌تر اينكه، در حين اين مواجهه خودمان نيز دگرگون مى‌شویم. قبل‌تر گفتم، تفاوت ما در تشخيص و به‌كارگيرى فرصت‌هاى هست كه سر راه خود داريم و اين مهم اتفاق نمى‌افتد مگر اينكه يك ذهن حرفه‌اى بتواند از طريق جاى صحيح ايستادن، آن فرصت‌ها را شناسايى كند. جاى ايستادن بدون دخالت ذهن در عينيت ناممكن است و اين دخالت ذهن در حين عكاسى كردن، (نه قبل آن و نه بعد آن) از نوع مفهومی و تئوریک نیست، بلکه نوعی ذهنیت است كه از طريق مواجهه در موقعيت، خود را نشان مى‌دهد.

اين موارد را مى‌توان به اين شكل خلاصه كرد، اين موارد در ارتباط متقابل با هم هستند:

ذهن يا ايده عكاس  
مواجهه-روش-بدن-تكنيك  
جاى ايستادن  
عينيت يا موضوع عكاسى

همان‌طور كه عكاسى كردن بدون فهم اهميت «روش مواجهه» تبديل به روندى غير حرفه‌اى مى‌شود، كتاب آموزش عكاسى، يا تدريس عكاسى مستند بدون روش به نوعى تكرر همان شبه‌حرفه‌اى گرى است، فقدان بدن، باعث مى‌شود مباحث ضمن درست‌بودن جاى واقعى خود را درون زندگى و مواجهه فرد درنيازند و به عنوان مقولات انتزاعى پراكنده در حد اطلاعات در ذهن عكاس باقى بماند و فرايند تبديل خود را به آگاهى و سپس خودآگاهى او طى نكند. روش در اين حالت بايد ضمن درستى، شكست و فرجام‌هاى بعدى يك هنرجو، عكاس يا فيلم‌ساز جوان را در واقعيت تخمين بزند و از قبل جلوى هدررفتن

انرژی، وقت و عمر را بگیرد تا عرصه برای کنش متکی به معنا و خلاقیت گشوده شود، تا بتوان از طریق به کارگرفتن روش در خلال عکاسی کردن، آن اطلاعات به آگاهی و درون تجربه عکاس به خودآگاهی او تبدیل شوند و رنگ و بوی او را بگیرند. در حقیقت از طریق به کارگیری روش، عکاس خودش را آزاد می‌کند، از چه؟ از آموزش و توصیه‌های تک‌موضوعی ناقص که او را اسیر شکلی از «عکاسی» می‌کند و او توان بیرون آمدن از آن شکل را از دست می‌دهد و بدین وسیله «شدن عکاسی کردن» را از او می‌گیرد و میان فاصله ذهن و عین او قرار گرفته و از این طریق امکان لذت‌بردن از آن چیزی که هست را از او دریغ می‌کند و بدین وسیله سد محکمی میان روند تبدیل آگاهی به خودآگاهی برمی‌سازد.

این کتاب نقشه کشف طرح‌واره‌های انتقال از آگاهی به خودآگاهی در عکاسی مستند است و به شما کمک می‌کند دنیای عکاسی مستند را عمیق‌تر بفهمید و تجربیات متفاوت را طبقه‌بندی کنید و در راه خودآگاه‌شدن قدم بردارید. در کتاب، برخلاف روش روبرو در کلاس، این انتقال از آگاهی به خودآگاهی، درون روش و روند و نحوه آگاه‌شدن، جاسازی می‌شود و مباحث کتاب به شکل درون ماندگار پیش می‌روند. اینجا شناخت ما از تاریخ این رشته نه به شکل جمع‌آوری اطلاعات، که فلان عکاس چه کسی بود و چه کرد، یا فلان ایسم چه عقیده‌ای دارند، که به شکل فلسفی و بر اساس طبقه‌بندی آنچه تا به حال انجام شده و می‌شود به پیش می‌رود. امروز اینترنت دسترسی همگان را به آنچه هست و انجام شده آسان کرده، مسئله اصلی این است که با این همه اطلاعات و تنوع‌ها چگونه روبرو شویم تا درون آن گم نشویم و بدن خود را از طریق مواجهه و عبور از آن‌ها بسازیم، نه اینکه در این مواجهه‌ها بدن خودمان را گم کنیم. کشف صدای شخصی، در دنیایی که بر اساس تنوع و تکثیر صداها و سلطه نوعی بر نوع‌های دیگر به پیش می‌رود، در حقیقت به معنای جستجوی بدن است برای روحی که می‌خواهد تعین‌های واقعی خود را حفظ کند و این جستجو حتماً نیازمند نوعی روش است که درون روند کامل و کامل‌ترشود.

تعریف اول، تعریف عمومی عکاسی مستند اجتماعی:

**عکاسی مستند مطالعه تصویری انسان در محیط است.**

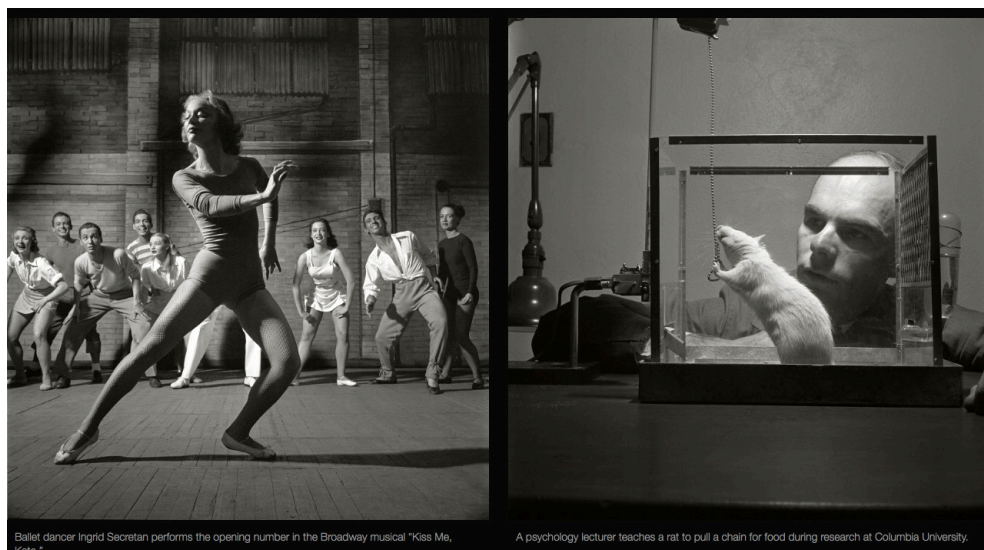
به انتخاب کلمات دقت کنید، آیا گفتم عکاسی مستند تصویر انسان در محیط است؟ خیر! این را نگفتم! گفتم «مطالعه کردن» انسان در محیط است، آن هم

به شکل تصویری. از مطالعه کردن چه می‌توان فهمید؟ مطالعه، حرکت و ارتباط متقابل چشم با ذهن متمرکز به روی موضوع است. مطالعه، گونه‌ای «دیدن پیوسته» است که با حرکت هم‌زمان ذهن کامل می‌شود. بنابراین دیدن برای عکاس مستند شامل نگاه کردن همراه با دخالت دادن ذهن حین تماشاست و این روند تا رسیدن به هدف دنبال می‌شود. شبیه خواندن صفحات یک کتاب که با ادامه حرکت متقابل چشم و ذهن به هدف خوانش و فهم نائل می‌شویم. از این نظر نگاه کردن عکاس مستند نوعی **Observation** است و نه فقط **Seeing**. چون حین دیدن، فکر عکاس دخالت دارد و با آن در تماس مسقیم و فعال است. افراد زیادی روزانه از پله‌های ساختمان اداری بالا می‌روند و آن‌ها را می‌بینند، اما عکاس مستند فرم، تعداد و چگونگی قرارگیری آن‌ها را با جزئیات می‌بیند و به ذهن می‌سپارد. این نگاه چون به همراه ذهن و فکر حرکت می‌کند، دیگر دیدن خنثی نیست، بلکه **Observation** واقعیت است. این نگاه به فکر متصل است و با نگاهی فرق دارد که صرفاً تماشا می‌کند و چیزی را در دیدن بر چیز دیگری ترجیح نمی‌دهد. **Observation** مستلزم این است که موضوعات را ضمن پیوستار بودن، به شکل تک نیز ببینیم و تکینگی آن‌ها را درون درک شخصی خود بیاوریم. این نگاه فعال ضمن استمرار، آگاهی را به همراه خود به نگاه کردن ما می‌آورد، حتی اگر در لحظه تماشا ما در اندیشه خاصی نباشیم نگاه ما عمق آگاهی و حس ما را با خود به پیش می‌آورد.

بنابراین نگاه برای عکاس مستند، یک نگاه رهاشده و بی‌تعلق نیست، این نگاه کیفیتی کاملاً متفاوت از نگاه کردن معمول دارد، نگاهی است که هدفی را دنبال می‌کند، با نگاه کردن، خودش را در موضوع بازمی‌بیند و موضوع هم این بازشناسی را به او بازمی‌تاباند، با ادامه این حرکت و استمرار است که نوعی فهم اتفاق می‌افتد و این «شناخت رفت و برگشتی» چون در یک محیط واقعی رخ می‌هد، همیشه نوعی مطالعه تصویری در محیط است، توسط یک انسان در مقام عکاس و رو به انسان‌های دیگر یا اشیاء دیگر در آن محیط. برای مثال، نگاه کردن مادر به کودکی که از بازی به خانه برگشته با نگاه کردن او هنگامی که در خانه بازی می‌کند به کلی فرق دارد. وقتی کودک از بازی برمی‌گردد مادر او را با چشم مطالعه یا برانداز می‌کند، تا مطمئن شود سالم است، دست یا پایش زخم نشده، لباس‌هایش دوباره کثیف شده، آیا مثل دفعه پیش دستانش با خوردن به زنجیر دوچرخه روغنی شده یا خیر. این نگاه خنثی نیست و حاوی نوعی خوانش و شناسایی است. قبل



از رفتن به مبحث بعدی حیف است از نظر استنلی کوبریک<sup>۱</sup> که هم عکاس زبردستی بود و هم کارگردان مهمی بگذریم. او می‌گوید: **Observation، هنر در حال انقراض است!**<sup>۲</sup> ضمن اهمیت آن و تأکید بر هنری بودن آن، به موقعیت سخت تاریخی اشاره می‌کند که این نوع نگاه در آن قرار گرفته است.



عکس‌ها استنلی کوبریک، منبع: وب‌سایت، بخش ویرایش شبکه سی ان ان

این تعریف عمومی عکاسی مستند است، تعریفی است که به راحتی قابل درک است. اما ضمن درست بودن، کلی و انتزاعی است و نیازمند توضیحات بیشتری است تا نوعی از مطالعه را در محیط واقعی رقم بزند. این فقدان، بهانه تعریف دوم می‌شود.

تعریف دوم، تعریف تخصصی عکاسی مستند اجتماعی تعریف عمومی برای اینکه به تعریفی تخصصی تبدیل شود باید روابط «انسان و محیط» را کامل‌تر توضیح دهد، پس تعریف عمومی را تخصصی‌تری کنیم و همان‌طور که بیان شد این تعریف مختص به عکاسان مستند اجتماعی و فیلم‌سازان مستند است که می‌خواهند نزدیک‌تر بروند و در جایگاه تخصصی

۱ - Stanley Kubrick(۱۹۹۹-۱۹۲۸)

۲ - Observation is dying art.

به شکل مستقل به عکاسی مستند یا فیلم‌سازی مستند و موضوعات پیرامون آن بیندیشند.

در این تعریف برای بررسی روابط میان «انسان و محیط»، «سه رابطه متقابل» را معرفی می‌کنیم:

انسان‌ها روی هم تأثیر می‌گذارند.

انسان‌ها بر محیط‌شان تأثیر می‌گذارند.

انسان‌ها با خودشان در ارتباط هستند، حتی وقتی با دیگرانند و از این جهت هم تأثیرگذارند.

این روابط از آنجا که متقابل هستند، به شکل برعکس نیز صادق‌اند:

انسان‌ها از هم تأثیر می‌پذیرند.

محیط بر انسان‌ها تأثیر می‌گذارد.

خود بر انسان تأثیرگذار است.

اول «رابطه‌ای که آدم‌ها با هم دارند»، دوم «رابطه انسان و محیط» است و سوم «رابطه شخص با خودش» در این آخری، به عنوان موجودی در هستی فارغ از اینکه کجا و با چه افرادی مانوس است. دو رابطه اول اجتماعی و از نوع معرفت‌شناختی است، اما رابطه سوم جنبه هستی‌شناختی دارد. یعنی در رابطه سوم، انسان به عنوان موجودی در هستی به خودش نگاه می‌کند فارغ از اینکه کجا قرار دارد و با چه کسانی مانوس است. حالا این سه رابطه با ما چه می‌کنند؟

انسان از ابتدای تولد در این سه رابطه قرار دارد. با رشد کردن، چشم‌های او به حضور در این روابط بازمی‌شود و در می‌یابد ارتباطات او با دیگران و خودش به هم مربوط هستند. به عبارت دیگر، انسان در روند رشد درمی‌یابد نوع ارتباط او با خود و نوع ارتباط او با دیگران و محیط، سه رابطه متقابل هستند که ایجاد تغییر در هر کدام بر دیگری اثر می‌گذارد و او درون این سه رابطه زیست می‌کند و از طریق تأمل کردن روی این سه رابطه می‌توان نحوه ارتباط آن‌ها را شناسایی و با مشارکت فعالانه در آن روابط، آن‌ها را معنادار کرد. این سه رابطه «موقعیت»‌ساز است، یعنی نگاه فرد را نسبت به موقعیتی باز می‌کند که در آن قرار دارد.

بسیاری از عکاسان از طریق شناخت این ارتباط و با میان کشیدن آن در زمینه‌های «تاریخی و فرهنگی و سیاسی» همراه با «علاقه شخصی»، ساختار زندگی حرفه‌ای خود را پی می‌ریزند. از همین جا است که آبشخور گرایش‌های متنوع عکاسی مستند شکل می‌گیرد. کسی که از منظره<sup>۱</sup> عکاسی می‌کند به رابطه انسان و محیط به معنی فضا اهمیت بیشتری می‌هد، کسی که پرتره می‌گیرد به رابطه انسان با خودش، کسی که عکاسی ژورنالیستی می‌کند به رابطه محیط و انسان به معنی سیاسی و اجتماعی آن می‌پردازد و... .

برای مثال: عکاس مشهوری که همه می‌شناسند، «استیو مک کوری<sup>۲</sup>» چطور به نگاه شخصی در مجموعه عکس خود می‌رسد؟ ریشه آن را در شکل آمیزش این روابط با علایق او می‌توان جستجو کرد. برای او رابطه انسان-محیط مسئله است و در نتیجه جغرافیا نقش مهمی در اندیشه او دارد. برای همین به کشورهای آسیایی و آفریقایی می‌رود و از انسان‌ها پرتره می‌گیرد و تأثیر محیط را روی چهره‌هایشان (انسان) مطالعه می‌کند. به قول خودش: «چون جغرافیا روی چهره آنان به خوبی تاریخ و فرهنگ آنان را نشان می‌هد». او از چه طریق به این درک می‌رسد؟ از طرف دیگر، رابطه «محیط-انسان» برای عباس عطار<sup>۳</sup> مسئله است؛ او از این رابطه در کشورهای ایدئولوژیک که رابطه محیط و انسان شکل سیاسی به خود می‌گیرد نه فرهنگی، مورد تأثیر واقع می‌شود و بالطبع آن را مستند می‌کند. این تنها دو نمونه بود، برای همه عکاسان این مسئله صدق می‌کند، عکاسان حرفه‌ای این روابط را درون فکر، سلیقه، و نوع مواجهه خود به نوعی خودآگاهی تبدیل می‌کنند.

---

۱ - Landscape

۲ - Steve McCurry(-۱۹۵۰)

۳ - (۲۰۱۸-۱۹۴۴)



عکس از استیو مک کوری. توضیح کوتاه: دختر افغان



عکس عباس عطار. توضیح کوتاه: جنگ عراق

«نگاه شخصی» قبل از رسیدن به فرم یا استایل عکاسی به وجود می‌آید؛ چیزی که می‌تواند عکاسی شما را به یک مسیر فکری- شخصی تبدیل کند. اما این نگاه از درون یک نوع مواجهه و سبک، بروز می‌یابد و تصویری می‌شود. استیو مک کوری نمی‌گوید من چهره شرقی‌ها را دوست دارم، او نمی‌گوید آنان زیبا هستند، یا زیبایی چیست! او اضافه‌گویی یا خاطره‌بازی نمی‌کند، بلکه نشان می‌دهد که چگونه چهره شرقی، آفریقایی یا اروپایی به جغرافیا و فرهنگ آن مربوط است و اساساً چرا او آنجاست؟ و چه می‌خواهد انجام دهد؟ عکس‌های او در حقیقت پاسخ‌های این پرسش خواهند بود و نه برعکس.

رابطه اول معطوف به تأثیر متقابلی است که شهروندان یک محیط (شهر، روستا، کشور، خانواده) روی هم دارند، حالا این رابطه می‌تواند از منظر تاریخی، سیاسی، اقتصادی یا فرهنگی مورد تأمل قرار بگیرد. تأثیری که خانواده بر زندگی فرزندان خود می‌گذارد و بالعکس، تأثیری که کودکان درون آن رابطه، با خود و دیگران برمی‌سازند.

رابطه دوم رابطه‌ای است که شهروندان یک شهر بر محیط‌شان می‌گذارند و بالعکس، تأثیری که محیط بر آنان می‌گذارد، برای مثال آلودگی محیط زیست یا آلودگی هوا یکی از مصداق‌های آن است.

رابطه سوم رابطه‌ای است که فرد روی خودش دارد و فارغ از جنسیت، ملیت و محیط روی خودش تأثیرگذار است، موضوعات هستی‌شناختی به این رابطه مربوط می‌شوند. شعرهایی که ما می‌گوییم، دل‌نوشته، خواب‌هایی که می‌بینیم، از این دست ارتباط‌های هستی‌شناسانه هستند، سلف‌پرده‌ها به معنای فلسفی و روان‌شناسانه آن مصداق این نوع ارتباط هستند.

بنابراین این سه رابطه را بدین شکل می‌توان ترسیم کرد:

انسان ↔ انسان (تاریخی، سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، جنسیتی)  
انسان ↔ محیط (محیط زیست، صنعت، سیاست سازمانی و بروکراسی، سیستم‌ها، معماری)  
انسان ↔ خودش (روان‌شناسی، فلسفه، مذهب)

این روابط روی هم تأثیرگذارند و بدین طریق گزاره‌های درهم‌تنیده هستند و ما در زندگی روزانه مدام این سه رابطه را در هم می‌آمیزیم و جدا می‌کنیم و آنقدر این درهم‌تنیدگی عادی به نظر می‌آید که کم‌پیش می‌آید از این

آمیزش، پرسش‌های بنیادین کنیم. اختلاط این سه، «موقعیت» اجتماعی و تاریخی هر کدام ما را به شکل فردی و در مقیاس بزرگ‌تر به شکل جمعی رقم می‌زند، پرسش‌هایی چون: چرا من در این روابط هستم؟ آیا من اگر از این رابطه بیرون بروم این رابطه تمام می‌شود یا خیر؟ این رابطه به مجرد حذف من، با یک دیگری تماس می‌گیرد و او را جایگزین من می‌کند؟ فرق من با او که جایگزین من می‌شود در چیست؟ چه شباهتی هست در زندگی من با او که جایگزین من می‌شود؟ و این جایگزینی چقدر آن شباهت‌ها را حفظ می‌کند؟ ترک من و بیرون آمدن از آن رابطه، مرا کجا و در چه روابط جدید و با چه انسان‌ها و طبقات اجتماعی دیگر، یا با کدام فضای تازه‌ای مرتبط می‌کند؟ چه شباهتی میان خودم و روابطی که مرا احاطه کرده‌اند وجود دارد؟ چه نسبت‌هایی میان این روابط وجود دارد که زندگی فردی و جمعی ما را به پیش می‌برد؟ این روابط چقدر خلاف آن چیزی است که من می‌اندیشم؟ من درون چه روابطی خودم را این چنین که هستم دریافته‌ام؟ و اگر روابط پیرامون من عوض شوند من انسان دیگری می‌شوم؟ اگر بله، چقدر این انسان جدید محصول رابطه جدید است و چقدر آن مربوط به تلاش و انگیزه خودی که می‌خواهم باشم؟ آیا من روی این روابط تأثیرگذارم یا این روابط روی من اثرگذار است؟ چه چیز شدت آن را تعیین می‌کند؟ چند درصد نارضایتی من از زندگی، محصول زیست درون این روابط است؟ و چند درصد مربوط به نشناختن این روابط؟ درکی که از زندگی دارم چقدر متکی به شناخت درست این روابط است؟ آیا درک خودم را از درون این روابط عبور می‌دهم؟ آیا این روابط اجازه عبور به من می‌دهند یا مرا سفت و سخت دربر گرفته‌اند؟ سلیقه من چقدر برآمده از زندگی در این روابط و چقدر محصول خلاقیت و ابداع خودم است؟ ...

پرسش‌ها باعث می‌شوند ذهن ما، به هزار توی این روابط و گزاره‌های درهم‌تنیده‌شده درون آن راه یابد و کوره‌راه‌های عرف و عادت را پشت سر بگذارد تا از دل آن مواجهه‌ها، راه شخصی مورد نظر را درون همان موقعیت‌های واقعی و درون همان روابط درهم‌تنیده دریافت کند. در غیر این صورت درون روابط درهم‌پیچیده‌شده حبس می‌شویم، بدون اینکه بدانیم چرا و چگونه. فعالیت فکری و توجه به این روابط توسط این پرسش‌ها باعث می‌شود نسبت «خود» با «دو رابطه‌ای» که در آن قرار دارد روشن شود و بالطبع با ادامه این نگاه پرسش‌گر، امکان‌ها، ضعف‌ها و امیدها در تلاش برای پیدا کردن نسبت واقعی‌تر میان خود و موقعیتی که در آن قرار گرفته‌ایم، سرپاز کند.

انسان را بدون «خود» نمی‌توان تصور کرد از طرف دیگر، بیرون از «رابطه انسان و محیط» نیز قادر به دیدن آن «خود» نیستیم. از یک طرف، خود به شکل عینی درون روابط آشکار نیست و از طرفی بدون آن روابط هم عینی، و قابل فهم نمی‌شود. زبان و کنش، واسطه‌های میان این ناپیدایی و عیان‌شدگی است. ما بدون زبان و کنش‌های یک فرد نمی‌توانیم از حال او باخبر شویم و از طرفی زبان و کنش او درون خودش، معنا و جنبه آگاهی و خودآگاهی دارد. در حقیقت **زبان و کنش**، نوعی واسطه و راه میان‌بر برای این فهم هستند. وگرنه خود درون عینیت جامعه نمودی ندارد و به همین نسبت درون ذهنیت فرد هم به تنهایی قابل شناخت نیست. به قول قدیمی‌ها، انسان مرز میان دو جهان بیکران است؛ جهان درون و هستی بیرون.

مسئله مهم اینجاست که چون در مرز است، با برخورد در رابطه «انسان-محیط» دچار چالش می‌شود و احساس می‌کند نیرویی به او فشار می‌آورد، این نیرو محصول برخورد فعال «خود درون رابطه انسان و محیط، رابطه با دیگران، یا تأثیر متقابل محیط بر خود» است. هنرمند یا عکاس مستند بایست بار یا نیروی چنین فشاری را حس و تحمل کند. اگر برای شما فشاری از جانب خودتان درون روابط اجتماعی وجود ندارد یا فشاری از روابط اجتماعی به سوی شما وجود ندارد، باید قبل از هر چیز از نبود این فشار، از خودتان سؤال کنید. نبود این فشار به معنی این است که شما این روابط را که سازنده موقعیت زندگی شما است، به عنوان یک اصل ثابت و نهایی پذیرفته‌اید و آن را بدیهی انگاشته‌اید و آن را واقعیت «خود» قلمداد کرده‌اید. به همین دلیل، امکان دیدن واقعیت بزرگ‌تر و موقعیت‌های سازنده آن روابط از شما دریغ می‌شود، یا اگر چیزهایی تشخیص دهید صرفاً چیزهایی خواهند بود که همه می‌گویند، و نه برآمده از درک و نگاه شخصی‌تان.

**قوت گرفتن نگاه شخصی، قبل از انتخاب‌های تکنیکال، مربوط به قدرت گرفتن «خود» درون این روابط است** وگرنه این روابط از زبان ما به شکل تکنیکال سخن می‌گویند و نه یک خود درباره این روابط. قوت گرفتن خود از طریق شناخت مرزهای خودش در این روابط، کمک می‌کند بتوان راحت‌تر و مطمئن‌تر در انتخاب‌های تکنیکال و شکل مواجهه دست به انتخاب زد تا بتوان به آرامی سبک و نگاه شخصی را با انتخاب‌های خود که برآمده از خودآگاهی است دامن زد. همان‌طور که بیان شد برای مثال، شما از منظره‌نگاری مستند یا همان **landscape** خوشتان می‌آید، از کجا معلوم این خوش آمدن واقعی است یا برآمده از یک حس موقت یا صرفاً انتخابی از



میان آنچه در دسترس بوده است؟ و اگر گزینه‌های دیگری بود شاید انتخاب شما فرق می‌کرد. حال اگر به شناخت خود به روابط میان «خود و محیط» و برعکس «محیط و خود» دقت کنید، به آرامی آن سلیقه درون موقعیت خودتان شکل آگاهی می‌گیرد و ریشه می‌دواند و به خودآگاه شدن شما نسبت به اینکه باید این نوع از سبک را برای چه و به چه شکل دنبال کنید کمک می‌کند.

شرط اول انجام کار عکاسی مستند اجتماعی، فهم درونی از چنین تنش و دیالکتیکی است. رابطه دیالکتیکال خود و جامعه، رابطه متقابلی که این دو با هم دارند منشأ بحث‌های مهمی است که کار هنری در آن فضا اتفاق می‌افتد، منظور از فشار، احساس یا درکی است که «خود» وقت مواجهه درون روابط ساخت‌یافته «انسان و محیط» و برعکس پیدا می‌کند.

بنابراین عکاس مستند این سه رابطه را مطالعه می‌کند و ضمن مطالعه با پرسش‌هایی که از خود دارد سعی می‌کند موقعیت انسان در محیط را بهتر و عمیق‌تر حس کند و بفهمد.

برخورد صرفاً مفهومی داشتن با عکاسی و بدون روش، همین اول کار مسیرش را جدا می‌کند، چون به اندازه حجم یک رمان درباره مسائل حرف می‌زند، فارغ از اینکه بگوید درون چه موقعیتی دست به چنین تحلیل یا نوع نگاه می‌زند؟ هنرمندان امروز کمتر از افرادی که در رخدادهای تاریخی زندگی می‌کنند تغییر می‌کنند. آنان براساس غلبه یک‌سویه محتوا، متأسفانه پرچم‌دار تغییر دیگرانند و نه خودشان و اگر بپرسی چرا، پاسخ آن ندیدن مواجهه دیالکتیکال خود درون روابط درهم‌تنیده شده است، از ندیدن شکافی که زیرپایشان قرار دارد. نتیجه اینکه برخورد انتزاعی با این شکاف، درک تاریخ را به عنوان امری زنده ناممکن می‌کند و واقعیت را چون تماشای برنامه‌ای از قبل ضبط‌شده در نظر می‌گیرد و مرده رخدادهای را واقعیت می‌گیرد و چون عکاسی کردن را از طریق مفهوم آن می‌فهمد و نه روش آن و نه با مواجهه درون زندگی از طریق دخالت خود، پس حرف‌ها، دستورالعمل‌ها، تفسیرها و قضاوت‌ها همه بر واقعیت بار می‌شوند. برای همین هر چه می‌گذرد به جای اینکه درون روابط، «خود» سبک‌تر و چالاک‌تر و آزادتر شود، سنگین‌تر و آغشته‌تر می‌شوند.

حال پرسش مهمی که مکمل بحث است را مطرح می‌کنم، «نام کلی این سه رابطه چیست؟» با پاسخ به این پرسش است که ذهن شما از آنچه بیان شد و پرسش‌هایی که به عنوان نمونه مطرح گردید، روشن می‌شود. من این پرسش را بارها در کلاس پرسیده‌ام و از اغلب



عکاسان یا هنرجویان کلاس شنیدم نام این سه رابطه «جامعه» است.

شما چه فکر می‌کنید؟ لطفاً چند دقیقه تأمل کنید و به جای ادامه، سعی کنید به این سؤال جواب بدهید، سپس مطالعه را ادامه دهید.

مجموع این سه رابطه برخلاف درک عمومی، جامعه نیست. جامعه منحصر به دو رابطه اول است. رابطه ما انسان‌ها در محیطی مشترک شبکه‌ای از روابط را به نام جامعه شکل می‌دهد. اما وقتی «خود» پا به میدان این «جامعه» می‌گذارد «واقعیت» شکل می‌گیرد و با چالش او در روابط چندگانه، شکلی از واقعیت ظهور می‌کند. از این مواجهه و روبرویی است که برای «خود»، سؤال‌ها، نگرانی‌ها و دغدغه‌هایی شکل می‌گیرد که بدون آن‌ها عکاسی مستند اجتماعی قادر به انجام وظیفه تاریخی خود نیست. نام این سه رابطه متقابل «واقعیت» است.

مجموع این سه رابطه به شکل کلی «واقعیت» را شکل می‌دهد و در نتیجه عکاسی مستند با واقعیت مواجه و روبرو است. کارکرد این تعریف برای این است که واقعیت را انتزاعی برداشت نکنیم و در نتیجه در واکنش به درک انتزاعی مان، عینیت جامعه که بخشی از آن در دسترس ماست را به کل واقعیت تبدیل نکنیم. اگر واقعیت فقط جامعه‌ای باشد که در دسترس ما قرار دارد دیگر نمی‌توان از فعلیت انسان یا همان خود درون آن جامعه سخن گفت و انسان را موجودی تأثیرگذار بر روابط درون جامعه نیز دانست و از طرفی رخدادها را بر اساس آنچه نیستند یا آنچه هستند ولی آن را پدیدار نمی‌کنند هم مورد بررسی قرار داد. قدرت هنر بر اعتباربخشیدن به آن خودی استوار است که درون شبکه درهم‌تنیده شده جامعه قرار دارد. هنرمند می‌تواند برای لحظاتی از آن جامعه جدا شود و بازتاب بدهد، مردم عادی قدرت چنین فاصله‌گیری را با امر اجتماعی ندارند، روزمرگی اساساً یعنی همین هم‌سطح شدن خود با روابط درون جامعه و هنر مؤلف آوانگارد یا پیشرو، دقیقاً بر ضد این روزمرگی تلاش می‌کند و در چنین سطحی، هنر با فلسفه و دین نسبت‌های آشکار و تاریخی‌ای دارد. از آنجا که این بحث در فصل دوم کتاب به شکل فلسفی ادامه می‌یابد و بحث مهمی است، صرفاً با بررسی یک مقوله، آن را اینجا به پایان می‌برم تا در جای دیگر این مسئله به شکل کامل‌تری بررسی شود.

دیالکتیک مارکس همچون دیالکتیک هگل، این واقعیت را یادآور می‌شود که نفی ذاتی واقعیت، اصل محرک و آفریننده است. دیالکتیک همان دیالکتیک نفی است. هر امر واقعی از صرف امر واقع بیشتر است. هر امر واقعی یک نفی و در ضمن محدودیت امکانات واقعی است. کار دستمزدی یک امر واقع است و در ضمن، مانع کار آزادی است که می‌تواند نیازهای انسانی را برآورد سازد. مالکیت خصوصی یک امر واقع است اما نفی اختصاص جمعی نیز هست<sup>۱</sup>.

جوهر این مطلب که به فهم این بخش از کتاب کمک می‌کند، این جمله کلیدی است که «هر امر واقع از صرف امر واقع بیشتر است». وقتی ما جامعه را واقعیت بگیریم، فهم این امر مازاد، سایه‌های امر واقع، که خود امر واقع نیست اما هم‌زمان با امر واقع پدید می‌آید، نادیده گرفته می‌شود. حرکت در استخر یک امر واقع است و در ضمن مقاومت آب در برابر شناگر مانع آن. راه رفتن یک امر واقع است و مقاومت هوا، خستگی بدن محدودیت امکانات واقعی آن. کار بدنی یک امر واقع است و اصطهلاک بدن محدودیت امکانات واقعی آن. دفاع یک‌جانبه از اقلیت‌های منطقه بالکان در اروپا امر واقع است و فروپاشی اکثریت سایه آن، چنان چه در تاریخ این شق دوم، در ادامه آن امر واقع رخ می‌دهد. اساساً تاریخ را مناسبات و تنش میان امور واقع و نفی‌های آن به پیش می‌برد، این سایه‌ها درون تاریخ دوباره مقابل امر واقع قرار می‌گیرند. در فلسفه فرق نگاه دیالکتیکال با سایر نگاه‌ها در این نکته است که در لحظه حال، امر واقع را با سایه‌اش ببینیم و بشناسیم و نه اینکه امر واقع را صرفاً عینیت آن چیزی که به سوی ما پیش آمده تصور کنیم و در نتیجه غافل گیر سایه‌هایی شویم که از امر واقع در تاریخ دوباره به سوی ما برمی‌گردند. این موضوع در ادامه بسط و گسترش می‌یابد، در اینجا صرفاً دانستن این نکته که در نگاه و منطق دیالکتیک (در آن اندیشیدن با واقعیت و دگرگون کردن آن مسئله است) همیشه امر واقع از صرف امر واقع بیشتر است؛ هدیه دادن به کودک امر واقع است و شرطی شدن او سایه آن!

تفکری که نتواند امر واقع را از صرف امر واقع بیشتر قلمداد کند درک تاریخی او در گرو درکی اجتماعی و ناقص باقی می‌ماند و امکان فهم کلی‌تر و تغییر براساس رویکرد تاریخی را از دست می‌هد. زمانه امروزی دوران این تک‌سویگی نگاه نسبت به واقعیت است، بعدتر به شکل مفصل به نقد و تحلیل آن می‌پردازم.

بنابراین واقعیت منحصر به جامعه نیست، به عبارت دیگر جامعه بخشی از واقعیت است، بخش‌های دیگر واقعیت را سایه‌های امور واقع و مشارکت

خودهایی شکل می‌دهد که درون ساخت جامعه فعال یا از آن کنار گذاشته می‌شوند.

این بودن و نبودن‌هاست که جامعه را می‌سازد و این چیزی نیست جز همان مواجهه خودها که درون آن ارتباط سه‌گانه، زبان، فرهنگ، دین، فلسفه و هنر را به وجود می‌آورند و مواجهه در جامعه را به واقعیت خود تبدیل می‌کنند. اگر بگوییم واقعیت جامعه است، آن وقت فرهنگ، زبان، دین، فلسفه، و هنر را که نقش‌های پررنگ و بخش ذهنی تاریخ هستند را نادیده گرفته‌ایم؛ یعنی موضوع اجتماعی را بدون آن چیزهایی که در ساخت آن تأثیر مستقیم و بسزا دارند، بازشناخته‌ایم. برای همین افرادی که صرفاً واقعیت را جامعه می‌دانند، نمی‌توانند از مرزهای آن جامعه فراتر بروند و عوامل برساننده آن جامعه را که درون ساخت اجتماعی وجود دارد اما به سادگی به چشم نمی‌آید را بیرون از فهم تک موضوعی، فهم و دنبال کنند، آنان بدون سایه امور واقع را می‌بینند و این دیدن چون حامل سایه‌ای از امر واقع نیست تخت و تک سویه است و فاقد حجم و چندبعدبودگی مخصوص واقعیت است، در نتیجه از دگرگون کردن تاریخ جا می‌مانند یا به عبارت دیگر همان جامعه‌ای را که از آن انتقاد دارند را در آثار خود دوباره بازتولید می‌کنند.

بزرگ‌ترین لطمه‌ای که این نوع برداشت تخت و یک‌سویه از واقعیت به عکاسی مستند ایران زده، تعریفی از عکاسی مستند است که واقعیت را همان چیز دم دستی یا چیزهای جذاب و پررنگ<sup>۱</sup> و بیرون‌زده از متن می‌داند، عینیتی که موقعیت عکاس برای او دسترس‌پذیر می‌کند. مشکل اینجاست که او حتی نمی‌تواند این دسترس‌پذیری را به کلیت آن تعمیم دهد و از یک واقعه اجتماعی، واقعیت آن را انتزاع کند، یا از امر واقع به سایه آن. او از پیش با تقلیل واقعیت به جامعه و فروبستن چشم به نقش روش، مسیر حرکت به سوی کلیت را فروبسته، بنابراین آن چیزی که با تقلیل «واقعیت» به «جامعه» نادیده گرفته را این بار با یک «عینیت دسترس» به کل واقعیت تبدیل می‌کند. بدین‌وسیله موضوع عکاسی مستند و بسیاری از فیلم‌های مستند ایران، منحصر به عینیت‌های دسترس‌پذیر شده است، موضوعاتی که به شکل غلوشده‌ای سعی دارند آن جامعه را نشان بدهند، انتخاب موضوعات غلوشده نشان‌دهنده این است که وجه تمیز دیگری میان موقعیت‌های اجتماعی وجود ندارد و عکاس و فیلم‌ساز آن موقعیتی که شکل «واپاشیده‌تری» دارد را موضوع تشخیص

می‌هد، آنچه درشت به چشم می‌آید را به واقعیت همه آن چیزهایی که به چشم او نمی‌آیند تبدیل می‌کند. او با ندیدن شکاف‌های واقعیت، این امکان فهم را از خود گرفته که هر انتخاب در موقعیت، به معنای انتخاب‌نکردن سایر گزینه‌های موجود در همان موقعیت است، گزینه‌های «برای او ناموجود» است که او را به سمت همان موضوعات غلوشده هدایت می‌کنند و حبس در این غلوشدگی، نوعی جعل واقعیت به نام یک امر واقعی گل درشت است. برای مثال، عکاسی مستند ایران از طبقات پایین جامعه به دلیل غلوشدگی‌های چهره، بدن، محیط و از طرف دیگر به نوبه خود از طبقات بالای جامعه به دلیل غلوشدگی مدرن از جنبه پارتی، آرایش، ورزش‌های خاص، سفر، لباس و دکور خانه، متعلقات، جراحی‌های خاص عکس زیاد دارد، اما طبقه متوسط، که نسبت به آن دو شکل، بی‌فرم است ولی سازنده تاریخ سیاسی دوران معاصر و هر چهارسال با رأی، دولت را عوض می‌کند، جز انبوهی از تک‌عکس‌های درهم، یا مجموعه‌های از پیش‌ساخت‌یافته یا همان استیج فتوگرافی و فاین‌آرت چیز درخوری برای روبرویی و مواجهه با واقعیت خودش ندارد. در حالی که از درون منطق زیست و واکنش طبقه متوسط و رویکرد سیاسی او است که آن طبقات اجتماعی بالا و پایین معنای واقعی زیست خود را بازمی‌یابند. اغلب عکاسان مستند (براساس تجربه) متعلق به این طبقه هستند، اما در تأیید حرف پیشین، چون به خودآگاهی نرسیده‌اند و از سبقه اجتماعی خود شناخت ندارند، (ضرورت شناخت خود در روابط)، از دیدن شکاف زیر پای خودشان غافل می‌شوند و جای دیگری دنبال حقیقت می‌گردند.

در کارگاه‌های جهانی عکاسی مستند، توصیه می‌کنند عکاسی را از موضوعاتی که می‌شناسید شروع کنید، این به معنی این نیست که هر موقعیت دسترس‌پذیری موضوع شما خواهد بود یا هر چیزی که حس کردید را نشان دهید، نه! مادر و پدر، طبقه اجتماعی، محله، رویکردهای همسایه‌ها به زندگی، روابط اقوام و خویشاوندان، سرنوشت هم‌کلاسی‌های سابق همان شکاف‌ها هستند، که با دیدن آن‌ها درون یک روند، با تأمل و بررسی آن‌ها درون «روابط سه‌گانه متقابل»، نوعی فهم از واقعیت پدیدار می‌شود که شما و واقعیت را، درون موقعیت زندگی به خودتان نشان می‌هد و گرنه هنوز خانه، محله، همسایه، دوست، و شهر خود را درک نکرده، تبدیل به مارکوپولویی می‌شوید که عکس‌های خبری، یا توریستی-کارت پستالی از مسائل اجتماعی و فرهنگی می‌گیرد با این تفاوت که جا و چیزهای از پیش کشف‌شده را به همان شکل دوباره کشف می‌کنید!

وقتی شما از درون شناخت خودتان و آن چیزهایی که می‌شناسید وارد درک روابط متقابل می‌شوید، به واقعیت بزرگ‌تری دست می‌یابید، آن وقت موضوع طبقات اجتماعی نه به شکل غلوشده‌اش، که به شکل واقعیت آن برای شما بروز می‌کند. دو مثال شاخص که برای خودم پیش آمده را می‌گویم تا مطلب کامل روشن شود:

- عکاس می‌گوید من مجموعه عکس مستندی کار کرده‌ام و می‌خواهم نشانت بدهم، از او می‌پرسم موضوع مجموعه چیست؟ می‌گوید: اعتیاد. می‌آید و وقتی عکس‌ها را می‌بینم، فقط از معتادان عکس گرفته، از او می‌پرسم این عکس‌ها داستان اعتیاد (واقعیت) نیست، فقط معتاد (موقعیت دسترس‌پذیر غلوشده) است. می‌گوید یعنی چه؟ می‌گویم اعتیاد یک امر واقعی است، معتاد یک بخش ماجرای اعتیاد است، او که برای معتاد مواد می‌آورد و بیزنس می‌کند، طبقه اجتماعی، شرایط اجتماعی‌ای که درون آن اعتیاد تولید می‌شود، خانواده، محیط، غایب است درحالی که همه آن‌ها کنار هم محتوا و واقعیت اعتیاد را می‌سازند. آن‌ها همان سایه امر واقع هستند.
- عکاسی تماس گرفت که عکس‌های مرا لطفاً ببین و نظرت را بگو. عکس‌ها را فرستاد، موضوع آن خانواده یک معلول بود، با لنز واید مخصوص عکاسی خبری شبیه آنچه در شبکه‌های خبری فرانس پرس یا آسوشیتدپرس می‌بینیم، عکاسی کرده بود و عکس‌ها از نظر تکنیکی خوب بودند، به او گفتم ایده‌ات چیست؟ قصه‌ات را بگو. او گفت این عکس‌های خانواده خودم است و ... به او گفتم آیا پدرت را این‌طوری به یاد می‌آوری؟ با لنز واید؟ اگر هر عکاس دیگری آنجا بود هم لحظه قرص خوردن او را که صورتش مچاله شده یا صحنه‌ای که برادرت را از شدت عصبانیت می‌زند می‌گرفت، در عکس‌ها ما فقط افراد معلول می‌بینیم، که تصاویر سیاهی است، البته متأسفانه بخشی از زندگی شما است، اما آیا همه آن است؟ گفت نه من نگاه صرفاً سیاه ندارم. گفتم قصه‌گو تو هستی اما در عکس‌هایت مشخص نیست که نسبتی میان شما برقرار است. آیا می‌خواهی این نسبت در عکس‌ها باشد یا نه؟ گفت می‌خواهم نسبت باشد. بعد سؤال مهمی پرسید: آیا لازم است

خودم فیزیکی دیده شوم؟ اگر لازم است می‌بایست دوربین را روی سه‌پایه بگذارم، گفتم نه! حضورت می‌تواند با تعیین شکلی از مواجهه و انتخاب تکنیکال و زیبایی‌شناسی در سری عکس‌ها حس شود. لازم نیست خودت حتماً داخل فریم باشی. الان این مواجهه اشتباه که محصول همان اقتباس سبک عکاسان دیگر است روی مواجهه شخصی تو سایه انداخته است. می‌توانی این سایه را حس کنی؟ پرسید چطوری به داخل عکس‌ها بروم؟ به او گفتم این سؤال اشتباه است! از خودت بپرس: چرا در عکس‌ها نیستی؟ چون در واقعیت درون ماجرا هستی، از خودت بپرس چه چیز مرا از واقعیتی که در آن هستم و آن را نشان می‌دهم جدا کرده است؟ در این مثال به روشنی می‌توان حساس‌بودن ماجرا را حس کرد، اینکه عکس نهایی آن چیزی که می‌خواهیم نمی‌شود به‌رغم اینکه تک‌فریم‌ها بی‌اشکال هستند. توجه به رابطه خود و روابط متقابل کمک می‌کند عکاس بتواند موضوع را مال خود کند، وگرنه موضوع مال خود را حتی اگر پدر باشد به باد می‌دهد و با چشم دیگر آن را یتیم می‌کند. او عکاس جوان مهربان و بالاستعدادی است مطمئن هستم الان توانسته جایی برای خود میان واقعیت خانواده‌اش درون عکس‌ها دست و پا کند.

بنابراین عکاس مستند از طریق تأمل بر روی این سه رابطه متقابل با واقعیتی روبرو می‌شود که خودش و موضوع را در بر گرفته است چون واقعیت محصول برهم کنش «خود» فعال با جامعه (رابطه متقابل انسان و محیط) است. به همین حد از تعریف واقعیت که جنبه آموزشی دارد بسنده می‌کنم، در جای دیگری به آن بازمی‌گردم.

### تعریف سوم

در ادامه تعریف تخصصی، فرض می‌کنیم از این سه رابطه به طرحی از واقعیت دست یافتیم، واقعیتی که دیگر مانند تعریف اول؛ انسان و محیط را جدا در نظر نمی‌گیرد چرا که از طریق تعریف دوم، روابط یاد شده میان «انسان در محیط و خود» نه به شکل جدا بلکه به شکل دیالکتیکی (رفت و آمدی) در مسیر تبدیل و تغییر قرار دارند. پس حالا می‌توانیم از تعریف دوم به تعریف سوم برسیم. در این تعریف می‌خواهیم این درک واقعی را به عمل عکاسی منتقل

کنیم، در این تعریف کنش ما است که آن دو تعریف پیشین را کاربردپذیر می‌کند و عکاسی کردن از این تعریف جان می‌گیرد.

ما در زندگی هم‌زمان دو چیز را با هم به جلو می‌بریم ولی به رابطه میان آن دو توجه نمی‌کنیم. همه فعالیت زندگی ما از طریق همکاری و چگونگی درهم‌تنیدگی این دو عامل، ساخته و پرداخته می‌شوند:  
**یک. «موضوع»، دو. «ایده».**

شما یک عکس را در ذهن مجسم کنید، آن عکس به دو بخش تقسیم می‌شود. «موضوع» آن عکس و عکاس آن یا «ایده‌ای» که پشت آن عکس قرار دارد. موضوع منحصر به آن چیزی است که می‌بینیم و ایده همان عکاس است و آن چیزی که در فرایند دیدن خود را نشان می‌دهد و ما آن را در عکس با دیدن خود درک می‌کنیم.

در زندگی، چگونگی آمیزش این دو، نوع آگاهی ما را شکل می‌هد. موضوع «بیرون» ما قرار دارد و ایده در «درون» ما شکل می‌گیرد. زندگی ما محصول رفت و آمد میان «موضوع و ایده» است، میان آن چیزهایی که می‌بینیم و آن چیزهایی که از آنچه می‌بینیم و تجربه می‌کنیم، می‌فهمیم.  
سعی کنید درباره فکر خودتان کمی صحبت کنید بدون اینکه موضوعی داشته باشید! می‌شود؟

سعی کنید از موضوعی حرف بزنید، بدون اینکه ایده یا درکی از خودتان را در آن دخالت بدهید! می‌شود؟  
پاسخ به این پرسش‌ها نه است، نمی‌شود! چرا که «ایده و موضوع» درهم‌تنیده شده‌اند.

نمی‌توان از فکر یا احساس بدون موضوع حرف زد، چون هر فکر یا احساس حول و حوش موضوعی تنیده شده است، به همین شکل نمی‌توانیم موضوعی را بدون دخالت ایده یا سلیقه خود انتخاب کنیم چون بالاخره آن موضوع را از میان بی‌شمار امکان دیگر انتخاب کرده‌ایم و همین انتخاب، نشان ایده و سلیقه درون ماست. بنابراین، تلفیق و درهم‌تنیدگی دنیای «بیرون و درون» را در همه تجربیات خود داریم و تمرین می‌کنیم. اتفاقاً همین جاست که آمیزش «سه رابطه متقابل» نمود می‌یابد. چون آن سه نوع رابطه، یا واقعیت درون چنین درهم‌تنیدگی‌ای، تعریف می‌شوند.

درک ما از واقعیت منوط به تفکر به رفت و آمدی است که میان ساحت «درون و بیرون» یعنی رابطه «انسان- انسان و انسان- محیط و انسان-خود» برای ما اتفاق می‌افتد.

در این حرکت رفت و آمدی، میان درون و بیرون، در روابط سه‌گانه، یک جایی احساس می‌کنیم نحوه ارتباط میان «درون و بیرون/ذهن و عین» تغذیه گاه و منشأ نگاه عکاسی ما می‌تواند باشد، آنجا را زاویه دید نسبت به جامعه انتخاب می‌کنیم و از آن زاویه به پدیده‌های اجتماعی می‌نگریم، آنجا دقیقاً جایی است که نوع و چگونگی عکاسی مستند ما رقم می‌زند. همان‌طور که با روبروشدن و تأمل بر آثار یک عکاس حرفه‌ای و جدی، به روشنی به زاویه دید خاص او نسبت به واقعیت پیرامون، پی می‌بریم. آنجا همان جایی که استیو مک کوری، عباس عطار و سایر عکاسان مؤلف، نگاه واقع‌گرای خود درون روابط سه‌گانه را با انتخاب نوعی زاویه دید سوپژکتیو، پی می‌ریزند. اینکه عکاسی شما کوتاه‌مدت باشد یا بلندمدت، ذهنی باشد یا به عینیت تمایل داشته باشد، به سوی ژورنالیسم میل کند یا عکاسی مستند هنری، به چه شکل و فرمی کارمان را ارائه کنیم و... از درون نگاه شخصی نسبت به این روابط درمی‌آید.

پس ما، به عنوان عکاس، نه موضوع هستیم و نه ایده به تنهایی، اینجا نوعی درهم‌تنیدگی اتفاق می‌افتد، انسان در رفت و آمد آگاهانه میان «درون و بیرون» به درک «واقعیت» می‌رسد و «حرکت» مدام ما میان «درون و بیرون یا همان ذهن و عین» است که واقعیت را برای ما پدیدار و معنا می‌کند. پس ضرورت برخورداری از «آزادی» و «حرکت» برای انسان نه صرفاً یک مقوله مربوط به دانش خاص، که نوعی مقوله وجودی است و درون مواجهه ما با جهان تعبیه شده است. اساساً آزادنبودن جوامع را می‌توان از فقدان این حرکت میان ذهن و عین انسان‌ها و شهروندان آن و در نتیجه چسبیدن به نوعی تک‌سویگی دریافت.

انسان در حرکت آزاد و آگاهانه میان درون و بیرون، به این نکته پی می‌برد که باید یک چیز را از سر راه «خود» رفع کند، اما برای چگونگی این رفع کردن باید مواجهه درون و بیرون خودش را مورد ارزیابی قرار دهد. او با تغییر مواجهه خودش است که می‌تواند آن روابط متقابل یا واقعیت را کامل‌تر درک کند و تغییراتی را به آن بدهد. هنگامی که تنش میان ما و دنیای بیرون رخ می‌دهد معمولاً سه واکنش متعارف یا سه نوع مواجهه با بیرون برای ما اتفاق می‌افتد و چون عادت می‌کنیم و این چالش را درون مواجهه خودمان نمی‌بینیم و احساس نمی‌کنیم، تبدیل به امر عادی و بدیهی می‌شود. برای شهروندان ایران اکنون سرنوشت اقتصادی مهم است، اما برای یک توریست در خیابان ولیعصر تهران، ترافیک و جنگ ماشین‌ها برای عبور زودتر به چشم



می‌آید، مردم تهران این مورد دوم را نمی‌بینند، چون آن را هر روز می‌بینند و برایشان تبدیل به امری بدیهی و عادی می‌شود. اساساً فهم واقعیت یک جامعه وقتی ممکن است که آن درک عمومی از واقعیت را کنار آن درک توریستی بگذاریم و از شکاف میان آن به روابط سه‌گانه‌ی دوباره کنیم.

در مثال دیگر، ما سفر را دوست داریم چرا؟ چون وقتی از زندگی درون روابط اجتماعی خسته می‌شویم، سفر رفتن نوعی بیرون آمدن موقت از فشار آن روابط است تا «خود» رابطه موقت دیگری را تجربه کند، درون آن ارتباط موقت، فشارهای قبلی از روی خود برداشته می‌شود و او بالطبع آرامش و آزادی بیشتری احساس می‌کند، وقتی از سفر برمی‌گردد با نگاه دیگری به همان روابط پیشین نگاه می‌کند. چرا؟ چون سفر «تک‌سوگی زندگی اجتماعی» را که بر اساس الگوی تکرار پیش می‌رود، به هم می‌ریزد، و رفت و آمد مسالمت‌آمیزی را میان ذهن و عین برقرار می‌کند.

وقتی متولد می‌شویم، جامعه قبل از ما وجود دارد و این «خود» است که در این مرحله کوچک و ناتوان است. «خود» درون دو رابطه اول بزرگ می‌شود، پس بر اساس صحبت‌های پیشین، «خود» از درون مواجهه یا اینترکشن است که خود را می‌فهمد و نشان می‌هد، خود درون مواجهه‌های اجتماعی رشد می‌کند و براساس آموزش، تربیت، میزان پذیرش از جامعه یا نپذیرفتن برخی جنبه‌ها یک‌جا درون همان جامعه می‌ایستد، یعنی یک‌جایی این مواجهه را کامل قلمداد می‌کند و نام این اتمام را بزرگسالی می‌گذارد، به معنای متداول آن البته، نه فلسفی. بزرگسالی جایی می‌شود که ما به خیال خود امکان فهم و روبرو شدن با واقعیت را به دست آورده‌ایم و به مواجهه‌های پیشین خود به شکل جوانی پایان می‌دهیم.

کودک که به دنیا می‌آید تحت تأثیر انسان‌هاست، از خانواده و سپس دوستان و به آرامی پا درون جامعه و فضای پرتنش آن می‌گذارد و به رفت و آمد میان خانواده و جامعه شروع می‌کند و در این رفت و آمد به بلوغ می‌رسد. از این نظر، می‌توان آن روابط سه‌گانه را برای مسیر کودک به بزرگسالی به این نحو تقسیم‌بندی کرد:

انسان - انسان = خانواده

انسان - محیط = جامعه

خود - انسان = تاریخ

اینجا هدف از روابط متقابل انسان همان روبرو شدن با خانواده، خویشان، همسایه‌ها و دوستان است و جامعه همان فضا و محیطی که کودک به آرامی چشم بر آن می‌گشاید. به آرامی این روابط همان‌طور که از پیش درهم‌تنیده هستند، درون زندگی کودک درهم‌تنیدگی خود را تکرار می‌کنند، اما شکل این درهم‌تنیدگی را هر کودکی در روند رشد خود تعیین می‌کند. فردی که فقط با خانواده و تحت تأثیر آن باشد اساساً اجتماعی نمی‌شود و فرد اجتماعی که «خود» را درون روند جامعه‌پذیری از دست بدهد، فردی تاریخی نمی‌شود.

از طرف دیگر بیان کردیم که «خود»، خودش را درون مواجهه‌ها در جامعه نشان می‌هد، مواجهه «خود» با جامعه، به سه واکنش عمومی می‌انجامد:

۱. فرد خودش را با بیرون سرگرم می‌کند، حتی وقتی که درباره فکر یا احساس یا تمایلاتش حرف می‌زند بیرون آن فکر را برای او به وجود آورده است. این نوع رویکرد «روزمرگی» را ایجاد و تکثیر می‌کند.

۲. آدمی که به دلیل شخصی به درون و به جهان خودش می‌رود و تمرکز بر موضوع‌های بیرون را رها می‌کند، او این کنار گذاشتن را واقعیت خود می‌پندارد، بنابراین خودش را از حرکت جامعه جدا می‌کند و در نتیجه «منزوی» می‌شود.

۳. نفر سوم، این دو را در خود دارد اما آن نیست بلکه آمیزشی از هر دو است و می‌تواند میان درون و بیرون رفت و آمد کند و بدین‌وسیله از خودش، ایده و موضوعات پیرامون ضمن در تماس بودن فاصله بگیرد، چون درون دیالکتیک، ضمن «در آنجا بودن» به دلیل حرکت رفت و آمدی، به یک موقعیت خاص تن در نمی‌هد و چون در حرکت است این درهم‌تنیدگی روابط برای او در تحول است. مواجهه‌های این فرد سوم، بیش از دو نفر اول دچار چالش و تنش است. آن دو چون از پیش نسبت به جامعه موضعی ثابت گرفته‌اند و آرامش آنان در گرو پافشاری روی آن موضع و رهاکردن مواجهه و روبرو شدن با تضادهای آن سوی امر واقع است، به آرامش خودساخته‌ای دست می‌یابند، اما نفر سوم جای ایستادن ندارد، مواجهه او چون مسافر در واقعیت رقم می‌خورد و ضمن حفظ بی‌تعلقی، به نسبت درون و بیرون امکان تحول و شناخت کامل‌تری از واقعیت را می‌دهد و همین موضوع باعث می‌شود نفر سوم، از تک‌سویگی نگاه و موضع بیرون بیاید و موضوعات را درون یک حجم و به شکل چندبعدی ببیند. نفر اول بیرون‌گروگان گرفته می‌شود و اساساً چیزی برای او و درک شخصی‌اش، جز تبعیت از دیگران و تکرار باقی نمی‌ماند، نفر دوم چون در درون به گروگان گرفته می‌شود می‌خواهد همه چیز را بدون دخالت مستقیم در موضوعات (بیرون) عوض کند، این موقعیت شبیه موقعیت روشن‌فکری امروز در

ایران است. این موقعیت یک و دو اصولاً شبیه موقعیت طبقه متوسط در هر جامعه‌ای است. این دو نفر چون موضع خودشان را از قبل ثابت کرده‌اند چالش نفر سوم را ندارند. از پیش نتیجه‌ای را به تمام واقعیت نسبت داده‌اند. آنان درباره موضوع‌های مختلف کار و صحبت می‌کنند، اما این کارها و صحبت‌ها چون از پیش درون یک موضع ثابتی شکل گرفته و نه درون یک مواجهه و فهم جدید از واقعیت همان موضع پیشین فرد را دوباره بازتولید می‌کند. برای نفر سوم، داستان مواجهه مخلوطی از هر دو است چون او هر جا باشد همیشه یک چیز هست و یک چیز نیست برای همین تضادها را بهتر می‌بیند و با تضادها به نیت آشتی و رفع آن‌ها و رفتن به یک سطح دیگری از آگاهی در مواجهه و کشمکش است.<sup>۱</sup>

فرد در حرکت میان ذهن و عین است که به شکل واقعی تناقض‌ها پی‌می‌برد و چشمش به آن‌ها باز می‌شود و تا این مواجهه‌ها صورت نگیرد، تناقض‌ها اگر هم درک شوند، رفع نمی‌شوند. در حقیقت برای فرد سوم مواجهه مستقیم با پدیده‌ها و تعارض‌ها و شکاف‌هاست که باعث درک و رفع آن‌ها می‌شود و نه از جایی بیرون از موقعیت درباره آن موقعیت‌ها، این بیرون‌بودگی ویژگی آن دو رویکرد ثابت در مقابل واقعیت است، رویکرد روزمره یا انزوا. وقتی به واقعیت فکر می‌کنیم درون واقعیت هستیم که به واقعیت فکر می‌کنیم، ولی وقتی موضع ثابت می‌گیریم و تک‌سویگی را روش مواجهه با پدیده‌ها انتخاب می‌کنیم این درون‌بودگی را درک و حس نمی‌کنیم. بنابراین بایست این امتیاز را به خودمان بدهیم که بتوانیم از طریق زبان و کنش‌های «خود» از روابط اول و دوم (جامعه) بیرون بیاییم و مواجهه شخصی را شکل بدهیم و با رفت و آمد میان «خود» و «روابط به هم‌تنیده جامعه» به «واقعیت» پی ببریم. از معتاد به اعتیاد و از اعتیاد به معتاد درون همان جامعه برسیم. روزمرگی، معتاد را مظلوم نشان می‌هد و منزوی، معتاد را آدم احمق یا بیمار و گرفتار در جبر جامعه می‌فهمد. اما شکل سوم درون رفت و آمد میان معتاد، محتوای اعتیاد و آن جامعه و تعین و واقعیت‌های واقعی آن، نه صرفاً یک دستورالعمل، یا حکم، یا قضاوت که به آگاهی از آن جامعه و واقعیت‌های بزرگ‌تری که وجود دارند و به هم متصلند، می‌رسد. آن فرد روزمره و آن فرد منزوی درون بحث اعتیاد مقصرند و از آنجا که بخشی از همان جامعه هستند حتماً نقش اجتماعی در آن دارند ولی یک‌سویگی منظر این اجازه را به آن‌ها

۱ - این مسئله فلسفی است و من در این بخش از کتاب در تلاش هستم ساده و در حد درس‌گفتار جلسه اول آن را به پیش برم تا در ادامه، ضرورت و جای بسط فلسفی آن بازتر شود.

نمی‌دهد نقش خودشان را درون آن معرکه ببینند، برای همین بیرون ماجرا درباره ماجرا سخن می‌گویند یا آن را تصویر می‌کنند.

عکاسی مستند بر اساس «مواجهه» شکل می‌گیرد و درون آن مواجهه‌ها به آگاهی می‌رسد. چالش همین جا شروع می‌شود، چون خود ما درون واقعیتی هستیم که قصد گفتن آن را داریم. برای مثال: «من» در واقعیت خانه به خانه می‌اندیشم بنابراین «تدریجی» و نه ناگهان قدرت فهم کامل آن را می‌یابم، چگونه؟ با «حرکت کردن» میان اتاق‌ها، راهرو، پذیرایی و تبدیل مکان‌های مجزا به یک فضای متصل بر اساس حرکت آگاهی، از طریق حرکت آگاهی‌ام به چگونگی گسست‌ها و اتصال‌ها. ریشه ساخت مجموعه عکس از همین نقطه و حرکت شروع می‌شود، از شناخت آجر به آجر آن خانه یا عکس به عکس آن. برای دیدن خانه باید در اتاقی بود و هم فقط در آن اتاق نبود، نه چسبیده به موضوع که نتوان از آن جدا شد و حرکت کرد و نه آن قدر دور که واقعیت به عنوان موضوع از نظر گم و ناپیدا شود، و نتوان درون خانه رفت تا بتوان آن را دید و فهمید. مجموعه عکس همان حرکت تدریجی ما درون خانه (موضوع) برای بهتر فهمیدن واقعیت آن است. جلسه بعد، روی حرکت آگاهی به شکل رشد ایده متمرکز و کار خواهیم کرد چون ریشه و بنیان فلسفی شکل‌گیری مجموعه عکس و پروژه عکاسی است. بنابراین در تعریف سوم، عکاسی مستند را به شکل کاربردی این‌طور تعریف می‌کنیم:

**عکاسی مستند تصویر کردن ایده‌ها از طریق موضوعات واقعی است.**

مثال، ما به فردی می‌گوییم برو از یک مغازه فست‌فود عکس بگیر، او عکاسی را می‌داند و فرآیند تکنیکی آن را درست انجام می‌هد. او می‌رود و عکس‌های یادگاری، توریستی یا تبلیغاتی با کیفیت خوب از مغازه و مشتریان می‌گیرد. ما از آن عکس‌ها چه درباره واقعیت می‌فهمیم؟ هیچ! هر عکاس دیگری هم بود آنجا را از زاویه دیگر و با کادر متفاوت‌تری نشان می‌داد، چون آن تصاویر تکرار همان لحظه‌ها و آناتی است که هر فردی انتظار دارد در رستوران ببیند و آن قدر آن را دیده دیگر به آن عادت کرده است.

اما نفر دوم عکاس حرفه‌ای است، خودش می‌گوید می‌خواهم به مغازه فست‌فود بروم، چون روی مقوله‌ای برای مثال «مصرف‌گرایی» یا «شهرسازی» کار می‌کنم، فست‌فود یک مصداق زندگی مصرفی در کلان‌شهرها است یا مصداقی برای نشان دادن شکل مراودات شهری و عمومی که مردم در آن با هم

وقت می‌گذرانند، من می‌خواهم به عنوان یک مکان متصل به پروژه‌ام از آن عکاسی کنم. او هم به آنجا می‌رود و از مغازه فست‌فود عکس می‌گیرد. اما چون او به دنبال مفهومی واقعی است که درون روابط متقابل جامعه آن را درک کرده، روند عکاسی او از اضافه کردن «خود» عکاسی به دو رابطه اول یعنی جامعه شکل می‌گیرد و نتیجه اینکه عکس‌های او صرفاً بازتولید دقیق همان مغازه و مشتریان نیست، چون می‌داند مصرف‌گرایی فقط منحصر به آن فست‌فود یا آن مشتریان نمی‌شود، (یادآوری مثال اعتیاد) فست‌فود یک تعیین آن نوع مصرف شهری است، می‌داند بعد از اینجا، بیرون خواهد رفت از تعیین‌های دیگر در موقعیت‌های دیگر اجتماعی که به آن ایده متصل است عکاسی خواهد کرد و عکس آن رستوران در مرحله ارائه کنار عکاس‌هایی که او از موقعیت دیگر می‌گیرد قرار خواهد گرفت، بنابراین عکس‌های عکاس دوم، نمایش دوباره مغازه فست‌فود نیست بلکه ثبت اتفاق یا رخداد یا صحنه‌ای است که می‌تواند در داخل مغازه اتفاق بیفتد و هم‌زمان ذهنیت او را از نوع مصرف یا شهرسازی نمایندگی کند. فردا او شاید از نمایشگاه اتومبیل‌های گران‌قیمت، اتومبیل‌هایی که نود و نه درصد مردم امکان خرید آن را ندارند عکاسی کند و تعیین‌ها و تکه‌های پازل را از موقعیت‌های مرتبط با مفهوم مصرف یا شهرسازی، بیرون کشیده و عکاسی کند.

همان‌طور که می‌بینیم نفر اول چون بدون هیچ ایده‌ای از قبل به مغازه می‌رود، نمی‌تواند خودش را درون روابط سه‌گانه بازیابد، به همین خاطر صرفاً محل را اسکن می‌کند و تصویری از مغازه ارائه می‌دهد به همان شکل که هر عکاس دیگری هم آنجا باشد آن را بازنمایی می‌کند، نوعی بازنمایی فاقد معنا و حس واقعی. چون از قبل «خود» درون آن روابط ناپدید و گم یا با موضوع و محیط هم‌سطح شده است. اما نفر دوم از قبل صاحب یک ایده است و به همین دلیل ضمن داخل مغازه‌بودن با آن هم‌سطح نیست و سه رابطه متقابل را از طریق انتخاب ایده و نوع مواجهه از پیش مورد بررسی قرار داده و هم‌زمان با آن مواجهه می‌شود.



عکسی از اینترنت توسط مردم



مک دونالد، عکاس: پیتر بیرنه، آژانس پی.آ.





اولین مک دونالد، مسکو ۱۹۹۲، مارتین پار



مک دونالد، ژاپن ۲۰۰۰، مارتین پار

عکاسی کردن صرفاً ثبت یک لحظه مکانیکال نیست بلکه با عکاسی کردن، آن منظره، آدم، موضوع یا محیط را بخشی از خودتان می‌کنید. تجربه فردی که از مغازه فست‌فود در قالب نوعی مصرف شهری عکاسی می‌کند را آن دیگری نمی‌فهمد و تجربه نمی‌کند. چون عکاسی کردن نفر اول هم‌سطح و چسبیده به موضوع است، برای همین سرد، خنثی، معمولی و پراکنده است. ولی عکاسی کردن نفر دوم به خاطر فاصله ذهنی که از پیش نسبت به موضوع گرفته‌گرم، پرجنب‌ویش و متمرکز است و نتیجه کارش بخشی از مواجهه او و موضوع است و قطعاً حرارت درون عکاس را با خودش دارد. برای عکاس اول فرق نمی‌کند موضوع چیست، او از تنوع چیزهایی که می‌بیند گزارش می‌گیرد و اصطلاح بازاری آن این است که ما مرده‌شور هستیم، فرقی نمی‌کند مرده چه کسی است، ما کارمان را می‌کنیم، اما عکاس دوم با موضوع وارد مواجهه می‌شود و مواجهه خودش را عکاسی می‌کند و از این طریق در تلاش است جهان درون و بیرون را یکی کند.

اگر یادتان باشد در تعریف دوم که به شرح چگونگی رابطه انسان و محیط (جامعه) گذشت، انسان و محیط دو عنصر منفک و جدا و بی‌ربط نبودند بلکه از طریق درهم‌تنیدگی آن سه عنصر یکی (واقعیت) می‌شوند و متقابلاً روی هم اثر می‌گذارند. اینجا عکاس «خود» است، مغازه فست‌فود «محیط»، مشتریان «انسان‌ها» و مصرف شهری «واقعیت» است، چیزی که هر سه اینها را با آن مفهوم واقعی یکی می‌کند، نحوه مواجهه عکاس با موضوع است.

اینجا در تکمیل موضوع می‌خواهم نکته کاربردی دیگری را اضافه کنم. چون دقیقاً همان جایی است که می‌خواهم تعریف دوم را به تعریف سوم جوش بدهم. جوشی که در ذهن شما اتفاق بیفتد و شما را در فرایند عکاسی با خودش سهیم کند و بدین‌وسیله دو مرحله قبل را در شیوه عکاسی‌تان درونی کند و نه اینکه در تعریف کاربردی سوم، ناگهان وسط عکاسی کردن بیفتیم و مراحل پیشین نادیده بماند! چون همان‌طور که بیان شد در فقدان روش، در حین عکاسی امکان از دست‌رفتن معنا وجود دارد. مثال از دست‌رفتن معنا در روند عکاسی را من در قالب تجربه‌ای در روستای ابیانه به ذهن می‌آورم:

سال‌ها پیش - شاید حدود یک دهه قبل - به همراه دو دوست برای عکاسی از مراسم عاشورا به روستای ابیانه که روستای قدیمی و تاریخی است رفتیم و یک شب را آنجا گذرانیدیم. صبح روز عاشورا شاهد اتفاق عجیبی بودم: بیست نفر عزاداری می‌کردند و چهل نفر عکس و فیلم می‌گرفتند! من شوکه شدم و آن روز عکاسی نکردم و به ذهنم نیامد که همین موقعیت غیرمعمول و کمیک



را قصه خودم کرده و آن را عکاسی کنم! چون آن وقتها تجربه این روزها را نداشتم و در حال ساخت مواجهه با جامعه و تأمل روی روابط سه گانه بودم. این فقدان معنا را نه در فرم جامعه‌شناسی مذهب اینکه چرا کسی عزاداری نمی‌کند یا چرا مراسم نمایشی است که فهمیدم خودم به عنوان یک عکاس مستند روش شخصی برای مواجهه با این موضوع ندارم و برای همین فقدان، همراه جماعتی چهل پنجاه نفری شدم که اساساً توریست، آماتور، یا عکاس حرفه‌ای هستند که به ایران به شکل مناسبتی نگاه می‌کنند و عکس‌هایشان در اغلب موارد شبیه یکدیگر است.

این چالش را بیان کردم تا بگویم درون مواجهه با امرواقع، امور واقعی دیگری خود را بروز می‌دهند، به شرط آنکه خود بتواند نسبت به پدیده‌ها بر اساس فکر، سلیقه و انتخاب‌های شخصی تصمیم بگیرد و انتخاب کند، یعنی خود درون روابط سه‌گانه حل نشود و از طرف دیگر خودش را از تعارض‌های درون آن جدا نکند و دور نیایستد. من اگر آن روز شبیه بقیه افراد عکاسی می‌کردم و به روی خودم نمی‌آوردم و از خودم نمی‌پرسیدم که درون موقعیت کمیک عاشورای ابیانه چه کار می‌کنم، امروز نمی‌توانستم به این شکل به عکاسی مستند نگاه کنم. اگر هم آن روز دور می‌ایستادم و ضعف خودم را به روی خودم نمی‌آوردم و موضوع را فراموش می‌کردم باز به همچینین. این انتخاب نه نزدیک و نه دور، باعث می‌شود فرد درون موقعیت و امور واقع دنبال نوعی مواجهه شخصی با جهان پیرامون خود باشد و با آن در رفت و آمد بماند و روش خودش را به آرامی بسازد.

بخشی از مصاحبه با دونالد وبر عکاس مستند خوش‌فکر و مطرح معاصر را می‌آورم:

برای همه نشریات کانادایی و خارجی کار می‌کردم، در یکی از مأموریت‌های عکاسی‌ام، در اوج انقلاب نارنجی ۲۰۰۴ کیف در اکراین بودم. در اینجا اولین گسست من مقابل محدودیت‌های تحمیلی فتوژورنالیسم تحت عنوان قصه‌گویی رقم خورد. برای چند روز متوالی من همان عکس‌ها را می‌گرفتم؛ افرادی که پرچم‌ها را بر می‌افراشتند، گل سرخ مردم معترض، سیاست‌مداران روی صحنه و ناگهان فهمیدم عکس‌های من بی‌فایده است چون آن‌ها فقط بخشی از جریان روزمره هستند که عکاسان دیگر در پوشش آن سهیم بودند. چرا من آنجا بودم؟ به این داستان باور نکردنی چه پیشنهادی می‌دادم؟ هیچ! جز حضورم و همکاری در انقلاب مدیریت‌شده‌ای برای مصرف رسانه‌ها.

از طرفی هیچ‌وقت انتخاب آگاهانه دور شدن از معرکه نبوده است، بلکه به شکل تدریجی توانایی دیدن ساختارهای دکور مستند را مشاهده کردم که هیچ ارتباط معناذاری نداشتند. چه کسی می‌گوید یک تصویر باید به روشی خاص گرفته شود؟ از کجا این منطق سرچشمه می‌گیرد؟ چرا حتی نمی‌فهمیم این سخت‌گیری‌ها از کجا شکل گرفته است؟ چرا ما با این استانداردها عمل می‌کنیم؟ من از شدت هژمونی رسانه‌ها ناامید شدم، جنبه‌ای که هیچ‌گاه در روزنامه‌نگاری مورد بحث قرار نمی‌گیرد. در وضعیت فعلی ما،

رسانه‌ها تحت چند شرکت جهانی ادغام می‌شوند که به ارزش سهام و سود فکر می‌کنند و گالری‌ها هم به شکل مصالحه و انحصاری تجارت می‌کنند. عکاسی باید یک «کنش مقاومت اخلاقی» در دنیای حرفه‌ای باشد و نه اینکه به بردگی یک ایدئولوژی تجاری مبتنی بر بازار بدل شود. بنابراین متوجه شدم می‌توانم (حداقل تلاش کنم) خود را از هنجارهای این صنعت جدا کنم. منبعی از آزادی را پیدا کنم که به روشی درست مربوط به خود داستان باشد و نه تعریف این صنعت از دکور زیبایی‌شناسی. علاقه‌ای به برتری زیبایی‌شناسی ندارم من می‌خواهم داستانی را تعریف کنم که دارای قدرت، طنین و پژواکی فراتر از نزدیک بینی خودم باشد.<sup>۱</sup>

در جای دیگری:

شاگردی از یزد داشتم؛ گفت می‌خواهد درباره عرب‌هایی که دهه شصت از عراق به ایران کوچانده شدند کار کند. می‌گفت آنان عصرها کنار بنای تاریخی امیرچخماق وقت می‌گذرانند. گفتم این موضوع است و بیرون تو قرار دارد؛ موضوع خوبی است و من هم سالیان پیش مدتی با آنان هم‌کلام شدم و چند فریم از آنان عکاسی کردم. مثل تو جوان‌تر که بودم چهل روز همراه دوستی<sup>۲</sup> به یزد آمدم و با هم عکاسی کردیم یکی از موضوعاتی که آن زمان آنجا کار کردم همین بود، اما ایده تو چیست؟ یعنی تو (اشاره به خود) چه می‌خواهی از این موضوع؟ چون بدون ایده نفر اول در مغازه فست‌فودی، از چیزهای جالب عکس می‌گیری اما چون پشت آن ایده و نیتی از پیش وجود ندارد حتی اگر تصادفی چند فریم عکس قابل توجه بگیری نمی‌توانی وقت انتخاب و چینش درست عمل کنی؛ چون برای انتخاب بایست بدانی چی می‌خواهی؟ و در نتیجه چه نمی‌خواهی! تا بتوانی عکس‌های بهتر را از میان بقیه بیرون بکشی. چه اطلاعات و محتوایی از موضوع می‌خواهی ارائه کنی و دیدگاه خودت به موضوع چیست؟ نکته کلیدی این است که موضوع چون در جامعه عینیت‌های فراوان دارد و به چشم می‌آید در حقیقت به عکاس می‌گوید از تنوع من عکس بگیر! در طرف مقابل، ایده به عکاس می‌گوید چه می‌خواسته است و برای چه آنجاست، برای همین ایده به عکاس می‌گوید: از چه چیزهایی عکس بگیر تا آن چیز درونی، آن ایده، خود را در میان بی‌شمار عینیت‌های محیط و موضوع به چشم بیاورد و نشان بدهد، برای همین دیالکتیک و تنش میان ماده و ایده، دیالکتیک «از من عکس بگیر» موضوع و از «چه چیزها عکس بگیر» ایده است که روند کار عکاس را تبدیل به نوعی مواجهه هدف‌مند و مشخص می‌کند.

موضوع / عینیت / عکس بگیر ↔ عکاس ↔ ایده / ذهن / عکس بگیر

سرنوشت عکاسانی که فقط عکس می‌گیرند شبیه همان فرد شماره یک در مغازه فست‌فود است، و سرنوشت عکاسان که فقط به ایده رجوع می‌کنند و برای عکس گرفتن مانع می‌تراشند، امکان مواجهه مستند را از دست می‌دهند و عاقبت یا دچار نوعی وسواس و عادت تصویری (تکرار نوعی سبک در فقدان مواجهه واقعی و زیبایی‌شناسی برآمده از آن) می‌شوند یا به شکل‌های دیگر عکاسی چون عکاسی فاین‌آرت و استودیویی کشانده می‌شوند.

برای همین روند تحقق یک ایده در واقعیت، دو جانبه است، فرد با عکس گرفتن از چیزها عکاس حرفه‌ای نمی‌شود. بلکه هم‌زمان با یادگیری اینکه چه چیزهایی را کنار بگذارد، تا آن چیز موردنظر پدیدار شود است که او را تبدیل به عکاس حرفه‌ای می‌کند. **برای همین دیدن هر امر واقعی، شامل دیدن آن امر واقعی به علاوه ندیدن‌هایی است که آن امر واقعی را تبدیل به موضوع مواجهه ما می‌کند.**

به آن دوست یزدی گفتم این موضوع تو است و بیرون تو قرار دارد، حالا باید بدانی تو از آن چه می‌خواهی تا دیدن‌های تو وقت مواجهه شکل واقعی به خودش بگیرد. یک سؤال: این دانستن را چطور می‌توان به دست آورد؟ دانستن اینکه عکاس از یک موضوع اجتماعی و امر واقعی که انتخاب کرده چه می‌خواهد؟ منظور نوعی آگاهی است که فرافکنی<sup>۱</sup> تصورات بر موضوع نباشد و به واقعیت آن موضوع ربط مهمی داشته باشد. چون هدف ما مستندنگاری است و ایده‌های ما می‌بایست واقعی باشد و نه برعکس. بگذارید اینجا، قبل بیان این مورد، نقدی به طرح درس مدرسه عکس دانمارک بیندازم. در واحد درسی آنجا در بخش مجموعه‌سازی، عکاس از موضوع مورد نظر خود نقشه‌ای تهیه می‌کند، به این شکل که به شکل فردی و گروهی موضوعات مرتبط با موضوع عکاسی خود را از پیش بیرون می‌آورد و استخراج می‌کند. به یک امر واقعی ارجاع می‌دهم، سال‌ها پیش یکی از عکاسان مستند ایران<sup>۲</sup> که از مدرسه دانمارک فارغ‌التحصیل شده بود در بخش کارگاهی جشنواره عکس مستند شید، کارگاهی گذاشت تا روش کار را که در دانمارک آموخته بود به جوانان آموزش بدهد. او موضوع قاچاق را انتخاب کرد و همراه خود ورق بزرگی آورد و جمع را به دور میز دعوت کرد. وسط کاغذ نوشت قاچاق و از شرکت‌کنندگان خواست هر موضوعی که نسبت به قاچاق به ذهن‌شان می‌رسد را بگویند، به آرامی

ورق پر از موضوعاتی شد که به قاجاق ربط واقعی پیدا می‌کردند و به ذهن‌ها می‌آمد، او گفت حالا این ورق، با محوریت قاجاق نوعی نقشه راه است، این موضوعات با طبقه‌بندی و ویرایش دوباره می‌تواند تبدیل به مکان‌ها، زمان‌ها و آدم‌هایی شوند که در موضوع قاجاق عکاسی خواهم کرد. این روش تحقیق عکاسی مستند ژورنالیستی برای مجموعه‌های عکس بلندمدت در مدرسه عکس دانمارک است. این روش از حالتی که «خود» نمی‌تواند موضوع را از روابط آن جدا کند و به هم دوباره پیوند بدهد بهتر و کاربردی‌تر است، اما روش این کتاب یک سطح بالاتر و عمیق‌تر را پیشنهاد می‌کند که در صورت خوانش و اجرای صحیح آن حاوی نتایج مفید طرح مدرسه دانمارک نیز می‌شود، به علاوه چیزی مازاد بر آن.

نکته مهم و کلیدی اینجاست: «از درون واقعیت موضوع به موضوع نگاه کن» و نه از بیرون آن. اگر از بیرون نگاه کنی شبیه عکاس اول در مغازه فست‌فود مشغول اسکن کردن ماجرا و محیط می‌شوی و عکس زیاد، تکراری و غیر مربوط می‌گیری. چون چشم و آگاهی در آن مرحله به واقعیت روابط سه گانه و درک واقعیت موضوع و سپس مواجهه با آن در موقعیت نرسیده است. اما وقتی عکاس به درون واقعیت موضوع برود، آنجاست که ایده را به دست می‌آورد. ایده مرواریدی درون صدف موضوع است و نه صرفاً در ذهن عکاس. ایده جایی بیرون از واقعیت زندگی موضوع نیست، عینیت‌گرا<sup>۱</sup> بودن به همین معنی است، من ماتریالیست نیستم، ولی فرهنگ ایران اهمیت عینیت را تصدیق می‌کند. ایرانی حتی وقتی می‌خواسته معنویت و متافیزیک را نشان بدهد به جای استعاره یا تکیه بر سمبل‌ها-چنانچه خدای هندوها در هند سمبلیک است و هیبت انسانی با ده دست دارد- برای فهم و نشان دادن متافیزیک به عینیت برمی‌گردد و از میان تنوع آن دست به انتخابی می‌زند<sup>۲</sup>، همین انتخاب است که پای او را در «تاریخ» می‌گذارد و آن انتخاب «نور» است، نور هم عینی است و هم عینی نیست<sup>۳</sup>. ایستادن روی این مرز و راه رفتن روی این بند است که تفکر ایرانی را با خیال و شعر پیوند می‌هد، در ایران یا بایست شاعر شوی، یا شاعرانه زندگی کنی، این اولی نصیب عده‌ای و دومی خیال مردم کوچه و بازار می‌شود. این نیروی تاریخی درون ناخودآگاه ایرانیان وجود دارد. برای همین برای کشف ایده از موضوع نباید جای دوری رفت، به قول

۱ - Objectivity

۲ - این مقایسه برگرفته از کتاب فلسفه تاریخ هگل است.

۳ - عکاسی نوشتن با نور است.

سعدی: «از درون خستگان اندیشه کن»، برای اندیشیدن به یک موضوع شما به کجا می‌روید؟ من همان جا می‌روم که سعدی گفت.

پیش‌تر گفتم واقعیت شامل «سه رابطه متقابل انسان و محیط و خود» است؛ پس درباره موضوع عرب‌ها در یزد بایست رابطه این عرب‌ها با مردم یزد و با خودشان را دید و بررسی کرد، این همان رابطه انسان-انسان است. سپس رابطه این گروه به عنوان اقلیت را با شهر و بالعکس بررسی کرد؛ تأثیراتی که ایران و یزد روی زندگی آنان دارد. این همان رابطه انسان-محیط است و در آخر ضمن صحبت با آنان باید بتوان فهمید خودشان را چگونه می‌فهمند؛ خودشان را چگونه در روابط متقابل انسان و محیط نشانه‌گذاری می‌کنند؟

به آن دوست گفتم: برای مثال، چند روزی که من با آن‌ها وقت سپری کردم و از آن‌ها عکاسی کردم، یکی از روابط خود با خود را که از زبان مردی شنیدم را برایت می‌گویم. حرف او هنوز در ذهن من مانده است. از او پرسیدم عصرها که به میدان امیرچخماق می‌آیی تا با دوستان خوش و بش کنی، همیشه شیک هستی و عطر می‌زنی و پیرهن سفید می‌پوشی؟ چرا؟-از بقیه آن‌ها خوش تیپ‌تر و قدبلندتر بود- گفت ما مسلمان هستیم و تمیزی برای ما اهمیت دارد، من جوش کار هستم اما چند ماهی است بی‌کارم! می‌دانی روزی که بی‌کار شدم چه کار کردم؟ چون می‌دانستم برای تأمین هزینه زندگی خانواده‌ام مدتی نمی‌توانم به خودم توجه کنم، رفتم سه دست پیرهن سفید ساده مردانه خریدم تا تمیز بمانم!-تا بی‌کاری باعث نشود ریخت و فرمم به هم بریزد- رنگ سفید خریدم چون هر چه بشوری رنگش نمی‌رود و کهنه نمی‌شود. با همین گفتگوی کوتاه، رنگ پیرهن آن مرد قصه می‌گفت و برای من به عنوان یک عکاس، بخشی از واقعیت موضوع شد. حال تصور کن من با او گفتگو نمی‌کردم، پیرهن او شبیه عابران خیابان تخت و بی‌قصه بود و واقعیتی را باز نمی‌تاباند. این شناخت به من کمک کرد کنار بررسی روابط دیگر، به نقشه‌ای از واقعیت موضوع پی ببرم و آن را از درون نیز ببینم.

به آن عکاس جوان گفتم: این سه ارتباط توأمان تو را وارد یک «فضا» می‌کند که در مقابل عکاس اول که بیرون در ایستاده به تو این امکان را می‌دهد وارد شوی و از درون این سه به موضوع نگاه کنی و به دلیل اینکه از جنبه‌های متنوع صاحب اطلاعات و احساس واقعی نسبت به موضوع می‌شوی، می‌توان ایده یا همان قصد را برای نگاه کردن به آن پیدا کرد تا بتوان ضمن نگاه کردن و دنبال کردن آنان، میان ایده و موضوع حرکت کنی و در این حرکت خود را به موضوع و موضوع را به خودت نزدیک و به آرامی آن دو را یکی کنی.

بنابراین، بعدتر وقتی به عکس‌های تو نگاه کنیم هم آنان را می‌بینیم و هم تو را چون تو در روند کار با انتخاب نکردن‌هایت که ایده‌ات به تو می‌گوید و روش مواجهه و انتخاب تکنیک و سبک، موضوع را شبیه ایده خودت میکنی؛ ایده‌ای که از دل موضوع در آمده است و با زندگی او بیگانه نیست. اینجا فرق این روش با روش تدریس عکاسی در دانمارک است. عکاسی مستند به معنای این است که تو با محیط بیرون در رفت و آمدی و این حرکت نه یک روند صرفاً فیزیکی؛ که نتیجه حرکت دیالکتیکی و رفت و آمدی است که میان درون به بیرون و بالعکس در تو رخ می‌دهد و باعث می‌شود از درون به موضوع نگاه کنی و ایده را از آنجا برداری، به این شکل است که تو بخشی از موضوعت می‌شوی و موضوع بخشی از تو و بدین‌وسیله واقعیت جان می‌گیرد.

وقتی صرفاً از بیرون به موضوع نگاه کنیم بخشی از بیرون هستیم و در آن به گروگان گرفته می‌شویم. نفر اول، آدم فست‌فود است چون نتوانسته فست‌فود را مال خودش کند. اما برای عکاس دوم، فست‌فود مال او می‌شود چون او آن‌طور که می‌خواهد آن را نشان می‌دهد و این خواستن از پیش شکل واقعی به خود گرفته است. در نتیجه ایده او بزرگ‌تراز مغازه فست‌فود است، چون می‌تواند فارغ از اتفاقات روزمره‌ای که آنجا می‌گذرد نشانه‌ها، تغییر چهره‌ها، نگاه و تمایز نسل، هویت‌ها و طبقات اجتماعی را هم ببیند. چون او دارد موضوع را درون خودش جای می‌دهد و با جهان خودش از طریق عکاسی با بیرون رفت و آمد می‌کند، برای همین حاضر است پول خرج کند تا به محتوای مورد نظرش برسد. شبیه بسیاری از عکاسان مستقل که با هزینه شخصی پروژه کار می‌کنند و بعد از اتمام آن تلاش می‌کنند هزینه‌های آن را با انتشار و فروش تأمین کنند، یا آنان که جان خود را برای انجام پروژه‌ای شخصی به خطر می‌اندازند.

رفت و آمد عکاس مستند و موضوع‌اش را که شکل‌دهنده «ایده» است را جای دیگر دنبال خواهیم کرد. محتوای این کتاب درون حرکت بحث‌ها تکرار می‌شوند و به یک مرحله بالاتر ارتقاء می‌یابند.

بنابراین در تعریف سوم، هر عکس را به دو بخش تقسیم می‌کنیم: موضوع عکس و ایده عکاس.

موضوع خودش را به ما عرضه می‌کند و نشان می‌دهد و می‌گوید از چه چیزهایی عکس بگیریم اما ایده برعکس آن است، ایده می‌گوید از چه چیزهایی عکس بگیریم! ایده کمک می‌کند از میان بی‌شمار امکان‌ها عکاسی آن جنبه بصری و نتیجه یا زاویه‌ای را انتخاب کنیم که با ایده و قصد

اصلی ما از عکاسی هم‌سو است. به نوعی ایده با بازداری ما از عکاسی، می‌گوید از چه چیزهایی عکس بگیریم تا نگاه ما را به آنچه که باید ببینیم و از آن عکس بگیریم بازتر کند. در حقیقت ایده با نفی موضوعات اضافی، موضوع اصلی را به ما می‌نمایاند و نشان می‌هد. از میکل آنژ پرسیدند: این مجسمه شاهکار را چطور ساختی؟ پاسخ داد: «همان تکه سنگ است، من اضافات آن را گرفتم».

تا به اینجا رسیدیم که عکس شامل موضوع و ایده است، این نکته را نیز بیان کنم: **میان موضوع و ایده همیشه یک «شکاف» وجود دارد.** یعنی موضوعات به آن شکلی که هستند و خود را پدیدار می‌کنند با درک ما از آنان دقیقاً روی هم منطبق نیست، مثال می‌زنم.

شما من را می‌شناسید، یک معلم و یک عکاس و به عنوان مسافر به شهر شما آمده‌ام، شما می‌خواهید از من یک پرتره بگیرید. در کلاس از هر منظر نگاه کنید بخش معلم بودن پدیدار است اما غیر از معلمی یک عکاس هم هستم و در ضمن یک مسافر و شاید یک انسان مهربان، یا عصبانی، حالا شما پرتره‌ای از من می‌خواهید که نه فقط بخش تدریس من، بلکه عکاس بودن، مسافر و مهربان و عصبانی بودنم را نیز نشان بدهد، این واقعیتی است که شما از من می‌دانید اما در کلاس درس این واقعیت هم‌زمان موجود نیست مگر شما منتظر لحظه‌ای بمانید تا اتفاقی بیفتد، یا رخدادی رخ دهد، مثلاً من پنجره کلاس را باز کنم و به بیرون نگاه کنم یا موبایل من زنگ بخورد و فضا عوض شود و واکنشم شبیه آن چیزی بشود که شما از واقعیت من می‌دانید، پس ایده شما نسبت به موقعیت من بر هم منطبق نیست (در یک لحظه بر هم منطبق است و نه همیشه)، اینجا می‌گوییم میان موضوع که من باشم و ایده که ذهن شما است یک شکاف هست و **شما بایست در فرآیند عکاسی کردن این شکاف را پر کنید.** برای عکاس دوم که به مغازه فست‌فود می‌رود، چون از درک خودش به فست‌فود نگاه می‌کند فست‌فود شامل همه موضوع او نمی‌شود و گرنه هر فست‌فودی می‌تواند برود، نه، او به فست‌فودی می‌رود که به نگاه واقع‌گرای او به مصرف شهری نزدیک‌تر است و باید منتظر آن لحظه‌ای بماند که در آن رخداد مورد نظرش اتفاق بیفتد و شکاف میان او و موضوع درون آن موقعیت پر شود، برای نفر اول شکافی وجود ندارد، او را هر کجا بگذاری با همان شیوه ثابتش همان عکس‌ها را می‌گیرد. شما می‌خواهید از یک شخصیت سیاسی که به سخنرانی می‌آید عکس بگیرید. شناخت شما از موقعیت سیاسی‌ای که او با آن در چالش است را

نمی‌توان در ظاهر عمومی آن صحنه دید. آن صحنه عمومی همان چیزی است که تلویزیون از آن سخنرانی پخش می‌کند و آن تصویر شما را راضی نمی‌کند. دوربین تلویزیون نمونه نگاه نفر اول در مغازه فست‌فود است با این تفاوت که چون فیلم است این نماها پیوسته‌اند اما در حقیقت نگاه کردن، یکی هستند. اما واقعیتی که شما از او در ذهن دارید و آن را از ارتباط دادن او درون سه رابطه متقابلش به دست آورده‌اید تصویر دیگری را نسبت به نمای تلویزیونی می‌طلبید. ایده شما از او با بررسی نحوه و چگونگی ارتباط فردی و سیاسی او با انسان‌های دیگر شامل هم‌حزبی‌ها و مخالفانش (انسان-انسان) می‌شود، تأمل روی ارتباط فردی و سیاسی او با محیطی که او با آن در چالش و برخورد روزانه است (رابطه انسان و محیط) و سوم از تأمل روی تعریفی که او به لحاظ شخصی (خود) برای فعالیت سیاسی خودش قائل است. حال شما میان این محتوایی که از واقعیت او دارید نسبت به موقعیتی که او برای سخنرانی در آن قرار دارد یک شکاف حس می‌کنید، شکاف میان صحنه‌ای که او در آن قرار دارد و چیزی که شما می‌خواهید از واقعیت او نشان بدهید. در این مثال شما می‌توانید موضوعات دیگر را جایگزین کنید، هر موضوعی که باشد این «شکاف» رخ می‌هد. همیشه بین واقعیت موضوع و پدیدار آن یک اختلاف سطح و شکاف وجود دارد. این شکاف، برای نگاه یا آگاهی‌ای است که از دل واقعیتی به موضوع آن نگاه می‌کند.





نمای تلویزیونی از آخرین سخنرانی بی نظیر بوتو



بی نظیر بوتو، کنفرانس مطبوعاتی در خانہ اش. عکس: دانیل برہولاک



نشست سران ایالات متحده آمریکا و اتحاد جماهیر شوروی، ژنو نوامبر ۱۹۸۵، عکاس: دیوید برنت



نمای گزارش تلویزیون از آن مراسم



ژنو، سوئیس، ۱۲ نوامبر ۱۹۸۵، آرشیو عکس کاخ سفید، منبع: ویکی پدیا