



درس گفتارهای عکاسی مستند اجتماعی

جلسه دوم

جلسه گذشته، روی کلیت و روش صحبت کردیم و با شرح مقدماتی به این نتیجه رسیدیم که در عکاسی مستند قبل از فرآیند عکاسی یک روند ذهنی و سوپزکتیو طی می‌شود. این روند وقتی مهم می‌شود که «عکاسی کردن» را به جای عکاسی در نظر بگیریم و محتوای آن ذهنیت را صرفاً مقوله‌ای انتزاعی در نظر بگیریم، بلکه فعلیت کار را وااشکافیم و صرفاً به سابقه نام‌ها، سبک‌ها و عنوان‌های کاربردپذیرشده آن بسنده نکنیم.

خلاصه این‌طور بیان شد که عکاسی مستند مطالعه کردن انسان در محیط است، سپس این ارتباط را گشودیم و برای اینکه این تعریف واقعی‌تر شود آن را به سه رابطه متقابل و رفت و آمدی تقسیم کردیم. رابطه دو سویه «انسان با انسان»، «انسان با محیط» و «انسان با خودش». عنصری که در هر سه مشترک است انسان است و این جنبه مهم و کلیدی دغدغه مستندنگاری است؛ توجه این گرایش به انسان و سرنوشت او در محیطی که زندگی می‌کند و این رویکرد جنبه تاریخی و فلسفی دارد.

با مثال دیگری این رابطه را در محیط کلاس درس خودمان بررسی می‌کنیم: رابطه انسان و انسان تأثیری است که هر کدام شما در کلاس می‌توانید روی همدیگر بگذارید، به عنوان مثال یکی از شما فعال و باتجربه است و سئوالاتی پیش می‌کشد که مربوط به جلسات بعدی است و این باعث می‌شود ذهن نفر دیگری که سابقه کمتری در عکاسی دارد فعال و کنجکاو شود. یا من هر

درس گفتار را معمولاً چند دوره تدریس می‌کنم و بعد دیگر نمی‌کنم. بر من ثابت شده که محتوای جلسات وقتی شرکت‌گندگان فرق دارند، به شکل دیگری رقم می‌خورد و من به عنوان مدرس نسبت به این مسئله حساسیت و گشودگی دارم، چون بحث درون کلاس باعث می‌شود چیزهای مازاد و از زاویه‌های دیگر راجع به این مفاهیم مطرح شود که لازم است درباره آن صحبت شود تا درک درستی از هدف کلاس حاصل شود. به همین دلیل حضور فعال در رابطه انسان-انسان محتوای کلاس ما را با خودش دگرگون می‌کند. رابطه دوم رابطه شما با محیط است. فرض کنید کلاس ما بالای کوه باشد، کلاس شامل همین انسان‌ها و همین مباحث خواهد بود اما همه ما خسته به کلاس می‌رسیم و به همین اندازه با ذهنیت متفاوت در کلاس حاضر می‌شویم، یا دوستانی که محل زندگی یا کارشان نزدیک است و زود می‌رسند و دوستانی که از شهرهای دیگر می‌آیند تفاوت مسافت باعث می‌شود با دو سطح کیفی و البته انگیزشی متفاوت در کلاس حاضر شوند. بنابراین رابطه ما با محیط می‌تواند در واقعیت کلاس تأثیرگذار باشد و سومی رابطه خود با خود است، گاهی فرد با درگیری ذهنی که مربوط به بیرون از محیط کلاس است در کلاس حاضر می‌شود و این نیز در واقعیت کلاس تأثیرگذار است، چون آن فرد به مشکل یا پارادوکس درون دچار است و این حس درونی روی دریافت او از واقعیت محتوای کلاس تأثیر می‌گذارد.

بنابراین این سه رابطه واقعیت کلاس ما را شکل می‌دهد. وقتی می‌گوییم واقعیت کلاس عکاسی مستند پیشرو چه بود؟ مدرس آن به تنهایی نبود، شما، محتوای کلاس یا صرفاً فضای برگزاری آن هم نبود. این سه رابطه متقابل است که برای هر فرد زمینه‌ای را فراهم می‌آورد تا از طریق آن به درک واقعیت کلاس پی ببرد. در حقیقت این سه رابطه زمینه‌ای ذهنی فراهم می‌آورند تا واقعیت را، درون شبکه به هم‌بافته‌شده‌ای ببینیم و فارغ از ظاهر ماجرا، به درک درونی و عمیق‌تری از آن پی ببریم.

در قدم بعدی، تعریف دوم را برای کاربردی‌کردن عکاسی مستند به تعریف سوم تبدیل کردیم. فرض می‌کنیم درون فعالیت ذهنی در این سه رابطه به درکی از واقعیت موضوع، به نام «ایده» رسیدیم. با دقت در آن ایده خواهیم دید که در هر واقعیت یا ایده، دو مقوله به هم و در هم‌تنیده و بافته‌شده است. به عبارتی ترکیب «موضوع و ایده» چیزی است که در فرایند مواجهه «خود» در «دو رابطه دیگر» همواره با ماست؛ همیشه یک موضوع و یک ایده وجود دارد.

همیشه بیرون ما موضوعی هست و همیشه ایده‌ای که ما از واقعیت آن موضوع برداشت می‌کنیم و نمی‌توان هیچ درکی را از این دو رابطه جدا کرد. به عنوان مثال از شما خواستم درباره یک ایده صحبت کنید بدون اینکه موضوع داشته باشید! نمی‌شود، چون هر ایده حول یک موضوعی تبدیل به ایده می‌شود. در ادامه از شما خواستم یک موضوع بیرون از خودتان انتخاب کنید که ایده و تصویری از آن نداشته باشید! این هم نمی‌شود، چون بالاخره شما برای انتخاب موضوع از میان بی‌شمار موضوعات دیگر بایست ایده خود را دخالت بدهید و از طریق یک انتخاب، موضوع را برگزینید و هر انتخابی بیان‌کننده ایده‌ای است، چون آن انتخاب را برای ما میان امکان‌های دیگر در آن موقعیت ممکن و آشکار می‌کند. با این دو سؤال به روشنی پیداست که موضوع و ایده در هم فرو رفته‌اند و به هم بافته می‌شوند. هر واقعیتی که ما درباره آن حرف می‌زنیم از نوعی مواجهه میان ایده و موضوع شکل گرفته و بافته شده است.

نتیجه گرفتیم: نگاه مستند شامل مواجهه همراه تنش میان ایده با موضوع است، نوع مواجهه است که واقعیت عکاسی مستند ما را شکل می‌هد. تنش وجود دارد چون میان ایده و موضوع در موقعیت شکافی وجود دارد و عکاسی کردن ما در حقیقت پرکردن این شکاف است.

وقتی به دنیا می‌آییم دو رابطه اول وجود دارند، اما آن سومی یک «خود خالی» است، خود خالی که در مواجهه با دو دیگر یا همان جامعه می‌خواهد بفهمد کیست و کجای قصه قرار دارد؟ در فراوانی موقعیت‌های جامعه، انتخاب و چالش‌های شخصی «خود» است که فراوانی این روابط را به واقعیت آن «خود» تبدیل می‌کند. درون جامعه، این خود اگر خیلی به بیرون توجه کند به روزمرگی دچار و اگر خیلی در درون بماند منزوی می‌شود. در جوامع شبیه ما، چون اتفاقات بیرون، عمیق، فراگیر و چسبنده هستند افراد و بالطبع عکاسان در بیرون به گروگان گرفته می‌شوند. برای همین عکاسی مستند اجتماعی در ایران منحصر می‌شود به تجربیاتی متفاوت از عکاسی خبری، حتی ایده‌های عکاسی فاین‌آرت در ایران، به نوعی ادامه و رد همان خبرها و رویدادهای روز است.

جلسه قبل بیان شد، مجموعه عکس، حرکت تدریجی ما درون خانه (موضوع) برای بهتر فهمیدن واقعیت آن خانه است. آن بخش را دوباره اینجا می‌آوریم چون این جلسه روی مقوله ایده متمرکز می‌شویم.

عکاسی مستند بر اساس «مواجهه» شکل می‌گیرد و درون مواجهه‌ها است که ضرورت آگاهی رخ می‌نماید. چالش اینجا 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 کامل‌تر آن را می‌یابم، چگونه؟ با «حرکت کردن» میان اتاق‌ها، راهرو، پذیرایی و تبدیل مکان‌های مجزا به یک فضای متصل بر اساس حرکت آگاهی‌ام از چگونگی گسست‌ها و اتصال‌ها. ریشه ساخت مجموعه عکس از همین حرکت تدریجی شروع می‌شود؛ از شناخت آجر به آجر آن خانه (موضوع) یا عکس به عکس آن. برای دیدن خانه باید در اتاقی بود و صرفاً 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.

حال این جلسه می‌خواهیم روی حرکت آگاهی و در نتیجه «شکل رشد ایده» صحبت کنیم، چون ریشه و بنیان فلسفی شکل‌گیری مجموعه عکس و پروژه عکاسی اینجا شکل می‌گیرد. آگاهی فردی که درون خانه‌ای زندگی می‌کند عمیق و واقعی‌تر از تجربه روزانه توریستی است که چند روز به اتفاق مهمان آن خانه است. اینجا جمله‌ای از هگل را به یاد می‌آورم که جایی گفته است انسان تا وقتی که خود را در خانه خویش نبیند دست به آبادانی نمی‌زند. اینجا فرق بزرگ میان رویکرد مهمان و صاحب‌خانه آشکار می‌شود. برای صاحب‌خانه، خانه از پیش درون رابطه متقابل سه‌گانه به واقعیتی فراتر از یک اتاق یا جای خواب تبدیل شده است. وجود همان امر مازاد است که باعث می‌شود صاحب‌خانه درون آن خانه خودش و خودش را در آن خانه ببیند و درک کند و بافتن واقعیت را میان خودش و خانه (موضوع) آغاز کند. در این جلسه به روی شکل بافتن او دقیق می‌شویم.

همان‌طور که گفتیم موضوع بیرون ما قرار دارد و ایده در درون ما است. نوع و کیفیت مواجهه «خود» در دو رابطه متقابل یا همان جامعه، ما را به درکی از واقعیت موضوع می‌برد و از آن درک، ایده‌هایی به ذهن ما می‌آید، این ایده بسیار متفاوت از وقتی است که ما به روابط سه‌گانه که موضوع در آن قرار دارد فکر نمی‌کنیم و صرفاً از بیرون موضوع را به موضوعات دیگری که از طریق رسانه یا کلیشه‌های مرسوم رایج است، وصل می‌کنیم. برای مثال قاچاق یک پدیده اجتماعی و اقتصادی است که تاریخ آن در هر کشور با کشور دیگر فرق دارد و از طرفی هر فرد قاچاق‌چی، انسان دیگری است و این دگربودگی وقتی

واقعی می‌شود که به قول سعدی به جای او فکر کنیم، از درون او به موضوع قاچاق نگاه کنیم، نه اینکه با فاصله به جای او سخن بگوییم. در شکل دیگر، وقتی از درون روابط سه‌گانه به موضوع نگاه می‌کنیم، ایده چون صدفی از درون تأمل در موضوع و هم‌زیستی با آن درمی‌آید و آشکار می‌شود، **در نتیجه عکاس یا راوی، آن موضوع را از درون می‌بیند، نه از بیرون**، این مسئله یکی از نکات کلیدی و مهم این کتاب است. در ادامه به ضروت این نگاه خواهیم رسید.

برای ورود به بحث ایده‌مندی در عکاسی مستند که **استخوان‌بندی کتاب** را شکل می‌دهد و در فصل دوم شکل فلسفی به خود می‌گیرد، لازم است مقدمه‌ای را بگوییم.

عکاس با مواجهه با موضوع و تأمل روی روابط سه‌گانه‌ای که موضوع در آن قرار دارد، به درون واقعیت آن موضوع قدم می‌گذارد و از درون آن واقعیت، قصه‌ای را برای نشان دادن یا بازتاب آن انتخاب می‌کند. این انتخاب چون از درون واقعیت موضوع اتفاق می‌افتد، نگاهی مستقل، درونی و عمیق از آن را نمایندگی می‌کند، و از گزارش صرفاً از منظر بیرون فاصله می‌گیرد. مسئله مهم اینکه عکاس به اندازه‌ای که این روش را تکرار می‌کند به بهانه عکاسی کردن با واقعیت‌های اجتماعی از درون نیز مرتبط می‌شود، و آنها را به هم ربط می‌دهد، پس با عکاسی کردن به آرامی نوعی مواجهه با واقعیت را شکل می‌دهد که به آرامی آگاهی او را نیز دگرگون می‌کند. عکاس با تکرار این روش به آرامی به واقعیت‌های بزرگتری که سازنده وقایع زندگی روزانه، و موضوعات اجتماعی هستند آگاه می‌شود، و به نوعی هر چه می‌گذرد جهان، درون آگاهی او جای می‌گیرد و بدین وسیله او به محیط پیرامون مسلط‌تر می‌شود. «محسن راستانی» عکاس مستند در گفتگویی می‌گفت: «عکاس وقتی کارش را شروع میکند نگاهی واید به جهان دارد اما با حرفه‌ای شدن، نگاهش به جهان از واید به تله تغییر می‌کند». اگر بخواهیم سخن درست او را درون بحث باز کنیم، میتوان گفت: عکاس هر قدر حرفه‌ای بشود نگاهش از واید به تله به حالت «زوم» ارتقاء می‌یابد، نگاه یک حرفه‌ای نه واید ثابت است و نه تله ثابت، بلکه او با نگاه کردن به یک موضوع آن را در محیط، همزمان هم واید و هم تله می‌بیند. نگاه او از واید به تله و از تله به واید چرخش می‌کند، و این مهارت نوعی حرکت درون نگاه کردن را رقم می‌زند. در ابتدای امر عکاس خیلی چیزها می‌خواهد چون این تنوع موضوع‌ها است که خودش را به او تحمیل می‌کند، اما هر چه حرفه‌ای‌تر و قدرت آگاهی و ایده‌اش قوی‌تر

شود «نه گفتن»های او شکل شخصی و واقعی تری بخود میگیرد، آنوقت نگاه او نه صرفاً آمیخته‌ای از موضوعات پراکنده که دارای نوعی نظم، نسبت و صدای شخصی می‌شود. این صدای شخصی حاوی جزئیات بیشتر و عمیق تری از موضوع است و حضور عکاس را همزمان با موضوع بازتاب می‌دهد.

بنابراین نتیجه می‌گیریم: **عکاس اگر با روش از درون واقعیت پیش برود متحول می‌شود**، و از پراکندگی، از این شاخه به آن شاخه شدن، از این موضوع به آن موضوع شدن فاصله می‌گیرد و تنوع موضوعات را درون نظمی که ناشی از رشد آگاهی و از مواجهه روشمند (بدن‌مند) او در موقعیت‌های جامعه بدست آمده جای می‌دهد. تنوع تجربه‌ها برای او پله و تحول نگاه و اثر می‌شود و نه از این سو به آن سوشدن یا بقول شاملو: از این پهلو به آن پهلو شدن.

عکاسی مستند اقتاع خود را بر اساس انتظار همزمان عینیت و قدرت ذهنیت بنیان می‌نهد، و ایندو در هماهنگی واقعی تنظیم می‌شوند.^۱

این تنظیم شدن به معنای نظم و هماهنگی و ارتباط میان امر واقع بعنوان عینیت و راوی بعنوان سوژه است که به تحول آگاهی عکاس و نوع بافندگی مواجهه‌های او درون آن واقعیت می‌انجامد. این نکته را قبل ورود به بحث اصلی این جلسه گفتم تا تاکید کنم «مواجهه روشمند با واقعیت» اگر به شیوه مستند باشد به تحول سوژه و در نتیجه مواجهه او می‌انجامد. اگر شما سالهاست که عکاسی مستند می‌کنید ولی به اندازه تغییر واقعیت‌ها متحول نشدید می‌بایست علامت سوالی جلوی شکل مواجهه عکاسی تان بگذارید. مهم‌ترین، اصلی‌ترین و نزدیک‌ترین نتیجه و اثر این کار تحول خود مستندکار به مثابه سوژه درون واقعیت‌ها است.

حال در ادامه، مراحل رشد ایده را درون مواجهه‌های عکاس در واقعیت بررسی می‌کنیم:

مرحله اول

در رابطه با رشد ایده^۲ هر کدام ما در یکی از این مراحل که بیان خواهد شد قرار داریم و زندگی می‌کنیم، ولی با خودآگاهی به آن مرحله است که

۱ - Article: Subjective Objective, A century of social photography

۲ - که با مراتب رشد آگاهی هم‌سو است.

می‌توانیم از آن عبور کنیم. وقتی شروع به عکاسی می‌کنیم «تک‌عکس» می‌گیریم، هر تک‌عکس درون خودش معنا می‌شود. به عبارت دیگر، عکسی که امروز می‌گیریم ارتباطی با عکس دو روز بعد ندارد و هر عکس درون خودش صاحب معنای مخصوص به خود است. بنابراین ابتدای کار سری تک‌عکس داریم و این عکس‌ها هر کدام در درون خود معنا می‌شوند. لازم به توضیح است که این مراحل زمانمند نیست، افرادی هستند که سالهاست عکاسی می‌کنند اما همچنان در یکی از این مراحل بسر می‌برند. به عبارت دیگر زمان یا سن، یا آنچه‌ای که ما آن را با حرکت ساعت می‌شماریم اینجا صدق نمی‌کند. اینجا بحث آگاهی و رشد ایده است و زمان شکل دیگری دارد که در فصل دوم، جنس و نوع آن بیان می‌شود. این مراحل رشد ایده به سن و یا سابقه افراد مربوط نمی‌شود بلکه به نوع بافتن ایشان مربوط است، نوع بافتن منظور همان شکل رابطه میان ذهنیت و واقعیت‌ها یا همان ایده و موضوع است. از آنجا که ما از یک جا روی مواجهه خودمان نام بزرگسالی یا بلوغ یا حرفه‌ای شدن می‌گذاریم و روند یادگیری و تحول را متوقف می‌کنیم و آن مرحله به عنوان نمونه‌ای قابل قبول از نسبت میان آگاهی ما با واقعیت در نظر گرفته می‌شود، در نتیجه یکجا درون آن مرحله متوقف می‌شویم. این توقف به شکل مکث نیست چون فرد درون آن حالت کار می‌کند و اثر تولید می‌کند اما آثار او درون یک کلیت بازتولید می‌شوند و فراتر از آنچه هستند نمی‌رود. به عبارت بهتر توقف در آن مرحله بمعنای درجا زدن است و نه مکث، چون فردی که درجا می‌زند حس فعالیت دارد هر چند همانطوریکه بیان شد آن فعالیت‌ها از خودشان فراتر نمی‌روند و درون یک کلیت و نوع مواجهه فرد مدام بازتولید می‌شوند.

عکس‌های ما فقط سندی از موضوعات اجتماعی نیست بلکه در ضمن، نقشه‌ای از نحوه مواجهه ما با واقعیت را نیز آشکار می‌کند. **عکس‌های مستند ما کنار هم، به نوعی توپوگرافی^۱ مواجهه ما با واقعیت را شکل می‌دهد.**

۱ - نقشه‌های هوایی جهان که به کمک ماهواره یا هواپیماها عکس‌برداری و ترسیم می‌شوند از اطلاعات اضافی و کیفیت پایینی برخوردار هستند، نقشه‌های توپوگرافی بدون داشتن هیچ کدام از این مشکلات اطلاعات مرزبندی‌های کشورها، پستی و بلندی‌های زمین و... را در اختیار نظامیان، کوهنوردان، پیمان‌کاران و مهندسان قرار می‌دهد و کار آنان را در حفاظت، پیدا کردن راه، ساخت سازه و... آسان می‌کند. یکی از اصلی‌ترین کاربردهای این نقشه‌جولوگیری از گم‌شدن کوهنوردان است، کوهنوردان به راحتی می‌توانند با استفاده از این نقشه و توجه به پستی و بلندی‌های زمین راه خود را پیدا کنند. به ساده‌ترین شکل، توپوگرافی نوعی نقشه که در آن موقعیت عوارض مسطحاتی، وضع ارتفاعی آن نیز مشخص است. برگرفته از سایت مربوط به نقشه‌برداری.

سند بدون چنین طرحی از درون، نقشه‌ای دوبعدی و تخت از زمانه است اما توپوگرافی است که حجم و فضا را برجسته و آشکار می‌کند. واقعیت با حجم نسبت مستقیم دارد، همانطور که ما در «جایی بودن» را درون یک حجم و درون واقعیتی قرار داشتن می‌فهمیم و درک می‌کنیم.

تا به امروز به شق دوم ماجرا یعنی «توپوگرافی نگاه عکاس درون عکس‌ها اهمیت چندانی داده نشده است چون «سوژه‌ای به نام عکاس مستند» همیشه زیر سایه شکلی از سند و یا هنر (برای نوشتن یا بازنمایی تاریخی عکاسی) عکاسی، سرکوب، حذف و طبقه‌بندی شده است، حالا که او را با بدنش در واقعیت آزاد می‌کنیم، تازه قدرت برانگیختگی، و نسبت‌های حقیقی و تاریخی و فلسفی آن آشکار می‌شود. چه بسیار عکاسان و رویکردها حذف شدند و می‌شوند تا بتوان تاریخ عکاسی مستندی را بر ساخت، یا اسنادی را برای ساخت تاریخی همگون برگرفت؛ چون این برساختن‌ها با موتور حذف، طبقه‌بندی و تکیه بر آرشیو پیش می‌روند و از پیش نسبت ساخت خود را با واقعیت‌های دیگری چون سیاست، طبقه، جنسیت، مذهب و بروکراسی و (سلطه به معنای چیرگی و سایه‌اندازی یک نوع از دانش که با قدرت در پیوند است) و ... روشن نمی‌کنند. سوژه‌ای که درون حرفه خود سرکوب می‌شود تا شکلی خاص از آن (که با میل قدرت‌ها اعم از موافق و مخالف در پیوند است) برکشیده و بازنمایی شود چطور می‌تواند آینه سوژه‌های سرکوب شده در همان واقعیت باشد؟ بقول مولانا، «خون به خون شستن محال است و محال». واقعیت در طول زمان عکاس مستند را متحول می‌کند اگر او مدام توپوگرافی مواجهه خود را از طریق سیر عکس‌هایش بررسی کند و سعی کند مدام به این مواجهه شکل و فرمی شخصی و عمیق ببخشد. نقد عکس بدون توجه به نقشه توپوگرافی مواجهه عکاس نسبت به واقعیتی که در آن قرار دارد نوعی شرط‌بندی است و نه نوعی بازخورد حرفه‌ای و دقیق. همان‌طور که یک کوهنورد بدون نقشه توپوگرافی نمی‌تواند به تصویر دقیق تری از محل ارتفاع و مسیر خود دست یابد.

بنابراین هر کدام ما در یکی از این مراحل شش‌گانه قرار داریم و این مراحل رشد‌ایده به نوعی توپوگرافی مواجهه عکاس مستند به عنوان سوژه در واقعیت است. لازم به ذکر است که این مواجهه نه صرفاً برای عکاسان که می‌توان آن را به مردم و همه قشرهای جامعه نسبت داد چون آن‌ها نیز به نوبه خود با واقعیت در حال مواجهه هستند و درون یکی از این مراحل و شکل‌های زبانی متصل به آن قرار دارند.

در حالت اول «مواجهه» ما با جهان بیرون، در قالب «تکعکس» خودش را نشان می‌دهد. در این مرحله، ما یک سری تکعکس داریم که از پراکندگی مضمون و موضوع آن آگاهی نداریم.

مرحله دوم

وقتی مدتی می‌گذرد و آگاهی فرد با تجربه و فکر کردن به آن مواجهه‌ها، و رفت و آمد میان خود و روابط سه‌گانه و هموارتر شدن مسیر ذهن و عین ارتقاء می‌یابد، به این درک می‌رسد که یک سری موضوعات در تکعکس‌ها مشترک هستند، در حقیقت با «ربط دادن و دیدن شباهت فریم‌ها» از طریق «موضوعات عینی در آن‌ها» به این موضوع پی می‌برد. او می‌بیند یک سری از تکعکس‌ها در جنگل، یک سری در خیابان، یک سری در مهمانی‌ها و فضاهای داخلی و غیره هستند. پس از نظر «موقعیت مکانی-زمانی» موضوعات، عکس‌ها را جدا و طبقه‌بندی می‌کند. در حقیقت در این مرحله تکعکس‌ها را حول محور یک موضوع عینی و بیرونی جمع‌آوری می‌کند. مرتبه ایده و آگاهی فرد در این مرحله شامل تکعکس‌هایی از موضوعات پراکنده است که جای مشترک مکانی یا زمانی، آنها را به جمعی از تکعکس‌ها تبدیل کرده است و آن عکاس می‌تواند پرونده‌ای (پورتفولیو) از تکعکس‌های خود با عنوان جنگل، خیابان، مهمانی، جشن یا همه تکعکس‌ها با عنوان سال ۲۰۲۲ ارائه کند. هر کدام از ما در یکی از این مراحل به سر می‌بریم، فقط باید بدانیم مرحله بعدی هم وجود دارد و در نتیجه حرکت آگاهی درون مواجهه در واقعیت‌های اجتماعی واسطه چنین گذاری خواهد بود و این امر ممکن نیست مگر از طریق تأمل بر مواجهه روش‌مند «خود» در جامعه و در نتیجه توجه به نحوه ساخت واقعیت‌ها از امر واقعی درون مواجهه‌های شخصی. ما در این روند است که به جایگاه سوژگی و فکری‌مان خودآگاه می‌شویم.

مرحله سوم

در این مرحله عکاس، تکعکس‌ها را نه صرفاً بر اساس عینیت، یا آنچه در عکس به عنوان موضوع نشان داده می‌شود بلکه بر اساس یک محتوای ذهنی «عنوان‌گذاری» می‌کند، اما این نام‌گذاری از بیرون و در مرحله ارائه (نه حین عکاسی کردن) اتفاق می‌افتد. فستیوال‌های عکس، که تکعکس مستند اجتماعی را می‌پذیرند و عکاسان در آن شرکت می‌کنند در این مرحله قرار دارند.

مرحله چهارم

مرحله بعد آگاهی، فرد رشد می‌کند و به یک موضوع ذهنی می‌رسد، در حقیقت به یک مفهوم می‌رسد که از بیرون آن را گرفته اما در ذهن خودش توانسته آن را به موضوعات متنوع و امور واقع تعمیم بدهد. برای مثال همان‌طوری که قبلاً بیان شد، مصرف‌گرایی یا توسعه مدرن را عکاسی می‌کند. در این مرحله به جای عنوان‌گذاری روی تک‌عکس‌ها، او به عنوان و کلیتی بزرگ‌تر فکر می‌کند که از درون، تنوع تک‌عکس‌ها را یک‌پارچه می‌کند.

در این مرحله پراکندگی تک‌عکس حول آن مفهوم واقعی و برگرفته شده از درون روابط سه‌گانه گرد هم می‌آیند، در این مرحله اتفاق مهمی می‌افتد و اینکه هر عکس دیگر در خودش معنا نمی‌شود، بلکه کنار عکس قبل و بعدی معنا می‌دهد. عکاس در تلاش است توجه را به آن «مفهوم» واقعی‌ای جلب کند که بیرون عکس‌های مجموعه است، ولی از درون آن‌ها قابل خوانش است. پس با چیدن عکس‌ها کنار هم، بدنه یک مجموعه عکس را به وجود می‌آورد. اینجا به روشنی می‌بینیم به اندازه‌ای که آگاهی فرد از خودش درون کنش‌ها و مواجهه‌ها بیشتر می‌شود و به میزانی که عکس خود را نام‌گذاری و بررسی می‌کند و از این ارتباط دوجانبه راضی نمی‌شود، خود را متحول می‌کند و بدن‌دار می‌شود، مجموعه عکس بدن است برای برخورد روح عکاس با امر واقع. بنابراین نسبت به دو حالت پیشین که بدن در آن قرضی و کرایه‌ای بود - چون در آن تک‌عکس‌ها نه در ارتباط متقابل که با نوعی نام‌گذاری از بیرون یک‌جا می‌شدند- اینجا ضرورت بدن برای مواجهه عکاس ضرورت خود را می‌یابد. در حالت‌های پیشین به‌رغم اینکه یک سری از تک‌عکس‌ها وجود داشتند اما هنوز مجموعه به حساب نمی‌آمدند. بنابراین بدن در این مرحله شروع به شکل‌گرفتن می‌کند و آگاهی فرد از درون این بدن خودش را بیان می‌کند. در عالم حرفه‌ای وقتی می‌خواهند به مجموعه عکس اشاره کنند می‌گویند: Body of Work، این بدن، همان نقش تن را دارد برای روح.

در این مرحله است که قالب تک‌عکس از درون ترک می‌خورد و ما به ضرورت مجموعه عکس پی‌می‌بریم. به ضرورت اینکه آگاهی ما برای اینکه خودش را حفظ و بیان کند نیازمند بدن است، بدون این بدن آگاهی دچار تکثر و پراکندگی است. نکته مهم این است که این بدن در ادامه حرکت بدن عکاس در جامعه و تفکر به آن مواجهه‌ها است که شکل می‌گیرد.

ذکر این نکته مهم است که ارائه مجموعه عکس برای ذهنی که در دو مرحله پیشین قرار دارد کار اشتباهی است، چون مجموعه اقتضاء می‌کند شما درک متوسطی از یک «ایده واقعی» نسبت به امری واقعی داشته باشید و گرنه به نام مجموعه، مرحله دوم، یا همان یکسری از تک‌عکس‌ها در یک مکان یا یک زمان را به عنوان مجموعه ارائه می‌کنید که کاری ناپخته و از نظر حرفه‌ای اشتباه است و با معیارهای این کار خوانایی ندارد. اما از طرف دیگر راهی برای یادگیری جز خطا کردن وجود ندارد، شما باید در ساخت مجموعه شکست بخورید، این قبول شکست است که شما را نسبت به مراحل اول و دوم آگاه می‌کند. برای همین گفتم ارائه مجموعه در چنین حالت‌هایی اشتباه است و نه تلاش برای مجموعه‌سازی. شکست خوردن هم نه صرفاً به لحاظ تکنیکال فنی، چرا که ما از پیش مواجهه عکاس و بدن او را مقدم بر تکنیک تعریف کردیم و گفتیم تکنیک در ادامه بدن ما است که خودش را بر ما آشکار می‌کند. شکست خوردن به زیر سؤال بردن نوع مواجهه ما است و از طریق فهم مواجهه درست‌تر است که آن مواجهه پیشین برای ما کم‌رنگ و غیر قابل ارائه شده و پله‌ای برای رفتن به مرحله بعدی می‌شود.

بنابراین مسئله این است که با تلاش برای ساخت مجموعه عکس ضمن نشان دادن امری واقع، مواجهه خودمان را نیز محک بزنیم و شکست را در ابتدای کار پذیرا باشیم، تا مراحل بعد امکان بروز یابند. این مرور و بررسی بدون نقشه توپوگرافی مواجهه‌ها (مراحل رشد ایده) ناممکن می‌شود چرا که بعداً مواجهه‌های ما خود را در قالب یک زبان و یک نوع مجموعه‌سازی عیان می‌کنند. به عاریه گرفتن یک شکل از مجموعه‌سازی بدون برآمدن از مواجهه شخصی و دانش حداقلی از کارکرد و ضرورت‌های آن، شبیه موقعیت فردی است که به زبان دیگری که هنوز آن را کامل فرانگرفته، صحبت می‌کند. اینجا تنش، خودش را نشان می‌دهد. این فرد اگر حرف نزند زبان یاد نمی‌گیرد و اگر حرف بزند غلط و از دایره دستور زبان آن بیرون می‌زند. پس همان قدر که باید تلاش کند سخن بگوید نباید هر آنچه می‌گوید را به حساب درستی آن بگذارد. می‌بایست این تلاش را در نوعی روند و مواجهه در نظر بگیرد و درون تأمل میان آنچه می‌گوید و درستی آن یا آنچه به فهم دیگران می‌آید حرکت کند. فهم دیگران اینجا منظور افرادی است که با زبان به شیوه زبان مادری خود سخن می‌گویند.

به قول کن لوچ^۱ فیلم‌ساز سینما- «نه خوش‌بین باشید و نه بدبین، واقع‌بین باشید». فرد خوش‌بین، شکست را جدی نمی‌گیرد و فرد بدبین به تجربه شکست، به عنوان پایان آن تجربه نگاه می‌کند، برای همین شکست خوردن را تمرین نمی‌کند. واقع‌گرایان از این لحاظ مهم است که فرد می‌پذیرد ما در راه فهم واقعیت شکست می‌خوریم و این شکست عین نتیجه‌ای است که باید در مواجهه ما با واقعیت اتفاق بیفتد تا در واقعیت به جای خودمان آگاه شویم. اگر همان‌طور واقع‌بین بمانیم، شکست باعث می‌شود در زمان، شکل شکست خوردن مان را متحول کنیم و آن را تغییر دهیم، یا در شکل خودمانی: «در شکست خوردن این ما هستیم که پوست‌مان کلفت‌تر می‌شود» یا آن جمله نیچه که می‌گفت «آنچه مرا نکشند قوی‌ترم می‌سازد».

واقع‌گرا با پذیرفتن شکست به درون واقعیت می‌رود، اما خوش‌بین و بدبین یک‌جا همان بیرون نسبت به واقعیت موضع و جبهه می‌گیرند. درباره این موضع ثابت بعداً سخن می‌گوییم.

بنابراین ما در مرحله سوم، یک مفهوم داریم که تعین‌های آن را در بیرون، در جامعه عکاسی می‌کنیم. این مفهوم انتزاعی نیست بلکه واقعی است چون حاصل مواجهه‌های پیشین و تأمل در روابط سه‌گانه با آن موضوع است. موضوع در این مرحله میان‌ذهنی است چون بدون واقعیت شکل نمی‌گرفت و بدون مواجهه عکاس به موضوع تبدیل نمی‌شد. چنان‌چه آن موضوع برای آن عکاس موضوع و دغدغه است و برای دیگری ضرورتاً هنوز به موضوع یا دغدغه تبدیل نشده است. در این مرحله هر فریم عکس، تکه‌ای، مصداق یا عینیتی از آن مفهوم کلی است که بعد از اتمام کار، با انتخاب و چینش عکس‌ها کنار هم، آن مفهوم خود را می‌نمایاند و آشکار می‌کند. نحوه اتصال تکه‌های امر واقع، یا فریم‌های درون بدن مجموعه عکس آن ایده را به شکل واقعی نشان و بازتاب خواهند داد.

در این مرحله اتفاق مهم دیگری نیز برای عکاس می‌افتد؛ او به این حقیقت پی‌می‌برد که دیدن یک «فرایند» است و دیدن واقعی نه درون یک سری تک‌عکس‌های غیر مرتبط، که درون فرایند ارتباط دادن موضوعات و تکه‌ها به هم است که شکل می‌گیرد. به این حقیقت پی‌می‌برد که امور واقع، به هم ربط دارند، چنان‌چه درون ایده مصرف‌گرایی و روابط سه‌گانه آن، نوع فست‌فود

با نمایشگاه اتومبیل گران قیمتی که نود درصد مردم امکان خرید آن اتومبیل‌ها را ندارند، زندگی تهی‌دستان شهری که تماشاچی آن ویتترین‌ها هستند، طبقه متوسط، نوع اقتصاد جامعه، سبک زندگی در آن، شهرنشینی مدرن متکی به انباشت سرمایه و شکل مدرن‌شدن نسبت مستقیمی وجود دارد.

عکاسی مستند به معنای حرفه‌ای، از این نقطه شروع می‌شود. قبل از آن مراحل یادگیری است؛ یادگیری روند کار، نحوه استفاده از دوربین در مواجهه با جامعه، تمرین متعدد در زمان و مکان‌های مختلف و تلاش برای یافتن نوعی بدن برای مواجهه‌های روحی سرکش در جامعه. در این مرحله است که عکاس به معنای حرفه‌ای دیدن واقعی و بازتاب یک موضوع ژورنالیستی یا هنری را آغاز می‌کند. اینجا آگاهی عکاس، از موضوعات یا مکان‌هایی که در آن است، فراتر می‌رود، چون می‌داند هر مکان یا هر امر واقعی، به مکان و موضوع‌های دیگر مربوط است. او اشیا و رویدادها را با سایه‌هایش می‌بیند و برای همین، ساختار مجموعه عکس این امکان را به او می‌دهد که تکه‌عکس‌ها را کنار هم قرار دهد تا سایه‌ها نیز شکل بگیرند، این مرحله به او نشان می‌دهد که او درون یک روند ارتباط‌دادن و انتخاب قرار دارد. بدین‌وسیله عکاس، در این مرحله با دنیای تک‌عکس وداع می‌کند.

مرحله پنجم

مرحله بعد، آگاهی از خودش فراتر می‌رود. در این مرحله موضوع دیگر مفهوم واقعی نیست بلکه آن چیزی است که آن مفهوم‌ها را تشخیص می‌دهد، اینجا «خود» تبدیل به موضوع شده و در نتیجه هر چیزی که می‌بینیم موضوع ما می‌شود. چون از پیش ایده با کوچک‌کردن میدان تنوع‌ها و پراکندگی‌ها در روابط اجتماعی آن را بخشی از «خود» کرده است. به قول عطار در اسرارنامه: «تو هر چیزی که می‌بینی تو آنی!»

برای مثال، فردی که از مصرف‌گرایی عکاسی می‌کند، از خودش می‌پرسد چطور توانستم به شناخت مصرف‌گرایی در جامعه پی‌ببرم؟ حالا او ایده مصرف‌گرایی را همچون موضوعی عینی، درون روابط سه‌گانه قرار می‌دهد و از ایده خودش سؤال می‌پرسد تا آن را به واقعیت تبدیل کند. چه چیزی باعث شد تا من مسئله مصرف‌گرایی را تشخیص بدهم؟ در پاسخ باید گفت خودی که فعالانه درون دو رابطه دیگر توانست شکل این روابط را به یک واقعیت ذهنی تبدیل کند. حال این بار خود شناختن است که تبدیل به موضوع می‌شود، و نه موضوع متصل به آن. در این مرحله عکاس

بدون ایده مصرف‌گرایی، هر چیزی را که «خود» در محیط به او بازتاب دهد را موضوع کار خودش می‌کند. در این مرحله آگاهی به دلیل آزادشدن از بستر موضوعات عینی، آزادانه‌تر حرکت می‌کند و خودش موضوع خودش می‌شود. این مسیر روندی هنری خواهد بود و البته گونه‌ای از نگاه مستند که در بخش مجموعه به چگونگی آن اشاره خواهم کرد.

مرحله ششم

مرحله ششم شامل تحول قالب ایده یا آگاهی نیست، چون ایده در مرحله پنجم به کمال رشد خود رسید، ولی در مرحله پنجم یک تغییر بنیادی در مواجهه آگاهی نسبت به دنیای بیرون رخ می‌دهد، این مواجهه بسیار مهم است، آن را به دلیل ارتباط با مقولات مرتبط در فصل بعدی کتاب باز خواهیم کرد. یادتان باشد «مرحله ششم رشد ایده» وجود دارد که در فصل دوم کتاب خواهیم گفت.

حال این مراحل را مرور می‌کنیم؛ کیفیت ایده در مرحله اول توریستی است. در آن مرحله واقعیت معنایی ندارد، با توریست می‌توان درباره موضوعی که روبه‌روی او یا در نقشه قرار دارد صحبت کرد، چه موضوع بنای تاریخی باشد یا کالای صنایع دستی یا غذای خاص، در این مرحله نمی‌توان موضوع را با روابط آن با سایر موضوعات دیگر بررسی کرد. برای همین نگاه توریست شامل یک سری تک‌عکس‌ها است که بر حسب این‌که توریست کجا باشد، گرفته می‌شود. پس مقوله واقعیت برای چنین سطحی از درک و آگاهی قابل طرح نیست.

اساساً دوربین همه را به جهان‌گرد واقعیت زندگی دیگران و زندگی شخصی خودشان تبدیل می‌کند!

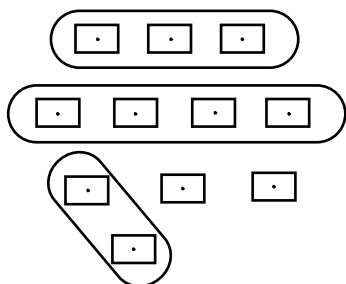
این مرحله آغاز نگاه‌کردن برای همه است، در دنیایی که عکس بخش مهمی از زندگی در آن شده، همگان از این نقطه شروع به دیدن و فهم جهان به شکل تصویری می‌کنند.

مرحله دوم و سوم، مرتبه ایده در عکاسی خبری است. مرحله چهارم مرتبه ایده در عکاسی مستند و مرحله پنجم مرتبه ایده در مرحله فاین آرت. به مرحله ششم بعداً خواهیم پرداخت. همزمان با مراحل رشد ایده است که عکاسی کردن ما بدن‌مند می‌شود و در نتیجه ساختار عکاسی ما از

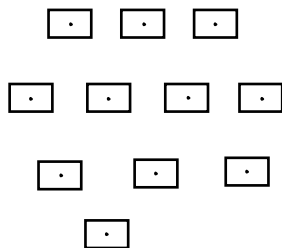
عکاسی مستند پیشرو: علی شیرزبان ۷۵

قالب تکعکس به مجموعه تبدیل و از مجموعه عکس به پروژه عکاسی فراتر می‌رود. بعدتر به تعریف این ساختارها خواهیم پرداخت.

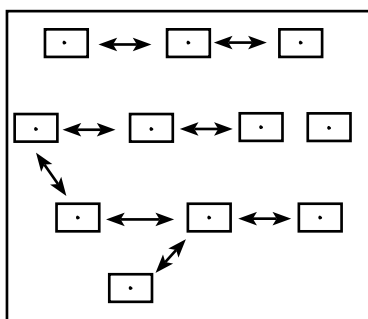
حالت دوم



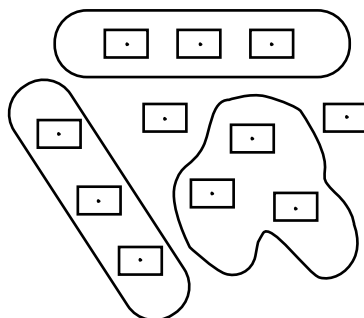
حالت اول



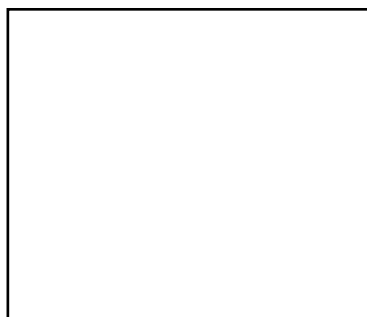
حالت چهارم



حالت سوم



حالت پنجم



بدین وسیله، وقتی عکاسی را به شکل حرفه‌ای شروع می‌کنید مرحله‌ای که در آن قرار دارید را می‌توان از طریق نوع مواجهه و در نتیجه ساختار آثارتان درک کرد. مسئله مهم این است که به جای پریدن به مراحل بعد، هر مرحله را کامل زندگی کنیم و آن را مال خود کنیم، چون گذار از این مراحل با استمرار مواجهه، خودبه‌خود اتفاق می‌افتد. عجله کار را خراب و میوه را کال عرضه می‌کند. آگاهی در مواجهه با امور واقع درون هر قالب، وقتی از «خودش» سرریز بشود، نیازمند فراتر رفتن از آن مرحله به شکل عینی، ساختاری و زبانی است و این به معنای گذار از مرحله پیشین به سوی مراحل بعدی آگاهی است. مرحله پنجم، مرحله خودآگاهی است، چون در آن آگاهی و ایده به موضوع تبدیل می‌شود و نه اینکه موضوعی ایده ما باشد. بقیه این بحث را ضمن اشاراتی فلسفی در فصل دوم کتاب ادامه خواهیم داد.

حال به موضوع دیگر این جلسه می‌پردازیم.

در جلسه اول بیان شد، عکاسی مستند تصویر کردن ایده‌ها^۱ است از طریق امور واقعی.

روی بحث ایده صحبت کردیم، حال روی شکل تصویر کردن متمرکز می‌شویم. یک جامعه‌شناس یا انسان تحصیل کرده ایده واقعی دارد، اما چون عکاس نیست امکان بیان تصویری آن را ندارد. حالا سعی کنید موضوعی را به ذهن خودتان بیاورید و ایده‌ای را بر اساس بررسی روابط سه‌گانه برای آن پیدا کنید یا برعکس ایده‌ای که دارید را بیروانید و آن را به یک یا چند موضوع برای عکاسی تبدیل کنید.

برای مثال دوست خود یا پدر خود را به عنوان موضوع در نظر بگیرید. حال ایده‌ای را بر اساس روابط سه‌گانه برای نگاه کردن به او انتخاب کنید. یا برای تصویر کردن ایده «تنهایی انسان مدرن»، چند موضوع مرتبط بجویید که تصویری باشد.

برای تمرین، از شما می‌خواهم مکثی کنید، یک ایده و موضوع را بر اساس توضیحاتی که داده شد، انتخاب و آن را درون روابط سه‌گانه بررسی کنید.

۱ - از منظر فلسفی، ایده و آگاهی ضمن نسبت فرقهایی دارند، اما در این سطح، چون هدف آموزشی است این دو را در یک سطح معرفی می‌کنیم تا خواننده، رابطه ذهن و عین را به درستی درک کند. ایده میوه آگاهی و ثمره آن در مواجهه با عینیت‌ها است. برای همین من آن را به صدف درون مروارید تشبیه کردم. ایده هر فردی شبیه و در نسبت با جهان خودآگاه و ناخودآگاه او است.

برای شما به عنوان عکاس، چالشی شکل می‌گیرد؛ اینکه آنچه از موضوع می‌فهمید (ایده) را چطور از طریق آنچه هست (موضوع) نشان بدهید؟ و برعکس آنچه هست را از میان پراکندگی‌ها چطور به ایده‌ای منسجم متصل کنید؟ در حقیقت اینجا شکافی میان شما به عنوان ذهنیت و موضوع به عنوان عینیت پدید می‌آید، این شکاف را شکل مواجهه و زیبایی‌شناسی حاصل از آن (از طریق به کارگرفتن تکنیک) پرمی‌کند. در حقیقت انتخاب تکنیک صحیح، به زیبایی‌شناسی منجر می‌شود که حاوی کیفیت مواجهه شما با موضوع است و کمک می‌کند شما شکاف میان ایده و موضوع را به درستی پر کنید. این شکاف نبایست با فقدان امر زیبایی‌شناسی و همچنین با افراط و غلو در آن پر شود. ما در ایران یا با فقدان امر زیبایی‌شناسی یا غلو آن در عکس‌ها مواجهیم و دلیل آن هم همان‌طوری که بیان شد فقدان اهمیت به عکاس به جای عکاسی و ضرورت روش برای مواجهه و در نتیجه تنزل زیبایی‌شناسی به انتخاب تصادفی تکنیکال است. در حالی که گفته شد، زیبایی‌شناسی ادامه مواجهه بدن عکاس درون امر واقعی است و انتخاب تکنیکال پشت سر آن می‌آید. برای مثال اینکه عکس سیاه و سفید باشد یا رنگی؟ مربع عکس بگیرید یا پانوراما یا مستطیل؟ با کتراست زیاد عکاسی کنید یا کتراست کم، پرتره استودیویی بگیرید یا محیطی، کادر عکاسی شلوغ باشد یا تک‌عنصری؟ کادر واید باشد یا تله؟ چطور می‌توان مطمئن شد کدام برای عکاسی از آن امر واقعی صادق است؟ کدامیک انتخاب درستی است؟

بهترین روش، انتخاب تکنیکی است که بتواند ایده را بر موضوع و بالعکس موضوع را بر ایده منطبق کند و از این طریق شکاف پر شود. چرا این مسئله مهم است؟ چون بیننده مجموعه عکس را در فقدان حضور ما می‌بیند، زیبایی‌شناسی در حقیقت انتخاب فرمی است که او از طریق دیدن، ایده و احساس ما را هم‌زمان دریابد و بفهمد. چون عکاس از ایده به عکس می‌رسد، بیننده از عکس به ایده. شکاف این میان را زیبایی‌شناسی پرمی‌کند. شما یک موضوع و یک ایده دارید و این وسط شکافی قرار دارد که انتخاب‌های تکنیکال شما که محصول مواجهه و زیبایی‌شناسی انتخابی شما است آن را پرمی‌کند. برای توضیح بیشتر از زندگی خودتان مثال می‌آوریم؛ شما از طریق موضوعی که درباره آن حرف می‌زنید روزانه شکاف‌هایی را پرمی‌کنید. شکاف میان خودتان و مخاطب سخن‌تان. من به شما می‌گویم نظرتان درباره هنر ایران چیست؟ با پرسیدن این سؤال یک شکاف برای‌تان ایجاد می‌کنم؛ بین آن چیزی که از هنر ایران می‌فهمید (ایده) و جامعه هنر ایران (موضوع). حالا

شما با صحبت درباره هنر ایران درحقیقت در حال پرکردن این شکاف هستید. تأیید کلام شما به این معناست که شکاف پر شده است و از طریق سخن گفتن است که من به شما و شما به من از روی این شکاف می‌رسیم. برای همین است که زیبایی‌شناسی نقش بیان‌کنندگی دارد و میزان Expression یا همان بیان عکس را تعیین می‌کند.

بنابراین با انتخاب موضوع یک شکاف درست می‌کنیم و با گفتن آن، آن را پر می‌کنیم، بخشی که مربوط به نحوه پرکردن شکاف است مربوط به انتخاب‌های «تکنیکال» می‌شود. همان‌طور که با پرسش، اختلاف سطح میان موضوع و آنچه از آن می‌فهمیم به وجود آمد، با پاسخ دادن به آن، آن شکاف پرمی‌شود. پس در عکاسی، انتخاب‌های تکنیکال در حقیقت تلاش برای پرکردن شکاف میان موضوع و ایده است و نه بیشتر. روند عکاسی کردن پرکردن شکاف است و انتخاب‌های تکنیکال نحوه این پرکردن را مشخص می‌سازد؛ شکاف میان عکاس به عنوان صاحب ایده و امرواقع یا همان موضوعی که بیرون قرار دارد. برای عکاس وقتی شکاف میان جهان درون با بیرون هنگام عکاسی وجود نداشته باشد در حقیقت عکاسی کردن برای آن فرد نوعی سرگرمی است و نه نوعی بیان از طریق عکاسی.

فردا از شما می‌خواهند برای کارتان متن یا شرح^۱ بنویسید، در حقیقت آنجا باید شکافی را پر کنید، آنجا با ادبیات روزمره که با دوستان سخن می‌گوییم نمی‌توان شکاف را پر کرد، باید جور دیگر سخن گفت، جور دیگر را اینجا درون روند عکاسی کردن تمرین می‌کنیم و نه هنگام نوشتن پروپوزال. ما سخن گفتن را به شکل تصویری و بعنوان نوعی مرآده^۲ که از درون آن اطلاعات و معنا شکل می‌گیرد، تمرین می‌کنیم.

در حین عکاسی کردن ما شکاف درون و بیرون را با هم یکی می‌کنیم، ابزاری که این امکان را می‌دهد انتخاب‌های تکنیکال است، از طرف دیگر ما می‌دانیم تکنیک‌ها به عناصر شکل‌دهنده تصویر عکاسانه وابسته هستند. تکنیک وابسته به ویژگی‌های بصری است که درون عکس‌ها شکل می‌گیرند. همان‌طور که انتخاب چکش در دست آهنگر وابسته به نوع و چگونگی ماده‌ای است که با آن کار می‌کند و قابلیت‌هایی که آن ماده در شکل‌پذیری از خود نشان می‌دهد. تکنیک ادامه بدن است و برای اینکه این پیوستار به تصویر تبدیل شود می‌بایست به عناصری تصویری آگاه بود که در عکس چون فرش نقش

۱ - statement

۲ - Communication

می‌زنند. فرق میان دوربین‌ها نه صرفاً در مدل آنها که در تغییر رفتار بدن در حین عکاسی است و در نتیجه به ویژگی بصری‌ای که در عکس نهایی به ما نشان می‌دهند.

برای مثال انتخاب دوربین با ضلع مربع بدون دانش از اینکه چه ویژگی‌هایی در آن شکل‌دهنده تصویر عکاسانه است نوعی انتخاب ناقص است. وقتی شکاف درون و بیرون توسط عکاس از طریق مواجهه با بیرون و موضوع پرشود، این پیوند خود را در قالب یک عکس پدیدار می‌کند، در نتیجه شناخت ما از «عناصر تصویری یک عکس» کمک می‌کند عناصر کلیدی و تکنیکالی را بشناسیم که به پرکردن شکاف کمک می‌کنند.

ما در زبان فارسی «سی و دو» حرف داریم، اما هر فرد جامعه یک جور خاص حرف می‌زند. دخالت ایده‌های شخصی در زبان است که از این سی و دو حرف جملات غیرتکراری می‌سازد و آن را به شکل «خود» درمی‌آورد. درباره عکاسی هم همین‌طور است، ما تعداد محدودی الفبای بصری داریم که همه عکاسان جهان در طول تاریخ، با همین‌ها شکاف میان خودشان و موضوع‌شان را پر کرده‌اند. فرق شما با عکاسان بزرگ در نوع و چگونگی به‌کارگیری این تعداد الفبای بصری برای شروع کلمه‌سازی (تک‌عکس) و جمله‌سازی (جمله‌سازی) و پرکردن شکاف میان خودتان و موضوع‌تان است. در ادامه این جلسه می‌خواهیم درباره الفباهای بصری حرف بزنیم؛ اینکه چطور و چقدر قادر هستید از ترکیب آن‌ها کلمه و جمله تصویری بسازید و چطور این جمله‌ها قدرت آن را خواهند داشت تا شکاف‌ها را پر کنند. نتیجه‌ای که تا بدینجا می‌گیریم آن است که کارکرد تکنیک این نیست که ادا درآورد، خود را غلوشده بازنمایی کند، بلکه باید شکاف میان واقعیت ذهن شما را در مواجهه با موضوع‌تان پر کند تا «گفتن» به معنای واقعی آن اتفاق بیفتد. اگر این شکاف با تکنیک فلش‌زدن پرمی‌شود، فلش بزنید. اگر این شکاف را سیاه و سفید بودن یا مربع بودن کادر پرمی‌کند، حتماً این کار را بکنید. مخاطب و حتی استاده‌ها و داوران می‌خواهند بدانند «چه شکافی می‌سازیم و چطور آن را پرمی‌کنیم». اگر شکاف به وجود بیاورید اما آن را به شکل مونتاژ (وصله‌ای) یا با اقتباس ناآگاهانه از فرم‌های پیشین پر کنید، مخاطب حرفه‌ای می‌فهمد این جمله یا مجموعه ساختگی است، چون معنا و فرم با هم تطابق ندارند و انگاری یکی به آن موضوع فکر کرده و نفر دیگری آن را عکاسی کرده است. در این شرایط منظور عکاس در متن یا همان استیتمنت با حس و محتوای عکس‌ها یکی نیست، اینجا دو مسئله پیش می‌آید، یا عکاس

به خودش دروغ می‌گوید، یعنی از ایده‌اش خودآگاه نیست، یا فرم انتخابی او اصالت ندارد و به کارگیری زیبایی‌شناسی اقتباسی موضوع او را از پیش بلعیده است، در نتیجه از عکس نمی‌توان به ایده رسید. همان‌طور که گفتیم در این مرحله، شکاف میان عکاس و عکس را زیبایی‌شناسی (مواجهه، روش و بدن، انتخاب تکنیک و در نتیجه سبک) پر می‌کند و بیننده از طریق انتخاب‌های تکنیکال و فرمی عکاس است که می‌تواند به ایده او برگردد در غیر این صورت درون عکس می‌ماند و جلوتر نمی‌رود.

حالا روی عوامل بصری یا الفبای بصری در عکس متمرکز می‌شویم:

این عوامل را ضمن مطالعه، تأمل، و تمرین و تمرین و تمرین بایستی درونی کنید، شبیه راننده‌ای که بدون خواندن کتاب دستورالعمل راهنمایی و رانندگی، خودرویی را می‌راند و دیگر نیازی ندارد با چشم به دنده نگاه کند یا پدال گاز و ترمز را با نگاه کردن و فکر کردن انتخاب کند.

«درونی کردن» این عوامل بصری یک چیز است و سپس تبدیل آن به «شگرد» عکاسی کردن چیز دیگری است. این شناخت و مهارت زمان می‌برد، چون خواندن آن به معنای توانایی انجام دادن آن نیست، به همین دلیل سعی کنید برای تمرین هر کدام، زمان جداگانه‌ای بگذارید تا تک‌تک این عناصر را درونی کنید و بعد در مواجهه‌های واقعی، آنان را به آرامی به شگرد خود تبدیل نمایید.

راه، تمرین بدون دوربین است، سعی کنید در زندگی خودتان، با نگاه کردن این عناصر بصری را پیدا کنید، در خانه و در خیابان، در محل کار، به همه عناصر اطرافتان به شکل عکس نگاه کنید و برای اینکه بتوانید چنین کنید باید این عوامل بصری را در آن صحنه‌ها تشخیص بدهید. سپس با دوربین تمرین و سعی کنید آنچه با چشم می‌بینید را با دوربین تبدیل به عکس کنید و آن فضای سه‌بعدی را به فضایی دوبعدی تبدیل کنید که با چشم ناظر یکی است.

نکته مهم اینکه اغلب عکاسان از این تمرین فرار می‌کنند، چون فکر می‌کنند مربوط به دوران یادگیری عکاسی است، ولی عکاس حرفه‌ای هر روز به زندگی طوری نگاه می‌کند که نوع عکاسی او آن را آماده دیدن کرده است، چرا؟ چون درون روند کار، چشم‌های او و عکاسی او و سپس زندگی او با هم یکی می‌شوند و این ممکن نیست مگر با تمرین و تمرین و تمرین که در حالت حرفه‌ای، می‌شود زندگی و زندگی و زندگی آن.



Christopher Anderson

منطقه مالی و بورس اوراق بهادار نیویورک

نور با تابیدن به چیزها سایه‌ها را شکل می‌دهد و بافت‌های یک تصویر را از حالت تخت و خنثی به شکلی از زندگی تبدیل می‌کند. شب‌ها که نور نیست اشیاء وجود دارند، اما جان ندارند، نور است که جان می‌بخشد. دیدن، در حقیقت رویت نحوه این جان‌بخشیدن به اشیاء و زندگی است.

اگر قابلیت نور را از عکس بگیریم تأثیرگذاری آن از بین می‌رود و دیگر یک عکس خوب نیست چون ویژگی اصلی خود را از دست می‌دهد. نور اگر نباشد اساساً عکاسی ممکن نمی‌شود. از طرف دیگر ویژگی تصویری که پاشیدن نور به اشیاء، ساختمان‌ها، خانه، و خیابان و انسان‌ها ایجاد می‌کند باعث می‌شود آن‌ها نمود و جلوه دیگری بیابند. به عبارت دیگر، کارکرد دیگر نور، عنصر بصری است که عکاس از طریق آن احساس خود را از موضوعات انتقال می‌دهد. از آنجا که کنتراست توسط شدت نور شکل می‌گیرد، عکاسان براساس شدت

آن، زمان عکاسی خود را به نوعی زمان برای عکاسی کردن و مواجهه با واقعیت تبدیل می‌کنند. برای مثال پائو پلگرین^۱ در ظهر عکاسی می‌کند و الکس وب^۲ در نور عصر و صبح‌های زود. چون پائولو کنتراست را می‌خواهد و در ظهر این امکان در حداکثر خود است و الکس وب برعکس، نور ملایم و زرد می‌خواهد که بتواند لایه‌های بصری کارش را برجسته کند. بنابراین نور به عکاسی شما شخصیت می‌دهد و زمان عکاسی کردن را می‌توان با شدت آن سنجید.

چطور با نور تمرین کنیم؟ سعی کنید با نور آفتاب، در حالت‌های مختلف، با نورهای مصنوعی در شب، با شکل و رنگ‌های متنوعی که نور می‌سازد، وقت بگذرانید و از خودتان بپرسید: چطور موضوعات در آن نورها خودشان را می‌نمایانند. کدام نور با کدام موضوع در محیط هماهنگی و تناسب بیشتری دارد؟ آیا وقتی از خانه خارج می‌شوید، به تنوع نورها در محیط توجه می‌کنید؟ به بافت‌ها، سایه‌ها، و لایه‌هایی که نور روی مناظر و اشیاء و آدم‌ها می‌کشد؟ بدون این توجه، دیدن بی روح است.

جلوه‌های تکنیکی و بصری همه درون چشم ما وجود دارند و بعد در دوربین به شکل امکان مکانیکی یا دیجیتال، تعبیه شده است. برای همین، الفبای بصری می‌بایست اول با چشم و سپس با دوربین تمرین شوند و اختلاف آن چیزی که چشم ما می‌بیند و آنچه دوربین نشان می‌دهد، خود نیز شکافی است که انتخاب نوع متفاوتی از دوربین یا تکنیک، آن را پر خواهد کرد.

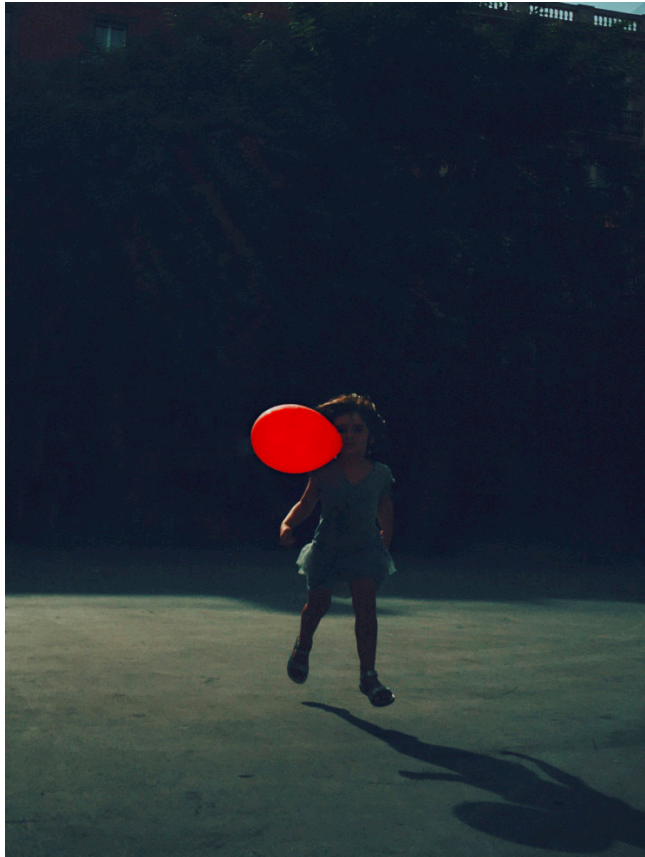
یک راه دیگر تمرین این عوامل بصری، رفتن درون نگاه دیگران است، آنان که حرفه‌ای به دنیا نگاه می‌کنند، عکاسان و هنرمندان حرفه‌ای، نگاه کردن از درون چشم آنان به بیرون، برای چه؟ برای اینکه نوع دیدن را ببینیم، ببینیم آنان چطور این عوامل را انتخاب و با هم ترکیب می‌کنند، نگاه کردن را چطور می‌سازند و چطور ذهن و عین را درون یک موضوع به هم می‌بافند. حال سؤال این است که چطور درون چشم آنان برویم؟ تماشای فیلم‌های سینمای مؤلف و کارگردانان مهم آن، چون یک کارگردان برای دراماتیزه کردن قصه‌اش به چگونگی تصویر آن در روایت فکر می‌کند و این عوامل را به کار می‌گیرد یا در عکس‌های عکاسان مهم که در عکاسی‌شان ساختار و استخوان‌بندی نگاه کردن دارند.

افرادی که یک زبان جدید می‌آموزند، به آنان سفارش می‌شود فیلم

۱ - Paolo Pellegrin(-۱۹۶۴)

۲ - Alex Webb(-۱۹۵۲)

زبان اصلی ببینند، این پیشنهاد کمک می‌کند به زبان اصلی، درون یک فیلم، عوامل را چون زبان‌آموزی تمرین کنیم و عوامل شگردهای بصری او را بازشناسایی کنیم. این «بازشناسایی» قدرت شناخت بهتر و درونی کردن آن عناصر را برای ما ممکن‌تر می‌کند. همان‌طور که بیان شد، برای مثال: جیمز نچوی از ترکیب‌بندی نقاشی کلاسیک و پائولو پلگرین از ترکیب‌بندی سینمای رئالیستی ایتالیا در زیبایی‌شناسی عکس خود الهام گرفته است. این الهام تکرار و تقلید آن فرم‌ها نیست بلکه نوعی اقتباس هنری و تاریخی است که از طریق خودآگاهی و نسبت آن با زیبایی‌شناسی درون مواجهه عکاس اتفاق می‌افتد و نه از بیرون و بر اساس سلیقه. برای همین آنان می‌توانند آن زیبایی‌شناسی را درون یک روند طولانی کار تکرار کنند.



Christopher Anderson

پیا (دخترش) با بادکنک در گراسیا، اسپانیا

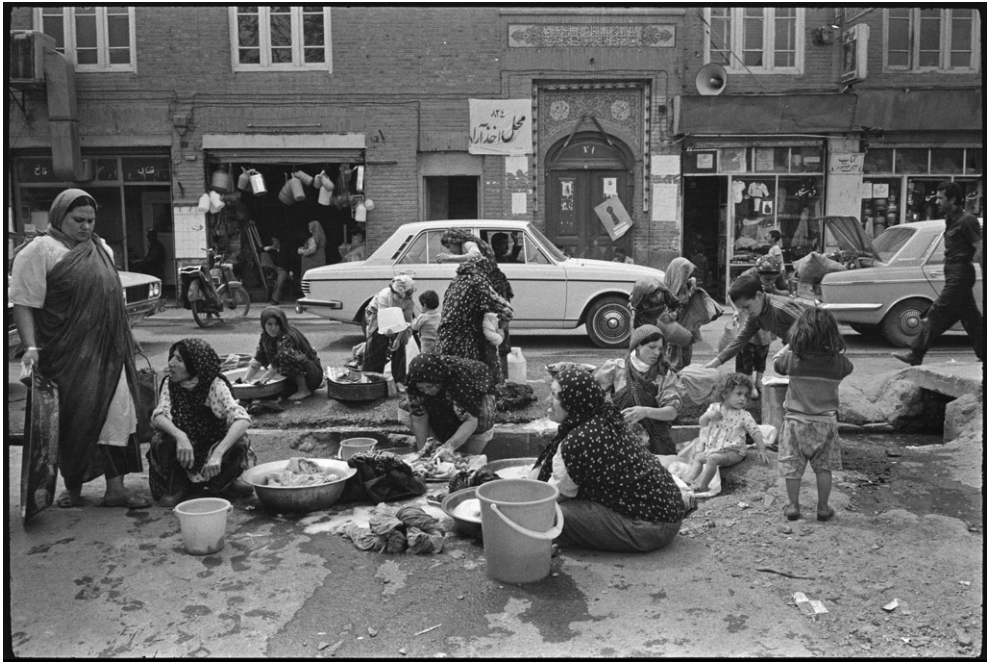


Thomas Struth

بک‌گراند یا پس زمینه، منظره یا صفحه‌ای است که پشت موضوع در عکس قرار دارد. هیچ موضوعی را نمی‌توان بدون بک‌گراند یا پس زمینه تصور کرد و چون موضوع عکس روی بک‌گراند یا پس زمینه قرار می‌گیرد پس موضوع با آن مقایسه می‌شود. **بک‌گراند یا پس زمینه برای عکس محتوا ایجاد می‌کند.**

در اهمیت این عامل بصری همین بس که وقتی در عکس پرتره محیطی، بک‌گراند را عوض کنیم شخصیت فردی که از او پرتره می‌گیریم به کلی تغییر می‌کند. یک فرد مشخص با لباس و چهره یکسان در دو بک‌گراند متفاوت، دو انسان متفاوت از لحاظ شخصیت باز نمود می‌شود. اگر من مقابل یک تخته سیاه بایستم معلم هستم و اگر با همان چهره و لباس و فیگور مقابل جمعیت در بازار بزرگ تهران یک کاسب یا خریدار خواهم بود. اگر در پرتره به اهمیت بک‌گراند یا پس زمینه مستقیم اشاره می‌کنم به این دلیل است که شخصیت

در عکس پرتره بعنوان موضوع مقابل یک بک‌گراند قرار می‌گیرد و درون آن دوجانبگی موضوع و بک‌گراند، در پرتره فرد شخصیت خود را باز می‌یابد. اگر در عکس پرسنلی ما مقابل پارچه‌ای سفید، سیاه یا خاکستری می‌ایستیم، چون در این موقعیت‌ها صرفاً شناسایی چهره ماست که اهمیت دارد و نه شخصیت و بعد اجتماعی‌مان.



Abass Attar

دروازه غار، محله ای فقیرنشین در جنوب تهران، تابستان ۱۳۵۸

چطور آن را تمرین کنیم؟

با دیدن و توجه به رابطه انسان‌ها و اشیاء با مناظر و فضایی که آن‌ها را فراگرفته است. هر انسان درون یک فضا قرار دارد، درون فضا انسان جابه‌جا می‌شود و درون این حرکت و جابه‌جایی، بک‌گراند های مختلفی برای او رقم می‌خورد. توجه و تأمل به افراد و اشیاء درون منظره‌ای که قرار دارند باعث می‌شود به اهمیت و ویژگی منحصر به فرد این عنصر در خلق معنا برای عکس پی‌بریم. عکاسان مبتدی بیشتر توجه‌شان معطوف به موضوع عکس است و بک‌گراند یا پس‌زمینه را به عنوان امری بدیهی یا مزاحم یا قابل صرف نظر

قلمداد می‌کنند، اما عکاس حرفه‌ای این قابلیت و ویژگی را به کار می‌گیرد و نسبت به وجود آن به شکل حرفه‌ای حساس است، چون می‌داند موضوع با حرکت خودش، بک‌گراندهای دیگر و در نتیجه عکس دیگری و در نتیجه محتوای دیگری را رقم می‌زند.

به عکس‌های خودتان نگاه کنید، پنج فریم را انتخاب کنید، خود را با تماشای آن عکس‌ها دوباره درون محل عکاسی تجسم کنید، حال با جابه‌جاشدن به شکل خیالی، بک‌گراندهای ممکن دیگری را که آنجا بود جایگزین کنید، چه اتفاقی می‌افتد؟ اگر بعد این جایگزینی عکس بهتر شود چرا؟ و اگر بدتر چرا؟ این بازی را ادامه بدهید و آن را به واقعیت و زمان حال بیاورید.

هیچ موضوعی را در واقعیت نمی‌توان انتخاب کرد که بک‌گراند یا پس زمینه‌ای نداشته باشد، انتخاب هر موضوعی به معنای انتخاب آن موضوع با بک‌گراند آن است و تغییر در هر کدام به معنای تغییر در آن یکی هم هست. این موضوع یکی از درس‌های مهم و کلیدی و بنیادینی است که نگاه کردن مستند به ما می‌آموزد چون این امکان در نوشتن یا فعالیت‌های فاین‌آرت و شکل صحنه‌پردازی شده عکاسی وجود ندارد. البته آنها هم برای نوشتن داستان و ساختن یک دکور یا صحنه نیازمند بک‌گراند هستند اما در آن شکل‌ها، همان کسی که موضوع را می‌سازد خودش بک‌گراند را تعیین می‌کند و هم‌زمان با موضوع آن را می‌سازد و از این طریق تنش و دیالکتیک میان موضوع و بک‌گراند یا انسان و جامعه در ساخت واقعیت حذف می‌شود. به نوعی ساختارگرابودن درون خود تک تک کلمات عکاسی ما (تک‌عکس‌ها) و در نتیجه همه جملات بعدی (مجموعه عکس‌ها) از پیش جاسازی شده است. در فصل دوم این موضوع کامل‌تر بررسی می‌شود.



Matt Black

در یک مزرعه، داکوتای جنوبی ۲۰۱۶

چشم از طریق فورگراند یا پیش‌زمینه به موضوع رهنمون می‌شود. پیش‌زمینه در حقیقت درون کادر، لایه می‌سازد و در عکس بُعد ایجاد می‌کند.

در بسیاری از عکس‌ها، وقتی در ذهن‌مان پیش زمینه عکس را حذف کنیم چشم درون عکس حرکت نمی‌کند، موضوع را می‌بیند که افتاده وسط کادر یا به قول حرفه‌ای‌ها عکس تخت می‌شود.

فورگراند یا پیش زمینه ضمن واقعی‌تر جلوه‌دادن موضوع عکس، زمان تماشای عکس را به دلیل لایه‌سازی و چرخش نگاه بیننده طولانی‌تر می‌کند. این نکته مهمی است، بیننده برای این عکس‌ها وقت بیشتری می‌گذارد چرا که مستقیم سر اصل موضوع نمی‌رود و چشم او درون فرم‌ها و لایه‌های اطراف موضوع می‌گردد و چون آن لایه‌ها با موضوع نسبتی دارند، این حرکت به عکس عمق فیزیکی می‌بخشد و تلاش می‌کند موضوع را در حجم دوبعدی عکس به شکل سه بعد قابل تجسم کند.

چطور آن را تمرین کنیم؟

برای مثال به یک صندلی نگاه کنید که پشت آن حتماً دیوار یا فضایی قرار دارد و جلوی آن حتماً میزی، حالا یک چشم خود را ببندید، با یک چشم به صندلی یا همان موضوع نگاه کنید، این نگاه لایه‌ها را به شما نشان می‌دهد.

نکته مهم این است که بک‌گراند - موضوع - فورگراند ایجاد لایه می‌کند. با دیدن هر موضوعی آن دو دیگر هم پدید می‌آیند، در حقیقت نگاه کردن شامل پیوند میان این سه عنصر است. برای همین در الفبای بصری، من به ترکیب این سه‌گانه «گرامر عکس» می‌گویم. فردی که زبان را با استفاده از لغات درست ولی بدون رعایت قوانین گراماتیک به کار می‌گیرد منظورش را می‌رساند، ولی بیان او شیوا و صاحب شخصیت نیست. این سه‌گانه شبیه گرامر یک زبان، جای فعل و فاعل جمله را در عکس تعیین می‌کند.

اغلب در کلاس وقتی از عکاسان می‌خواهم فورگراند و بک‌گراند را تشخیص دهند، دچار اشکال می‌شوند، مخصوصاً مواقعی که عکس پرلایه است، در تشخیص این نکته که آن موضوع فورگراند است یا موضوع دچار خطا می‌شوند. چطور در عکس که لایه‌های متعددی دارد این عوامل را تشخیص بدهیم؟ قبل از تفکیک، اول بایست «موضوع آن عکس» را تشخیص داد و بعد نسبت به جایگاه موضوع در عکس هر چه جلوی آن باشد فورگراند و هر چه پشت آن، بک‌گراند

خواهد بود. در غیر این صورت اگر موضوع را تشخیص ندهیم، دچار خطا می‌شویم چون گاهی موضوع عکس برای لایه‌هایی که در جلوی آن قرار دارد بک‌گراند می‌شود. موضوع عکس همان چیزی است که در ابتدای امر، با نگاه کردن به عکس می‌بینیم و درک می‌کنیم، چون نیت عکاس دیدن آن موضوع در وهله اول است، پس بک‌گراند و فورگراند معنا و کارکرد خود را در نسبت با موضوع اصلی است که بازمی‌یابند.



Chien-Chi Chang

یک مهاجر در تعطیلات آخر هفته اپرای چینی تماشا می‌کند، نیویورک ۱۹۹۸

کراپ



Joachim Ladefoged

از مجموعه آلبانی‌ها

به این معنا که در حین عکاسی، بخشی از موضوع را از روی عمد نشان ندهیم، کراپ برای ایجاد اغراق و حضور بیشتر غیرفیزیکی عکاس در عکس است. با کراپ، حضور عکاس در عکس نمایان می‌شود و کارکرد آن بیشتر در عکس ژورنالیستی و مستند با چاشنی تحلیلی سیاسی است. در عکس پرتره مربوط به بینظیر بوتو، عکاس با استفاده از این تکنیک، عکس پرتره متفاوتی ارائه می‌دهد. اگر کراپ را بدانیم اما شخصیت و موقعیت سیاسی‌ای که بوتو در آن قرار دارد را شناسیم ضرورت اینکه عکس را کراپ کنیم معنا ندارد و این کار را نمی‌کنیم، اگر کراپ را شناسیم و شخصیت او را شناسیم نیز نمی‌توان از کراپ استفاده کرد. از این مسئله چه می‌توان فهمید؟ کراپ به عنوان یک عامل بصری، همان قدر که با بریدن موضوع کارکرد می‌یابد، متکی به آگاهی ما از واقعیت موضوع نیز هست، چرا که هر برشی نیازمند این است که چقدر برش و از کجا صورت بگیرد. به همین دلیل تکرار می‌کنم استفاده تکنیکال حلقه اتصال «ایده و موضوع» است چون از همکاری میان واقعیت ذهنی عکاس با موضوع است که این استفاده مشروعیت خود را

می‌یابد، بدون آن، به کارگیری تکنیک‌ها یک نمایش بی‌مایه است. البته در هنگام عکاسی، عکاس با ناخودآگاهش عکاسی می‌کند و آن موقع فرصت بررسی میزان برش و انتخاب را به شکل آگاهانه ندارد، یا اگر دارد خیلی محدود است، این مهم قبل عکاسی درون آگاهی او وجود دارد یا در انتخاب نهایی به شکل ادیت عکس، عینی می‌شود.

چطور آن را تمرین کنیم؟

روش متداول این است که تکه‌ای کاغذ را روی بخش‌های کناری عکس بگذارید و ببینید عکس اگر از جایی برش بخورد فرم‌ها بهتر عمل نمی‌کنند؟ امروز که نرم‌افزارهای ویرایش عکس، کراپ را در خود دارند می‌توان عکس را با کراپ‌های مختلف بررسی کرد و دید چقدر برش‌ها می‌توانند به نوع نگاه شما کمک کنند. به این مسئله دقت کنید که کم، بیشترین است، برای نشان دادن یک انسان لازم نیست همه بدن او، از سر تا کله اش را نشان بدهیم، از خود پرسیم با کراپ از کجای بدن او می‌توان کلیت او را نشان داد؟ مخصوصاً در موضوعاتی که نمی‌توان چهره فرد را واضح نشان داد یا می‌خواهیم او را در رمز و رازی سیاسی و انتقادی نشان بدهیم.



Ad Van Denderen



Jason Eskenazi

از مجموعه سرزمین عجایب، ده سال اتحاد جماهیر شوروی

عمق نتیجه داشتن لایه درون قاب عکاسی است و کمک می‌کند بیننده موقعیت موضوع را در محیط واقعی‌تری درک کند. عمق در عکس بُعد ایجاد می‌کند، عناصر بصری درون قاب به شکل لایه‌واری نشان داده می‌شوند و این لایه‌ها درون عکس همان حس واقعی‌تی که عکاس با چشم سه‌بعدی می‌دید را به نوعی تداعی می‌کند.

عکاس تازه‌کار هنگامی که یک موضوع را می‌بینند، عکاسی او شامل کنارزدن عوامل مزاحم و نشان دادن مستقیم آن موضوع است، برای همین عکس او اغلب تک‌موضوعی می‌شود، اما عکاس حرفه‌ای، ضمن اینکه در وهله اول موضوع را نشان می‌دهد، درصدد است که از تک‌عنصری بودن خارج و لایه‌های دیگری به عکس اضافه کند، همان‌طوری که چشم لایه‌های دیگر را می‌بیند، آنان نیز به عکس آن لایه‌ها را راه می‌دهند، تا حس واقعی آن عکس افزون شود و عکس ترکیب پیچیده‌تری به خود بگیرد.



Jason Eskenazi

از مجموعه سرزمین عجایب، ده سال اتحاد جماهیر شوروی



Anthony Suau

مردم آلمان شرقی برای اولین بار از منطقه برلین غربی بازدید می کنند درحالیکه در تنوع آن غرق شده اند. یک فروشگاه تلویزیون، تصاویر اعتراض آلمان شرقی که منجر به فروپیزی دیوار برلین شد را پخش می کند.

قاب‌بندی و ترکیب‌بندی

ما سه نوع قاب داریم. این سه قاب پنجره نگاه عکاس رو به جهان است؛ قاب مستطیل، مربع یا پانوراما. کلیت موضوع عکس درون این قاب‌ها قرار می‌گیرد، عکاس برای عکاسی کردن آن قاب را روبه‌روی موضوع مورد مشاهده نگاه می‌دارد. برای همین موضوع نیز به اندازه آن قاب امکان نمایش خودش را می‌دهد و عکاسان به مرور زمان، بر اساس نوع مراوده‌شان با واقعیت، با شکل یک قاب، به تفاهم می‌رسند. به عبارت دیگر جهان از درون آن قاب با آن‌ها سخن می‌گوید و آن‌ها این قاب را به چشم خود برای مواجهه و مراوده با موضوعات نزدیک می‌بینند.

اما ترکیب‌بندی چیست؟ ترکیب‌بندی چگونگی قرار گرفتن عوامل بصری مناظر، انسان‌ها، و اشیاء درون قاب است. در حقیقت ترکیب‌بندی با چینش موضوعات درون قاب نسبت مستقیم دارد.

قبل‌تر گفتم، موضوع روی بک‌گراند یا پس‌زمینه قرار می‌گیرد، کارکرد ترکیب‌بندی این است که موضوع را به بک‌گراند «متصل» می‌کند و تا جای ممکن جای خالی در قاب باقی نمی‌گذارد و اگر هم فضای خالی درون قاب باقی باشد، آن فضا از قبل بخشی از چینش ترکیب‌بندی شده است. در حقیقت ترکیب‌بندی جمع‌کننده موضوع و عوامل بصری متصل به آن در بهترین حالت بصری ممکن است تا به درستی عوامل درون قاب با هم ترکیب شوند. ترکیب‌بندی عوامل بصری داخل کادر را به هم جوش می‌دهد و این جوش است که عکس را با دخالت عامل بصری به عکس نهایی تبدیل می‌کند. ترکیب‌بندی عوامل تصویری را به هم جوش می‌دهد، چنان‌چه چشم هنگام دیدن، آن موضوعات را درون یک کل یک‌پارچه درمی‌یابد و می‌بیند.

استفاده از اشکال درون کادر، خط و منحنی‌ها، ریتم و درهم‌تنیدگی رنگ‌ها زیرشاخه ترکیب‌بندی محسوب می‌شوند و هرکدام در ترکیب‌بندی موفق نقش دارند.



Henri Cartier-Bresson

از مجموعه اروپایی‌ها، هلند ۱۹۵۶

می‌خواهم تأکید کنم، ابزار کار جوش کار (چکش)، موضوع آن (تکه آهن) و ایده آهنگر (گلدان نهایی) است. اما عنصر اتصال‌دهنده همه این‌ها به هم مهارت او است. این مهارت خودش را نه صرفاً در نحوه چکش‌زدن، که از طریق نحوه ترکیب این عناصر نشان می‌دهد. تکنیک صرفاً یک عامل بیرونی نیست چون صاحب معنایی درون ماندگار در هنرمند و در نتیجه در اثر است. **تکنیک ادامه بدن هنرمند است، همان‌طور که چکش در دستان آهنگر** تکنیک در بدن تمان نمی‌شود، تکنیک بدن را فرامی‌برد و برای همین، بدنی می‌بایست وجود داشته باشد که تکنیک آن را فراببرد و ادامه دهد.

چطور آن را تمرین کنیم؟

اهمیت قاب‌بندی و ترکیب‌بندی را با دقت به چینش‌های درون زندگی و دقت به سینمای مؤلف و عکاسان بدن‌مند، می‌توان مشاهده کرد. این مورد را باید زیاد دید و تمرین کرد. شما با دوربین هر عکسی بگیرید

حتماً یک قاب و یک ترکیب‌بندی دارد، اما مسئله این است که چنین چینش و جوشکاری چقدر در ادامه ایده و بدن شما اتفاق می‌افتد و آیا ایده را به موضوع به درستی جوش می‌دهد؟ و آیا بعد آن جوش، چشم بیننده به درستی درعکس حرکت می‌کند؟ ترکیب‌بندی خوب باعث می‌شود چشم بیننده در عکس بچرخد و عناصر داخل عکس با هم قهر نباشند تا چشم بتواند درون آن فرم‌ها و نسبت‌ها حرکت کند. ترکیب‌بندی ادامه همان بافتن ذهن و عین است که عکاس از قبل شکل دادن به آن را درون مواجهه‌های خود شروع کرده است.



Josef Koudelka

منطقه باب ادریس، بیروت، لبنان ۱۹۹۱

لحظه

فرض کنیم از موضوعی عکاسی می‌کنیم، موضوع روبه‌روی ماست و ما به عنوان عکاس از آن عکس می‌گیریم. با دقت در می‌یابیم زندگی همان تک‌موضوع مقابل لنز، شامل صدها لحظه است، کدامیک از این لحظات عکس ما خواهد بود؟



Henri Cartier-Bresson

از مجموعه اروپایی‌ها



Henri Cartier-Bresson

از مجموعه اروپایی‌ها



Ernesto Che Guevara - Rene Burri - Magnum

پرتره از چه گوارا

در عکاسی نمی‌توان شبیه فیلم‌برداری، دوربین را روشن و شبیه اسلحه روبه‌روی موضوع گرفت و همراه با حرکت، او را تعقیب کرد، نه! ما می‌بایست تعدادی عکس صامت، از حرکت‌های او، کنش، یا رخدادها را انتخاب کنیم. به نوعی فرق مهم در این نکته است؛

ما به عنوان عکاس مستند هم‌زمان که روایت می‌کنیم مشغول تدوین آن نیز هستیم، ما تدوین را سر صحنه انجام می‌دهیم، هیچ پیش‌تولیدی نمی‌تواند لحظه را تخمین بزند و هیچ امکانی برای تغییر ماهیت عکس بعد از مرحله عکاسی وجود ندارد.

این مسئله اهمیت مواجهه عکاس مستند را با موضوع در واقعیت روشن می‌کند. برای همین نگاه کردن به کوتاهی اتصال لحظاتی است که پشت سر هم رقم می‌خورند، چون بعدی وجود ندارد. بعدی هم اگر باشد شامل ویرایش و چینش همان تکه‌ها است که نتیجه عکاسی کردن است.

حال در عکس‌هایی که لحظه قطعی دارند یک ثانیه بعد آن عکس را اگر تجسم کنیم دیگر آن عکس نیست.

لحظه قطعی وقتی است که در یک «آن» همه عوامل بصری درون قاب به یک وحدت کلی می‌رسد و هر کدام از عوامل بصری درون قاب در جای خود قرار می‌گیرد و کلیت کادر انسجام دارد. **لحظه قطعی با ترکیب‌بندی ارتباط تنگاتنگ و مستقیمی دارد.** چرا؟ چرا این دو به هم مربوطند؟

چون لحظه قطعی وقتی رویت‌پذیر می‌شود که ابتدا کادری موجود باشد تا لحظه درون آن دیده شود و در آن لحظه خاص، باقی عوامل درون قاب به نقطه عطف و نهایت همکاری بصری برسند. لحظه قطعی ابتکار کارتیبه برسون است، از او به عنوان پدر فتوژورنالیسم مدرن یاد می‌شود. اگر به آثارش نگاه کنید او قبل از هر چیز یک استاد ترکیب‌بندی است، به همین دلیل توانست نبض لحظه قطعی را درون آن ترکیب‌ها به درستی ببیند و بگیرد. نکته جالب اینجاست که او از ابتدای چنین عنوانی یا اسمی از عکاسی کردن خود نداشت، این همان اهمیت بدن و مواجهه است، چون نام‌گذاری بعدتر از درون آن تجربه درمی‌آید! دوست نویسنده او در مقدمه کتاب برسون، روی عکس‌های او، یعنی روی مواجهه برسون به عنوان عکاس و ویژگی درون عکس‌ها، نام «لحظه قطعی»^۱ گذاشت. ارتباط میان نویسندگان و عکاسان در تاریخ عکاسی مسئله مهمی است، در ایران به دلیل فقدان روش و گم‌شدن معنا در روند عکاسی، این ارتباط شکل نگرفته است. یک دلیل نوشتن برای من همین بوده، وقتی می‌دانید درون روند عکاسی مستند و مواجهه شما معنا وجود دارد، اما پنهان است و کسی نیست آن را برای‌تان آشکار کند. این فقدان مرزهای‌تان را به شما نشان می‌دهد، پس ناچار می‌شوی خودت دست به کار شوی و از مرز بگذری. از طرفی کمبودهای تاریخی را می‌بایست در نوع فعالیت شخصی رفع کرد. کار مستند، مراده^۲ و انتقال محتوا تصویری از موضوعات واقعی است. ما به شکل انتزاعی از زیبایی تک‌درخت‌ها در منظره عکس واقعی نمی‌گیریم تا بیننده هر جور خواست آن زیبایی را مال خودش کند، **ما کاری تاریخی می‌کنیم** و رد زیبایی را درون منظره‌ها با واقعیت‌هایشان و سرنوشت تلخ و شیرین اطراف‌شان مورد نظر قرار می‌دهیم. درختی که در یزد است خاطره و سرنوشت دیگری از درخت‌بودن دارد نسبت به درختی که در جنگل‌های گیلان در مه است! ما که ناظر هستیم باید از درون به آن‌ها نگاه کنیم، باید خاطرات

۱ - The Decisive Moment

۲ - Communication

همه ساکنان و جانواران مقیم آن درخت را، در نظر بگیریم. باید محیط و همه رنج‌ها و شیرینی‌های آن را مرور کنیم و گرنه روی پدیده نام درخت می‌گذاریم و رد می‌شویم و فکر می‌کنیم با دیدن عکس آن، به واقعیت آن پی برده‌ایم، که نبوده‌ایم ...

ریشه همه مشکلات محیط زیستی از همین کنده‌شدن نگاه از زمینه و از «درون نگاه نکردن» به موضوعات سرچشمه می‌گیرد. اتفاقاً درخت در عکاسی طبیعت مصرف و نابود می‌شود، اما در عکاسی مستند با زمینه و پیوستگی‌ها، و به‌عنوان بخشی از واقعیت مد نظر قرار می‌گیرد. ما از شکاف زیر پای انسان، هویت، از رنج‌ها، زیبایی‌ها، خیانت و فداکاری‌ها هم‌زمان و... به شیوه واقعی و تاریخی سخن می‌گوییم و نه صرفاً آنچه به نظرمان آید یا به طبع دیگران خوش.

بنابراین معنا، روند مواجهه در عکاسی مستند است. چنانچه برسون که نمی‌نوشت و یک طراح و عکاس بود، بدون نویسنده آگاه، نمی‌توانست نسبت به این توانایی «خودآگاه» شود، این خودآگاهی نیازمند دیگری‌ای است که با تخصص، آن شهد و مغز را تشخیص بدهد و آن را به تاریخ نگاه برسون تبدیل کند. این عنوان‌گذاری، رویکردی جدید به مستند اجتماعی بود و به نسبت‌های تاریخی آن دوران پاسخ می‌داد و از پیش در مواجهه برسون معنای خود را یافته بود. این نوع همکاری میان عکاس و نویسنده در تاریخ عکاسی مسبق به سابقه است، شبیه همکاری که میان جان برجر^۱ با مور (عکاس سوئیس)^۲ یا ادوارد سعید^۳ در فلسطین با ایشان انجام شد و هر دو پروژه به شکل کتابی مشترک منتشر شد که به اندازه خودش تأثیرگذار بود و مقالات دانشگاهی راجع به آن نوشته شد و همچنان می‌شود. در ایران اما کار مستند اجتماعی، بی‌ربط به واقعیت‌های کلی‌تر پیش‌رفته و فراتر از محیط عکاسی نمی‌رود.

درون همان محیط نیز به شکل نوعی بیان خبری یا محدود به انعکاس تصورات شخصی از نوع کارت پستالی یا چرک در حیاط خلوت گالری‌ها سرگرم است. بنابراین در فقدان آگاهی از نسبت‌های مهم و ریشه‌داری که عکاسی مستند با سایر رشته‌ها دارد به سر می‌بریم. **در این کتاب ماهیت عکاسی مستند به عنوان یک زبان تاریخی بررسی می‌شود تا به نوبه خود، به**

۱ - John Berger (۱۹۲۶-۲۰۱۷)

۲ - Jean Mohr (۱۹۲۵-۲۰۱۸)

۳ - Edward Said (۱۹۳۵-۲۰۰۳)

عکاسی مستند پیشرو: علی شیرزبان ۱۰۱

عنوان متن تألیفی، برای آموزش و ساخت رویکردی فردی-تاریخی مؤثر واقع بشود. امیدوارم افق‌هایی برای فکر و عمل شما باز کند. جامعه ایران همان‌طور که خواهیم گفت، آماده دگردیسی شما درون واقعیت خود است، این پتانسیل در هر کشوری یافت نمی‌شود.

چطور آن را تمرین کنیم؟

با دقت به جریان زندگی پیرامون خود و حرکت لحظاتی که آن را به پیش می‌برد، با مطالعه آثار عکاسان مهم که لحظه را به بهترین شکل خود در رویدادها، یا زندگی روزانه ثبت می‌کنند. برای اینکه در نگاه کردن خوابتان نبرد و متوجه باشید که چشم‌ها عموماً فیلم‌برداری می‌کنند نه عکاسی، هر از گاهی برای دیدن پلک بزنید. پلک‌زدن لحظه را تداعی می‌کند و کوتاه‌بودن آن، سرعت عمل لازم را به یاد می‌آورد، چون پلک‌زدن تداعی شاتر دوربین است.

جای قرار گرفتن عکاس نسبت به موضوع^۱



James Nachtway

یازده سپتامبر ۲۰۰۱



An Iraqi man carting off the head of a statue of Saddam Hussein that was toppled in Palestine Square in the celebration of the end of the dictator's regime with the US capture of the capital, wheeling it away on a handcart as other civilians bear witness.

James Nachtway

جای قرار گرفتن عکاس نسبت به موضوع (Vantage Point) که بخشی از آن مربوط به درک شما از واقعیت موضوع است و به شکل ناخودآگاه اتفاق می‌افتد و بخش دیگر، مربوط به میزان تجربه و در نتیجه خودآگاهی‌تان. زاویه دید در عکاسی، از نتیجه استخراج می‌شود، بدین معنی که نتیجه باعث می‌شود زاویه دید شکل بگیرد. اگر در عکس‌های‌تان زاویه دید تکراری دارید، به عبارتی از یک زاویه صرفاً نگاه می‌کنید، بایست به محل ایستادن یا نتیجه نسبت به موضوعات عکاسی‌تان توجه کنید. اگر مدام جابه‌جا می‌شوید و مرز ایستادن‌های خود را نمی‌یابید نیز باید به فرمی از مواجهه فکر و توجه کنید. همان قدر که دیررسیدن به قراری بدقولی است، زود رسیدن هم شایسته نیست و امکان دارد موضوع به دلیل دم دستی شدن جلوه واقعی خود را از دست بدهد.

اغلب عکاسان در شروع روند عکاسی، موضوع‌گرا هستند، یعنی بیشتر به فکر این نکته هستند که چه چیزی را نشان بدهند، اما وقتی زمان می‌گذرد

و حرفه‌ای می‌شوند آن پرسش به چطور و از کدام زاویه تغییر می‌کند. اینکه چطور نشان بدهم مربوط به رابطه ایده-مواجهه-تکنیک-موضوع می‌شود و نتیجه یکی از مهم‌ترین آن عوامل بصری تکنیکال است، چون زاویه دید و بک‌گراند را نیز با انتخاب خود رقم می‌زند، **و نتیجه باعث می‌شود عکاس، معنای شخصی را درون مواجهه خود با موضوع تشخیص بدهد.**

در عکاسی مستند ژورنالیستی بهترین گزینه‌ای که می‌شناسم و تمایز آثار او مربوط به انتخاب و نتیجه، کراپ و عمق می‌شود، جیمز نچوی است. او درون فضای «خبر لحظه‌ای» همراه عکاسان دیگر عکاسی می‌کند، با اینکه با موضوعاتی که دیگر عکاسان نیز از آن عکاسی می‌کنند روبه‌رو است اما نوعی امضای شخصی برای آثارش دارد. نمونه بارز این مثال، عکس پسرک جنگ‌زده بوسنیایی که نیمی از چهره‌اش کراپ شده با بک‌گراند خیابان ویران و نیز عکسی در بغداد در روز پایین‌کشیدن مجسمه صدام. و نتیجه و در نتیجه زاویه‌ای که نچوی بعد پایین‌کشیدن مجسمه نسبت به آن رخداد گرفته قابل توجه است، او نتیجه را با نوعی صبر و پیگیری مخلوط می‌کند، بعد پایین‌کشیدن مجسمه و عکس‌های لحظه‌ای از آن، عکسی که ارائه می‌کند تصویر مردی است که در بغداد ضایعات جمع می‌کند و سر مجسمه صدام را درون چرخ دستی شبیه نان خشکی خودمان، در خیابان با خود می‌برد. این عکس لایه دارد و ترکیب‌بندی خوب، ولی مسئله این است که نتیجه درون همراهی و صبر حرفه‌ای، در لحظه‌ای که دیگر تکرار نمی‌شود، متفاوت و مثال‌زدنی عمل می‌کند.

می‌بینیم، الفبای بصری نه به عنوان بزرگ عکس، که در انتقال معنای سیاسی و اجتماعی به مواجهه عکاس متصل است و کمک می‌کند از یک رخداد، تصویری را نشان بدهد که سایرین اصلاً چنین زاویه‌ای به آن رخداد ندارند و نگرفته‌اند و در نتیجه آن را نمی‌بینند. آن عکاسان که شبیه هم عمل می‌کنند خوب می‌دانند و نتیجه چیست و کاربردش کجاست، ولی دانستن این عوامل بصری و اجرای آن نیست که عکاسی کردن ما را می‌سازد، بلکه **درونی‌شدن و اتصال آن با دخالت آگاهی عکاس است.** بعد شناخت اولیه این عوامل و تمرین و تمرین، بایست آن را به شگرد تبدیل کنیم. شگرد کردن یعنی چه؟ یعنی از میان همه این الفباها، آن الفباهای بصری که به نگاه شخصی شما در عکس‌تان کمک و شکاف میان ذهن و عین را پر می‌کند تعدادی را به

عنوان الگو برداریم و به عنصر بصری مواجهه خودمان تبدیل کنیم. ما نچوی را می‌شناسیم، می‌دانیم او بعنوان یک ژورنالیست واقعیت را از درون رخدادهای سیاسی و اجتماعی آن دنبال می‌کند و رنج مردم را به عنوان زیربنای تاریخ جهانی پیگیری می‌کند، اما این دنبال کردن چون به شکل تصویری رقم می‌خورد بایست به عکس تبدیل شود و حاوی بخشی از رنج آنان در عکس باشد. حال او برای چنین ایده‌ای از تاریخ، نیازمند تکنیک و فرمی است که تنهایی، رنج، شقاوت، و تکرار خشونت انسان علیه انسان را آن طوری نشان بدهد که او آن را درک و حس می‌کند. نمونه موفق دیگر عکس‌های تاریخی نچوی همان عکس یازده سپتامبر است که یک صلیب فورگراند عکس است و برج تجارت جهانی در حال تخریب به عنوان موضوع آن، آن عکس نیز براساس به کارگیری مناسب و نتیج در لحظه شکل گرفته است.

حال در این مرحله می‌خواهیم دست به یک طبقه‌بندی میان این الفباهای بصری بزنیم، تا این بار براساس اولویت «عکاسی کردن» آنها را مرور کنیم، تا شما راحت‌تر از طریق آن، معمار مواجهه خودتان باشید. عکاسان مستند معماران زمان هستند. همان طوری که مهندسان معمار، معمار مکان‌ها.

نور

قاب بندی

و نتیج

بک گراند

فورگراند

عمق

ترکیب بندی

کراپ

لحظه

ترتیب این الفباهای بصری در اغلب موارد، (حدود نود درصد) حین عکاسی، به همین نحو است. برای مثال و نتیج است که مقولات دیگری را که از درونش بیرون می‌آید مثل زاویه دید، بک‌گراند تعیین می‌کند، اگر ندانیم، ترکیب بندی می‌کنیم بدون پرسش از اینکه جای ایستادن بوده که این ترکیب را شکل داده است و اگر کمی جابه‌جا شویم اساساً با عکس دیگری روبه‌رو خواهیم بود. لحظه، آخرین مقوله است چون برای دیدن آن، از قبل می‌بایست مقدماتی فراهم آمده باشد و گرنه تا قاب بندی شکل بگیرد لحظه پریده و از دست رفته است.

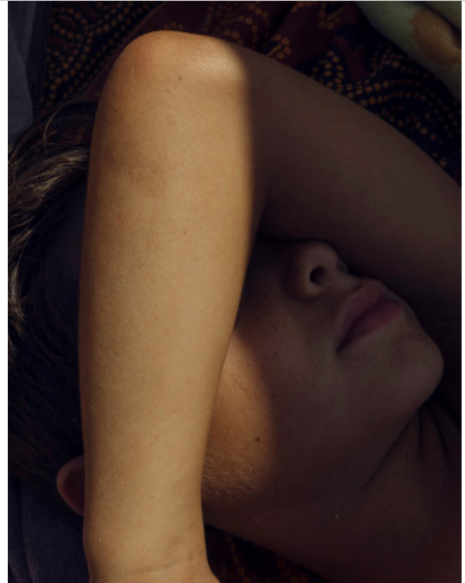
این طبقه بندی را درون مواجهه خودتان در عکاسی بررسی کنید، از خود پرسید به کدامها بیشتر توجه داشتید و به کدامها کمتر؟ به کدام الفبای بصری اصلاً توجه نکرده‌اید؟ کدام عاملها سازنده نگاه شما درون عکسها بوده و جای خالی کدامها همچنان احساس می‌شود؟ شما چطور زمان را با عکسهایتان معماری می‌کنید؟ برای این معماری می‌بایست نوع بافتن «عین و ذهن» را درون مواجههها مورد بررسی و رابطه میان آن را با نحوه به کارگیری این عوامل مورد بررسی قرار داد.

نکته بعدی اینکه سه عامل محتوایی در عکس مستند مهم هستند، از آنجا که عکس در مرحله ارائه به عنوان نوعی سند-هنر ارائه می‌شود، دادن «اطلاعات یا معنا، و حس از موضوع» اهمیت شایان دارد. مستندنگاری همیشه با دادن نوعی اطلاعات و معنا از واقعیت زیست انسان و حس پیوستار به آن، تاریخی و قابل ارجاع می‌شود. در غیراین صورت **به جای آینه نقش شیشه را ایفاء را می‌کند**. کسی برای دیدن خودش مقابل شیشه نمی‌ایستد. عکاس گاهی با نشان دادن مستقیم حس انسان در فضاهای تاریخی و دراماتیک و بحرانی یا در عکاسی مستند هنری با استفاده از عوامل بصری حس انسان در موقعیت‌های روزمره را در عکس تداعی می‌کند، بنابراین ضرورت توجه به سه‌گانه «نور-حس و معنا» در مستندنگاری به شدت احساس می‌شود، در حدی که نمی‌توان عکاسی را یافت که یکی از این سه عنصر را در کارهایش، اولویت نداده باشد. گاهی پیش می‌آید عکاس در یک عکس هر سه مؤلفه را دارد و گاه یکی را به شگرد و صدای شخصی خودش تبدیل می‌کند. چنانچه کارتیبه برسون حس را برگزید و عباس عطار دادن اطلاعات و معنا را و کریستوفر اندرسون نور را و ... این عناصر به هم تبدیل می‌شوند و این‌طور نیست که عکاس به خودش بگوید چون برای من انتقال اطلاعات و معنا مهم است، نسبت به نور بی‌توجه می‌شوم و اگر نور خوب بود به آن بی‌اعتنا خواهم بود، نه! او از نور استفاده می‌کند اما نور شگرد عکاسی او نیست، یعنی اگر در حین عکاسی بازی فرمالیستی نور نبود، اما موضوع معناداری وجود داشت او عکس آن را می‌گیرد، چنانچه برای کریستوفر اندرسون نور و حس، شگرد است و انتقال معنا در وهله بعدی قرار دارد.



Christopher Anderson Scenes from Corsica, Corsica, France, 2018. © Christopher Anderson | Magnum Photos

License | f t



Christopher Anderson Holiday in Palamós, Spain, Palamós, 2017. © Christopher Anderson | Magnum Photos

License | f t

Christopher Anderson

این سه‌گانه درون زندگی عکاس، بر اساس مواجهه‌های او با واقعیت، گرفتن بازخورد از آن، تمرین عوامل بصری به شکل عملی و شکست خوردن و تمرین دوباره به نگاه شخصی منجر می‌شود. یک عکاس فرهیخته و حرفه‌ای با نگاه به عکس عکاسان جوان‌تر می‌تواند به آن‌ها بگوید در به کارگیری چه عوامل خوب و چه عوامل ضعیف هستند، یا به آن‌ها کمک کند مسیری که باید بروند را پیدا کنند. اساساً خطاکردن موتور حرکت در این راه است و به پیدا کردن مسیر شخصی منجر می‌شود. اما در آزمون و خطا می‌بایست آگاهی فرد فعال باشد تا از تکرار خطاها جلوگیری کند و توانا در پیدا کردن اتفاقات درون تجربیات باشد. از طرف دیگر برخوردار از خلاقیتی که بتواند از اشتباه الهام بگیرد و جایی که هیچ نشانه و علامتی برای ادامه نیست، با بوییدن ادامه مسیر بدهد. رانندگی در جاده آسفالت ساده است چرا که حرکت در آن از پیش مهیا شده است، اما رانندگی در جاده خاکی، راننده خودش را می‌خواهد. در این مسیر معاشرت با راننده‌ای که در جاده خاکی رانده، نقش سایه در تابستان را دارد.



Abass Attar

زن جوان در تظاهرات ضد شاه، پشت سر مردان ایستاده است. تهران، ایران. ۱۹۷۸

نکته‌ای را درباره آژانس عکس مگنوم بگوییم چون محفل شناخته‌شده‌ای است و عکاسان آن سبک کاملاً شخصی و متفاوتی نسبت به هم دارند. وقتی راگورای را در هند ملاقات کردم و با او درباره مگنوم حرف زدم متوجه شدم چقدر از سبک و نگاه عکاسان مگنوم که به هند آمدند (به جز برسون) ناراحت

است و آن‌ها را مسخره می‌کند چون آنان برای دیدن مردم و زندگی روزمره در خیابان‌های هند فلش می‌زدند و چهره مردم را کمیک و شکسته و چرک بازنمایی می‌کردند. می‌خواهم بگویم شکل‌گیری سبک حاصل مواجهه‌های مختلف با موضوع‌ها است و آن نتیجه شکست‌ها و بالاخره فرمی است که عکاس برای روبه‌روشدن با واقعیت‌ها می‌گیرد پس لزومی ندارد سبکی را که یک عکاس به مواجهه و صدای خودش تبدیل می‌کند را عکاس دیگری تأیید کند. برای کشف چنین صدایی حرکت در جاده خاکی حداقل برای مدتی تا شکل‌گیری آن ضرورت ماجرا است.

تمرین

عکس‌های‌تان را بررسی کنید و به جاهای خالی عوامل بصری و فقدان تکنیک در انتقال ایده‌هایتان توجه کنید. نگاه همراه با تأمل روی عکس‌های‌تان مهم‌ترین روش بالابردن کیفیت مواجهه و عکاسی کردن شما است. به دنبال گرفتن تأیید دیگران نباشید، سعی کنید به دوستانی که برای کار شما ارزش قائل هستند عکس‌هایتان را نشان بدهید. آنان چون می‌دانند شما قرار نیست در این مرحله بمانید، برای همین با شما به شیوه عکس خوب یا بد، زشت یا زیبا، این کار را بکن و آن کار را نکن، برخورد نمی‌کنند، بلکه از شکل مواجهه و نتیجه آن سخن می‌گویند. چون ضمن آشکارگی صحیح از طریق آنچه واقعاً انجام گرفته می‌توان به آنچه باید، فکر و تأمل کرد. هر عکاس مهم‌ترین منتقد کار خودش است، چطور؟ منتقد واقعی همان ایده اولیه است، بررسی دوباره آن در موقعیت عکاسی، اینکه چقدر ایده خودش را نشان می‌دهد و چقدر نمی‌دهد؟ آیا عکاس زود موضوع را رها کرده است، اگر آن طرف می‌رفت، یا لحظه بهتری شاتر می‌زد، یا درون قاب‌بندی لایه و عمق بیشتری می‌داد مواجهه و عکس کامل‌تری نبود؟ شیوه در نظر گرفتن روند دیالکتیکال «ایده، تکنیک و موضوع» است که نقد را به مدلی برای فهم بهتر تبدیل می‌کند. قرار نیست بنشینیم و با نقد دیگران جایگاه فعلی خودمان را محکم کنیم، نه جریان برعکس است. **هدف نقد، تکان دادن جایگاه خودمان است**، چون دیگران کارشان را کرده‌اند و رفته‌اند، اکنون زمان ماست که مواجهه خودمان را بر اساس آثار دیگران و نظرات شخصی خودمان بسازیم. با این روش بررسی، تماشا و تحلیل آثار عکاسان مؤلف راه‌گشا است، دقت در نوع و چگونگی به کارگرفتن این عوامل و از آن مهم‌تر، نقشی که این به کارگیری در انتقال معنا، یا ایده عکاس ایفاء می‌کند. با نگاه دقیق همراه تأمل، در حقیقت بدون دوربین

فرصت عکاسی در موقعیت را به ذهن می‌دهیم و به درون مان این جهت‌مندی را می‌بخشیم که به آرامی آن مواجهه را در واقعیت باز بشناسد، با دیدن تنوع مهارت و چگونگی به کارگیری تکنیک‌ها، نگاه پخته می‌شود. به شرطی که از روش و روند ایده، مواجهه، تکنیک و موضوع سؤال کنیم و گرنه به تقلید می‌افتیم، یعنی یا موضوع را کپی می‌کنیم، یا ایده، یا تکنیک را. روش تحلیل، از کل به جزء آمدن و از جزء دوباره به کل بازگشتن است، همان مواجهه رفت و آمدی، از ایده به موضوع عکس و از موضوع عکس توسط زیبایی‌شناسی به ایده عکاس. توجه و تأمل به تکنیک‌هایی که این تطابق را صورت می‌دهند نوعی یادگیری را رقم می‌زند، در غیر این صورت به شکل خودآگاه یا ناخودآگاه به تقلید درمی‌افتیم.

در دو عکس زیر شاهد انتقال محتوا و حس از طریق مواجهه و به کارگیری عوامل بصری توسط دو عکاس برجسته هستیم:



Martin Parr

از سری کوبای آنلاین، انقلاب دوم
سانتا کلارا، کوبا ۲۰۱۷



Paolo Pellegrin

مادری در کرانه باختری برای کشته شدن پسرش موبه می‌کند، ۲۰۰۲