

درس گفتارهای عکاسی مستند اجتماعی

جلسه سوم

این جلسه به مرور آثار و دیدن عکس‌های انتخابی هنرجویان کلاس و رفع اشکال می‌پردازیم. با دیدن آثار و مرور محتوای جلسات گذشته می‌توان میان آثار و مباحث کلاس ارتباط برقرار کرد و از این طریق، مباحث برای عکاس نقش کاربردی و شخصی‌تری می‌گیرند.

برای این جلسه از عکاسان می‌خواهیم در مرور آثار، به سراغ **آرشیو** عکس‌هایی بروند که گرفته‌اند، چون مجموع آن عکس‌هاست که جای پای آنها در واقعیت را نشان می‌دهد و مسیر آینده‌شان از مواجهه تازه با آن جای پاهاست که آشکار می‌شود. **چرا که مسیر آینده بر اساس تغییر در راهی پدیدار می‌شود که تا آن موقع طی شده، نه ابداعی که اثر و نشان در زیست پیشین فرد نداشته و ندارد.** راهی که فرد آمده هر قدر خام یا حاوی ایراد تکنیکال باشد، ناخودآگاه تجربه زیسته، نیروی فعال درون و بیرون فرد یعنی میزان آگاهی، میل و ترس، چگونگی نسبت او با جامعه، عقده‌های روانی، میزان انعطاف و ریسک‌پذیری، میزان ثبات و جامعه‌پذیری، انگیزه و شکل روابط اجتماعی که او در آن قرار دارد را بازتاب می‌دهد و نباید به ارزیابی تکنیکی و عناوین درس‌گفتار فرو کاسته و نادیده‌گرفته شوند، چون فرد از درون مواجهه با همین نیروهای فعال درون و بیرون است که عکاسی کردن را شروع و آن را ادامه می‌دهد و متقابلاً در عکس‌های حتی خام او می‌توان تأثیر این نیروها را تشخیص داد.

شناگر می‌بایست برای یادگرفتن شنا به داخل استخر بپرد و دستورالعمل را درون آن اجرا کند، نه از بیرون. بنابراین ناخودآگاه^۱ عکاس، زندگی او، طبقه و روابط اجتماعی، خانواده، دوستان، تخیلات، آرزوها که در آرشیو عکس‌ها رد آنها پیدا است در مجموع همان استخر است. معلم می‌بایست با حضور در آب، مهارت لازم را به فرد یادآوری کند، چون لزوماً هر کسی که به داخل آب بپرد شنا نمی‌کند و از این طریق ترس غرق‌شدن را از او بگیرد، بقیه راه را خود فرد بر اساس تمرین، توانایی و قبول شکست‌ها، در روندی کوتاه یا بلند می‌آموزد.

بنابراین در کارگاه‌های من روند این‌طور است که شرکت‌کننده میان محتوای درس‌گفتار، گفتگو و مقاومت‌های من و آرشیو عکس‌های پیشین، فعالانه رفت و آمد می‌کند. این مثلث، نحوه تدریس من در دوره‌های عکاسی است و به مدرسان عکاسی مستند پیشنهاد می‌شود. در اینجا، هنرجو، نقش تزا را دارد، مدرس، نقش آنتی‌تزا (با خودآگاهی از اینکه چرا و با چه هدفی نقش مانع را ایفاء می‌کند) و مواجهه با آرشیو، برای کشف «بدن گم‌شده» در تجربه‌های پیشین، نقش سنتز را ایفاء می‌کند. این بدن گم‌شده را می‌بایست در طول دوره از طریق مواجهه جدید عکاس با آرشیو عکس‌هایش احیاء کرد.

لازم به ذکر است که مقوله تزا، آنتی‌تزا و سنتز، که از بنیادهای فلسفه دوران روشن‌گری است، را می‌توان این‌طور خلاصه کرد: زندگی روبرویی و مواجهه با تنش‌ها و تضادها است، مواجهه قطب‌های مخالف در واقعیت، درون این روبروشدن با تضادهاست که مواجهه به مرحله‌ای بالاتر از مرحله تنش و برخورد قدم می‌گذارد. نکته مهمی که اینجا به درد ما می‌خورد و در فلسفه هگل به آن کمتر توجه می‌شود، آن است که فرد در واقعیت با مانع و تنش روبروست ولی درون روند دخالت‌دادن آگاهی و مواجهه، از مرحله تنش درمی‌گذرد و به مرحله بالاتری که در آن تنش رفع‌شده قدم می‌گذارد. مرحله جدید یک بهشت آرمانی نیست، بلکه تنش‌های خودش را به همراه می‌آورد و این قصه مواجهه و رفع تنش‌ها و روبرو شدن با تنش جدید تا آخر ادامه دارد.

۱ - ناخودآگاه درون واقعیت ساخته می‌شود و گویای واقعیت‌هایی است که فرد به شکل روانی در آن زندگی می‌کند، ناخودآگاه، تصویری که فرد از خودش دارد را (در این مرحله) بهتر از آگاهی فرمال او به ما نشان می‌دهد. در هنر، بازتاب‌های ناخودآگاه قدرت‌مند است.

بنابراین واقعیت به عنوان عرصه‌ای از روبرویی با تنش‌ها نه برای ماندن در آن، بلکه برای گذار از آنهاست که مطرح می‌شود. برای انجام این گذار می‌بایست با تنش‌ها به شکل مستقیم مواجه شد. این مواجهه همزمان شکل درونی - بیرونی دارد، چون تنش‌ها را با مواجهه‌ای دیالکتیکال (رفت و آمدی) می‌توان به سنتز و یک مرتبه بالاتر ارتقاء بخشید.

ما در عکاسی مستند مواجهه‌هگلی را به معنای پذیرش «تنش» می‌خوانیم؛ مواجهه تنش‌مند عکاس با محیط و موضوعات پیرامون. همان‌طور که عکاس مستند در حین عکاسی و در برخورد با عینت‌ها به تنش دچار است تا موضوع عکاسی خود را از میان خیل بی‌شمار دیگر انتخاب و ترکیب‌بندی کند. عکاس مستند به تنش دچار است چون از درون واقعیتی به پدیدار آن نگاه و در این میان شکافی حس می‌کند. نگاه او تیز است، موضوعات پیرامون آنتی‌تزی یا همان گزاره‌هایی هستند که ایده عکاس را در وهله نخست نفی می‌کنند و قصد او را به او باز نمی‌تابانند. همان‌طور که در جلسه اول بیان شد در چنین شرایطی متقابلاً ایده عکاس می‌گوید: عکس نگیر! و بدین وسیله با نیروی حذف به او کمک می‌کند تا به آنچه باید در محیط ببیند نزدیک‌تر شود، یعنی ایده با حذف و کنار گذاشتن چیزهای زاید به او آنچه را که باید ببیند نشان می‌دهد. با یادآوری جمله میکل آنژ، اهمیت این نفی، واقعیت خودش را در قالب خلق اثر مستقل نشان می‌دهد. چنان‌چه یک مجسمه و سنگ آن، ماده مشترکی دارند؛ برای مثال هر دو از سنگ یا چوب هستند اما با دخالت ایده و کار مجسمه‌ساز است که با نفی‌اضافات، به ایجاد سنتز یا خلق اثر مستقل از درون آن ماده بی‌فرم منجر می‌شود. لازم به توضیح است که آن تکه سنگ یا چوب به نوبه خود فرمی از پیش دارد اما آن فرم، طبیعی است و با کار آگاهانه مجسمه‌ساز است که آن فرم به فرمی انسانی و تاریخی تبدیل می‌شود. مجسمه در نهایت نه به سنگ اولیه (آنتی‌تزی) شبیه است و نه دقیقاً خود ایده (تزی) مجسمه‌ساز است، بلکه شکل سوم یا همان آنتی‌تزی خواهد بود، مرحله‌ای که در آن تنش میان مجسمه‌ساز و مقاومت سنگ در هیبت مجسمه‌ای به رفع انجامیده. این روند مواجهه برای عکاس مستند نیز صدق می‌کند.

عکاس برای انتخاب، می‌بایست خودش را درون موضوع بازبشناسد، پس از کار زود منصرف نمی‌شود و با کنجکاوی و جابه‌جایی و تسلیم مرحله تنش نشدن،

(چون این تنش را بدیهی و بخشی از روند کار می داند) به سنتز یا به کشف موضوع عکس خود نایل می شود. بنابراین او درون مواجهه و پذیرش تنش در موقعیت است که این قدرت را می یابد تا به موضوع مورد دلخواه دست یابد، آن موضوعی که از مرحله مواجهه میان تز (عکاس) و آنتی تز (محیط پیرامون و روزمرگی) عبور کرده، نوعی آشتی میان ذهن و عین برای عکاس مستند برقرار می کند، و سنتز به شمار می آید. برای همین است که او از میان بی شمار موضوعات دیگر در آن موقعیت، آن موضوع و آن زاویه دید خاص را انتخاب می کند، هر قدر این انتخاب در کسری از ثانیه اتفاق بیفتند و متصل به ناخودآگاه باشد در حقیقت ماجرای انتخاب، شک باقی نمی گذارد.

بدین وسیله هر عکس نشان دهنده نسبتی دیداری، مفهومی، حسی یا فرمی میان عکاس و موضوع است، چون از پیش آن موضوع با انتخاب زاویه دید توسط عکاس به موضوع عکاسی او تبدیل شده است.

بنابراین در مستندنگاری ما تنش هگلی را نه به عنوان مقوله‌ای فلسفی از بیرون، بلکه حقیقتاً «درون مواجهه عکاس» تجربه می کنیم. لازم است برای این بخش توضیح کوتاهی بدهیم. ایراد اینکه فلسفه بخوانیم اما حقیقت آن را درون کنش‌های خودمان محک نزنیم این است که این عبارتها (مثل مقوله تز، آنتی تز و سنتز) را با گفتن و شنیدن آن قدر عادی می کنیم که یادمان می رود حقیقت آنها درون کنش ما خودش را اثبات می کند.

من اینجا به هگل نه چون مهم‌ترین فیلسوف مدرنیته است^۱ اشاره می کنم یا نه چون جمع فیلسوفان ماقبل خود است، یا نه چون قرابتی هر چند نابرابر میان او و فکر مولانا را می توان خوانش کرد یا نه اینکه چون شعاع فلسفه او تا به امروز پیش آمده و زنده است، بلکه چون **درون کنش واقعی خودش را ثابت می کند** رجوع می کنم، بنابراین این انتخاب نه براساس پسند شخصی، مُد، یا ببینیم دیگران چه می گویند که براساس درهائی است که از درون واقعیت به سوی ما باز می کند. نکته مهم بعدی اینکه خوانش فلسفی ما در این کتاب فرق بزرگی با خوانش رایج فلسفی در ایران دارد؛ عکاس مستند بهانه چنین خوانشی است، در حقیقت ما از درون نوعی کنش

تاریخی بنام مستندنگاری به خوانش فلسفی دست می‌زنیم و بدین‌وسیله با دست خالی به مصاف واقعیت نمی‌رویم تا لاجرم مفاهیم را با سنگ و میزان مفاهیم، رد یا قبول کنیم به عبارت دیگر اینجا برای فهم یک نظر آن را با نظر دیگری روبه‌رو نمی‌کنیم، بلکه برای فهم درستی آن مستقیم و بی‌واسطه به تجربه خودمان رجوع می‌کنیم و به درستی یا اشکال آن از طریق روش پی می‌بریم. اینجا عکاسی کردن روشی است که ما را از پیش، درون واقعیت قرار داده است و باعث می‌شود ما برای تصدیق یک محتوا نه با وزن و معیار محتوای دیگر که از طریق روش ارزیابی خودمان (عکاسی کردن) آن را در واقعیت محک بزنیم و سپس درستی آن را تصدیق یا رد کنیم. بدین‌وسیله این خوانش از خوانش‌های شفاهی و مقالات آکادمیک فاصله دارد و به شکل روش‌مندی از درون واقعیت پیش می‌رود. چون واقعیت همان جایی است که فلسفه باید درستی خود را آنجا محک بزند، نه صرفاً در مقابله با نظرهای دیگر، یا در ادامه یک سری از نظرها که به مدد بوروکراسی آکادمیک و استعداد طبقه متوسط در فرافکنی خود، مدام با عناوین متصل به ایسم‌ها، پساها و پیشاها- تولید و بازتولید می‌شوند.

بنابراین عکس مستند به نوعی آنتی‌تیز مواجهه عکاس مستند با موضوع است. حال یک سؤال پیش می‌آید: آیا هر مواجهه‌ای با امر واقع حاوی نگاهی مستند است؟ آیا هر مواجهه‌ای با آرشیو شخصی، یک برخورد مستند است؟ به بیان دیگر، آیا هر مواجهه‌ای با موضوعی واقعی، آن را به نوعی مستندنگاری تبدیل می‌کند؟ برای پاسخ به این پرسش به مصاحبه یکی از متخصصان خوش‌فکر این امر رجوع و از این طریق بحث‌مان را دنبال می‌کنیم:

ما تمایل داریم که تصاویر Stock (تصاویر سهامی، یا عکاسی تبلیغاتی روزمره) را جدی نگیریم و به جا نیاوریم. (به عبارتی آنها را زیاد این طرف و آن طرف می‌بینیم اما به یادشان نمی‌آوریم) آنها شامل موارد مخفی هستند. درک این عکس‌ها به ظاهر بسیار ساده ولی ساخت آنها بسیار دشوار است! چون شما در روند تولید آنها باید در حذف همه اطلاعات به جز آنچه در برقراری ارتباط نیاز دارید، توانا باشید. چون همه چیز در کادر عکس می‌بایست مربوط به پیام موردنظر شما باشد. من به تازگی متوجه شدم که عکاسی فاین‌آرت و عکاسی سهام، از این نظر به هم بسیار شباهت دارند! **درحالی که در تصاویر مستند، شما با موارد تصادفی به لبه عکس نگاه می‌کنید** - یک مرد هنوز به طور اتفاقی در پس‌زمینه عکس با دوچرخه عبور می‌کند، یک پسر یا یک درخت آنجا پیدااست - اما عکس سهام بسیار با دقت و هوش‌مندانه ساخته می‌شود و به نوعی علمی‌ترین شاخه عکاسی است!



Business
Modern work spaces.



Food
Flavours for every taste.



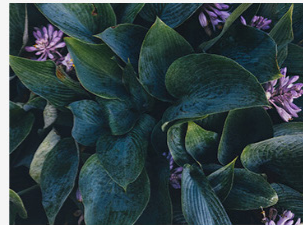
Travel
Passport to inspiration.



Pets
Beloved furry friends.

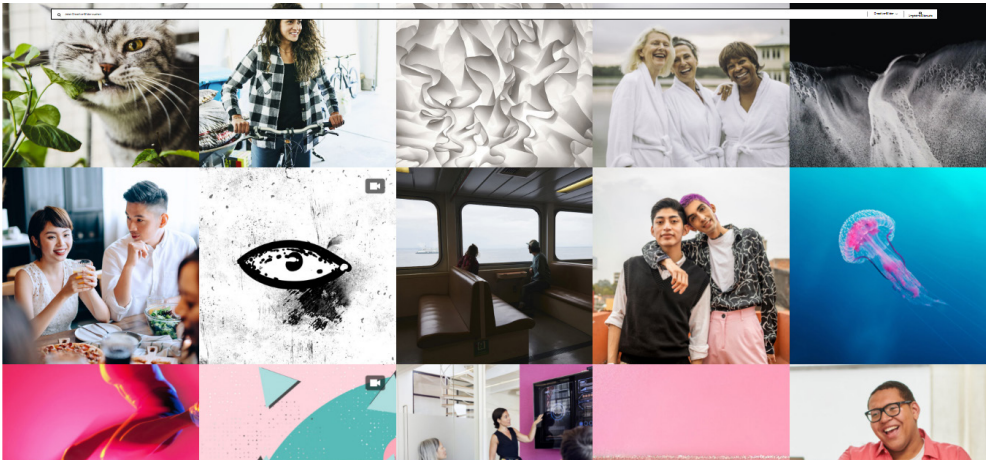


Family
Moments with loved ones.



Nature
Beauty from the outdoors.

Stock Photography / fotolia.com



Stock Photography / gettyimages.at

تصویر صفحه اصلی یک آژانس عکس سهام

برای درک بهتر آنچه بیان شد لازم است توضیحی داده شود. این عکس‌ها همان‌طور که میس گفت مستند نیستند. هرچند وجود امر واقع آنها را به زندگی روزمره شبیه می‌کند. در حقیقت، موضوع آنها واقعی و شیوه ساخت آن استودیویی است و فاقد اتفاقات پیش‌ناپذیری است که مستندنگاری، با روبه‌رو شدن با آنها شکل می‌گیرد. در این نوع از عکاسی آن تنش با «واقعیت

پیش‌بینی‌ناپذیر» از ابتدای ماجرا، حذف می‌شود. با نیم‌نگاهی به این نوع عکس‌ها و مقایسه با عکس‌هایی که جلسه پیش در معرفی الفبای بصری آوردیم، درمی‌یابیم که فقدان مواجهه واقعی، (فقدان مواجهه دیالکتیکال) چطور به شکل گیری آنتی‌تزه‌های ساختگی منجر می‌شود و چگونه مواجهه واقعی و دیالکتیکال، عکس‌ها را با کیفیت زندگی آشتی می‌دهد. که در عکس مستند، پشت موضوع همیشه اتفاقی غیر قابل پیش‌بینی رخ می‌دهد و اتفاقاً این قابلیت مهم عکس مستند است، برای مثال در پس‌زمینه عکس، کودکی به طور اتفاقی عبور می‌کند یا درختی آنجا پیدا است.

لازم به ذکر است که این‌گونه شبه‌مستند، در حال اشغال جای واقعیت‌گرایی در جامعه است، فارغ از معدود عکاسان مستند که هنوز به مشاهده (آبزروردن) واقعیت ادامه می‌دهند و در محیط‌های خاص چون موزه، گالری و روزنامه‌های معدود یا به شکل مستقل به فعالیت مشغول هستند، نهادهای دولتی، سازمان‌های مردم‌نهاد و روابط عمومی‌ها و حتی بخش مهمی از ژورنالیسم در جامعه اروپای امروز با این نوع واقع‌گرایی ساختگی در روابط اجتماعی روبه‌رو است.



عکس از سایت خدمات استخدامی اداره کار دولت اتریش (Arbeitsmarktservice)

عکاسی از اداره کار ممنوع است و رسانه‌ها از طریق وبسایت آن می‌توانند این نوع عکس‌ها را مورد استفاده قرار دهند. مجوز عکاسی هم به مکاتبات اداری نیاز دارد و در صورت تأیید، شامل زمان‌بندی و مقررات است. افرادی که به این اداره رجوع می‌کنند شامل پناهندگان، مهاجران و کارگران بیکار هستند. از طرف دیگر در عکس‌های موجود هیچ نشانی از آن «دیگری‌ها» دیده نمی‌شود. همه چیز دورن هاله‌ای خودساخته بسته‌بندی شده است. اتفاقات غیر قابل پیش‌بینی از اطراف حذف شده است، عکاس کارش را ماهرانه انجام داده و شکافی دیگر وجود ندارد تا بخواهد آن را پر کند. در این نوع عکاسی سهام، شکاف‌ها از قبل پر می‌شوند. اینجا نمونه‌ای آورده شد تا شما با عمومی‌بودن این واقعیت آشنا شوید و عکاسی سهام را صرفاً عکس تبلیغاتی از کالاها قلمداد نکنید. اگر می‌خواهید بخشی از طبقه‌ای را ببینید که به اداره کار رجوع می‌کند، آثار کارگردان سینما کن لوچ^۱ پیشنهاد می‌شود، بعد تماشای تعدادی از فیلم‌هایش می‌توانید آن تصاویر را کنار عکس‌های سهام بگذارید و از شکاف واقعی در این‌باره مطلع شوید. فیلم‌های کن لوچ، داستانی است اما چون از درون به واقعیت طبقه کارگر نگاه می‌کند (از پیش درون روابط سه‌گانه موضوع خودش را قرار داده و با صعود و افول آن زندگی می‌کند) داستان‌هایش مستندگونه به واقعیت پهلو می‌زنند و راه توهم قصه‌گویی سینمای آمریکا را از پیش به خود بسته است. از کن لوچ پرسیدند فرق سینمای اروپا و آمریکا در چیست؟ پاسخ مهمی داد: در سینمای اروپا شما حضور و سنگینی تاریخ را در فیلم‌ها حس می‌کنید حتی اگر موضوع فیلم تاریخی نباشد اما فیلم‌های آمریکایی یکسره قهرمان‌پروری و فاقد درک تاریخی است. باید اضافه کرد این فقدان خودش را شبیه فراوانی عکس‌های مستندگونه، با تکثیر بی‌شمار فیلم‌های خوب به دردنخور (برای خوش‌بین‌ها و بدبین‌ها) از نظرها می‌پوشاند، مگر در زبان و اندیشه افرادی (واقع‌گرا) که گول‌پُری این فقدان را نمی‌خورند.

اینکه می‌س می‌گوید: «عکاسی سهام، علمی‌ترین شکل عکاسی است» را این‌طور می‌توان درک کرد که عکس سهام فاقد بُعد هستی‌شناسی است، موضوعات در آن درون یک نوع از شناخت با هدف تجاری، تبلیغاتی یا اداری بسته بندی می‌شوند. این بی‌جان‌بودن عکاسی سهام و آن «جان‌داربودن» عکاسی مستند (هستی‌داشتن موضوع) را با یک مقایسه ساده می‌توان تشخیص داد. بعداً این رابطه و مقایسه شناخت‌شناسی و هستی‌شناسی در عکاسی مستند را

دقیق تر بررسی خواهیم کرد.

بنابراین در کلاس عکاسی مستند، هنرجو نقش تیز را دارد، چون تجربه و تمرین‌هایی از پیش جرأت عکاس شدن را به او داده است، ولی شکاف‌هایی هم در این میان وجود دارد، شکاف‌هایی در مواجهه او با بیرون که درون عکس‌های او آشکار است ولی او خودش به تنهایی آنها را پیدا نمی‌کند یا اگر می‌تواند پیدا کند به تنهایی نمی‌تواند آنها را رفع کند. او در مواجهه با موانع و آنتی‌تزه‌های موجود در جامعه نمی‌تواند به شایستگی یا با مواجهه‌ای شخصی آنها را رفع و به سنتز درآورد، برای همین به کلاس می‌آید تا ضمن یادگیری، تنش‌ها را درون کنش عکاسی خود رفع کند تا بتواند میان عین و ذهن حرکت و عکس موردنظرش را به سنتز درآورد. شاید در نوشتن قصه یا کشیدن یک تابلوی نقاشی ما منکر تنش میان تز (نقاش) و آنتی‌تز (بوم) باشیم، (تنش در آنجا به شکل دیگری وجود دارد)، اما درون عکاسی مستند این تنش از پیش به شکل درون‌ماندگار وجود دارد و عکاسی کردن به شکل مستند نتیجه پذیرش چنین مواجهه‌ای با موضوع درون واقعیت است. هیچ عکاس مستندی به محض اینکه پای خود را بیرون می‌گذارد، یا در محل عکاسی حاضر می‌شود، عکس دلخواهش را نمی‌گیرد، زیرا طول می‌کشد، صبر می‌خواهد؛ شاید صد فریم عکس لازم باشد، شاید دو فریم! او درون تنش محیط و روبه‌رو شدن با آنتی‌تزه‌ها است که به موضوع مورد نظر یا همان سنتز می‌رسد. برای همین صبرداشتن و پی‌گیر بودن یکی از کلیدی‌ترین مهارت‌ها برای عکاس مستند است؛ دقیقاً شبیه ماهی‌گیران یا شکارچیان. بدون پذیرش چنین مواجهه‌ای که با ریسک همراه است، عکاس «پناهنده استودیو» می‌شود، اما در استودیو نیز کار سریع انجام نمی‌گیرد چون آنجا هم موانعی وجود دارد. از آنجا که محیط استودیو با کم‌کردن اتفاقات پیش‌بینی‌ناپذیر کنترل می‌شود آنتی‌تزه‌های آن به تنوع جامعه نیست، به عبارت دیگر آنتی‌تزه‌های آن از دل واقعیت زنده بیرون نمی‌آیند و چون واکنش به کنش‌های خودساخته هستند برای همین سنتز آن (عکس نهایی) واقعیتی دارد، اما آن واقعیت با فرم و زبان واقعیت زنده یکی نیست و با آن بیگانه است.

به همین دلیل بازگشت به آرشیو، محل تنش میان هنرجو، محتوای کلاس و واقعیت تا شروع جلسه بعدی ما است، هنرجو می‌تواند برای انتخاب عکس مورد نظرش به راحتی از یک عکس و دو عکس بگذرد و آنها را نادیده بگیرد اما نمی‌تواند جای پاهای خودش تا رسیدن به آن انتخاب را نادیده بگیرد، چون آن جای پاها بوده که او را به عکس دلخواه رسانده است. بازگشت به

آرشیو صرفاً دیدن عکس انتخابی درون کانتکت شیت نیست، بلکه راه و روش رسیدن به آن است، رجوع به کانتکت شیت‌ها دیدن جزء انتخابی درون کلیتی است که مواجهه عکاس آن را رقم زده است. این نوع بررسی دو ویژگی دارد: اول اینکه نحوه عکاسی کردن و چرایی انتخاب تکنیک‌ها را واضح می‌کند و نشان می‌دهد عکاس چطور اطراف موضوع حرکت و چه ونتیج‌هایی را اشغال کرده اما از آن ناراضی بوده پس جابه‌جا شده تا به این عکس نهایی برسد. درون کانتکت شیت می‌توان ردپای او را تا رسیدن به هدف و در نتیجه شکل مواجهه‌اش را رصد کرد. از طرف دیگر بررسی عکس انتخابی کنار عکس‌هایی که رسیدن به آن را ممکن کرده‌اند، باعث می‌شود هر تغییر در انتخاب عکس تغییر در مواجهه عکاس را نیز رقم بزند. با انتخاب‌های دیگر عکاس متوجه مواجهه‌های دیگر درون همان موقعیت می‌شود. بنابراین بازگشت به آرشیو باعث می‌شود عکاس از درون عکس‌ها و جای پاهایش، خودش را ببیند و به نحوه بافتن واقعیت یعنی چگونگی اتصال ذهن و عین از طریق مواجهه با موضوع توجه کند. نکته مهم بعدی در رجوع به آرشیو این است که عکاس برای تمرین مباحث کلاس، رهانمی‌شود بلکه در طول دوره (حتی وقتی کلاس برقرار نیست) از این طریق با خودش در تماس باقی می‌ماند و از درون نگاه کردن به موضوعات را از خودش شروع و آن را تمرین می‌کند. چرا که واقعیت همیشه آماده مواجهه ما برای ساخت چیزی نو است و به مجرد وقوع مواجهه‌ای عکس‌العمل نشان و به ما پاسخ می‌دهد. تمرین ما با آرشیو چون درون واقعیت رخ می‌دهد واقعیت نیز آنجا وارد عمل می‌شود. اما باید پرسید چطور؟ در پاسخ باید گفت، این بافتن هر قدر ابتدایی باشد، شروع روند بلندمدت رشد و تحول خواهد بود و نبایست آن را به نتیجه‌ای کاربردی و کوتاه‌مدت فروکاست. واقعیت فرد را وادار می‌کند به خودش بازگردد اما او برای این بازگشت آرشیو عکس‌ها را خانه خودش می‌کند تا از درون مواجهه با آن، پاسخی برای مواجهه جدید با واقعیت دست و پا کند. بنابراین آرشیو عکس‌های ما انباری نیست، گاو صندوق نیست، محل خاطره‌بازی نیست، بلکه نقشه مواجهه ما با واقعیت است. نقشه توپوگرافیک مواجهه ما با واقعیت نشان می‌دهد چقدر در راهی که می‌رویم، هنوز نرفته‌ایم، شبیه کوه‌نوردی که بعد ساعت‌ها به قله می‌رسد و می‌بیند قله‌ای که بر فراز آن ایستاده در مقابل کوه‌های پشت سر آن تپه‌ای بیش نبوده، اما کوه‌نورد این را وقتی در کوهپایه بود نمی‌دانست! چون در کوه‌پایه پرسپکتیو کوه‌ها مشخص نیست، در کوه‌پایه هر بلندی‌ای که از تپه بلندتر به نظر آید کوه تلقی می‌شود، اما

از روی قله، کوه چیز دیگری می‌نماید. در قله، آن کوه تمام می‌شود و این تمام‌شدن برای کوه‌نورد آغاز ایده فتح بلندتری خواهد بود. بنابراین ایده کوه‌نورد در قله‌ای که کوه در آن تمام‌شده، تازه شروع می‌شود. ایده صعود نمی‌گذارد فتح یک قله به واقعیت صعود تبدیل شود، همان‌طور که با چند مجموعه عکس واقع‌گرا نمی‌توان ایده واقع‌گرایی را تمام‌شده فرض کرد.

کنش دیالکتیکال، تنش‌دار و رفت و آمدی عکاس مستند با عکس‌هایش، از طریق محتوای کلاس، باعث می‌شود از درون مواجهه با آرشیو، به آرامی آنتی‌تزی میان او و جای پاهایش آشکار شود. آنتی‌تزی نه از بیرون، نه به شکل سنجاق آن محتواها، بلکه از طریق مواجهه دیالکتیکال عکاس با جای پاهایش رخ می‌دهد.

بنابراین در جلسه بعدی، هنرجو نه صرفاً با مفاهیم کلاس، بلکه درباره بازتاب آنها درون مواجهه خودش با گذشته (آرشیو، جای پاها) روبروست و از این طریق آرشیو وارد زمان حال او می‌شود و عکس‌های پیشین درون مواجهه جدید او به زندگی خود ادامه می‌دهند. بنابراین حتی اگر آن عکس‌ها هیچ کجا نشان داده نشوند تأثیرشان را بر عکاس گذاشته‌اند و نقش خود را ایفاء و او را به درک کامل‌تری از آنچه باید رهنمون کرده‌اند.

به این نحو است که آرشیو عکس‌های شخصی به زمان اکنون عکاس می‌آیند و افق آینده برای او از طریق تنش او با آرشیو گشوده می‌شود، یعنی وقتی او از مرحله‌ای بالاتر تنوع و پراکندگی گذشته را مال خود می‌کند و به آن فرم و مسیری نو از درون برای مواجهه می‌بخشد.

بنابراین آنتی‌تزی عکاس، پیدا کردن مواجهه و زبان شخصی از درون همان بدن تکه‌تکه و بی‌مفصل در آرشیو است، نه جای دیگری. وقتی او درون مواجهه‌های پیشین به جای پریدن از روی این موضوع به آن موضوع، به شکل درون‌ماندگاری عکاسی مستند خود را با جای پاهایش می‌فهمد و می‌خواند و به پیش می‌رود. اساساً آینده از دل چنین مواجهه دیالکتیکالی با گذشته (آرشیو) در زمان حال است که رخ می‌دهد. آینده جلوی ما نیست بلکه در زمان حال کنار ما حرکت می‌کند. اگر بایستیم جلو می‌زنند و دست‌نیافتنی می‌نماید، اما اگر ادامه بدهیم و حرکت کنیم با ما چون راه‌رفتن ماه با عابر شانه به شانه می‌آید و هم‌قدم می‌شود. برای فردی که حرکت می‌کند آینده مسیر شدن او در اکنون‌ها است. مقوله «شدن» یکی از بنیادهای مهم فلسفی مدرنیته

است که فرم عکاسی کردن آباستن آن است و رد آن شدن در کانتکت شیت‌های ما پیدا است. هیچ عکسی در کانتکت شیت شبیه عکس قبل نیست حتی اگر در کسری از ثانیه گرفته شود، حرکت و جابه‌جایی درون زمان، همراه زمان و برای ثبت زمان است که عکاسی کردن را به شدن مدام متصل می‌کند. در جلسه قبل گفتیم عکاسان مستند معماران زمان هستند، نکته این جاست که سوژه‌ای بنام مهندس معمار از طریق نشانه‌گذاری یک محل آن را به مکان پروژه خود تبدیل می‌کند، اما عکاس به عنوان سوژه همیشه درون زمان است و راه برون‌رفتی از آن ندارد، هر کجا برود اندازه گرفتن زمان (ساعت) عوض می‌شود نه نوع آن، برای همین عکاس مکان خاصی برای علامت‌گذاری ندارد، پس زمان را از طریق نوعی مواجهه با موضوعات واقعی نشانه‌گذاری می‌کند، او حتی وقتی که از مکان و فضاها عکاسی می‌کند برای بازتاب «زمانه» است. به همین دلیل عکاسان مستند «معماران زمان تاریخی» می‌شوند چون ماهیت زمان قابل رؤیت نیست مگر با تهنشین شدن و رسوب آن درون ظرف موضوعات و در نتیجه روابطی که در طول زمان در امور واقع شکل می‌گیرد، رسوب روابط اجتماعی آنقدر می‌تواند محکم باشد که چون نقش فسیل بر سنگ عمل کند، می‌تواند شکننده باشد چون وزیدن بادی از دریچه‌ای نیمه باز، اما این همه ماجرا نیست، صرفاً دیدن رسوب زمان درون موضوعات و امور واقع نیست که به آشکارگی زمان می‌انجامد بلکه شکستن آن رسوب‌ها (که چون ماسکی برای ماهیت چیزها عمل می‌کند) نیز هست تا بتوان چیزها را ضمن رسوب‌زدایی، به تاریخ واقعی‌شان که به خودی خود نتوانستند حافظ آن باشند نزدیک کند. این شق دوم توسط فکر به سایه‌ها در دل مواجهه با امر واقع رخ می‌دهد. بنابراین عکاس زمان را درون رسوب آن می‌بیند اما واقعیت فقط رسوب‌های زمان، بر امور واقع نیست بلکه برانگیختگی سوژه‌های امر واقع در رد آن رسوب‌ها و شکستن آن ماهیت دروغین نیز هست. فرمالیست‌ها شعار مهمی دارند آنها می‌گویند: «یک گل‌دان شکسته بیش از یک گل‌دان سالم گل‌دان بودن را نشان می‌دهد». گل‌دان وقتی بشکند واقعیت خود را دوباره به رخ می‌کشد، چون با عادت به آن درون زمان دیگر نقش گل‌دان بودن آن به چشم نمی‌آید، بلکه صرفاً کاربردش مُعرف آن می‌شود و همین کاربردپذیر شدن باعث می‌شود حقیقت آن مثل آن وقتی که نبود دوباره از نظرها پنهان شود. فرمالیست‌ها می‌گویند حالا که گل‌دان می‌شکند نه خودش بلکه تصور عادی ما را نیز با خود می‌شکند و این شکستن آغاز فهم جدیدی درباره گل‌دان بودن خواهد بود. پس زمان همان قدر که درون رابطه گل‌دان و گل پیداست همان قدر

درون شکستن آن یا پژمردن گل خودش را نشان می‌دهد؛ هم توجه به رسوب‌ها که ردپاهای گذشتِ زمان بر امر واقع است و هم رسوب‌زدایی از امور واقع که به بازپس‌گیری زمان از دل آن رسوب‌ها منجر می‌شود.

پس از این توضیح باید پرسید اساساً زمانه چیست؟ در پاسخ باید گفت: انسان‌ها و اشیاء به ضرورت زندگی اجتماعی درون نوعی از زمان به نام «زمانه» حبس می‌شوند. با بازپس‌گیری زمان از دل همان زمانه است که آزادی محقق می‌شود. آزادشدن از چه؟ آزادشدن از مرحله پیشین مواجهه‌ای که آن قدر ساخت‌یافته است که نمی‌گذارد شدن، درون آن روابط رخ دهد. بنابراین آزادی خود را به شکل عینی و فرمالیستی با شکستن ساختار آگاهی و زبان بروز می‌دهد. چون وقتی ساختار آگاهی و زبان تغییر کند مواجهه فرد درون واقعیت تغییر می‌کند و قالب قبل برای او تنگ می‌شود، پس قالب می‌شکند. فهم شکستن قالب نه درون بحثی انتزاعی که درون نگاه به کانتکت شیت‌های ما نمایان است. عکاس برای آزادشدن از آن مواجهه بی‌بدن و غیرشخصی که منجر به اقتباس سبک دیگران می‌شود نباید جای دوری برود، بررسی جای پاهای خودش درون واقعیت که در کانتکت شیت نمایان است، او را با خودش و زمانه دوباره روبه‌رو می‌کند. این روبه‌رویی یک فرق بزرگ با مواجهه اولیه حین عکاسی دارد که پیشتر اشاره مختصری بر آن شد و اکنون در توضیح بیشتر باید گفت: میان مرحله عکاسی و بازگشت به آرشیو واسطه‌ای به نام «زمان» قرار دارد و همین باعث می‌شود ما با نگاه دیگری به آن عکس‌ها نگاه کنیم. چیزهایی که در مرحله عکاسی روی نگاتیو یا فایل دیجیتال رسوب کرده‌اند همه ماجرا نیستند، خود ما درون زمان نگاه‌مان به آن رسوب‌ها تغییر می‌کند. حتماً شما چنین تجربه‌ای داشته‌اید، وقتی در طول یک زمان معین به آرشیو خودتان می‌روید به عکس‌هایی برمی‌خورید که قبل‌ترها حین عکاسی و روزهای بعد آن را تشخیص نمی‌دادید، آنها بوده‌اند اما برای شما اهمیت‌شان را بروز نمی‌دادند. حالا چه چیز آنها را رؤیت‌پذیر می‌کند؟ تحول شما درون زمان به عنوان سوژه، بدین‌وسیله آن رسوب‌ها ترک می‌خورند و از دل آن ترک، عکس‌های دیگر و مواجهه جدیدی صورت می‌بندد. بازگشت متناوب شما به آرشیو، در فاصله مباحث و سئوالاتی که از خودتان می‌پرسید باعث می‌شود رابطه دیگری میان شما و زمان برقرار شود و واسطه این رابطه عکس‌های واقعی است. عکس‌ها به عنوان تکه‌های واقعیت میان شما و زمان واسطه‌ای خواهند شد تا از «زمانه» برای مدتی کوتاه فاصله بگیرید و درون تکه‌های واقعیت با «زمان» وارد گفتگوی تازه‌ای شوید. مهم این است که این گفتگوی

در خلوت، انتزاعی نیست و همیشه پای موضوعی واقعی در میان است، چون آرشیو عکس‌ها واسطه مرادده شما و زمان خواهد بود. اگر برای شما هنگام بازگشت به آرشیو در طول یک زمان مشخص چندماهه یا چندساله (بستگی به شکل و سرعت تحول هر فرد دارد) ضرورت‌های دیگری رخ نمی‌نماید و گفتگوی تازه‌ای میان شما و عکس‌هایتان در آرشیو شکل نمی‌گیرد و در نتیجه همچنان همان عکس‌ها را به همان نحو که چندسال پیش انتخاب کردید، برمی‌گزینید به این معنا است که رابطه شما و زمان قطع شده است. به عبارت دیگر شما درون زمان حرکت نکرده‌اید و شدن رخ نداده است. اشکال رویکرد صرفاً تکنیکال به عکس‌های مستند اینجا خودش را نشان می‌دهد چرا که از درون انتخاب‌های تکنیکال نمی‌توان با زمان وارد مرادده و در نتیجه نمی‌توان متوجه تحول یا درج‌ازدن خود به عنوان سوژه درون واقعیت‌ها شد. از طرف دیگر ما تکنیک را در ادامه بدن عکاس تعریف کردیم، یعنی تکنیک است که با ما می‌آید، نه برعکس. تحول هر قدر تدریجی شما به عنوان سوژه هنگام بازگشت به آرشیو درون تکه واقعیت‌ها رؤیت‌پذیر می‌شود، شما نمی‌توانید به درون عکس‌ها بروید و عکس‌ها را تغییر بدهید ولی به ضرورت‌های دیگر و در نتیجه انتخاب‌های تازه درون همان کانتکت شیت‌ها دست‌می‌یابید که امکان مواجهه جدیدی را برای‌تان از درون کنش‌های پیشین در زمان حال ممکن می‌کند.

بازگشت به آرشیو تداعی همان «کنش رو به پس»^۱ است که در فلسفه هگل شناخت واقعیت، از طریق آن ممکن می‌شود. اتفاق خودش می‌افتد و ما حین اتفاق به ضرورت آن آگاهی نداریم، وقتی واقعیت کار خود را تمام کرد است که آگاهی چون جغد نیروانا می‌آید و دست به کار می‌شود. آگاهی و اتفاق یک رابطه دوسویه و دیالکتیکال دارند، آگاهی به شکل بازگشت به صحنه‌ای که رخ داده است آن را به حقیقت آنچه بود روبه‌رو می‌کند. همان‌طوری که ما در حین عکاسی کردن «اتفاق» را تجربه می‌کنیم و سپس در مرحله انتخاب با نوعی آگاهی که به «ضرورتی»^۲ می‌اندیشد دست به انتخاب دوباره می‌زنیم. این انتخاب دوباره از میان آنچه قبلاً انتخاب کرده‌ایم (برای ما رقم خورده است) ما را با واقعیت وارد مواجهه‌ای نو می‌کند و بدین‌وسیله به ضرورت آنچه قبلاً اتفاق افتاده بود، آگاه می‌شویم.

«فرد این توانایی را دارد که برگردد و با بازتفسیر آنچه صورت پذیرفته

۱ - Retroactive

۲ - ضرورت تاریخ‌نگاری از یک موضوع یا بازتاب هنری یک مسئله، در قالب یک نمایشگاه عکس یا چاپ یک کتاب و ...

تقدیر خود را دگرگون کند، همان طوری که سرنوشت ساز بودن یک کنش بعد از انجام آن معلوم می شود، شیوه ساختن سرنوشت نیز رو به پس ساخته می شود. تاریخ را ما می سازیم ولی نه براساس شرایطی که خودمان می خواهیم، این ضمانت از قبل داده شده نیست، شرط اینکه تاریخ بسازی این است که به تاریخ ساز بودن خودت آگاه نباشی، چون نمی توان مطمئن بود از کنش ما بعداً چه تفسیری خواهد شد (همین ندانستن بی اعتنائی حرفه ای است که امکان کنش تاریخی را ممکن می کند). چون تفسیر، بعد آن کنش رخ می دهد و متقابلاً حقیقت با درکی رو به پس آشکار می شود. ژیزک می گوید برای هگل اتفاقاً در قیاس با مارکس این قضیه ماتریالیستی تر است (هگل چنین عنوانی ندارد) چون او می گوید وجود و واقعیت کار خودشان را می کنند، تفکر به شکل کنش رو به پس، (معطوف به گذشته) تشخیص می دهد آنچه رخ داده چه بوده و ضرورتی در آنچه رخ داده می یابد. بنابراین آن ضرورت در لحظه اتفاق (مرحله عکاسی) نیست، بلکه بعد آن (رجوع به آرشیو) پدیدار می شود».



Pingyao International Photography Festival / 2006

در عکس بالا نمایشگاه عکس کانتکت شیت عکاسان آژانس کانتکت پرس ایمیج^۱ را می‌بینیم که با کیوریتری روبرت پلاژ^۲ در کشورهای مختلف نمایش داده شد.

حال به این‌که چطور با رجوع به آرشیو می‌توان مواجهه‌ای مستند داشت و نه مستندگونه (از آن نوع که فراگیر می‌شود) می‌پردازیم.

وقتی به کانتکت شیت‌ها توجه می‌کنیم، می‌بایست از خودمان بپرسیم چه نسبتی میان فریم‌ها وجود دارد؟ آیا موضوعی مشترک آنها را یک‌جا می‌کند یا یک ایده‌ای مشترک؟ مواجهه ما درون عکس‌ها چطور با موضوع برخورد می‌کند و تکنیک‌ها چقدر در ادامه آن مواجهه هستند؟

اگر کارتان معطوف به تولید سند است کل کانتکت شیت چه چیزی (اعم از پیام؛ محتوا؛ نشانه، ردپا و ...) از موضوع را انعکاس می‌دهد؟ و اگر کارتان هنری و نوعی حدیث نفس است چه چیزی؟

این انتخاب و انعکاس چقدر برآمده از شناخت خودتان و چقدر متکی بر اتفاق و رویدادهایی است که رسانه‌ها آن را به موضوع قابل طرح تبدیل می‌کنند؟

عوامل بصری و معنایی تکرارشونده در کانتکت شیت‌های شما چیست؟ گذشت زمان چه امر مازادی را به کانتکت شیت شما اضافه می‌کند؟ و چرا آن را قبلاً نمی‌دیدید؟ چه چیزهایی باعث شد این نگاه تازه را درون آن تجربه پیشین کشف کنید؟

چرا این عکس‌ها را گرفتید؟ آیا محتوای تاریخی درون عکس‌ها وجود دارد؟ اگر بله چطور؟ و اگر خیر چرا؟

کدام عکس بیشتر توجه شما را در کانتکت شیت برمی‌انگیزد؟ چه جنبه‌ای باعث این انتخاب می‌شود؟ این جنبه را برای خودتان معرفی و واضح کنید.

آیا عکس‌ها می‌توانند امر مازادی را فراتر از موضوع یا ایده شما بازتاب بدهند؟ از کنار هم قرار دادن آن عکس‌ها چه عایدان می‌شود؟

این عایدی چه نسبتی با زمانه دارد؟ مجموعه عکس شما در مقابل زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کنید کجا قرار می‌گیرد؟

خودتان را دوباره در صحنه عکاسی مجسم کنید، اگر عکاس نبودید چه چیزهای دیگری را می‌دیدید؟ آن چیزهای دیگر که در عکس‌های شما حذف و

رؤیت‌پذیر نشدند، چقدر وجودشان در واقعیت اهمیت دارد؟

آیا حذف‌های شما را می‌توان از طریق آنچه نشان می‌دهید تشخیص داد یا

۱ - Contact Press Images

۲ - Robert Pledge, President of Contact Press Images /s' Curator

خیر. برای مثال نجوی^۱ صرفاً سربازان آمریکایی را هنگام پایین کشیدن مجسمه صدام نشان نمی‌دهد، بلکه او امر مازاد دیگری، یعنی آن مرد با گاری را نیز برجسته می‌کند، آیا آن عکاسان که فقط تصویر سربازان آمریکایی را نشان دادند به رغم اینکه از موضوع خود به درستی عکاسی کردند واقعیت نابودی مجسمه صدام را نیز نشان دادند؟ آیا تاریخ آن رویداد صرفاً مربوط به صحنه پایین آوردن مجسمه بود؟ یا مرد گاریچی و مواجهه واقعی و تصادفی او در رویداد نیز بخشی از آن ماجرای تاریخی؟ چه عاملی آن مرد را بخشی از آن تاریخ می‌کند؟ چه چیز او را طرد؟ چقدر عکاسی شما به امر مازاد درون کادر و کانتکت شیت‌ها راه می‌دهد؟

چقدر اتفاقات غیر قابل پیش‌بینی نیت اول شما را در عکس نقض می‌کند، اما در عوض شما را به جایی بهتر از آنچه تصور داشتید، می‌برد؟ چه چیز در میان آنچه حذف کردید می‌بایست حفظ می‌شد؟ چه چیز از واقعیت آنچه عکاسی کردید را می‌بایست کنار می‌گذاشتید؟ آیا درون کانتکت شیت‌ها می‌توان رد یک حافظه جمعی را خوانش کرد؟ یا همه آن عکس‌ها به میل شخصی شما مربوط می‌شوند؟ آیا آرشیو عکس به شما حس مالکیت می‌دهد؟ اگر بله چرا برای تان به حدی ارزش‌مند است که حس مالکیت دارید؟ آیا نقش نگهبان آرشیو را ایفاء می‌کنید یا تدوین‌گر؟

آیا در واقعیت و بر اساس کانتکت شیت‌ها، شاهی قصه‌گو هستید؟ یا قصه‌گویی شاهد؟

از چگونگی انتخاب‌های خودتان در کانتکت شیت آگاه شوید، از بی‌طرفی فاصله بگیرید و شکاف‌ها را دریابید. شکاف میان آنچه می‌خواستید و نشد و آنچه نمی‌خواستید و شد.

آیا کانتکت شیت عکس‌های شما کنار هم می‌تواند سندی از یک دوران (ژورنالیستی) یا سندی از یک مسئله (به شکل هنری) تلقی شود؟ اگر بله چه چیز به آن چنین امکانی را می‌بخشد؟ آن امکان را برای خودتان پررنگ کنید و بدین‌وسیله آن را ادامه دهید و اگر نه، بر روی دلایل و چرایی فقدان این بازتاب تمرکز کنید.

مسائلی که عکس‌های شما نشان می‌دهند اگر دیده نشود چه اتفاقی می‌افتد؟ آن اتفاق چیست؟

۱ - اشاره به عکس مربوط به پایین کشیدن مجسمه صدام در بغداد که در درس‌گفتار قبل آمد.

چقدر عکس‌های شما وابسته به موضوع و چقدر مربوط به کیفیت نگاه و مواجهه شخصی شما است؟

اگر محتوای عکس در کانتکت شیت‌ها را تعمیم دهیم به کجا خواهیم رسید؟ اگر عکس‌های شما تکه‌های یک واقعیت اجتماعی باشند یا یک مسئله، این اجزاء و تکه‌ها را به چه کلیتی می‌توان تعمیم داد؟ به عبارت دیگر بافت و چارچوب بزرگ‌تری که داده‌های عکس شما در آن پدیدار می‌شود، چیست و چگونه است؟

آیا عکس‌های شما مغایر با آن چیزی است که آرشیو ملی یا رسانه‌های متصل به آنها حفظ و تکثیر می‌کنند یا در ادامه آن است؟ اگر در ادامه آن است چه لزومی دارد؟ و اگر در مقابله با آن است چرا؟ و چگونه؟ چطور آثارتان را از آرشیو ملی کشور رقیب جدا می‌کنید؟ (ما می‌دانیم که سیاست‌ها به ساخت نوعی از آرشیو گره خورده‌اند.)

آیا کانتکت شیت و عکس‌های شما موضوعی محلی، قومی، ملی یا جهانی را بازتاب می‌دهد؟ این انتخاب قبل مرحله عکاسی صورت می‌گیرد یا بعد از آن؟ چه نسبت مفهومی، تاریخی، موضوعی میان شما به عنوان راوی و موضوع عکاسی‌تان وجود دارد؟

آیا از حرکت شما در موقعیت عکاسی درون کانتکت شیت می‌توان رد یک مواجهه شخصی را نشان گرفت؟ برای مثال به موضوعات خیلی نزدیک می‌شوید یا به شکل ناخودآگاه دور می‌ایستید، معطوف به روابط میان انسان‌ها در موقعیت هستید یا از محیط و فضایی که انسان‌ها در آن قرار دارند متأثر می‌شوید. درون کانتکت شیت کدام الفبای بصری را بیش‌تر و کدام را کمتر استفاده کرده‌اید؟ آیا این انتخاب از سر تصادف بوده یا با انتخاب آگاهانه شما صورت گرفته است؟

آیا کانتکت شیت‌های شما که حاوی جای پای شما در واقعیت است می‌تواند معرف آن چیزی باشد که شما از واقعیت می‌فهمید؟ آیا عکس شما معرف آن چیزهایی است که می‌بینید؟ یا در ضمن معرف آن چیزی‌هایی است که تجربه می‌کنید؟

این تجربه خودش را به چه شکل درون آرشیو عکس‌ها بروز می‌دهد؟ بازگشت شما به آرشیو به عنوان محل روبروشدن شما با کنش‌های پیشین خودتان در واقعیت، به شما چه حسی را منتقل می‌کند؟ آیا نظم یا انسجامی در این میان وجود دارد؟ نظمی که حاوی نسبت نگاه شما به واقعیت است (ونتیج یا همان جای ایستادن، نه در عکس که این بار نسبت به واقعیت) و

درون کانتکت شیت‌ها مواجهه‌های شما با موضوعات از آن طریق رخ می‌دهد؟ یا با نوعی پراکندگی و عدم انسجام مواجهیم؟ یعنی با پراکندگی مضمون و تنوع فرم‌ها مواجهیم. اگر نظمی حاکم است نشان می‌دهد شما با واقعیت درون یک نسبت مشخص هستید و تحول شما شروع شده است و اگر خیر، نشان می‌دهد شما در مراحل ابتدای رشد ایده هستید و می‌بایست به تمرین و بازنگری تا رسیدن به یک انسجام ذهنی و فرمی در آثارتان ادامه بدهید. این تمایزگذاری صرفاً جهت شناخت جای ایستادن خودمان در واقعیت و تحول دادن به آن است و نه الصاق برجستگی از بیرون چون فردی که می‌داند کجا ایستاده می‌تواند به شکل ایستادن و حرکت‌های بعدی خود فکر و عمل کند و گرنه بدون چنین تصویری، فرد نگاه یک توریست یا شرق‌شناس یا خبرنگاری با ویزای دوهفته‌ای را در وطن خودش تکرار می‌کند.

اگر آرشیو عکس‌های شما تاریخ کوچک موضوعاتی باشد که از آنها عکاسی کرده (عکاسی مستند ژورنالیستی)، یا تاریخ کوچک مسائلی که آنها را مطرح کردید (عکاسی مستند هنری) چقدر این مضامین با تاریخ کشور شما و زمانه‌ای که در آن زیست می‌کنید متناسب است؟ چه نسبتی در این میان برقرار است؟ چه عواملی در ساخت نسبت میان مضامین کار شما و تاریخی که در آن زیست می‌کنید مؤثر هستند؟ به عبارت دیگر مضامین آثار شما در آرشیو صرفاً همان مضامینی است که در تلویزیون و رسانه‌ها به آن می‌پردازند؟ یا مضامینی که گالری‌ها در آن مقطع خاص به آن علاقه نشان می‌دهند؟ یا خیر، آن مضامین درون نسبتی شخصی و با آگاهی شما ساخته شده و در نسبت و هماهنگی با واقعیتی است که درک و تجربه می‌کنید؟

ایران به عنوان یک وضعیت تاریخی، یک مسئله برای ایرانیان، یک میدان برای خارجیان، چطور خودش را درون آرشیو عکس‌های تان نشان می‌دهد؟ شما در مقابل ایران درون آرشیوتان، چه کسی هستید؟ می‌توان رد یا نسبتی مشخص میان آرشیو شما و ایران گرفت؟ یا خیر چون ایران درون وضعیت عکس‌ها خود را بازتاب می‌دهد صرفاً وجود خارجی دارد؛ چنانچه پاکستان درون عکس‌های مربوط به پاکستان.

آیا ایران درون آرشیو صرفاً اجتماعی است؟ یا جنبه‌های دیگر واقعیت در ایران را می‌توان در آن خوانش کرد.

و...

حقیقت‌های آرشیو پیامدهای تاریخی دارند و بالعکس:

«در سال ۱۹۰۱ زمانی که مستعمرات استرالیا برای ایجاد کشور استرالیا (به

شکلی که ما آن را می‌شناسیم) متحد شدند مقامات فوراً دستور تهیه فیلمی از مراسم در سیدنی برای اهداف آرشیوی را صادر کردند. این اولین باری بود که ملتی جلوی دوربین فیلم‌برداری به دنیا می‌آمد و به طرز معجزه‌آسایی آن فیلم‌ها سالم ماند!^۱ به این مثال لازم است نمونه‌ای دیگر را اضافه کنم، شبکه بی‌بی‌سی فارسی با هدف قدرت روایت تاریخ در شاکله بلندمدتی که آرشیو آن را مهیا می‌کند، دست به چنین ولخرجی‌ای می‌زند. برای مثال، وقتی برای تهیه مستندی از انقلاب ۵۷ نمی‌توان به دو دلیل به آرشیو صدا و سیما رجوع کرد که اعم از برخورد غیر حرفه‌ای و چندصدایی نبودن آن و دوم سانسور، در چنین موقعیتی بدیهی است روایت بی‌بی‌سی از طریق آرشیو، به خوانش مرسوم تبدیل می‌شود و درون روندی بلندمدت قدرت روایت تاریخ به دست آن می‌افتد. آرشیو با قدرت روایت و در نتیجه با شکل‌دادن به درک تاریخی ارتباط مستقیمی دارد و غرب، «دیگری» را از طریق به آرشیو درآوردن می‌فهمد و در خود هضم می‌کند، بعداً به آن خواهیم پرداخت. در اینجا می‌خواستم اشاره کنم همان قدر که آرشیو شخصی و بازگشت به آن با روش می‌تواند شامل تحول در مواجهه با واقعیت شود در مقیاس بزرگ‌تر، آرشیوهای ملی و بین‌المللی در سطح وسیعی تحولات سیاسی و تاریخی را به پیش می‌برند. برای پایان این مبحث که مهم بود و و به ناچار به طور خلاصه گفته شد، گفتگوی سه هنرمند عکاس و مدرس عکاسی خوش‌فکر بین‌المللی را می‌آوریم تا موقعیت آموزش عکاسی مستند را بهتر درک کنیم. آنها در مصاحبه‌ای با هم گفتگو می‌کنند:

دونالد وبر^۲:

ما با شکل تصاویر اغوا می‌شویم، و از نقش سیاسی و اجتماعی عکس‌ها که بازیگران اصلی رسانه‌ها هستند غافل می‌شویم، در این صورت است که ما صرفاً به ساختن فرمالیسم ادامه می‌دهیم و برای همین من از فتوژورنالیسم ناامید شده‌ام. این کار نوعی منشی‌گری است که صرفاً به فرم مربوط می‌شود؛ یک اتفاق آگاهانه اما نمایشی. در عوض چیزی که باید در نظر بگیریم نه صرفاً به عنوان مدرس، بلکه به عنوان عکاس و هنرمندی که در جامعه مشارکت دارد نقش‌های تغییر یافته و نمایندگی کردن توسط عکس است. موافق و مخالف

۱ - Audiovisual archiving, philosophy, principles and ethics by Ray Edmondson.

۲ - Donald Weber

سرمایه‌داری، اکنون بیش از هر زمان دیگری وقت آن است که آگاهی از زمینه^۱ را نه صرفاً برای فهم اینکه مردم چطور عکس می‌گیرند، بلکه علاوه بر آن، فهم آنچه جامعه با عکس و تصاویر انجام می‌دهد، در نظر بگیریم. اینکه عکس چطور توسط پیشرفت تکنولوژی میانجی فهم می‌شود؟ چگونه این نقش بر شیوه‌های مختلف تعامل و بینایی اثر می‌گذارد و آنها را توانا می‌سازد؟ من بیش از شیوه‌های متنوع تصویرسازی به تغییر رفتارهای مشاهده علاقه‌مند هستم چون عکاسی، جامعه و شغلم اقتضا می‌کند. به قول سکولا: «در نظر گرفتن اهمیت تاریخی «تغییر» به معنای توجه به عملکرد وضعیت فرهنگی نمایش عکس است».

سرانجام آنچه عکاسان به طرز وحشتناکی همیشه انجام داده‌اند غفلت از تصدیق سرشت گره‌خورده عکاسی در پیوند با تغییرات آب و هوایی، تروریسم، نیروهای نامرئی بازار، سرمایه‌داری متأخر، سوء استفاده شرکت‌ها و سایر فرایندهای تأثیرگذار بر تولید تصاویر است. آنچه من به عنوان مدرس و عکاس امیدوارم انجام بدهم این است که روند تصویرسازی را با آنچه نیکلاس میرزنف^۲ می‌گوید، به فهم مجموعه تجسمی به هم‌پچیده و مدرنی چون آنتروپوسین^۳ - زیبایی‌شناسی - و سرمایه‌داری گره بزنم و آن را آغاز کنم.

حال این مسئله مرا به سؤال دیگری سوق می‌دهد که از آدم می‌پرسم، ما به عنوان خالقین آثار هنری و معلمان درگیر در چنین پیچیدگی‌های سرمایه و سیستمی فسیل شده، چه می‌کنیم؟ آیا می‌توان در رابطه میان تولید و مصرف و هنر تجدید نظر کرد؟ آیا این امر ما را به الهام از واکنش‌های فرهنگی در برابر این گرفتاری‌ها سوق خواهد داد؟

آدام برومبرگ^۴:

... همه ما تصور می‌کنیم که ارزش یک اثر در اصالت، نادر بودن، منشأ بودن آن نهفته است و این از فرماندهی استادانه نویسنده در اثرش ناشی می‌شود. از این

۱ - Contextual Awareness

۲ - Nicholas Mirzoeff

۳ - آنتروپوسین پیشنهادی برای آغاز یک عصر جدید است. دورانی که سرآغاز تأثیر عمده فعالیت‌های انسان بر اکوسیستم و ساختار زمین‌شناسی سیاره است. تاکنون کمسیون‌های بین‌المللی چینه‌شناسی و زمین‌شناسی آن را به عنوان اصطلاحی در بخشی از دوره‌های زمین‌شناسی به رسمیت نشناخته است ولی هنرمندان، متفکران و فعالان مدنی ضرورت فکر و کنش درباره آن را گسترش و به شکل مستقل ادامه می‌دهند.

۴ - Adam Broomberg

رو هاله‌ای اصالت اثر را احاطه کرده است، وارک^۱ اما می‌گوید با فراگیر شدن عکاسی دیجیتال و توزیع گسترده آن (از طریق رسانه‌های اجتماعی) این سلسله مراتب وارونه شده است. اکنون ارزش یک قطعه با توجه به چند بار به اشتراک گذاشته شدن یک نسخه عکاسی در اینستاگرام و فیس‌بوک تعیین می‌شود. هر چه یک نسخه اصلی بیشتر کپی شود و نسخه‌ها بیشتر به اشتراک گذاشته شوند ارزش آن بالاتر است. آنچه ارزش یک اثر را تعیین می‌کند داده‌ها و اطلاعات مربوط به اثر در مقابل ارزش‌های ذاتی خود اثر است. وارک می‌گوید: ما از دوران سرمایه‌داری متأخر گذشته‌ایم و به چیزی بدتر رسیده‌ایم، فضایی که در آن به سختی هنوز مالکیت فکری اثر را در اختیار داریم و شرکت‌های بزرگ چندملیتی مثل گوگل از این طریق درآمد کسب می‌کنند فقط به این دلیل که آنها محل ذخیره داده‌ها می‌شوند، آنها صاحب ابزار توزیع تصویر هستند یعنی همان جایی که پول در آنجا قرار دارد. بنابراین معانی سنتی ایده‌های تولید تصویر، مصرف آن و حتی ارزش یک اثر هنری به شکل بنیادی تغییر می‌کند. بنابراین این اکوسیستم جدید و تأثیر آن بر کار ماست که باید به آن آگاه شویم. حال من می‌پرسم چطور می‌توانیم به عنوان هنرمند و معلم از این منظره جدید استفاده کنیم؟

سالوادور ویتاله^۲:

من همیشه به این موضوع علاقه‌مند بودم که چطور قوانین بازار، شکل کلی تولید اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را شکل می‌دهد. ما هنوز می‌توانیم جای پای محکمی در روابط میان زمینه آگاهی (پیام)، فهم رسانه و در ضمن تفکر دوباره به عنوان عملی برای آگاه شدن از امکانات برای جدا شدن از فرمالیسم و به آغوش گرفتن کنش آگاهانه برداریم. عکاسی یک زبان است و این به او قدرت بیان پیام‌های پیچیده را می‌دهد، در عین حال نوعی کنترل بر نحوه درک ما از جهان پیرامون را رقم می‌زند. شما نیز به این جنبه و آن جنبه اشاره کردید. درباره موضوع تصادفی و جعلی^۳ بودن، یادگیری ماشینی و ابزارگونه، ما باید این برخورداری‌های متغیر را درک کرده و از آنها در سیستمی که فعالیت می‌کنیم، استفاده کنیم. فکر می‌کنم این چالش امروز معلمان است و اینکه احتمالاً آموزش عکاسی دیگر کافی نیست،

۱ - McKenzie Wark

۲ - Salvatore Vitale

۳ - Fake

زیرا هنرجویان برای درک دنیای اطراف خود، به ایجاد یک ساختار و دانش مستحکم نیاز دارند^۱.

در ادامه، به مرور و مطالعه چند عکس می‌پردازیم تا ضمن مرور آنها روش مطالعه عکس را تمرین کنیم. در جلسه پیشین بیان کردیم که دو راه برای تقویت نگاه عکاسانه و درونی‌کردن الفباهای بصری وجود دارد. یکی رجوع به آرشیو و تمرین خودانتقادی از طریق مواجهه جدید با ردپاهای پیشین و دیگری رفتن درون نگاه عکاسان برجسته و گفتیم این رفتن نیازمند آن است که با یک روش آثار آنان را مطالعه کنیم تا به تقلید در نیافتیم. در ادامه، راه دوم را پیش می‌گیریم که نتایج آن، راه اول را نیز تقویت خواهد کرد.



Abbas Attar

این عکس یکی از عکس‌های مهم تاریخ معاصر ایران است و تسخیر سفارت آمریکا در آبان ۱۳۵۸ را نشان می‌دهد. موضوع عکس، بازتاب واقعه تسخیر سفارت و ایده عکاس نشان‌دادن فیگورها، شعارها و جزئیات آن صحنه تاریخی

۱ - Photography and Society/ Conversation: Donald Weber, Adam Broomberg, Salvatore Vitale/
Mousse Magazine

است. عکاس در این عکس، این مواجهه را از طریق چه الفبای بصری به آنتی‌تزی یا عکس نهایی می‌رساند؟

عوامل بصری مهم عکس: لحظه/ بک‌گراند/ عمق/ ونتیج

اگر او یک ثانیه بعد شاتر می‌زد این عکس نبود، این عکس در وهله اول متکی به لحظه است اما این لحظه از پیش با قاب‌بندی و ترکیب‌بندی قابل رؤیت شده است. از طرف دیگر عکس لایه دارد و ونتیج عکاس باعث شده که لایه‌ها روی هم نیافتند و همدیگر را مخفی^۱ نکنند، برای مثال چهره سوم که میان دو انقلابی اول قرار دارد کاملاً وسط کادر است و این به دلیل انتخاب ونتیج عکاس ممکن شده است. عکاس اگر کمی به چپ یا راست حرکت می‌کرد، آن نفر سوم، از طریق دوستان آن دو نفر مخفی می‌شد و لایه عکس به هم می‌ریخت و تناسب را از دست می‌داد. وقتی یک عکس، ونتیج عمق و بک‌گراند خوبی دارد حتماً ترکیب‌بندی خوبی هم دارد، چرا که اساساً ترکیب‌بندی نقش جمع‌کنندگی یا «بافتن» دارد. این عکس را عکس اول انتخاب کردم چون عباس درباره آن حرف مهمی زد. او گفت، «من حین عکاسی، در پس زمینه نسبت دست انقلابیون و مجسمه آزادی را ندیده بودم، این همان تاریخ است...» (به شکل امر مازاد وارد کادر می‌شود). اینجا نظر شما را به آن سخن میس جلب می‌کنم که عکاسی سهام را با عکاسی مستند مقایسه کرد. اتفاق و تصادفها درون مواجهه واقعی، منطق تاریخی نیز دارند و می‌تواند مواجهه عکاس را در عکس از آن چیزی که تصور می‌کرد، فراتر ببرند. عکاس در لحظه‌های یک رخداد بزرگ به تنهایی نمی‌تواند همه این امور را براساس میل خودش بچیند یا دکوپاژ کند چرا که زندگی در جریان است. درون مواجهه همراه با روش (بدن‌مند) با امر واقع است، که امر واقع از خودش به شکل تصادفی بیرون می‌زند و این امر مازاد به شکل اتفاق، فیگور، لحظه، و... عکس مستند را به سندی از یک دوران یا یک مسئله تبدیل می‌کند. این موضوع در «کنش رو به پس» یا همان رجوع به آنچه قبلاً رخ داده بود است (کانتکت شیت) که نمایان می‌شود. لازم به توضیح است قبل گفتیم در عالم حرفه‌ای شانس معنا ندارد، اما فرصت چرا و فرصت برای عکاس مستندی آشکار می‌شود که از پیش امکان بروز چنین تصادفی را در مواجهه خود جای داده است. واکر اوانز^۲ می‌گوید:

«یکی از تفاوت‌های کار نقاشی و عکاسی، این است که عکاس باید نسبت به نقش عنصر تصادف در کارش آگاه

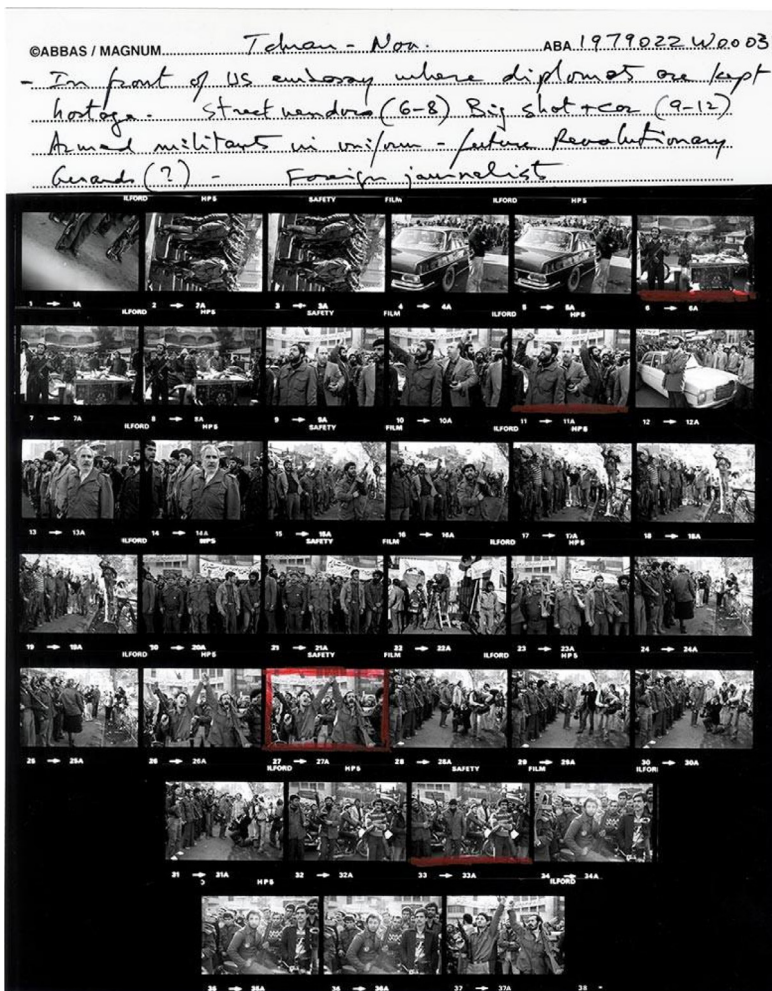
۱ - masking

۲ - walker Evans

عکاسی مستند پیشرو: علی شیرزیان ۱۳۷

باشد و از آن استفاده کند. در حالی که نقاش، به جز در موارد استثنائی از تصادف استفاده نمی‌کند. عکاس نه تنها از اتفاقات استفاده می‌کند، بلکه باید قدر آن را هم بداند و این را هم بداند که این یک خوش‌شانسی ارزشمند است که چیزی بر نگاتیو نقش بسته که او از وجودش آگاه نبوده، ...»^۱

با آمدن دوربین‌های دیجیتال و امکان دیدن عکس حین عکاسی کردن، خطر آنجا بروز می‌کند که عکاس از سر عجله امکان مرحله دوم را از خود دریغ و به تصادف‌ها به عنوان عوامل مزاحم و بی‌مصرف نگاه کند و آن را همان‌جا پاک کند، که اگر چنین کند عکس‌های مستند خود را به سوی نوعی مواجهه و در نتیجه زیبایی‌شناسی عکاسی سهام سوق می‌دهد.



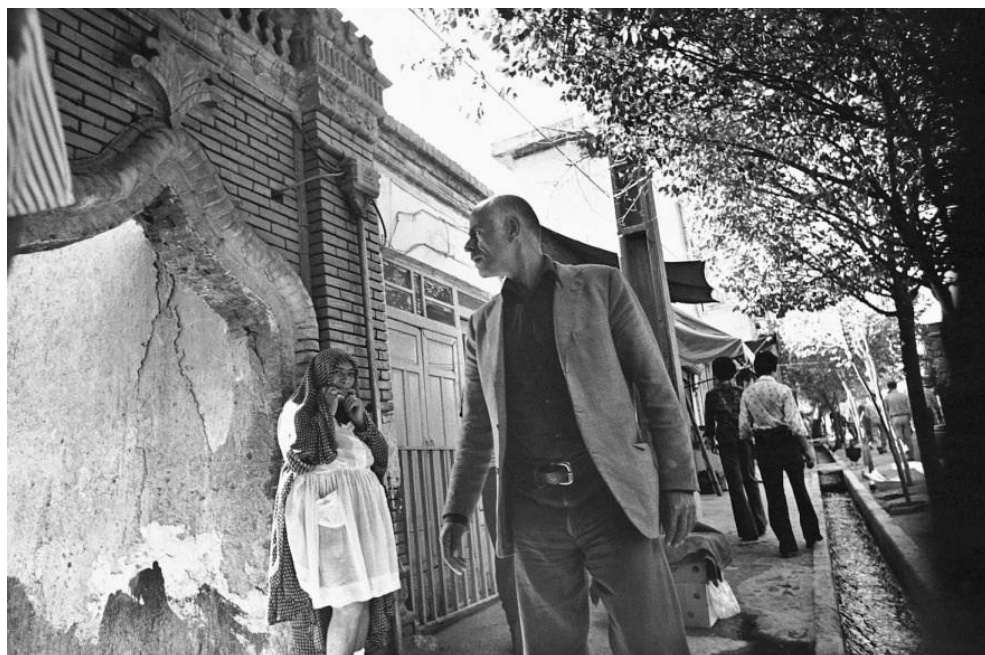
Abbas Attar

۱ - Walker Evans, his time his presence his silence, a Film by Sedat Pakay 1969

این تصویر، نگاتیو و کانتکت شیت عباس عطار از همان رخداد و آن صحنه است که در آرشیو آژانس مگنوم وجود دارد، او عکس مورد نظرش را با ماژیک قرمز مشخص کرده است. در این صحنه به روشنی می‌بینیم، او برای رسیدن به این عکس که در بالا آن را بررسی کردیم، درون رخداد ضمن عکاسی، حرکت کرده و مواجهه خودش را یکی یکی ادامه داده است تا به آن عکس برسد، به شکل آنتی‌تزی که در آن عباس و رخداد با هم یکی می‌شوند. در این عکس که او انتخاب می‌کند، هم ماجرای شلوغی مقابل سفارت و هم دیدگاه عکاسانه او با هم به آستی می‌رسند، یا به قول هگل، در این فریم تنش‌ها رفع می‌شوند و پلی به مرحله جدید مواجهه عکاس و آن واقعه تبدیل می‌شوند. جلسه پیشین بیان کردم که ما درون خانه به واقعیت خانه می‌اندیشیم، پس با حرکت آگاهی از طریق مواجهه عکاسانه، به درک کامل‌تری از آن می‌رسیم و این حرکت آغاز شکل‌گیری مجموعه عکس است. این حرکت با حرکت عکاس آماتوری که بدن برای مواجهه عکاسانه‌اش نساخته و میان ذهن و عین او رفت و آمدی رقم نمی‌خورد، به کلی متفاوت است. تفاوت در این است که عباس می‌تواند با این بدن در موقعیت دیگر نیز عکاسی کند و آن مواجهه را ادامه دهد اما عکاس آماتور با انبوه تک‌عکس‌های بی‌ربطی مواجهه است که صرفاً درون خودشان معنا می‌شوند و فاقد قالب یا ساختاری برای خود هستند. برای همین این دو نوع مواجهه دارای دو حالت ایده‌مندی و در نتیجه زبان متفاوت برای بیان آن واقعه‌اند. یکی در مرحله دوم رشد ایده است و نمی‌تواند حین عکاسی کردن روی روش خود عنوان یا ضرورتی بگذارد و یکی در مرحله چهارم چون می‌داند برای چه آنجاست و می‌داند هر عکس با عکس دیگری که خواهد گرفت، کامل‌تر می‌شود، ولی هر دو درون یک رخداد و زمانه قرار دارند. به روشنی پیدا است برای رسیدن به فریم مورد نظر نه به شکل ناگهانی، که درون یک روند مواجهه و پذیرفتن تنش و تنوعات یعنی گذار از موضوعاتی که عکاس را به خودش باز نمی‌تابانند می‌توان به عکس دلخواه رسید و برای همین عباس نیز از آنها می‌گذرد، و دست روی این فریم می‌گذارد.

از آنجا که عکاسان مستند برای در نظر گرفتن اتفاقات اجتماعی در محیط‌های خبری نیز کار می‌کنند، برای اینکه نگاه آنها به عکاس خبر لحظه‌ای^۱ تبدیل نشود، می‌بایست درون مواجهه‌های خود و نه درون رخداد اصلی، به موضوع مورد نظر برسند و در حقیقت می‌بایست مواجهه خودشان را عکاسی

کنند و نه صرفاً موضوع یا اتفاق را. برای همین عکاس مستند در ادامه مواجهه خود در جستجوی عکس مورد نظر در آن رخداد است و نه اسکن آن رویداد، یا فیلم‌برداری صامت از آن رویداد یا امر واقعی.



Kaveh Golestan

این تک‌عکسی از مجموعه سه‌گانه کاوه گلستان است، به مطالعه این عکس می‌پردازیم:

موضوع عکس زنی روسپی در کوچه و روبه‌روی درب ورودی ایستاده و حرکت عابران خیابان و توجه به حضور آن زن است. ایده عکاس بازتاب بُعد پنهان زندگی آنان است و تک‌فریم‌های مجموعه هر کدام بخشی از اطلاعات، چهره‌ها و تکیدگی‌ها و محتوای مجموعه را منتقل می‌کند. در اینجا و در این فریم ایده عکاس نه پرتنه‌های اندرونی که رابطه میان روسپی با مردم عادی کوچه و خیابان است. عکس را مطالعه بصری می‌کنیم:

عوامل بصری مهم عکس: فورگراند / عمق / لحظه

این عکس ثانیه‌ای دیگر چنین مواجهه‌ای را ندارد چون لحظه است که این پیوند و رابطه را برقرار می‌کند. از طرفی بک‌گراند نشان می‌دهد آنها کجا قرار دارند و بُعد کامل‌تری از خیابان و محل روسپی‌خانه را نشان می‌دهد. این عکس به

نظر می‌آید از آن فریم‌هایی است که عکاس، بدون ویزور گرفته است. برای اینکه ارتفاع دوربین پایین است و هم‌سطح شکم او است، مگر عکاس نشسته باشد که برای چنین مسئله اجتماعی‌ای در آن دوران به نظر بعید می‌آید. اما نکته مهم دیگری که در عکس است قرار گرفتن سگک کمر بند مرد در نقطه طلایی عکس است و به همین دلیل کمر بند او در عکس نمود دارد. این نمود نشان‌دهنده رابطه‌ای است که او به شکل روانی، با فضای داخل روسپی‌خانه برقرار می‌کند. عکاس مستند در محیط‌های خاص، که بردن دوربین به سطح صورت، باعث بیگانگی با موضوع می‌شود یا اجازه چنین کاری را به او نمی‌دهند، از عکاسی بدون ویزور استفاده می‌کند. البته تجربه عکاس در اینجا مهم است، او باید بتواند قاب دوربین را بر اساس زوایه دید لنز خود و کجا قرار گرفتن موضوع داخل آن حدس بزند.



Alex Webb

در عکس‌هایی که عوامل بصری متنوعی دارد جدا کردن فورگراند و بک‌گراند کار راحتی نیست. در این عکس اگر موضوع آرایشگاه باشد، خیابان بک‌گراند آن محسوب می‌شود، خیابان اگر موضوع باشد آرایشگاه فورگراند می‌شود. همان‌طور که بیان شد با یک روش به راحتی می‌توان این تفکیک را انجام داد یعنی با شناخت موضوع اصلی که عکاس می‌خواسته نشان بدهد. عکاس

به چند روش این کار را انجام می‌دهد: با قراردادن موضوع در نور، یا نوری خاص که روی موضوع افتاده و آن را شخصیت اول عکس تبدیل می‌کند، با تمرکزبخشی به موضوع در جایی درون کادر که اول دیده شود، یا چشم با چرخش در کادر به آن ختم شود. از این طریق به راحتی موضوع مشخص می‌شود، موضوع همان چیزی است که عکاس می‌خواهد همان ابتدا مخاطب به آن جذب شود، اطلاعات، لایه و نسبت‌ها چیزهایی هستند که کنار این خواست قرار می‌گیرند. در این عکس زن نقطه مرکزی عکس است، نقطه فوکوس روی او است، پس موضوع اصلی او است به عنوان عابری در خیابان، آرایشگاه و مرد فورگراند قرار می‌گیرند، عکس لایه و لحظه و ترکیب‌بندی کاملی دارد.

عوامل بصری مهم عکس: فورگراند/ عمق/ ترکیب‌بندی/ ونتیج/ لحظه/ رنگ
با شناختی که از عکاس داریم، او این عوامل بصری را شگرد عکاسی خیابانی خود کرده است، الکس وب، استاد ماهری در استفاده از ترکیب‌بندی، عمق، رنگ و نور در عکاسی رنگی است.



Martin Parr

این عکس، خیابانی برای خرید را نشان می‌دهد. در توضیح آن آمده: سابقه

این خیابان به قرن نوزدهم برمی‌گردد، آن زمان محل سیگارکشیدن کارگران کارخانه‌های ریخته‌گری و آهن‌آلات شهر بوده است. به بررسی عوامل بصری آن می‌پردازیم:

عوامل بصری مهم عکس: فورگراند/ لحظه/ بک گراند/ عمق

موضوع عکس پسر بادکنک‌فروش است، او را اول می‌بینیم، و مرکز ثقل عکس است. اما موضوع مهم‌تر آن فقیری است که در انتهای سمت راست کادر ایستاده، و سیگار می‌کشد و نشانه کارگران قرن نوزدهم است. لایه عکس گویای تمایزات طبقاتی و اجتماعی است که عکاس در ایده خود دارد و مواجهه خود را در خیابان برای نمایش آن رقم می‌زند. فرض می‌کنیم یک عکاس جوان هم همین ایده را دارد. او می‌داند این خیابان به چه عنوان مشهور است و او هم مرد فقیر یک‌پا را می‌بیند. در چنین حالتی یک پرتره از او، یا یک عکس تک‌موضوعی از پسر نشسته بر نیمکت با مانکن‌ها می‌گیرد و کارش تمام می‌شود. اما پار، عقب‌تر می‌رود و لایه بیش‌تر و در نتیجه بعد بیش‌تری به کار می‌دهد و جوان امروزی که بادکنک در دست دارد در اولویت او قرار می‌گیرد و تمایز میان آنها را به استعاره و نشانه‌ای درون آن واقعیت تبدیل می‌کند. در این موقعیت، با مواجهه مارتین پار تاریخ به گونه دیگری در قالب یک عکس خود را نشان می‌دهد. چنان‌چه برای عباس عطار به شکل مجسمه آزادی در بک‌گراند خودش را نشان می‌داد. عکاس، مردم را یک‌جا جمع نکرده است و این افراد خود به تنهایی نمی‌دانند ترکیبشان در آن فضا حاوی چنین بار و محتوای تاریخی‌ای است، آن مردم و آن جامعه به آن عکاس مستند نیاز دارد تا این تاریخ را که هر روز می‌تواند در هر گوشه شهر رخ بدهد را درون همان تنوع اجتماعی و به وسعت یک قاب خوانش کند. رد و رسوب کارخانه قرن نوزدهم با حضور آن دست‌فروشی که سیگار می‌کشد به‌رغم اینکه همه نشانه‌های تاریخی آن کارخانه و آدم‌های آن پاک شدند، قابل تجسم است. مواجهه بدن‌مند عکاس و اتفاقات غیرقابل پیش‌بینی مرزهای آن جامعه را در لحظه اکنون در می‌نوردد، چرا که عکاس مواجهه خود را عکاسی می‌کند و نه آن مردم و عابران و مغازه‌های خیابان را. از طرف دیگر چنین انتخابی در مرحله دوم یا همان کنش رو به پس است که از میان دیگر فریم‌های عکاس به عنوان نمونه کامل از آن مواجهه در آن خیابان ارائه می‌شود.



Alessandra Sanguinetti

این عکس در فلسطین عکاسی شده و دو کودک را نشان می‌دهد که مقابل دیوار جداکننده راه می‌روند.

عوامل بصری مهم عکس: بک گراند/ قاب‌بندی/ رنگ/ لایه

از آنجا که شگرد عکاس پرتره‌های محیطی است، این عکس نیز نوعی پرتره محیطی در مجموعه فلسطین اوست، نکته‌ای که در این عکس وجود دارد، آن است که اگر بک‌گراند را عوض کنیم و دیوار حائل را برداریم و جای آن درخت بنشانیم، اساساً عکس، جغرافیا و محتوای سیاسی و اجتماعی خود را از دست می‌دهد.

در عکس‌های پرتره سه عامل نقش تعیین‌کننده‌ای دارد:

«نور، پس زمینه و فیگور یا حالت فرد یا افرادی که مقابل دوربین قرار دارند.» نور این عکس یکنواخت است، بک‌گراند به علت بزرگی و محتوای خود موضوع عکس را که زندگی دو کودک است تحت تأثیر قرار می‌دهد. فیگور و حالت راه‌رفتن دو کودک مهم است، سر آنها پایین و به آرامی گام برمی‌دارند. فرض کنید می‌دویدند، یا پادبادک هوا می‌کردند، یا پدر و مادری آنها را به روی دوش می‌گرفتند، اساساً محتوای عکس عوض می‌شد. برای همین فیگور موضوع، در محتوای عکس پرتره حائز اهمیت است. به عکس دیگری از همین عکاس نگاه کنیم:



Alessandra Sanguinetti

در این عکس نور یک‌نواخت است، بک‌گراند خودرو است ولی فیگور و تیپ شخصیت‌ها است که حائز اهمیت است. در نگاه‌شان حسرت و درماندگی سال‌ها آوارگی موج می‌زند. در عکس پرتره، چشم مهم‌ترین عضو بدن و نگاه کردن موضوع به دوربین، یا خارج از کادر (به تناسب موضوع عکاسی) اهمیت دارد. در عکس پرتره، ما جهان را حذف می‌کنیم، و در پیکره یک یا تعدادی از انسان‌ها، جامعه را نشان می‌دهیم.

در حقیقت پرتره وارونه عکس مستند معمول است، در عکاسی مستند، جامعه و رخداد‌های آن بر حضور فردیت‌ها تسلط دارد، در پرتره با محور قرار دادن فردیت است که جامعه و رخداد‌ها از طریق آن بازنمایی می‌شود.

کادر مربع، برای عکاسی پرتره محیط مناسب است. چون در این کادر یک انسان، یک شیء به راحتی بدون نیاز به عنصر بصری دیگری قاب گرفته می‌شود. سائز مربع، قاب عکس را شبیه بوم نقاشی می‌کند و «آبزرو کردن» مستند اجتماعی را به «تماشای ممتد و با سکوت» انسان در موقعیت اجتماعی و سیاسی تغییر می‌دهد.

در کادر مربع جزئیات بهتر از کادر مستطیل نشان داده می‌شوند. در کادر مستطیل تنوع عوامل و در نتیجه ترکیب‌بندی عناصر بصری مهم است و در کادر مربع نشان‌دادن جزئیات و احساس تعلق به موضوع.

کار با دوربین‌های کادر مربع، آرام و همراه تأمل بر جزئیات است و مواجهه و رفتار دیگری را با بدن رقم می‌زند و به همین دلیل عکاسان زن بسیاری از این قاب برای نگاه کردن و عکاسی کردن مستند استفاده می‌کنند.



Lua Rebiera

این عکس نیز پرتره محیطی است، پرتره از فردی در حالت استراحت.

عوامل بصری مهم عکس: نور / فیگور / لحظه / رنگ

همان‌طور که گفتیم نور نکته مهم در عکاسی است و مخصوصاً در پرتره نقش تعیین‌کننده دارد. اینجا عکاس از نور فلاش استفاده کرده است، نور فلاش عکس را تخت می‌کند، و به خاطر تمرکز بر موضوع، موضوع را برجسته‌تر نشان می‌دهد. این زن در اتاقی با یک نور مشخص قرار داشته. برای مثال نور لامپ از بالا می‌تابد و در اتاق پخش می‌شود، اما نور فلاش باعث می‌شود موضوع روشن و دیوارها در مرحله دوم سطح نوری قرار بگیرند. از طرف دیگر فیگور زن و فرم دست‌ها روی گوش، به عکس حالت فرمالیستی خاصی می‌بخشد. تصور کنیم او اگر به شکل عادی در رخت‌خواب دراز می‌کشید، در چنین حالتی عکس مستند نبود و به عکس سهام یا Stock Photography تقلیل می‌یافت. این فیگور در این نور، با تمایز رنگ ملحفه‌ها و لباس خواب، به نوعی از حال درونی موضوع خبر می‌دهد؛ درگیری او با خودش. برای همین با

عکاسی مستند پیشرو: علی شیرژیان ۱۴۷

عکس مدیریت‌شده و کارگردانی‌شده سهمامی و تبلیغاتی متفاوت است و در درون او شکافی وجود دارد و بالطبع عکاس نیز آن را به شکل بصری پرمی‌کند.



Rafal Milach

در توضیح عکس آمده است: تظاهرات علیه قانون منع سقط جنین در لهستان، که بعد از فروپاشی کمونیسم بزرگ‌ترین تجمع در لهستان بوده است. **عوامل بصری مهم عکس:** نور / لحظه / رنگ.

عکاس با نور فلاش و حذف سایرین و تمرکز بر یک معترض به عنوان سمبل آن اجتماع، اهمیت تصویری می‌دهد. این عکس به نوعی پرتره محیطی است چرا که ما از طریق فرد آن جمع و اعتراض را می‌بینیم. عکاس مستند چون مواجهه خودش را عکاسی می‌کند می‌تواند با رویدادها، برخورد خلاقانه انجام دهد تا بتوان به شکاف میان خود و رویداد پاسخ درخور داد.



Andreas Gursky

عکس شهر توکیو را نشان می‌دهد. عوامل بصری مهم عکس: بک گراند/ تکرار/ فرم‌های مکعب خانه‌ها الگو / رنگ. موضوع عکس خانه‌های ویلایی است و بک‌گراند آپارتمان و آسمان‌خراش‌های شهری. اگر درون کادر، یک عامل بصری مدام تکرار شود باعث شکل‌گیری الگو می‌شود، مثل نمای هوایی از پارکینگ کارخانه ایران خودرو که هزاران خودرو کنار هم پارک شده‌اند و یک الگو را شکل می‌دهند. در این عکس، شهرسازی و تمایز ساختمان‌های آپارتمانی در بک‌گراند و ساختمان‌های ویلایی در جلوی کادر، تمایز طبقاتی توکیوی مدرن را درون شهرسازی نشان می‌دهد.



Thomas Struth

عکاسی از فضاها، بر اساس مواجهه عکاس می‌تواند به روش مواجهه‌ای خاص برای فهم واقعیت‌ها تبدیل شود که از طریق رسوب زمان بر مکان‌ها و مناظر قابل رویت می‌شود. این عکاس از فضاها داخلی موزه‌ها یا بناهای معماری از نمای خارجی عکاسی می‌کند. عوامل بصری سازنده این عکس لحظه/ و نتیجه / ترکیب‌بندی است. استراث^۱ درباره این عکس می‌گوید: «فلورانس ۲۰۰۴، عکس‌های موزه افرادی را نشان می‌دهد که کارهایی را که شما خودتان نیز انجام می‌دهید، انجام می‌دهند: به یک عکس خیره می‌شوند. برای هر فریم، بین یک ساعت تا چهار یا پنج ساعت منتظر ترکیب تعیین‌کننده بودم.»^۲



Paolo Pellegrin

همان‌طور بیان شد عکاسی از فضاها در منظره‌نگاری یا همان Landscape Photography براساس مواجهه عکاس مستند می‌تواند به روش و مواجهه‌ای فعال برای بازتاب واقعیت‌ها تبدیل شود. این عکس جنگ عراق را نشان می‌دهد.

عوامل بصری مهم عکس: عمق/ و نتیجه/ استفاده بصری از دودی است که در فضا پراکنده است.
عکس بعدی مربوط به همین عکاس در رخداد سونامی ژاپن است.

۱ - Thomas Struth

۲ - Thomas Struth's Photography, Guardian, July 2011



Paolo Pellegrin

عوامل بصری مهم عکس: ونتیج/ عمق/ نور است.

در منظره‌نگاری، فضا به موضوع تبدیل می‌شود و حالت‌های درون آن اعم از حالت‌های طبیعی مثل مه، باران و برف و حالت‌های مصنوعی مثل دود یا تخریب‌های جنگ یا محیط زیست حاوی بار استعاری و مفهومی است. اگر در پرتره جامعه را بر اساس فردیت نشان می‌دادیم، در منظره‌نگاری، واقعیت را براساس مناظر و پرسپکتیو آن و در عکاسی فضاها، جامعه را از طریق نوعی معماری و تفکیک فضاها مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

با توجه به این موارد، به روشنی می‌بینیم هر عکاس در ادامه مواجهه شخصی، تکنیک مورد نظر خودش را دارد و گرنه الفباهای بصری یکسان هستند. انتخاب تکنیک‌ها وابسته به جنس نگاه و آگاهی عکاس هستند و در ادامه بدن او در مواجهه با واقعیت نقش ایفاء می‌کنند. استفاده از تکنیک، شکاف میان ذهن و حس عکاس و موضوع عینی را پر می‌کند. اینجا برجسته‌بودن یک عکاس، به انتخاب تکنیکی است که به او کمک می‌کند نگاه شخصی‌اش را از طریق نوعی مواجهه با امرواقع بازتاب دهد. نگاه شخصی او به موضوع نیازمند است و همچنین روشی که او از طریق آن موضوع را مال خود کند. این روش در طول یک بازه زمانی از طریق کنش رو به پس و آگاه شدن عکاس از مواجهه‌های پیشین خود اعم از فرم مواجهه، استفاده از ابزارها و تکنیک‌ها و بررسی عوامل بصری کارش در واقعیت ممکن می‌شود. در نهایت با کنار هم گذاشتن این موارد از طریق کنش رو به پس است که حقیقت خوابیده در کنش‌های پیشین خودش را به زمان حال و نحوه مواجهه عکاس می‌آورد و در نتیجه یک روش مواجهه که گویای این درهم‌تنیدگی و بافندگی است (بافندگی ذهن به عین از طریق یک روش مواجهه) رخ می‌نماید.