

درس گفتارهای عکاسی مستند اجتماعی

جلسه پنجم

این جلسه را با جمله‌ای از فیلسوف آمریکایی^۱ شروع می‌کنیم: چقدر کم می‌دانیم که نسبت ما با واقعیت چیست، هم‌دستی ما در آن! در جلسه پیش، از منظر عکاس مستند از تعریف واقعیت به معنای تجربی آن گریختیم و ضرورت این گریختن را نشان دادیم و شکاف میان امر تجربی و امر واقعی را از طریق به کارگیری نمادها و نشانه بررسی کردیم، بدین‌وسیله ما ضمن فاصله‌گیری از امر تجربی، واقعیت را به تعریفی بدون امر تجربی تقلیل ندادیم. برای نشان‌دادن این اختلاف، شکاف میان عکاسی خبری و عکاسی مستند را برجسته کردیم، چون عکاسی خبری با امر تجربی و علامت سر و کار دارد و عکاسی مستند با واقعیت دوم که نحوه به کارگیری نماد و نشانه آن را رؤیت‌پذیر می‌کند. همچنین گفتیم سرنوشت عکاسی خبری به پدیدارشدگی اتفاق‌ها گره می‌خورد و جای آن درون جامعه است و عکاسی مستند بر روابط میان پدیدارها، تکان گسل‌های اجتماعی و بروز شکل نو، جابه‌جایی نقش افراد در این گسل یا چگونگی هم‌نشینی لایه‌های واقعیت بر روی موضوعات و زیست انسان‌ها و در هر دوی این موارد دیدن بر «سایه‌های امر واقع» متمرکز است و از طریق واقعیت دوم به امر تجربی بازمی‌گردد و جایگاه آن تاریخ است. کارکرد آنها نیز گویای این تمایز است، چنانچه سرنوشت عکاسی خبری به

رسانه و چرخش سریع اطلاعات گره خورده و سرنوشت عکاسی مستند به تولید سند از یک موضوع یا بیان مسئله و بجای اطلاع رسانی، نقش بازتاب دهنده‌گی موضوعی یا ایده‌ای را طرح می‌کند. البته به پیوند و شباهت آنها نیز پرداختیم، اینکه هر دو درون بستر اجتماعی و با پدیدارها سر و کار دارند و درون یک اتفاق شانه به شانه می‌شوند اما این شانه به شانه بودن به معنای این-همانی و یکی‌شدن این دو نبوده و نیست.

در پایان جلسه گذشته به این تمایز نیز پرداختیم که انتخاب‌های ما (به عنوان عکاس) درون مراحل رشد ایده به چه شکل رقم می‌خورد. شکل انتخاب ما (بر اساس چه نمی‌خواهم) است که درون تحول رشد آگاهی (نمودار رشد ایده) عکاسی خبری را در مراحل دوم و سوم و عکاسی مستند را به مرحله چهارم می‌آورد.

«این نیروی ذاتی در همه عکس‌ها وجود دارد و هر کسی می‌تواند با فشار شاتر دوربین خود عکسی را ثبت کند که این نیرو را دارد، اما چیزی که دید یک عکاس هنرمند یا حرفه‌ای را از دید یک عکاس عادی جدا می‌کند، نوع انتخاب تصویری است که او می‌خواهد با ثبت آن برجسته‌اش کند. در حقیقت نکته مهم این است که از میان این همه موضوع با نیروی ذاتی خود که نگاه همه ما را احاطه کرده‌اند، او کدام قسمت را برمی‌گزیند. این انتخاب، پایه تفاوت دید بین آدمیان است که آمیزه‌ای از درک، شعور، نیت، زیبایی‌شناسی، تکنیک فردی و شاید خیلی چیزهایی دیگر است که جهان‌بینی او را تشکیل می‌دهند. به هر حال عکاس، انسانی است انتخابگر!».

حال که با عکاسی خبری مرزبندی‌مان را روشن کردیم، این جلسه روی پارادایم دیگری متمرکز می‌شویم که به مراتب چالش‌جدیدتری است و آن بررسی شکاف منطق نگاه مستند و فاین‌آرت یا عکاسی صحنه‌پردازی شده است. ما همچنان روی نمودار تحول ایده‌ها پیش می‌رویم، اما این تحول را از درون رابطه و شکل انتخاب عکاس در نسبت با واقعیت بررسی می‌کنیم. جلسه پیش به اختلاف انتخاب‌های مرحله چهارم با مراحل اول و دوم و سوم پرداختیم، این جلسه به اختلاف میان مرحله چهارم و پنجم می‌پردازیم. قبل از شروع، کمی درباره این ضرورت «مرزبندی» عکاسی مستند با عکاسی خبری و فاین‌آرت صحبت می‌کنیم.

به قول ویتگنشتاین^۱ فلسفه شفاف‌سازی منطقی افکار را هدف گرفته است، فلسفه مجموعه‌ای از آموزه‌ها نیست، بلکه نوعی فعالیت است. فلسفه به گزاره‌های فلسفی منجر نمی‌شود بلکه به روشن‌شدن گزاره‌ها می‌انجامد، بدون فلسفه افکار ظاهراً مبهم و نامشخص هستند، وظیفه فلسفه روشن ساختن و تعیین مرز دقیق آنها است.^۲ دلیل این نوع مرزبندی را از منظر دیگری نیز می‌توان مورد تأمل قرار داد:

دشواری اندیشه پیچیده آن است که این اندیشه باید با درهم و برهمی (بازی بی‌پایان واکنش‌های متقابل)، با هم‌بستگی میان پدیده‌ها، با ابهام و تیرگی و با بی‌یقینی و تناقض رویارویی کند. پیش‌تر در دو جلد از کتاب روش، به چند ابزار مفهومی قابل استفاده اشاره شده است. بدین ترتیب، باید به جای پارادایم گسستن/فروکاستن/تک‌بعدی‌سازی، پارادایم تمایزدهی-پیونددهی را قرار داد، پارادایمی که «تمایزکردن بدون گسستن» و «پیوند دادن بدون این‌همانی‌کردن یا فروکاستن» را امکان‌پذیر می‌کند.^۳

نمودار تحول رشد ایده چنین کاری می‌کند، از طریق تحول آگاهی (با دیدن شکل می‌گیرد) که به ایجاد بدن منجر می‌شود، گونه‌های عکاسی را با تمایزهای آن رؤیت‌پذیر و به جای خود آگاه می‌کند و از طرف دیگر این تمایز به گسستن پیوند میان آنها نیز منجر نمی‌شود. با این روش، عکاسی خبری و مستند را نه بر اساس موضوع، که بر اساس چگونگی مواجهه با واقعیت مورد بررسی قرار دادیم. به این معنا که دیگر فرقی نمی‌کند ما به چه موضوعی نگاه می‌کنیم و از چه چیزی عکس می‌گیریم، بلکه چیزی که باعث می‌شود آن موضوع خبری یا مستند رؤیت‌پذیر شود را نوع مواجهه ما با آن موضوع است که تعیین می‌کند. این روش کاملاً متفاوت از نگاه مرسوم است که در جامعه حرفه‌ای و آکادمیک با نام گذاری از بیرون، شکل برای آن تعیین می‌کنند و درون روند رشد تکنولوژی و در نتیجه با تغییر مرزها و شکل‌ها از تعریف آنچه می‌کنند ناتوان می‌شوند. این ناتوانی را بعد هر دوسالانه عکس، یا هر تصمیم‌گیری درباره عکاسی در سطح ملی شاهد هستیم و می‌بینیم گونه‌های عکاسی به جای بررسی از درون و شناخت جوهر آنها، از بیرون به نوعی با هم تاخت می‌خورند. در یک دوره عکاسی فاین آرت مطرح می‌شود و در یک دوره عکاسی مستند البته مستندی که تکلیفش با عکس

۱ - Ludwig Wittgenstein

۲ - Tractatus Logico-Philosophicus, (۴، ۱۱۲)

خبری مشخص نیست و ماهیت عکس‌های مستند را اغلب عکاسان خبری فعال در رسانه‌ها شکل می‌دهند که به نوعی عکس‌های متفاوت‌تر خود را عکس مستند تلقی می‌کنند. از طرف دیگر عکاسان مستند نیز می‌توانند داستان یک زندگی روزانه که هیچ پدیدار خبری در آن نیست را خبری عکاسی و روایت کنند. بنابراین ضمن ابطال هر دو نوع نام‌گذاری از بیرون ما از درون این تمایزدهی-پیونددهی را ممکن می‌کنیم و بدین‌وسیله جنگ لفظی که متکی بر نادیده گرفتن نقش سوژه و تمرکز یک‌جانبه بر مقوله عکاسی به جای عکاس است را خاتمه داده و بدین‌وسیله آن تضادها را اینجا رفع می‌کنیم.

بنابراین نیت تمایز کردن و گسستن و پیوند دادن و این‌همان کردن نتیجه نام‌گذاری دانشگاه و آکادمی است، مگر شکل آلترناتیوی که از درون یا از بیرون آکادمی در برابر چنین تلقی پوچ شبه‌علمی‌ای مقاومت می‌کند. با نیم‌نگاهی به وضعیت دانش در ایران به روشنی می‌بینیم چطور دانش‌ها، حرفه‌ها و افراد تحصیل‌کرده برای شناخت واقعیت در کار تخصصی‌شان به تقلیل، تک‌بعدی‌سازی و گسستن یا این‌همانی امور واقع دچار می‌شوند و یادشان می‌رود که به رغم همه گسست‌ها و اختلاف‌ها درون یک وضعیت بزرگ‌تر با هم یکی هستند و متقابلاً یادشان می‌رود درون این‌همان کردن امور واقع، این تمایزها است که نقطه بازگشت حقیقت به امر واقع است و بدین طریق راه‌های ورود آن را سد می‌کنند. در فصل دوم کتاب به این فقدان بازمی‌گردیم. وقتی این موضوع درهم و برهمی مرزها و نام‌گذاری‌ها را درون حوزه اجتماعی و سیاسی بررسی کنیم، به نتایج مهم دیگری نیز برمی‌خوریم که برساننده زندگی امروز ماست و عموماً از چشم‌ها پنهان می‌ماند.

برای این بررسی به جمله‌ای از جلسه پیش بازمی‌گردیم. در جلسه پیش گفتیم: ما (عکاس مستند) از تعریف واقعیت به معنای تجربی آن گریختیم اما آن را به تصویری بدون واقعیت تجربی نیز تقلیل ندادیم. حال روی بخش اول متمرکز می‌شویم. عبارت: ما از تعریف واقعیت به معنای تجربی آن گریختیم، چرا؟ به چه ضرورت اجتماعی و سیاسی از امر تجربی گریختیم؟ و می‌بایست بگریزیم؟ این جمله به این معنا نیز هست که می‌بایست از نگاه خبری داشتن به واقعیت بگریزیم. اینجا ما از استانداردها فراتر می‌رویم و منظورمان نگاه خبری داشتن به واقعیت است که حتماً شامل عکاسی خبری نیز می‌شود اما صرفاً عکاسی خبری نیست که نگاه خبری به واقعیت دارد. در جلسه پیش به ضرورت این گریختن به شکل مفهومی و درون ساحت عکاسی (درون پارادایم تحول‌ایده و بررسی تمایز عکاسی مستند و خبری) پرداختیم. حالا این شکاف

را درون امر اجتماعی روز بررسی می‌کنیم.



به این عکس‌ها نگاه کنید. چهره یک انسان است؛ کودک، زن، مرد. اما حقیقت ماجرا وقتی روشن می‌شود که توضیح سایت ارائه‌دهنده این عکس‌ها را نیز بخوانیم. حقیقت این است که هیچ‌کدام این انسان‌ها که ما چهره آنها را با وضوح بالا می‌بینیم، وجود ندارند! هوش مصنوعی از عکس‌های موجود و پراکنده در اینترنت چهره جدید و با وضوح بالا می‌سازد که وجود عینی و خارجی ندارند. اینجا به کلی ماهیت عکس به معنای سند از امر تجربی زیر سؤال می‌رود. هوش مصنوعی با پیشرفت چشم‌گیری که دارد در حال ساخت دنیایی کاملاً منطبق با دنیای عینی و تجربی ما انسان‌هاست و امکانات تکنولوژیک آن در حال حاضر فراهم شده است. این عکس‌ها را به هر فردی نشان بدهیم تصدیق می‌کند که در حال نگاه کردن به چهره یک انسان است، درحالی که اصلاً چنین آدمی با چنین چهره‌ای وجود ندارد. با هر به روزرسانی سایت، عکس عوض می‌شود و چهره جدیدی نمایان می‌شود و این بازی تا زمان نامعلوم ادامه می‌یابد.

اینجا^۱ آنچه وجود ندارد (ناحقیقت) به عینیت و حقیقت به معنای تجربی آن بدل می‌شود. می‌توان دید تصویری که واقعیت را صرفاً از جهت عینیت مورد بررسی قرار می‌دهد اینجا به بن بست می‌خورد چرا که ناحقیقت با مدد تکنولوژی هوش مصنوعی به راحتی به حقیقت عینی تبدیل شده است. تکنولوژی هوش مصنوعی درون ساحت‌های دیگری نیز چون شبکه اجتماعی به ناحقیقت شکل عینی می‌دهد که درون هجمه‌ای از اطلاعات درهم و برهمی که معلوم نیست چقدر از آنها حقیقت دارد، دست به دست می‌شوند.

«یک مطالعه جدید نشان می‌دهد که مردم مقصر اصلی انتشار اطلاعات

نادرست از طریق شبکه‌های اجتماعی هستند. آنها در این کار علاوه بر ربات‌ها (سیستم‌های خودکاری که می‌توانند اطلاعات را به صورت آنلاین به اشتراک بگذارند) خوب عمل می‌کنند. این تحقیق نشان می‌دهد در میان ۱۵۰۰ نفر کاربر رقم توپیت‌های دروغ شش برابر سریع‌تر از توپیت‌های صادق است^۱. به این موضوع فراوانی استفاده از نرم‌افزارهای ویرایش عکس را اضافه کنید که در سال‌های اخیر یکی از معضلات بزرگ داوری و سنجش عرصه مطبوعاتی بوده است، چرا که عکاس به راحتی می‌تواند با پررنگ کردن دود صحنه درگیری، یا حذف عوامل مزاحمی از کادر، عینیت را از بیرون تغییر دهد. هر چند این تغییر برای زیباتر کردن و رؤیت‌پذیر شدن آن تصویر رقم می‌خورد به همان نسبت عینیت را با آنچه بود بیگانه کرده و اعتماد را از امر تجربی سلب می‌سازد.

زیستن در دنیای جهانی‌شده، ناچارمان می‌کند به درستی یا نادرستی تصورمان از واقعیت بازگردیم و برای اینکه همچنان به عینیت و حقیقت پشت آن پای‌بند بمانیم مرزهایمان را با امر تجربی برای بازتاب حقیقی‌تری از آن مورد ارزیابی دوباره قرار دهیم. در غیر این صورت ناحقیقت همه عینیت را فراخواهد گرفت و ما همچنان به خیال بازتاب حقیقت و رخداد، ناحقیقت و تصور را بازتولید و منتشر می‌کنیم. چگونگی شکل‌گیری این ناحقیقت در فصل دوم کتاب بررسی خواهد شد.

اینجا ژان بودریار^۲ درباره نقش تصاویر خبری با پشتوانه رخداد یازدهم سپتامبر می‌گوید:

«نقش تصاویر به شدت مبهم است، چرا که در عین تعالی‌بخشیدن رخداد آن را به گروگان می‌گیرند. تصاویر از طرفی رخداد را تا بی‌نهایت تکثیر کرده و از طرف دیگر نقش انحراف و خنثی‌گری را نیز به عهده می‌گیرند (در مورد وقایع ۱۹۶۸ نیز همین منطق حکم‌فرما بود) و تصویر رخداد را مصرف می‌کند، آن را در خود فرو می‌برد و برای مصرف عرضه می‌کند. این امر مسلماً اثری بی‌مانند بر رخداد دارد، اما اثر به مثابه تصویر-رخداد^۳».

در ایران، عکاسی فاین‌آرت را با دو عامل شناسایی می‌کنند؛ با روش «صحنه‌سازی» موضوع خود را نشان می‌دهد و اینکه در «گالری» آن را نمایش می‌دهند. این دو تعریف امروز، برای شناسایی و تمایز عکاسی فاین‌آرت غیر قابل استناد

۱ - <https://www.science.org>

۲ - Jean Baudrillard

۳ - روح تروریسم، ژان بودریار، ترجمه کامران برادران.

است. چون می‌توان مجموعه‌ای را مثال آورد که «صحنه‌سازی» شده است اما در رقابت‌های معتبر بین‌المللی مطبوعاتی مثل ورلدپرس فوتو^۱ به عنوان گونه‌ای از عکاسی ژورنالیستی نمایش داده می‌شود و جایزه دریافت می‌کند، از طرفی دیگر بی‌شمار عکاس خبری-مستند وجود دارند که در گالری آثارشان را نمایش می‌دهند. حال با چنین وضعیت درهم و برهمی روبه‌رو هستیم، تمایزدهی‌ها در مرحله ارائه با تمایزدهی دوران کلاسیک و حتی مدرن مطابقت ندارد و مثال‌های متعدد نقض میان این و آن وجود دارد. اینجاست که ضرورت نگاه از درون و مرزبندی با نیت تمایزدهی-پیونددهی خود را نشان می‌دهد و گرنه درون فعالیت‌های ما این وضعیت درهم و برهم خواهد بود که خود را بازتولید می‌کند. ناحقیقت درون چنین وضعیت درهم و برهمی است که رشد می‌کند.



Luc Delahaye

عکس، کنفرانس بین‌المللی اوپک با حضور وزیر نفت ایران را نشان می‌دهد. لوک دالاهای^۲، یکی از عکاسان مهم خبری-مستند است که چندین دهه کار حرفه‌ای می‌کند، او کسی است که روی نگاه دونالد وبر^۳ که خود یکی از جریان‌سازان این حرفه است، تأثیرگذار بوده است. دالاهای در دهه‌های هشتاد و نود در جنگ‌ها حضور داشت، اما بعد از تغییرات پارادایمی رسانه‌ها و فتوژورنالیسم، به سمت همکاری با گالری‌ها برای حفظ استقلال خود کشانده شد. او و هم‌نسلان او درون یک تعارض

۱ - World Press Photo

۲ - Luc Delahaye

قرار گرفتند، آنان با آنتی-تز جدی و جهانی روبه‌رو شدند و در تلاش برای پاسخ آن به راه‌های گوناگون رفتند. بسیاری آن نوع کار، یعنی حضور در رخدادهای خبری و بحران‌ها را رها کردند و به گونه‌های دیگر عکاسی متمایل شدند یا کلاً عکاسی را رها کردند. در طول دهه گذشته، رسانه‌ها دیگر مأموریت‌های عکاسی را به شکل سابق حمایت نمی‌کنند، به دلیل رشد و فراوانی عکاس‌های ارزان‌قیمت بومی و شبکه‌های اجتماعی که این عکاسان از طریق آن عکس‌های خود را وارد بازار بین‌المللی داد و ستد عکس می‌کنند، این آنتی-تز نخبگان عکاسی خبری-مستند را با چالش روبرو کرده است. لوک دالاهای به نوبه خود تصمیم گرفت مستقل به صحنه خبری برود و تک‌عکس بگیرد و نه مجموعه عکس! و آنها را در سایز بزرگ در گالری به نمایش بگذارد و بفروشد تا بتواند نگاه و مسیر خود را ادامه بدهد. این صرفاً یک رویکرد فردی است و نوعی سنتز برای لوک دالاهای که نشان می‌دهد دیگر فضای گالری محل تعریف عکس فاین‌آرت نیست.



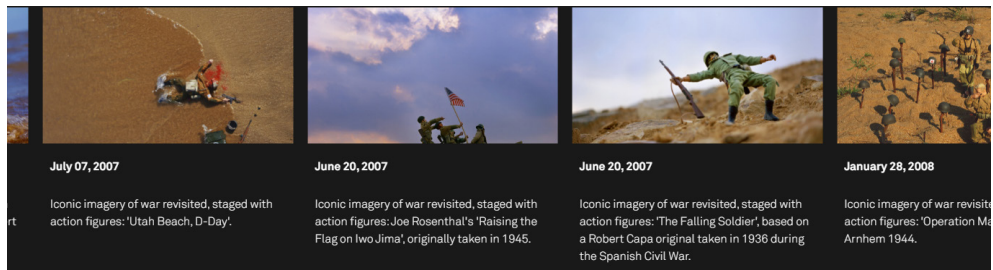
Luc Delahaye



Luc Delahaye

عکاسی مستند پیشرو: علی شیرزیان ۲۰۱

به مثال دیگری توجه کنیم: این مجموعه در رقابت سالیانه عکس مطبوعاتی جایزه کسب کرده است. در توضیح این مجموعه عکس آمده: تصاویر نمادین از جنگ به نمایش در آمده است.



Li Jiejung

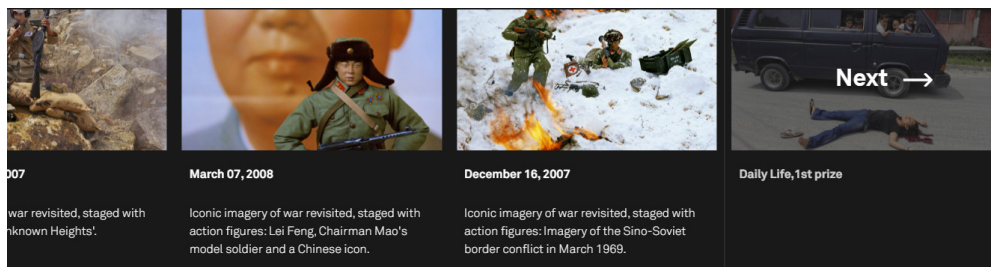


Photo Context / World Press Photo 2009

در این مثال پیداست دیگر نمی‌توان با توجه به ابزار و شیوه تولید، اینکه صحنه‌سازی در عکس صورت گرفته یا خیر، عکاسی فاین‌آرت را از فتوژورنالیسم جدا کرد، درهم‌تنیدگی مرزها دوباره اینجا قابل رؤیت می‌شود. حال چه طور می‌توان واقعیت را در چنین شرایط درهم و برهمی درست تشخیص داد، یعنی هر کدام را نه براساس جای ارائه، ابزار تولید، بلکه به شکل نحوه مواجهه و به کارگیری منطق زبانی تفکیک کرد؟ یک اثر فاین‌آرت چگونه تبدیل به فاین‌آرت می‌شود وقتی شیوه تولید و جای ارائه دیگر معرف آن نیست؟ عکاسی مستند کجای این ماجرا قرار می‌گیرد؟ این موضوعی است که فهم آن نیاز امروز ماست و به رغم اینکه مرزهای دنیای عکاسی از میان برداشته می‌شود، هم‌چنان می‌توان خطوطی را طرح کرد تا بتوان گرایش‌ها را با مبانی فلسفی و ریشه‌های تاریخی آن در نسبت قرار داد. بدین‌وسیله است که برداشتن مرزها باعث گفتگو و همکاری می‌شود و نه هضم‌شدن گونه‌ای در دل گونه‌ای دیگر که نظم مستقر جهانی از این هضم‌شدگی پشتیبانی می‌کند.

یک علت درهم‌تنیده‌شدن ساحت‌ها، تکنولوژی هوش مصنوعی، قدرت گرفتن و متنوع شدن رسانه‌ها، پیشرفت تکنولوژی در تولید دوربین‌های متنوع عکاسی و انقلاب شبکه‌های اجتماعی در رقم‌زدن شکل جدیدی از ارتباطات^۱ است و در نتیجه تغییرکردن شکل بازار معامله عکس چه در بُعد خبری و چه در بُعد هنری آن. این تغییرات را در طول دو دهه پیش شاهد بوده‌ایم: بسته‌شدن آژانس‌های عکس مستقل، کم و خفیف‌شدن عکاسی مستند ژورنالیستی به شکل بلندمدت^۲ آن، سایه‌انداختن قصه‌گویی شخصی بر رپرتاژ، فراوانی پرتره استودیویی و محیطی نسبت به زندگی روزانه^۳ و آمدن عکس صحنه‌سازی‌شده در بخش عکس پرتره مطبوعاتی و ... این تغییر پارادایم، می‌بایست با حرکت تفکر همراه شود تا بتوان این درهم‌تنیدگی را نه به معنای این‌همانی یا به عنوان واقعیتی تام و تمام، یا به شکل نوعی سرگرمی کودکانه با تکنولوژی و نرم‌افزارهای روز، بلکه بر اساس واقعیتی تاریخی در نظر گرفت و محتوای گونه‌های عکاسی و ماهیت آنها را درون وضعیت جدید مورد بررسی دوباره قرارداد، تا این درهم‌تنیدگی جنبه خودآگاهانه و زبانی بگیرند و از بازتولید موقعیت درهم و برهمی که موجب رشد حداکثری ناحقیقت می‌شود اجتناب کند تا بتوان همچنان به حقیقت در تاریخ به شکل عینی آن اشاره کرد و گرنه درون هر مجموعه یا اثری این وضعیت درهم و برهم است که خود را بازتولید می‌کند (فارغ از محتوای اثر). در بحث تمایز میان عکاسی مستند و فاین‌آرت، چه طور مسئله را بفهمیم که با مثال‌های نقضی که آمد همچنان این گرایش‌ها سر جای خود باقی بمانند؟ در مستند، ایده از موضوع و رخداد فراتر رفته است، در فاین‌آرت هم به همین نحو است حالا تمایز این دو در چیست؟ هر دو گرایش به واقعیت دوم رسیده‌اند حالا چه چیز وجه تمایز آنان است؟ براساس مطالب بیان شده آن چیز حتماً دیگر ربطی به ابزارتولید و محل ارائه عکس‌ها ندارد. حال که به این شکاف از نمای بیرون پرداختیم، به درون بازمی‌گردیم و بر روش و دلیل خودمان متمرکز می‌شویم، این‌که چه طور می‌توان بر اساس مباحث پیشین، این تمایزدهی-پیونددهی را میان عکاسی مستند و فاین‌آرت ممکن کرد.

این‌طور می‌توان مسئله را روشن کرد: در نگاه مستند عکاس برای گفتن واقعیت دوم به واقعیت اول رجوع می‌کند و از طریق آن، تحلیل خود را با به کارگیری

۱ - Communication

۲ - Long term Projects

۳ - Daily life

عکاسی مستند پیشرو: علی شیرزبان ۲۰۳

نشانه‌ها بازتاب می‌دهد. اما در فاین‌آرت، آن درک دوم، بدون ارجاع به واقعیت اول به شکل مستقیم بازسازی می‌شود و واقعیت دوم از طریق نوعی صحنه‌سازی ساخته می‌شود. به عبارت دیگر فاین‌آرت، ساختار بخشیدن به واقعیت دوم (درک هنرمند) بدون روابط متقابل درون واقعیت اول یا همان امر تجربی است، درحالی که مستند همیشه با نوعی رجوع به واقعیت اول، یا امر تجربی است که ممکن می‌شود. در عکاسی مستند چون واقعیت دوم درون نوعی مواجهه شکل می‌گیرد به همین خاطر واقعیت دوم صرفاً تصور یا فکر شخصی نیست بلکه محصول نوعی تصادف با امر واقع است که در آن واقعیت دوم کشف و پیدا می‌شود.

بنابراین می‌توانیم این‌طور این موضوع را جمع‌بندی کنیم که عکاسی خبری معطوف به گزارش از امر تجربی است، عکاسی مستند بازتاب واقعیت دوم از طریق امر تجربی است و عکاسی فاین‌آرت ساختاربخشیدن به واقعیت دوم یا آنچه درک می‌کنیم بدون امر تجربی یا واقعیت اول است.

برای اینکه بهتر با تمایز این سه «منطق نگاه» آشنا شویم، آن را درون یک اتفاق با هم مقایسه می‌کنیم، رخداد یازدهم سپتامبر موقعیت مشترکی است که می‌توان از طریق این سه دریافت چه طور امور درون این منطقی‌های دیداری رؤیت‌پذیر می‌شوند. اینجا همان‌طور که پیش‌تر بیان شد به منطق نگاه‌کردن نگاه می‌کنیم، چنانچه در جلسه پیش به نحوه نگاه‌کردن خیام نگاه کردیم و نه به معنای شعر او، چرا که معنا از درون نوع نگاه است که بیرون می‌آید و در وهله نخست برای خود خوانش پذیر می‌شود یا به چنگ می‌آید تا بعد آن را به زبان آوریم یا نیاوریم. اینجا نیز همین کار را تکرار می‌کنیم.



Shirin Neshat



James Nachtwey



Reuters

منطق نگاه‌کردن نمی‌گوید این موضوع است که گرایش‌ها را متمایز می‌کند

یا ابزار و نحوه تولید، سوژه در موقعیت عکاسی به چه چیز نگاه می‌کند یا چطور آن را ساخته یا عکس‌های او چه طور به نظر می‌آیند ... خیر، منطق نگاه کردن می‌گوید سوژه چه طور با واقعیت مواجه می‌شود، با چگونگی مواجهه و در نتیجه چطور نگاه کردن است که نگاه کردن به خودش معنا و قوام می‌بخشد و واقعیت نیز از درون شکل مواجهه و چگونه نگاه کردن است که فرم دیگری را عرضه می‌کند. همان‌طور که ژیک گفت^۱ امر واقعی چون پشتوانه واقعیت نمادین ما عمل می‌کند و گرنه همه آدمیان و هرکس که دوربین دارد (همان‌طور که بهمن جلالی گفت) تماشا می‌کند و عکس می‌گیرد. ما آدمیان در قوه تماشا و عکس گرفتن یکسان و برابر هستیم اما در چگونگی نگاه کردن است که تمایز میان آدمیان بیرون می‌زند و رابطه فرد با واقعیت شکل شخصی و تاریخی به خودش می‌گیرد. بنابراین تا وقتی که مواجهه عکاس در واقعیت به پرسش از منطق نگاه کردن درنیاید و سوژه در برابر واقعیت فراتر از انتخاب موضوع، سبک عکاسی، ابزار تولید ورود و منطق نگاه خود را به پرسش نگیرد، ساختارهای اجتماعی‌ای را می‌پذیرد که از بیرون نوعی نگاه را دیکته و تولید می‌کنند، انواع نگاه‌کردنی که از بیرون و از درون ساختارهای اجتماعی به فرد دیکته می‌شوند همان عکاسی خبری و عکاسی فاین‌آرت است. برای داشتن نگاه خبری و فاین‌آرت لزوماً نبایدست عکاس باشیم، پتانسیل چنین مواجهه‌ای با واقعیت از پیش درون جامعه وجود دارد و مردم جامعه نیز به این دو طیف نگاه تقسیم می‌شوند: گروهی که درک‌شان از واقعیت در حد اخبار روز و چانه‌زنی درباره آنها است و عده‌ای که همیشه با فاصله، درک شخصی‌شان را بر همه چیز مقدم می‌دارند. اما برای نگاه مستند داشتن می‌بایست چیزی مازاد بر آنها داشت و آن چیز مازاد برآمده از مواجهه‌ای شخصی با امر تجربی است و برای آن مواجهه می‌بایست به روش مجهز بود؛ روشی که به موضوع، فکر و تصور شخصی و ابزار تولید وابسته نیست، بلکه به علم وابسته است. برای نگاه مستند داشتن می‌بایست عکاس بود، مورخ بود، جامعه‌شناس بود. مردم جامعه مواجهه مستند^۲ ندارند، اما با اندکی پرس و جو می‌توان سابقه نگاه خبری و فاین‌آرت را حتی درون خانواده خود نیز یافت. عکاسی مستند به دلیل ماهیت و فرم مواجهه، یا همان رفت و آمدی بودن، ترکیبی از علوم انسانی و زیبایی‌شناسی است، به عبارت دیگر هر دو جنبه را با هم دارد. تا به امروز بیشتر به جنبه هنری آن متمرکز بوده‌اند و آن را گونه‌ای عکاسی قلمداد

۱ - در جلسه پیش آمد

۲ - مستند بر اساس تعریفی که تا بدین‌جا از آن ارائه شد و نه آنچه درون جامعه از مستند می‌شناسند.

کرده و در دانشکده هنر تدریس کرده‌اند، در این کتاب ما جنبه علمی آن را پررنگ می‌کنیم و به نظر نگارنده نیز این رشته می‌بایست در دانشکده‌های علوم انسانی تدریس شود. از این همراهی دوطرفه، علوم انسانی نیز از موهبت مواجهه رو در رو با امر واقعی و تجربه زیبایی‌شناسی در آن (سال‌هاست از آن فاصله گرفته) بیشتر خو می‌گیرد و بدین‌وسیله عکاس مستند نیز با گفتارها و سوژه‌های علوم انسانی که محتوای اثر او را شکل می‌دهند وارد مواجهه مستقیم می‌شود.

هر چند اساساً محل فعالیت این حرفه بیرون محیط دانشگاه و روزنامه و خبرگزاری است، اینجا خاطره‌ای نقل کنم که وضعیت بیرون‌بودگی عکاسی مستند از امر جاری را خوب نشان می‌دهد. در سرویس عکس روزنامه همشهری کار می‌کردیم، روزها به خیابان رفته و گزارش تهیه می‌کردیم و اغلب زمانی که کارمان تمام می‌شد و برمی‌گشتیم بعد از ساعت نهار به دفتر می‌رسیدیم. یک روز به دلیل زیادبودن گزارش‌های خیابان، دبیر سرویس نیز عکاسی رفته بود و او هم دیر رسید و غذا نبود، به مسئول پشتیبانی - که به غذای خبرنگاران رسیدگی می‌کرد - تلفن کرد. به او گفت غذای سرویس عکس نیامده، مسئول پشتیبانی پاسخ داد کارمند ما آمده غذا آورده شما در دفتر نبودید. ظهر تابستان بود و ما گرسنه دبیر ناراحت شد و حرف جالبی زد: آقا ما عکاس هستیم، وقتی در دفتر نیستیم یعنی سر کاریم و وقتی اینجا هستیم یعنی کار نداریم، بیکاریم! داستان دانشگاه و عکاسی مستند نیز به همین نحو است.

نکته مهم در اینجا آنست که چون فرد پرسش از منطق نگاه را پیگیری نمی‌کند، آن دیکته‌ای که از بیرون می‌شود را به عنوان یک فرصت و یک شیوه عکاسی می‌پذیرد و درون آن، ساختارها را با تولید محتوا پر می‌کند. در عکاسی خبری و فاین‌آرت منطق نگاه کردن از پیش نه توسط سوژه که توسط ساختار اجتماعی انتخاب می‌شود بنابراین نگاه در این زمینه پیش‌ساختار و قالب‌هایی را به خود می‌گیرد که درون نظم اجتماعی قابل مشاهده است و عکاس صرفاً درون آن را از طریق تولید نوعی محتوا پر می‌کند.

در نگاه خبری و فاین‌آرت واقعیت تولید می‌شود و نه کشف. شکل تولید است که در این گونه‌ها با هم فرق دارد.

تاریخی که درون منطق نگاه کردن و بالتبع درون مواجهه عکاس و در عکس‌های او به شکل یک فرم، یعنی به شکل مادی و عینی وجود ندارد و روند تولید آن درون نوعی تک‌سویه‌انگاری واقعیت ممکن می‌شود، اساساً خوراک، همان جامعه‌ای (و نه تاریخ) است که شرایط عینی تولید آن را فراهم کرده است. در

این دو گونه، واقعیت تک‌ساحتی می‌شود، چون فرد در آن یا عین را می‌بیند و مداخله فعال ذهن را رها می‌کند، یا ذهن را می‌یابد و مشارکت با عین را رها می‌کند، برای همین همیشه یک پای او در واقعیت می‌لنگد. اما چون این نوع نگاه‌ها درون ساختار اجتماعی اعتبار دارند، ناقص بودگی نگاه خود را از نظرها پنهان می‌کنند، مگر در نگاه سوژه‌ای که از دل حقیقت در تاریخ به آنها نگاه می‌کند. اثرات پنهان و منفی این نوع نگاه تک‌ساحتی و تقلیل واقعیت، خود را در تاریخ نشان می‌دهد که بعداً به سراغ آن خواهیم رفت. از درون مختصات نگاه مستند است که کج و معوج بودن این نگاه‌ها به چشم می‌آید و گرنه با چشم بی‌سلاح همه این نگاه‌ها درون نوعی عرف واقعیت تلقی می‌شود.

همان‌طور که در عکس یازدهم سپتامبر می‌توان دید، برای نچوی رخداده یازدهم سپتامبر نه یک حقیقت تام و تمام برای خود و در خود چنان‌چه در خبر می‌بینیم و نه بهانه فرافکنی ذهنی برای خود و در خود است، بلکه امکانی است تا نشانه‌ها معنای خود را باز یابند. آن صلیبی که بر ساختمان کلیسای پروتستان قرار دارد و نشان نمادین کلیسا است و هر روز مردم آن را می‌بینند، برای نچوی وقتی معنا می‌یابد که رخداد یازدهم سپتامبر در بک‌گراند آن، معنای نمادین آن را عوض می‌کند، به عبارت دیگر آن اتفاق آن نشان را از کارکرد روزانه خارج و به حقیقت آنچه شده است، نزدیک می‌کند، حقیقت آن یادآوری مسیحیت است که به مدد اتفاق و مداخله عکاس با سیاست روز جهان گره می‌خورد. چنان‌چه در امر روزانه این نشانه صرفاً کارکرد معرفی کلیسا و چرخیدن دور گفتمان مذهب را دارد و به علامت فروکاسته شده است. در این عکس مستند به روشنی می‌بینیم عکاس با رخداد همکاری می‌کند تا به چیز سومی برسد که نه رخداد است و نه تصور خودش و این مواجهه آستن حرکت دیالکتیکال ذهن-عین درون یک رخداد است که نمودی از مشارکت با تاریخ را رقم می‌زند و بدین‌وسیله آن را از کارکرد مصرفی آن (چیزی که بودریار گفت) خارج می‌سازد.

در عکس اول که عکس خبری است ما صرفاً اتفاق را از طریق ونتیجی که عکاس گرفته می‌بینیم. این تصویر همان تصویری است که کامل‌تر آن را در تلویزیون دیدیم. هر قدر زمان می‌گذرد عکس‌های خبری دیگر یادآور آن رخداد نخواهند بود، چرا که با تکرار به ضد خودشان تبدیل و امری تمام‌شده تلقی می‌شوند. اما عکس‌هایی که علاوه بر رخداد امر مازادی در خود دارند و نمادین به ماجرا نگاه کردند همچنان باعث می‌شوند آن رخداد بیرون از

عکاسی مستند پیشرو: علی شیرزبان ۲۰۷

تقویم سالگرد به یاد آورده شود. از طرف دیگر در عکاسی فاین آرت ما دیگر رخدادهای را نمی‌بینیم، بلکه گفتمان‌هایی را می‌بینیم که پیرامون آن شکل گرفته و از طریق نوعی درک شخصی درباره مسلمانان، تروریسم، زن مسلمان، حجاب، تایپوگرافی در محیطی امن (در فقدان ریسک)، بازسازی شده است. در این عکس و دیگر عکس‌های فاین آرت هر چند از نماد و نشانه برای بیان بهره گرفته می‌شود اما نکته اینجاست که این نشانه‌ها را امر واقع خودش نمی‌دهد بلکه نشانه توسط هنرمند تولید می‌شود. شبیه به کارگیری گل مصنوعی وقتی جای خالی و فقدان گل طبیعی را پر می‌کند. در حقیقت حضور این نشانه‌ها در عکس فاین آرت نشان فقدان آنها در مواجهه عکاس با امر واقعی است و نایست با خود نشانه از امر واقعی اشتباه گرفته شود.



Thomas Hoepker

به این عکس نگاه کنیم، عکس دیگری از همان رخداد است. توماس هوپکا^۱ عکاس عکس بوسه زمین دار اصفهانی بر پای محمدرضا شاه پهلوی است.^۲ او در این رخداد برخلاف نچوی دور ایستاده، از رخداد فاصله گرفته تا بتوان لایه

۱ - Thomas Hoepker

۲ - جلسه پیش به آن پرداختیم

های دیگر اجتماعی را ببیند. او می خواهد با شکسته شدن گسل جامعه نیویورک برای مدتی، با فاصله ای که از آن گرفته لایه های اجتماعی را با هم ترکیب کند، شاید این دور ایستادن تصادفی باشد اما بر اساس آنچه بیان شد مگر تصادف از پیش بخشی از مواجهه مستند او نشده است؟ این عکس دولایه را به ما نشان می دهد، رخداد در بک گراند و ایزه های سرگرم که درباره تعطیلات، کار روزانه یا اتفاق پشت سرشان گپ و گفت می کنند. عکاس در این عکس با مداخله، رخداد را بدون نام گذاری بر آن (نام گذاری بر رخداد به مجرد اتفاق از طریق رسانه ها ممکن می شود)، با بطن جامعه پیوند می دهد. نتیجه مواجهه او نه خود رخداد است، نه صرفاً درک شخصی او بلکه چیز مازادی بر آن دو. اینجا بروشنی می بینیم رخداد به عنوان پس زمینه به واقعیت جلوی کادر یا همان روزمرگی معنای دیگری می بخشد و معنای آن را چون نشان صلیب بر ساختمان کلیسا عوض می کند. هویکا با رویداد مشارکت می کند و به یک سنتز می رسد و آن سنتز است که رویداد را نمادین می کند، شکل سومی که درون مشارکت کردن با امر واقعی ممکن و رویت پذیر می شود. او از امر تجربی (همان چیزی که عکاسان خبری در آن لحظه ثبت می کنند) فاصله می گیرد اما آنقدر دور نمی شود که رویداد گم و ناپیدا شود، و در نتیجه آن را به تصویری بدون آن امر تجربی نیز تقلیل نمی دهد. در این فاصله او می تواند رخداد را از درون جامعه و مواجهه شخصی اش عبور دهد. در نگاه خبری و بالتبع عکاسی خبری، عکاس نام سوژه نمی گیرد چرا که انتخاب های او از پیش درون چارچوب رخداد و به خود رویداد محدود است و از سطح علامت و نشانه های عرف پذیرشده فراتر نمی رود، در عکاسی فاین آرت عکاس به سوژه تبدیل شده است اما این سوژه به قول لکان^۱، «حاصل نوعی از خیال پردازی و تصور است که در آن سوژه قهرمان داستان است» و داستان، واقعیت را به شکل متکلم وحده تعریف می کند و در آن لاجرم رویداد و ذهن یا تصور با هم کاملاً این همان می شوند.

در عکاسی خبری سوژه شکل نمی گیرد و در عکاسی فاین آرت به همه واقعیت تبدیل می شود. نوعی افراط و تفریط که متکی بر واگذاری خود به انتخاب های ساختارمند-ناخود آگاهانه جامعه است. در فلسفه آلن بدیو^۲ سوژگی پویته ای از پیش وجود ندارد، برخلاف آنچه در مدرنیته مورد نظر بود. در فلسفه او ما سوژه شدن را خودمان می سازیم اما این ساختن نه به شکل متافیزیکال و با سپردن خود

۱ - Jacques Marie Émile Lacan

۲ - Alain Badiou

به مواجهه‌ای تک‌سویه با امر واقع، بلکه از طریق «مداخله» در آن ممکن می‌شود. بنابراین یکی از تمایزهای زندگی در دوران پسامدرن که ما در آن زندگی می‌کنیم این است که از پیش امکان سوژه‌بودن به ما اعطا نمی‌شود. اینکه ما انسان هستیم و از ذهن برای امور فردی و اجتماعی کار می‌کشیم به معنای این نیست که به سوژه تبدیل شده‌ایم و انتخاب ما انتخاب‌های متکی بر خودمان است. بسیاری از فیلسوفان و نویسندگان به این تغییر پارادایم در جامعه جدید فکر کردند و درباره آن نوشته‌اند که امکان و مجال آن نیست همه آنها را درون این بحث باز کنیم. این موضوع نیاز دارد تا خواننده کمی هم تجربه زیسته خودش را به میان آورد و هوش تاریخی خود را به یاری بطلبد و هم‌زمان با متن، با فرامتن نیز حرکت کند. با کمی تأمل به آنچه می‌گذرد می‌توان فهمید آنچه می‌کنیم حتماً برآمده از نوعی ذهنیت است، اما به همه آن نمی‌توان لقب سوژه‌گی داد چرا که جامعه سیستماتیک جدید و زندگی پیچیده امروزی از طریق ناخودآگاه بسیار زودتر از آنچه فکر کنیم نحوه انتخاب کردن را برای ما انتخاب می‌کند و ما ضرورتاً از میان آنچه او پیش ما می‌گذارد است که دست به انتخاب می‌زنیم. این موقعیت شبیه مرحله کنش رو به پس است با این تمایز که ما در این موقعیت به عکس‌هایی نگاه می‌کنیم و عکس‌هایی را انتخاب می‌کنیم که خود آنها را نگرفته‌ایم و اساساً نمی‌دانیم چه کسی و با چه نیتی آن عکس‌ها را گرفته، پس بدون جای پای خودمان و انتخاب‌های پیشین، مستقیم وارد مرحله انتخاب انتخاب‌ها می‌شویم. حتماً این انتخاب با یاری نوعی ذهنیت صورت می‌گیرد اما چون پیش‌فرض‌های این انتخاب و منطق آن را به پرسش نمی‌گیرد، نمی‌توان نام سوژه بر آن گذاشت. چنانچه سوژه برای خود تاریخی دارد که از مدرنیته می‌آید. این موضوع بیان شد تا به شکل خلاصه دلیل این که در نوشته بدیو^۱ و بسیاری از روشن‌فکران و فیلسوفان جدید موضوع سوژه‌شدن مطرح است و نه سوژه‌بودن یادآوری شود.

بدیو می‌گوید با مداخله در موقعیت است که آن موقعیت را به یک رخداد تبدیل می‌کنیم. او در کتاب هستی و رویداد می‌نویسد: رویداد چندگانه است و اساساً بر اساس قواعد وضعیت معنا ندارد. باید یک مداخله وجود داشته باشد که قواعد موقعیت را تغییر دهد تا امکان وقوع آن رویداد خاص فراهم شود. در عکس یازدهم سپتامبر مواجهه نجوی و هوپکا تداعی همین مداخله است.^۲

۱ - Alain Badiou

۲ - لازم به یادآوری است که ما همان‌طور که عکاسی خبری و مستند و فاین آرت را از موضوع، نحوه و ابزار تولیدش جدا

حال که تا حدی این تمایزدهی-پیونددهی میان سه منطق نگاه روشن شد می‌توان به روشنی دید نسبت ما با واقعیت چگونه شکل می‌گیرد. واقعیت صرفاً آن چیزی نیست که ما در آن قرار داریم و برای ما رقم می‌خورد، بلکه از طریق کنش و شکل مواجهه ما، خود را به شکل دیگری بروز می‌دهد، به عبارت دیگر واقعیت درون علمکرد ما مشارکت می‌کند و خنثی نیست. این خنثی نبودن درون مواجهه مستند است که آشکار و رؤیت‌پذیر می‌شود.

ما در جلسه نخست این عبارت را گفتیم که هر امر واقع از صرف امر واقع بیشتر است، این بیشتر از طریق نوعی امر مازاد، نوعی سایه در مواجهه مستند با امر واقع بیرون می‌زند و در دوشکل دیگر منطق نگاه، چنین امر مازادی از درون امر واقع رؤیت‌پذیر نمی‌شود.

بنابراین در مواجهه عکاسی مستند، امر مازاد از درون امر واقع بیرون می‌زند و این بیرون‌زدگی توسط خود امر واقع است که به سوژه داده می‌شود. این بیرون‌زدگی به شکل نماد یا نشانه در عکس یا فیلم مستند بروز می‌کند. تاریخ نتیجه بازگشت سایه‌ها و امر مازاد به امور واقع است. به عبارت دیگر درون مواجهه دیالکتیکال و مستند با امر واقع وقتی امر واقع از خودش فراتر می‌رود است که امکان می‌یابیم آن را حقیقی، عمیق‌تر و در نتیجه تاریخی درک کنیم. در منطق نگاه به واقعیت از دریچه خبر و فاین‌آرت امر مازاد بازتاب نمی‌یابد و در نتیجه می‌توان گفت که فرد تاریخی از درون این دونگاه شکل نمی‌گیرد، بلکه صرفاً فرد اجتماعی در آن تولید می‌شود.

اینجا نکته‌ای را می‌گوییم که کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد، چرا درک عمومی زیبایی‌شناسی عکاسی فاین‌آرت را به زیبایی‌شناسی عکس مستند که به فرم واقعیت وفاداری نشان می‌دهد ترجیح می‌دهد و آن را امری زیبایی‌شناختی قلمداد می‌کند؟ این‌طور به نظر می‌آید که عکس‌های فاین‌آرت چشمگیرتر هستند و عکس‌های مستند تکرار همان فرم امر واقعی. نکته این‌جاست که فرد تاریخی زیبایی را به گونه دیگر تجربه می‌کند تا فرد اجتماعی. خاطرات افراد تاریخی برای ما کنجکاوی‌برانگیز است و آنها را می‌خوانیم چون درون زیست آنها واقعیت به گونه دیگری که برای ما ناممکن است، بروز می‌کند. شناخت امر مازادی که در زیست فرد تاریخی وجود دارد و در زیست فرد اجتماعی نیست

کردیم و از درون مورد بررسی قرار دادیم، درباره عکاسان نیز جهت رؤیت‌پذیرکردن و ملموس کردن بحث کتاب به عکس‌ها و عکاسان خاص لاجرم بر می‌گردیم و برای همین این مثال‌ها و عکس‌ها نه به معنای تأیید همه‌جانبه آن عکاس یا این عکاس، بلکه به دلیل واکاوی آنچه می‌گوییم درون عکس‌ها و مواجهه آنها در آن موقعیت خاص است و از این روی می‌تواند نوعی خوانش مستند از عکس‌های مستند تلقی شود.

متکی بر درکی زیبایی‌شناسی است. فرد تاریخی زیبایی را گونه دیگری تجربه می‌کند. به طور مثال زندگی سقراط، چه‌گوارا، گاندی، مولانا و ... درون زیست آنان زیبایی‌شناسی‌ای وجود دارد که درون مواجهه با واقعیت تجربه می‌شود و نامی نمی‌توان روی آن گذاشت، اما قابل حس است. این درک متفاوت است از درک امر زیبا در گالری یا موزه چرا؟ پاسخ دقیق به این سؤال خود یک مقاله را می‌طلبد که در مجال این بحث نمی‌گنجد. اینجا همین قدر می‌توان گفت که درون دنبال کردن رد حقیقت در تاریخ اکنون امر زیبایی‌شناسی برای فرد تاریخی حادث می‌شود چون درون جستجوی او واقعیت به شکل خاص^۱ برای او رقم می‌خورد. اتفاقات درون زیست او به شکلی رقم می‌خورند که برای فرد اجتماعی قابل تصور و اجرا نیست. تجربه امر زیبایی‌شناسی در مواجهه مستند از نوع تاریخی است تا نوع اجتماعی آن، هر چند همان‌طور که بیان شد فرد تاریخی درون امر اجتماعی به فعالیت و زیست خود ادامه می‌دهد. در انتهای این جلسه نمونه‌ای از این نوع تجربه امر زیبایی‌شناختی را در واقعیت و یک فیلم مستند بررسی می‌کنیم.

در نگاه خبری امر واقع به بازی عینیت در وضعیت گرفتار می‌شود و در نگاه فاین آرت امر واقع در ذهنیتی گرفتار می‌شود که حاضر نیست برای اثبات آنچه فکر می‌کند حقیقت دارد به واقعیتی که آن را شکل داده بازگردد. هر دو زیبایی را امری بیرون امر واقع درک می‌کنند، برای همین برای بیان واقعیت دچار نوعی فرمالیسم می‌شوند در حالی که سوژه مستند زیبایی‌شناسی را درون ماندگار خود و با واقعیت تجربه می‌کند.

بنابراین خبر تداعی رویکرد روزمرگی و فاین آرت تداعی رویکرد انزوا از واقعیت است که در جلسات نخست به آن پرداختیم و گفتیم مستند ناب و آنچه درون زبان و مواجهه آن نهفته است و با رفت و آمد میان ذهن-عین شکل می‌گیرد تن به این دوگانه کاذب نمی‌دهد. تأکید می‌کنیم هر جامعه‌ای به عکاسی خبری و فاین آرت نیازمند است و این نیاز درون همان ساختارهای اجتماعی شکل می‌گیرند و ضرورت خود را می‌یابند پس منکر وجود آن نمی‌شویم، بلکه از منظر فلسفی، آن را متوجه جایش می‌کنیم و بدین‌وسیله مواجهه واقعی و تاریخی را به مواجهه مستند می‌سپاریم.

برای خاتمه این بحث به مقاله‌ای رجوع می‌کنیم که درباره یک فیلم مستند مهم نوشته شده است و حاوی نوعی یادآوری بر پافشاری ما بر مواجهه مستند

در مقابل این دوگانه خبری-فاین‌آرت است. سینمای مستند از منظر محل نمایش به سینما و از منظر مواجهه با واقعیت با عکاسی مستند خویشاوند است. قصه فیلم مستند بر اساس تصویر به پیش می‌رود، نه سناریوی تام و تمام. از این نظر تدوین در سینمای مستند چون کنش رو به پس برای عکاس مستند حیاتی و سرنوشت‌ساز است، پس سینمای مستند و عکاسی مستند با پافشاری بر مواجهه دیالکتیکال خود، می‌بایست تفکر مستند که نوعی ضرورت برای دنیای امروز است را به نوعی مواجهه عمومی و تخصصی تبدیل کنند، نه اینکه خود را چون فیلم کوتاه زایده سینمای داستانی و صنعت پیچیده آن تلقی کنند همان‌طوریکه می‌بایست عکاسی مستند را از منظر علمی آن نیز مورد توجه قرار داد. پس با چنین دغدغه‌ای می‌توان گفت مستند-عکاسی و مستند-سینما، چنین اعتماد به نفسی برآمده از درک و شناخت منطقی نگاه مستند به عنوان کلیتی منسجم برای مواجهه ساختارمند با واقعیت صرفاً در نگاه تعدادی از شخصیت‌های مهم مستند-سینما بود که متأسفانه فوت کردند، باقی‌مانده آن نسل اکنون در سن سال‌خوردگی^۱ است، عمرش درازباد. «ایده‌ای که در اینجا معرفی می‌کنیم این است که مهارت خاص دوربین ناشی از عملکرد «توجه» ما است. دوربین می‌تواند به اقدامات ادراکی ما برای ترسیم عناصر خاص و آوردن آنها به پیش‌زمینه کمک کند و در عین حال دیگران را به پس‌زمینه منتقل کند. این مهارت توسط هوگو مونستربرگ^۲ در یکی از اولین تئوری‌های فیلم اشاره شده است. مونستربرگ سینما را به‌عنوان راهی برای کنترل توجه و هدایت ادراک در یک واقعیت بصری می‌داند که آشفتگی تأثیرات محیطی را مدیریت می‌کند. در این معنا «توجه» به قوه‌ای تبدیل می‌شود که دنیای پر هرج و مرج تأثیرات بصری را اهلی می‌کند. اما جنبه دیگری وجود دارد که ما باید آن را در نظر بگیریم تا بتوان کارکرد توجه را به ویژه در زمینه فیلم مستند درک کنیم. در سنت پدیدارشناسی، موریس مرلوپونتی^۳ در مورد توجه به عنوان یک «معجزه طبیعی» صحبت می‌کند و در همین راستا، برنهارد والدنفلز^۴ توجه را به مفهوم پاتوس^۵ مرتبط می‌سازد و به این معناست که «چیزی برای ما رقم می‌خورد که ما آن را شروع نکرده‌ایم». تفاوت مهم در اینجا با درک مونستربرگ از «توجه به عنوان راهی

۲ - Hugo Münsterberg

۳ - Maurice Merleau-Ponty

۴ - Bernhard Waldenfels

۵ - Pathos

برای اهلی کردن دنیای پر هرج و مرج» این است که مرلوپونتی و والدنفلز می‌دانند که نیروی توجه می‌تواند چیزهایی را آشکار کند که دانش قبلی و عادت‌های دیدن در ما می‌تواند آنها از بین ببرد. توجه صرفاً به نظم‌بخشیدن به برداشت‌هایمان کمک نمی‌کند بلکه همچنین دستورات از قبل تعیین‌شده برای دیدن را از بین می‌برد. به این ترتیب «توجه» می‌تواند ما را به عناصر بصری بیگانه یا ناشناخته‌ای متصل کند که روش‌های همیشگی ما برای درک جهان آنها را مختل می‌کند. اما اضافه می‌کنیم که فیلم مستند به ما این امکان را می‌دهد که از پیش‌بینی‌های قبلی خودداری کنیم و در نتیجه واضح‌تر ببینیم و از این طریق به ما کمک می‌کند تا شیوه‌های دیدنی‌مان را اصلاح و احیاء کنیم.

همان‌طور که مرلوپونتی اشاره می‌کند، قوه «توجه» چون پازل عمل می‌کند و تقریباً معجزه‌آسا است، زیرا بدون تغییر چیزی در منظره، مرکز تمرکز و در نتیجه تصور و ادراک ما از امر مرئی را تغییر می‌دهد. پس وظیفه منحصر به فرد «توجه» تغییر رابطه ما در دیدن بدون دست‌کاری، یا تغییر چیزی در امر تجربی است. به این معنا، «توجه» جهان بصری را با تسلیم کردن آن به اراده و مقاصد ما اهلی نمی‌کند، بلکه ما را به آنچه می‌توان دید متصل می‌سازد، حتی زمانی که چیزها با نیات و پیش‌داوری‌های ما مطابقت ندارند. این وظیفه خودداری از اهلی‌سازی عمیقاً در کنش ساخت تصاویر مستند نهفته است.

یکی از صحنه‌های مستندی که تأثیر قابل توجهی بر من^۱ گذاشت، پایان فیلم ورنر هرتزوگ^۲ پژواک‌هایی از یک امپراتوری غم‌انگیز^۳ است. این فیلم مایکل گلداسمیت^۴ روزنامه‌نگار فرانسوی را در جمهوری آفریقای مرکزی دنبال می‌کند. گلداسمیت پیش از این در زمان حکومت دیکتاتور بدنام ژان بدل بوکاسا^۵ در آن منطقه به عنوان خبرنگار زندگی خود را گذرانده بود. ایده فیلم ردیابی خاطرات و حقایق تاریخی در مورد رژیم بوکاسا با راهنمایی گلداسمیت است. (گلداسمیت به عنوان خبرنگار مدتی در زندان بوکاسا بود و بر اثر شکنجه تا سر حد مرگ رفته بود). فیلم در باغ وحشی مخروبه در جمهوری آفریقای مرکزی به پایان می‌رسد. یکی از حیوانات باغ وحش که توجه هرتزوگ را به خود جلب می‌کند، شامپانزه‌ای است که به نیکوتین معتاد است. تنها این

۱ - Anthony Fredriksson

۲ - Werner Herzog

۳ - Echos aus einem düsteren Reich

۴ - Michael Goldsmith

۵ - Jean-Bédél Bokassa

صحنه از فیلم نیست که ما را مجذوب خود می‌کند، بلکه آنچه هرتزوغ در مورد این صحنه به ما می‌گوید و تفسیر او در مورد تصویرسازی مستند است که ما متأثر می‌کند. او در کتاب هرتزوغ به روایت هرتزوغ^۱ می‌نویسد: در باغ وحش فرسوده یکی از غم‌انگیزترین چیزهایی را که تا به حال دیده‌ام، پیدا کردیم: شامپانزه‌ای معتاد به سیگار به لطف سربازان مستی که به او سیگار کشیدن را یاد داده بودند. مایکل گلداسمیت به میمون نگاه می‌کند و چیزی شبیه این می‌گوید: «دیگر نمی‌توانم این صحنه را تحمل کنم» و به من می‌گوید باید دوربین را خاموش کنم. از پشت دوربین پاسخ می‌دهم: «مایکل، فکر می‌کنم این یکی از نماهایی است که باید نگه دارم». او پاسخ می‌دهد: «فقط اگر قول بدهی که این آخرین پلان فیلم باشد». در حالی که این دیالوگ و حضور گلداسمیت در باغ وحش در فیلم‌نامه از پیش نوشته شده بود، اما تصور شامپانزه‌ای معتاد به نیکوتین در آن نبود. چیزی مهم و اسرارآمیز در مورد این جانور وجود داشت و فیلم‌برداری آن به روشی که انجام شد، فیلم را به سطح عمیق تری از حقیقت رساند، حتی آنجا که من کاملاً به واقعیت‌ها^۲ پای‌بند نبودم.

من صحنه فیلم هرتزوغ را در میان صحنه‌هایی قرار می‌دهم که «زندان واقعیت متعارف (امر تجربی) را منفجر می‌کنند». اما در مورد مستند، این تخیل نیست که چشم و دنیای بصری ما را تغییر می‌دهد، بلکه همان صحنه واقعی است که با پیش‌فرض‌های ما، پیش‌فرض‌های فکری ما درباره جهان مخالف است. این بیشتر با نظر زیگفرید کراکائر^۳ مطابقت دارد؛ زمانی که می‌نویسد: «همه این چیزها مانند پوست بخشی از وجود ما هستند و چون آنها را از روی قلب می‌شناسیم، آنها را با چشم نمی‌شناسیم». کراکائر اشاره می‌کند که چگونه فیلم مستند می‌تواند ما را با عناصری در تماس قرار دهد که «مسلماً در سرپیچی از عادات ما برای دیدن به پیش می‌روند». در مورد تصویر مستند، برعکس «عادت‌های دیدن در ما» تصویر نوعی واقعیت متافیزیکی از پیش پذیرفته‌شده نیست، بلکه روش ما برای دیدن فراتر از عادت‌ها عمل می‌کند. این تمایز حاصل از یک جهان غیربصری دیگر^۴، یا یک جهان بصری متفاوت نیست بلکه آن چیزی که فراتر از حد معمول عمل می‌کند، رویدادی است که

۱ - Herzog on Herzog

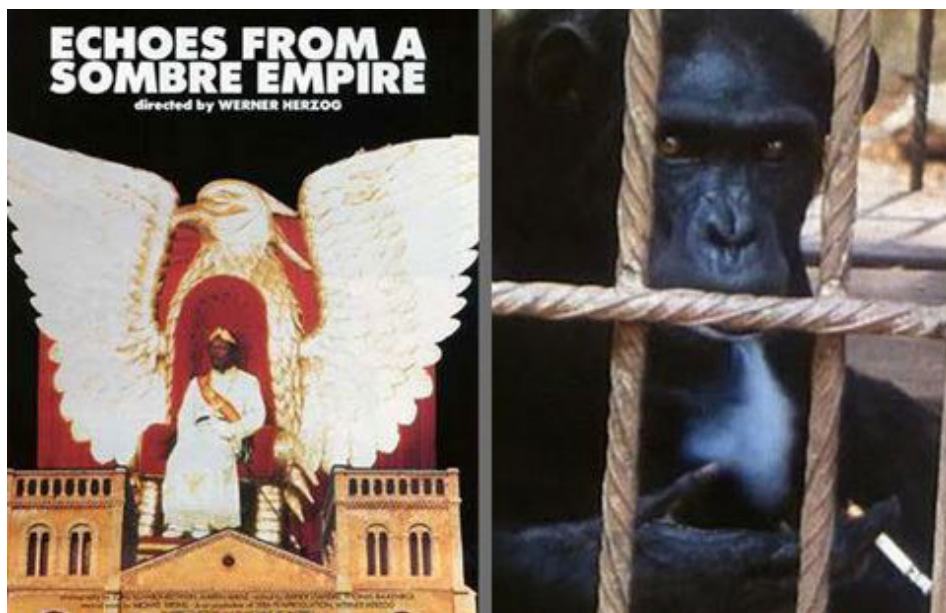
۲ - Facts

۳ - Siegfried Kracauer

۴ - Non-visual world

در آن ما با جهان تاریخی کنونی - از طریق ادراک خود - متصل می‌شویم، نه با پیش‌فرض‌ها و تصورات مان.

حضور شامپازه در فیلم و این واقعیت غم‌انگیز که عادت به سیگار کشیدن را پیدا کرده است، چیزی را در خود هرتزوج تغییر می‌دهد. او را فرامی‌خواند و از چیزی در مورد خودش آگاه می‌کند. این همان چیزی است که برنهارد والدنفلز^۱ از آن به عنوان پاتوس^۲ یاد می‌کند. نفوذ غریبه (سایه‌های امر واقع) چیزی است که «خود» را به چالش می‌کشد، اما با «خود» منافات نیز ندارد. فقط از طریق این فرایند مواجهه با غریبه است که می‌توان آن‌چه را که خود می‌نامیم بسازیم. والدنفلز می‌نویسد: «مالکیتی که بدون آن هیچ‌کس خودش نخواهد بود، تنها به دلیل گشودگی نسبت به بیگانه‌ای ممکن می‌شود که با این وجود از ما پطره می‌رود»



۱ - Bernhard Waldenfels

۲ - پاتوس چون لوگوس ریشه یونانی دارد اما در دوران جدید میشل آنری معتقد است زندگی حقیقی نامرئی است و معنی مخفی زندگی، به‌عنوان پاتوسی است که تنها می‌تواند در درون خود تجربه شود. به عقیده آنری، هنر توانسته این معنای نامرئی را نشان دهد. او وظیفه هنر را نه افشای جهان بیرونی، بلکه بیان درونی پاتوس‌های زندگی می‌داند. او پاتوس را درد و لذتی می‌داند که موجب رهایی و ارتقاء می‌شود و آن را در مرکز زندگی انسان قرار می‌دهد. در این راستا، خاستگاه هنر را در زندگی قرار می‌دهد و معتقد است برخی آثار هنری می‌توانند به خوبی آن را نشان دهند. ویژگی برجسته خوانش آنری از مفهوم پاتوس این است که می‌تواند قدرت اثر هنری را نشان بدهد. زیرا طبق این خوانش، اثر هنری آنچه را که در جهان مرئی نهفته است، آشکار و مخاطب را مجبور می‌کند نگاه عمیق‌تری به جهان داشته باشد. به عبارتی پاتوس پلی بین اثر هنری و مخاطب ایجاد می‌کند. زیرا در هنر، نقش انفعالی پاتوس به نقش کش گر و فعال تبدیل می‌شود. یعنی تأثیرپذیرفتن به تأثیرگذاری تبدیل می‌شود. از: مقاله خوانش پدیدارشناختی میشل آنری.

اگرچه هرتزوگ صحنه را می‌سازد و به شدت بر آنچه که ما می‌بینیم و می‌شنویم تأثیر می‌گذارد، اما همچنان به سمت میمون کشانده می‌شود زیرا این لحظه فراتر از تفسیرها و ابداعات اوست. هنگامی که هرتزوگ در مورد این صحنه در کتاب مذکور صحبت می‌کند، نشان می‌دهد که فیلم‌نامه آن به طور کامل نوشته شده بود، اما در این میان چیزی وجود دارد که در متن فیلم‌نامه نیامده بود. میمون سیگاری برای دیده‌شدن وجود دارد و چیزی را به ما می‌گوید که فراتر از مداخلات عمدی هرتزوگ عمل می‌کند. کراکائر وقتی در مورد غیب (امر مکشوف‌نشده) به عنوان «نقاط کور ذهن» می‌نویسد، به نکته مشابهی اشاره می‌کند. او با این کار به شیوه‌های فرهنگی و معمول ما برای دیدن اشاره می‌کند که به ما اجازه نمی‌دهند آنچه را که در مقابل چشمان ما وجود دارد، آنچه که «در زندگی روزمره از توجه ما می‌گریزد» را تصدیق کنیم. در این موارد بدیهی است که ما در مورد چیزی نامرئی صحبت نمی‌کنیم، بلکه درباره چیزی که می‌توان آن را مشاهده کرد، بشرطی که بتوان از روش‌های تعیین شده خود برای دیدن عبور کنیم. صحنه‌ای از فیلم هرتزوگ، نمونه‌ای از روش پیچیده‌ای است که در آن فیلم مستند می‌تواند به ما در عبور از قراردادهای تعیین‌شده‌مان برای دیدن کمک کند».

در این فیلم و مقاله می‌بینیم که درون مواجهه هرتزوگ با واقعیت در افریقای مرکزی چطور امرواقع از خودش بیرون می‌زند و او را غافل‌گیر می‌کند، شامپانزه‌ای که معتاد به نیکوتین است، همان نشانه‌ای است که امرواقع به او می‌دهد و این نشانه در ادامه مواجهه مستند او با واقعیت است که برای او رؤیت‌پذیر می‌شود. این نشانه برای اوست، ما بعدها به او می‌پیوندیم.