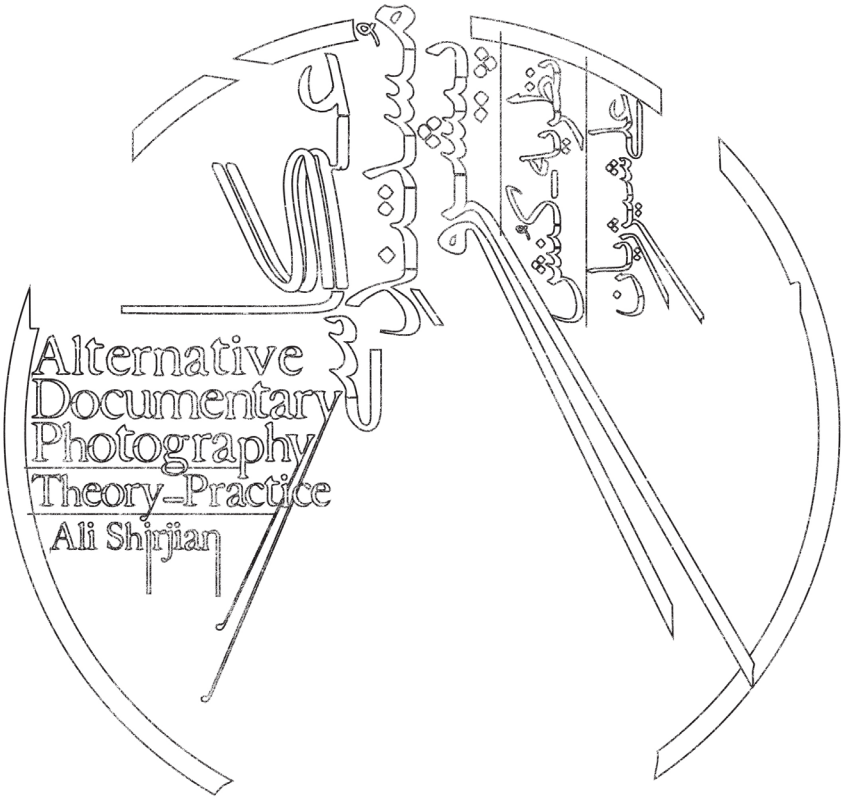

عکاسی مستند پیشرو
نظریه-کنش
علی شیرژیان
Alternative
Documentary
Photography
Theory-Practice
Ali Shirjian

درس‌گفتارهای عکاسی مستند اجتماعی

جلسه ششم

این جلسه روی / موضوعات «سری عکس» و «مجموعه عکس» مستند صحبت می‌کنیم.
این درس‌گفتار به دلیل محتوای آن به شکل بخش‌های به هم مرتبط اما جدا پیش می‌رود؛ همان‌طوری که مجموعه عکس از ربط تک‌فریم‌ها برای ساخت کلیتی بزرگ‌تر رقم می‌خورد. بنابراین روش این درس‌گفتار به رغم پیوند محتوا، تکه‌تکه[1] است. در این مرحله سوژه (شرکت‌کننده در درس‌گفتار یا خواننده متن آن) می‌بایست با اتصال تکه‌ها درون مواجهه خود آنها را معنا و به روش خود این تکه‌های به هم مرتبط را با هم ترکیب کند و این تمرین چیزی نیست جز همان فرمی که او در مجموعه‌سازی می‌بایست آن را در برابر واقعیت اجرا کند. به عبات دیگر فرم این جلسه، برآمده از محتوای آن و از طریق اتصال این تکه‌ها ممکن می‌شود. در غیر این صورت به فرم واقعیتِ مجموعه‌سازی وفادار نبوده‌ایم. از طرف دیگر ما در طول جلسات به اهمیت نگاه از درون به واقعیت تأکید کرده‌ایم. پس مقوله مجموعه‌سازی را نیز از درون واقعیت آن پی می‌گیریم.

1-Fragmental

یک

در جلسه سوم این درس‌گفتارها به ضرورت رجوع به آرشیو به مثابه بازگشت به جای پاها برای شکل‌دادن بدن برای مواجهه پرداختیم. در اینجا می‌توان گفت که چون عکاسان برای معرفی خود، یا به رسمیت شناخته‌شدن بیش از روند خودانتقادی (برای بازتاب راستین واقعیت) وقت می‌گذارند و چون دنیای دیجیتال مواجهه با کانتکت‌شیت که شامل نقشه جای پاها بود را به حاشیه رانده و به نوعی پاک کرده است، ساخت مجموعه عکس باعث می‌شود که اهمیت سری عکس نادیده گرفته یا سری عکس به عنوان امر زایدی تلقی شود که صرفاً می‌بایست از دل آن، عکس‌های مورد نظر را بیرون آورد. این موقعیت شبیه قصه تراژیک مادر بارداری است که دیگر خودش اهمیتی ندارد، بلکه بچه‌ای که خواهد زایید مهم است! این موقعیت به نوعی خودسری منجر می‌شود، چون لایه‌های رسیدن به واقعیت را از میان برمی‌دارد و مواجهه فرد با واقعیت را نه درون روند جای پاها بلکه درون یک‌سویگی در شیوه تولید به پیش می‌برد. اینجا صرفاً به این نکته اشاره می‌کنیم که چون عکاسان (عموماً) در مواجهه با واقعیت برای خودانتقادی وقت کم می‌گذارند، می‌بایست به از دست رفتن امکان بازگشت به جای پاها در عکاسی دیجیتال آگاه شوند و این نقص را به شکل فردی و با کنش رو به پس جبران کنند وگرنه دنیای دیجیتال به دلیل فرم خود، (با در نظر گرفتن مواهب و امکانات تاریخی‌ای که به ارمغان آورده و راه عقب‌گردی از خود باقی نمی‌گذارد) دیدن را تخت و واقعیت را به بازی فرمالیستی تقلیل می‌دهد. وقتی جای پاها پاک و عکس‌ها به شکل فایل‌های دیجیتال در فولدرهای متنوع پخش شوند عکاس را به سیاحی تبدیل می‌کنند که تماشاچی دستاورد خود از بیرون است و نه پرسش‌گری از درون نسبت به جای پای خود در واقعیت. به عبارت دیگر در این حالت انتخاب‌های او بر اساس جای پاهای او درون یک کلیت رقم نمی‌خورند، بلکه در فقدان کلیتی که کنش او را شکل می‌دهد، درون نوعی چرخش بی مبدأ و مقصد به جایگاه فعلی خود اعتبار می‌بخشد و عکس‌ها را برای اثبات آن جایگاه انتخاب و مصرف می‌کند. نگاتیو بدن سی و دو فریمی داشت که درون یک رول با نوردهی شاتر کنار هم می‌نشست ولی چیزی که در عکاسی دیجیتال گم می‌شود و فقدان آن بسیار مهم است گم‌شدن بدن است. نگاتیو و کانتکت‌شیت نماد این بدن بود و عکاس وقتی تک‌عکس‌های خود را تماشا می‌کرد، هر تک‌فریم را درون کلیتی به جا می‌آورد که کنش او را شکل می‌داد، اما این امر در عکاسی دیجیتال با پراکنده‌شدن فایل‌های

دیجیتال گم و ناپیدا می‌شود، مگر عکاس خودش با پرینت عکس‌ها در قالب کانتکت‌شیت و سپس به شکل فریم به فریم این فقدان را جبران کند. نکته بعدی گم‌شدن مادی عکس است، چون عکاس با داشتن فایل دیجیتال عکس‌ها در هارد از داشتن ماهیت آنها مطمئن است اما به رغم این اطمینان آن عکس‌ها به شکل مادی وجود ندارند و بدین وسیله قطع‌شدن ارتباط عکاس با محصول کارش به شکل مادی (عکس‌های چاپ‌شده روی کاغذهای متنوع عکاسی در سایز کوچک و چینش و رجوع به آنها و نشان‌دادن به دیگران) باعث می‌شود ارتباط او با واقعیت با انتزاع بیشتری گره بخورد؛ ارتباطی که هنوز دو سویه نیست و سوژه را درون واقعیت قرار نداده است بدین شکل از بیرون به نوعی انتزاع می‌انجامد که به تبدیل‌شدن عکاس به سیاح واقعیت منجر می‌شود. این نکته را نیز باید جدی گرفت نسلی که با اینترنت واقعیت جهان و حرفه عکاسی مستند را می‌شناسد نه درون روابط مستقیم و متقابل واقعی، قبل از شروع کار حرفه‌ای می‌بایست این نکته را درنظر بگیرد که هر چیزی که می‌داند متکی بر نوعی نمایندگی[1] از امر واقع است و نه خود آن. به عبات دیگر او از درون بدن ساختارهای اجتماعی‌ای که هنوز نمی‌داند چه نوع نگرش، هدف و استراتژی‌ای را دنبال می‌کنند با عکاسی مستند و ماهیت و چگونگی آن آشنا می‌شود نه با شناخت واقعیت تاریخی‌ای که می‌بایست درون بدن مواجهه خودش رقم بخورد چون در بدن ساختارهای اجتماعی و مؤسسات هنری واقعیت هم‌سو با هدف آن ساختارهای نمایندگی قابل عرضه می‌شود. اینجا فرق مهمی میان ارائه و نمایندگی[2] وجود دارد که در فلسفه پسامدرن مورد نقد بسیاری از نویسندگان و روشن‌فکران به شکل‌های متنوع بوده است. می‌بایست ما نیز آنها را جدا کنیم چون این دو با هم فرق دارند.

«ارائه[3]معانی مختلفی دارد اما می‌توان آن را به معنای ارائه آن چیزی دانست که در یک مراسم رسمی به شکل سخنرانی و نمایش تصاویر یا حتی در تظاهرات در طرح یا دفاع از یک ایده اتفاق می‌افتد. بنابراین ارائه شامل ایده‌ای جدید و تولید پروژه جدیدی است که می‌توان در قالب نوعی پژوهش، یا اطلاع‌رسانی برای ایجاد انگیزه به مخاطب حرفه‌ای عمل کند. علاوه بر این ارائه نیازمند آماده‌سازی، تحقیق، برنامه‌ریزی، سازماندهی، نگارش و استفاده از وسایل کمک

1-Representation

2-Presentation and Representation

3-Presentation

بصری برای طرح آن ایده است. اما بازنمایی[1] نوعی فعالیت یا سخن از جانب کسی یا چیزی است، در بازنمایی، صحبت و به تصویرکشیدن چیزها به شکل نوعی نمایندگی‌کردن آن ها رقم می‌خورد. بنابراین فرق مهم این دو به این شکل خلاصه می‌شود که ارائه عرضه ایده اصلی است اما بازنمایی شامل عرضه یک چیز برای نشان‌دادن چیز دیگری است[2].»

به همین دلیل همه مؤسسات و ساختارهای اجتماعی از طریق نوعی بازنمایی واقعیت را دسترس‌پذیر و عمومی می‌سازند. به معنای دیگر واقعیتی که درون هدف و استراتژی آنها از پیش به واقعیت تبدیل شده است و بدین وسیله با آن واقعیت ناب[3] که عکاس مستند با آن مواجهه است، به کلی متفاوت است. در ایران مجموعه عکس بسیار سر زبان‌ها است و سری عکس مقوله قابل تأمل نیست و صرفاً یک روند پیش-مجموعه‌سازی تلقی می‌شود. حال با چنین شرایطی روبرو هستیم و برای پاسخ به این فقدان قدمی برمی‌داریم و می‌گوییم: مجموعه عکس همان سری عکس‌ها است با این تفاوت که درون کنش رو به پس، عکس‌های آن دوبار انتخاب شوند. مجموعه عکس ادامه سری عکس‌ها است به شرطی که عکس‌های آن دوبار انتخاب شوند. در حقیقت این انتخاب دوم است که آن سری را به شکل یک مجموعه قابل رؤیت می‌سازد. بنابراین چیزی که یک سری را به مجموعه تبدیل می‌کند شکل‌های از پیش ساخت‌یافته نیست، بلکه همان انتخاب اول است که درون روندی دوباره به خودش بازمی‌گردد و با ضرورتی آن انتخاب‌های نخستین را زیر سئوال می‌برد و بدین وسیله آن را دوباره انتخاب می‌کند. انتخابِ انتخاب‌ها است که باعث می‌شود مواجهه نخستین با واقعیت از مرحله پراکَندگی و تکثر به یک فرم مشخص‌تر برای انعکاس واقعیت درون مواجهه‌ای شخصی منجر شود. به این شکل فقدان کانتکت‌شیت درون دنیای دیجیتال حل می‌شود و بدین وسیله مجموعه عکس دیگر مقوله‌ای بعد از کانتکت‌شیت نیست، بلکه همان کانتکت‌شیت است با این تمایز که عکس‌های آن دوبار انتخاب می‌شوند و به این طریق ساخت مجموعه عکس نه توسط انتخابی از بیرون و بعد از مرحله عکاسی، بلکه از درون جای پای عکاس و درون بدن او شکل می‌گیرد.

دو

هر مجموعه درون مجموعه بزرگ‌تری قرار دارد و معنای خود را درون آن

1- Representation

2- Pediaa.com

3- Pure Reality

می‌سازد چون که مرزهای آن درون مجموعه بزرگ‌تر قرار می‌گیرد و مرزها، نه خط‌های جداشونده بلکه شکل ربط آنها را تعیین می‌کند. مرزهای یک روستا و شهرستان، مرزهای یک شهرستان با استان، استان با کشور، مرزهای کشور با کشورهای همسایه و غیره، مرزها در حقیقت حدهای نوعی از مجموعه‌سازی هستند که واقعیت آنها درون نسبت با مجموعه دیگر و درون شکاف های خودشان قابل درک می‌شود. از طرف دیگر «قاب‌بندی» تداعی همین حدگذاری بر امر واقع به شکل فلسفی است، چگونه؟ از طریق جای ایستادن سوژه درون واقعیت (مجموعه بزرگ‌تری) که عکاس و موضوع را دربرگرفته است. بنابراین چیزی که عکاس در عکس نشان می‌دهد محصول جایی است که درون مجموعه بزرگ‌تر اشغال می‌کند و بدین وسیله رابطه میان آن واقعیت کلی[۱] و آن امر جزیی[۲] از طریق جای ایستادن او (در واقعیت) با هم یکی می‌شوند.

«قاب‌بندی به معنای گردآوردن موقعیتی است که انسان را درگیر می‌کند، یعنی او را به چالش می‌کشد تا امر واقعی را در حالت نظم، به عنوان نتیجه‌ای بر اساس جای ایستادن آشکار کند. قاب‌بندی به معنای آن روش آشکارسازی است که بر ذات فن‌آوری مدرن تأثیر دارد و خود هیچ فن‌آوری نیست». (ژیژک به نقل از هایدگر)[۳].

کاری که قاب‌بندی در تک‌عکس با امر واقع می‌کند (مرزگذاری بر امر واقع) را مجموعه عکس با واقعیت‌های دیگر تکرار می‌کند. ما همیشه از درون یک مجموعه به مجموعه‌ای دیگر نگاه می‌کنیم یا از درون تعلق به یک مجموعه به ساخت مجموعه دیگری مبادرت می‌ورزیم، بنابراین نسبت و چگونگی آن مجموعه که درون آن قرار داریم با آن مجموعه جدید است که حقیقت را روشن می‌کند، نه صرفاً بررسی مجموعه جدید در خودش و برای خودش بدون ارتباط محتوایی با مجموعه‌های دیگر. بنابراین کاری که در مجموعه‌سازی اتفاق می‌افتد این است که در روند مجموعه‌سازی با انتخاب‌ها (شبیه کاری که در لحظه قاب‌بندی در تک‌عکس انجام می‌دهیم) از دل یک مجموعه بزرگ‌تر، عضوهای مجموعه جدیدی را می‌شماریم و گرد می‌آوریم. به دلیل اهمیت مقوله مجموعه و شمرده‌شدن فرد اجتماعی بوده که در فلسفه آلن بدیو[۴] منطق ریاضی و مجموعه‌سازی حاکم است، سرنوشت اجتماعی فرد درون عضویت در

---

۱ - مجموعه‌های بزرگ‌تر

۲ - موضوع عکاسی

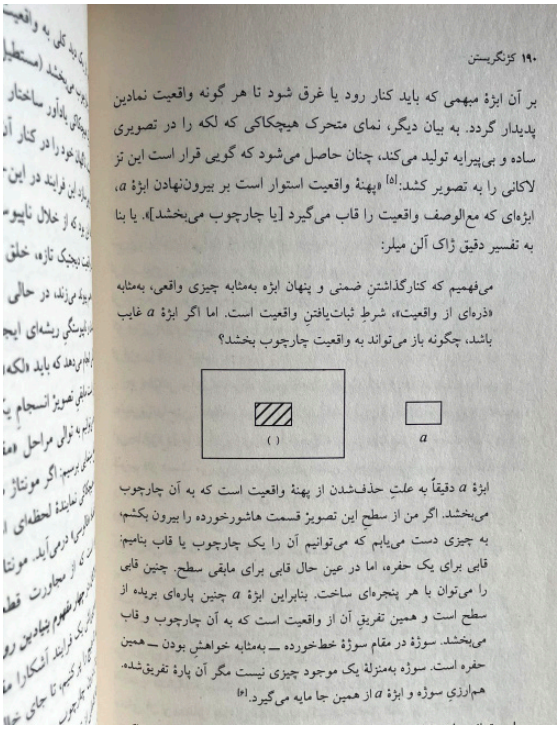
3-On photography, S.C.Hickman

4-Alain Badiou

مجموعه‌های متنوع رقم می‌خورد. به عبات دیگر سرنوشت او متکی بر این نکته است که درون کدام مجموعه چندبار شمرده شود. اینجا نمی‌خواهیم فلسفه آلن بدیو را شرح دهیم بلکه صرفاً می‌خواهیم این نکته را اضافه کنیم که انتخاب منطق فلسفی، مشروط به این نکته است که بتوان با آن منطق، واقعیت را توضیح داد همان‌طور که در مجموعه‌سازی، ما منطق زیست و چگونگی موضوعی اجتماعی را رؤیت‌پذیر می‌کنیم، بدیو نیز برای توضیح منطق واقعیت این کار را از طریق به کارگیری منطق ریاضی و مجموعه‌سازی انجام می‌دهد. بنابراین مجموعه‌سازی را نبایست امری ساده فرض کرد و به بازی انتخاب موضوع، سبک و سرگرمی با نرم‌افزارهای ویرایش فروکاست، چرا که مجموعه شکلی از رابطه ما با واقعیت را توضیح می‌دهد و منطق آن فراتر از عکاسی عمل می‌کند. به عبات دیگر مجموعه‌سازی نه متعلق به دنیای عکاسی که خود درون واقعیت صاحب منطق است و ما قبل از شروع عکاسی، از درون مجموعه‌ای که بدان تعلق داریم به مجموعه‌های دیگر نگاه می‌کنیم و نسبت میان عضوگیری و عضوپذیری درون این تنوع مجموعه‌هاست که درک حقیقی‌تری از واقعیت را ممکن می‌کند.

بنابراین مقوله قاب‌بندی نه صرفاً متعلق به عکاسی، که فهم حقیقی آن توسط شکل رابطه سوژه و واقعیت قابل فهم می‌شود. به عبات دیگر قاب‌بندی مربوط به شیوه زیست سوژه است و ترکیب‌بندی صرفاً مربوط به روش عکاسی او. ما عموماً بر مقوله ترکیب‌بندی معطوف بوده‌ایم و قاب‌بندی را به نوبه خودش جدی نگرفته‌ایم! قاب‌بندی مرزی است که سوژه میان خودش و امر واقع می‌گذارد تا نسبت حقیقی و تاریخی ای را از طریق به کارگیری آن شکل دهد. بدون چنین قاب‌بندی واقعیت ضمن اینکه همه ما را در برگرفته قابل قابل فهم و تامل نمی‌شود. از طرف دیگر عملکرد سوژه مدرن خود تداعی عملکرد قاب‌بندی است، به عبات دیگر فهم عملکرد سوژه مدرن از طریق درک چگونگی قاب‌بندی او در واقعیت ممکن می‌شود، چون واقعیت با نوعی قاب‌بندی توسط سوژه دسترس‌پذیر و قابل فهم و بیان می‌شود. سوژه به طور معمول تا وقتی که در مرزهای ادبیات و فلسفه است شاید به حقیقت قاب‌بندی به آن شکلی که در عکاسی نمایان است واقف نباشد اما در عکاسی مستند ضرورت قاب‌بندی که خود متکی به جای ایستادن سوژه درون مجموعه بزرگ‌تر است به روشنی گواه بر این نکته است که چطور سوژه (عکاس) از طریق قاب‌بندی (مرزگذاری میان خود و واقعیت)، امر واقع را برجسته و قابل درک می‌کند و بدین وسیله آن را از خواب‌رفتگی در می‌آورد.

پهنه واقعیت استوار بر بیرون نهادن ابژه a است؛ ابژه‌ای که معالوصف واقعیت را قاب می‌گیرد (یا چارچوب می‌بخشد) یا بنا به تفسیر دقیق ژان آلن میلر[۱] می‌فهمیم که کنارگذاشتن ضمنی و پنهان ابژه به مثابه چیزی واقعی، به مثابه ذره‌ای از واقعیت شرط ثبات‌یافتن واقعیت است. اما اگر ابژه a غایب باشد چگونه می‌تواند باز به واقعیت چارچوب ببخشد؟



۱۹۰ کژنگریستن

بر آن ابژهٔ مبهمی که باید کنار رود یا غرق شود تا هر گونه واقعیت نمادین پدیدار گردد. به بیان دیگر، نمای متحرک هیچکاکی که لکه را در تصویری ساده و بی‌پیرایه تولید می‌کند، چنان حاصل می‌شود که گویی قرار است این تز لاکانی را به تصویر کشد:[۱۵] «پهنهٔ واقعیت استوار است بر بیرون‌نهادن ابژهٔ *a*، ابژه‌ای که معالوصف واقعیت را قاب می‌گیرد [یا چارچوب می‌بخشد]». یا بنا به تفسیر دقیق ژاک آلن میلر:

> می‌فهمیم که کنارگذاشتنِ ضمنی و پنهان ابژه به‌مثابه چیزی واقعی، به‌مثابه «ذره‌ای از واقعیت»، شرطِ ثبات‌یافتنِ واقعیت است. اما اگر ابژهٔ *a* غایب باشد، چگونه باز می‌تواند به واقعیت چارچوب بخشد؟

> ابژهٔ *a* دقیقاً به علتِ حذف‌شدن از پهنهٔ واقعیت است که به آن چارچوب می‌بخشد. اگر من از سطحِ این تصویرِ قسمت هاشورخورده را بیرون بکشم، به چیزی دست می‌یابم که می‌توانیم آن را یک چارچوب یا قاب بنامیم: قابی برای یک حفره، اما در عین حال قابی برای مابقیِ سطح. چنین قابی را می‌توان با هر پنجره‌ای ساخت. بنابراین ابژهٔ *a* چنین پاره‌ای بریده از سطح است و همین تفریقِ آن از واقعیت است که به آن چارچوب و قاب می‌بخشد. سوژهٔ در مقام سوژهٔ خط‌خورده ــ به‌مثابه خواهشِ بودن ــ همین حفره است. سوژه به‌منزلهٔ یک موجود چیزی نیست مگر آن پارهٔ تفریق‌شده. هم‌ارزیِ سوژه و ابژهٔ *a* از همین جا مایه می‌گیرد.[۱۶]

ابژه a دقیقاً به علت حذف‌شدن از پهنه واقعیت است که به آن چارچوب می‌بخشد. اگر من از سطح این تصویر، قسمت هاشورخورده را بیرون بکشم به چیزی دست می‌یابم که می‌توانیم آن را یک چارچوب یا قاب بنامیم؛ قابی برای یک حفره، اما در عین حال قابی برای مابقی سطح. چنین قابی را می‌توان با هر پنجره‌ای ساخت. بنابراین ابژه a چنین پاره‌ای بریده از سطح است و همین تفریق آن از واقعیت است که به آن چارچوب و قاب می‌بخشد.

۱-Jacques-Alain Miller

سوژه در مقام سوژه خط‌خورده (به مثابه خواهش‌بودن) همین حفره است. سوژه به منزله یک موجود چیزی نیست مگر آن پاره تفریق‌شده، هم‌ارزی سوژه و ابژه a از همین جا مایه می‌گیرد.[۱]
بنابراین می‌توان این بحث را این‌طور جمع‌بندی کرد که مجموعه عکس وقتی شروع می‌شود که ما از درون انتخاب دومی به انتخاب اول زندگی خود و دیگران نگاه کنیم، این انتخاب دوم انتخاب اول را قاب می‌گیرد و از طریق این فاصله‌گرفتن (ایجاد حفره) از انتخاب اول است که روایت ممکن می‌شود و در ضمن با پیوند تکه‌واقعیت‌هایی که از این مواجهه بهره می‌بریم به روایتی منسجم و موازی با زندگی (واقعیت) دست یابیم. مجموعه عکس چه زمان تمام می‌شود؟ وقتی که انتخاب دوم درون عدم انسجام انتخاب‌های اول از خودش سر برود و به شکل درون ماندگاری آن پراکندگی‌هاَ را درون یک بدن تازه به نظم درآورد و ایده را تبدیل به فرمی عینی و مادی کند. اینجا نکته مهمی رؤیت‌پذیر می‌شود که ما را به محتوای درس‌گفتارهای پیشین وصل می‌کند. ما در سری عکس، با تکه‌های واقعیت مواجهیم که کنش ما در مرحله عکاسی آنها را شکل داده است. حال در انتخاب دوم چیزی که وساطت‌گری می‌کند دخالت آگاهی در ساخت فرمی برای انتخاب و پیوند این تکه‌ها از طریق نوعی قاب‌بندی مجدد واقعیت است به عبات دیگر مرحله انتخابِ انتخاب‌ها که آبستن مجموعه از دل سری عکس‌ها است به نوعی قاب‌گرفتن قاب‌ها است. بنابراین آن چیزی که در جلسات نخستین به عنوان کارکرد ایده در پیوند روابط اجتماعی (روابط سه گانه) برای درک واقعیت بیان شد اینجا به شکل عینی اتفاق می‌افتد و ضرورتش را در این مرحله نشان می‌دهد. در مرحله انتخابِ انتخاب‌ها ما با دخالت آگاهی همراه با ضرورت و چگونگی پیوند میان محتوا و فرم می‌توانیم مجموعه را از دل سری عکس بیرون بکشیم. بنابراین چون ما می‌دانیم در این مرحله ناچار به دخالت آگاهی هستیم در مرحله آغاز روند عکاسی می‌بایست آن را مد نظر قرار دهیم چنان‌چه ما نمودار تحول رشد ایده را در درس‌گفتار دوم آوردیم اما در این مرحله آن مقوله ضرورت خود را به شکل عینی و مادی بروز می‌دهد.

سه

همان طوری که هر نگاه مؤلف متکی به شکلی از مواجهه شخصی با واقعیت است و مقوله مجموعه‌سازی حرکت از تک‌عکس به سوی نگاهی است که

۱- کژ نگریستن؛ اسلاوی ژیژک، مازیار اسلامی و صالح نجفی

لحظه (تک‌عکس) را به نوعی زمان تاریخی تبدیل می‌کند، از این نقطه مواجهه با واقعیت درون نوعی رابطه میان محتوا و فرم شکل انتخاب‌های بعدی را تعیین می‌کند. بنابراین می‌بایست تکلیف خود را با این مقوله روشن کنیم. به دلیلِ فقدان توجه به این مقوله است که در طول چند دهه عکاسی مستند صرفاً سبک عوض کرده و عکاسیِ فرد، بعد از دهه‌ها شامل مجموعه عکس‌های پراکنده‌ای است که نسبت بَه هم تناسب محتوایی و زیبایی‌شناختی ندارند، بلکه هر مجموعه چون تک‌عکس درون خودش معنا می‌شود و نه در ارتباط با مجموعه‌های دیگر و نتیجه تاریخی این فقدان، خودش را در مرحله پروژه نشان می‌دهد.[1] تا آنجا که می‌دانیم تعداد عکاسان ایران که در قید حیاتند و می‌توان آثار آنها را در قالب پروژه مورد بررسی قرار داد از تعداد انگشتان یک دست نیز کمتر است. حال این شلوغی، درهم و برهمی و بازار ادعاها را در جامعه ببینیم یا این خلوتی و سوت کوری در تاریخ را؟ پاسخ این پرسش را به خواننده می‌سپاریم.

در حالت مرسوم، انتخاب موضوع (برای عکاسی) سبک را شکل می‌دهد و نه محتوای مواجهه خود با واقعیت تاریخی، بنابراین در پاسخ به این فقدان، عکاس وضعیت شکاف‌خورده میان خود و موضوع را با به کارگیری سبک اقتباسی می‌پوشاند (به جای اینکه رفع کند) و از این طریق موضوع را صرفاً شبیه خودش می‌کند، نه اینکه موضوع را از درون مواجهه زیبایی‌شناختی شخصی خود عبور دهد و خودش نیز به موضوع تبدیل شود و این مسیر را با ادامه آن به نوعی مسیر و راه شخصی به نام پروژه تبدیل کند.

بدین وسیله است که ما ربط میان «ارتباط مجموعه‌سازی- زمان و واقعیت تاریخی» را گم کرده و روایت تاریخی که متکی به چنین درکی است را به انتخاب سبک‌ها و بازی تکنیکالِ مجموعه‌سازی تقلیل داده و در نتیجه، در چیدن عکس‌ها در بدن مجموعه، زمانَ را به شکل خطی آن واقعیت قلمداد کرده‌ایم. به دلیل این تلقی اشتباه از زمان بوده که عکاسی مستند زیر سایه عکاسی خبری قرار گرفته است، چون حیات عکاسی خبری به «زمان خطی» گره خورده و با انتخاب و عوض‌کردن سبک از زیر سیطره منطق دیداری آن به

۱- پروژه مرحله‌ای بعد از مجموعه است، همان طور که مجموعه پراکندگی تک‌عکس‌ها را درون بدن خود نظم می‌دهد، پروژه همین کار را با تنوع مجموعه‌ها تکرار می‌کند، به همین دلیل مجموعه نه یک مرحله نهایی و در خود و برای خود که واسطه‌ای برای گذار و رفتن به وادی پروژه است. بدن مجموعه که ما در طول درس‌گفتار به ضرورت آن تأکید کردیم درون حرکت و تحول آگاهی سوژه در واقعیت ترک می‌خورد و سوژه نیازمند بدن دیگری برای ادامه حرکت خود در واقعیت می‌شود. نام آن بدن دیگر پروژه است. در فصل دوم کتاب به اهمیت و ضرورت پروژه خواهیم پرداخت.

راحتی نمی‌تواند آزاد شود. از طرف دیگر در منطق دیداری فاین‌آرت تکلیف زمان حادتر است، چون در فاین‌آرت زمان دیگر وجود ندارد بلکه همه چیز در آن به مکان تبدیل می‌شود. منطق نگاه فاین‌آرت، قتل‌گاه زمان است به نفع مکان (به معنای موقعیت سوژه)، همان جایی که سوژهِ فاین‌آرت درون موقعیتِ فروبسته خود، امر اجتماعی را تسخیر و درنتیجه درون شیوه تولید، استودیو (مکان کاهش‌یافته به موقعیت) را جایگزین جامعه (مکانِ درهم‌تنیدگی موقعیت‌ها) می‌کند.

در حالت مرسوم به این شکل است که عکاس با شرکت در چند کارگاه عکس یا دیدن چند مجموعه عکس در اینترنت و اینستاگرام یا حتی در تاریخ تک‌سویه عکاسی[1]، تصوری از مجموعه‌سازی را برای خود شکل می‌دهد و بدون نسبت میان خود، زمان و واقعیت تاریخی به مجموعه‌سازی از یک موضوع یا ایده دست می‌زند و در نتیجه نگاه مؤلف -که متکی بر نگاهی مستقل به زمان و واقعیت تاریخی است- را با تکرار آن مدل و استخدام سبک اقتباسی تقلیل داده و بدین وسیله زمان تاریخی را خطی (خبری) یا محو (فاین‌آرت) می‌کند. به عبات دیگر در این حالت او با به کارگیری سبک تقلیدی، نقش مواجهه، بدن و زیبایی‌شناسی درون‌ماندگار خود و واقعیت را نادیده می‌گیرد. ما می‌دانیم سبک به شخصی‌شدن موضوع منجر می‌شود و نه موضوع‌شدن شخص عکاس. مؤلف‌بودن وقتی ممکن می‌شود که عکاس خودش نیز درون کلیت اثر به موضوع تبدیل شود. این تبدیل‌شدنِ خود به موضوع (در ادامه خودشدن موضوع) ماجرایی فلسفی دارد که به آن خواهیم پرداخت. بنابراین سبک، صرفاً شکل اثر را تعیین می‌کند اما محتوای اثر به شکل مواجهه فرد با واقعیت بستگی دارد و از آنجا که رابطه فرد در واقعیت درون نوعی پیوند میان جزء و کل ساخته می‌شود، به عبات دیگر رفت و آمد میان جزء و کل در واقعیت خود مستلزم تفکر پیشین در رابطه میان محتوا و فرم است. ما می‌دانیم شکل همیشه وابسته به محتوا است و در سبک، ما صرفاً موضوع عکاسی را شبیه خودمان می‌کنیم، اما خودمان در سبک به زیبایی‌شناسی اثر تبدیل نمی‌شویم و به همین دلیل از درون این شبیه‌سازی یک‌سویه نگاه

۱- تاریخ عکاسی بدون پرسش از جایگاه مولف آن، هدف او، موسسه ای که آن را منتشر می کند، هدف بلند مدت آن موسسه و ...چون ما یک تاریخ عکاسی نداریم، تاریخ ها داریم بر اساس اینکه پژوهشگر از کدام زاویه دست به انتخاب و روایت آن بزند. تاریخ عکاسی خود یک نوع مجموعه سازی است و به شکل بازنمایی قابل عرضه می شود و نه یک واقعیت تمام شده به عبات دیگر تاریخ عکاسی همواره بر اساس انتخاب سوژه در آغاز خود است.

مؤلف در نمی‌آید. در این نقطه است که رابطه درون‌ماندگار خود با واقعیت درون فقدان مواجهه مبتنی بر امری زیبایی‌شناختی و شخصی می‌شکند و جای خود را به تقلید سبک‌های موقت و زودگذر می‌دهد؛ سبک‌هایی که از دل زیست سوژه درنمی‌آیند بلکه واقعیت را درون نوعی شابلون یا پنجره‌های از پیش ساخته و حاوی فیلترهای رنگی، قاب می‌گیرند.
بنابراین قبل از ورود به بحث مجموعه‌سازی می‌بایست از این مرحله بگذریم، شاید بتوان این وادی را که ضرورت فکر درباره آن برای دهه‌ها از چشم ها دور مانده و نقش کلیدی در حرکت سوژه در واقعیت ایفاء می‌کند را به آن موقعیتی شبیه بدانیم که حافظ درباره خطر آن گفت:

در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا/ سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت.

شکل همان شکل‌شدن محتواست[۱].
در اینجا ضرورت شکافِ میان محتوا و فرم را با یادآوری قصه آن عکاس جوان -که مثال او در درس‌گفتار اول آمد-قابل درک می‌کنیم؛ وقتی او به جای پرسش از اینکه «چرا درون عکس‌های مربوط به خانواده‌ام (به شکل محتوایی و زیبایی‌شناختی) نیستم» یعنی به جای به درون‌کشیدن شکاف میان خود و موقعیت و به پرسش‌گرفتن همه روابطی که او احاطه کرده بود، می‌پرسید «چطور به داخل عکس‌ها بروم» گویی کسی او را از واقعیت بیرون انداخته و حالا می‌خواهد دوباره به داخل آن برگردد. باید گفت بله کسی او را بیرون انداخته اما غیر از خودش، او چه کسی می‌تواند باشد؟ برای تن‌ندادن به چنین موقعیت تراژیکی می‌بایست پرسش با پشتوانه امرمنفی [۲] «چرا در عکس‌ها نیستم» و نه شکل مثبت[۳] آن «چگونه به درون عکس‌ها بروم»را مدنظر قرار بدهیم چون امر نفی است که به او می‌آموزد خودش به این بازی دامن زده و حالا که به تصادف از بیرون‌افتادگی آگاه شده به جای برهم زدن کل آن بازی، (برای مواجهه راستین با واقعیت) در ادامه همان بازی اشتباه می‌خواهد به واقعیت برگردد. اینجا شکاف میان محتوا و فرم برای این فرد رخ داده است و انتخاب اوست که می‌تواند ادامه راه را برای او ممکن یا ناممکن کند، می‌تواند زندگی را به واقعیت تاریخی یا واقعیت تاریخی را به سبک تقلیدی تبدیل کند،

۱- مسائل شکل و محتوا، محمود عبادیان

۲-Negativity

۳-Positivity

متأسفانه در واقعیت او دنبال سبک دیگر بود وقتی با مخالفت من روبرو شد در صدد این بود که با قالب یا شابلون دیگری آن شکاف را بپوشاند و نه اینکه آن را به شکل درون‌ماندگاری رفع کند. اشتباه این فرد می‌تواند اشتباه همه ما باشد و نبایست این مثال را حتی به شکل مثبت آن خواند، بلکه باید خواند: «موقعیت عکاسی من در وضعیت تقلید سبک ها چگونه است»، «من در برابر واقعیت، چه شکلی از بازی را برای خود ساخته‌ام که نمی‌توانم از آن بیرون بروم و بدین وسیله مواجهه زیبایی‌شناختی خود و واقعیت را از دست داده‌ام». در عوض، تأثیر امر منفی برای سوژه یادآور بالن‌سواری است که برای بالاتر رفتن[1] کیسه‌های شن را به پایین فرومی‌ریزد.

برای درک بهتر امر منفی، در مثال دیگری این کنده‌شدن از موقعیت و بالا رفتن در مثال بالن‌سوار را می‌توان در آگهی‌های اجاره آپارتمان‌های مسکونی نیز دید وقتی عکس اتاق، آشپزخانه، توالت و حمام را در آگهی می‌بینیم، اما آن عکس‌ها برای درک واقعی آن کافی نیستند و به همین جهت در اغلب موارد صاحب‌خانه یک عکس از نقشه داخلی آپارتمان را نیز منتشر می‌کند تا مخاطب نسبت و رابطه میان اتاق‌ها، راه ورود و خروج و برای مثال اینکه بالکن خانه (مساحت آن در آگهی آمده) کدام سمت ساختمان قرار دارد را نیز دریابد. بدون چنین کنده‌شدن از موقعیت و دیدن از بالا هم‌زمان از پایین (رابطه جزء و کل)، فرد نمی‌تواند واقعیت عکس‌هایی که قبل‌تر از ساختمان دیده را به واقعیت آن خانه تبدیل کند و در این حالت درک او به رغم دانستن چیزهایی از ساختمان همچنان انتزاعی باقی می‌ماند. نقشه هوایی در آگهی اجاره آپارتمان در حقیقت نقشِ مجموعه‌سازی را نمایان می‌کند و بر «ربط‌دادن» موقعیت اتاق‌ها برای ساختن فضای کلی که واقعیت خانه را شکل می‌دهد تأکید می‌کند.

چون در مقوله مجموعه‌سازی ما از چگونگی پیوند تک‌عکس‌ها به امر کلی‌تری که منطق واقعیت آن موضوع (عکاسی مستند ژورنالیستی) یا ایده (عکاسی مستند هنری) است اشاره می‌کنیم. در مرحله تک‌عکس ما هر اتاق را درون خودش می‌بینیم اما نمی‌دانیم نسبت آن با آشپزخانه یا پذیرایی چیست و نسبت به هم کجا قرار دارند؟ بنابراین در مجموعه نسبت میان اتاق-فضاها

۱- منظور از بالارفتن، ادامه واقعیت بالن‌سواری و تماشای مختصات زمین از بالاست و نه تداعی نگاه متافیزیکال از پایین به بالا. فردی که یک منظره را از بالا نیز می‌تواند ببیند تعریفش از واقعیت منظره تفاوت می‌کند با فردی که تصویر منظره به محدودیت جای ایستادن او گره خورده و حاضر نیست برای درک کامل‌تری از آن منظره جای ایستادن خود را تغییر دهد، نه فیلترهای تماشای آن را.

به رغم تصویر هر اتاق مهم می‌شود و از طریق این ربط‌دادن است که روایت ممکن می‌گردد. وقتی به دوستی می‌گوییم من در خانه‌ام به این معناست که در بخشی از یک خانه قرار دارم، اما آن خانه در یک محله است، آن محله در یک منطقه، آن منطقه در یک شهر و آن شهر در یک استان و آن استان در یک کشور و آن کشور در یک قاره، بنابراین معنای جمله من در خانه هستم به این معنا است که من در همه آن دیگر جاهایی که واقعیت خانه متکی به وجود آنها است قرار دارم. چون آن اتاق- فضا که من در آن هستم بدون وجود آن خانه بی‌معناست و آن خانه بدون وجود محله‌ای که آن خانه در آن قرار دارد و غیره. بنابراین درون امر حسی معمول و ساده «من در اتاقم هستم» امر کلی خانه، منطقه، شهر، کشور قرار دارد. این موضوع در کپشن[۱] همه عکس‌های مستند قابل رؤیت است. وقتی ما موضوع عکس را شرح عکس می‌دهیم در آخر آن می‌نویسیم شهر فلان، ایران. برای همین در درس‌گفتار سوم و در سئوالات مربوط به بازگشت به آرشیو از منظر ایران نیز به فرد نگاه کردیم و پرسیدیم در برابر ایران، شما درون کانتکت‌شیت خود چه کسی هستید؟ این ایران یک ایران انتزاعی نیست، بلکه درون همه عکس‌های مستند شما، چه کپشن آن را بنویسید و چه ننویسید وجود دارد. به همین دلیل خواندن یک کپشن همان‌طور که می‌بایست از اول به آخر (جزء به کل) درست باشد می‌بایست از آخر به اول (کل به جزء) نیز با واقعیت سازگار باشد. به عبات دیگر عکاس صرفاً موضوع خود را چون در اتاق است نبیند، بلکه آن را درون کلیتی نیز مورد بررسی قرار بدهد که در منطقه، شهر و کشور قرار دارد و این مستلزم مواجهه رفت و برگشتی میان امر جزئی و کلی است. بنابراین از چگونگی اتصال امر جزیی به امر کلی است که مجموعه‌سازی در واقعیت به ساخت فضا تبدیل می‌شود و واقعیت را از حالت تخت، خطی و انتزاعی درمی‌آورد. حرکت از امر جزیی به امرکلی و بازگشت دوباره به آن امر جزیی ممکن نیست مگر ما از پیش نسبت میان محتوا و فرم را -در هر مرحله از تک‌عکس-مجموعه و پروژه، سوژه با آن روبرو است - مد نظر قرار دهیم و این وادی را پشت سر بگذاریم نه اینکه با صرف نظر از آن، واقعیت را به مغلطه‌ای از تصورات شخصی، انتزاع، یا هر چه پیش آید خوش آید، تبدیل کنیم و در نتیجه در عالی‌ترین سطح دچار مونتاژ واقعیت شویم، نه کشف و خلق آن.

بنابراین به چنین شخصیت‌های تیپیکالی که از این موضوعات جدی و مهم می‌گذرند و به جای مواجهه با واقعیت و رفع شکاف‌های برآمده از آن صرفاً به

۱-Caption

دنبال راه میان‌بر و عوض‌کردن سبک هستند، با قاطعیت می‌گوییم موفقیتی که بر پایه‌های یک اصل اساسی، حقیقی و تاریخی درون مواجهه شخصی با زمان بنا نشود و در مرحله آخر به فرمی عینی و مادی تبدیل نگردد هر لحظه با وزیدن حقیقت از جایی، امکان فروریختن دارد. پس بهتر است هر چه زودتر این بنا که پایه‌هایش بر اصلی استوار نیست و هنوز ملات‌هایش سفت و محکم نشده ویران شود، شاید از این ویرانی گنجی درآمد. چنان‌چه عطار گفت: «گنج در خرابه است». اهمیت امر منفی را در جمله عطار می‌توان خواند که در جای خود حرف پسامدرنی است. یا

هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد
در خرابات مپرسید که هشیار کجاست
آنکس است اهل بشارت که اشارت داند.[۱]

در پرانتز و به فراخور بحث باید گفت در فرهنگ ادبیات عرفانی ایران اشاره به خرابات نمادین شده است و اگر بخواهیم به نوبه خود بیرون از دایره عرفانی-تصوفی آن را به شکل مدرن معنا کنیم تا در همه فرهنگ‌ها بتوان آن را دید و خوانش کرد می‌توان این چنین گفت: خرابات آنجاست که فرم موجود با آمدن محتوای جدیدی می‌شکند. آن محتوا برآمده از هر حوزه‌ای و آن فرم هر شکلی که داشته باشد، شکستن فرم هنگام آمدن محتوای جدید، جغرافیای ناپیدای خرابات است.

«ژیژک به ما خواهدگفت که پیامد کلیدی حرکت از کانت به هگل این است که شکاف میان محتوا و فرم باید به درون خود محتوا بازتاب داده شود».[۲] و در ادامه می‌گوید: «فرم چیزی جز شکاف‌های درون خود محتوا نیست».

بنابراین وقتی فرد، آن بازی خودساخته پوشاندن شکاف با عاریه‌گرفتن سبک‌ها را تمام‌شده فرض کند بدین وسیله روند سوژه‌شدن را تازه آغاز می‌کند و در این حالت است که می‌بایست شکاف میان محتوا و فرم را که بیرون قرار دارد به درون خود بیاورد و شکاف را برای خود به محتوای جدیدی تبدیل کند و از طریق تلاش برای یافتن پاسخی درخور برای محتوای شکاف‌خورده جدید، تمامی دانسته‌های پیشین خود را به زیر سئوال ببرد تا درون کلیت تازه‌ای دوباره تعارض پیش‌آمده میان آنها را یگانه سازد و آن وقت دوباره به واقعیت برگردد و با آن تنش درونی مواجهه جدیدی را صورت‌بندی کند. آن وقت واقعیت به این شکل نو پاسخ دیگری می‌دهد که در مواجهه پیشین نمی‌داد.

۱- دیوان حافظ غزل شماره ۱۹

۲-On photography, S.C.Hickman

در جلسات پیش بر رؤیت‌پذیرکردن امر مازاد در مواجهه مستند تأکید کردیم چون نمی‌توان واقعیتی که راوی در آن قرار دارد را از واقعیتی جدا کرد که قصد بیان و روایت آن دارد ، این دو به هم از درون زبان و آگاهی سوژه به هم گره خورده‌اند و امر مازاد و نشانه امر واقع به معنای رفع‌شدن و یگانه‌شدن مواجهه نو با واقعیت است. سوژه ناظر از درون واقعیتی که در آن قرار دارد به واقعیتی نگاه می‌کند که قصد بازتاب آن را دارد و نه از درون نوعی تعلیق یا خلاء. به همین خاطر شکاف‌های درون واقعیت شکاف‌های او را نشان می‌دهد و او درون بازگشت به واقعیت است که واقعیت نو را شکل می دهد. نطفه مؤلف‌بودن در عکاسی مستند وقتی شکل می‌گیرد که ما شکاف میان خود-موضوعات را نپوشانیم بلکه آن شکاف‌ها را به درون خود آورده و عکاسی را نه به معنای عکاسی‌کردن از چیزها در بیرون بلکه به عنوان راهی برای بازگشت دوباره به آنها در موقعیت شکاف‌خورده به کار گیریم، چنان‌چه در جلسات پیشین عکاسی مستند را (نسبت به گونه‌های دیگر منطق نگاه) به شکل بازگشت به امر تجربی تعریف کردیم و بدین وسیله است که امکان دیدن نشانه و سایه‌های امر واقع برای سوژه ممکن می‌شود و بدین طریق عکاسی مستند به زبان تبدیل می‌شود تا در مواجهه با واقعیت، شیوه‌های دیدن را اصلاح کنیم.

بنابراین سوژه مستند خود درون واقعیتی است که آن را روایت می‌کند. پس درون مواجهه مستند، ما با دولایه‌شدن واقعیت روبرو هستیم نه تک لایه‌بودن، تک‌لایه‌بودن مواجهه، خود را به شکل فقدان پرسپکتیو بروز می‌دهد[۱]. ما درون حجم‌های متنوع قرار داریم. بودن به معنای بودن در یک مکان است که حجمی دارد و این گویای شکل عینی تجربه بودن در آن محل است. به همین نسبت بودن در آن محل، از طریق تجسم آن به شکل یک فضا، ممکن می‌شود. بنابراین مکان، حجم عینی است که ما در آن قرار می‌گیریم[۲] اما فضا، جنبه سوبژکتیو آن است و همان چیزی است که ما از بودن در آن مکان به یاد می‌آوریم یا بودن در آن را برای خود مجسم می‌کنیم[۳]. از آنجا که مستند با رجوع به امر تجربی ممکن می‌شود و کارش معطوف به بازتاب تاریخ (امر مازاد) است، می‌بایست تا جای ممکن فضا را نیز قابل رؤیت کند. او عینیت بخشیدن به فضا را می‌تواند از طریق شکستن زمان خطی روایت و

۱- اینجا منظور، پرسپکتیو ذهنی است.

۲- نقشه خانه از بالا.

۳- درک ما از بودن در آن خانه.

ترکیب رویدادها ممکن کند.
«فیشر در رساله‌اش به روشنی نشان می‌دهد چگونه برداشت هگل از مفهوم زمان به کلی با برداشت خطی سنتی از زمان مغایرت دارد:
هدف تحلیل هگل هدفی انتقادی است. وی فهمی سطحی از زمان را به مثابه چیزی مورد انتقاد قرار می‌دهد که چیزهای دیگر در چارچوب آن رخ می‌دهند. فهم سطحی، زمانی سر برمی‌آورد که زمان به عنوان توالی صرف، یا توالی چیزی پس از چیزی دیگر در نظر گرفته شود. آنچه در زمان رخ می‌دهد، آن زمان متمایز است و در نتیجه برای آن خارجی به نظر می‌رسد. از یک سو چیزهایی وجود دارند که رخ می‌دهند و از سوی دیگر، زمانی وجود دارد که این چیزها در آن رخ می‌دهند. به نظر می‌رسد زمان، نسبت به چیزهایی که در آن رخ می‌دهند واجد واقعیت کمتری است، هگل با این رویکرد مطلقاً مخالف است. وی می‌نویسد: همه چیز در زمان پدیدار نمی‌شود و نمی‌گذرد بلکه خود زمان همین‌شدن، پدیدارشدن و درگذشتن است. هگل می‌پذیرد که زمان نوعی انتزاع است، اما انتزاعی که واقعاً وجود دارد. هگل ادعا می‌کند که پیوند میان زمان و رویدادهای رخداده در زمان، پیوندی دل‌بخواهی و خودسرانه نیست، چرا که زمان در حقیقت چیزی جز سنتز یا ترکیب این رویداها نیست.»[1]
این موضوع را برای رفتن به تکه مرتبط بعدی جمع‌بندی می‌کنیم. باید گفت به دلیل دولایه‌شدن واقعیت، سوژه مستند از واقعیت دوم واقعیت کلی‌تری که در آن قرار دارد یا مجموعه‌ای که به آن تعلق دارد یا می‌خواهد تعلق داشته باشد به واقعیت اول نگاه می‌کند، به همین دلیل است که او درون امرتجربی دنبال واقعیت دوم یا نشانه‌ها می‌گردد. او برای پاسخ به پرسش‌های خود در واقعیتی که در آن قرار دارد یا همان مجموعه کلی‌تری که او و موضوع را احاطه کرده است، به لایه اول یا امر تجربی رجوع می‌کند و از درون دیالکتیک و فضای میان واقعیت اول و دوم از طریق مداخله سوژه است که درهم‌تنیدگی امر اجتماعی در مرحله انتخابِ انتخاب‌ها به فرم برای زمان تاریخی تبدیل می‌شود. فردی که واقعیت را یکَ لایه می‌بیند بدون درنظر گرفتن جای خودش در آنچه می‌بیند، (بدون جای پا) ناچار می‌شود به شکل فقدان پرسپکتیو با واقعیت مواجه شود (در نگاه خبری، فاین‌آرت و مستندِ شبه‌خبری شاهد فقدان پرسپکتیو هستیم) در نتیجه او مجبور می‌شود از طریق به کارگیری نوعی سبک یا فرمالیسم یک‌سویه بر فقدان محتوا در مواجهه با واقعیت غلبه کند.

---

۱ - هگل، هایدگر و مسله زمان، محمد مهدی اردبیلی، علیرضا آزادی

چهار

در جلسه پیش به انتخاب و سنتر لوک دلاهای[۱] اشاره‌ای کردیم. مواجهه او با چالش جهانی دهه‌های ۱۹۹۰و ۲۰۰۰ به این منجر شد که او به جای مجموعه عکس رپرتاژ که در آن تبحر داشت، به تک‌عکس بازگردد تا بتواند همچنان در معرکه بماند و مواجهه مستند را با واقعیت ادامه دهد. او می‌توانست عکاسی را رها ، یا شکل دیگری از عکاسی را دنبال کند برای این تصمیم به اندازه کافی جایزه و اعتبار داشت و می‌توانست تا سالیان مدیدی در سایه آن قرار بگیرد، ، اما او به شکل وارونه با فروکشیدن شکاف به درون و تبدیل آن به محتوای جدید و بازگشت دوباره به آن موقعیت به فرمی نو دست یافت و واقعیت نیز به این فرم جدید پاسخ دیگری داد. اگر آثار لوک دلاهای را دیده باشید برای او بازتاب تاریخی درون امر زیبایی‌شناختی اهمیت دارد و همه آثار او درون نوع زیبایی‌شناسی شخصی با واقعیت از دیگر همکاران عکاس-خبرنگارش متمایز می‌شود. نکته مهم این است که در این دخل و تصرف درونی و بازگشت دوباره به موقعیت وقتی او از مجموعه به تک‌عکس بازمی‌گردد، رابطه زیبایی‌شناختی خود و واقعیت را حفظ می‌کند، در این روند چیزهایی به اقتضای روز دور ریخته شده تا بتوان چیزهای مهم را همچنان حفظ و درون شکل جدید ادامه داد. برای همین او با انتخاب تک‌عکس و آزادکردن خودش از روایت، به نفع حفظ آن تجربه زیبایی‌شناختی با واقعیت به درستی عمل کرد. او برای این نگاه جدید، دوربین پانوراما را انتخاب کرد که نشان می‌دهد از درون آن دگردیسی درونی، سبک نو خود را از درون آن «محتوای جدید شکاف‌خورده در درون» بروز می‌دهد. انتخاب قاب‌بندی پانوراما واقعیت را به گونه دیگر حدگذاری و مرزگذاری می‌کند، انتخاب این فرم از درون شکاف محتوای جدید درونی برای او ممکن می‌شود، اینجا معنای جمله ژیژک در ادامه فلسفه هگل به معنای فرم شکاف‌های درون محتوا است رؤیت‌پذیر می‌شود.

سوژه با پذیرش شکست (در مرحله نخست) و آوردن شکاف به درون و به هم‌زدن مختصات آن بازی اول، با انباشت محتوا بر محور شکاف جدید فرمی نو از آن محتوای شکاف‌خورده درونی سرریز می‌کند. بعبارت دیگر فرم از درون شکاف‌های درون محتوا سرریز می‌کند. بعد از این مواجهه، دیگر نه او لوک دلاهای قبل است و نه تغییرات تکنولوژی و ساختارهای سیاسی-اجتماعی توانست او را از میدان به در کند، بلکه او به عنوان سوژه به پاسخ نو (سنتز)

۱-Luc Delahaye

برای همچنان وفادارماندن به آن تجربه امر زیبایی‌شناختی با واقعیت دست یافت. روش به درون‌بردن شکافِ بیرون و دخل و تصرف در آن با مداخله آگاهی و بازگشت دوباره به آن وضعیتِ پیشین با فرم نو، هگلی است حتی اگر لوک دلاهای یک خط از آن فلسفه را نخوانده باشد، چون به محتوای آن به درستی عمل می‌کند هیچ جای شبهه از اینکه در خرابات بوده باقی نمی‌گذارد. هگل نیز فلسفه خود را برای پاسخ به زمان تاریخی و درون تجربه تاریخی و واقعی انقلاب فرانسه و با روبروشدن با تاریخ فلسفه پیش از خود کشف کرد، نه در حرکتی معطوف به تک‌سویگی علمی و محدود به دیوارهای دانشگاه یا پس و پشتی که حیات آن وابسته به نوعی پارگی (جدایی) میان ذهن و عین است[۱].
«ریموند پلات[۲] در اثر کلاسیک خود درباره هگل، تفسیری متفاوت و اجتماعی-تاریخی از ثنویت پیش از هگل را پیشنهاد می‌کند که بر اساس آن مشکل اولیه‌ای که اندیشه هگل با آن مواجه شد، تکه‌تکه‌شدن[۳] فرهنگ معاصر اروپا بود. مشکلی که پیش‌تر توسط شلینگ[۴] و حتی قبل از او توسط نویسندگان[۵] مورد توجه قرار گرفت. همان‌طور که پلانت اشاره کرد شلینگ که فلسفه او نقطه مرجعی برای هگل اولیه بود چندین جنبه از «تجزیه» را در نظر می‌گیرد: یکی از آنها مربوط به تخصصی‌شدن دانش علمی، دیگری با تقسیم دین به حوزه عمومی و حوزه شخصی مرتبط است، با این حال دراماتیک‌ترین شکل تکه‌تکه‌شدن از نظر شیلینگ از هم‌پاشیدگی خود فرد است که بازهم در فلسفه کانت بیان شده است و در آن شکاف عمیقی را میان ذهن و اشتیاق، وظیفه و تمایل، خودمختاری و ناهم‌سان‌بودن ارادهِ شناختی مشاهده می‌کنیم. پلانت فکر می‌کند که به این اَشکال چندپارگی، باید تکه‌تکه‌شدن سیاسی آلمان در زمان هگل را نیز اضافه کرد.»[۶]
این مواجهه جدید برای لوک دالاهای نه اقتباس است، نه کپی، بلکه شکلی نو از مواجهه را به ما عرضه می‌کند. این انتخاب فرق دارد با حالتی که او در یک فرافکنی آن چیزی را که به آن نقد دارد واقعیت تام و تمام تلقی کرده و به جای به درون‌بردن شکاف‌های آن و تلاش برای رفع به شکل شخصی و کشف

۱- در نتیجه نادیده گرفتن نقش تاریخی رابطه محتوا و فرم فراتر از تحلیل و نقد یک اثر هنری

۲-Raymond Plant

۳ - ما در ایران این تکه‌تکه‌شدن را در فرم ناهماهنگ مدرنیزاسیون که خود محصول رابطه ناحقیقی میان محتوا و فرم است در همه جنبه‌های اجتماعی به روشنی می‌بینیم.

٤-Friedrich Schelling

٥-The Sturm and Drang period

٦ -Hegel between the philosophy of reality and philosophy of actuality, E.V.Ledeneva/ Nikita Kishkin

مواجهه‌ای نو از طریق به میان آوردن فرمی جدید برای بازگشت، از طریق اقتباس نوعی سبک (فرمالیسم من‌درآوردی و بدون ارتباط با زیبایی‌شناسی مواجهه سوژه در واقعیت تاریخی) با موقعیت شکاف‌خورده بیرون به نوعی سازش کند و حدهای آن را بر مواجهه و زبان خود بپذیرد و در این حالت یا بگوید اتفاقی نیفتاده است یا خودش را از شکاف و تشنجاتی که اتفاق بر بدن واقعیت انداخته جدا و مبری کند.

پنج

ما پیش‌تر گفتیم در مرحله چهارم رشد ایده اتفاق مهمی می‌افتد و آن اینکه فرد به واقعیت به شکل مجموعه نگاه می‌کند و آن نگاهی که درون موضوع مورد مشاهده جذب و هضم می‌شود (خبری) یا برای کتمان آن هضم‌شدن جای پای خود را درون امرتجربی پاک می‌کند (فاین‌آرت) جای خود را به نگاهی می‌دهد که موضوع مورد مشاهده را با جای پای خود و نسبت و ارتباط آن با پدیدارهای دیگر می‌بیند و مدنظر قرار می‌دهد.

کتاب سرمایه فارغ از خوانش‌های مارکسیستی، یکی از مهم‌ترین کتاب‌های فلسفه مدرنیته است و از آنجا که دیالکتیک هگل را به شکل وارونه در درک و تحول تاریخ به کار می‌گیرد، تأثیر تاریخی آن بر کسی پوشیده نیست پس می‌بایست به عنوان یک الگوی موفق مجموعه‌سازی مدرن (فارغ از ایدیولوژی وابسته به آن) مدنظر قرار بگیرد.

«درون کتاب سرمایه مارکس می‌بینیم که چطور قسمت ها به هم پیوند می‌خورند و یک روایت وسیع و جامع‌تری را شکل می‌دهند. آنچه که می‌خواهم از خواندن این کتاب بدست بیاورید آن روایت وسیع، درک آن تصویر بزرگ است. به عبارت دیگر خیلی از مردم از نقطه نظر تخصصی به بررسی و درک مسئله‌ای می‌پردازند. برای مثال کسی ممکن است بگوید من اقتصاددان خوبی نیستم و چیزی درباره مسائل اقتصادی نمی‌دانم، لذا زحمت درک جنبه اقتصادی کتاب را به خودم نمی‌دهم و فقط پیگیر بخش فلسفی آن خواهم شد. در واقع این نگاه به کتاب هم جالب است (چون امکان این انتخاب را به خواننده می‌دهد)، اما آن وقتی که ما این قسمت‌ها را به هم پیوند بدهیم است که به چارچوب انقلابی آن دست می‌یابیم. مارکس عقاید مختلف را می‌آورد و کنار هم در کتاب قرار می‌دهد، آنها را می‌پرورد و به چارچوب علمی کاملا تازه‌ای می‌رسد. در یکی از پیش‌گفتارهایش می‌گوید: اگر می‌خواهید دانش جدیدی را به وجود بیاورید باید کل دستگاه نظری را تغییر بدهید. (به درون‌کشیدن شکاف محتوا و فرم و پایان‌دادن به آن بازی بیرون به نیت بازگشت دوباره و دگرگون‌کردن

آن). بـه عبـارت دیگـر می‌بایسـت کل روش تحقیـق را تغییـر شـکل بدهیـد ... در سـال‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ او از طـرق مختلـف شکسـت مزمـن انقـلاب ۱۸۴۸ پاریـس را «می‌دیـد»، او اشـاره می‌کنـد: روش ارائـه بایسـتی بـا شـیوه تحقیـق متفـاوت باشـد. شـما بـا واقعیـت شـروع می‌کنیـد یعنـی روش نزولـی کـه شـما را بـرای یافتـن مفاهیـم پایـه‌ای بـه عقـب می‌رانـد و زمانـی کـه شـما مفاهیـم پایـه‌ای و اساسـی را کشـف و درک کنیـد متوجـه خواهیـد شـد کـه تـازه بـه نقطـه اول برگشـته‌اید و وقتـی بـه دور و بـر نـگاه می‌کنیـد متوجـه می‌شـوید کـه خیلـی عمیق‌تـر از واقعیـت موجـود شـروع کرده‌ایـد و در نتیجـه راه دیگـر بـرای تفسـیر آنچـه در اطـراف (شـما) می‌گـذرد وجـود می‌یابـد. در واقـع مارکـس بنیان‌گـذار روشـی اسـت کـه شـما را بـه صحنـه برمی‌گردانـد و موفـق می‌شـوید آن را تجزیـه و تحلیـل کنیـد و بگوییـد آن شـخص بدان‌گونـه رفتـار می‌کنـد (فـرد اجتماعـی یـا فـرد تاریخـی) و ایـن شـکلی اسـت ولـی عملکـرد او در واقـع معـرف آن رفتـار اسـت. مارکـس پیشـاهنگ ایـن شـیوه در علـوم اجتماعـی اسـت. او بـا شـکل و شـمایل ظاهـر آغـاز می‌کنـد و مفاهیـم عمیـق را از آن بیـرون می‌کشـد. ایـن در حقیقـت توسـعه و بسـط مفاهیـم اسـت و بدیـن وسـیله خشـت روی خشـت گذاشـتن نیسـت.» [۱]

همانطـور کـه دیویـد هـاروی[۲] توضیـح می‌دهـد مارکـس در کتـاب سـرمایه در حقیقـت در حـال مجموعه‌سـازی اسـت، البتـه نـه یـک مجموعـه کـه ترکیـب مجموعه‌هایـی کـه از بیـرون آنهـا را می‌گیـرد و بـا بسط‌دادن‌شـان، آنهـا را ترکیـب می‌کنـد و از طریـق ایـن پیونـد، انقـلاب در اندیشـه خواننـده نسـبت بـه واقعیـت تاریخـی برپـا می‌کنـد. دومیـن امـر مهـم آنسـت کـه مارکـس بـا دیـدن شکسـت انقلاب‌هـا در حقیقـت شـکاف بیـرون را بـه درون مـی‌آورد و در راه بازگشـت یـا پاسـخ بـه آن واقعیـت در بیـرون دسـت بـه نـگارش می‌زنـد و بـه همیـن دلیـل او بـا فلسـفه‌اش بـه قـول هـاروی مـا را نیـز بـا خـود «بـه صحنـه برمی‌گردانـد»[۳] و سـوم اینکـه چنیـن رفـت و آمـدی ممکـن نیسـت مگـر بـا نـگاه دیالکتیکـی یـا همـان رفـت و برگشـتی، (نـه بـا تک‌سـویه‌انگاری). چنیـن برداشـتی مسـلتزم بـه زیـر سـئوال‌بردن کل منطـق بـازی اسـت، نـه بـه کارگیـری و جایگزین‌کـردن سـبک دیگـری درون شـکاف آن. چهـارم نیـز می‌بایسـت میـان روش تحقیـق و فـرم ارائـه فاصلـه‌ای باشـد. در حقیقـت مسـیری کـه مؤلـف در واقعیـت طـی می‌کنـد تـا بـه نتیجـه برسـد آن مسـیری نیسـت کـه بـا مخاطـب در میـان می‌گـذارد. ایـن دو مسـیر حـاوی کیفیت‌هـای متفاوتـی هسـتند. بـه

---

۱ - درس‌گفتار دیوید هاروی از کتاب سرمایه مارکس

۲- David W. Harvey

۳ - یادآور آن وضعیتی که عکاس جوان از واقعیت خانواده خود بیرون افتاده و به دنبال راه بازگشت به آن بود.

عبات دیگر انتخابِ انتخاب‌ها که مجموعه را می‌سازد لزوماً نبایست با همه آن انتخاب‌های پیشین منطبق باشد بلکه از طریق حذف عکس‌ها و ترکیب رویدادها می‌توان آن روش تحقیق را به فرمی از شیوه ارائه تبدیل کرد. این نکته خیلی مهم است و در فصل دوم به آن بازمی‌گردیم. مارکس برای پاسخ به آن چیزهایی که می‌بینند ناچار است مسیری را تنها برود. در راه بازگشت است که ما را با خود شریک آن راه می‌کند، نه در رفتن به مسیری که هنوز خود نشانه‌های آن را ندیده است. این موضوع به این معنا نیز هست که تجربه زیبایی‌شناسی که سوژه با واقعیت تاریخی تجربه می‌کند حاوی شیوه ارائه او نمی‌شود و بر آن تقدم دارد به عبات دیگر روش تحقیق مسیر رفتن سوژه به درون واقعیت و شیوه ارائه مسیر بازگشت او از آن واقعیت است. پنجم مجموعه‌سازی مارکس در سرمایه، مکانیکال و از نوع خشت روی خشت گذاشتن نیست، بلکه مفاهیم از درون به هم پیوند می‌خورند و پیوندهای درونی نمی‌گذارد موضوعات درون طبقه‌بندی خنثیِ علمی از منظر بیرون به خواب رفته و کهنه شوند.

چون جلسات پیشین که به نحوه نگاه خیام نگاه کردیم، نه محتوای شعر او، یا در مقایسه منطق‌های دیدن به روش نگاه‌کردن آن منطق‌ها توجه کردیم، نه به محتوای آن، اینجا نیز به جای تمرکز بر محتوای آنچه مارکس در کتاب سرمایه می‌گوید (از طریق درس‌گفتار دیوید هاروی) به نگاه مارکس از طریق انتخاب روش کار نگاه کردیم. نکته مهم اینکه دیوید هاروی نیز برای تدریس آن از شکل مواجهه مارکس با واقعیت شروع می‌کند ، نه از محتوای اثر که این نکته نیز خود جای تأمل دارد.

شش

تعریف ما از مجموعه‌سازی خودش را به دستورالعمل محدودِ تکنیکال (چنان‌چه مرسوم است) محدود نمی‌کند چون سریِ دستورالعمل‌ها درون شرایط اجتماعی متفاوت عمل می‌کنند. جشنواره عکس معمولاً یک تا پنج فریم، یک مجله دوازده تا بیست و یک فریم، کتاب به شیوه کلاسیک آن شصت تا صد و پنجاه فریم عکس می‌خواهد. حالا اگر ما خود را با قالب‌های ارائه در امراجتماعی هماهنگ کنیم اساساً مسیر رفت در واقعیت را گم می‌کنیم و روی سیالیت آن حد می‌گذاریم شبیه اینکه مارکس قبل از نوشتن کتاب سرمایه به جای جدی‌گرفتن مواجهه خودش با واقعیت به این امر فکر کند که اقتصاد سیاسی انگلستان (که در اثر خود آن را نقد می‌کند) چه نوع آثاری را برای انتشار و به چه شیوه می‌پذیرد، یا اینکه چه تعداد از مردم آن را خواهند خواند. خیر

او درون تاریخ به خودش یا همان شکاف‌های به درون‌برده از واقعیت پاسخ می‌دهد. این خود یک ایگوی شخصی نیست و از پیش کلیت امر اجتماعی را از آن خود کرده است و بدین طریق با وقتی که فرد در مراحل اول آگاهی به هر امر غیرمعمول که بربخورد یاد خودش می‌افتد و مِن مِن می‌کند به کلی فرق دارد. در فصل دوم کتاب به این من تاریخی می‌پردازیم. اینجا موضوع تفکیک روش تحقیق از شیوه ارائه که مارکس در پیش‌گفتار سرمایه می‌گوید اهمیت خود را نشان می‌دهد و از آنجا که ما نیز در این درس‌گفتارها به نقش سوژه اهمیت می‌دهیم بنابراین حقیقت مواجهه را بر اساس یک سری قالب و قرارداد خودساخته یک‌سری سازمان، مؤسسه دولتی و خصوصی در مرحله بازنمایی محدود نمی‌کنیم و بدین وسیله راه آزادی را برای تحول‌بخشیدن به آن امور نشان می‌دهیم. باقی به انتخاب شخص بستگی دارد؛ اینکه او می‌خواهد فردی مطیع و اجتماعی باقی بماند و از قراردادهای موجود تبعیت کند یا خیر می‌خواهد چون سوژه‌ای در تاریخ نقش ایفاء کند و با گذار از قراردادها، امر مازادی را درون تجربه خودش با واقعیت رؤیت‌پذیر کند. در این حال این مطالب راه چنین سوژه‌ای را هموارتر خواهد کرد. گروه نخست درون همان بازی یا بازتولید «درب و پنجره‌های از پیش ساخته» به واقعیت‌سازی خود ادامه می‌دهند، چه می‌شود کرد؟ وقتی اکثریت هر جامعه‌ای این چنین‌اند اما امید همیشه به اقلیتی است که مرزهای درک و مواجهه با واقعیت را کشف و درون کنش خود جا به جا می‌کنند و بدین وسیله تاریخ را درون کنش حرفه‌ای به حرکت وا می‌دارد.

بنابراین معرفی ما به این شکل از حالتی که فرد برای ساخت مجموعه از پیکره سری عکس می‌پرد و مواجهه خودش با واقعیت را به قالب‌های مجموعه‌سازی محدود می‌کند متفاوت است. در حالت مرسوم فرد چون می‌داند رپرتاژ کوتاه (دوازده فریمی) می‌گیرد و چون قالب آن را از پیش آموخته قالب‌های از پیش نظام‌یافته رپرتاژ را بر مواجهه خودش اعمال می‌کند، نه اینکه با ادامه رپرتاژ به امر مازادی در واقعیت برسد که اساس دیدگاه مستندسازی او را شکل می‌دهد، به همین دلیل رپرتاژ او فاقد نشانه می‌شود و به رپرتاژ خبری از زندگی روزمره[1] پهلو می زند.

در کتاب عکاسی مستند جلد اول، مجموعه عکس را به شکل معرفی قالب‌ها و پیوندهای میان آن تعریف کرده‌ایم پس دیگر آنها را به همان شکل تکرار

۱- Daily life

نمی‌کنیم. از طرف دیگر از آن سال تا به اکنون شاهد بوده‌ام حقیقت مجموعه در عمل با آنچه ساخته می‌شود، تمایز آشکاری دارد. بنابراین در کتاب مستند جلد اول به «هست‌ها» پرداخته‌ایم در این کتاب مجال آن است که به بایدها (دغدغه آلترناتیو) بپردازیم. همان‌طور که برای هر باید یک هست می‌بایست از پیش وجود داشته باشد.

در این روش ما برای یادگیری مجموعه عکس به هنرجویان یا عکاسان، آنها را در ابتدای امر با قالب‌های مجموعه عکس به شیوه‌های رپرتاژ، فتواستوری و مقاله تصویری آشنا نمی‌کنیم تا بعد از آنها بخواهیم یکی را انتخاب و تمرین و تجربه کنند. (آن روش مربوط به هست‌ها است). در این شکل هنرجو به محض یادگیری قالب‌ها و با دیدن شکل‌های موفق در اینترنت، یا در کتاب‌های عکس رابطه مجموعه‌ای میان خودش و واقعیت را از دست می‌دهد و تنها درحالتی که آدم سمجی باشد زمان درازی می‌برد قالب‌ها را با مواجهه شخصی با واقعیت تطبیق دهد. فهم این موضوع و تطبیق آن برای نگارنده سال‌ها زمان برد. پس برای اجتناب از اتلاف زمان و انرژی و وفاداری به مواجهه شخصی با واقعیت، روش آموزش آن را وارونه می‌کنیم. به این شکل که وقتی هنرجو تا درس‌گفتار پنجم آمد، در این مرحله با او یک بازی جدیدی را راه می‌اندازیم. از او می‌خواهیم یک موضوع یا یک ایده را انتخاب و سعی کند از طریق دنبال‌کردن آن در زمان، یک سرِی عکس تهیه کند. به او زمان می‌دهیم و از او می‌خواهیم درون این روند صرفاً به مواجهه مستند خودش و واقعیت فکر و عمل کند، نه هیچ چیز دیگری. به او از قبل می‌گوییم در پایان مهلت عکاسی، می‌بایست سری عکس را به شکل کانتکت‌شیت با خود به کلاس بیاورد و درباره تجربه مواجهه خودش با واقعیت صحبت کند. (با ملاک قراردادن اینکه او مجموعه عکس را هنوز فرانگرفته است).

اینجا چه اتفاقی می‌افتد؟ او قطعاً اشتباه می‌کند و از خطوط و مرزهای مجموعه‌سازی حرفه‌ای بیرون می زند، یا به تعارض‌هایی برمی‌خورد که پاسخ آنها را نمی‌داند، حرف‌های بزرگی می‌زند که در عکس‌ها نیست یا عکس‌های خوبی دارد که خودش نمی‌تواند آن‌ها را درون کانتکت‌شیت تشخیص بدهد، یا می‌توانسته در موقعیت عکس بهتری بگیرد اما نگرفته و از آن موضوع بی‌تفاوت گذشته است و... . اینجا اتفاقی که می‌افتد این است که او مجموعه‌سازی را به شکل کنش رو به پس می‌آموزد و چون در کنش رو به پس، دخالت آگاهی برای انتخاب نقش اصلی را ایفاء می‌کند پس او با اهمیت درهم‌تنیدگی رابطه سوژه-واقعیت و رابطه محتوا و فرم به عنوان واقعیتی

دولایه روبرو می‌شود. او اینجا دو لایه‌بودن واقعیت را بهتر درک می‌کند و زمان برای او نه خطی، بلکه نتیجه مداخله خودش و واقعیت معنا می‌دهد. آن وقت ما از او می‌خواهیم کارش را توضیح بدهد. ما متوجه این موضوع هستیم که او چگونه تجربه خودش در واقعیت را نام‌گذاری و طبقه‌بندی می‌کند و آن را توضیح می‌دهد. آیا او از واقعیت مواجهه خودش با واقعیت گزارش می‌دهد؟ آیا وساطتی در میان است؟ آیا او درون مواجهه خودش با موضوع در حال رفت و آمد است؟ آیا او یک ناظر بی‌طرف است یا تلاش دارد جانب‌دارانه با واقعیت روبرو شود؟ می‌داند چه می‌خواهد؟ یا هنوز نمی‌داند و سردرگم است و تلاش دارد با حذف چیزها و مناظر خودش را بروز دهد؟ آیا چیزهایی که می‌گوید و در عکس‌ها سعی در دنبال‌کردن آن دارد برآمده از زیست خودش است یا چون آن موضوع سرزبان‌ها است برای او به موضوع شده تبدیل است؟ او چقدر از درون و چقدر از بیرون به واقعیت نگاه می‌کند؟ و... . بعد از او می‌خواهیم سعی کند از میان سری عکس در کانتکت‌شیت به انتخاب دست بزند و مجموعه‌های متنوعی را از دل آن بیرون بیاورد. به عبارت دیگر درون آن سری عکس‌ها مداخله کند و به شکل مجموعه‌های کوچک بین ۳ تا ۹ فریم عکس‌ها را درون بدن مجموعه‌ای جای بدهد و به عبات دیگر عضوهایی را برای مجموعه خود از طریق حذف عکس‌های دیگر بشمارد. ما در اینجا به روش جداکردن او توجه می‌کنیم و اینکه او چطور پراکندگی عکس‌ها را درون شمردن عضوهای مجموعه نظم می بخشد؟ آیا این نظم فرمالیستی است؟ یا محتوایی؟ آیا این نظم نوعی طبقه‌بندی از درون است یا از بیرون؟ آیا بر اساس اولویت یک مکان خاص است یا زمان تاریخی؟ و ... . به او کمک می‌کنیم در حذف عکس‌ها برای رسیدن به عکس‌های انتخابی دودلی نکند و در این مرحله بی‌رحمانه پیش برود. چون بهترین مجموعه کلاس، مجموعه‌ای خواهد بود که با کمترین فریم حرف خودش را بزند. چیزی که در حذف‌کردن باعث جسارت او می‌شود تمرکز بر ایده (آنچه از جریان عکاسی از موضوع می‌خواسته) و یافتن یک نظم زیبایی‌شناختی درون فریم‌های مجموعه برای بازتاب آن ایده در بدن جدیدی است.

همه این بازی و اطلاعات کلی درباره مجموعه‌سازی قبل از شروع حرفه‌ای آن کمک می‌کند متوجه این موضوع باشیم که درون کنش رو به پس است که عکاسی ما به خودش شکل می دهد و به آرامی صدای شخصی از دل آن بازگشت مدام بیرون می‌زند. در حالت مرسوم فرد بدون توجه به اهمیت کنش رو پس به دل واقعیت می‌زند و با تعداد بی‌شماری عکس بازمی‌گردد

و در نتیجه برای نظم‌دادن به آنها همیشه به یک دیگری وابسته می‌شود تا با نگاه او مواجهه ناقص خودش را نظم و چارچوب بدهد. اینجا به فراخور بحث روی این موضوع در پرانتز تأکید می‌کنیم تا بعد به آن دوباره بازگردیم. نقش کیوریتر به معنای فلسفی آن، بر فقدان درونی هنرمند استوار است وگرنه هنرمندان برجسته اجازه دخالت و گلچین آثارشان را نمی‌دهند حتی اگر آن کیوریتر از طرف یک سازمان، مؤسسه یا موزه شناخته‌شده‌ای باشد. چون دخالت یک دیگریِ متخصص در انتخاب‌های یک هنرمندِ واقعی به معنای برهم‌زدن آن نظم پیشینی است که او از طریق آن با واقعیت مواجهه خود را صورت‌بندی کرده است. برای هنرمند واقعی ساخت مواجهه راستین درون مرحله انتخابِ انتخاب‌ها بر اساس رابطه دوسویه میان خود-واقعیت در اثر اهمیت دارد، نه چیز دیگری. عباس عطار می‌گفت در انتشار کتاب‌هایم، انتخاب و چینش عکس‌ها درون بدن کتاب را خودم انجام می‌دهم و اجازه دخالت در انتخاب و روایت را به ناشر و کیوریتر نمی‌دهم اما گرافیک، طرح جلد، سایز کتاب و ...را محترمانه به تصمیم ناشر می‌سپارم.

حال به بحث خودمان بازگردیم، در این شکل آموزش مجموعه‌سازی، فرد به همان شکل که در واقعیت زندگی می‌کند دست به مجموعه‌سازی عکاسی می‌برد و میان این دو شکاف نمی‌افتد تا بعدتر او برای کشف صدای شخصی ناچار باشد روند کارش را متوقف و مشغول بخیه‌زدن آن شکاف نخستین شود. به عنوان مثال هر فردی به شکل خاص خودش مجموعه دوستی می‌سازد یا به شکل خودش مجموعه لباس‌هایش را انتخاب می‌کند، یا مجموعه چیزهایی که می‌خورد، یا مجموعه کتاب‌هایی که می‌خواند، او قبل از آمدن به کلاس، در زندگی خود در حال مجموعه‌سازی است. پس تنها کاری که ما اینجا می‌کنیم این است که ربط میان این دو را برای او ممکن و مجموعه‌های زندگی او را با آنچه او از طریق عکاسی نشان می‌دهد متصل کنیم تا او مجموعه‌سازی را از طریق اتصال و درهم‌تنیدگی این دو درک و ادامه دهد. در این روند عکاسی مستند به او کمک می‌کند چشم‌هایش به مجموعه‌سازی درون زندگی باز شود و واقعیت را از درون و دولایه ببیند و بدین وسیله است که پیامدهای مواجهه عکاسی مستند ابتدا خودش را متحول می‌کند. البته هیچ ضمانتی وجود ندارد این اتفاق به مجرد وقوع آن ممکن شود چرا که هر فردی زمان می‌خواهد خود را درون آنچه تولید و خلق می‌کند ببیند و نسبت‌ها را به رغم نشان‌دادن آنها به درستی درک کند اما این روش چگونگی راه را به او نشان می‌دهد.

در مرحله دیگر، ما از هنرجویان می‌خواهیم درباره مجموعه‌سازی همکلاسی‌های خود نظر بدهند، به این نحو آنها از درون مجموعه‌سازی خودشان به شکل موقت کنده می‌شوند و از بیرون نیز به آن نگاه می‌کنند. آنها ازاین موضوع آگاه می‌شوند که سری عکس‌ها را جور دیگر نیز می‌توان دسته‌بندی کرد و با شکل این دسته‌بندی به واقعیت دیگری رسید یا اینکه راه را برای کشف یک نوع دیگری از مواجهه در واقعیت باز می‌کند. این بازی آموزشی ضمن جذاب‌بودن باعث می‌شود مجموعه‌سازی با زیست فرد گره بخورد و از درون کنش رو به پس در مرحله انتخابِ انتخاب‌ها ایده و روند مجموعه‌سازی برای او به فرم منتج شود.

سپس در جلسات بعدی، ما به آرامی قالب‌های مجموعه را معرفی و سعی می‌کنیم با درنظرگرفتن این نکته که فرد چیزی از مجموعه نمی‌دانست ببینیم او چقدر قالب‌ها را در عکس‌های انتخابی‌اش رعایت می‌کند. آیا او به شکل ناخودآگاه به رپرتاژ متمایل است یا فتواستوری یا مقاله تصویری، به او ردپاهای خودش را درون آن قالب‌ها نشان می‌دهیم به همین دلیل او شکل‌های مجموعه‌سازی را بعد از مواجهه مجموعه‌وار خودش در زندگی درک می‌کند، نه به عنوان تنها ابزار مواجهه خودش با واقعیت و بدین وسیله از افتادن در دام یا همان بازی شابلون‌کاری واقعیت اجتناب می‌کنیم.

هفت

این موضوع را درباره فیلم‌سازی مستند نیز می‌توان اعمال نمود به این طریق که هنرجوی فیلم‌سازی از طریق تدوین و کنش معطوف به گذشته‌ای که پراکندگی راش‌های واقعیت را پیوند می‌دهد، مستندسازی را می‌آموزد. مستندسازی مواجهه با واقعیت دولایه است و سوژه مستند در مواجهه با واقعیت زنده و نابِ[۱] دولایه از طریق چگونگی و نحوه تدوین است که امکان بازتاب و زیبایی‌شناسی مواجهه را می‌یابد و بدین وسیله می‌آموزد حرکت خود را درون واقعیت (مرحله فیلم‌برداری) با وساطت موضوع چگونه تدوین کند. منظور از مستند -همان‌طور که در جلسه پیشین یادآوری شد- مواجهه اصیل مستند است،و نه آن چیزی که در جامعه از رویکرد مستند شایع است و تکرار همان رویکرد خبری است. این امر را در سینمای مستند این سال‌ها شاهدیم، فیلم‌ساز فکر می‌کند یک موضوع خاص و برجسته اجتماعی را انتخاب کند و دوربین را روشن و پشت سر او راه بیفتد و ضبط کند و سپس تدوین، آن فیلم مستند می‌شود. این سایه‌انداختن ساختارهای اجتماعی از طریق گزارش‌های

۱ -Pure Reality

تلویزیونی بر فیلم مستند است چنان‌چه ساختارهای اجتماعی از طریق گزارش‌های خبری بر نگاه عکاسی مستند سایه می‌اندازد. این موضوع وقتی بغرنج می‌شود که می‌بینیم فیلم‌سازان مهم سینمای اجتماعی و قصه‌گوی ایران وقتی فیلم مستند می‌سازند از منطق گزارش تلویزیونی تبعیت می‌کنند، نه مواجهه‌ای رفت و آمدی مبتنی بر نوعی تجربه زیبایی‌شناسی سوژه با واقعیت. بنابراین ما تعریف مشهور فیلم مستند را بر اساس رویکرد این کتاب این‌طور کامل می‌کنیم: ««فیلم مستند برخورد خلاقانه با واقعیت است[۱]» و همزمان پاسخ متقابل و خلاقانه واقعیت به آن» به زبان دیگر: «هنر بازتاب واقعیت نیست، واقعیت بازتاب است[۲]». نتیجه بازتاب واقعیت می‌شود همان نگاه خبری که دنبال رویدادهای واقعی می‌دود و همیشه از آن به شکل خطی عقب می‌ماند، درحالی که واقعیتِ بازتاب، تداعی آن دولایگی است به معنای اینکه سوژه مدام میان خود و واقعیت بیرون رفت و آمد می‌کند و بازتاب‌های خود را درون آن رفت و برگشت می‌سنجد. به عبات دیگر او از درون بازتاب خودش در واقعیت حرکت می‌کند، نه از بیرون و تبعیت از قراردادهای اجتماعی و سلیقه تماشاچی یا مد خرید آثار هنری یا فراخوان‌های هنری، ازهیچ‌کدام تبعیت نمی‌کند. از این طریق است که او در طول یک زمان به کج و معوج‌بودن مواجهه و بازتاب‌های خودش با وساطت نشانه و سایه از امر واقع پی می‌برد و از این طریق بازتاب‌های خودش را واقعی و راستین می‌کند و واقعیت نیز افق‌های دیگری به روی او می‌گشاید. در جلسه پیش، در قالب مقاله‌ای درباره فیلمی مستند به این موضوع پرداختیم که نگاه و مواجهه مستند با واقعیت شیوه‌های دیدن را اصلاح و احیاء می‌کند.

هشت

به آخرین نکته که مکمل بحث‌های پیشین است و راه ورود به بحث مجموعه‌سازی محسوب می‌شود، می‌رسیم.

همانطوری که با تحول آگاهی درون کنش عکاسی و کنش رو به پس در مرحله انتخابِ انتخاب‌ها، از مرحله تک‌عکس به مجموعه عکس می‌رسیم، یا به عبات دیگر از مواجهه تک‌عکس با امر واقع به مواجهه‌ای مبتنی بر مجموعه می‌رسیم، به همین نحو مجموعه درون حرکت آگاهی و کنش ما قالب خودش را می‌شکند و به پروژه می‌انجامد. اشکالاتی که به شکل مرسوم عکاسی در ایران به فراخور بحث مجموعه به عمل آمد دلیل خود را در این نقطه نمایان

۱- Josh Grierson

۲ - Jean-Luc Godard

می‌کند. آن مجموعه با سبک‌های تقلیدی، یا فقدان بحث‌های جدی، فلسفی و تاریخی درباره مجموعه خود را در فقدان نوعی فرم شخصی برای مواجهه با واقعیت بروز می‌دهد که این موضوع خودش را در تنوع مجموعه‌هایی که هیچ ربط محتوایی و فرمی ندارند، بروز می‌دهد.
«وضع نو، «حقیقت» وضع کهنه است. اما این حقیقت از وضع پیشین به گونه‌ایی خود به خودی و یک‌نواخت صادر نمی‌شود. حقیقت می‌تواند تنها با عمل خودمختار انسان آزاد گردد که کل وضع منفی موجود را از اعتبار می‌اندازد. سخن کوتاه، حقیقت نه قلمرویی جدا از واقعیت تاریخی (فقدان نگاه خبری که به پدیدارشدگی رویداد وابسته است و به از دست رفتن درک واقعیت‌های کلی‌تری بنام واقعیت تاریخی منجر می‌شود) است و نه پهنه تصورات جاودانه معتبر. (نگاه فاین‌آرت به واقعیت که متافیزیکال است اما درون کلی‌کردن امرشخصی ممکن می‌شود). بی‌گمان حقیقت از واقعیت تاریخی موجود فرا می‌گذرد، اما در آن جا که از یک مرحله تاریخی به مرحله تاریخی دیگر گذار می‌یابد»[1].
جمله اول را اگر بخواهیم درون بحث خودمان بیاوریم. وضع مجموعه، حقیقت وضع پیشین یا همان حقیقت وضعیت تک‌عکس است و خودش وضع پیشینی برای وضعیت پروژه است که به آشکارشدن حقیقت بزرگ‌تری منجر می‌شود و می‌تواند مواجهه با واقعیت را در فرم دیگری به خودآگاهی، فرم و کنش درآورد. نکته دیگری که وجود دارد آنست که درون این کتاب، آن تحول تاریخی از یک مرحله به مرحله دیگر که در عبارت بالا به آن اشاره شد، درون کنش فردی اتفاق می‌افتد و در حقیقت فرد با تحول خودش از مرحله تک‌عکس به مراحل بعدی به سوژه تبدیل و فردی تاریخی می‌شود. شبیه جامعه‌ای که از یک مرحله به مرحله تاریخی دیگر می‌رود، سوژه این تحول تاریخی را درون کنش خودش (به جای دیگران) به پیش می‌برد. این کتاب شکل وفاداری به این تحول درون واقعیت با وساطت مستندنگاری را به فرد نشان می‌دهد چون شکل جمعی تحول تاریخی را کسی نمی‌تواند پیش‌بینی کند و از طرف دیگر آن شکل خود مستلزم وجود سوژه‌هایی است که از پیش این تحول تاریخی را درون زیست و تجربه خود به انجام رسانده‌اند وگرنه آن تحول نه حقیقی، که چون قصه اقتباس سبک‌ها، محتوای پیشین را درون سبک دیگری تکرار می‌کند و نمی‌توان نام تحول تاریخی از یک مرحله به مرحله دیگر را به آن اتلاق نمود، بلکه تحول درون همان مرحله پیشین و صرفاً به سبک دیگر

۱ - خرد و انقلاب، هربرت مارکوزه

خواهد بود، یا تداعی عبارت «از این پهلو به آن پهلوشدن» که احساس رضایت به فرد خسته در خواب می‌دهد و باعث طولانی‌ترشدن آن خواب می‌شود و شاملو درباره شباهت این موقعیت با وضعیت تاریخی ایران سخن گفت.
بنابراین نقدهای ما به فراوانی تقلید سبک‌ها حقیقت بود و دلیل خود را اینجا و در این نقطه آشکار می‌کند، چرا که از درون آن سبک‌های تقلیدی همان‌طور که تاریخ چند دهه عکاسی ایران نشان می‌دهد نمی‌توان به پروژه رسید و در نهایت امر، کنش سوژه در مرحله مجموعه در خود و برای خود باقی می‌ماند و درون این وضع به بازتولید خودش ادامه می‌دهد. تاوقتی که صحبت از حقیقت نباشد این یک‌جانشینی عیب ندارد و فرد می‌تواند در هر مرحله‌ای که می‌خواهد بماند، اما ضرورت حقیقت (همان‌طور که در عبارت بالا آمد) درون گذار از یک مرحله به مرحله دیگر است که خود را نشان می‌دهد. ما گفتیم حقیقت وضع تک‌عکس، مجموعه است. در این میان سئوالی مطرح می‌شود که در مرحله تک‌عکس حقیقت مجموعه کجا است؟ در جواب باید گفت درون شکاف‌های میان عکس‌ها. سوژه از درون شکاف میان تک‌فریم‌ها است که می‌تواند به آرامی درک کند که وضعیت حقیقی‌تری وجود دارد و او می‌تواند با رجوع به آن شکاف و به درون کشیدن آن و غالب‌شدن بر تمایزها از طریق نوعی بازگشت به آن و از طریق ربط‌دادن فریم‌های بی‌ربط با وساطت آگاهی درون بدن دیگری آن تعارض ها را پیوند دهد. در جمله ژیژک این جمله مستتر بود که فرم چیزی جز شکاف‌های درون خود محتوا نیست. اینجا به روشنی می‌بینیم که مجموعه، همان شکاف و تعارض‌های درون مرحله تک‌عکس‌ها است و به همین دلیل است که به شکل نوعی بدن (فرم) جدید برای پرکردن آن شکاف‌ها بروز می‌کند. به عبات دیگر با بدن تک‌عکس نمی‌توان بر تعارض‌های آن مرحله فائق شد و به همین نسبت نیز پروژه، فرم دیگری برای شکاف و تعارض‌های مرحله مجموعه عکس‌ها است. در اینجا امرکلی نه یک امر فرادست که درون شکاف میان محتوا و فرم قرار دارد و با دخالت آگاهی و کنش رو به پس و انتخابِ انتخاب‌ها به شکل نوعی ربط بروز می‌کند و در نتیجه قالب و بدن پیشین را تنگ و آن را می‌شکند و بدین وسیله سوژه برای ادامه، بدن (فرم) عوض می‌کند. بنابراین نکته مهمی اینجا رؤیت‌پذیر می‌شود که مجموعه عکس مقوله‌ای نیست که بعد از تک‌عکس می‌آید، یا روزی زمان آن فرامی‌رسد که بعد از تک‌عکس به مجموعه عکس برسیم، خیر! مجموعه عکس همان شکاف‌های درون تک‌عکس‌ها است. به عبات دیگر وضع نو نه چیزی بعد از وضع کهنه بلکه همان وضع کهنه است با این شرط که آن

وضع به شکاف‌های خودش پی برده و به جای کتمان آن با فروکشیدن آن شکاف ها به درون با فرمی نو دوباره به وضعیت شکاف‌خورده بازگردد.
بنابراین در این حالت فرد در ماندن در یک وضع کاملاً آزاد است و هیچ جای شبهه نیست از اینکه او بخواهد تا آخر عمر در مرحله تک‌عکس یا مجموعه بماند. اما وقتی که بحث حقیقت به میان می‌آید او دیگر نبایست از درون موقعیت یک‌جانشینی خود حقیقت را تعریف کند، چرا که حقیقت از پیش درون چارچوب و قالبی که او به کلیت مواجهه خود با واقعیت تعمیم داده و آن تعمیم روی رابطه پوشانده شده محتوا و فرم قوام گرفته از میان رفته است. از این رو برای صحه‌گذاردن بر حقوق انسان و آزادبودن فرد در انتخاب، ما در درس‌گفتارها با نوعی تقسیم‌بندی، یک‌جانشین‌ها را به منطق جامعه و سوژه در حرکت را به منطق تاریخ حواله دادیم، چنان‌چه در فلسفه مدرنیته نیز تاریخ بستر تحول آگاهی و تحول آگاهی ضرورت تحول تاریخی است و نقش تاریخ و جامعه ضمن پیوند و هم‌بستری به شکل فلسفی تمایزهایی دارند که ضمن اشاراتی که آمد در فصل دوم به آن دوباره بازخواهیم گشت.
بنابراین گذار از تک‌عکس به پروژه مستلزم درنظرگرفتن نقش سوژه، تحول آگاهی او در مواجهه مستند با واقعیت و از درون بازگشت به شکاف میان محتوا و فرم محقق می‌شود و به همین نسبت تمامی شکل‌های مواجهه با واقعیت از منظر بیرون، به تقلید درمی‌افتند یا در کوتاه زمان با تغییر موضوعات، یا مکان‌ها یا زمان، نظم محتوایی و فرمی خود را گم می‌کنند.

نه

حال به نحوه فراگیری و ساختن مجموعه عکس می‌پردازیم. برای این کار طبق معمول دو قدم به عقب می‌رویم و عکاسی مستند را به دو ژانر تقسیم می‌کنیم. تمامی تاریخ عکاسی مستند را می‌توان در این دو ژانر قرار داد. ابتدا می‌پرسیم ژانر چیست؟ ژانر به طورکلی، چگونگی نگاه‌کردن ما به واقعیت، جهان بینی و البته روش تامین منابع آن جهان بینی است. نکته مهم اینکه سبک را نباید با ژانر یکی گرفت. ژانر پنجره‌ای است که از خلال آن به بیرون نگاه می‌کنیم، سبک عینکی است که به چشم می‌زنیم تا واقعیت را به شکل شخصی‌تر از درون همان قاب ببینیم، بنابراین ژانر، دارای قاب‌بندی است و سبک روش نگاه‌کردن است و به شکل درون قاب وابسته است. به همین دلیل ژانر با نحوه آگاهی و اندیشه و سبک با سلیقه نسبت دارد. در ایران استفاده از سبک مدنظر است اما به ژانر اهمیتی داده نمی‌شود ولی از درون مقوله ژانر است که دیدگاه شخصی نسبت به واقعیت شکل می‌گیرد و سبک نیز متعاقب

آن تبدیل به سبکی شخصی می‌شود.

یک. عکاسی مستند ژورنالیستی

دو. عکاسی مستند هنری

در حقیقت عکاسان در تاریخ عکاسی مستند از خلال این دو پنجره به جهان نگاه می‌کنند. هر کدام شما در جایی میان این دو ژانر قرار دارید، خودآگاه‌شدن به چگونگی این تعلق است که فرد را به سوژه‌ای تبدیل می‌کند که در موقعیت می‌داند چه کار کند و چه کاری باید بکند، در نتیجه سبک شخصی را در جهت انتقال محتوای آن مواجهه به کار می‌گیرد. از خودتان بپرسید در کدام ژانر قرار دارید؟ و چرا؟ و اگر در هیچ‌کدام نیستید به این سئوال جواب دهید: کجا هستم؟ اختلاف‌شان را می‌گوییم تا شما بهتر بتوانید جای ذهنی خودتان را مشخص کنید.

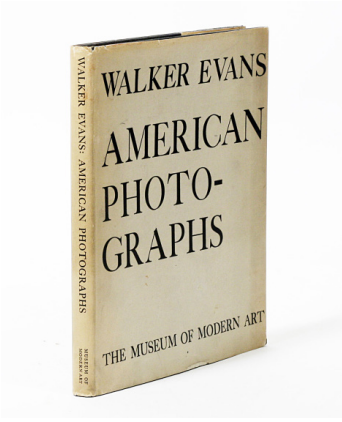
در عکاسی مستند ژورنالیستی، موضوع بیرون از عکاس قرار دارد، در حقیقت فاصله‌ای میان عکاس به عنوان ناظر و موضوع به عنوان موضوع مورد مشاهده وجود دارد. این فاصله محصول انتخاب دومی است که به انتخاب اول نگاه می‌کند. در عکاسی مستند هنری، موضوع درون عکاس شکل می‌گیرد و فاصله‌ای میان موضوع و عکاس (کسی که آن را بیان می‌کند) وجود نمی‌یابد. در عکاسی مستند هنری، عکاس درک خود را به موضوع تبدیل می‌کند. اینجا انتخاب دوم اوست که به انتخاب اول تبدیل می‌شود و مواجهه‌ای دیگر را با واقعیت شکل می‌دهد. به عبات دیگر، مسیر نگاه‌کردن در عکاسی مستند ژورنالیستی از بیرون به درون است و در عکاسی مستند هنری مسیر وارونه می‌شود؛ یعنی از درون به بیرون. این دو ژانر در واقع، از دو زاویه متفاوت به واقعیت نگاه می‌کنند و هر دو به امر واقع باز می‌گردند. در حقیقت چگونگی این بازگشتن متفاوت است. عکاسی مستند ژورنالیستی از طریق موضوع بیرون واقعیت را بازتاب و عکاسی مستند هنری از طریق ایده‌ای واقعی و درونی، امر واقع را نمادین می‌کند. وقتی خودتان را متعلق به یک ژانر می‌دانید به خودتان این امکان را می‌دهید که از ادبیات مربوط به آن ژانر بهره بگیرید و ایده خودتان را از طریق آن بیان کنید. بنابراین :

مجموعه عکس ژانر مستند ژورنالیستی= «فتو رپرتاژ» و «داستان تصویری» است.

مجموعه عکس ژانر مستند هنری = مقاله تصویری است.

از آنجا که روش مجموعه‌سازی را به شکل تئوری و با مثال در کتاب «عکاسی مستند جلد اول» توضیح داده‌ایم از تکرار آن موارد صرف نظر و با بحث حول

و حوش تعدادی مجموعه عکس حرفه‌ای، به پیچیدگی و ظرافت لازم در آنها می‌پردازیم.
با چند نمونه موفق از رپرتاژ در تاریخ عکاسی شروع می‌کنیم. برای این مقطع به سه مجموعه که در قالب کتاب ارائه شدند و همچنان نمونه‌های موفق و تأثیرگذاری هستند، توجه می‌کنیم. مجموعه عکس واکر اوانز[۱] و رابرت فرانک[۲] از آمریکا و مجموعه لوک دلاهای از روسیه بعد از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی: واکر اوانز کتاب «عکس‌های آمریکایی» را در سال ۱۹۳۸ و رابرت فرانک کتاب «آمریکایی‌ها» را ۱۹۵۹ منتشر کرد. مواجهه هر دو عکاس با امر واقع، به رغم تمایزهای سیاسی و اجتماعی زمانه‌شان به شکل رپرتاژ رقم می‌خورد.



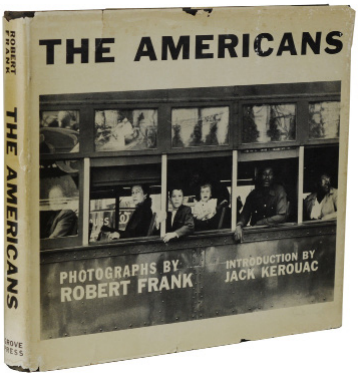
The Book Cover

Times Square: Walker EVANS, 1930

۱ - Walker Evans

۲ - Robert Frank

رپرتـاژ واکـر اوانـز عینی‌تـر و رپرتـاژ رابـرت فرانـک ذهنی‌تـر اسـت، امـا هـر دو درون مواجهـه‌ای مبتنـی بـر رپرتـاژ واقعیـت را بازتـاب می‌دهنـد.



The Americans Cover Book

New York City 1959, Robert Frank

نکتـه مهمـی کـه بـا رجـوع بـه ایـن دو اثـر در تاریـخ عکاسـی می‌تـوان دیـد اینکـه رابـرت فرانـک، از تجربـه واکـر اوانـز الهـام گرفتـه اسـت، چنان‌چـه واکـر اوانـز نیـز از مجموعـه پرتره‌هـای آگوسـت سـاندر[۱]. حقیقـت در تاریـخ درون چنیـن تأثیرگـذاری و تأثیرپذیـری بـرای انتقـال آن حقیقـت از یـک دوره بـه دوره دیگـر اسـت کـه ممکـن می‌شـود؛ اینکـه درون تجربـه شـخصی خودمـان و شـکاف‌های موجـود در آن، تاریـخ را نیـز بـه جلـو ببریـم و ایـن نکتـه مهمـی اسـت. چنان‌چـه رابـرت فرانـک سوئیسـی بـود و از درون مواجهـه واکـر اوانـز، نـوع مواجهـه خـود را بـرای پـروژه آمریکایی‌هـا یافـت.

۱ - August Sander

«تا آنجا که به عکاسی مربوط است واکر اوانز متقاعد شده بود«هرگز هیچ چیز خوب اتفاق نمی‌افتد مگر به اشتباه»، همان‌طور که لینکلن کرستاین در دفتر خاطرات خود در سال ۱۹۳۱ خاطرنشان کرد: «کارگری گمنام» گواه این نکته است که ضرورت هنری چگونه از یک اتفاق تصادفی در واقعیت ناشی می‌شود. در جمع‌بندی اهمیت تاریخی کار واکر اوانز، این موضوع آشکار است که نگاه او تکرار صوری آنچه وجود داشت، نبود، بلکه برآمده از تغییر دیدگاهی بود که باعث شد او از وظیفه کلاسیک عکاسی یا همان توصیف دقیق پدیده‌های مهم در جهانِ مرئی، خود را جدا و متمایز کند. این استقلال درونی، اعتماد به نفس لازم را برای او فراهم کرد تا زیبایی چیزهای به ظاهر پیش پاافتاده را با قطعیت به تصویر بکشد و آنها را به حقایق غیرقابل انکار با دخالت عقاید شخصی تبدیل کند. در آثار او تصادفات و امور عادی به نمادهای جاودانه‌ای تبدیل می‌شوند و جلوه‌ای از نظم و اخلاق به خود می‌گیرند ... او از طریق انتخاب تکه‌های خاص (از واقعیت) و گاه به ظاهر دل‌بخواه، تصویر کلی از جامعه و فرهنگ آن را گرد هم می‌آورد که گویی با جادو، خانه نسلی از آمریکایی‌ها شد. به این معنا، حالا توصیف لینکلن کرستاین از کار اوانز (عنوان مقاله او نیز هست) را درک می‌کنیم: «جراحی که بدن سیال زمان را عمل می‌کند»[۱].

از طرف دیگر با رجوع به مجموعه آمریکایی‌های رابرت فرانک می‌بینیم:

«عکس‌ها نشان می‌دهند فرانک به میزان قابل توجهی از آثار اوانز به عنوان منبع «نمادین» برای تصاویر خود استفاده کرده است. در مفهوم کلی مقایسه به این معنا است که به ما یادآوری کند شکل واقعی تأثیر، شکلی است که از احساسی مشترک و شناخت آگاهانه ساخت می‌یابد. در آثار فرانک می‌بینیم او در جریان این الهام مشتاق این نیست که در آمریکا از چه چیزهایی باید عکس گرفت، بلکه مشتاق است که چطور آنچه که در آمریکا می‌توان دید را فهمید. (مواجهه واکر اوانز با آمریکا برای رابرت فرانک مهم بوده است)، درون عکس‌ها هر دو به نماد و نشانه‌های مشترک چون پرچم بزرگ و یا پاره اشاره می‌کنند، این نشانه در حقیقت هدیه دو عکاس برای نمادسازی است. در کتاب آمریکایی‌های فرانک نه تنها می‌توان تأثیرگذاری او از (مواجهه) اوانز را مشاهده کرد بلکه این نکته که چطور یک جوان باهوش یک شاهکار را در آغوش گرفته و درک کرده قابل رؤیت می‌شود. ما می‌دانیم جاه طلبی (هدف) این جوان تولید یک سند معتبرِ معاصر بود.

---

۱ - A Surgeon operating on the fluid body of time,The historygraphy and poetry of Walker Evans, by Heinz Liessbrock

Robert Frank: The Americans, From 81 Contact Sheets

رابرت فرانک نتوانست کتاب خود را در آمریکا منتشر کند، چون ناشر آمریکایی علاقه‌مند پیدانکرد. در سال ۱۹۵۸ عاقبت توانست مجموعه را در ایتالیا و فرانسه منتشر کند، در سال بعد آن، ظاهراً بر اساس بخش‌هایی که در اروپا چاپ شده بود در آمریکا نیز این کتاب منتشر شد. معدود منتقدان آمریکایی در زمان انتشار اولین سری کتاب به خود زحمت نوشتن درباره آن را دادند از آن ابراز تنفر کردند و این حس را با به کاربردن لغاتی چون :پرپیچ و تاب، بیمار، عصبی، فاقد شادی توصیف کردند. کتاب فرانک با کتاب «لحظه قطعی» وفرضیاتی که بخش قابل توجهی از جامعه عکاسی آن دوران به عنوان یک قانون پذیرفته بودند، در تضاد بود. با این حال برای فرانک آن نوع مستندنگاری شکل ساده‌ای از عکاسی بود و جهان را ساده می‌کرد و به علاوه آن را به شکلی درمی‌آورد که به قول خودش: «آن داستان‌های لعنتی با یک آغاز و پایان اجازه می‌دادند». اما ظریف‌ترین خطر آن رویکرد مرسوم (جریان لحظه قطعی)، در این بود که به بزرگ‌ترین پیروانش این اجازه را می‌داد تا با تمرکز بر مهارت خود در خلق تصاویر زیبا، به جای پاسخ‌گویی مستقیم به تجربه، موضوعیت حقیقت را نادیده بگیرند. «لحظه قطعی» اولین کتاب کارتیه برسون در سال ۱۹۵۲ منتشر شده بود و در میان جمع کوچک از عکاسان منجر به احترامی قدیس‌گونه از برسون شده بود. چنان‌چه مردان بالغ می‌دیدند که او (برسون) هنگام عکاسی نامرئی می‌شود و شکاکان حتی آثار او را با هیبت می‌نگریستند. با این حال رویکرد فرانک هیچ‌کدام از این خصلت‌ها را نداشت و درباره عکاس بزرگ فرانسوی می‌گفت: هیچ وقت احساس نمی‌کردی که او تحت تأثیر اتفاقی غیر از زیبایی آن صحنه، یا صرفاً به منظور ترکیب‌بندی آن قرار گرفته باشد.» [۱]

۱ - Walker Evans and Robert Frank, an Essay on influence by Tod Papageorge, ۱۹۸۱

نکته برجسته آن است که هر دو عکاس، (واکر اوانز و رابرت فرانک) آلترناتیو دوران خودشان بودند. شکل این مقاومت بر اساس زمان تاریخی متفاوت است و از مواجهه برآمده از نسبت زیبایی‌شناختی سوژه‌ها درون واقعیت تاریخی الهام می‌گیرد. درون این نسبت است که الهام به کار می‌افتد و شکل تاریخی به خودش می‌گیرد. قبل‌تر گفتیم آن چیزی که در زیست فرد تاریخی وجود دارد و در زیست فرد اجتماعی نیست منوط به درکی مبتنی بر زیبایی‌شناسی است. درون زیست واکر اوانز و رابرت فرانک این درک زیبایی‌شناسی شباهت دارد چرا که آنها مواجهه خود با زمان را درون واقعیت تاریخی آمریکا به موضوع خودشان تبدیل می‌کنند و از درون آن، مواجهه شخصی را برمی‌سازند چون این مواجهه شخصی با سنت یا آنچه در جامعه حرفه‌ای مرسوم است، همسو نیست، لاجرم زندگی شخصیت‌های تاریخی، نسبت به زیست مطمئن و تضمین‌شده فرد اجتماعی، دست‌خوش تغییر و دگرگونی دائمی است و از جهت دیگری واقعیت نیز به شکل دیگری به آنان رخ نشان می‌دهد. نکته مهم بعدی اینکه بدنه عکاسی مستند ایران بعد از انقلاب هر قدر جلوتر می‌رویم (برخلاف مواجهه کاوه گلستان، بهمن جلالی و عباس عطار[1]) بیش از اینکه از نگاه واکر اوانز-رابرت فرانک الهام گرفته باشد از دید و نگاه برسون متأثر بوده است و این نتیجه خوانش خطی و بی‌طرف تاریخ عکاسی است. عکاسی خیابانی، اقتباس سبک از نهضت های عکاسی مدرن و معاصر در فقدان رابطه آن سبک ها با حقیقت در تاریخ غرب و سپس با تاریخ ایران، کلی‌کردن مقوله تکنیک و اهمیت فراوان به آن بیرون از نسبت‌اش با مقوله حقیقت در تاریخ و...ولی وقتی موضوع تأمل ما سوژه باشد چنان‌چه اینجا مواجهه رابرت فرانک با واقعیت آمریکا مسئله است، یا وقتی به عکاس-سوژه اهمیت بدهیم و نه به مقوله‌ای کلی به نام عکاسی، آن وقت شکاف میان فرانک و برسون بیرون می‌زند و بدین وسیله کاراکترهای تاریخی شبیه خوانش خطی تاریخ عکاسی، سریالی در یک سطح به خط نمی‌شوند تا ما آنها را به سلیقه خودمان گلچین کنیم، بلکه مواجهه آنان با زمان، مقابل و در برابر هم قرار می‌گیرد و بدین وسیله حقیقت درون دیالکتیک گونه‌های متنوع مواجهه با زمان تاریخی رخ نشان می‌دهد و ما را با گزینه انتخاب راستین با واقعیت تاریخی خودمان مواجه می‌کند و بدین وسیله است که از بی‌طرف ماندن در تاریخ عکاسی که نوعی عتیقه‌سازی مدرن است جدا می‌شویم.

به همین دلیل منتشرنشدن کتاب فرانک در آمریکا نه صرفاً یک مقوله مربوط

۱ - با درنظرگرفتن تمایز مواجهه هرکدام که بعدتر به آن می‌پردازیم.

به عکاسی، که این عدم موفقیت چنان‌چه واکر اوانز گفت به شکل شکست (در مقطعی)، پایه و اساس زمان دیگری را می‌نهد و آن چیزِ خوب را شکل می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت رابرت فرانک از دید منتقدانِ زمانه‌اش همان اشتباهی است که واکراوانز آن را نشانه درآمدن آن چیز خوب توصیف کرد. از طرف دیگر رابرت فرانک یک مهاجر جوان سوئیسی بود، همان دیگری در جامعه‌ای که نژادپرستی در آن نهادینه شده و بدین وسیله در کوتاه زمان نمی‌تواند «سوژهِ دیگری» را به رسمیت بشناسد مگر درون شکلی از ادغام[۱] در خود و هضم او درون خودش، به کلیت این هضم‌شدن بعدتر خواهیم پرداخت. نکته مهم بعدی اینکه هر دو زمان تاریخی خود را درون مجموعه، نمادین می‌کنند. اساساً قدرت هر دو مجموعه به قدرت نمادین‌کردن زمان وابسته است و این قدرت به این دلیل بوده که عکاس می‌دانسته درون آن زمان اجتماعی، چطور زمان تاریخی را نمادین کند و رابطه میان محتوا و فرم را به نسبتی منطقی و بر اساس مواجهه شخصی رسانده باشد و بدین جهت از شخصی‌کردن موضوع یا کلی‌کردن سلیقه شخصی اجتناب می کند و واقعیت تاریخی را بازتاب می دهد. با شناخت شخصیت هر دو عکاس به خوبی می‌توان موضع متفاوت و جایگزین آنها را درون زمان اجتماعی درک کرد. هر دوی آن ها به رغم اینکه به عینیت وفادارند، درون نوعی بازگشت به واقعیت اول یا امرتجربی است که زمان اجتماعی را درون اثر خود به زمان تاریخی تبدیل می‌کنند، برخلاف عکاسان آن دوران که درون موضوعات پراکنده می‌زیستند و قدرت پیونددهی و رسیدن به واقعیت کلی‌تری چون واقعیت تاریخی و بازتاب زمان را نداشتند این دو، درون جای پای خود، زمان تاریخی را بازتاب دادند. بنابراین هیچ یک مجموعه‌سازی و روایت را نه به شکل اول و وسط و آخر، (این قانون‌ها زاییده دستورالعمل مجلات و سلیقه جشنواره‌ها و بازارها است) بلکه از درون مواجهه شخصی خود با واقعیت صورت‌بندی و چون سوژه‌ای تاریخی درون زمانه اجتماعی عمل کردند.

«سوژه بخشی از حقیقتی است که قرار است بیاید و می‌تواند گزاره‌های مربوط به این آینده را ارزیابی کند، به زبان ساده، سوژه گره‌ای است بین حال و آینده‌ای که در آن واقع است. به عبات دیگر، سوژه در کارکرد اجباری‌اش قطعه‌ای از آینده است که برای به وجود آوردن آن آینده به عقب پرت شده است[۲]».

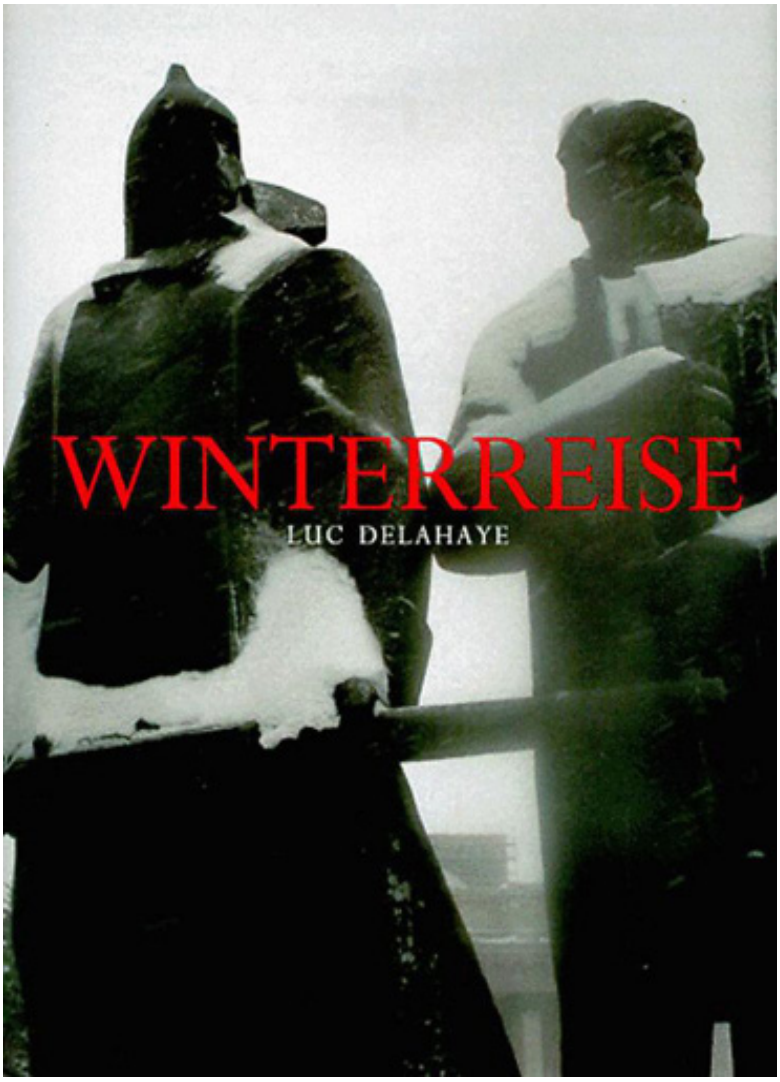
کنش رو به پس در عکاسی مستند که شکل‌دهنده مواجهه شخصی با واقعیت

---

۱ - Integration

۲ - The strange temporality of the subject: Badiou and Deleuze between the finite and infinite, Simon O'sullivan

است (چه تک‌عکس و چه در مجموعه) تداعی همین پرت‌شدن مدام به عقب است، آن هم درون زمان حال و بر اساس جای پاها. همان‌طوری که پیش‌تر بیان شد نتیجه این پرت‌شدن، شکافی است که سوژه از طریق ایده، مواجهه شخصی و فرم عکاسی خود در بازگشت، بر زمانه می‌اندازد و آن را به فراخور و جنس زیبایی‌شناسی‌اش تکان می‌دهد. چون شکافی که واکر اوانز و رابرت فرانک در بازگشت خود بر زمانه و تاریخ عکاسی آمریکا انداختند.



The book Cover, Winterreise by Luc Delahaye

مجموعه بعدی، مجموعه لوک دلاهای مربوط به دوران بعد از فروپاشی و بحران اقتصادی دهه نود در روسیه است.

«در زمستان سال ۱۹۹۸، عکاس فرانسوی لوک دلاهای به سراسر روسیه سفر کرد و درب خانه مردم را زد و از آنان پرسید چگونه زندگی می‌کنند. برای چهار ماه او با قطار از مسکو به ولادیوستوک سفر کرد و در چندین شهر برای مدتی ماند. در تابستان گذشته یعنی ۱۹۹۸، روبل (واحد پول روسیه) سقوط کرد و در چنین موقعیتی بسیاری از مردم احساس بدبختی و ناامیدی می‌کردند. لوک دلاهای رنج آنان را ثبت کرد و کتاب اثرگذاری نزدیک به ۱۰۰ فریم عکس را به نام (Winterreise) (سفر زمستانی) منتشر کرد. این کتاب مجموعه‌ای غیر معمول از عکس بود به دو دلیل سایز آن که اندازه یک رمان بود و نیز هیچ متن درخوری، -حتی مقدمه- در آن نبود. این می‌توانست آغاز کاری برای داستایوفسکی باشد. آقای دلاهای می‌گوید: «شخصیت‌ها آنجا وجود دارند. فقط می‌بایست با تمرکز بر جزییات، قصه‌شان را کامل کرد». موضوع کتاب غم‌افزا است اما عکس‌ها رنگی‌اند و به شکل غیر منتظره‌ای جذاب. دلاهای دراین‌باره می‌گوید: «آنجا کشوری است که آسمانش خاکستری است، ساختمان‌ها خاکستری، اما درون آن یک هذیان رنگی وجود دارد». تصاویر کتاب چون فیلمی صامت، زندگی افراد ناامید شده را با پیش‌زمینه کارخانه‌های از رده خارج، اتاق‌های خواب به هم ریخته و کثیف، کاغذ دیواری از مناظر ناپدیدشده روسیه و...را نشان می‌دهد. دلاهای در این باره می‌گوید: «می‌خواهم این مجموعه برای همه قابل درک باشد و به همان نسبت عمیقاً پررمز و راز، چون خواننده می‌بایست فضای کافی برای به کارگیری تخیل راجع به موضوع را داشته باشد». گاه به گاه عکس‌های کتاب توضیح کوتاهی دارند مانند: آناتولی گولیاکف[۱] کشته شده با چاقو، یا: اوگا رقص برای دو دلار، درون کتاب بسیاری از پرتره‌ها که حاوی بدن‌های رها شده در آشپزخانه یا در راه پله‌ها است با عنوان نوشیدن زیاد[۲] نشانه‌گذاری شده است.

---

۱ - Anatoly Goliakov

۲ - Overdose

Winterreise by Luc Delahaye

دلاهای درباره شکل‌گیری این سفر می‌گوید: «دوست عکاس‌ام ژیل پرس[۱]، پیشنهاد کرد برای الهام به این سفر بروم. من به جایی که رادیکال بود نیاز داشتم، رادیکال هم از جنبه اندازه (سیاسی) و هم وسعت روح ساکنانش». او یک ماه بعد برای رفتن به مسکو با دوربین خود آماده شد، عنوان کتاب نیز اشاره به آهنگی از شوبرت[۲] دارد که در مورد مسافران در سفر زمستانی است. دلاهای می‌گوید: «سفر زمستانی برای کشف صدا، رنگ، تنهایی و غم و اندوه است. می‌خواستم بر روی تنهایی خودم و کسانی که از آنان عکس می‌گرفتم، نقب بزنم». او اضافه می‌کند: «خودم بعد از سفر تبدیل شدم. احساس بزرگ‌ترشدن کردم چون وسعت روح مردم روسیه[۳]». کتاب را می‌توان در یوتوپ به شکل کامل و با توضیح کارشناس هنری دید، او کتاب را کامل اینجا[۴] ورق می‌زند.

---

۱ - Gilles Peress

۲ - Schubert - Winterreise

۳ - Russia in Winter: Bleak, Desperate, Beautiful by Amy Serafin, Nytimes

٤ - Photobook Winterreise by Luc Delahaye / Topshit Vlog 65

این مجموعه در قالب رپرتاژ اتفاق می‌افتد. درست است که او مردم را ملاقات می‌کند اما چون این مردم عمومیت دارند و شامل گروه خاص نمی‌شوند، مجموعه او به فتو استوری تبدیل نمی‌شود. دلاهای، بیش از تمرکزداشتن به روی یک اقلیت، یا گروه خاص در تلاش برای ثبت یک سفر درونی-بیرونی در زمان تاریخی مهمی در تاریخ روسیه است و از این نظر مجموعه او جنبه ادبی به خود می‌گیرد چون او خودش را نیز با مداخله زیبایی‌شناختی به درون مجموعه می‌آورد و در کاری غیر معمول این موضوع را از روی عمد در کتاب نشان می‌هد، آنجا که در یک صفحه کتاب، عکس خودش در آینه هتل را نیز درون مجموعه قرار می‌دهد.

Winterreise by Luc Delahaye

او درون امر زیبایی‌شناسی[1]، درون مواجهه مبتنی بر امر زیباشناسانه با واقعیت تاریخی روسیه رو به رو می‌شود و در نتیجه اثر او از چارچوب وقایع‌نگاری یا دنبال‌کردن وقایع در رپرتاژ خارج و بر محوریت انسان و رویداد زندگی او متمرکز می‌شود، حتی اگر آن موضوع در واقعیت، چیز قابل اهمیتی نباشد. او بر اساس رویدادهای زیست مردم عادی به تاریخ بزرگ‌تر اشاره می‌کند و لازم نمی‌بیند مخاطب تمامی آن رویداها را ببینید. چون اثرات آن را در قالب نشانه‌های تنهایی، انزوا، ابهام و پوچی و رنج‌های تهمانده بعد از یک فروپاشی

۱ - در فصل دوم کتاب به اهمیت تاریخی آن می پردازیم.

می‌توان در عکس‌ها مشاهده کرد.
بنابراین اگر به مجموعه در قالب رپرتاژ نگاه کنیم و سپس عکس‌ها را ببینیم، با موضوع مهمی مواجه می‌شویم. این موضوع می‌تواند برای ما چون یک یادآوری عمل کند و تأکیدی بر گریز از قالب و سبک تقلیدی باشد. او رپرتاژ را نه به عنوان یک قالب و شابلون بر رویدادهای در حال وقوع که به عنوان نوعی زبان تصویری برای بازتاب استفاده می‌کند. ماحصل کار این‌طور به نظر می‌آید که ما در طول تماشای عکس‌ها متوجه گزارش چیزی نمی‌شویم، بلکه از طریق انتخاب رپرتاژ به موضوع‌های متنوعی برمی‌خوریم که درون رمز و رازی پیچیده شده‌اند و همان‌طور که خود دلاهای اشاره کرد او تلاش دارد به زندگی مردم عادی نقب بزند و در آن فرو برود چنان‌چه خود آنان نیز درون چیزی فرورفته اند و این همان نکته است که به کلیت کار رمز و راز می‌بخشد؛ فرورفتنی که با بازگشت به آن، درون مداخله امر زیبایی‌شناختی با واقعیت ممکن می‌شود. بنابراین این مواجهه فرق دارد با حالتی که او تماشاچی زندگی دیگران است و چون سریال آنچه می‌بینند را بدون مداخله احساسِ متقابل درون قالب جای می‌دهد. او تماشاچی بی‌گناه مناظری که می‌بینند، نیست. بلکه از پیش خودش را درون آن بازمی‌یابد، برای همین او آنجاست و به یاد می‌آورد آن چیزی را که ما می‌بایست بعدها به یاد بیاوریم و برای همین است که از درون کنش خودش با وساطت تاریخ روسیه متحول می‌شود.
اینجا با توجه به اینکه عکس‌ها و انتخاب عوامل بصری کاملاً حرفه‌ای است ما حضور آنها را در وهله اول حس نمی‌کنیم بلکه آنها درون بیان و به درون رفتن این سفر به ما کمک می‌کنند، به عبات دیگر عکاس از طریق این به کارگیری مهارتش را نشان نمی‌دهد، بلکه به هدف و عمل به اقتضاهای آن مواجهه دولایه پاسخ می‌دهد.
ما در رپرتاژ بر اساس اولویت رویدادها و دنبال‌کردن آنها در موقعیت‌های متنوع به مجموعه‌سازی می‌پردازیم و از آنجا که این دنبال‌کردن درون نوعی مستندنگاری اتفاق می‌افتد، از طریق مواجهه و به کارگیری زیبایی‌شناسی و به میان آوردن امر مازاد است که آن رپرتاژ جان می‌گیرد وگرنه آن رپرتاژ به نوعی گزارش خبری از موضوع واقعی و روزانه تبدیل می‌شود که در جلسات پیشین میان آنها به شکل فلسفی تمایز قائل شدیم. اینجا می‌توانیم تمایز رپرتاژ مستند را با گزارش‌های دیگری که به اصطلاح مستند هستند اما تداعی و تکرار همان نگاه خبری درون امر روزمره‌اند را به شکل واقعی مشاهده کرد. براساس مباحثی که تا اینجا آمد می‌بایست به این نکته واقف باشیم که

نسبت زمان و واقعیت به دلیل خطی‌نبودن، حجم دارد. درآوردن این حجم باعث ایجاد فضا در روایت می‌شود و در مداخله زیبایی‌شناختی سوژه با موضوعات آشکار و تاریخی می‌شود. به عبات دیگر فضا به این معناست که در کلیت مجموعه ما دیگر با یک سطح یا خط از روایت مواجه نیستیم بلکه از طریق حرکت عکس‌ها با یک فضا مواجهیم که می‌توان درون آن حرکت کرد و به نتایج و کشف‌های دیگری دست یافت. نکته مهم اینکه شکل‌گرفتن این فضا درون کنش رو به پس و شناخت عکاس از فرم مواجهه پیشین خود با زمان تاریخی ممکن می‌شود. عکاس از پیش درون واقعیت در حال مواجهه با زمان تاریخی است و این مواجهه با بازگشت مدام او به عقب منجر به کشف نوعی زیبایی‌شناسی برای مواجهه راستین و شخصی‌تر و درنتیجه رؤیت امر مازاد می‌شود. در ادامه این مواجهه زیبایی‌شناختی است که انتخاب موضوع، تکنیک و روایت موضوعات برای عکاس انتخاب و روایت آن به دغدغه تبدیل می‌شود[۱] برای همین او با جهان خودش با جهان موضوع‌ها وارد مراوده و مواجهه می‌شود و این دو جهان درون بدن مجموعه عکس به هم می‌رسند و با هم یگانه می‌شوند.

حالا به چند نمونه موفق از فتواستوری رجوع می‌کنیم. فتواستوری می‌تواند داستان یک فرد باشد یا گروهی خاص از افراد و حتی اشیاء که واقعیت را به گونه دیگر بازتاب می‌دهند.

اینجا مجموعه فتواستوری دونالد وبر[۲] را از افراد در اتاق بازجویی پلیس اکراین می‌بینیم. او در توضیح می‌آورد:

دختران شاغل در خیابان، اراذل و اوباش، مخالفان و شرورانی که در این عکس‌ها نمایان هستند همگی یتیمان یک تاریخ مخفی اند! (تاریخ نوشته نشده).

---

۱ - جهت یادآوری، ما در جلسه اول درس‌گفتار تکنیک را مرحله آخر روند ایده، مواجهه، روش، بدن و تکنیک آوردیم چون به قول عزیزی خصلت منفی کار تکنیک را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد: تکنیک یک‌نواخت می‌کند، بی‌آنکه یگانه سازد.

۲ - Donald Weber

۲۶۲ عکاسی مستند پیشرو: علی شیرژیان

Book Cover, Donald Weber

Book Cover, Donald Weber

Donald Weber

در فتواستوری بعدی، پائولو وُود[۱]، گروه خاص دیگری را عکاسی می‌کند: چینی‌ها در آفریقا[۲]! او مجموعه خود را با جمله‌ای تکان‌دهنده شروع می‌کند:

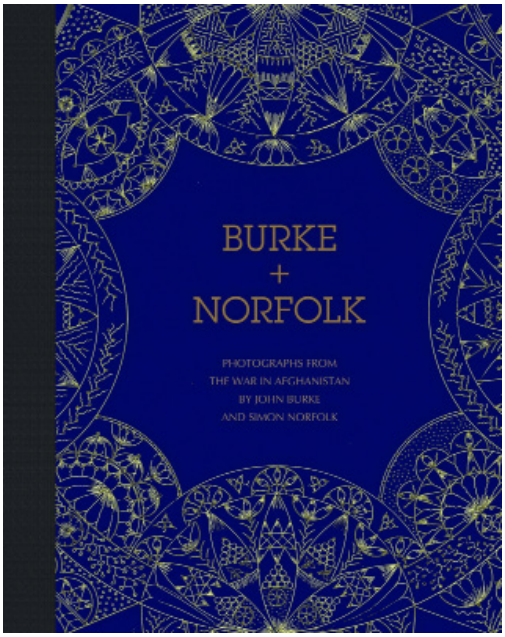
CHINAFRICA : Paolo Woods

در دهه گذشته بیش از یک میلیون چینی به آفریقا مهاجرت کرده‌اند، در حقیقت به همان قاره‌ای که مردم از آن مهاجرت می‌کنند. دولت پکن برای رفع عطش خودش به نفت، مس، اورانیوم و چوب، شرکت‌های دولتی و ماجراجویان چینی را به آفریقا گسیل می‌کند. هنگامی که روی این پروژه کار

۱ - Paolo Woods

۲ - CHINAFRICA

می‌کـردم، سـعی کـردم یـک زبـان بصـری ایجـاد کنـم (مواجهـه زیبایی‌شـناختی) تـا محتـوای فتوژورنالیسـم کلاسـیک را بـا عکاسـی پرتـره مخلـوط کنـد و بـه همـان نسـبت بـا عناصـر تصویـری اسـتعمار و عکـس تبلیغاتـی (عکاسـی سـهام) بـازی کنـد! مجموعه بعدی، فوتواستوری دیگری در افغانستان است.



Book Cover

Burke + Norfolk: Photographs from the War in Afghanistan by John Burke and Simon Norfolk

در ایـن مجموعـه سـیمون نورفلـک[۱]، یکـی از عکاسـان مسـتند مهـم انگلیـس، ردپـای عـکاس دیگـری را در قـرن نوزدهـم در افغانسـتان دنبـال می‌کنـد. او علاقـه منـد اسـت بدانـد اگـر جـان بورکـه[۲] در افغانسـتان بـود امـروز از چـه عکـس می‌گرفـت؟ بورکـه، در قـرن نوزدهـم از مستشـاران خارجـی در افغانسـتان عکـس می‌گرفـت و حـالا نورفلـک در سـال ۲۰۱۱، بـا همـان سـبک و ونتیـج، از نیروهـای خارجـی (نظامـی و سیاسـی) انگلیسـی و آمریکایـی در کنـار مـردم بومـی عکاسـی می‌کنـد و عکس‌هایـی از بورکـه را درون مجموعـه بـه عنـوان آرشـیو قـرار می‌دهـد. او می‌گویـد ایـن مجموعـه افغانسـتان

۱ - Simon Norfolk

۲ - John Burke / 1878-1880 in Afghanistan

متعلق به مجموعه بزرگ‌تری است که درباره نقش انگستان در افغانستان در قرن نوزده و بیستم است.

Simon Norfolk

این مجموعه یکی از متفاوت‌ترین مجموعه‌های مستندی است که در طول یک دهه از افغانستان درآمده است و این تمایز به شخصیت پشت آن و و نوع مواجهه‌اش با واقعیت افغانستان برمی‌گردد. او درون رخدادهای خبری روز که به تنهایی قدرت‌مند و چسبناکند هضم نمی‌شود، بلکه از آن فراتر می‌رود و رخدادهای امروز را به رخدادهای بلند مدتی در قرن نوزدهم و بیستم گره می‌زند.

این گره‌زدن ضمن اینکه زمان را از حالت خطی خارج می‌کند به رویدادهای امروز پرسپکتیو تاریخی می‌دهد و پس‌زمینه استعماری آن را که به سایه رفته دوباره به صحنه برمی‌گرداند. چنان‌چه امروز می‌بینیم چطور استعمار برخلاف مسیر دیروزش که با اشغال مستقیم، سرزمینی را مال خود می‌کرد و بعد با تعیین جانشین و نماینده از خودش به آن استعمار دوام می‌بخشید، امروز با جا خالی‌دادن و خلاء خودش درون موقعیت و پرکردن آن خلاء توسط نیروهای نیابتی، استعمار را به شکل دیگری پابرجا نگاه می‌دارد. بدین وسیله در همه عکس‌های خبری و شبه‌مستند از افغانستان این پس‌زمینه تاریخی، غایب است. این همان امر مازادی است که درون مجموعه نورفلک دوباره به امر واقع برمی‌گردد و این بازگشت توسط نوعی دنبال‌کردن ردپاهای عکاس دیگری ممکن می‌شود. چنان‌چه این دنبال‌کردن به شکل سوبژکتیو آن توسط رابرت فرانک در ادامه مواجهه واکر اوانز محقق شد.

درباره مجموعه فتواستوری دیگری از همین عکاس می‌خوانیم:

منظری که کتاب از طریق دنبال‌کردن فکر عکاس آن را آغاز و دنبال می‌کند تماشای ورقه‌هایی از یخ است، حباب‌ها، چین و چروک‌های منظره یخ‌زده زمستانی، این مناظر چیزی را درون خود پنهان کرده‌اند. رازی که آنها پنهان کردند موضوع تحقیقات پزشکی قانونی و سیاست در طول چند دهه بوده است و موضوع آن گورهای دسته جمعی یوگسلاوی سابق است، جایی که نیروهای صرب قربانیان اغلب مسلمان خود را دفن کردند نه یک‌بار، بلکه دوبار.

Book Cover: Bleed by Simon Norfolk

صرب‌ها پس از اطلاع از اینکه سازمان ملل خواهان پیگیری عوامل دخیل در این جنایت بزرگ است، هزاران جسد را متلاشی کرده و آنها را در گورهای دسته جمعی در مکان دورتری در شب دفن کردند. این نوآوری در جنایت، همان نقطه نگران‌کننده‌ای بوده که نورفلک علامت تأکید روی آن می‌گذارد، او داستان کشتارها و دفن مجدد و کشف گورهای دسته جمعی را از طریق مناظر روایت می‌کند. عکس او از دال‌های عکس جنگ پیروی نمی‌کند، این پروژه متفاوتی از او نسبت به پروژه افغانستان است. ما اینجا با شاهدان در سکوت و زیبای یخ‌زده طرف هستیم، همان مناظری که سراسر آن را برف پوشانده است، اما چشم‌انداز خود گواه حقیقت ماجرا است[۱]،...

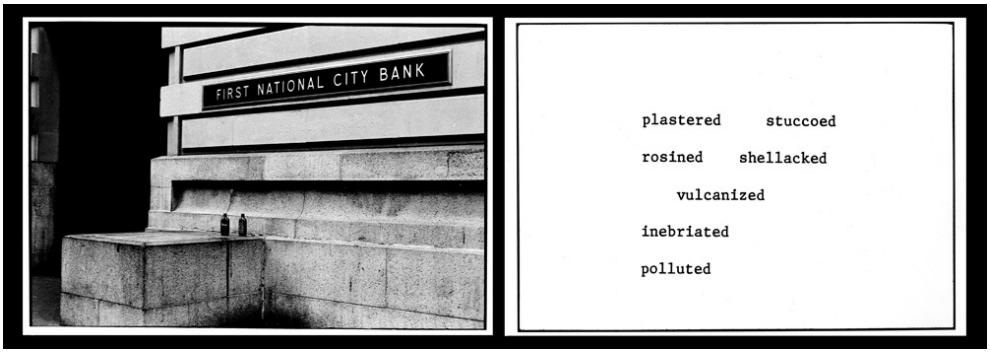
Bleed by Simon Norfolk

۱ - Photoeye.com

مقالـه تصویـری دنبال‌کـردن موضوعاتـی در واقعیـت اسـت کـه از پیـش درون مواجهـه عـکاس تبدیـل بـه ایـده شـده اسـت. بـه عبـات دیگـر ایـده بـه جـای موضـوع در بیـرون پیـش برنـده روایـت اسـت و عـکاس بـا بازگشـت بـه واقعیـت جـاری روایـت آن ایـده را ممکـن می‌کنـد. در ایـن حالـت عـکاس بـا مواجهه‌شـدن بـا موضوعـات بیـرون بـه امـر مـازاد نمی‌رسـد بلکـه ایـده‌ای کـه دارد خـود امرمـازادی اسـت کـه از درون زیسـت در واقعیـت بـه دسـت آورده اسـت و بدیـن وسـیله اسـت کـه هـر قـدر بـه سـمت ذهنی‌شـدن پیـش می‌رویـم گسـل و شـکاف‌های واقعیـت بـه چگونگـی قـرار گرفتـن آنهـا بـه شـکل لایه‌هـای اجتماعـی منجـر می‌شـود.

بـرای مقالـه تصویـری، مجموعـه عکـس منتقـد، نویسـنده و عـکاس آمریکایـی مارتـا رازلـر[1] را می‌بینیـم:

The Bowery in two inadequate descriptive systems (1974 - 1975), Martha Rosler0



The Bowery in two inadequate descriptive systems (1974 - 1975), Martha Rosler

۱ - Martha Rosler

در توضیح مجموعه آمده است: بووری (نام محله‌ای در آمریکا) میان دو سیستم توصیفی ناکافی.
این مجموعه ادامه روند کار رازلر[۱] راجع به زندگی شهری و نمایندگی از گروه‌های فقیر و محروم است.
این مجموعه از ۲۴ فریم تشکیل می‌شود و همان‌طور که در تصویر می‌بینید کنار هم قرار می‌گیرند، در هر فریم، عکسی از ویترین و کلماتی در سمت مقابل تایپ شده‌اند. این مغازه‌ها که در عکس مشهودند در امتداد خیابان بووری قسمت پایین منهتن نیویورک واقع است. این محله یک دهه است که با نام الکل و نوشیدن الکلی‌ها در آن مشهور شده است و برای هنرمندان، کلوپ‌ها و تئاترهای کوچک این خیابان شناخته شده است. از طرف دیگر واژه‌های تایپ شده در سمت راست قاب‌ها، لغاتی است که مارتا رازلر از مجلات در سال ۱۹۷۴ کنده است، این لغات به مستی و افراد مست اشاره دارند. اما این کلمات نه عکس را توصیف می‌کنند و نه عکس‌ها چیزی از متن را بازمی‌تابانند. رازلر با عدم ارتباط متن و تصویر، زمینه ارتباطی دیگری میان متن و تصویر ایجاد می‌کند.
مارتا رازلر به عنوان یک نظریه‌پرداز به همراه دوستان دیگرش (چند نفری) در دهه هفتاد میلادی، عکاسی مستند را از منظر حقیقت بار دیگر تئوریزه کردند. در فصل دوم به این نقش تاریخی و اهمیت آن بازمی‌گردیم. او نویسنده و هنرمند مهمی است و یکی از شخصیت‌های فرهیخته‌ای است که در طول این سال‌ها شناخته‌ام.
او در مصاحبه‌ای می‌گوید: «واقع‌گرایی آن چیزی است که ما از واقع‌گرابودن آموخته‌ایم.»[۲] بنابراین آموختن از واقعیت گواه واقع‌گرابودن است و به همان نسبت سوژه با آموختن[۳]، از واقعیت خود فرامی‌رود و به واقع‌گرایی‌اش عمق می‌بخشد چون واقعیت درون حرکت سوژه مسیر تحول را به او نشان می‌دهد. واقع‌گرایی و آموختن از واقعیت (شرط واقع‌گرایی است) درون حرکت سوژه است که به هم گره می‌خورند و ضرورتی که این دو را به هم وصل می‌کند، شکست‌های سوژه است. برخلاف تصور عموم واقعیت با رد درخواست ما به ما بی‌اعتنایی نمی‌کند بلکه برعکس واقعیت با رد درخواست دال راه رسیدن به

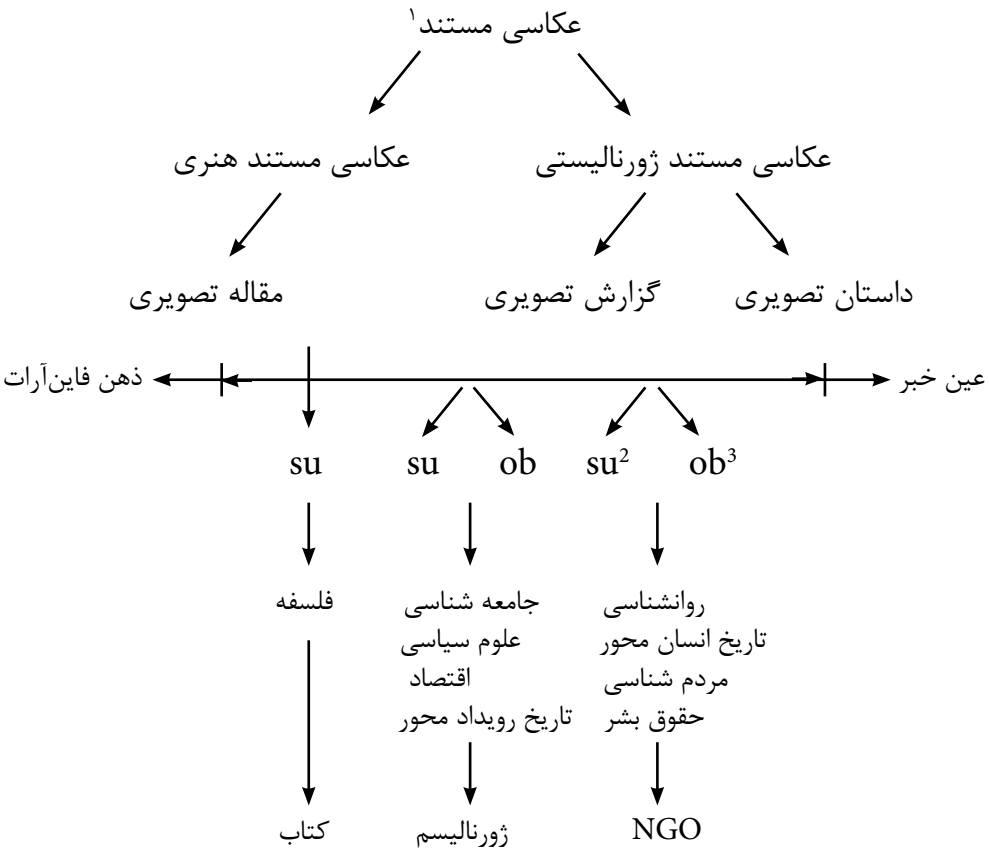
---

۱ - Martha Rosler

۲ - Art in the Spotlight: Martha Rosler

۳ - اهمیت و ضرورت آموزش اینجا خودش را نشان می‌دهد و نه در تلنبارکردن اطلاعات و تبعیت از نظام‌های مستقر دانش چه به شکل داخلی و چه خارجی آن. جا و نقش آموزش درون این نسبت معنا به خودش می‌گیرد به عبات دیگر آموزش بدون تحول فرد در واقعیت، خوابی خوشی بیش نیست.

خودش را نشان می‌دهد، رد درخواست دال توسط امر واقع، خودِ نتیجه است به شکل منفی آن و برای همین است که با به درون‌کشیدن شکاف و پایان‌دادن به آن بازی پیشین توسط پذیرش شکست در آن و آموختن از آن شکست و جرح و تعدیل و بازگشت دوباره سوژه به آن موقعیت است که راه دیگری در همان واقعیت باز می‌شود. درک این موضوع (لَب‌خوانی واقعیت وقتی با سکوت حرف می‌زند و به درخواست ما پاسخ نمی‌دهد) مستلزم فهمی است که امر منفی را به عنوان منطق واقعیت درک می‌کند و بدین وسیله از شخصی‌کردن آن سکوت به معنای واقعیتِ خنثی، بی‌معنا یا پوچ‌انگارانه اجتناب می‌کند. درون مکالمه‌ای این چنین در و با واقعیت است که واقع‌گرایی به خودش معنا می‌بخشد و سوژه با آموختن از شکست‌ها و بازگشت دوباره (از طریق کنش) به وضعیت، برحالت پیشین غلبه می‌کند و آن وضعیت قهر (متناقض) را به آشتی (وحدت در کثرت) تبدیل می‌کند (چنان‌چه در مرحله مجموعه عکس تناقض‌های مرحله تک‌عکس و پراکندگی‌های محتوایی و فرمی آن به نظم و وحدت در کثرت می‌انجامد و در مرحله پروژه پراکندگی‌های مرحله مجموعه به چنین نظمی درمی‌آید و به وحدت در کثرتی دیگر در بدن تازه‌تری تبدیل می‌شود) و بدین وسیله است که واقعیت متناقض پیشین درون وفادار ماندن به منطق واقعیت و واقع‌گرا ماندن دگرگون می‌شود. این دگرگونی اصیل نیست تا وقتی که از طریق نشانه امر واقع تصدیق شود، موضوع تصدیق امر واقع به واقع‌گرایی رنگ و عیار دیگر می‌دهد و حاوی این پیام کلیدی برای سوژه است که بالاخره شکاف میان محتوا و فرم در وضعیت پیشین رفع شده است.



۱ - در ادامه معرفی ژانر و ادبیات متعلق به آن، این نمودار نسبت میان آنها را درون بازه عین-ذهن نشان می‌دهد. همان طور که در این نمودار مشخص است عکاسی مستند در میان طیف عین-ذهن قرار می‌گیرد و بسته به آنکه سوژه مستند رویکرد ژورنالیستی دارد یا هنری مواجهه او میان بازه عین-ذهن درون پارادایم مستند حرکت می کند. ولی همان طور که در نمودار پیداست از یک جایی به بعد به سمت افراط در عینیت (خبری) یا در ذهنیت (فاین‌آرت) متمایل می‌شود که در آن صورت از پارادایم مستند خارج می‌گردد. شناخت این بیرون‌زدگی توسط تمایزهایی که میان مواجهه مستند با منطق نگاه خبری و فاین‌آرت در طول این درس‌گفتارها آمد، ممکن می‌شود. در ضمن همان طور که در جلسه پیشین درباره نسبت میان عکاسی مستند و علوم انسانی سخن گفتیم، طرح‌واره‌هایی از این نسبت با رویکردهای متنوع دانش در علوم انسانی را نیز آوردیم و در انتها ساختارهای ارائه متناسب با هر ادبیات تصویری را معرفی کردیم. این معرفی جهت آشنایی و فتح این باب است. چرا که می‌توان این نسبت‌ها را شبکه‌ای نیز مورد بررسی قرار داد. معرفی ساختارهای ارائه مربوط به هر رویکرد جهت معرفی فرم متناسب ارائه آن مجموعه‌ها به جامعه و دسترس‌پذیرشدن برای مردم موردنظر قرار گرفت. چون درون شناخت این نسبت‌ها سوژه می‌تواند از شکل آگاهی آن دانش برای کار خود الهام بگیرد و درون روند کار و ارائه اثر به کنش خود فرم شخصی و و هم‌زمان علمی ببخشد. از آنجا که نمایشگاه عکس توسط نوعی بازنمایی اتفاق می‌افتد شکل بازنمایی مجموعه ها را به تصمیم شخصی هر سوژه سپردیم.

۲ - subjective

۳ - objective

این دوره از درس‌گفتارها را با این عبارت به پایان می‌بریم:
«حداقل از زمان ادعای افلاطون مبنی بر اینکه اساس دانش «حقیقت» است، «نور» توسط قانون فلسفی غرب به عنوان منبع حکمت جهانی شناخته شده است. ارتباط ضمنی میان نور فیزیکی و عقلانیت بود که داگ پترسون[۱] را بر آن داشت تا در کتاب هنر آشتی[۲] ادعا کند که عکاسی (مستند) همتای بصری منطق دیالکتیکی است، زیرا دیالکتیک و عکاسی (مستند) هر دو اَشکال نورنویسی هستند.»[۳]

۱ - Dag Petersson

۲ - The Art of Reconciliation: Photography and the Conception of Dialectics in Benjamin, Hegel, and Derrida

۳ - The book review by Daniel Rubinstein