دیباچه

برگردان کتاب حاضر بنا بر ضرورت و نیازی مبرم شکل گرفت و در این بین، از میان چند کتاب معتبر، کتاب حاضر به دلایل گوناگون برگزیده شد. در این کتاب اهمیت ابتدایی متعلق به تصاویر است و نوشتار در حکم عاملی تکمیل‌کننده و کمکی است. کتابهای دیگری هم بودند که برای ترجمه و درس «تجزیه و تحلیل و نقد عکس» مفید می‌نمودند اما در آنها حرف اصلی به مباحث کلی‌تری باز می‌گشت که کمتر واجد لحنی شخصی و عکاسانه بود، نوشتار اهمیتی اساسی داشت و عکسها در تأیید نوشتار می‌آمدند. اما در این کتاب (البته در متن اصلی) حتی به لحاظ فیزیکی، عکس و نوشته جایگاهی یکسان دارند. از دیگر ویژگیهایی که این کتاب را نسبت به کتب دیگر متمایز می‌کند، خلاصه‌بودن و ایجاز مطالب آن است، و نیز قالب ارائه مطالب و نحوه آرایش تصویر و نوشتار، که خواندن را برمی انگیزد و خوانش آن نیاز به دورخیزی یکی دو هفته‌ای ندارد. خوبی دیگر این کتاب تفکیک عکاسان از یکدیگر است و اینکه (با چاپی مناسب) می‌تواند به منزله یک مجموعه عکس هم به کار دانشجویان بیاید؛ و مهمتر از همه، حکم مرجعی مطمئن را دارد. اما به هر حال جای بعضی از عکاسان (بخصوص هنرمندان متأخر) در آن خالی است، لیکن با توجه به سال اولین نوبت انتشار کتاب و نوع رویکرد سارکوفسکی به عکاسی در مقام هنری مدرن، و اینکه کتاب حاضر برای دوره نخست درس «تجزیه و تحلیل و نقد عکس» در مقطع کارشناسی، ترجمه شده است، می‌توان این به ظاهر کمبود را توجیه کرد .از سویی دیگر، چنین کتابی نیاز به بخش نسبتا مفصلی در باب نقد و تحلیل عکس و عکاسی داشت تا به گونه مطلوبتری از عهده وظیفه آموزشی خود برآید. بدین ترتیب کتاب حاضر از دو بخش کلی تشکیل می‌شود: بخش نخست که گفتاری در باب نقد و تفسیر در عکاسی است و نوشته مترجم ؛ و بخش دوم که کلاً به برگردان کتاب سارکوفسکی اختصاص دارد.

بخش نخست هر چند به مباحث و نظریات کنونی‌تر هم اشاره خواهد داشت، اما بیشتر معطوف به بستر و نگرشی است که جنبه‌های تاریخی و کلاسیک عکاسی را مدّ نظر دارد، یعنی جنبه‌هایی که کتاب سارکوفسکی از دلشان بیرون آمده است. (با این حال درخصوص عکاسی دیجیتال و الکترونیک و عکاسان پست‌مدرن بحثی به میان نیامده است؛ باشد که در موقعیتی دیگر، یا توسط کسان دیگر، به آنها نیز پرداخته شود.) برای آنکه متن یکدستی، شیوایی و سهولت خوانش خود را حفظ کند، از کاربرد و ذکر مکرر گیومه، زیرنویس، ارجاعات و منابع پرهیز کرده‌ام اما برای رجوع به اصل مطالب، مشخصات منابع را در پایان همین بخش نخست آورده‌ام، و اگر هم نقل‌قولهایی در گیومه آمده‌اند همگی از همین منابع برگرفته شده‌اند. پیتر برگر و توماس لوکمان در دیباچه کتاب شورانگیز و جذاب خود، ***ساخت اجتماعی واقعیت***، مطلبی را بیان می‌کنند که من هم به گونه‌ای شخصی آن را در اینجا می‌آورم: به قول ابن عربی، عارف بزرگ اسلامی، «پروردگارا ما را از دنیای نامها رهایی بخش»؛ هویداست که رویکرد موجود در بخش نخست، از «هیچ» سرچشمه نگرفته است،[1] ولیکن دلیل امتناع از اشاره جابه‌جای نامها و منابع، آن بود که مسئولیت این نوشته

1. پیتر برگر و توماس لوکمان، *ساخت اجتماعی واقعیت* رساله‌ای در جامعه‌شناسی شناخت، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول 1375.

و نظرات مزبور را خود برعهده بگیرم، و در وفور اندیشه‌ها و تجربیات نازیسته، افکارم را بـه دنیـای توخـالی و بی‌ترس‌وهراس نقل قولها تبدیل و تحدید نکنم.

اما در خصوص ترجمه گفتنی است که سعی‌ام بر آن بوده تا با حفظ امانت، مفاهیم کتاب را منتقل کنم (البته با آگاهی و اقرار به تمامی محدودیتهای ذهنی و زبانی خویش). شاید همین امر کمی از روانی ترجمـه کاسته باشد ولی دقت و اطمینان بر روانی نثر فارسی اولویت داشت. تلفظ اصطلاحات، اسامی و واژه‌های فنی براساس کشور موردنظر و یا عرف جامعه عکاسی ما صورت پذیرفته است. البته بـه دلیـل پـاره‌ای ملاحظـات فرهنگی و اجتماعی، عکسهای چند عکاس دستکاری شد و در مواردی که گریزی نبود یا لطمه‌ای به نوشـتار نمی‌زد، آثار دیگری از همان عکاس جایگزین آن تصاویر شد، که عنـوان تصـاویر اصـلی در پانوشـت قسـمت مربوط به همان عکاس آمده است (نام این عکاسان بدین قرار است: ادوارد مایبریج، ادوارد وسـتون، مـن ری، ارنست جِی. بلوک، اگوست ساندر، هری‌کالاهان، ویلیام کلاین). به هر حال دلیل اصرار سارکوفسکی بر اینکـه همین عکس از همین عکاسان به چاپ برسد آن است که این عکسها متعلق به مـوزه هنـر مـدرن نیویـورک است نه اینکه بهترین عکس این عکاسان باشد؛ در نتیجه با اینکه می‌دانستیم به اصالت کتاب لطمـه خواهـد خورد اما بهتر دیدیم در مواردی جای برخی عکسها را با عکسهای دیگـری از همـان عکاسـان تعـویض و در موارد دیگر در تصویر دست ببریم تا بنا بر مقتضیات عرفی و فرهنگی جامعه ما قابـل انتشـار شـود. در مـورد اصطلاحاتی همچون داگرئوتیپ، کالوتایپ، چاپ آلبومین و... در پیوست کتاب حاضر توضـیح داده‌ام. لازم بـه ذکر است که تمامی پیوستها، پانوشتها و عباراتی که در [ ]آمده‌اند، از مترجم است.

در اینجا باید یاد دانشجویان عزیزی را گرامی بدارم که با گفتگوها، اظهارنظرها، پرسشها و شـور و شـوق خود، عامل اصلی پدیدآمدن این کتاب بودند، با این امید که آنهـا نیـز بـه نوبـه خـود بـا صـداقت و بینشـی معصومانه، ارزش تصویر و لذت حاصل از آن را، که با آزادی، تعالی، اخلاق، آرمان، انسانیت، نیکـی، فضـیلت، دوستی، نجابت و از همه مهمتر با هستی، نسبتی تنگاتنگ دارد، با کار و کنش خویش تجلی ببخشند و فضـا را برای خود، دوستداران و آیندگان این رسانه عجیب، فرح بخش کنند.

در پایان باید سپاسگزار تلاش تمامی کسانی باشم که در شکل‌گیری این کتاب سـهم داشـته‌انـد بـویژه: همیاریهای دکتر زهرا رهنورد؛ پی‌گیریها و تلاشهای خانم سهیلا مقدم‌گل‌محمدی؛ دلسوزیهای استاد گرامـی آقای منصور براهیمی، که جای چنین کتابی را در حوزه دانشگاهی خالی دیدند و بـا همـدلی بسـیار و نیتـی پاک، از هیچ کوشش و تشویقی دریغ نکردند؛ ویرایش و نکته سنجیهای خانم مریم جابر؛ و نیز مثل همیشـه از دوستان عزیزم علی‌اکبر علیزاد، به خاطر بازخوانی ترجمه و مطابقت آن با متن اصـلی، حکمـت شـریفی و سالومه منوچهری، به خاطر بازخوانی و توصیه‌ها و تذکرات مختلف دیگر.

امیدوارم که با انتشار این کتاب، جامعه عکاسی ما خصوصا قشر دانشگاهی، بتواند این گونه نوشته‌ها را با نوشته‌هایی که در جاهای مختلف، کم و بیش به نام نقد و تحلیل عرضه می‌شود، مقایسه کرده، تمـایز میـان آنها را مشخص‌تر درک کند.

ف. آ.

فروردین 81

درآمدی بر نقد و تحلیل عکس

فیلسوف باید از تأمل در عکاسی، یعنی نوشتار نور، آغاز کند.
ژاک دریدا

این نوشته در مقام آشناسازی دانشجویان با مقوله نقد و تفسیر، نگاهی است اجمالی به بعضی از جریانها، اندیشه‌ها و اندیشمندان در حوزه عکاسی، که اساسا با خوانش عکسها سروکار دارد و نه باساختن و یا گرفتن عکسها؛ هرچند چنین رویکردی، حداقل از طریق ابراز یا شناخت دغدغه‌ها، موضوعات و مضامین جدید و قدیم عکاسی، برنحوه عمل و نظر عکاس نیز تأثیرگذار خواهد بود، چرا که بخشی از فعالیت و کنش هنری، واکنش نسبت به آراء و آثار گذشتگان است. بر این اساس باید نظریه را مطالعه کرد، زیرا خوانش تصویر از جانب ما، منوط به خوانش و فهم آن نظریه‌هاست و تأثیر آن در عمل و کاربست هنری (عکاسان و منتقدان) انکارناپذیر است. از قرار معلوم، بایسته است که آگاهانه با مباحث نظری و شیوه هایی که به واسطه آنها، عکسها معنادار می‌شوند، درگیر شد و درک انتقادی خود را گسترش داد و تعمق بخشید.

وقتی کل تاریخ، سبکها و معیارهای مختلف هنر را در نظر می‌آوریم، آشکار می‌شود که نمی‌توان از معیاری عینی و ثابت و همه‌پسند سخن گفت و حتی مرز میان نقد و تحلیل و تفسیر بسیار باریک می‌شود و به زعم بسیاری، دیگر مرزی نخواهد بود. برهمین اساس، کتابهای درسی و دانشگاهی عموما از تناقضی برخوردارند که می‌توان گفت حسن ناخواسته آنهاست: اینکه چنین کتابهایی، معمولاً چهارچوبی را فراهم می‌آورند تا دانشجویان مبتنی بر آن چهارچوب عمل کنند، اما از سویی دیگر برای هضم مطالب آنها و درونی‌کردن اندیشه‌های مطرح‌شده در آنها، اتفاقا باید از آن چهارچوب فراتر رفت و یا حتی انکارش کرد. در واقع یادگیری (شناخت و درک) آن اندیشه‌ها، مستلزم به هم ریختن و دگرگون کردن آن چهارچوب فرضی است و البته این امر به دانش و قوه ذهنی، دغدغه‌های عمیق و شخصی و براهین متقن نیاز دارد. از طرفی وجود دانش و اطلاعات و یا آشنایی با چنین اندیشه‌ها و مضامینی باید عاملی باشد در جهت جذب و درک آموزه‌ها و آثار متفاوت و ناآشنا و گاهی متضاد، نه عاملی در جهت انکار و سرکوب آنها؛ به عبارت دیگر ما از طریق اندیشیدن (تحلیل و تفسیر و نقد) فرصت و امکانی را برای آشنایی، درک، پذیرش و در کل، ارتباط با چیزهای مختلف به دست می‌آوریم و اینچنین دنیایمان را گسترش می‌دهیم. در غیر این صورت دانش ما درصدد تقلیل و کاهش دنیای ما برمی‌آید و چنین چیزی جولانگاه اندیشه ما را نیز محدود خواهد کرد، گو اینکه خود ظهور عکاسی، مفاهیم و موضوعات و حتی احساسات تازه‌ای را در برابر ما قرار داده است.

نقد و عکس به لحاظ ساحت وجودی با هم متفاوتند، به لحاظ وسیله و ابزارشان با هم متفاوتند، به لحاظ ذهنیتی که آنها را به‌وجود می‌آورد با هم متفاوتند، پس با توجه به این تفاوتها باید بحث را پیش برد. تحلیل عکس و عکاسی نوعی فرایند و سخن عقلانی است که در ساحت دنیا و تجربه روزمره اتفاق می‌افتد. این ساحت می‌تواند حکم سکوی پرشی باشد برای جهش به دنیایی دیگر و ذهنی‌تر، دنیایی که با مفاهیم و احساسات انتزاعی و معمولاً متعالی سرو کار دارد. طبق این نگرش، تحلیل عکاسی و نقد آن، یافتن و

برشمردن کمبودها، ایرادها و ضعفهای عکس و عکاس نیست (یا حداقل در اینها خلاصه نمی‌شود)، بلکه ایجاد فضایی است که عکس در آن حائز معنا و مستعد تجربه شدن می‌شود. از سویی هر تحلیلی مبتنی بر نوعی نظریه است در واقع، یک تحلیل عینی، بی‌طرف، درست و مقبول همگان وجود خارجی ندارد. و در این تعارض و توافق تحلیلهاست که اثر هنری (در اینجا عکس) واجد معنا می‌شود و این تحلیلها، بنابر بستر معنایی عکس، معناسازی می‌کنند و یا به سرچشمه‌های معنا ره می‌جویند، و عکس از آنجا که زاییده دوران و تفکر مدرن و متأخر است، مثل غالب آثار هنری این دوران و رویکرد غالب منتقدان معاصر به آثار گذشته، چندمعنایی می‌شود.

عموما بحث در مورد عکس و عکاسی وتفسیر و تحلیل آنها، معطوف به چهار مقوله کلی است و ارتباط تنگاتنگی با تغییر و تحول آنها دارد: زیبایی‌شناسی و فنّاوری، تاریخهای عکاسی، تاریخ اجتماعی، و بحثهای هم روزگار منتقد. عوامل تعیین‌کننده چنین بحثها و ارزیابیهایی، نوع وسیله و ویژگیهای خود اثر، کاربرد آن و زمینه ارائه آن خواهد بود. بحث عکاسی، با بحث تاریخ هنر و نظریه هنر ارتباطی تنگاتنگ دارد. وفور عکس، همگانی شدن و کاربرد عمومی دوربین و عکاسی، سهل‌الوصول بودن عکاسی و ثبت تصویر، عینی‌بودن آن، تصویری‌شدن دنیا و موارد دیگر که عموما زاییده روح و تفکر عصر روشنگری و مدرنیته‌اند، پرسشها و معضلات گوناگونی را در مباحث نظری و زندگی عملی پدید آورده‌اند. در این میان، تحول ارتباط عکاسی و هنر را می‌توان به سه بخش عمده تقسیم کرد: قرن نوزدهم، جنبشهای هنر مدرن، اواخر قرن بیستم. البته این تقسیم بندی به نوعی پیشرفت اشاره ندارد بلکه بیشتر ناظر بر لحظات متفاوت و شرایط متغیری است که برای هنر عکاسی، پیش آمده است.

اساسا اختراع عکاسی منوط به بعضی اختراعات و پیشرفتها در صنایع الکتریکی، نورشناسی و شیمی بود. پس در آغاز به عنوان صنعت پا به عرصه وجود گذاشت و یا به عبارت بهتر با خواست و نگرش صنعتی و کاربردی امکان بروز یافت، آنچنانکه از گفته‌های مخترعان و مدافعان اولیه این رسانه نیز برمی‌آید. بنابراین عکاسی، تاریخی مختص به خود نداشت، ظاهرا نابهنگام بود و به یکباره زاده شده بود. لیکن پیش‌فرض اصلی ما در نوشتار حاضر، این است که عکاسی، هنر است، هر چند با هنرهای دیگر تفاوتهای آشکار و بنیادین دارد؛ به بیان بهتر ما در ساحت هنر در مورد عکاسی سخن می‌گوییم، در ساحتی زیبایی‌شناسانه.

تالبوت[1] عکاسی را ***قلم طبیعت***[2] نامید. میل قرن نوزدهم به جستجو و کشف،ثبت و دسته‌بندی تجربه بشری، موجب شد که مردم، عکاسی را به مثابه روش مستندنگاری طبیعت در نظر آورند، که ظاهرا عاری از امر غیرعقلانی، روحی و خیالی بود، از این رو مورد توجه منتقدان و اکثر فرهیختگان و هنرمندان آن زمان قرار نگرفت. البته عکاسان به دو طریق در برابر این امر واکنش نشان دادند: یا می‌پذیرفتند که عکاسی تا اندازه‌ای با هنر (البته هنر در حوزه فکری آن زمان) تفاوت دارد و سعی می‌کردند که ویژگیها و ظرفیتهای خود این رسانه را کشف کنند (حتی اگر هیچ نسبتی هم با هنر نداشت)؛ که در این میان می‌توان به کسانی همچون اوژن‌آتژه، نادار، ماتیو بردی، الکساندر گاردنر، جاکوب ریس اشاره کرد و یا عکاسی را چیزی بیشتر از

1. Henry Fox Talbot (1800-77)

۲.Pencil of Nature : نام کتاب مصور تالبوت، که اولین کتاب عکس بود، حاوی 24 کالوتایپ.

تصویرسازی مکانیکی قلمداد می‌کردند که می‌شد با به‌کارگیری بعضی ازشیوه‌ها، آن را بـه نقاشـی نزدیـک و شبیه کرد. «عکاسی تصویرگرا»[1] که به پیکتوریالیسم[2] معروف است، از دهه1850 به بعد، درصدد برآمد تا بر این مشکلات چیره شود و در این راه از آرایش تمامی عناصر ترکیب‌بندی نقاشـانه و زدودن نشـانه‌هـایی کـه حسی از تولید مکانیکی داشت، بهره گرفت. برای مثال عمدا وضوح تصویر را از بـین مـی‌بردنـد، ازموضـوعات تمثیلی، از جمله صحنه‌های مذهبی در روایات کتاب مقدس، سود می‌جستند، شیوه چـاپ گـام بیکرومـات [3] رابه کار می‌گرفتند تا به چاپهایشان جلوه‌ای از بوم نقاشی ببخشند.

از سوی دیگر، عکاسانی بودند که از کیفیات و خصوصیات عکاسی صریح[4]تجلیل می‌کردند و تأکیدشان بر مستند نگاری مستقیم از دوران مدرن (امریکا) بود، که می‌توان به آلفرد استیگلتس، برنیس‌ابوت، پل استرند، ایموجین کانینگهام، انسل ادمز و ادوارد وستون اشاره کرد. به نظر ایشان عکاسـی نـوعی نقاشـی تـک رنـگ (مونوکروم) نبود. آنها به توانایی و قابلیت عکاسی، یعنی ثبت دقیق دنیای بصری، علاقه‌مند شدند و در حـالی که به ویژگیهای ذاتی آن توجه داشتند، سعی می‌کردند تا جایگاه، کمال و ظرافت صوری نقاشی را نیز به آن ببخشند. درست است که عکاسی هر آنچه در جلوی لنز و در درون کادر قرار دارد بـدون گـزینش و دخالـت ثبت می‌کند (و براین اساس از هنر فاصله می‌گیرد) اما خودِ وجود کادر نوعی گزینش و دخالت بوده و هست. در واقع هر چند عکاسی چندان با مفاهیم «حقیقت و زیبایی»، که در نقاشی بسیار به کار می‌رفـت، سـروکار نداشت چرا که مبتنی بر رویدادهای احتمالی و ممکن، پیشامد و حوادث بود، و در قلمـرو «امکـان خـاص»[5] فعالیت می‌کرد، اما می‌توانست توجه ما را به چیزهایی کهمورد توجه نیستند و یا ما به آنهـا آگـاهی نـداریم، جلب کند و دید تازه‌ای به ما ببخشد.

هر چند مدرنیسم و رویکرد آن به هنر و نظریه به داد عکاسی رسید و عامل اشاعه و اعتبار عکاسی شد و جایگاه آن را در دنیا و فرهنگ تثبیت کرد، اما عکاسی خودش حامل و شکل‌دهنده مدرنیسم هـم بـود و بـه نوعی زمان و مکان را به هم ریخت. عکاسی مدرن در نیمه اول قرن بیستم، روش دیدن بخصوصی را پیشنهاد کرد. عکاسان سعی می‌کردند دنیا را به گونه‌ای نشان دهند که تا به حال دیده نشده بود. چشـم / عکـس[6] را بهعنوان «حقایق» افشاشده ادراک می‌کردند. عکسها، اسناد و مدارکی بودند که دنیای متغیر نمودها و ظواهر را به چنگ می‌انداختند. لازلوموهولی ـ ناگی[7] در دهه دوم قرنبیستم، مـی‌گفـت کـه اکنـون دیـد و تصـورما تصحیح خواهد شد و سنگینی و بار اَشکال فرهنگی گذشته از شانه‌های ما برداشته می‌شود. بدین ترتیب دنیا از اَشکال سنتی و سلسله مراتب ارزشها پاک می‌شد و آزادانه‌تـر مـورد مشـاهده قـرار مـی‌گرفـت. بـه گفتـه پل‌استرند، اکنون امریکا را می‌توان به زبان امریکا بیان کرد بی آنکه تحت تأثیر نفوذ مکاتب هنری پاریس یـا فرزندان بی‌بنیه آنها قرار بگیرد. بنابراین عکاسی همچون پدیده‌ای که بیرون از تاریخ رشد و تحول یافته بـود، در نظر آمد، یعنی عکاسی محصول تجربه بشری بود و نه محصول میراث فرهنگی.

1. pictorial photography
2 pictorialism .
3. Gum bichromate
4. straight
5. contingency
6 eye/photograph
73Laszlo Moholy-Nagy

عکاسی در دورانی بحرانی و انتقادی به دنیا آمد. چیزی به نام عکاسی در مقام موضوع، عمل یا فرمی واحد وجود نداشته است، بلکه بیشتر انواع مختلفی از عمل و گونه‌هایی از تصویر بوده که به کارهای مختلف و کاربردهای اجتماعی متفاوت پرداخته است. با این حال بحثهایی که در مورد ماهیت این رسانه وجود داشت، اغلب یا تقلیل‌گرا بوده است ــ یعنی ماهیتی را می‌جستند که از بدنه عکاسی می‌کاست و آن را به مشخصه‌ای تقلیل می‌داد که از اَشکال اجتماعی یا زیبایی‌شناختی فراتر می‌رفت ــ و یا اکثرا توصیفی بود و کمتر در مورد آن به طور منسجم نظریه‌پردازی شد.

«نظریه» را می‌توان دستگاه منسجم ادراکاتی دانست که پیرامون موضوعی خاص می‌گردند و به نحوی شایسته اثبات شده یا بالقوه می‌توانند اثبات شوند. نظریه، شرایط فرهنگی و عقلانی ویژه‌ای را منعکس می‌کند. تحولات نظری در درون شیوه‌های تفکر رایج (پارادایم)[1]، که محدوده تخیل و تفکر دانشگاهی را تشکیل می‌دهند، بسط می‌یابد.

در سالهای اخیر دو بحث نظری در مورد عکاسی پدیدار شده است: ابتدا رویکردهایی که بر رابطه تصویر و واقعیت پایه‌ریزی شده؛ دوم رویکردهایی که بر اهمیت تفسیر تصویر، از طریق خوانش عکس (و نه عکس‌گرفتن)، تأکید دارد. در قرن بیستم عکاسی همچنان به وظیفه خود، یعنی بازتولید «واقعگرایانه» تأثیرات و جلوه‌های واقعیت ادامه داد. مفهوم «استناد» و «ثبت و سند» در عکاسی یعنی ترکیب همزمان این دو مفهوم: «این موضوع آنجا بود» و «من آنجا بودم». بعد از جنگ جهانی دوم در اروپا، منتقد آلمانی زیگفرید کراکائر[2] و منتقد فرانسوی آندره بازن[3] و در امریکانیز سوزان سانتاگ[4] بر رابطه هستی‌شناختی عکس عکس با واقعیت و واقعگرایی عکاسی صحهگذاشتند. البته بحث واقعگرایی عکاسی به قدمت خود عکاسی است و در میان خود عکاسان عموما از ابتدای قرن بیستم به این سو به شکل جدی توسط آراء و نظریات استیگلتس و پیروانش، و نیز اعضای گروه اف/64و عموم مدرنیست‌هایی که در پی رسیدن به ماهیت و خصیصه ذاتی عکاسی در تقابل با هنرهای دیگر بودند، مطرح شد. اما چنین موضوعی در نگرش منتقدان اروپایی شکل مستدل‌تر و منسجم‌تری به خود گرفت.

زیگفرید کراکائر (1889ـ1966) همچون آندره بازن، اساسا در حوزه سینما می‌اندیشید و دلمشغولی اصلی‌اش تصویر سینمایی بود و از همین منظر، عکاسی را مورد بررسی قرار می‌داد چون تصویر عکاسانه را پایه تصویر سینمایی می‌دانست. به نظر او تمامی هنرها ویژگی موضوع خود را می‌زدایند، اما عکاسی و سینما آن را آشکار می‌کنند. عکاسی شدیدا با واقعیت عینی ارتباط دارد و به آن وابسته است، واقعیتی که بی‌انتهاست و دربرگیرنده حوادث و رویدادهای اتفاقی و امکانات است. در واقع عکاسی و عکس، برخلاف هنرهای دیگر، خود را جایگزین واقعیت نمی‌کنند بلکه رابطه ما را با شیء بودنِ پدیده‌های هستی حفظ می‌کنند.

---

1. paradigm: مدل، انگاره، سرمشق؛ اصطلاحی که توماس کوون (Tomas Kuhn)، دانشمند و فیلسوف علم، در فلسفه علم و در کتاب *ساختار انقلابهای علمی* آن را به کار برد.

2. Siegfreid Kracauer

3. André Bazin .

4. Susan Sontag

اما با اهمیتی بیشتر، اکثرا آندره بازن (1918ـ1958) را به عنوان نماینده اصلی و برجسته واقعگرایی در عکاسی و بالاخص سینما، به شمار می‌آورند. رویکرد بازن به عکاسی نیز همچون کراکائر، ناشی از جستجوی سرچشمه‌های تصویر سینمایی و راهیابی به حوزه سینما بود. اما با این حال مقاله مهم و تأمل‌برانگیز او با عنوان «**هستی‌شناسی تصویر عکاسی**»[1] بسیار شورانگیز و معصومانه است. به زعم او، عکاسی‌به لحاظ هستی‌شناختی، وابسته به جهان است و تفسیری معنادار از آن ارائه می‌کند و صرفا گرته‌برداری از آن نیست. نگاه بازن به واقعگرایی عکاسی (و سینما) در کل به دو عامل معطوف است: یکی اینکه دوربین ثبت دقیق و خودکاری از موضوعِ روبه روی خود به دست می‌دهد و دوم اینکه به لحاظ روانشناختی، بیننده از وجود واقعیت و موضوع مطمئن است، و واقعگرایی عکاسی و عکس، پیامد باور بیننده به این دو است. بر این اساس دوربین عنصری مکاشفه‌گراست تا مبدع. بازن همچون غالب عکاسان و نظریه‌پردازان عکاسی، برسویه ثبت و شباهت عکس با واقعیت تأکید دارد، اما این واقعگرایی در نظر بازن، با توجه به زمان و مرگ، معنا و اهمیت می‌یابد. در اینجا (و در ابتدای مقاله خود) او از عقده‌ای به نام «عقده مومیا» نام می‌برد: «روانکاوی هنرهای تجسمی نشان می‌دهد که عمل مومیاگریِ مردگان عاملی اساسی در تکوین این هنرهاست. این فرایند نشان می‌دهد که در منشأ نقاشی و پیکرسازی، نوعی عقده مومیا نهفته است.» بدین ترتیب در نظر بازن، تصویر عکاسی صرفا از دغدغه شباهت داشتن با جهان فراتر می‌رود و به نوعی به خود مصداق تبدیل می‌شود: «تصویر عکاسی در واقع خود شیء است، شیئی است که از شرایط زمانی حاکم بر خود رهایی یافته است. تصویر عکاسی ممکن است مبهم و بدشکل و بدرنگ باشد ولی در هر حال به واسطه همان فرایند تکوین خود، با هستیِ مدلی که بازسازی کرده است اشتراک دارد؛ این تصویر، همان مدل است.»

از مهمترین منتقدان عکاسی، می‌توان به سوزان سانتاگ (متولد 1933) اشاره کرد. سانتاگ عکس را به مثابه «ردپایی» که مستقیما از واقعیت گرته‌برداری شده، تعریف می‌کند، مثل جای پا یا نقاب مرگ[2]. کتاب عمیق و تأثیرگذار او با عنوان ***درباره عکاسی***[3]، اساسا بر دید واقعگرای عکاسی مبتنی است، یعنی گستره‌ای که در آن، تصویرآن لحظه از واقعیت را بازنمایی می‌کند که عکس آن گرفته شده است. او عکس را به مثابه ابزار منجمدکردن لحظه‌ای از زمان در نظر می‌گیرد. از طرفی مرکز توجه او، حالت اِسنادی و گزارشی عکاسی، و گواه فعالیتهایی همچون توریسم و جهانگردی است. سانتاگ رویکردی انتقادی به عکاسی دارد و روی چندان خوشی به آن نشان نمی‌دهد و بیشتر به سوءاستفاده‌های ناشی از این واقعگرایی می‌پردازد. او اعتقاد دارد که کاربرد دوربین، اخلاقیات کار عکاسی را توجیه می‌کند و زمانی که ما از واکنشهایمان نسبت به شرایط ناآشنا مطمئن نیستیم، به کمک می‌آید. از طرف دیگر، عکاسی مسافرتها و تجربیات متفاوت را به جستجوی امر فوتوژنیک[4] تقلیل می‌دهد. بحث سانتاگ برعمل عکاسی و استفاده از عکس متمرکز است و بر سویه اجتماعی، سیاسی و سلطه‌گرانه آن تأکید دارد.

---

1. The Ontology of the Photograph

2. نقاب مرگ اشاره به دستمال یکی از قدیسین به نام سنت ورونیکا دارد که موقع مصلوب شدن مسیح، دستمال خود را به چهره خونین مسیح گذاشت و از این عمل شمایی از چهره مسیح بر دستمال نقش بست.

3. On Photography

٤. photogenic: مناسب براي عكاسي ؛ خوش عكس

عموما واقعگرایی عکاسی، «واقعیت» را به عنوان چیزی عمومی، معین و خارجی پیش فرض می‌گیرد. در حقیقت اینکه می‌گوییم عکس همچون سندی تجربی است یا عکس همچون شاهد است، واقعیت را امری خارج از فرد انسان و به لحاظ عینی، قابل دسترسی و ارزیابی پنداشته‌ایم. بدین ترتیب درک ما از عکس (به شکل متعارف خود) منوط به درک و شناخت ما از موضوع است. مری پرایس[1] (متولد1915)عکاس و نظریه‌پرداز امریکایی، در کتاب ***عکس: فضایی محدود و عجیب***[2] می‌گوید کهمعنی تصویر عکاسی، در درجه اول به واسطه توضیح کلامیِ متعلق به آن و نحوه کار برد عکس تعیین می‌شود. برخلاف تأکید سانتاگ بر رابطه میان تصویر و مرجع آن در دنیای تاریخیِ واقعی، پرایس از دیدن و زمینه دریافت آغاز می‌کند. به نظر پرایس اساسا هیچ معنی واحدی برای یک عکس وجود ندارد، بلکه معنایی در حال ظهور وجود دارد که موضوع تصویر صرفا عنصری از آن معناست.

اما از جمله کسانی که در قلمرو واقعگرایی با نگرشی تازه و متفاوت به مقوله عکاسی اندیشید و مبحثی را طرح کرد که تاکنون تقریبا همه نظریه‌های هنر را تحت تأثیر قرار داده است، منتقد مارکسیست آلمانی، والتر بنیامین[3] (1892ـ1940) است.بنیامین در مقاله مشهور خود «اثر هنری در دوران بازتولید مکانیکی»[4] می‌گوید که بهدلیل پیشرفت فنّاوری و ظهور عکاسی و امکان بازتولید و تکثیر آثار هنری، این آثار دیگر خصیصه و سرشت اصیل و یگانه خود را از دست داده‌اند و ما با نسخه‌های گوناگونی از یک اثر هنری یکّه مواجهیم و بدین ترتیب ***هاله*** یا ***تجلی***[5] آثار هنری از بینرفته است؛ اثر هنری، فراگیر و قابل دسترس شده، قداست و حالت آئینی و اشرافی خود را از دست داده، ویژگی مردمی یافته است. بنیامین درون زمینه‌ای سیاسی بر خصلت دموکراتیک، ارزان، قابل تکثیر و اشاعه عکاسی توجه داشت و بر ویژگی انقلابی، توده‌ای و سیاسی آن تأکید می‌کرد.

بنیامین در حال و هوایی مدرنیستی، و البته یک نسل قبل از بازن و سانتاگ، در مورد عکاسی می‌نوشت، اما بحث او راه را به ظهور و قوام رویکردِ پست مدرنیسمِ هنری و فلسفی گشود و تعریف تازه‌ای از هنرمند، اثر هنری، مخاطب، جامعه و رابطه میان آنها برقرار کرد. پیامد اصلی اندیشه و عقیده بنیامین، قرار گرفتن اثر هنری (نسخه چاپی و بدل آن) در جاها و در زمینه‌های مختلف است و خود این امر اهمیت «خوانش تصویر» را، آنچنانکه کسانی همچون رولان بارت[6]، ویکتور برگین[7] و مری پرایس به آنپرداخته‌اند، بازگو می‌کند. در واقع از چنین جایگاهی، تفاوت میان رویکرد مدرنیستی و پستمدرنیستی به هنر سر برمی‌آورد. مدرنیسم مفهوم و انگاره‌ای از پیشرفت را با خود داشت و به هنرمند و نبوغ فردی او و اثر هنری و اصالت و یگانگی‌اش، اهمیت شایانی می‌بخشید ؛ به معیارهای فرمالیستی و قضاوتهای زیبایی شناختی تمایل داشت و هنر را برای هنر و به‌دور از پیامهای اجتماعی می‌خواست. اما پستمدرنیسم اصولاً در ستیز با پیش فرضهای مدرنیسم قد

1. Mary Price
2. The Photograph: A Strange, Confined Space
3. Walter Benjamin
4. The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction
5. aura
6. Roland Barthes
7 Victor Burgin .

علم کرد. پست‌مدرنیست‌ها همه چیز را به چشم «متن»[1]می‌نگرند و به صورتی نقادانه با آن مواجه می‌شوند و «می‌خوانند». مقاله مهم بارت با عنوان «از اثر به متن»[2]، در واقع به چنین گذاری از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم اشاره دارد. اثر (یعنی کار هنری با قرائت مدرنیستی) یگانه و تک است، معنایی ذاتی و نهایی دارد، تک صدایی است و صدا و معنای آن برخاسته از مؤلف و نیت اوست. اما متن (کار هنری با قرائت پست مدرنیستی) محصول شخصِ یکه خلاق و مقتدر و آزاد نیست، بلکه عرصه روابط میانْ متنی[3] و معانی و دلالتهای مختلف و روابط قدرت و دانش وسیاست است، و چندصدایی است. چنین متنی با توجه به شرایط تاریخی و فنّاوری معاصر، قرائتهای مختلف می‌پذیرد و در این تعدد قرائتها، افق معنایی اثر گسترده می‌شود. در چنین منظری، قرائت نهایی، درست و کاملی از اثر هنری وجود ندارد و خواندن دیگر مصرف‌کردن نیست بلکه تولید است. اینچنین مسأله خوانش تصویر قوت می‌گیرد و اهمیت می‌یابد.

دو دستاورد نظری عمده، یعنی نشانه‌شناسی[4] و روانکاوی،[5]، تغییر و تحولاتگسترده‌ای را در علوم انسانی انسانی ایجاد کرده‌اند و مباحثی را در شکل‌گیری معنای عکاسانه مطرح ساخته‌اند. نشانه‌شناسی به معنای علم نشانه‌ها، از آموزه‌های زبان‌شناس سوئیسی فردینان دو سوسور نشأت گرفت و بعد از جنگ جهانی دوم توسعه بیشتری یافت. اساسا نشانه‌شناسی قصد دارد که تحلیلی نظام‌مند از رفتار فرهنگی به‌دست دهد. نشانه شناسی می‌خواهد روشی را ایجاد کند که به لحاظ تجربی، قابل اثبات است و به تحلیل نظامهای ارتباط انسانی می‌پردازد. بنابراین رمزگانهای[6] پوشاک، موسیقی، تبلیغات ـــ و دیگراَشکال ارتباط ـــ به مثابه نظامهایی منطقی درک می‌شوند. در واقع تمرکز اصلی نشانه‌شناسی، برروی سرنخهایی است که با یکدیگر متنی را به وجود می‌آورند که مستعد خوانش و تفسیر است و باید رمزگشایی شود. بر این اساس، عکس (در مقام یک متن) عین واقعیت نیست و باید «خوانده شود» تا درک شود، زیرا عکاسی فعالیتی انسانی است و این فعالیت، حاوی یا موجد معنا است. نشانه‌شناسی در سیر تحولی خود، انعطاف بیشتری یافت و با روانکاوی ملحق شد که تمرکز آن بیشتر بر فرایندهای تولید معناست تا بر نظامهای متنْبنیاد. در این میان، نشانه‌شناسی اجتماعی، در حالی که به مسایل تفسیر و زمینه تفسیر می‌پردازد، تأکید خود را بیشتر بر موضوعات فرهنگی و رفتارهای اجتماعی می‌گذارد.

از میان نشانه‌شناسانی که در مورد عکاسی و عکس به بحث پرداخته‌اند، می‌توان به نشانه‌شناس ایتالیایی، امبرتو اکو[7] (متولد 1932) اشاره کرد. او در مقاله معروف خود«سنجش تصویر»[8] در مورد رمزگذاری[9] عکس به مثابه متن، سخن می‌گوید و رابطه واقعگرایانه عکس و واقعیت (مصداق) را به زیر سؤال

---

1. text

۲. From Work to Text: این مقاله در شماره 4 فصلنامه *ارغنون* و با ترجمه آقای مراد فرهادپور به چاپ رسیده است.

3. intertextuality

4. semiotics

5 psychoanalysis .۲

6. Code

7. Umberto Eco

۸.Analysis of Image: این مقاله در فصلنامه *عکسنامه* شماره 4، با عنوان «نقد تحلیلی تصویر» به چاپ رسیده است.

9. codification

می‌برد. به نظر اکو، به رغم شباهت ظاهری میان تصویر و مصداق آن، این نشانه‌های شمایلی [1] هم مثل دیگرنظامهای نشانه‌ای (شاخصی[2] و نمادین[3]) است، یعنی «کاملاً دلخواهانه، قراردادی وبدون انگیختار». در واقع این نشانه‌ها جنبه فرهنگی دارند، نه طبیعی. تعریف متداول از نشانه شمایلی این است که این نوع نشانه، برخی ویژگیهای شیء مورد بازنمایی خود را داراست. اما به نظر اکو، تصویر (عکس) هیچ کدام از ویژگیهای شیء موردِ بازنمایی (مصداق) را در خود ندارد. بنابراین اکو، ادراک و فهم فرهنگی را که تفسیر سازند، تابع قرارداد می‌داند و حدود 10 نوع از این قراردادها و رمزها را در مورد عکاسی مطرح می‌کند.

اما یکی از جذابترین، مهمترین و در عین حال شخصی‌ترین بررسی‌ها را در مورد خوانش عکس، می‌توان در نظریات بارت و نوشته‌های او درباره تصویر و عکاسی جستجو کرد. رولان بارت (1915ـ1980) نظریه‌پرداز فرانسوی، پیش از مری پرایس، شکل‌گیری معنای عکس را منوط به کاربرد و زمینه آن می‌دانست. بارت در مقاله‌های «پیام عکاسانه»[4] و «بوطیقای تصویر»[5] از وجود توأمان دو پیام سخن می‌گوید: یکی«معنای صریح صریح و آشکار»[6] و دیگری «معنای ضمنی و پنهان»[7]؛ که این دو «تناقضعکاسانه» را به وجود می‌آورند، یعنی یعنی یک پیام ضمنی (و رمزگذاری شده) برپایه یک پیام بدون رمزگان بسط می‌یابد.

آخرین کتاب بارت که به طور کامل به عکاسی می‌پردازد با عنوان ***اتاق روشن: تأملاتی در باب عکاسی***[8]، کمتر حالتی «علمی» دارد و بیشتر به خواننده و مخاطبشخصی، فرایند تفسیر و عوامل روانشناختی می‌پردازد. ***اتاق روشن*** با میلی هستی‌شناختی به منظور فهم ماهیت عکس «به گونه‌ای فی‌نفسه» همراه است. عکس به زبان نشانه‌شناسی، آشفته و نابسامان است. زیرا حضور فراگیر، همیشگی و همه جایی عکس، آن را غیر قابل طبقه‌بندی می‌کند. بارت بحث خود را در مقام خواننده عکس آغاز می‌کند و می‌پرسد که چرا عکسها او را به لحاظ حسی و عاطفی تحت تأثیر قرار می‌دهند. او در بخش اول کتاب در مورد ماهیت و نفوذ و تأثیر عکس سخن می‌گوید و از عکسهای مستند و خبری بحث می‌کند. در بخش دوم کتاب بر روی عکسهای خانوادگی‌اش، خصوصا عکسهای مادرش تمرکز می‌کند تا در معانی ذهنی‌تری تأمل کند. در این کتاب بحثی در مورد تصورات و عکسهای بازاری نیست؛ در مورد کاربردهای هنری این رسانه نیز سخنی به میان نمی‌آید. هدف او ماهیت‌گراست و به دنبال چیزی است که برای عکس، به عنوان نوعی ابزار بازنمایی، خاص است، او به عکاس (یا به قول او «فاعل فنی» [9]) و عمل عکاسی کاری ندارد بلکه توجه خود رابیشتر به عمل نگاه کردن (تماشاگر) و به «هدف نشانه‌گیری» (یعنی شیء یا شخص بازنمایی شده) عکس معطوف می‌کند.

حرف اصلی بارت این است که در عکاسی، برخلاف هر رسانه دیگر، مصداق منحصرا به تصویر می‌چسبد

1. iconic
2. indexical
3 symbolic .
4. The Photographic Message
5 e ImageThe Rhetoric of th
6. denotation
7 connotation
8 Camera Lucida: Reflections on Photography
9. operator

و به همین دلیل، امر بنیادین عکاسی، «ارجاع» است و نه هنر یا ارتباط. برای مثال در نقاشی، حضور مصداق ضرورت ندارد. نقاشی می‌تواند از خاطره استفاده کند اما عکاسی نمی‌تواند. بنابراین عکس با زمان و با «آنچه بوده» سر و کار دارد. از سوی دیگر، عکس غیر قابل توصیف است: واژه‌ها نمی‌توانند جانشین سنگینی یا تأثیر شباهت تصویر با موضوع باشند. عکس همواره در مورد نگریستن است؛ علاوه بر این، خود عکس ـــ یعنی کاغذی که به لحاظ شیمیایی ظاهر شده ــ نادیدنی است، «عکس آن چیزی که ما می‌بینیم، نیست.» به عبارتی به واسطه عکس، ما شیء مورد بازنمایی را می‌بینیم.

در نظر بارت، دلیل جذابیت بعضی از تصاویر، وجود دو عنصر و دوگانگی و برخورد ناشی از آنهاست؛ دو (یا چند) عنصر منفصل، که به لحاظ منطقی به هم مرتبط نیستند و معمای تصویر را شکل می‌دهند. در اینجا بارت میان استودیوم[1] و پونکتوم[2]تمایز قائل می‌شود ــ در واقع به همان دو گونه پیام ضمنی و صریح ارجاع دارد. استودیوم یعنی شور و شوق کلی نسبت به تصاویر و در واقع علاقه‌ای بافرهنگ و آداب‌مند که می‌توان به هنگام مواجهه با هر عکس خاص، آن را به بیان در آورد. پونکتوم (سوراخ، نیش یا زخم) توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. به عبارت دیگر، استودیوم خصوصیتی فرهنگی دارد و پونکتوم خصوصیتی طبیعی. پونکتوم سرشتِ شخصیِ تجربه دیدنِ عکس و غیر قابل انتقال است، اما در مورد استودیوم، «احساس ما نیازمند وساطت عقلانی یک فرهنگ اخلاقی و سیاسی است». پونکتوم، فراتر از «فریاد کشیدن» عکس و یا شوک ناشی از افشاگری عکس (مثل عکسهای خبری تکان‌دهنده) است و نوعی حزن و اندوه ناشی از شناخت را بر بیننده تحمیل می‌کند. چنین حالتی غالبا از بعضی جزئیات درون تصویر ناشی می‌شود، نه از وحدت محتوا به عنوان یک کل منسجم.

بارت همانند سانتاگ، توجه ما را به ویژگیهای ارجاعی عکس جلب می‌کند، اما برخلاف سانتاگ که این امر را به حوزه اَعمال و کاربست‌ها مربوط می‌سازد، بارت آن را ویژگی این رسانه تعریف می‌کند.

عکاس و نظریه‌پرداز امریکایی، ویکتور برگین (متولد 1941) در مجموعه مقالاتی با عنوان ***عکاسی متفکرانه***[3] که در سال 1982 به چاپ رسید و در برگیرندهمقالات کسانی همچون امبرتو اکو، الن سکولا[4]، جان تگ[5] و خود اوست، دربارهنظریه، عمل و نقد عکاسی، به بحث می‌پردازد. نویسندگان این کتاب، مفهوم هنرمند خلاقِ خودمختار را به چالش کشیده‌اند، ایده «حقیقت» مستند را به زیر سؤال برده‌اند و انگاره زبانهای بصریِ محض و ناب را مورد تردید قرار داده‌اند. مسأله اصلی برگین این است که عکاسی را باید «نوعی عمل دلالت در نظر گرفت»؛ یعنی مواد و اطلاعات خاصی که برای اهداف خاصی در درون زمینه اجتماعی ـ تاریخیِ خاص عمل می‌کنند. به نظر برگین، تادهه 1980، «نظریه عکاسی» عموما مبنایی صنعتی و فنی داشت. نشانه‌شناسی نقطه شروعی برای این پروژه نظری است اما به گفته برگین، نشانه‌شناسی برای توضیح نهاد، متن، پراکندگی و مصرف عکاسی کافی نیست. مطالعه و نظریه عکاسی باید میان‌رشته‌ای باشد و نه تنها درگیر مسائل فنی بشود بلکه بخصوص باید به فرایندهای دلالت نیز بپردازد. «قابل فهم بودن عکس،

1. studium
2. punctum
3. Thinking Photography
4. Allan Sekula
5John Tagg .

موضوع ساده‌ای نیست؛ عکسها متونی‌اند که برحسب آنچه می‌توانیم گفتمان عکاسانه[1]` بنامیم، نگاشته شده‌اند، اما اینگفتمان، مثل هر گفتمان دیگری، با گفتمانهایی غیر از خودش درگیر است متن عکاسانه` مثل هرمتن دیگری، جایگاه نوعی رابطه میانْ متنی پیچیده است، مجموعه‌ای از متون پیشین، که با هم تداخل و همپوشانی دارند و در نوعی ترکیب فرهنگی و تاریخی خاص، مسلّم و بدیهی پنداشته شده‌اند.`» برگین قصد دارد که پیوند میان تصویر، تفسیر و گفتمانهای ایدئولوژیک را ردیابی کند. به نظر او نقد عکاسی ما ملغمه‌ای است از سنتها و نظریات زیبایی‌شناختی رمانتیک، رئالیست و مدرنیست، و تاریخ عکاسی نیز آنچنانکه تا قبل از دهه 80 نوشته شده، همین اوضاع و شرایط و پیش‌فرضهای ایدئولوژیک را منعکس می‌کند و بی‌هیچ نقادی‌ای آنها را می‌پذیرد. به اعتقاد او، عمل دیدن، عملی بی‌تفاوت و خنثی نیست و بار ایدئولوژیک دارد.

به هر حال چنین بحثهایی بر عمل عکاسی تأثیر می‌گذارند، زیرا شیوه‌های ارتباط بصری در شرایط فرهنگی خاص، تولید می‌شوند و به کار می‌روند و بنابراین تصورات و انتظارات خاصی را باز می‌تابانند. برای مثال، در پی گرایش به شاهد و مدرک تجربی و عینی در قرن نوزدهم، عکاسی به دلیل توانایی‌اش در بازنمایی صحیح و دقیق رویدادها، مورد ستایش قرار گرفت. چنین گرایش یا توقعی، درعرصه‌ای همچون عکاسی مطبوعاتی و خبری ادامه یافت. این مباحث نظری بر ایجاد یا دگرگونی معیارهای زیبایی‌شناسی بصری نیز مؤثر واقع می‌شوند. در مجموع دغدغه اصلی این نظریه‌پردازان، ارتباط میان امر عکاسانه (در واقع کیفیات ارجاعی آن) و مباحثی نظری است که به ساختن و خوانش تصویر توجه دارد. چیزی که مهم است، نحوه تفکر ما در باب تنشِ میانِ ویژگیهایِ ارجاعیِ عکس و زمینه‌های کاربرد و تفسیر آن است.

ویژگی اساسی عکاسی ــ در تقابل با تصویرسازی دیجیتال ــ وابستگی آن و بنابراین ارجاعش به شخص یا شیئی است که به هنگام عکاسی، حاضر است. این حضور مادی، اصل یا سرچشمه امکان ایجاد یک تصویر است و در نتیجه، معنی عکس برپایه این حضور مادی برپا می‌شود. اگر گفته بارت را در نظر آوریم، اساسا ویژگی ارجاعی عکاسی است که به طرق مختلف به عکاسی، اعتبار، نیرو، اهمیت و معنایی خاص می‌بخشد، و اگر از مباحث نشانه‌شناختی، روانکاوانه و اجتماعی ـ تاریخی که در کتاب برگین اشاره شده، آغاز کنیم باید بر امر سیاسی و ایده‌ئولوژیک عکاسی و خوانش عکس تمرکز کنیم. با این حال حضور عینی تصویر، دغدغه اصلی نیست بلکه تصویر عرصه نیرومندی است که در درونش معنا زاده می‌شود. در واقع نه تنها باید متن (عکس)، تولید و خوانش آن را در نظر بگیریم بلکه باید روابط اجتماعی خاصی را که در آن معنا تولید و فعال می‌شود نیز به حساب آوریم.

به طور خلاصه از چنین منظری می‌توان گفت که مرز دقیقی میان نقد و تفسیر وجود ندارد. منتقد و مفسر هر دو در مورد هنر و رسانه‌ای خاص، می‌اندیشند و می‌نویسند. تری برت[2] در کتاب خود ***نقد عکس***[3]: درآمدی بر درک تصویر، با توجه بهسخنان منتقدان در مورد نقد چنین نتیجه می‌گیرد: «نقد، سخن گفتن آگاهانه درباره هنر به منظور بالا بردن فهم و ارزیابی است.» اما نقد تلاشی منطقی و عقلانی صرف هم نیست، نقد توأمان به احساس و اندیشه نیاز دارد. از سوی دیگر، نقد در حوزه‌ای عمومی و مشترک و قابل درک قرار

1. photographic discourse
2. Terry Barret
3. Criticizing Photographs : An Introduction to Understanding Images

می‌گیرد، به عبارتی تلویحا با اشاره به بحث بارت، می‌توان گفت که نقد در حوزه استودیوم صورت می‌بندد. نقد سعی ندارد که خطاهای هنرمند را گوشزد کند تا او و هنرش را تکامل ببخشد. منتقد خود را بالاتر از اثر و هنرمند نمی‌داند تا از جایگاهی برتر بر آنها نظر بیفکند، بلکه با دیدی موشکافانه به اثر می‌نگرد؛ قصد او شناخت است نه تأیید و تکذیب. مطمئنا در این میان، آشنایی با هنرمند و زندگی و دیدگاه او، آشنایی با زمینه ارائه و آن رسانه خاص، آشنایی با تاریخ هنر، فلسفه و علوم انسانی می‌تواند به عنوان توضیح یا ماده خام به کار او بیاید و در برابر اثر و نشانه‌های داخل آن و جنبه‌های زیبایی شناختی‌اش، موجد پرسش شوند، که اصولاً نقد هم از پرسش آغاز می‌شود. از طرف دیگر، اهمیت خود اثر هنری است که تفسیر و نقد کاملاً باید پاسخ دلایل و معانی خود را از آن بگیرد و بی ارتباط با آن نباشد.

نقد را می‌توان در سه بخش توصیف، تفسیر و ارزیابی مرحله‌بندی کرد. (البته تری برت در کتاب خود با شرح بیشتری به آن پرداخته است و من هم با ارجاع به آن مطلب خود را پی می‌گیرم):

توصیف را می‌توان فرایند گردآوری داده‌ها، اطلاعات و نشانه‌های عکس تعریف کرد، از قبیل موضوع عکس، نوع رسانه، محیط، عکاس، زمان عکاسی، رخدادهای داخل عکس، چگونگی ترکیب و آرایش ساختار بصری عکس و نحوه ارائه موضوع و به طور کلی فرم. در واقع منتقد برای تصویر ما به ازاهای کلامی و اسمی می‌یابد.

تفسیر را می‌توان پاسخ به چیزهای ناآشنا و پرسشهایی که هنرمند و اثر مطرح می‌کنند، دانست، چیزهایی که تجربیات روزمره ما را به چالش می‌کشند و به هنگام مواجهه و پاسخگویی به آنها، با دیدگاه، اعتقادات، انگاره‌ها و دغدغه‌های هنرمند و اثر آشنا می‌شویم. ما با تفسیر، توصیفات و نشانه‌های درون اثر را به سخن در می‌آوریم و آنها را به آگاهی تبدیل می‌کنیم. واین امر در مورد عکاسی، وجهی شدیدتر، سخت‌تر و پرچالش‌تر به خود می‌گیرد، زیرا ما عکاسی را برخلاف نقاشی، به دلیل شباهتش با واقعیت، رسانه‌ای شفاف می‌پنداریم که انگار با خود واقعیت سروکار داریم و همین امر نیاز به تفسیر و یا اصلاً وجود تفسیر را در برابر عکس، به پس می‌راند. بر این اساس باتوجه به فرم و موضوع عکس، دیدگاه منتقد و زمینه ارائه اثر و یا زمینه‌ای که منتقد اثر را در آن می‌گذارد، می‌توان به تفاسیر مختلفی همچون تفسیر زیبایی‌شناختی، مارکسیستی، فمینیستی، روانکاوانه و... رسید. در واقع وقتی که این زمینه‌ها تأثیر خود را نشان می‌دهند و جدی و عمده می‌شوند، منتقد به جانب ارزیابی اثر گام برمی‌دارد.

ارزیابی عکس با توجه به ویژگیهای اثر و تفسیری که از آن ارائه می‌شود و معیارهایی که در ذهن منتقد وجود دارد، صورت می‌گیرد. این معیارها عموما پیشینه‌ای فلسفی، نظری و تاریخی دارد که غالبا معطوف به جامعه و اصلاح آن، فایده، اخلاق، هنر و موارد دیگر است.

البته این مراحل سه‌گانه ترتیب مشخصی ندارد، کمااینکه خود توصیف، دارای بار تفسیری است و تفسیر هم توصیف‌گر است و به طور ضمنی ارزیابی‌کننده هم هست، و مثلاً توصیف سبک، در خودش واجد این مراحل است. و آنچنانکه در خود همین کتاب حاضر هم خواهیم دید، در بخش مربوط به ژوزف کودلکا[1]، سارکوفسکی توصیف را در آخر نوشتار خود آورده است.

1. Josef Koudelka

در اینجا عکس «مادر مهاجر» [1] اثر دوروتی لانگ[2] را به عنوان نمونه‌ای ازرویکردهـای مختلـف بـه یـک تصویر خاص مورد بررسی قرار می‌دهیم:

در سال 1936 دوروتی‌لانگ، به عنوان عکاس مستند، برای یک پروژه دولتی کـه بـه اِف. اِس. اِی. (اداره امنیت کشاورزی)[3] معروف بود،کار می‌کرد. خود او شرح می‌دهدکه یک روز عصر، بعد از انجام یک مأموریـت طولانی، در جاده حرکت می‌کرد و چشمش به خانواده‌ای می‌افتد که در نزدیکی جاده بودند؛ کمی که از آنها دور می‌شود، تصمیم می‌گیرد برگردد تا از آنها عکاسـی کنـد. در کمتـر از یـک ربـع سـاعت، در حـالی کـه عکسهایی از یک زن و بچه‌هایش گرفته بود به سمت جاده باز می‌گردد. یکی از همین عکسها، «مادر مهاجر» است که جزء عکسهای معروفی است که به کرّات چاپ شده است.

در طی این شصت سال، این عکس به طرق مختلف و در متون متفاوت به کار رفته اسـت؛ نـه تنهـا بـه عنوان یک عکس، بلکه برروی تمبر پستی در امریکا و برای کارتونها؛ از سوی دیگر به عنوان یکی از مهمترین عکسهای خبری جهان نیز مورد توجه بوده است.بعضی از منتقدان درباره این عکس به اظهار نظر پرداخته‌اند و وجوه گوناگون اهمیت و اعتبار این تصویر را بیان داشته‌اند.

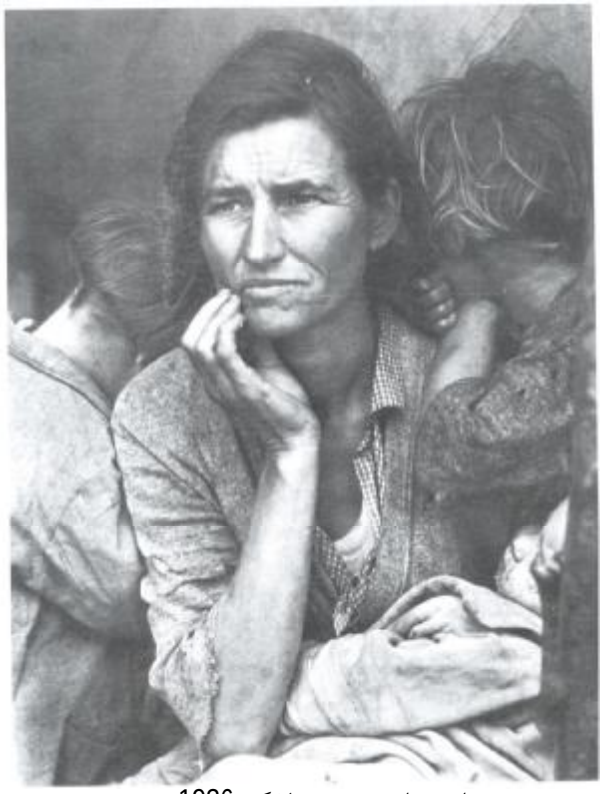
عکس به مثابه شاهد و مدرک

با فرض اینکه لانگ از این زن و بچه‌هایش چند عکس گرفته است، این سؤال به ذهن می‌رسد که چـرا تنهـا این تصویر، معروف شده است؟ تعدادی از منتقدان در مورد این مسأله چنین اظهار نظر کرده‌اند:

> این زن صرفا به‌عنوان سوژه به کار رفته است. او درون قاب نمادینی از معنا که لانـگ مشـخص کـرده، احاطـه شده است. در واقع تصاویر دیگری که لانگ در همین «جلسه عکاسی» گرفته، ایـن حـس سـاختار و جهـت را تأیید می‌کنند. با این حال آنها از ما فاصله دارند و فاقد آن حضور جذاب و مستحکمی‌اند کـه لانـگ در تصـویر «مادر مهاجر» به آن نایل می‌شود. در این عکس، لانگ متنی خلق می‌کند که سرشار از حس عـاطفی اسـت و متکی به استفاده او از بچه‌ها و مادر است. حالت مرکزی مادر، غیاب پدر، مسیر «نگاه» مـادر، همگـی بـه ایـن ثبت عاطفی که نقطه قوت این تصویر است، یاری می‌دهد. این زن به مثابه نماد وسیعتری از واقعیتی که در آن زندگی می‌کند، به نظر می‌آید. خود لانگ اذعان دارد که به «نام او یا سرگذشت او» علاقه‌ای نداشت.
>
> (گراهام کلارک)[4]

در اینجا کلارک در مورد تاریخ و زمینه خاص به وجود آمدن این عکس، یا تـاریخ و زمینـه کـاربرد آن، بحث نمی‌کند. به نظر او، لانگ با حذف جزئیات توانسته است که ایـن تصـویر را بـه عنـوان نمـادی کلـی از مادری، فقر و بقا در آورد و این تصویر را به زمان و مکانی خاص محدود نمی‌کند.

1. Migrant Mother
2 Dorothea Lange .
3 Farm Security Administration
4. Graham Clarke



مادر مهاجر، دوروتی لانگ، 1936.

مادر مهاجر، نسخه‌های مختلف (در عکس پایین سمت راست، شست یک نفر هویداست)

از طرف دیگر رُی استرایکر[1] در یک مصاحبه تأیید می‌کند که این تصویر، بامقاصد عکاس و در واقع با مقاصد پروژه اِف. اِس. اِی. سازگار بود:

استرایکر: من هنوز فکر می‌کنم که این یک تصویر مهم و بزرگ است. به نظر من این عکس یکی از تصاویر بزرگ امریکاست ...

مصاحبه کننده: ممکن است بگویید که این عکس برای خود شما از چه سخن می‌گوید؟

استرایکر: در دو کلمه می‌توانم بگویم، مادر و فرزند. چیز بیشتری لازم است بگویم؟ تصویری بزرگ بزرگ از مادر و بچه. مادر لباس نامناسبی به تن دارد. آنها در شرایط بدی به سر می‌برند. اما او هنوز یک مادر است و دارای فرزند. ما خانواده عجیبی را یافته‌ایم.

(استرایکر)

کسانی که درگیر این پروژه بودند، اذعان کرده‌اند که این تصویر توان آن را دارد که از موقعیت و زمینه اجتماعی ـ اقتصادی خود فراتر برود. به عبارتی این تصویر، تصوری انسان‌دوستانه از شباهتهای کلی وضعیت بشر را باز می‌تاباند. به عنوان مثال:

به نظر لانگ یک عکس گیرا، درامی انسانی و دلنشین را نمایش می‌دهد، که پرسشهایی فراتر از موضوع ظاهری‌اش را مطرح می‌کند. موضوعات لانگ اهمیت خود را از نظامهای ارزشی بیرونی به دست می‌آورند ... . لانگ نوشته که «ما در پی حقیقت بودیم، و نه فقط ساختن تصاویر جالب و تأثیرگذار.» او دلمشغول وضعیت بشر بود و برای او ارزش یک واقعیت، برحسب آثار و عواقب آن سنجیده می‌شد ... امروزه سوژه‌های تصویر لانگ پیکره‌هایی در تاریخند که مشقت آنها مرا التیام نمی‌بخشد - نمادهای اندوهی ابدی.

(تاکر)[2]

این تصویر در نمایشگاه «خانواده انسان»[3] (که در سال 1955 توسط ادوارد استایکن[4] سازماندهی شد و در واقع واکنش غیرمستقیمی به جنگ جهانی دوم بود) به نمایش در آمد. این نمایشگاه به قصد تأکید بر انسانیت مشترک میان انسانها برگزار شد.

شرح خود عکاس

دوروتی لانگ تقریبا سه سال بعد از این جریان، در مقاله «این مأموریت را هرگز فراموش نمی‌کنم»، داستان چگونگی گرفتن این عکس را بازگو می‌کند:

من مادر گرسنه و درمانده را دیدم و به او نزدیک شدم، انگار آهنربایی مرا به سوی او می‌کشید. یادم نمی‌آید چگونه حضور خودم یا دوربین را برایش توضیح دادم، اما به خاطر دارم که او هیچ چیزی از من نپرسید. درحالی‌که مستقیم به او نزدیک می‌شدم، پنج عکس گرفتم. اسم یا سرگذشتش را نپرسیدم. به من گفت که 32 ساله است. گفت به کمک سبزیجات سرد و یخزده زمینهای اطراف و پرنده‌هایی که بچه‌هایش می‌گیرند، زنده مانده‌اند و لاستیکهای ماشینشان را برای به‌دست آوردن غذا فروخته‌اند. او در زیر آن چادر با بچه‌هایش که دورش را گرفته‌اند، نشسته بود و ظاهرا می‌دانست عکسهای من شاید به او کمک کند و از این رو با من همکاری کرد.

(لانگ)

1. Roy Stryker
2. Anne Tucker
3. Family of Man
4 Edward Steichen .

اما خود «مادر مهاجر» یعنی فلورانس تامپسون[1] حدود پنجاه سال بعد بـه یونایتـدپرس گفـت از اینکـه موضوع این عکس بوده، به خود افتخار می‌کند، اما هرگز یک پنی هم از آن به دسـت نیـاورده و ایـن عکـس هیچ فایده‌ای برای او نداشته است.

ژانر[2] و کاربرد

پروژه اِف. اِس. اِی. اساسا مستند بود. اما کنترل چاپ تصاویر دراختیار خود عکاسان قرار نداشت. در واقع اداره امنیت، همانطور که نائومی روزنبلوم،[3] تاریخنگار عکاسی،اشاره می‌کند به عنوان یـک آژانـس عکاسـی عمـل می‌کرد که تصاویری را به جهت مصارف روزنامه‌ای فراهم می‌آورد:

> همراه با دیگر آژانسهای دولتی که از پروژه‌های عکاسی استقبال می‌کردند، پـروژه کشـاورزی اِف. اِس. اِی. نیـز تصاویری را برای چاپ در مطبوعات روزانه و دوره‌ای تدارک مـی‌دیـد. در ایـن پـروژه، متنـی بـه عکاسـان داده می‌شد تا براساس آن عکاسی کنند و تصاویر دلخواه خود را نگیرند. عکاسان هیچ کنترلی بـر نحـوه کادربنـدی، آرایش و زیرنویس عکسهای نهایی نداشتند. موقعیت آنها شبیه وضعیت خبرنگـارانی بـود کـه بـرای مطبوعـات بازاری کار می‌کردند ــ وضعیتی که هم اونز و هم لانگ آن را فوق‌العاده ناخوشایند می‌دانستند.
>
> (روزنبلوم)

یکی از اصول مهم زیبایی‌شناسی مستند این بود که عکس نباید دستکاری شود، تا راستگویی و اصالت و صداقتش حفظ شود، حتی تخطیهای جزئی از این اصل نیز مورد اعتراض قرار می‌گرفت:

> عکس برجسته لانگ، «مادر مهاجر»، مدتها او را ناراحت می‌کرد. درست در لحظه‌ای که او این عکس را مـی‌گرفـت، دستی داشت لبه چادر را کمی عقب می‌کشید و در نتیجه، در پیش‌زمینه این عکس انگشت شست نامشخصی ثبـت شد. این مسأله لانگ را نگران کرده بود. بنابراین وقتی این تصویر را برای چاپ آماده می‌کرد، این انگشـت را بـرروی نگاتیو رتوش کرد. این شیوه ساده‌ای بود که لانگ در طول دوران کاریِ خود در مقام عکاسِ پرتره، صدها بار بـه‌کـار گرفته بود. اما چنین چیزی در نظر استرایکر نوعی لغزش و خطای ذوقی بود، و واقعا از این مسأله عصبانی بود.
>
> (هورلی) [4]

تصویر در درون زمینه

پروژه اِف. اِس. اِی. واکنشی بود در برابر بحران اقتصادی سال 1929 و رکـود اقتصـادی متعاقـب آن در دهـه 1930، که باعث شکست کشاورزان ایالات جنوب غربی امریکا شد. این پروژه در پـی آن بـود کـه بـه لحـاظ آماری، وضعیت مردم فقیر روستایی را مستند و ثبت کند. اما عکاسانی که در آن پروژه بودند از عکاسیِ ثبتِ محض اجتناب می‌کردند و به تهیه عکسهایی می‌پرداختند که بـر توصـیف فقـر و تنگدسـتی انسـانی تأکیـد داشت. چنین تصاویری یک هدف سیاسی مشخص داشت اما اینکه این معضلات و راه حل آنها را فردی کند، مورد انتقاد قرار گرفت:

> پار لورنتز[5] فیلمساز در توضیح آثار دوروتی‌لانگ می‌گوید: «او با چشمی دقیق دستبه گزینش زده است. شما در نمایشگاه پرتره او، آدمهـای سـرگردان، آدمهـای خانـه‌بـه‌دوش، آدمهـای بـدبخت و تفالـه‌هـای یـک کشـور را

1. Florence Thompson

۲. genre: گونه و نوع هنری

3. Naomi Rosenblum
4. Hurley
5. Pare Lorentz

نمی‌یابید.» به عبارت دیگر جذابیت این عکسها برای بیننده، بر این امر تأکید دارد که قربانیان بحران اقتصادی امریکا را باید مستحق فقر دانست و بدین ترتیب تقاضای خسارت آنها، مربوط به بدبیاری شخصی است و نه بر ضعف نظام‌مند در حوزه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی.

(سولومون ـ گودو)[1]

در اینجا سولومون ـ گودو به معانی ضمنی و سیاسی آن چیزی می‌پردازد که تصویر به آن شهادت می‌دهد.

تصویر ــ متن:

عنوان این تصویر «مادر مهاجر» است. این زیرنویس به همراه آرایش صوری عکس، در واقع عوامل اصلی گیرایی آن به‌حساب می‌آید. اما در کتاب ***تاریخ مختصر عکاسی***[2] نوشته هلموت و آلیسون گرنشهایم[3] که در 1965 منتشر شد، زیرنویس همین تصویر«خانواده کارگر زراعی فصلی»[4] ذکر شده، عنوانی که ظاهرا قدرت و تأثیر کمتری داردزیرا تلویحا به حضور یک پدر کارگر دلالت می‌کند. عنوان و تاریخ اصلی را آندرا فیشر[5] ارائه کرد: «کارگران تهی‌دست مزرعه نخودفرنگی در کالیفرنیا. مادر 32 ساله‌ای که هفت فرزند دارد. فوریه 1936».[6]

زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر

فلسفه زیبایی‌شناختی غرب، به بررسی مبانی ذوق و نظامهایی می‌پردازد که به ارزیابی امر زیبا می‌انجامد. براین اساس زیبایی‌شناسی عکاسی دلمشغول عوامل صوری از قبیل ترکیب‌بندی، موضوع و سازماندهی عناصر تصویری درون کادر بوده است، علاوه بر این به مسائل فنی ــ وضوح تصویر، ارزشهای نوردهی، کیفیت چاپ و غیره ــ نیز می‌پردازد.کارین بکر اورن[7] می‌گوید:

بسیاری از چاپهای لانگ ضعیفند. لانگ آنها را بدون هیچ قاعده و اصولی تهیه کرده است. این چاپها بشدت در غلظت با هم متفاوتند و انتشار آنها مشکل‌ساز است.

(اورن)

البته این ضعفهای فنی در زمانی که عکسها در کتابها و مجلات به چاپ می‌رسیدند، اهمیتی نداشت. اما لانگ در اواخر زندگی‌اش، آثار خود را در تعدادی از نمایشگاههای مهم به نمایش گذاشت و این امر به کار فنی دقیقی نیاز داشت:

این چاپها طبق معیارهای آرشیوی تهیه شدند و برروی مقواهای سفید قرار گرفته‌اند. نتیجه نهایی فوق‌العاده بود؛ کیفیت چاپها را تعدادی از منتقدان نمایشگاه، مورد تحسین قرار دادند.

(همان)

زمینه دیدن عکس نیز عامل تعیین‌کننده‌ای است. نائومی روزنبلوم می‌نویسد:

این عکسها، هنگامی که در سایه حمایت موزه هنر مدرن نیویورک به نمایش در آمدند، تبدیل به آثار هنری شدند. برای اولین بار عکسهایی که برای ثبت اوضاع اجتماعی تهیه شدند، با همان درک و شناختی انطباق

1. Solomon-Godeau
2. A Concise History of Photography
3. Helmut and Alison Grensheim
4. Seasonal Farm Labourer's Family
5. Andrea Fisher
6. Destitute Pea Pickers in California.A 32- years old mother of seven children. February 1936.
7. Karen Becker Ohrn

یافتند که در سابق به تصاویری زیبایی‌شناختی که توسط دوربین درک و دریافت می‌شد، اختصاص داشت.
(روزنبلوم)

اگر این عکس درون کتاب یا مجله‌ای باشد که به شرایط اجتماعی می‌پردازد جایگاه آن در مقام شاهد و گواه، مرکز توجه قرار می‌گیرد. عکسهای لانگ توسط خود اِف. اِس. اِی. در سال 1939 در کتابی با نـام ***سِفْرِ خروج امریکایی: گزارشی از زوال انسان***[1] به چاپ رسید. این عنوان باعث می‌شود که خواننده، این گـروه از عکسها را به لحاظ جامعه‌شناختی در نظر بگیرد؛ که تمرکز اصلی آن برروی معانی ضمنیِ چنـین محتـوا و مضمونی است. در مقابل، وقتی که در گالری هنری به نمایش در می‌آید، این زمینه ما را دعوت می‌کند تا به این تصویر به زبان زیبایی‌شناختی و نمادین بنگریم. برای مثال، تاریخنگاران هنر گفته‌اند که عکسهای لانـگ ــ هم براساس موضوع و هم براساس کادربندی ــ با بسیاری از نقاشیهایی که از مـریم مقـدس و کـودک در هنر غرب کشیده شده، مناسبت دارد.

خوانش عکس

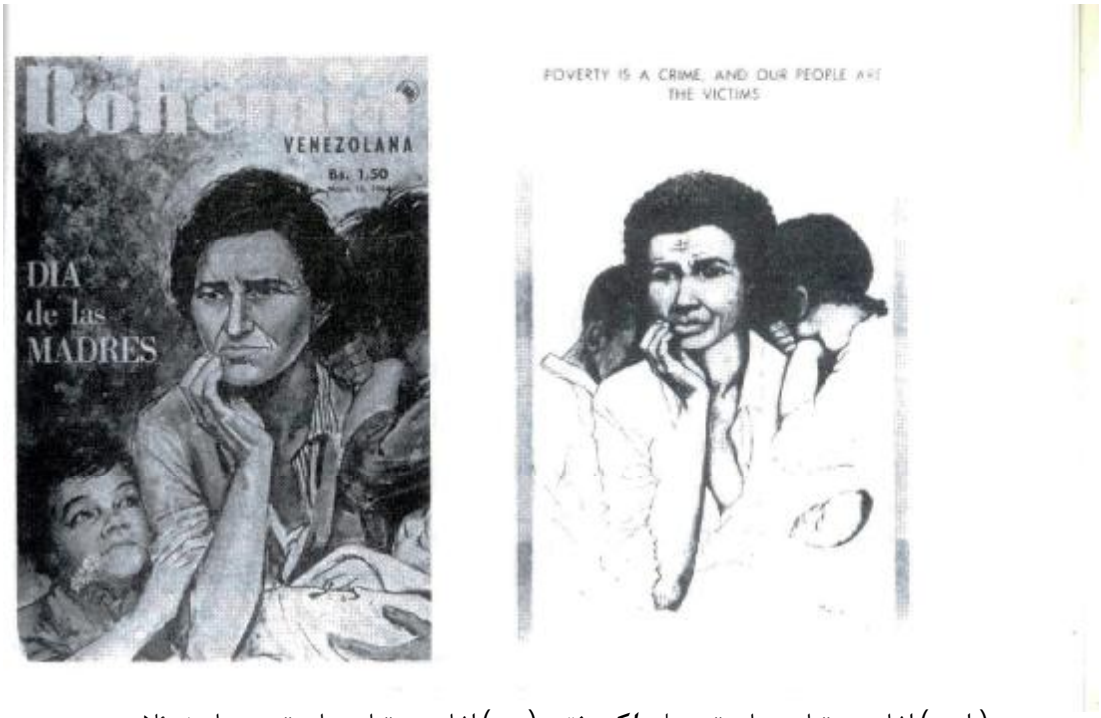
آنچنانکه پیشتر اشاره شد، دهه‌های 1960 و 1970 گواه نوعی چرخش در نظریه عکاسی‌اند، که بـه موجـب آن، تصاویر همچون مصنوعاتی قلمداد می‌شوند که به طرزی پیچیده رمزگـذاری شـده‌انـد و بایـد بـه مثابـه نشانه‌های فرهنگی، روانکاوانه و ایدئولوژیک، رمزگشایی و خوانـده شـوند. بـه نظـر بـارت، خصوصـا در «اتـاق روشن»، عکس بر واقعیت «دلالت می‌کند» و نه آنکه آن را منعکس یا بازنمایی کند. چنین چیزی بر بیننـده عکس در مقام «خواننده» تأکید دارد.

ما در خوانش عکسها می‌توانیم برروی کیفیات صوری تصویر متمرکز شویم؛ برای مثـال، آرایـش تصـویر درون کادر، ترتیب آنها یا وضعیت و حالات موضوعات عکس. افزون بر این می‌توانیم درصدد باشیم که اثـر را در تاریخ تصویرسازی قرار دهیم و به شباهتها و تفاوتهایش با دیگر آثاری از همان نوع اشاره کنیم. یـا شـاید بخواهیم شیوه‌ای بیابیم که به واسطه آن، تصویر را از منظر نظامها یا گفتمانهایی که خارج از دنیای عکاسـی اند، مورد بررسی قرار دهیم.

نشانه‌شناسی برروی مؤلفه‌های صوری تصویر تمرکز می‌کند و بر مرکزیت نظامهای نشانه‌ای تأکیـد دارد. نظامهای نشانه‌ای به مثابه نظامهایی عمدتا قـراردادی قلمـداد مـی‌شـوند؛ یعنـی اساسـا ناشـی از نسـبتهای «طبیعی» میان تصاویر و چیزی که تصاویر به آن ارجاع می‌دهند، نیستند، بلکه برآمده از ادراکـات فرهنگـی اند. به اعتقاد پیرس[2]، نشانه‌شناس امریکایی، نشانه‌ها می‌توانند ***شمایلی*** باشند (یعنی بر اصلشـباهت‌شـان بـا موضوع بازنمایی استوار باشند)، می‌توانند ***شاخصی*** باشند (یعنی بر ردپاها یا مشخصه‌ها استوار باشـند، مثـل دود که به آتش اشاره دارد)، یا می‌توانند ***نمادین*** باشند (یعنی بر روابط قراردادی استوار باشند، مثل واژه‌های زبان). به لحاظ شیمیایی، عکسها هر سه این مؤلفه‌ها را در خود دارند: عکسها به شخص، مکان یا شیئی کـه بازنمایی شده، شبیهند؛ عکسها از این نظر که موضوعشان باید در برابر لنز حاضر باشد، شاخصی بـه حسـاب می‌آیند، یعنی تصویر اساسا یک «ردپا» است؛ عکسها در زمینه‌هـای فرهنگـی خـاص، کـه ارزشـها و معـانی

1. An American Exodus: A Record of Human Erosion
2. Pierce (1839-1914)

نمادین مخلتف به آنها منتسب می‌شود، در گردش هستند.



(راست) اشاره به «مادر مهاجر»، مجله ***بلک پنتر***، (چپ) اشاره به «مادرمهاجر» بوهمیا، ونزوئلا،

جان پالتز[1] با چنین مفاهیمی به تحلیل این عکس می‌پردازد و سپس بدن این زن را درون سنت نقاشی قرار می‌دهد؛ و ماهیت زنانه این فضا را شرح می‌دهد:

«مادر مهاجر»... بر بدن زنانه متمرکز است، بدنی که به لحاظ اجتماعی به واسطه نگاه خیره شکل می‌گیرد و «نگاه» را به سوی خود می‌کشد. لانگ در عکس «مادر مهاجر» روایتی را در مورد یک زن و سه بچه شکل می‌دهد، روایتی که حول وضعیت انفرادی زنی می‌چرخد که دستش را بالا گرفته و دو بچه بزرگتر سرهایشان را از عکاس برگرفته‌اند (از روی شرم یا حجب و حیا؟) و کودکی خوابیده است، تنها مادر بیدار و هوشیار است. دست او بالا آمده، نه برای آنکه سرش را به آن تکیه دهد، بلکه می‌خواهد چانه خود را متفکرانه با انگشت لمس کند. این تصویر حول و حوش تصورات خاصی از بدن زنانه، از جمله مفهوم مادرِ سرپرست خلق شده است. لانگ از موضوعاتی سنتی کمک می‌گیرد، از قبیل تصاویر رنسانس «مریم و کودک» و روایات غیرمذهبی اینها، که در اواسط قرن نوزدهم با طلوع آیینِ ویکتوریاییِ زندگیِ خانوادگی، ظاهر شده است. علاوه بر این گرچه «مادر مهاجر» در فضایی عادی تهیه شده است، اما قاب بسته تصویر، در درون خود قاب، فضایی محفوظ، درونی و زن باورانه خلق می‌کند.

(پالتز)

تصویر به مثابه شمایل

هالا بلاف[2] به این تصویر، جایگاهی شمایلی می‌بخشد و آن را در کل از قلمرو بازنمایی خارج می‌کند:

1. John Pultz
2. Halla Beloff

قدرت دوربین آنچنان است که می‌توانیم براحتی عکسها را همچون واقعیتی مستقل مورد توجه قرار دهیم. عکسِ «مادر مهاجرِ» دوروتی‌لانگ تصویری است که وارد خودآگاهی و باطن امریکایی‌ها شده است. این زن صرفا یک بازنمایی نیست.

(بلاف)

در واقع اینجا «شمایل» چندان به واقع‌نمایی تصویر اشاره ندارد بلکه به ارزش نمادینی که تصویر را احاطه کرده، توجه دارد.

به طور خلاصه، نوشته‌های انتقادی، عکسها را در ارتباط با گرایشها و دلبستگیهایشان، تصرف می‌کنند و «دوباره قاب می‌گیرند». این تصویر بحثهای گسترده‌ای را به سوی خود کشیده است و علاقه‌مندیهای مختلفی را منعکس می‌کند. قصد ما این بود که نقل قولهای خاصی را به عنوان «برداشتهای» گوناگونی از این تصویر جستجو کرده، گزینش و تحلیل کنیم.

* * *

اختراعات ــ نامی که ما به ابزارهای اساسا جدید اطلاق می‌کنیم ــ تقریبا همیشه به واسطه فرایندی متولد می‌شوند که بیشتر شبیه زراعت است تا جادو. در اثر بوم‌شناسیِ پیچیده‌ای از ایده‌ها و شرایطی که در برگیرنده وضعیت سرزمین عقلانی، جوّ سیاسی، بستر توانایی تکنیکی، و کاردانی در مورد بذرگیری است، رد و نشان امکانات جدید سر برمی‌آورد.

(سارکوفسکی)

جان سارکوفسکی در سال 1925 در امریکا به دنیا آمد و از نوجوانی به عکاسی پرداخت. در رشته تاریخ هنر تحصیل کرد و در سال 1962 رئیس بخش عکاسی موزه هنرهای مدرن نیویورک شد. سارکوفسکی بیشتر به عنوان تاریخنگار و تحلیلگر عکاسی مطرح است و نوشته‌های او در تجزیه و تحلیل، معیار سازی، ایجاد پرسشها و ارائه قلمرو پاسخها نقش بسزایی داشته‌اند و با توجه به گستره کاری او می‌توان به اهمیت و تأثیر سارکوفسکی در تاریخ و نظریه عکاسی و ارائه نظریه‌ای مدرنیستی از عکاسی پی برد. تأثیر او را می‌توان در نوشته‌ها، انتخاب عکسها و عکاسان برای نمایشگاههای موزه و چاپ مجموعه عکسها، خلاصه کرد. از کتابهای او می‌توان به ***چشم عکاس***[1]، آئینه‌ها و***پنجره‌ها***،[2] نگاهی به عکسها[3] و ***عکاسی از ابتدا تا حال***[4] اشاره کرد؛ در کنار اینهامی‌توان از کاتالوگهای نمایشگاهی، سخنرانیها و مقدمه کتابهای عکاسی، نیز نام برد.

سارکوفسکی بیشتر درباره نسبت عکاسی با هنر و زیبایی‌شناسی می‌نوشت. شاید بی‌ارتباط نباشد که سارکوفسکی را در عکاسی با ارنست گامبریچ[5] در نقاشی مقایسه کنیم. هر دو به رسانه‌های مورد بررسی‌شان بشدت عشق می‌ورزیدند و هر دو به رابطه صورت و شکل و معنا در اثر هنری توجه داشتند و به عینیتِ اثر بسیار اهمیت می‌دادند. با چنین رویکردی، هنگامی که سارکوفسکی به بررسی عکاسی امریکا و اروپا در اوایل قرن بیستم می‌پردازد، ادعا می‌کند که عکاسان امریکایی برخلاف همتاهای اروپایی‌شان بیشتر به سمت

1. The Photographers Eye
2. Mirrors and Windows
3. Looking at Photographs
4. Photography Until Now

5. Ernst Gombrich: تاریخ‌نگار برجسته هنر 1909ـ2001

گزارش تمایل داشتند و کمتر در قید آن بودند که عکاسی را به عنوان هنر در نظر بگیرند و دلیل آن هم فقدان آن سنت هنری عمیقی بود که در اروپای بعد از رنسانس، جنبه محوری داشت. نگاه سارکوفسکی به عکاسی نگاهی مدرنیستی است. او قصد داشت که عکاسی را روی پای خود و در جایگاهی هنری استوار کند. او بیشتر دل مشغول قابلیتهایی صوری و فنی بود که عکسها را از دیگر رسانه‌های بصری متمایز می‌کرد. او در پی ویژگیهای عکاسی بود و جنبه‌های مختلف و گاه متضاد عکاسی را از دل تاریخ آن بیرون می‌کشید. سارکوفسکی در کتاب خود به طور ضمنی، سیری تاریخی را پی می‌گیرد؛ نوعی پیوند و خط داستانی (نه تکاملی)؛ و در اینجا نیز به گامبریچ و نگاه او به تاریخ نقاشی نزدیک می‌شود، تحلیلهای او تلویحا بر همین بستر تاریخی استوار است و پیوند نزدیکی میان تحلیل عکاسی و تاریخ عکاسی برقرار می‌کند.

از نظر سارکوفسکی عکاسی ارتباط نزدیکی با واقعیت، هنر و زمان دارد، و از این‌رو در تحلیل مهمی در کتاب ***آئینه‌ها و پنجره‌ها***، عمدتا عکاسی قرن بیستم را به دو دسته تقسیم می‌کند و آن را با سنت رمانتیک و رئالیست پیوند می‌زند. آئینه‌ها (که تصویر شخص مقابل را در خود منعکس می‌کنند) از هنرمند می‌گویند، بیشتر درگیر مناسبات صوری‌اند و دغدغه «تصویر» دارند، به مفاهیم کلی می‌پردازند. اما پنجره‌ها (که رابط یا گذرگاه بیننده با فضای بیرونی‌اند) از موضوع، دنیا و واقعیت مشخص می‌گویند، خصلتی اکتشافی و آشکارکننده و بیانگر دارند، رویکرد اجتماعی‌تری دارند و از جنبه‌ای شاهدگونه برخوردارند.

کتاب ***نگاهی به عکسها***]کتاب حاضر] اولین‌بار در سال 1973 به چاپ رسید. (ترجمه حاضر از روی ویرایش و چاپ مجدد آن در سال 1999 صورت گرفته است.) در مورد دلایل شکل‌گیری و ویژگیهای آن، سارکوفسکی خود در مقدمه کتاب مذکور شرح داده است. این کتاب آنچنانکه از عنوان فرعی آن ***صد عکس از موزه هنرهای مدرن نیویورک***[1] نیز برمی‌آید، پژوهشی است در مجموعه عکسهای این موزه. این کتاب (با چاپ نفیس خود) در واقع یک آلبوم و مجموعه عکس نیز هست، که نه تنها به کار آموزش و اطلاعات تاریخی ساده می‌آید، بلکه مقدمه‌ای است بر ظهور و تحول تاریخی و زیبایی‌شناختی عکاسی.

هرچند عکسهای این کتاب متعلق به موزه هنر مدرن است، شاید بتوان این عکسها را چکیده‌ای از تاریخ عکاسی دانست، که البته بیشترین سهم آن را عکاسان امریکا در اختیار دارند. در واقع این تصاویر چه به دلایل تاریخی و چه به دلایل جغرافیایی و قدرت فرهنگی و اِعمال آن، نماینده تاریخ عکاسی‌اند، حتی اگر بهترین عکسهای چنین تاریخی نباشند. آنها به دفعات در بوته آزمایش قرار گرفته‌اند و همین جلب توجه مکرر، از اهمیت و شایستگی‌شان برای تأمل و صَرف وقت و احساس سخن می‌گوید. به هر حال عکاسی امریکا جریان‌ساز بوده و صور مختلف تحول عکاسی را در خود خلق کرده است. حتی عکاسان دیگر جاهای دنیا، کار خود و معنای آثارشان را در مواجهه با این میراث غنی و پرمایه تعریف و تعبیر می‌کنند. این عکسها در ذهن و خاطره تصویری ما بر جای مانده‌اند، تأثیر گذاشته‌اند و می‌گذارند؛ مهمند حتی اگر برای ما جذاب نباشند.

سارکوفسکی در این کتاب به نقد عرفی و دانشگاهی نمی‌پردازد، مثلاً اینکه نقاط مثبت و منفی عکس را به لحاظ فنی و ترکیب‌بندی و چاپ مورد بررسی قرار نمی‌دهد، بلکه بیشتر به دنبال سرچشمه‌هایی است که

1. از آنجا که تعدادی از عکسها در برگردان حاضر جایگزین شده‌اند، از ذکر این عنوان فرعی برروی جلد پرهیز شد.

عکس از آنها معنی می‌گیرد و یا در پی احساساتی است که عکسها را معنادار می‌کنند. تحلیل سارکوفسکی، ظریف و موجز است، گویی اندیشه‌ای است که در لحظه‌ای به ذهن می‌آید و نوشته می‌شود، و می‌خواهد عطش معنا را فرو بنشاند. نوشته سارکوفسکی موجب می‌شود تا ما به نحو دیگری به این عکسها بنگریم و افق تازه یا فراموش‌شده‌ای را بر ما می‌گشاید، و این خصلت آثار بزرگ است. ساده‌اندیشی نیست اگر بگوییم نفوذ و اهمیت نوشته‌های او، به ارج و عظمت خود این عکسها، پهلو می‌زند. سارکوفسکی به عمده مسائل و پرسشهایی که در عکاسی حضور دارد، از قبیل استعداد، آماتور و حرفه‌ای، عکاسی مستند و... اشاره می‌کند و اینچنین امکانات، خصلتها، دستاوردها و پاره‌ای از تمایزات عکاسی با دیگر هنرها، مجال بروز می‌یابد و بتدریج خصوصیات این رسانه از دل این تفاسیر و نوشتار متجلی می‌شود. این تحلیلها در عین تمایز و منفک‌بودن با هم ارتباطی درونی و اساسی دارند و از اشارات سارکوفسکی در مورد هر عکس می‌توان برای تحلیل عکسهای دیگر همان کتاب و یا عکسهای مختلف تاریخ عکاسی بهره گرفت.

ترجمه و انتشار کتاب سارکوفسکی در عین اینکه از نوعی شیفتگی و تعلق‌خاطر نسبت به آن خبر می‌دهد اما مؤید و مدرس آراء او نیست. نوشتار سارکوفسکی تنها یکی از تفاسیر موجود از عکس و عکاسی است، تفسیری که به دلیل غنا،ایجاز، انسجام و استحکام استدلالی‌اش از ارزش و اعتبار فراوانی برخوردار است. صحبت در مورد عکاسی، هنگامی که سارکوفسکی را نادیده بگیریم، صحبتی ناقص است. سارکوفسکی بخشی از گفتمان و ادبیات عکاسی است و عکاسی سخت به او مدیون است.

متأسفانه در کشور ما، کتب نظری و تحلیلی در مورد عکاسی رشد چشمگیری نداشته است اگر هم کتابهایی چاپ شده، دانشجویان به آنها رجوع نکرده‌اند. اکثرا محافل دانشگاهی ما به محفوظات ذهنی و دارایی فکری موروثی‌شان بسنده می‌کنند و برای همه چیز از دل آن جواب را بیرون می‌آورند و به تمامی مسائل پاسخ می‌دهند. عبارات مبتذلی همچون نظر و دید شخصی، سلیقه، حس و ارتباط با مخاطب و... مانع از نفوذ و رسوخ اندیشه‌های تازه و چالشگر است و چه بسا خود همین چالش‌انگیزی و به مبارزه طلبیدنِ ذهن و فکر است که موجب جبهه‌گیری در برابر آنها شده است. این کتاب بهترین و کاملترین کتاب در این زمینه نیست، بلکه گشاینده باب گفتگو و مباحثه است، فراهم آورنده موضوعات جدی و مهم در عرصه تحلیل عکاسی است که باید در دانشگاهها و کلاسها به آنها پرداخت. ترجمه و تألیف چنین آثاری باید شدت و عمق بگیرد تا در برخورد و هماوردی متون و تفاسیر مختلف، ساحت و افق عکاسی گشوده و گسترده شود و در آن بتوان تعمق و تنفس کرد و چنین کاری از عهده ترجمه یک کتاب خارج است.

از آنجا که نقد هنری امروز در حوزه‌های تجسمی، بسیار متأثر از نظریه و نقد ادبی است، اما اندک شماری از اندیشمندانِ این حوزه‌ها توانسته‌اند حد فاصل و مرزهایی را میان نقد ادبی و مثلاً نقد عکاسی ایجاد کنند. از سویی دیگر متأسفانه در طول سالیان (شاید براساس خاطره جمعی‌مان و اعتباری که به ادبیات و خصوصا شعر می‌بخشیم)، در حوزه نقد و تحلیل ما گونه‌ای شاعرانگی حاکم شده که قصد دارد بار ادبی و احساسی مبتذل و دستمالی‌شده واژه‌ها را بر تصویر تحمیل کند و فخر بفروشد. شاعرانگی‌ای که همیشه (از همان اولین انشاءهای مدرسه تا گزارش برنامه‌های ورزشی، سخنان مجریان برنامه‌های مختلف تلویزیونی و رادیویی، و نقدها و نوشته‌های دانشگاهی و مطبوعاتی) نابهنگام و نابجا بوده، ناتوانی منتقد را در هاله‌ای از لفّاظی شاعرانه می‌پوشاند؛ تفاسیری که به کار بی‌شمار تصویر دیگر نیز می‌آیند بی آنکه وابستگی وجودی به

یک تصویر خاص داشته باشند و براحتی می‌توان جای تصاویر را با یکدیگر عوض کرد بی‌آنکه به معنـای اثـر مجال بروز بدهد یا درک مخاطب را غنی‌تر کند، فقط همچون زایده‌ای از کنار تصویر بیرون مـی‌زنـد و رشـد می‌کند. نقدها و تفاسیر معتبر این اشتیاق را در ما تشدید می‌کنند که دوباره به خود اثـر بـازگردیم و دیـدن دوباره آن را تجربه کنیم.

منابع و مآخذ

1. Graham Clarke; "How Do We Read a Photograph?" in **The Photograph** ; Oxford: Oxford University Press.

این مقاله به فارسی ترجمه شده است: «چگونه عکس را بخوانیم؟»، ترجمه کاوه میرعباسی، ***عکسنامه***، شماره 9,

2. Liz Well (Ed.) ; **Photography: A Critical Introduction** ; London: Routledge, 2000.

3. Victor Burgin ; "Re-Reading Camera Lucida" in **The End of Art Theory : Criticism and Postmodernity** ; London: Macmillan.

4. اندرو، دادلی؛ ***تئوریهای اساسی فیلم***، ترجمه مسعود مدنی؛ تهران، عکس معاصر، 1365,

5. بارت، رولان؛ ***اتاق روشن: تأملاتی درباب عکاسی***، ترجمه فرشید آذرنگ؛ تهران، ماه ریز، 1380. از این کتاب ترجمه دیگری هم منتشر شده است: ***اتاق روشن: اندیشه‌هایی درباره*** *عکاسی*، ترجمه نیلوفر معترف، تهران، چشمه، 1380,

6. بازن، آندره؛ «هستی‌شناسی تصویر عکاسی»، ترجمه کیوان دوستخواه، ***مجله عکس***؛ مهر 75. از این مقاله ترجمه دیگری در دسترس است: «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» در ***سینما چیست؟***، آندره بازن، ترجمه محمد شهبا؛ تهران، فارابی، 1376,

7. برت‌تری ؛ نقد عکس: ***درآمدی بر درک تصویر***، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی؛ تهران، نشر مرکز، 1379,

8. بنیامین، والتر؛ «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، ***زیباشناخت***؛ تهران، 1380. از این مقاله دو ترجمه دیگر منتشر شده است: «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن»، ترجمه بابک احمدی، ***نشانه‌ای به رهایی***؛ نشر تندر، 1366. «اثرهنری در عصر بازآفرینی‌های مکانیکی»، ترجمه مینا نوایی، ***هنر و اندیشه‌های اهل هنر***، جلد چهارم؛ تهران، فرهنگ کاوش، 1380,

9. ــــــــــــ ؛ «تاریخچه کوتاه عکاسی»، ترجمه کاوه میرعباسی، ***مجله عکس***؛ مهر 1376,

10. سانتاگ، سوزان؛ «درباره عکاسی»، ترجمه فرزانه طاهری، ***مجله عکس***؛ اسفند 74 تا آذر 75.

تقدیم به دیوید اچ. مک‌آلپین،
یار خوب عکاسی و عکاسان،
اولین رئیس بخش عکاسی
موزه هنرهای مدرن، و حامی
همیشگی اهداف آن.
جان سارکوفسکی

مقدمه مؤلف

این یک کتاب تصویری است، و نخستین هدفش آن است که دستمایه‌ای فراهم آورد تا ما را به یک سرخوشی ساده هدایت کند. از سوی دیگر این کتاب قصد دارد تا اندازه‌ای خصیصه و هدف مجموعه‌های عکاسی موزه [هنر مدرن نیویورک] را نشان دهد و طرقی ارائه کند که به‌واسطه آنها، مطالعه عکاسی با موضوعات گسترده‌تر هنر مدرن و حساسیت مدرن ارتباط می‌یابد.

گرچه این کتاب، به دلمشغولیهای تاریخی می‌پردازد اما کتابی تاریخی نیست، نیز قصد ندارد که به چشم‌اندازی انتقادی و نظام‌مند برسد. با فروتنی باید گفت که این کتاب، نوعی گزارش تصویری و مقدماتی است که به نتایج بالغ بر چهل سال جمع‌آوری عکس در موزه هنر مدرن می‌پردازد ــ گواینکه گزارشی است بسیار کوتاه و موجز.

اولین و بارزترین وظیفه یک موزه هنری، جمع‌آوری و حفظ آثاری است که به تشخیص موزه، بسیار زیبایند یا با توجه به تحول هنر فوق‌العاده آموزنده‌اند. چنانچه این آثار حفظ شود، می‌توانند به نمایش درآیند، چاپ شوند، مطالعه شوند، تفسیر شوند، مجددا ارزیابی شوند، لذت ببخشند و ــ شاید مهمتر از همه ــ هنرمندان جوانتر از آنها وام بگیرند.

آثاری که ارزش جمع‌آوری دارند، اغلب با اتفاق‌نظری گسترده و ریشه‌دار شناسایی می‌شوند. برای مثال مدتها پیش دانستند که حکاکیها اشیائی هنری‌اند و می‌توان آنها را جمع‌آوری کرد؛ از این رو پیکاسوی[1] چاپگر هم از لحاظ هنری و هم از لحاظ مالی و تجاری وارث رامبرانت[2] است و از او نفع می‌برد. از سوی دیگر اگر چه عکسها غالبا مورد تحسین قرار گرفته‌اند، اما بندرت به طور جدی جمع‌آوری شده‌اند. در نتیجه به نسبت آثار رامبرانت، که سه قرن پیش‌تر به انجام رسیده‌اند، می‌توان گفت تعداد کمی از آثار آلفرد استیگلتس حفظ شده‌اند و کمتر مشهورند.

عکاسی از همان زمان اختراعش، نوعی نظام تصویرسازی بوده که در همه جای جهان حضور داشته است. عکاسی در این جریان دگرگونی عمیقی را در عقاید و شناخت ما پیرامون ساختار و معنای تجربه

1. Picasso: نقاش و مجسمه‌ساز اسپانیایی 1881ـ1973.
2. Rembrandt: نقاش هلندی 1606ـ 1669

بصری به وجود آورده است. با این حال این رسانه کمتر به طور جدی مورد مطالعه قرار گرفته است. پیش‌پاافتادگی عکاسی و تفاوتهای بنیادینش با هنرهای سنتی آن را در نظر نظریه‌پردازان و کسانی که با رضایت، تسلیم دستگاه عقلانی و سنتی مطالعه تاریخیِ هنر نشده‌اند، به صورت معضلی سرکش درآورده است. حتی امروزه برای آنکه یک موزه هنری جدا در قبال هنر عکاسی متعهد شود، به قدرت تخیل و میل و رغبت نیاز دارد تا بتواند به بعضی مخاطرات عقلانی تن در دهد. در سال 1929، هنگامی که تملک یک نقاشی اثر سزان[1] هنوز پرمخاطره به حساب می‌آمد، این مسأله که عکاسی سزاوار مطالعه انتقادی جدی است برای اغلب مدیران موزه‌های هنری کاملاً غیر قابل فهم بود.

آلفرد اچ. بار پسر[2] که در همان سال، اولین مدیر موزه هنر مدرن شد، اعتقادداشت هنرهای تجسمی به قدری به طور درونی به هم وابسته‌اند که یک رسانه را نمی‌توان کاملاً به صورت مجزا مورد مطالعه و بررسی قرار داد. منظور وی این بود که یک موزه حقیقتا مدرن، همانطور که به نقاشی، مجسمه سازی، طراحی و چاپهای سنتی توجه جدی نشان می‌دهد، باید به معماری، سینما، طراحی صنعتی و عکاسی نیز جدا توجه کند. نقل می‌شود که دلبستگی اصلی وی به اشیاء معاصر بود آن هم پیش از آنکه اعتبار کسب کنند. به عنوان نمونه، یکی از 23 اثری که در آوریل 1930 وارد کلکسیون این موزه شد، یک عکس بود. لمبروک: سریک مرد[3]، اثر واکر اِوَنز.[4]

در سال 1937 موزه نمایشگاهی را به سرپرستی بومونت نیوهال[5] برپا کرد که بهارزیابی و بررسی تاریخی عکاسی در بین سالهای 1839 تا 1937 می‌پرداخت. این نمایشگاه در واقع همان شالوده کتاب تأثیرگذار ***تاریخ عکاسی*** نیوهال شد. از طرفی برپایی این نمایشگاه از طرف این موزه گام اولیه مؤثر و چشمگیری بود در جهت ایجاد تعهدی منسجم و نظام‌مند در قبال عکاسی. بخش عکاسی موزه از سال 1940 به طور رسمی عهده‌دار مسئولیتی مستقل شد. بعد از بومونت نیوهال، مدیرانی که برنامه عکاسی موزه را هدایت کرده‌اند، نانسی نیوهال[6] [همسر بومونت نیوهال]، ویلارد مورگان[7]،ادوارد استایکن و خود نگارنده بوده‌اند.

صد عکسی که در این کتاب به چاپ رسیده‌اند[8]، کمتر از یک درصدِ مایملک عکاسی موزه را نشان می‌دهند. بدین ترتیب این گزیده، نمونه ناچیزی است از بخش کوچکی از دستاوردهای عکاسی. به هنگام بررسی و تعیین خصوصیات چنین نمونه‌ای، ابتدا باید به این پرسش پاسخ می‌دادم که: این نمونه آیا باید بر اشخاصی تمرکز کند که برای این رسانه حکم قهرمان را دارند و هر کدام را با منتخبی از آثارشان معرفی کند که در طرحی کلی و خام، قلمرو مشارکت منحصر به فرد او را نشان می‌دهد، یا باید گزینشی کاملاً فراگیر

---

۱. Cézanne:نقاش فرانسوي ۱۸۳۹ـ۱۹۰۶

2. Alfred H. Barr, Jr.
3. Lehmbruck: Head of a Man
4 Walker Evans .
5. Beaumont Newhall
6. Nancy Newhall
7 Willard Morgan .

۸. خواننده گرامی آگاه است که اشاره مؤلف به کتاب اصلی است، ولی در ترجمه حاضر، ناگزیر چند عکس به دلایل فرهنگی و اجتماعی جایگزین شده‌اند.

باشد و بکوشد تا عکاسی را بر طبق دیدگاهی آزادانه‌تر و اکتشافی تعریف کند؟ من بر آن شدم تا دومی را به انجام برسانم. مجموعه عکاسی موزه را نباید همچون قلمرو بسته‌ای از شاهکارهای تغییرناپذیر تصور کرد، بلکه بیشتر به مثابه ابزاری است که می‌تواند به درک غنی‌تر دستاوردها و توانمندیهای این رسانه کمک کند. عکاسی نه تنها از سوی استادان بزرگ خود، به ماهیت خاص خودش پی برده است، بلکه با آثار ساده و اساسی عکاسانی که آرزویی متواضعانه و آوازه‌ای ناچیز داشتند نیز به ماهیت خویش آگاه شده است. این عکاسان نه تنها با استعداد خود، بلکه به دلیل تعداد، سخت کوشی و خوش‌اقبالیهای گاه و بیگاهشان، در این عمل سهیم بوده‌اند. کار آنها نیز استحقاق و
ارزش مطالعه را دارد.

بنابراین قرار شد که از هر عکاسی فقط یک اثر به نمایش درآید، قطع نظر از اینکه اهمیت سهم او در عکاسی یا غنای دارایی موزه از اثر او، به چه میزان است.

می‌توان افزود که خلاصه کردن معنای کارهای دوران زندگی آتژه[1]، استیگلتسیا وستون در نیم دوجین عکس چندان راضی‌کننده نیست. گرچه چنین گزیده‌ای می‌تواند مفاهیم بصری پایه را که در طول یک عمر کشف شده‌اند، نمایش دهد، اما فرایند انتزاع عکاسی به یک هسته فشرده، برای روح عکاسی زیانبخش است، روحی که سخاوتمند و بارور است و از سیماهای متنوع و پایان ناپذیری که به واسطه آن، یک ایده واحد خودش را آشکار می‌کند، لذت می‌برد. برای ترسیم کامل کار یکی از بزرگترین عکاسان، نه شش یا ده تصویر، بلکه صد تصویر لازم است.

هر دانش‌پژوهی که به این موضوع بپردازد، فهرست قابل ملاحظه خود را از عکاسان برجسته‌ای که آثارشان در اینجا نیست، تهیه خواهد کرد. در حالی که بعضی از مردان و زنان در این مجموعه به نمایش درآمده‌اند، باقی آنها با افسوسی عمیق از قلم افتاده‌اند. خصوصا سهم قرن نوزدهم در این مجموعه به گونه‌ای ناخوشایند، ناچیز است. البته این امکان را که آثار قبل از سال 1900 راکلاً نادیده بگیریم، بررسی کردیم اما مورد قبول واقع نشد. به هر حال توجه اصلی این موزه بر هنر قرن بیستم است؛ هر چند در عکاسی نمی‌توان تاریخی دلبخواهی تعیین کرد که آغاز دوره مدرن را نشان دهد. برخلاف این، بسیاری از نوآورترین عکاسان نسل گذشته، منبع الهام و پیشینه کاری خود را با جهش به عقب یافته‌اند، یعنی به فراسوی دوران اسلاف بی‌واسطه خود، و به سمت گذشته‌ای عکاسانه و دورتر. طبعا عکاسی به شیوه‌ای منضبط و خطی تحول و بسط نیافته، بلکه بیشتر شبیه باغی خودرو رشد کرده است، و کاملاً از اصول گزینش تصادفی، سیاست آزادگذاری، دموکراسی مشارکتی و بی‌خبری، بهره برده است. بنابراین چندین نسل از تفکر عکاسی با هم معاصر بوده‌اند، بی آنکه شناخت واقعی چندانی از یکدیگر داشته باشند. (بعید نیست که ژاک لارتیگ[2] در اوایل دوران نوجوانیش، و اوژن آتژه درحدود پنجاه سالگی، یکدیگر را هنگام عکاسی در جنگل بولونی[3]، در سالهای پیش ازجنگ جهانی اول، دیده باشند.)

عکاسانی که در این کتاب ذکرشان به میان نیامده، آنهایی هستند که مهمترین کارهایشان در عکاسی

1. Jean-Eugéne-Auguste Atget
2. Jacques Lartigue
3. Bois de Boulogne

رنگی بوده است ــ موضوعی پیچیده و عمدتا مجزا و متفاوت که بررسی جداگانه‌ای می‌طلبد و براستی سزاوار آن نیز هست. در آخر نیز عکاسی جدیدی که جهت‌گیری علمی دارد، به دلایل مشابهی، متأسفانه کنار گذاشته شد. برای نگارنده دردناکترین حذفها، به آن تصاویر باشکوهی مربوط می‌شد که به خاطر نیاز به بررسی عکسهای دهه‌ای جدید و عکسهایی از نوع و گونه‌ای متفاوت ، از قلم افتادند.

سرانجام باید این را هم در نظر گرفت که بعضی از حذفهای غیر قابل اغماض، برای من مشهود نیست و چنین حذفهایی ناشی از نظم‌دهی آگاهانه به اولویتها نیست، بلکه ناشی از ناآگاهی و بی‌خبری است. اگرچه این موزه همواره قصد داشته که دورنمایی بین‌المللی را حفظ کند، اما باید این حقیقت را افزود که حداقل بخش عکاسی این موزه، آثار عکاسی ایالات متحده را خیلی بهتر از آثار دیگر جاهای دنیا می‌شناسد. تا اندازه‌ای علتش این است که تعداد بسیار کمی از موزه‌های خارجی، به گونه‌ای نظام‌مند، عکاسی کشورهای خود را جمع‌آوری و مطالعه کرده، به نمایش در آورده، منتشر کرده‌اند. خوشبختانه این وضعیت اخیرا علائمی از تغییر و تحول را بروز داده است. در چنین اوضاع و احوالی می‌توان حدس زد که شور و نشاط عکاسی امریکا در دهه اخیر، همچون شور و نشاط نقاشی امریکا، تا اندازه‌ای مرهون نمایشگاهها و کتابهایی بوده که به طور جدی به عکاسی پرداخته‌اند و آثار مهم یک سنّت زنده را در دسترس قرار داده‌اند.

باید صفحاتی را صرفا برای فهرست نام تمام کسانی اختصاص می‌دادیم که به نحوی چشمگیر به رشد و گسترش مجموعه عکاسی این موزه کمک کرده‌اند و با این حال از ما خواستند تا تصاویر را جایگزین آن صفحات کنیم. تقدیر و سپاسگزاری معمولاً باید کلی و عام باشد. نخست می‌خواهم از خود عکاسان تشکر کنم، که جدیت مسئولیت موزه را در قبال رسانه خویش تشخیص دادند و برای یک هدف مشترک دست همکاری دراز کردند. این همیاری، در مواقع بسیاری که میل بخش عکاسی موزه بیشتر از بودجه آن بود، اغلب شامل اهدای عکسها می‌شد، ولیکن شاید از تمام اینها مهمتر میل و خواست خود عکاسان جدی باشد که بخش عکاسی را در جریان کارشان قرار دهند، و عموما با چشمداشت مادی ناچیزی همراه بوده است.

راهنمایی و حمایت کمیته متولی بخش عکاسی نیز حیاتی و ضروری بوده است. این کمیته، با اطمینان و عقیده راسخ و وفاداری، نیازهای برنامه عکاسی را نزد هیأت مدیره موزه و دنیای وسیعتر خارج منعکس کرده است. کسانی همچون دیوید اچ. مک آلپین[1]، جیمز ترال سابی[2] و هنری آلن مو[3]، که در طی این سالها ریاست این کمیته رابرعهده داشتند، بسیار شایسته سپاسگزاری و قدردانی‌اند. همچنین بسیاری از اعضای این کمیته سخاوتمندانه به این مجموعه یاری رسانده‌اند، چه در قالب اهدای عکسهایی از مجموعه شخصی‌شان و چه به واسطه [فراهم آوردن] سرمایه خرید یافته‌های جدید [عکاسی]. بسیاری دیگر از اهدا کنندگان، که تنها نام تعداد اندکی از ایشان در قسمت معرفی تصاویر این کتاب ذکر شده، مجموعه عکاسی موزه را به صورت ذخایر فرهنگی بی‌نظیری درآورده‌اند که با اهدای تک تک این عکسها میسر شده است.

سرانجام باید از کمک بسیاری از کارمندان این بخش تشکر شود که در طی نسل گذشته، ایده‌هایشان به شکل‌گیری این مجموعه یاری رسانده است و کار هرروزه ایشان، آن را حفظ و برای مخاطبان وسیعتری قابل

1. David H. McAlpin
2 James Thrall Soby .
3 Henry Allen Moe .

دسترس کرده است. مطمئنم که هر کدام از این اشخاص، در برخورد نزدیک با عکاسی که یقینا یکی از غنی‌ترین و عجیب‌ترین هنرهاست، غنی‌تر شده و پاداش خود را می‌گیرد.

مجموعه‌داران سکه‌های رومی یا نقاشیهای امپرسیونیستی، با حسی از رضایت و یأس، آگاهند که وظیفه‌شان شاید، حداقل به لحاظ نظری، با تثبیت هر نمونه مهمی از یک مجموعه کامل در یک جایگاه مخملی امن و امان یا با نصب دائم بردیواری مناسب سرانجام به پایان می‌رسد؛ اما جمع‌آوری عکس جستجویی متفاوت و پرمخاطره‌تر به حساب می‌آید که مملو از رازها، تناقضات و حوادث غیرمنتظره است. حتی حقایق ابدی عکاسی، موقتی‌اند و آینده آن همانقدر غیر قابل پیش‌بینی است که آینده هر گونه زنده دیگر. هنوز استادان قرن نوزدهم کشف می‌شوند ــ هنرمندانی که قریحه‌ای استثنائی داشتند و مقدر شده به اندازه رئیس هیأت دولت آمستردام گمنام بمانند. در این میان عکاسان جوان به شدت بر سر مسیر آینده هنر خود بحث و جدل می‌کنند و بهترین کارهایشان را همچون شاهدی بر صحت ادراکات شهودی خود از گذشته عکاسی، ارائه می‌کنند.

مطمئنا فقط می‌توان گفت که عکاسی به مدت 125 سال یکی از بنیادی‌ترین، آموزنده‌ترین، مخرب‌ترین، مؤثرترین، معضل‌سازترین و عجیب‌ترین پدیده‌های دوران مدرن باقی مانده است. علاوه بر این عکاسی ابزارِ انتخابیِ هنرمندانِ بزرگی بوده است، هنرمندانی که به اندازه آلفرد استیگلتس و اوژن آتژه به لحاظ دیدگاهشان متفاوت و دور از هم بودند.

آینده این هنر زیبا، که به طور عام به کار گرفته می‌شود ولی مهجور مانده است، توسط عکاسان جوان و متولدناشده‌ای تعیین می‌شود که قصد دارند به بهترین وجه، سنت غنی و مبهم خود را به کار گیرند و آن را بسط دهند. بخش کوچکی از این سنت در صفحات بعد آمده است.