

عکاسی باید روی پای خود بایستد

نقل از مجله ی Infinity، سال هفتم، شماره ی ۱۱، صص ۱۴ و ۶-۷.

برنیس آبت^(۱)

دقت و نکته سنجی عکاس، شناخت او از زمان حال است - یا، دیدن زمان حال با چنان وضوحی که گویی دارد بدان وسیله گذشته را می‌نگرد و آینده را احساس می‌کند. این کار، آیین خیره کننده‌ای است و برای آن دانشو معرفت و همچنین ادراک زمان، لازم است. از این رو، عکاس، به تماممعنی یک انسان معاصر است؛ انسانی که زمان حال به وسیله ی چشمان او به گذشته می‌پیوندد.

«دنیای آتزه» (۱۹۶۴)

به عقیده‌ی من تصویرگرایی بیشترین تاثیر را در نامکشوف ماندن عکاسی داشته است. اما اول اجازه بدهید این اصطلاح را تعریف کنم. تصویر گرایی در اساس یعنی ساختن تصویرهای لذتبخش، زیبا و تصنعی، با روحیه‌ی سطحی بعضی نقاش های بی اهمیت. حتی باید گفت مقلدان این کیفیت های سطحی به آن ارزش های حقیقی که نقاشی در پی آنهاست آگاهی ندارند. اگر عکاسی از رسانه ی دیگری تقلید کند، هرگز نمی‌تواند به سن بلوغ برسد. عکاسی باید روی پای خود بایستد؛ باید خود به تنهایی راه بیفتد؛ باید خودش باشد. اگر رسانه ای به خاطر تصویر واقعگرایانه ای که با عدسی شکل گرفته است یک رسانه ی تجسمی است، دلیل ندارد در تحریف کار کرد آن پافشاری کنیم. بر عکس، بهتر است همین کیفیت را دو دستی بچسبیم، از آن استفاده کنیم و تا نهایت به کشف آن همت گماریم. احتمالا موضوعی که به بهترین وجه ممکن برای این کیفیت خاص مناسب است، همان است که خود دیکته می‌کند.

پس از نخستین روزهای پا گرفتن عکاسی، که روزهایی پر از خلاقیت و سلامت بودند. موجی از تصویرگرایی عامیانه آغاز شد و شکوفان گردید. این نوع کار معمولا بیش از حد احساساتی بود. محیط آن فراهم شد؛ و این نظام رفت تا همه چیز را ریشخند کند. محدودیت‌های نقاشی، که با بدترین مهیارهای ویکتوریایی وفق داده شده است، برای اغلب ما آشناست. کسی که بیشترین مسئولیت را در قبال کل این جنبش بر عهده دارد هنری پیچ رابینسون^(۲) انگلیسی است که از نظر مالی موفقیت بسیار یافت و این جنون را به آمریکا نیز صادر کرد؛ آمریکایی ها هم آن را حریصانه قاپیدند. کلمه ی «نمایشگاه» را رابینسون باب کرد، و عکس «نمایشگاهی» هنوز هم در باشگاه های آمریکایی رواج دارد.

اما مسئله همیشه دو طرف دارد، و شاید همیشه هم چنین بماند. خوشبختانه در آن روزها طرف دیگر تصویر مطرح بود.

مردانی چون متیو بریدی^(۳)، ویلیام هس. جکسون^(۴)، سالیوان^(۵)، گاردنر^(۶) و دیگران تصویر های واقعگرایانه‌ی
عجاب‌آوری از دنیا و زمانه‌شان می‌ساختند.

در آغاز قرن، عکاسانی که در کار خود جدی بودند، رابینسون و پیروان او را تحقیر می‌کردند، و حق هم داشتند. آنان به
مرتبه‌ی والاتر و پالوده‌تری رسیده بودند؛ همقطار نقاشان مدرن تر شده بودند. می‌خواستند ثابت کنند که عکاسی هنر
است، و خیلی هم در این مورد حساسیت به خرج می‌دادند. کار آنها پر از مفاهیم فرعی و رمزی و ذهنی بود. عبارت‌هایی
چون «مترادف»، «دست خدا» و غیره برای گیج کردن خلاق به کار می‌رفت. هنر به وسیله‌ی عده‌ای انگشت شمار، و
برای عده‌ای انگشت شمار عرضه می‌شد، و در برابر مردمی که نمی‌دانستند دارد به آنها توهین می‌شود، ما تحت است
نماینده‌ی فرهنگ آمریکا شده بود.

این عکاسان، با احترام به تکنیک شکوهمند، کار عکاسی را به سطح تکنیکی بالاتری ارتقا دادند. ایالات متحد با
تکنولوژی وصلت کرده بود، و با لطف و احسان، به هنری تکنولوژیکی متمایل شده بود. در مورد استیکلیتز، که خود به
تنهایی فرهنگ جداگانه‌ای به حساب می‌آمد، و برای بسیاری مقام‌هایی داشت، و برای بسیاری هیچ، هنگامی که از
محیط خود پابیرون گذاشت، توانست چند عکس خیلی خوب بگیرد. چیزی که در زمان استیکلیتز بی‌چون و چرا
پیشرفتی در تصویر‌گرایی بود، در ۱۹۵۰ پیشرفت به حساب نمی‌آید.

تصویرگرایان اخیر نمی‌دانستند که تصویر‌گرا هستند. به دلیل نبودن واژه‌ای بهتر، می‌توانم آنها را فقط پیرو مکتب
تصویر‌گرایی متعالی یا مافوق تصویر‌گرایی بنامم. مانند تابلوی نقاشی، خود عکس به تنهایی مطرح بود. و بیش از هر چیز،
عکس چاپ شده؛ که ذهنیت وجه عمده و مسلطش باشد.

در حدود همین دوران، مرد دیگری کاملاً ناشناس، بی‌آنکه از او قدردانی شود، اما با عشقی عمیق به زندگی، مشغول کار
بود. این مرد، با نیرویی متمرکز و بصیرتی کامل و بی‌نقص، در نیمه‌ی دوم زندگی اش به عکاسی روی آورد. نام او اوژن
آتزه بود. او صدها عکس خیلی خوب به دنیا عرضه کرد. در کشف عکاسی و معنی آن، با شوق بسیار کوشید. کم حرف
می‌زد، و وقتش را صرف رسوخ و ضبط دنیای شگفت‌انگیز اطرافش نمود. کار او، عکاسی ناب و کامل است، و با این حال
هنوز نسبتاً کمتر او را می‌شناسند.

عکاس دیگری در این سوی اقیانوس، اما نه با همان برد و استعداد، در نیمه‌ی اول قرن حاضر، تیز بینی تصویر‌ی خارق
العاده‌ای ظاهر ساخت. به عقیده‌ی من، عکاس حقیقی، موجود عجیب‌تنهایی است که براحتی نمی‌توان توصیفش کرد؛
اما استعداد عکاسی اش، بینش پر توان و آموخته‌ای به او می‌دهد. این بینش، به واسطه‌ی ماهیت رسانه، بر اینجا و
اکنون التفات دارد. لوییس هاین^(۷)، که به تمام معنی واقعگرا و یقیناً امروزی بود، این قریحه‌ی تصویر‌ی [فتوگرافیک] را
داشت. او مسلح به دوربین و چشم نافذ عقاب گونه‌ی چالاک اما منضبط خود در برابر دنیای اطرافش واکنش نشان داد.
استیکلیتز و مریدانش، با غرور و نخوت به لوییس هاین می‌نگریستند و با یاران گالری کاترین^(۸) درایر همفکری داشتند.
در همین دوران (۱۹۱۸) بود که کارهای انتزاعی با رنگ تجزیه شده شروع شد.

با تن دادن به خطر ساده‌انگاری بیش از حد، نوع سومی از تصویر‌گرایی - مکتب انتزاعی - مقلدان نقاشی انتزاعی،
عکاسان نقش‌های ناب، چار چوب شکسته‌ی پنجره، یا رنگ تجزیه شده را نیز مطرح می‌کنم. و فکر می‌کنم این دیگر
آخرینش باشد.

آنها فعلاً به موندریان^(۹)، نقاش بزرگ هلندی شباهت خواهند داشت. اخیراً کار عده‌ای را نیز دیده‌ام که در آینده جکسون
پولاک خواهند شد. اما به جای پاشیدن رنگ بر بوم، ممکن است نومیدانه به خراشیدن امولسیون از کاغذ یا پاشیدن هیپو
روی عکس متوسل شوند. هر چیزی ممکن است.

چرا من به این مسایل می‌اندیشم؟ زیرا اگر بر اثر افزایش میزان این نوع کارها پیشرفت بهبود لازم در وسایل مورد نیاز کار
ما کند شود، که سخت نیازمند آنیم، روی من و سایر عکاسان تاثیر خواهند داشت. به این دلیل است که باید با تصویر
گراها مجادله کنم. آنها کسانی‌اند که موضوع‌هایی را انتخاب می‌کنند که در محدودیت‌های ابتدایی ابزار عقب مانده‌ی
امروزی براحتی قابل بیان‌اند.

از اینجا، به زمینه‌ی گسترده‌ی کار آماتوری، و سرانجام به عکاسان جدی می‌رسم. از جنبه‌ی مثبت قضیه، بازار آماتوری
امکان رشد و تکامل رسانه‌ی دموکراتیک عظیمی را فراهم می‌کند - عکاسی به وسیله‌ی عده‌ی بسیار و برای عده‌ی بسیار؛

که همچنین منبع بالقوه ای برای رشد و تکامل عکاسان حرفه ای است. این امکان بالقوه، خاک غنی کشت ناشده‌ای است، اما اگر سیل تصویرگرایی بر آن جاری شود فرسوده خواهد شد. آماتورها از تصویرگراها تقلید می‌کنند زیرا این نوع کار، کمترین مقاومتی بر نمی‌انگیزد، و با اسراف در مصرف فیلم و کاغذ و دوربین‌های ارزان، موجبات شادی کارخانه داران را فراهم می‌کنند. نتیجه، نوعی «عکاسی تولید انبوه» است که از لحاظ موضوع محدود، و از لحاظ بینش مبتذل است.

اما عکاس جدی، مرد فراموش شده‌ای است. او سخت نیاز مند پیشرفت‌های وسیع در عمع جهت‌ها و در تمامی عرصه‌ی عکاسی است. در زمان و مکانی پویا زندگی می‌کند، وبا دوربین‌های مدل T و وسایل حساس غیر مرسوم کار می‌کند. عکاسی به خودی خود در خلا نایستاده است؛ از سویی به کارخانه‌های تولید وسایل، و از سوی دیگر به توزیع کننده‌های محصولات آنها، یعنی ناشران و سر دبیران و بازرگانان و مدیران موزه‌ها و مردم عادی، وابسته است. تنها زمانی عکاس می‌تواند پا روی پای خود بیندازد و استراحت کند که آنها وظایف‌شان را بدرستی انجام دهند. ما از وسایل مان این انتظار را داریم: بگذارید ساختاری به خوبی محتوای زندگی واقعی اطراف مان داشته باشند. به منظور آزادی بیشتر در دیدن، نیازمند تسهیلات بیشتری هستیم. و به سر دبیران و ناشرانی نیاز داریم که در فهم عکاسی بکوشند و به وظایف‌شان در ارتقای سطح فرهنگ عامه‌ی کشورمان، که ما، عشاق این سرزمین، به واسطه‌ی امکانات عظیمش بدان ایمان داریم، عمل کنند. ما به برخورد خلاق تولید کننده، توزیع کننده و مصرف کننده نیاز داریم.

میل دارم گفته‌ای از گوته را که ضمن بحث درباره‌ی شاعر دیگری بر زبان آورده است نقل کنم. گوته گفت: «بی‌تردید او استعداد بی‌نظیری بود، اما به بیماری همه گیر امروز - ذهنیت انفعالی - دچار است و من از مداوای او خوشنود خواهم شد.» مگر همین واژه خلاقیت به معنی ساختن و ابتکار و تولید و اقدام، و نه انفعال، نیست؟ عکاسی زنده می‌سازد، خراب نمی‌کند. شأن انسان را ندا می‌دهد. عکاسی زنده بینش مثبت دارد؛ سرود زندگی را سر می‌دهد و نه مرگ را.

1. Berenice Abbott

2. Henry Peach Robinson

3. Mathew Brady

4. William H. Jackson

5. Sullivan

6. Gardner

7. Lewis Hine

8. Katherine Dreier

9. Piet Mondrian

از کتاب **عکاسان و عکاسی**

به کوشش: **ناتان لاینز**

ترجمه: **وازریک در ساهاکیان**

بهمن جلالی