مجله پژوهش های معاصر در علوم و تحقیقات
سال سوم، شماره ۲۶، شهریور ۱۴۰۰
ISSN: ۲۶۷۶-۵۷۶٤
www.jocrisar.ir

رابطه ادبیات و عکس از گذشته تاکنون

سید محسن هاشمی [۱] ، عطیه نتاج مجد [۲] ، طیبه یوزباشی [۳]

[۱] دکتری پژوهش هنر، عضو هیئت علمی تمام وقت دانشگاه هنر
[۲] دکتری فلسفه هنر، عضو هیئت علمی تمام وقت مؤسسه آموزش عال طبری، بابل(نویسنده مسئول)
[۳] دانشجوی کارشناسی ارشد، رشته عکاسی، مؤسسه آموزش عالی طبری، بابل

چکیده

هرگاه به عکسی نگاه می‌کنیم درگیر مجموعه ای از خوانش‌های پیچیده می‌شویم، که به اندازهٔ خود موضوع عکاسی، به انتظارات و پندارها در مورد تصویر مرتبط است. در واقع به جای مقوله‌ی نگریستن، که اشاره بر کنش منفعل شناخت دارد، باید تأکید کنیم که ما عکس را نه به عنوان یک تصویر، بلکه به عنوان یک «متن» می‌خوانیم. این خوانش (هر نوع خوانشی)، معناها و روابط پیچیده، مبهم و اغلب متناقضی میان خواننده و تصویر ایجاد می‌کند. عکس به واسطه‌ی چیزی که «گفتمان عکاسانه» زبانی رمزگانی با دستور زبان و نحو مختصّ خود خوانده می‌شود، معنای خود را می‌یابد. این زبان، به شیوه خود، همانند هر زبان مکتوب دیگری، پیچیده و غنی است و همان گونه که فکر می‌کردیم تاریخ و اصول قراردادی خاص خود را دارد.

واژه‌های کلیدی: عکاسی، عکس، ادبیات، رابطهٔ عکس و ادبیات

مقدمه:

(فهم عکس، کار آسانی نیست. عکس‌ها متونی هستند که براساس آنچه از آن به «گفتمان عکاسی» یاد می‌کنیم، نوشته شده اند. (کلارک، ۱۹۲۸م: ۴۱) در هر عکس، بخشی از زبان معناییِ وسیع‌تری است که ما از آن برای فهم و درک عکس بهره می‌گیریم. بخش عمده ای از استنباط برگین در مورد این گفتمان، برای خوانندگان عکس در قرن نوزدهم. حداقل به شکل آگاهانه کاملاً غریبه و ناآشنا بود. هرچند می‌توان گفت بخش وسیعی از عکاسی در ارتباط با زبان پذیرفته شده‌ی نقاشی و ادبیاتِ آن روزگار، به ویژه براساس سمبولیسم[۱]و ساختار روایی- خوانده می‌شود.

نخستین مفسران همچون پو. هوتورن. هُمز و بودلر. بیشتر متوجه جنبه ادبی عکس[۲]شده اند تا وجوه سمبولیک آن؛ و از این رو، از مفران توانایی آن در باز تولید معنای فرهنگی، غافل مانده و فقط بر تکثیر عینیت توسط آن تمرکز کرده اند (همان، ۴۰)

«در نوشته‌های فرامپتون نوعی پیش آگاهی شگفت انگیز دربارهٔ آیندهٔ فرهنگ تصویری مدرن بود. به هر حال هر چه باشد امروزه ما در دورانی زندگی می‌کنیم که علی الظاهر سیاست چیزی بیش از رشته‌ای «فرصت های عکس برداری[۳]» نیست» (ادواردز، ۱۹۵۹م، ۱۶۶)

«تأسیس بانک‌های عظیم عکس از قبیل شرکت «کوربیس» متعلق به بیل گیتس و شرکت «گِتیی ایمیجیز» که بایگانی های عکس را یک جا می‌خرند و برای افزایش موجودی خود عکس سفارش را یک جا می‌خرند و برای افزایش موجودی خود عکس سفارش می‌دهند. تأثیر زیادی بر کاربردهای عکاسی گذاشته است» (همان، ۱۶۷)

«اکنون آبَر بایگانی[۴]مجموعه های عکس‌های تاریخی تبعات زیادی بر نحوهٔ کنترل خاطرات و چگونگی بازنمایی تاریخ دارد. هر روز بر شمار کتاب ها و نشریاتی که عکس های خود را از این منابع تهیه می‌کنند افزوده می‌شود.

[۱]Symbolism

[۲] منظور از لحظات مناسبی است که خبرنگاران از سیاستمداران عکس می‌گیرند.

[۴]Super Archives

این عکس‌ها همگی تصاویری با رنگ‌های درخشان هستند که غالباً با شیوه های دیجیتال کیفیتشان بهبود یافته است و جهان بی عیب و نقصی را نشان می دهند که مملو از آدم‌های زیبا، جاهای زیبا و نورهای درخشان است. در آن ها لذت جویی و لبخند زدن جایگزین کشمکش و زد و خورد است.

کالاها گویی همچون ونوس از میان امواج، با شکوه و در نهایت کمال بیرون می‌جهند. ظاهر هر چه می‌گذرد فرهنگ بیش تر و پیش تر تحت انقیاد نگاه تبلیغاتچی‌ها که جهانی روتوش شده را به نمایش می‌گذارند در می‌آید. (همان، ۱۶۷)

«در پرتو چنین تحولاتی نمی‌توان منکر شد که داستان فرامپتون به شکل چشمگیری پیشگویانه بوده است. ظاهراً امروزه دیگر عکاسی رونوشت یا ردّ نیست بلکه جعلی تمام عیار است. یا به سخش دیگر «اثر واقع گونگی» است که جهان خیالین را پیش روی ما می‌نهد» (همان، ۱۶۸-۱۶۷)

نکتهٔ مهم دیگری در باب هنر، احساس و بیان از حیث ارتباط آنها با مخاطب وجود دارد.

بیان مسئله:

«در نظر تولستوی، هنرمندان دقیقاً می‌دانند که چه تجربیاتی را می‌خواهند منتقل سازند: در نظر کالینگود، احساسات هنرمند پیش از ایجاد اثر هنری کاملاً برای خود او معلوم و مفهوم نیست؛ موهبت (اثر) فهم دقیق و واضح این احساسات است. همچنین، یکی از ملاحظات بسیار مشهود و ردزورث در باب ماهیت شعر ظاهراً حاکی از این دیدگاه است که خلق این قالب هنری دست کم نوعی از بیان احساس است.

وردزورث در «ملاحظات مقدماتی بر چاپ دوم بالادهای تغزلی[۵] (۱۸۰۰) می نویسد: «شعر غلیان احساسات قدرتمند است» ریس[۶] (۱۹۷۰: ۱۸۷)

«با این حال، ملاحظات او در باقی این متن و در بسط این نکته ما را به تردید وا می‌دارد. وردوزورث تأکید می‌کند کار شاعر یادآوری احساسی پیشتر تجربه شده در زمانی است که فرد در حالت «آرامش» قرار دارد (همان، ۱۸۸) «حتی وقتی که حالت روحی (دیگری) جانشین این آرامش شود و در آن حالت روحی احساسی وجود داشته باشد. همواره تفاوتی با آن تجربهٔ اولیه در کار است و «ذهن در کل در حالت لذت خواهد بود» (ویلیکیسون، ۱۳۸۸: ۹۳). «حتی وقتی که احساسات به یاد آورده شده

[۵] Obseryations Prefixed to the second Edition of Lyrical Ballas

[۶] RYS

دردآلود باشند. در واقع، از کل توصیف وردزورث برمی‌آید که فرایند خلق شعر به هیچ وجه «غلیان احساسات قدرتمند» نیست، بلکه حالتی روانی از نوعی غیرمتعارف تر است» (همان، ۹۳)

نظریهٔ بیان. واقعیتی را که بسیاری از مخاطبان اظهار می‌کنند، دربر می‌گیرد. در زمینهٔ و بستر تجربهٔ زیبائی شناسانه این امکان وجود دارد که اثر را دارای خصلت بیانی خاصی بدانیم، اما قادر به همراهی با آن احساس یا حال نباشیم؛ ما می توانیم اثری را «وداع با زندگی» بدانیم. اما قادر به تجربه یا احساس مندرج در آن نباشیم. یا ممکن است اثری عمیقاً لذت بخش و خوش‌بینامه باشد، امّا من این احساس را در زمانی خاص خارج از قلمرو امکانات ذهنی‌ام بیابم.

این امر رایج در تجربه زیبایی شناسانه، به سختی در قالب نظریه های بیان -که وجود خصایص بیانی در آثار هنری را نه براساس خصایص اشیایِ زیبائی شناسانه بلکه با توسل به فرافکنی احساسات و عواطف به آثار از جانب مخاطبان در طی تجربهٔ زیبائی شناسانه تبئین می‌نمایند- جای می‌گیرد. چنین تبیین های از بیان از سال ۱۸۵۰ تا جنگ جهانی اول بسیار رواج داشت و مناسب است که سختی در باب آن بگوئیم.

این اندیشه که آنچه ما خصایصِ بیانی اشیای زیبایی شناسانه می‌دانیم در واقع ویژگی‌هایی هستند که ما آنها را به جهت شرایط احساسی خود بر اشیاء فرافکنی کنیم. سخن اصلی نظریهٔ راسکین در مغالطهٔ احساس است. راسکین تلاش می‌کند تبیین نماید که چرا در شعر گزاره هایی که واقعاً آنها را کاذب می‌دانیم لذت زیبائی شناسانه ایجاد می‌کنند. او تبیین خود را با نقل قولی از فصل ۲۶ رمان چارلز کینگزلی آلتون لاک[۷](۱۸۵۰) طرح می‌کند.

«آنها او را در کفی غلتان می‌کشیدند کف بی‌رحم و خزنده»

«کف بی‌رحم نیست. خزنده هم نیست. آن حالت ذهن که به کف این خصلت‌های موجود زنده را می‌دهد، حالتی است که غصه و اندوه عقل را مختل کرده اند. همهٔ احساسات خشونت آمیز همین اثر را دارند. آنها در دریافت های ما از عالم خشونت آمیز همین اثر را دارند. آنها در دریافتهای ما از عالم خارج اعوجاج ایجاد می‌کنند. امری که من آن را به طور کلی مغالطهٔ احساس می‌خوانم» (راسکین، ۱۹۸۷: ۳۶۴-۳۶۳)

[۷] Alton Locke

«یعنی، در حالت عاطفی خاصی، عقل ما تاحدودی به واسطهٔ نیروی احساس مختل می‌شود و در این حالت ما حالات عاطفی خاصی را به غلط به طبیعت نسبت می دهیم، حالاتی که به نحو صحیح صرفاً قابل اطلاق بر ما هستند.» (ویلکینسون، ۱۳۸۸: ۱۰۷-۱۰۶)

«مغالطهٔ احساس از اینجا پیش می‌آید و خطایی است ناشی از احساسات. راسکین با این نظریه به پرسش آغازین خود پاسخ می‌دهد.

ما چگونه می‌توانیم از خواندن گزاره هایی که در واقع کاذبند لذت ببریم؟ به نظر راسکین ما برای آنها احتمال صدق قائل می شویم اما نه به این دلیل که طبیعت را توصیف می‌کنند بلکه از آن رو که به توصیف احساسات خودمان می‌پرازند:

حال مادامی که ما آن احساس را صادق بدانیم، مغالطهٔ آشکار آن را نادیده می‌گیریم و حتی از آن لذت می‌بریم: مثلاً ما از سطوری که از کینگزلی نقل شد لذت می‌بریم، نه به این دلیل که کف را به غلط توصیف می‌کند بلکه به این دلیل که توصیف درستی از غم ارائه می‌دهد.» (راسکین، ۱۹۸، ص ۲۶۳)

«عکس‌ها در حکم انگیزاننده و آغازگر داستان ها و خاطرات عمل می‌کنند. در واقع کنش‌های خاطره پردازی حول همین نقاط قدرتمند تداعی می‌بخشد. مکان سنتی این نوع داستان‌گوییِ خاطره گونه آلبوم خانوادگی است.»

آلبوم‌های خانوادگی در دهه‌ی ۱۸۶۰ رایج شده اند. اما امروزه احتمالاً بیش‌تر به شکل بسته‌ها و پاکت‌هایی هستند که یک کش دورشان بسته شده و یا به صورت فایل‌های رایانه ای. مبحث عکاسی خانوادگی بسیار گسترده تر از آن است که بتوانیم در این جا به طور کامل به آن بپردازیم. اما اشاره به نکاتی خالی از فایده نیست.

نخست آنکه خاطره زمانی برانگیخته می‌شود که عکس در یک شبکهٔ اجتماعی خاص- در این مورد یک جمع خانوادگی- به کار می‌رود. خاطره به تصویر وصل می‌شود و با آن «جرقه می‌خورد»: « این کیه؟ این عمه فلانه. اون یکی ماجرای غم انگیزی داره....» دوم آن که این روایت ها ساخت یافته اند» (ادواردز، ۱۳۹۲، ۱۷۷)

«با اینکه مقالاتِ انتقادیِ (اکنون) قدیمیِ مدرنیته، عکاسی را صرفاً با زایش «تصویر» و «حوزه‌ی رسانه» مرتبط ساخته و در مباحثی هم سو، پایان یا زوالِ فرهنگ نوشتار را مطرح کرده اند. اما اختراع عکاسی شباعت اندکی به سیلی از تصاویر برای واژگون کردنِ ارکان نوشتار سنتی دارد» (برونه، ۱۳۹۴، ۱۹)

روایت های شجره نامه ای، که شخصیت انقلابیِ ابداعِ عکاسی وارینه آن در آرزوی ظاهراً عالمگیر بشر) را تصدیق کرده اند؛ برای تثبیتِ این رسانه‌ی نوین به منابع و شیوه‌های ادبی متوسل شده و عکاسی را هم در این طبقه بندی جای داده اند. به هر حال، حجم متون منتشر شده‌ی مربوط به عکاسی و نسبتِ تعداد عکس به کار رفته در مطالب، دلالت به جایگاهِ ثانویه‌ی عکاسی در دهه‌ها و حتی سال‌های اولِ حیاتش دارد. (همان، ۲۰)

«در مورد ۲ شخص که در زمان ابداع عکاسی نقش داشتند تمرکز کنیم می‌توانیم بگوییم هر دوی این دانشمندان اختراع عکاسی را با نوشتار و در قالبی روایی و به عنوان یک تجربه و رویداد مطرح نموده و در دو نیز ارتباط آن را با سلایق، ژانر و شیوه های ادبیِ (متعدد) تصدیق کرده اند. با اینحال، فرمول بندیِ آنها از خودِ اختراع به کلی متفاوت بوده و این اختلاف تنها به خاطر ملیتِ آن دو نیست.

این دو دانشمند، دو نوع از عکاسی را با دو رابطهٔ متفاوتش با ادبیات مطرح کرده اند. آنجا که روایتِ ماهرانهٔ آراگو بیشتر حول محور کاربریِ اجتماعی و بعد تاریخ نگاریِ این اختراع چرخیده است. این موضوع، نظریه توسعهٔ هنری این رسانه در قرن بیستم، در نهایت بیشتر به چشم می‌آید. وقتی که مخترعِ «کالوتیپ» [شیوه ابداعی تالبوت] قالبِ کتاب را برای نمایشِ طرز کار و خواسته‌ی مضمومیِ خود از عکاسی برگزیده، به طور ویژه، اتحاد میانِ عکاسی با ادبیات را برای اول بار به نمایش گذاشته است؛ اتحادی که بعدها به عنوان امر طبیعی تلقی شد است» (همان، ۴۳)

تاریخچهٔ «واکنش‌های ادبی به عکاسی» را تحت عنوان تاریخچه ای تحت عنوانِ تاریخچه‌ای از «اکتشافات» فرض کرد. البته موضوع وسیع تر از این هاست و پس از دهۀ ۱۹۸۰، مجموعه مقالات و پژوهشی های فزاینده ای به ارتباطات کاربردیِ ادبیات در عکاسی و دنیای بصری پرداخته اند.

برخی از اینها با تعیینِ محدوده‌ی ملی جهت پژوهش، چنان چه باید به عمق مطلب نپرداخته اند. اما با این حال، درک ما را از قضیه غنی تر ساخته و اطلاعاتی را ارائه کرده اند که جایگزین تاریخچه عقایدِ پیشین شده است؛ عقایدی که غالباً ساکن و بیش از حد خیال یا فانه و یا به قول جین رَب، صرفاً تاریخچه‌ای از فعل و انفعالات میان ادبیات و عکاسی بوده اند. (همان، ۱۴۵)

«با کمی تأمل و نگاهی موشکافانه به عکس متوجه نکاتی خواهیم شد: نکاتی دربارهٔ این که زندگی چگونه دگرگون می‌شود و چگونه زندگی را شکل می‌دهد.»

عکس، به تعبیری، زبان ویژه خود را دارد و برای درک واژگان و قاعدهٔ این زبان ظریف ما، باید برخوردی ساده، مانند نوآموزی که خواندن می‌آموزد و برخوردی دقیق، همچون رمزشناس که کشف رمز می‌کند، داشته باشیم.

اما بالاتر از همه، رویکرد به عکس باید به قوهٔ تخیل همراه باشد. لازم است به درون آن راه یابیم و از آن طریق جهان بیرون را جست و جو کنیم. روشی همچون روان درمانگر خوب در پیش بگیریم که برای شناخت دنیای بیرون بیمارش به درون رؤیاهای او راه می‌یابد. تحلیل عکس همچون روان شناسی، بیشتر، هنر است تا علم. بیشتر شبیه تحلیل ادبی است تا تحلیل داده ها، نکوهش‌گرانه نیست، نوعی همکاری است که عکس عام انگیزش آن است. ما در عکس به دنبال قطعه های روایتگری هستیم که می‌خواهیم آنها را در ذهن خود کنار هم بچینیم و شکل دهیم.

ما از کجا بدانیم روایت هایی که می‌پاییم «راست» است:

نمی‌توانیم. درست مانند تحلیل شعر یارمان، در تحلیل عکس هم هیچگاه نمی‌توان مطمئن شد که به پاسخی «قطعی» دست یافته ایم. در عکس نیز مانند تحلیل ادبی، هرچه در مورد اثر بیشتر بدانیم. تحلیل ادبی، هرچه در مورد اثر بیشتر بدانیم. تحلیل تفسیری ما به حقیقتی شاعرانه یا ادبی نزدیک می‌شود.

مطالعهٔ ایما و اشاره های اندام و حالت های چهره برای دریافت محتوای احساسی آنها، اولین ابزار تفسیری ماست که هزاران سال است برای نویسنده و هنرمند شناخته شده است.

وقتی جولیوس فست کتاب اندیشه آفرین زبان اندام را نوشت مهارت هنرمندانه خود را به قلمرو دانش روان شناسانهٔ عمومی وارد کرد. یاد گرفتیم که به اندام آدم ها، برای یافتن سرنخ‌هایی دربارهٔ احساسات خودشان نسبت به دیگران دقت کنیم. آیا آن دست‌های مشت شده نشان دلواپسی است؟ خشم است؟ آیا لبخند کم فروغ وی نشان محبت او به فرد کناری است؟ آیا فشار لب بالایی برای خویشتن داری است؟ مناعت طبع است؟ ترس است؟ زبان عکس، زیر مجموعهٔ زبان اندام است. (اکرت، ۱۳۹۵، ۱۴و ۱۳)

عکاسی و ادبیات پس از سال ۱۸۸۰:

«پس از سال ۱۸۸۰ زمینه‌ی در حال رشدِ عکاسیِ آماتوری، عده ای از نویسندگان و روشنفکران را مجذوب خود ساخت؛ بسیاری از آنها، پس از رفتارِ ملاحظه کارانه‌ی پیشین، در حالتی شخصی به تجربه عکاسی مشغول شدند. امیل زولا، یکی از مدافعانِ ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) که عکاسی را به عنوان الگویی برای «بازتولید و تکثیر» ادبیات می‌دید و نویسنده ای که

تکنیکِ او بر پایهٔ منطقِ مشاهدهٔ تجربی شکل گرفته بود. با جدی گرفتنِ عکاسی در اواخر دههٔ ۱۸۸۰ در جریانِ نویسندگی اش وقفه انداخت. تجربه‌ی کاملاً هدفمندِ عکاسی زولا با تجهیزاتِ جدی و فراتر از ابزارِ آماتوری و هم سو با شیوه‌ی قاعده مندِ او در داستان سرایی پی گرفته شده است.

کارزار وسیعی برای مقابله با ناعدالتیِ اجتماعی، بخش عظیمی از زندگی اجتماعیِ زولا را به خود اختصاص داده بود و عکاسیِ او به بخشِ خصوصی و نگرشِ تصویری‌اش متمرکز مانده بود؛ تصاویری که خودمانی، احساساتی و به سیاقِ تصویرگرایانه می‌شوند.

عکس های زولا از دخترش یادآورِ پرتره های آلفرد استیگلیتس از کاترین (دخترِ استیگلیتس) هستند. جالب اینجاست که عکاس آمریکائی برای انتخاب سوژه های «دم دستی، در دههٔ ۱۹۸۰، مدعی شده بود که از داستان‌های امیل زولا الهام گرفته است.» (برونه، ۱۳۹۴: ۱۵۶و ۱۵۵و ۱۵۴)

نوشتن و عکاسی

هنر به سبب طبیعت خود، حالتی توضیحی دارد و اگر ما آن را هنر می‌خوانیم، دقیقاً به دلیل کفایتی است که دارد. جزئیات واضح و انسجام کلّی هنر، چنان شفافیتی به آن می‌بخشد که در حالت عادی و در بقیه زندگی مشهود نیست و چنانچه مخاطب در همان زمان یا همان فرهنگ خاص هنرمند زندگی کند و نیز با تاریخ آن رسانه آشنا باشد؛ دیگر نیازی به اضافه کردن دیباچه یا اسباب فرعی به هنر نخواهد بود.

« از این رو، یک نوشتهٔ موفق دربارهٔ آثار هنری، کاری بزرگ و در خور توجه است. عمر خود را برای ثابت کردن کفایت هنر صرف کردن، بدون نوشتن، محو کردن، خویش است.

جان سار کوفسکی[۸]ابعاد یک نوشتهٔ انتقادی مناسب را چنین شرح می‌دهد «هرچه نوشته بهتر باشد، ضرورت عکس را بیشتر می‌کند، تنها چند مفسر وجود دارند که می‌توانند این کار را بکنند، برای مثال، رابرت هیوز[۹]و خود سارکوفسکی. (آدامز، ۱۳۸۰: ۲۵)

«باید به این واقعیت پی ببریم که مجور نیستیم اظهارات عکاسان را برای دوست داشتن عکس‌ها بخوانم. البته گاهی اوقات اشاراتی دربارهٔ این حرفه از سوی افرادی مانند: استیگلیز و وستون الهام بخش بود، اما آنها هیچ گاه دربارهٔ یک عکس خاص که

[۸] John Szarkowaski

[۹] Robert Hughes

تجربهٔ مرا نسبت به آن عکس تعالی بخشد، چیزی نمی‌گفتند. به نظر می‌رسد که عکاسان به گونه ای شگفت انگیز از نوشتن در مورد اثری که خود آفریده اند، ناتوانند. در واقع من به دنبال یک استثناء بودم. امّا حتی یک مورد هم وجود نداشت که نوشتهٔ هنرمند، عکس را حقیرتر و پیچیده تر نکرده، انعکاس آن را کاهش نداده و در مقایسه با زندگی کم ارزش نکرده باشد.

بخشی از دلیل ایت که این کوشش‌ها در توضیح شکست می‌خورند، به نظر من این است که عکاسان، همچون همهٔ هنرمندان، رسانهٔ خود را به این دلیل برمی‌گزینند که آنها را به بیان صادقانه‌تر بصیرت و پندارشان توانا می‌سازد.

چرا نباید **روش‌های دیگر** را امتحان کرد؟ در این زمینه چارلز دموت[۱] می‌گوید: «من وادار به نوشتن درباره نقاشی هایم شده ام.... چرا؟ آیا به نوعی من آنها را نقاشی نکرده ام؟ یا چنان که رابرت فراست[۲] به کسی که از او مفهوم یکی از اشعارش را پرسیده بود، پاسخ داد: «تو می‌خواهی آن را بدتر بگویم؟» عکاسان نیز همچون دیگر هنرمندان خویشتن دار هستند زیرا هراس دارند که خود تحلیلی، مانع از خلق آثار هنری بیشتر از سوی آنان شود. آنها هرگز به طور کامل نمی‌دانند چگونه عکس‌های خوب خود را گرفته اند، اما فرض را بر این می‌گذارند که پاک ماندن، تاحدودی دخیل بوده است.

دلیل اصلی این که هنرمندان، به تشریح و توضیح چیزی که خود می‌آفرینند تمایل ندارند، این است که لحظهٔ خلق اثر، شکست را پذیرفته اند.

حداقل به نظر بعضی‌ها، کلمات ثابت می‌کنند دیدی که آنها داشته اند، به طور کامل در عکس وجود ندارند. توصیف افکارشان با کلمات بیانگر پذیرش این نکته است که عکس آنها، شفاف و آشکار نیست، که در آن صورت نمی‌توان آن را هنر نامید. (همان، ۳۸)

«عکاسان به نوشتن ادامه می دهند زیرا احتیاج دارند که عکس‌هایشان به تعداد زیاد چاپ شود، این تنها راهی است که آنها می‌توانند دیدشان را نسبت به چیزها در ابعادی مناسب بیان کنند: «برای این که کارم چاپ شود، هر نوع کلکی زده ام». «نقل قول از دیگران با عنوان خودم، من از این رو به طور عام دربارهٔ عکاسی صحبت کردم تا بتوانم کوشش‌های شخصی خود را بیان کنم.»

به هر حال، تجربه نشان داده است که بهترین روش برای پرهیز از صحبت کردن دربارهٔ عکس، صحبت دربارهٔ موضوع آن است:

---

[۱] Charles Demuth

[۲] Robert Frost

«خانه‌های ارزان هم شکل، زمین‌ها، درختان یا هزاران نکتهٔ جزئی اما جالب دیگر در زندگی. اگر می‌خواهید سکوت یک عکس را پر کنید، کم ضررترین راه، صحبت کردن دربارهٔ چیزی است که در برابر دوربین بوده است. بنابراین، دربارهٔ چیزی که خود آن را آفریده اید، سکوت کنید. به نظر می‌رسد این کار، ترفندی شرافقمندانه‌تر باشد. صحبت کردن دربارهٔ مفهوم یک عکس، بدون این که کار را کرده باشید، حداکثر کاری است که می‌توانید انجام دهید» (همان، ۳۹)

چارچوب نظری:

عکس و ادبیات

امروزه عکس جزئی جدائی ناپذیر از مجموعهٔ فعالیت‌ها و زندگی فرهنگیِ مردم جهان محسوب می‌شود. ما بدون عکسمان در ثبت شرایط زیستی و حتی اثبات هویتِ خود در جریاناتِ روزمرهٔ اداری دچار مشکل می‌شویم. از نگاهی دیگر، جایگاه ویژهٔ این هنر به عنوانِ یک رسانه در امرِ اطلاع‌رسانی به گونه ای وسعت یافته که حیرت بشر را برانگیخته است.

با وجودی که عکاسی با فاصلهٔ ده ساله، از پیدایشش در اروپا، در ایران شیاع یافته است، امّا در این میدان وسیع تاریخی، متأسفانه جوانان ما و علاقمندان عکاسی نه از آموزش‌های وسیع و مستمر برخوردار بوده اند و نه منابع و متون کافی در اختیار داشته اند که دانش و «هنر نگریستن» را بیاموزند و اصطلاحاً فرهنگ بصری خود را عمق و قوت و غنا بخشند و از شرایط موجود به حد کافی بهره جویند. حیات مدنی کنون با علائم و نشانه ها و اطلاعات بصری ارتباطی عمیق دارد و ضعف جوامع در این باب درجات ناتوانی و ناکافی آنها را در برقراری ارتباط با مفاهیم نوین فرهنگی و اجتماعی موجب خواهد شد و حتی در مورد هنر عکاسی، پژوهش ها، تألیف، ترجمه و حتی اسناد و آثار تاریخی عکاسی، عمل مناظر و مرایا، چهرهٔ سرزمین، هنر و مردم، به عنوان نوشته در اختیار عکاس قرار می‌گیرد و آزادی عمل عکاس هم طوری است که عکاس می‌توان حتی قبل و یا بعد از عکاسی کردن در مورد موضوع اثرش بنویسد. به نظر می‌رسد عکس و ادبیات می‌توانند رابطهٔ خوبی با هم داشته باشند.

پیشینه تحقیق:

در رابطه با موضوع رابطه عکس و ادبیات، منابع بسیار نایاب است.

کتاب: عکاسی و ادبیات: نوشته: فرانسوا بروند. ترجمه: محسن بایرام نژاد.

پایان نامه:

یک پایان نامه در مورد عکاسی و ادبیات (بررسی تأثیرات متقابل عکاسی و ادبیات داستانی بر یکدیگر با نگاهی به داستان های معاصر ایرانی).

و کتاب‌هایی که از متن هایشان مطالبی گرفته شده است.

هنرمند عکاسی به نام، هنری آدمز، داستان نویس و تاریخ نگارِ اشراف زاده‌ی آمریکائی در دوران که -------- با همراهیِ همسرش ماریان کلوور آدمز، زمان قابل توجهی را صرفِ تهیه عکس و نوشتن دربارهٔ تصاویرِ خود کردند: از هنگام ماه عسلشان در سال ۱۸۷۳ تا خودکشیِ مَریئن (ماریان) (به وسیلهٔ سیانورِ پتاسیمِ عکاسی) در سال ۱۸۵۵، آدمز در اواخر عمرِ خود، باز به طور شخصی، دوباره به عکاسی کردن روی آورد که گاهاً در نوشتارش به آن اشاره می‌کرد.

بعدها تجربه‌ی عکاسی کردن روی آورد که گاهاً در نوشتارش به آن اشاره می‌کرد. (برونه، ۱۳۹۴)

«در دههٔ ۱۹۳۰ (بود و راوِلتی) نیز با اینکه عکس‌های تبلیغاتی‌اش از جنوبِ روستاییِ آمریکا در دههٔ ۱۹۳۰ انتشار یافته بود. اما بیش از آنکه به عنوان عکاس شهرت یابد، به عنوان داستان‌پرداز شناخته می‌شود.

شهرت متأخر او به عنوان یک عکاس پس از انتشار کتابِ یک زمان، یک مکان، میسی سیپی در بحران اقتصادی (۱۹۷۱) پدیدار شده و با انتشار کتاب عکس‌ها در سال ۱۹۸۹ شدت یافت.

او در خود زیست نامهٔ مصورش، آغاز کار یک نویسنده (۱۹۸۴) به نقش موثرِ عکاسی در جریان نویسندگی اش نیز تأکید کرده است:

اگرچه تجارب عکاسیِ نویسندگان- به خصوص بازنمایی‌های شخصی شان- تا سال ۱۹۸۰ در حالتی شخصی و غیرعمومی باقی ماند، اما ارائه‌ی نمادین شان به واسطه‌ی عکاسی در قرن بیستم نیز بسط می‌یافت. (همان، ۷: ۱۵۶)

«در دهه های ۱۹۴۰، ۵۰ و ۶۰ آندره کرتس، هانری کاریته برسون، یوسُف کارش، ریچارد اودن و دیگران با عکاسی از امثالِ ترومن کاپوتی، ارنست همینگوی، ژان پل سارتر یا یوکیو میشیما به ستاره شدنِ نویسندگان دامن زدند؛ همهٔ اینها، به نحوی از تصاویر خود بهره‌ی تبلیغاتی برده‌اند.

شاید بتوان گفت که پیکره‌ی نویسنده به بیشترین حدِ خود عکاسی شده که در فعالیت‌های سیاسی و دست‌یابی‌های حماسیِ آنها تأثیراتی داشته است. در دهه‌های پس از جنگ جهانی دوم، مطبوعاتِ مهمِ تصویری با انتشار دائمی پرتره ها، فضای شخصی، سرگرمی‌ها یا تصاویرِ خصوصی از نویسندگان به ارائه‌ی نمادینِ آنها مشغول شدند.

تاریخچۀ کوتاهی از نشانه شناسی عکاسی:

«نشانه شناسی عکاسی نیز همچون اغلب نظرات ویژه ای که تاریخچۀ نشانه شناسی تصویری را رقم زده اند، با رولان بارت شروع می‌شود. در حقیقت، جدای برخی از یادداشت‌های بی‌برنامه تر بارت در سال ۱۹۵۷، اولین کار جدی او در حوزه تصاویر نوشتار کوتاهی است با نام «پیام عکاسانه» (۱۹۶۱) البته، بارت از همان اولین سطر مقاله بارت اما، اثری است به واقع کلاسیک در حوزه نشانه شناسی تصویری با نام «تحلیل بلاغی تصویر» این اثر به توضیح دربارۀ عکس اختصاص دارد که در آن اسپاگتی پانتزانی به همراه محصولات مرتبط به شکل ترکیب‌بندی تابلوهای طبیعت بی جان برای فروش عرضه گشته اند.

هر دوی این مقالات معروف چهارچوب سوسوری، یا به بیان دقیق‌تر، یلمزلفی شیوۀ نشانه شناسی بارت هستند (سوسون، ۱۳۸۷: ۲۳)

------- (۱۹۷۶) آشکارا هنگام بررسی عکس‌ها یکسره مجذوب جنبه های روایی این گونه و ارزش‌های ایدئولوژیکی پی آیند آن می‌شوند. مثاله شارلوت (۱۹۸۳)

هرچند که با توجه به تمرکز او به ویژگی‌های شیوه‌ی زمان بندی فتورمان و تفاوت توانایی‌های هنری این رسانه با سینما، به طور حتم بررسی بسیار نظام مندتری است اما او نیز به طرز عجیبی، از توجه به خودِ عکس‌ها، بی آنکه نیازی به دیگر اشکال تصویرسازی باشد، غافل می‌ماند.

تا به اینجا، هرچند که بررسی ما دربر گیرنده‌ی هسته ی دسته بندی های بصری مبتنی بر عکس نبوده است اما سعی کرده ایم کما بیش همه‌ی مطالعات صورت گرفته را برشماریم.

بدون تردید بسیاری از انواع تصاویر و عکاسی از قلم افتاده اند: این بدلیل جوان بودن عمر نشانه شناسی عکاسی است.

همۀ نوشته های مرتبط با نشانه شناسی عکاسی را از نظر شیوه‌های بکار گرفته اشان دسته‌بندی کنیم. البته، نویسندگان اندک شماری وجود دارند که در این مبحث از یک روش‌شناسی آگاهانه استفاده کرده باشند. (همان، ۶۵)

بحث و بررسی:

چه ارتباطی میان عکاسی و ادبیات وجود دارد؟ تاریخ ادبیات به هزاران سال می‌رسد اما کمتر از دو سده از اختراع عکاسی می‌گذرد. چگونه عکاسی با عمر کوتاه خود به دنیای ادبیات راه یافته و آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد؟

فرانسوا برونه در کتاب خود به نام «عکاسی و ادبیات» این بحث را در پنج فصل مطرح و از زوایای مختلف مورد بررسی قرار می‌دهد. ترجمه این کتاب توسط محسن بایرام نژاد ترجمه کرده است. بایرام نژاد، مدرس عکاسی است و تدریس این رشته را از مقطع هنرستان آغاز کرده و از سال ۱۳۸۸، در دانشگاه‌ها و مراکزی همچون انجمن سینمای جوان، مشغول تدریس است. به گفته خود او، کمبود منابع در این حوزه او را به ترجمه مقالات و کتاب کشاند و در اصل، بیشتر برای اهداف و نیازهای شخصی ترجمه می‌کند.

در مقدمه کتاب، گفته است که کتاب را براساس علاقه‌ی شخصی و با هدف اشاره به جای خالی‌اش در منابع مکتوب فارسی زبان ترجمه کرده است.

اگر بخواهیم با فرانسو ابرونه، نویسنده کتاب بدانیم.

ابرونه، متخصص هنر قرن نوزدهم است. در دانشگاه دیدروی پاریس رشته هنر و ادبیات آمریکا را تدریس می‌کند.

در سخنرانی‌های متعدد خود، تاریخ عکاسی و تاریخچه‌ی ادبی رسانه‌ی عکاسی را تشریح کرده و اختصاصاً در این باب فعالیت می‌کند.

فرانسوا آراگو و ویلیام هنری فاکس تالبوت دو نوع از عکاسی را با دو رابطه‌ی متفاوتش به ادبیات مطرح کرده است.

نویسنده عنوان «تسخیر، دیپلماتیک و علمی، بر سر اختراع عکاسی» داده است.

فرانسوا آراگو فیزیکدان و عضو بلند پایه‌ی آکادمی فرانسه در هفدهم ژانویه‌ی ۱۸۳۹ در یک نشست مشترک بین آکادمی‌های علوم و هنرهای زیبای فرانسه برای معرفی عکاسی، نخستین بیانات روایی را درباره‌ی اختراع جدید نقل کرد. آراگو سیاستمدارانه (و به قصد اعطای حقوق مستمری دولتی برای مخترع فرانسوی عکاسی در ازای انتشار طرز کار) و بُعد ملی گرایانه و ایدئولوژیک به قضیه بخشید. اگرچه داگر (مخترع عکاسی) بارها تذکر داده بود که «پُر جزئیات‌ترین توصیف هم کافی نیست و باید فرایندِ کار دیده بشود» اما آراگو به ابداع عکاسی‌ها لدای فرهنگی بخشید و این پدیده را، اگر نگوئیم افسانه گونه، با اغراق، به سان چیزی بیش از یک اکتشافِ علمی مطرح کرد.

عکاسی‌ای که آراگو معرفی کرده بیش از یک تصویر یا حتی یک کار عملی، به عنوان یک ایده یا موضوعی فراانسانی مطرح شده بود.

در مقابل تالبوت (مخترع انگلیسی عکاسی) که از قافیه عقب مانده بود، متعاقب نشست فرانسه و پس از برقراری ارتباط با جامعه‌ی دانشمندان انگلیسی، برای معرفی اختراع جدید از نوشتار بهره برد. نوشته تالبوت به عنوان «ملاحظاتی دربارهٔ هم طراحی فتوژنیک (نور نگاشته) که در ۳۱ ژانویه ۱۸۳۹ انتشار یافته به شیوه جالبی نگاشته شده است چون همان قدر که تشریحی بوده، به پیشینه‌ی قضیه هم اشاره دارد. تشریح تفصیلی او عموماً با عبارات خود زیست نامه ای بیان شده و نمایانگر سیاست او برای بهره برداری از ادبیات در انتشار خبر ابداع رسانه‌ی جدید بوده است. تالبوت در سراسر متن خود از اول شخص و فعل «زمان گذشته» استفاده کرده و با اینکه اشاره داشته که بیش از او معدود محققینی ظاهراً در باب همین ایده «به اندازه‌ای پیشرفت داشته اند، اما اختراع عکاسی را به نام خود نوشته است.

برونه در بخش چهارم این فرضیه را مطرح می‌کند که به خصوص پس از پیوند خود با ادبیات عکاسی، عکاسی در راستای تبدیل شدن به ادبیاتی نوقدم برداشته است. منظور از (ادبیات نو) چیست؟

منظور صریح برونه اشاره به تلاش‌های تجربی عکاسان برای ارائه‌ی آثار ادبی- نمایی است.

داستان های شناخته شده یا روایت های ادبی ای که در قالب عکس اجرا شده اند. مجموعهٔ ادبیات (خود ادبا و رویکرد غالب در جوامع ادبی) پس از رشد و شناخته شدن عکاسی، چه به خاطر احساس رقابت و خود برتربینی یا به دلیل تجارت ناموفقی که از دیده شدن عکس خود داشته اند (که داستان جالبی است). گارد بسته بندی محسوس به این رسانه نوین داشتند. رفته رفته با پذیرش عکاسی برای همکاری‌های مشترک (مثل: آثار نوشتاری مزین به عکس) عکاسان هم به توانایی های رسانه خود بیش از پیش واقف شدند. در این دوره‌ی مشخص، چنان که در کتاب ههم اشاره شده، نه تنها موجب به وجود آمدن انقلابی نامرئی در ادبیات شده بود، که خود در راستای خلق اثر در این باب قدم برداشت. عکاسی به عنوان یک هنر «نماد پرداز» (سمبولیک) و رسانه ای برای «بیان شخصی» مورد قبول عموم قرار گرفت؛ تفکر رایج چنین شد که «عکس‌های عالی» ساخته های نمادینی هستند که هوشمندانه انتخاب گشته و از این رو نیازمند تفسیر و روایت اند.

نتیجه‌گیری:

مرز بین ادبیات و عکاسی بسیار گسترده است. قطعاً نمی‌توان یکی از این دو حوزه را به عنوان بستری مناسب و قطعی برای بیان اندیشه ها و احساسات و به طور کلی آن چه که درون فرد می‌گذرد اعلام کرد. همچنین باید توجه داشته باشیم که آیا مقایسه ادبیات به معنی هر آن چه که شامل شغر و نثر است و بدون شک قدمت دیرنه ای دارد، با عکاسی که از زمان تولدش بیش از دو یا سه قرن نمی‌گذرد درست و منطقیست و یا اصلاً قیاس پذیر است؟

همانطور که می‌دانیم ادبیات پیشینه تاریخی و کهنی دارد و از دیرباز انسان ها با «کلمه» آشنا بوده اند و به آن در اشکال متفاوت پرداخته اند. امروزه زبان های بی‌شماری اختراع شده اند که مردم نه تنها وسیله‌ی آن سخن می‌گویند بلکه قالب‌های متنوع شعر و نثر را در زبان خودشان وارد کرده اند.

در واقع این طور به نظر می‌رسد که همین امر سبب می‌شود که انسان ها به کلمه به عنوان چیزی که از اوان کودکی با آن آشنا هستند اعتماد و تسلط بیشتری داشته باشند. عکاسی یک هنر تازه و مدرن است تقریباً سه قرن از زمان ظهور اولین عکس روی نگاتیوهای نقره ای می‌گذرد. هنری که شاید در برابر ادبیات نتواند قد علم کند. هنری که برای یادگرفتن آن باید وقت و هزینه صرف کرد و نیاز به ابزارآلات متنوع دارد. در صورتی که در مقوله ادبیات یک قلم و یک کاغذ کافیست.

اگرچه که در این روزها تکنولوژی به اندازه‌ای پیشرفت کرده که لازم نیست یک تاریکخانه با خود حمل کنیم و تنها با لمس کردن دکمه هر کسی می‌تواند یک عکس ثبت کند. اما باز هم در برابر کاغذ و قلمی که از کودکی با آن اخت شده ایم، کمی غریب به نظر می‌رسد.

شما همان طور که پشت میز خود نشسته اید می‌توانید یک نوشته‌ی ادبی خلق کنید یا نقد تأثیرگذاری را بنویسید و دیدگاهتان را با آسانی با مردمان جهان اشتراک بگذارید در حالیکه برای خلق هنرمندانه‌ی یک عکس یا گرفتن یک عکس اثربخش بر جهان نه تنها باید از اتاق خود خارج شوید بلکه لازم است از ناحیه امن خود هم پا فراتر بگذارید.

ما در ادبیات ابزار قابل دسترسی داریم و علاوه بر آن نمی‌توان به سادگی از پیشرفت های قابل توجهی که در این روزگار دور و دراز در ادبیات به آن دست یافته ایم چشم پوشی کرد. منظور خیل عظیم نویسندگانی است که به نوعی در زبان و سبک خودشان پیشرو بودند.

در مقابل به نظر می‌رسد، عکاسی هم در همین مدت کوتاه و با تمام سختی‌ها میسر، شایستگی‌اش را به عنوان هنر ثابت کرده است.

عکس روایت بخشی از جهان در یک لحظه و یک مکان است، بیننده شاید بیشتر از یک دقیقه به تماشای یک عکس ننشیند. عکس در همان مدت کوتاه فرصت دارد که بیننده را با خود همراه کند و او را درگیر کند. درحالیکه برای یک متن ادبی چه به صورت شعر یا نثر خواننده مدت زمان بیشتری را در اختیار دارد. او می‌تواند در این مدت سوار قطار کلمه‌ها شود و به مقصدی که در خیالش مجسم می‌کند برود. در مورد عکاس و نویسنده هم وضعیت مشابه است. عکاس باید تصمیم بگیرد که یک

بخشی از دنیا را چگونه در دوربینش ثبت کند. او تنها یک قابِ چند در چمپ در اختیار دارد، در حالیکه فضای نویسنده برای همنشینی با کلمات به مراتب بیشتر است.

امّا هنوز هم با کمی جست و جو می‌توان قدرت عکس‌ها را مشاهده کرد؛ آن زمانی که همه چیز درست سر جای خودش باشد و تنها یک عکاس به عنوان کسی که مهارت هنر بصری را داراست و می‌تواند این زمان را تشخیص دهد، عکس ثبت می‌کند که تأثیرات اجتماعی و سیاسی فراوانی را به همراه دارد. نمونه‌ی این عکس‌ها در تاریخ کم نیستند.

علاوه بر این فکر می‌کنیم با وجود گستردگی کلمات و ابداع زبان‌های مختلف، هنوز که هنوز است برخی از احساسات را نمی‌توان جزء با عکس ثبت کرد. حتی اگر هزاران صفحه بنویسیم امّا باز هم برای احساساتی که در روح یک انسان در تب و تاب است، هیچ واژه ای اختراع نشده و جز به زبان عکس و به زبان تصویر درآوردن چشم‌ها و نگاه ها نمی‌توان به آن دست یافت. می‌توان آن را درک کرد امّا نمی‌توان با کلمات عمق و قدرت آن‌ها را بیان کرد.

شاید اصلاً همین علت باشد که ما با وجود کلمه‌ها به سراغ عکس رفتیم. هر اختراعی از یک نیاز سرچشمه می‌گیرد و شاید همین نیاز بوده که ما را به این سمت سوق داده باشد.

منابع:

۱-کلارک، گراهام، عکس، ترجمه: حسن نویدل، زبا مغربی، نشر: شورآفرین، چاپ دوم، تابستان ۱۳۹۵.

۲-آدامز، رابرت، چرا مردم عکس می‌گیرند، ترجمه: رعنا جوادی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۳-اکرت، رابرت، زبان عکس، ترجمه: اسماعیل عباسی، محسن بایرام نژاد، تهران، نشر: حرفه، هنرمند، چاپ اول، ۱۳۹۰.

۴-سوسنون، گوران، نشانه شناسی عکاسی در جستجوی نمایه، ترجمه: مهدی مقیم‌نژاد، تهران، نشر: علم، ۱۳۸۷.

۵-ویلکیسنون، رابرت، هنر، احساس، بیان، ترجمه: امیر مازیار، تهران، فرهنگستان هنر، چاپ دوم، ۱۳۸۸.

مقاله: طبسی، محسن، آیت اللهی، حبیب الله، نگاهی به زندگی و آثار جان رایکسن، تهران، پرتال جامع علوم انسانی، فصلنامه هنر، شماره: شصت و دو.