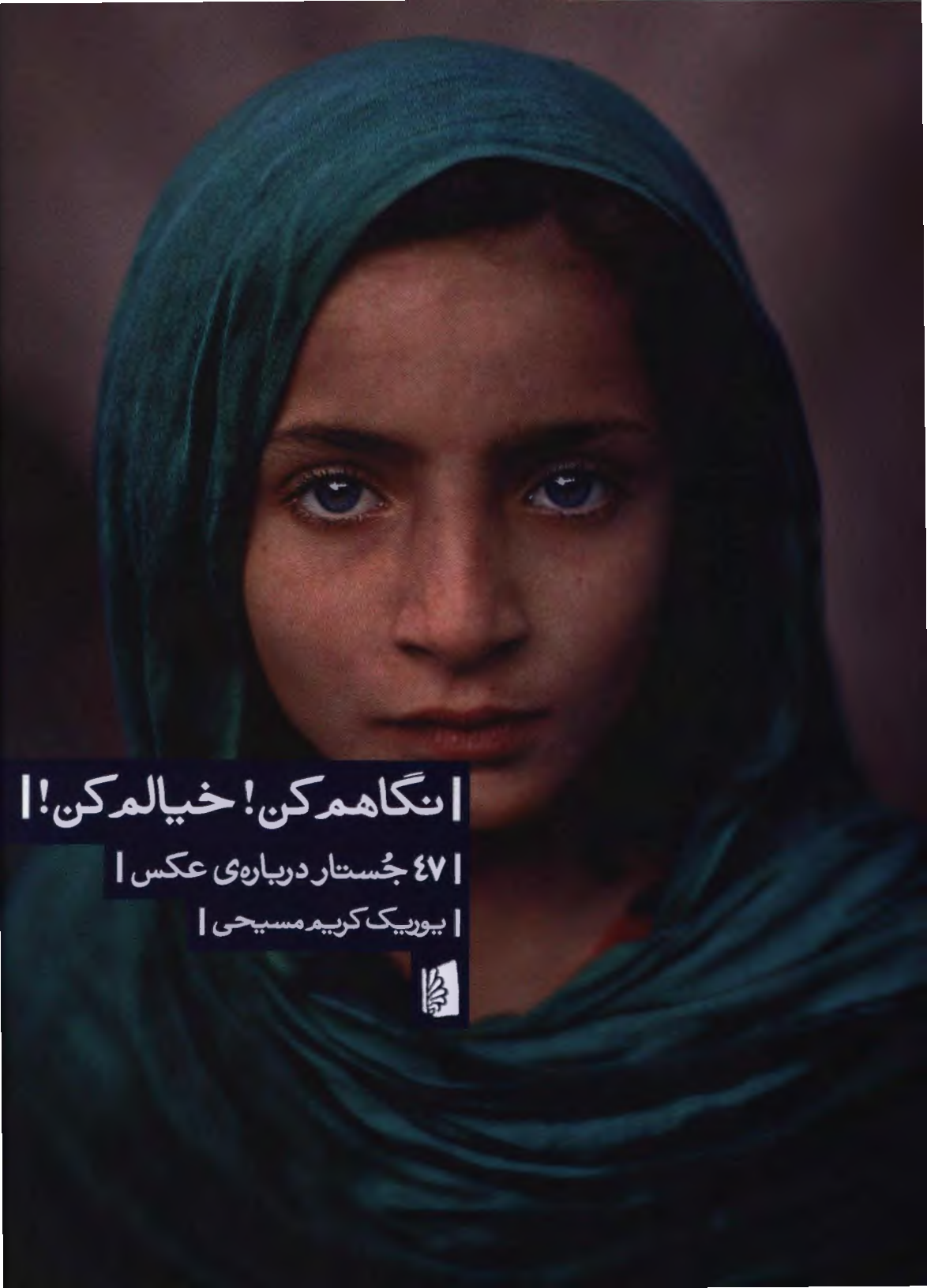




انگاہم کن! خیالم کن!

۴۷ جُستار در بارہی عکس

بیوریک کریم مسیحی



نگاهم کن! خیالم کن!

۴۷ جستار درباره‌ی عکس

نیویک کریم مسیحی

مدير هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان

صفحه‌آرایی: آلا شويز | ویراستار: سروش رحبير

چاپ اول | ۱۳۹۵ بهران | ۱۰۰۰ نسخه

مدیر تولید: مصطفی شریفی | چاپ: قدس | صحافی: سیدار

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۸۰۶-۴۰-۱

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ | تلفکس: ۲۸۴۲۱۷۱۸

فروشگاه: بهران، خیابان انقلاب، بین فروردین و فخر رازی، پلاک ۱۳۸۴

تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷-۶۶۴۶۳۵۲۵ | تلفکس: ۶۶۹۶۳۶۱۶

همه‌ی حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

www.nashrebldgol.ir



استدشاده: کریم مسیحی نیویک ۱۳۴۲-

عنوان و نام پندآور: نگاهم کن! خیالم کن! ۴۷ جستار درباره‌ی عکس

نیویک کریم مسیحی

انتخابات نشر: بهران بیدگل، ۱۳۹۵

انتخابات ظاهری: ۳۰۰ س، تصویر (رنگی)

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۸۰۶-۴۰-۱

وضعیت فهرست نویسی: فبا

یادداشت کتابخانه

موضوع: عکس، نقد و تفسیر

Photographic criticism موضوع

موضوع: عکاسی هنری

Photography, Artistic موضوع

رده‌بندی کنگره: ۳۹۶.۸۸/۴۴/۷۸۱۷

رده‌بندی دیویی: ۷۷/۱

شماره کتابشناسی ملی: ۲۴۷۷۵/۱

رسم الخط این کتاب منطبق با دیدگاه مؤلف است.

فهرست

- ۱۳ در کدام جهت؟ [مقدمه]
- ۱۷ ۱. نگاهم کن! خیالم کن!
[گرولات هابسبورگ، (عکاس ناشناس)، نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم]
- ۲۳ ۲. در پرتو دو دنیا
[آفتاب، پائولا، آلفرد استیگلیتز، برلین، ۱۸۸۹]
- ۲۷ ۳. عنکبوت تارتن
[آدی کارد ۱۲ ساله، کارگر نخ‌ریس، لویی‌س هاین، ورمانت، آمریکا، اوت ۱۹۱۰]
- ۳۱ ۴. مهاجم و پذیرا
[دست‌های جورجیا اوکیف، با انگشتانه، آلفرد استیگلیتز، ۱۹۱۹]
- ۳۵ ۵. دست‌ها می‌سایم
[چارلی چاپلین و هلن کیر، (عکاس ناشناس)، هالیوود، ۱۹۱۹]
- ۴۱ ۶. شمالیل زمینی
[مادرِ مهاجر، دوروتیا لانگ، آمریکا، کالیفرنیا، نیپومو، فوریه‌ی ۱۹۳۶]
- ۴۷ ۷. نه!
[اوگوست لندمیر در مراسم به آب انداختن کشتی هورست ویسل، (عکاس ناشناس)، هامبورگ، ۱۳ ژوئن ۱۹۳۶]
- ۵۱ ۸. بُرش!
[عکاس ناشناس)، خُب، چکسلوواکی، اکتبر ۱۹۳۸]

- ۵۷ ۹. خط افق
[پسرک پادوی تیل‌باز، گوت‌هارت شو، جاوه (اندونزی)، ۱۹۳۸]
- ۶۳ ۱۰. روی جاده‌ی مرگت!
[در جاده‌ی عزیمت به جنگ، دیمیتری بالترمانتس، اسمولئسک، شوروی، اول سپتامبر ۱۹۴۱]
- ۶۹ ۱۱. مرکز تمرکز
[تیراندازی در میدانِ دام، ویل وان در راندین، آمستردام، ۷ مه ۱۹۴۵]
- ۷۳ ۱۲. تا گلوگاه!
[دُرسِدِن، پس از بمبارانِ متفقین، ریشارد پیتر، درسدن، آلمان، ۱۹۴۶]
- ۷۹ ۱۳. آینه‌درآینه
[آینه‌ی شکسته، اِروین بلومنفلد، ۱۹۴۷]
- ۸۳ ۱۴. محور گردش
[زندگی روزمره، سال لی‌تر، نیویورک، دهه‌ی ۱۹۵۰]
- ۸۷ ۱۵. فراموش‌شدگان
[من یک اسبم، سابین وایس، اسپانیا، ۱۹۵۴]
- ۹۱ ۱۶. مرگی خودخواسته!
[ویویان مایر، شیکاگو، ۱۹۵۶]
- ۹۵ ۱۷. بیرونی
[کافه، سال لی‌تر، پاریس، ۱۹۵۹]
- ۹۹ ۱۸. خانم‌ها مقدم‌اند؟!
[وزارت بهداشت، ژنه بوری، ریودوژانیرو، برزیل، ۱۹۶۰]
- ۱۰۳ ۱۹. من بهترم!
[آگهی برای پوشاک تریکو، سابین وایس، فرانسه، ۱۹۶۰]
- ۱۰۷ ۲۰. آخر بهار
[تانک‌های شوروی در پراگ، رالف کرین، پراگ، ۲۰ اوت ۱۹۶۸]
- ۱۱۱ ۲۱. هرج و مرج
[از مجموعه‌ی وِرمانت، سوزان آپتن، ورمانت، آمریکا، ۱۹۷۰]
- ۱۱۵ ۲۲. درد جاودانگی
[عکس خانوادگی بر سطح کِره‌ی ماه، چارلز دوک، کِره‌ی ماه، ۱۹۷۲]
- ۱۲۱ ۲۳. غروب روزهای آخر پاییز
[پرده‌ها، فُرد هرتسوک، کانادا، ۱۹۷۲]

۲۴. **وسترن می سازم!**
[جان فورد، ریچارد آودون، کالیفرنیا، ۱۹۷۲]
۲۵. **آدابِ ترک**
[پکین، ژنه بوری، پکین، آمریکا، ۱۹۸۹]
۲۶. **آغاز**
[ترکیب بندیِ موژب، جف وال، ۱۹۹۳]
۲۷. **همسیرِ شت**
[دخترک قحطی زده‌ی سودانی در نزدیکی محل دریافت غذا، کوین کارتر، سودان، ۲۶ مارس ۱۹۹۳]
۲۸. **دو جمعه**
[پیاده رو، جف میرملستین، نیویورک، آمریکا، ۱۹۹۵]
۲۹. **زخم**
[سایمون نورفولک، ۱۹۹۸]
۳۰. **این، منم!**
[مرد دینکای خاکستر مالیده، کارول یک ویت و آنجلا فیشتر، قبیله‌ی دینکا، سودان (حدود سال ۲۰۰۰)]
۳۱. **جنبش!**
[پرده، مایومی ترادا، ۲۰۰۱]
۳۲. **درخشش**
[استیو مک کری، کابل، ۲۰۰۲]
۳۳. **سوی تو می آیم**
[از مجموعه‌ی خُفتن در جوار می سی سی پی، آلیک سوت، لوئیزیانا، ۲۰۰۲]
۳۴. **ژرژ و ه‌آ؟**
[کودک / سربازِ طرفدار حکومت در حال گشت زنی، پس از بازگشت از درگیری با شورشیان ضد دولتی، کریس هوندروس، مونروویا، لیبیا، ۲۰۰۳]
۳۵. **بود و نبود**
[ماده شیر نظاره گر دشت، نیک برانت، آفریقا (احتمالاً نائزانی)، ۲۰۰۴]
۳۶. **وفاداری**
[از مجموعه‌ی جنگ امری شخصی ست، یوجین ریچاردز، آمریکا، ماساچوست، ۲۰۰۸]
۳۷. **احترام به خود**
[ادای احترام به ترای قَدیس (از مجموعه‌ی آشپزخانه)، مارینا آبراموویچ، خیخون، اسپانیا، ۲۰۰۹]

۳۸. مُنجی در عصرِ نمناک
[بندِ زندگی (کارگر ساختمانی جیسون اوگیسی، پاتریشیا رالف نیلی را از آب می‌گیرد)، مری چیند، آیووا، آمریکا، ۲۰۰۹]
۳۹. فقدان
[جنگِ کرگدن، برنت استیرتون، آفریقای جنوبی، ۲۰۱۰]
۴۰. زیبا!
[گوین تی لی، ۹۰ ساله، مبتلا به بیماری عامل نارنجی، اِد کاشی، ویتنام، ۲۰۱۰]
۴۱. پیش‌پا افتاده
[جزایرِ هبرید، مارتین پار، اسکاتلند، ۲۰۱۰]
۴۲. نه، به ابلیس!
[ودی و یونیس، گیلز دیولی، سودان، ۲۰۱۰]
۴۳. لبه‌ی تیغ
[فریدا گوستافسون، مدلِ چهره‌آرایی، (عکاس ناشناس)، ۲۰۱۱]
۴۴. ضعیف من مرا نیرو می‌دهد
[قدرت، آن وینوگراداف، ۲۰۱۲]
۴۵. نشانِ پدر
[پدرِ نامریی، (عکاس ناشناس)]
[پدرِ رفته، آصف علی محمد، پاکستان، ۲۰۱۲]
۴۶. اول بهار
[سالگردِ خشونت‌بار: معترضان در میدان تحریر، محمد عبدالغنی، قاهره، مصر، ۲۴ ژانویه ۲۰۱۳]
۴۷. پیرشی!
[پدربزرگ ۸۹ ساله‌ی من، دیانا مارگوسیان، ایروان، ارمنستان، ۲۰۱۴]
- عکس‌های پیوست
شرح عکس‌های پیوست

سپاسگزارم

از **وازریک درساهاکیان**، برای ترجمه‌ی نامه‌ی چارلز دوک (عکس ۱-۲۲)، توضیح درباره‌ی نام شهر پکین (جستار ۲۵)، و ترجمه‌ی نام کتاب به انگلیسی.

از **شروین فریدنژاد**، برای همه‌ی آنچه که در این کتاب به فرهنگ و زبان آلمانی مربوط است.

از **شهرام نقشبندی**، برای همکاری در ترجمه‌ی نام و شرح عکس‌ها.

از **بابک بلاش**، برای یافتن آمار تماشاخانه‌های یونان باستان. (ص ۲۰۸)

از **حامد صیخت**، برای توضیحی که درباره‌ی زبان اشاره داد (جستار ۴۴).

ماه در محاق

در کدام جهت؟

برای نوشتن کتاب در جهت عکس، که می‌توانم آن را جلد نخست کتابی بدانم که در دست دارید، نگاه و توجه‌ام به‌طور عمده به عکس‌های مشهور بود، هرچند غیرمشهور نیز بین‌شان کم نبود. عکس‌هایی آشنا هم برای اهل فرهنگ و هنر، و هم کمابیش برای همه. عکس‌هایی که معنا و مفهوم آن‌ها، و تأویل و تفسیرشان، بارها از سوی نویسندگان و منتقدان و عکس‌شناسان کاویده شده بود، و امیدم بر آن بود که بتوانم نگاهی نو و شخصی بر آن‌ها بیفکنم. اما در نگاهم کن! خیالم کن! اغلب بر روی عکس‌هایی نه‌چندان آشنا دست گذاشته‌ام، هرچند عکس‌های آشنا نیز بین‌شان کم نیست. از همین روی به جست‌وجوی بی‌شمار عکس رفتم برای گزیدن و برگزیدن چنده‌تا از آن‌ها برای نگاهم کن! خیالم کن! نتیجه‌ی جست‌وجویم در میان هزاران عکس قدیم و جدید مواجه شدنم با واقعیتی بود که عکاسی داشته از پیدایی‌اش تا کنون بی‌سروصدا مرتکبش می‌شده است.

عکاسی هنر و رسانه‌ی امروز است. عکاسی اگر به اندازه‌ی دیگر هنرها هنر امروز است، اما در رسانه‌ی امروز بودن همیشه یگانه بوده است، حتا بیش از فضای مجازی، چرا که فضای مجازی نیز وابسته به آنی‌ست که عکاسی از کُنش‌های خُرد و کلان جهان معاصر ثبت می‌کند: عکس. این در سرشت هنر عکاسی‌ست که بروز باشد. چه امروز، امروز روز باشد، و چه دهه‌ها قبل در جنگ کریمه و انقلاب مشروطیت و جنگ ویتنام و نسل‌کشیِ رواندا و ترورها و انقلاب‌ها و شکست‌ها و پیروزی‌ها و جشن‌ها و سالگردها و قحطی‌ها و خشکسالی‌ها و زلزله‌ها و چه و چه؛ و، چه در آینده، که وقایع و کُنش‌های امروز آن عصر را ثبت خواهد کرد. عکاسی همواره تصویرگر امروز بوده، امروزی که به‌طور عمده به زندگی اجتماعی مردم ربط داشته، و این زندگی دوره به دوره زشت‌تر و مسخ‌تر و خونین‌تر شده است.

عکاسی، در آغاز و در ادامه‌ی آغاز، می‌خواست نمایانگر و بازنماینده‌ی زیبایی‌ها باشد، آفریننده‌ی خاطره‌های زیبا، خوشی‌ها و سرخوشی‌ها. عکاسی می‌خواست آینه‌ی زندگی باشد، زندگی‌ای زیبا! عکاسی از آغاز می‌خواست روایتگر زندگی واقعی باشد، واقعی‌تر از هنرها و رسانه‌های پیش از و هم‌عصر خود. اما، زندگی آن زیبایی را نداشت که عکاسی به جست‌وجویش بود. عکاسی واقعیت را بهتر از داستان‌های دیکنس و نقاشی‌های دومیه و حتا روزنامه‌های تک‌رنگِ حروفِ سُربی نشان داد، نشان داد و بایگانی کرد، بایگانی برای آیندگان، تا بدانند پیشینیان چه زندگی پُر درد و رنجی داشتند. اما هر نسل نکبت و محنتِ زندگی عصر خود را بیشتر از هر نسلی و هر عصری می‌داند، غافل از آن‌که آنچه هرگز دست از تکامل برنمی‌دارد خوشونت، رنج و محنت در زندگی آدمی است.

مرور چند هزار عکس من را چنان با سیمای خونین دنیای امروز مواجه کرد که پس از هر گردش و بازگشتن به میزِ کارم روان خود را افسرده و سیمای خود را خونین می‌دیدم. این، حقیقت و واقعیتِ زندگیِ سیاسی و اجتماعیِ معاصرِ دنیای ماست، دنیایی که ما در ملت‌ه‌ب‌ترین منطقه‌ی آن زندگی می‌کنیم، پس، مواجهه‌ی ما با عکاسی نیز به قرارِ شیوه‌ی زندگیِ ما، تأویلِ ما از زندگیِ خود و زندگیِ پیرامونیانمان خواهد بود. زندگی‌ای انباشته شده با خبر و عکسِ قتل‌ها، ترورها، بمب‌گذاری‌ها، و هر گونه حادثه‌ی شرارت‌بار دیگر. پس، به این اعتبار نگاهِ من به عکس‌های **نگاهم کن! خیالم کن!** نیز براساسِ تفسیر و تأویلِ من، نگاه و خوانشِ شخصی‌ام، و توجه و حساسیتم به زندگی و آلام، و در صورت وجودش، خوشی‌ها و شادی‌های مردمان بوده است.

زندگی ما ایرانیان در امن‌ترین جای این منطقه‌ی همیشه‌پُر آشوب و همیشه‌ملت‌ه‌ب نتوانسته ما را در نگریستن به عکسِ آلامِ مردمان و رابطه‌ای حسی داشتن با زندگی آنان بی‌تفاوت و بی‌حس کند. توجه کردن به زندگی دیگران و حساس بودن نسبت به آن‌ها فضیلتی انسانی‌ست، و تاریخ ما و آموزه‌های فرهنگی ما به ما آموخته که نسبت به مردمانی رنجور و دردکشیده حساس باشیم. عکس، بیش از هر هنر و رسانه‌ای، بی‌واسطه و حتا بی‌رحمانه، حقیقت و واقعیتِ زندگی را بازنمایی و یادآوری می‌کند.

ثبِتِ سیمای خونینِ دنیای امروز ما واقعیتی بود که عکاسی داشت بی‌سروصدا مرتکب می‌شد. بی‌سروصدا از آن رو که از شدتِ آشکار بودن به چشم نمی‌آمد.



نگاهم کن! خیالم کن!

کرولات هابسبورگ، (عکاس ناشناس)، نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم

در هر تصویر آشنا اگر کاستی و نقصانی وجود داشته باشد ذهن آدمی به اندازه‌ی درک و شناخت خود کاستی و نقصان را کامل می‌کند. از همین رو تصورکردن چهره‌ی زنان پشت به ما آسان خواهد بود، آنچه شاید دشوار باشد اندیشیدن درباره‌ی چرایی این کار است. چرا چند زنِ ظاهرن اشرافی و فرادست اجتماعی در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم، که هنوز عکس کالایی گران بها بود، پشت به دوربین عکس گرفته‌اند و ما را از دیدنشان و خود را از دیده شدن محروم کرده‌اند؟

اشراف در همیشگی تاریخ بازی‌های ویژه‌ی خود را داشته‌اند، بویژه اگر اعضای خاندانِ مفخم هابسبورگ^۱ باشند. آداهایی که حماقت‌آمیز بودنِ بعضی از آن‌ها نیز مانع رواج و دوامشان نشد،^۲ و گاه، وقتی امکان آن بوده، به طبقه و طبقات پایین نیز سرایت کرده است، که در آن صورت اشراف از آن بازی عامیانه شده روی گردانده‌اند. بویژه، آدابازی‌هایی برای اشراف خواستنی تر بوده که هر چه عجیب‌تر و در آن ریخت و پاش مالی بیشتر باشد، تا از رهگذر آن می‌توانستند به دیگران فخر بفروشند.

از جمله بازی‌هایی که در آن سال‌ها و آن دهه‌ها رواج یافته بود پشت به دوربین عکس گرفتن بود (مجموعه عکس ۱-۲).^۳ چرایی سرآغاز این بازی روشن نیست. شاید ثبت یا نمایش لباسی فاخر بوده، یا خودنمایی صاحب لباس، که می‌خواست چشم دیگران را با لباسی هنوز بی‌همتایش خیره کند، یا در بیاورد! و یا چنان لباسی بوده - لباس عزاداری، مثلن، یا لباسی

* برای دیدن عکس‌ها و مجموعه عکس‌های پیوست به فصل «عکس‌های پیوست» که از صفحه‌ی ۲۳۳ شروع می‌شود مراجعه کنید.

غیرعادی و یا نصفه نیمه - که شایسته نبوده پوشنده اش شناخته شود (عکس ۳-۱)، و یا کسانی که چندوچون و کیفیت جسمانی شان اهمیت داشت و آن را باید به دیگران می نمایاندند - ورزشکاران عضلانی، یا روسپیان. یا شاید سویه ای طنزآمیز و یا لودگی آمیز دلیل گروهی از آنان بوده (عکس ۴-۱). این شکل عکس «جالب» گرفتن چندان اهمیت داشته و جایگاه یافته بوده که عده ای عکس خود ناپیدایشان را قاب می کردند و جلوی چشم می گذاشتند (مجموعه عکس ۵-۱). این گرایش با ظاهر حماقت آمیزش سویه ای تازه برابر چشم مخاطب خود می گشوده. سویه ای که همچنان گشوده است و هر مخاطب می تواند در آن چیزی ببیند که نمی بیند، و به چیزی بیندیشد که امکان اندیشیدن در آن فراهم نیست: ناپیدایی!

دلیل یا خاستگاه چنین گرایشی هر چه بوده به چشم من گرولات^۴ هابسبورگ در مرتبه ای بالاتر از عکس های تفنن آمیز، مضحکه آمیز یا آمیخته به پذیرش بازی روز است. عکسی صاحب سلیقه، موزون و متناسب، دارای فرم ثنی و نشستنی و حالت های هماهنگ و چشم نواز، با چشم بستن بر حقیقتی که این چشم بستن ماهیت و هویت اصلی عکس را ساخته است: انکار ابزار آشنای ایجاد رابطه ای واقعی (نگاه کردن، دیدن، دیده شدن و حس کردن دیگری و دیگران) و پافشاری بر ابزار اختراعی چهار زن از دو نسل: ایجاد اشتیاق دیدن و خیال چهره ی آنان را کردن در بیننده، از راه پنهان کردن چهره شان. به چشم من آنان از دو نسل اند. مادر سالخورده (دومی از راست) و کنار او دختر بزرگش که دست برشان مراقب مادر است، و ایستادگان دیگر دختران خانواده اند. آن که دست به کمر نهاده خواهر کوچک است و خانم سمت چپ خواهر میانی، همه در لباسی فاخر و باشکوه و، کم و بیش همسان، با سرهایی ساخته و آراسته، آراسته ی بقاعده.

چهار زن در وا نمودن امری غیرطبیعی به امری طبیعی چنان طبیعی رفتار کرده اند که برداشت طبیعی من را غیرطبیعی می کنند. آیا آنان پشت به من اند یا من از پشت آنان رامی بینم؟ آن ها چنان ایستاده اند که دیگران روبه روی دوربین می ایستند آماده ی عکسبرداری. آنان در جلوگاه قصرشان نشسته اند، مقابل منظره ی سرسبز آن: مادر و دختر ارشد بر طارمی نشسته اند، کمی جلوتر از دیگران، دختر میانی، نه به متانت و وقار خواهر بزرگ و نه به شیطنت خواهر کوچک، اما مبادی آداب، در کنار، و دختر کوچک عقب ایستاده و دست به کمر نهاده و انگار یابی خانواده اوست که وقتی عقب تر می ایستد دست به کمری می شود نه در شأن و آداب اشرافی خانواده، و نه رفتاری مناسب برای طبقه ی آنان. اما در این عکس خواهر کوچک یابی عقب ایستاده، جلوتر از دیگران است، نزدیک تر به من بیننده. آنان بر چمنزاری ساختگی و کنار صخره ای ساختگی و برابر پرده ای ساختگی از منظره ای جنگلی چنان طبیعی نشسته و حالت گرفته اند که ساختگی ها را برای من خیال انگیزتر از منظره ای واقعی کرده اند.

شاید چون واقعیت واقعی به اندازه‌ی واقعیتِ ساختگی قادر به زادنِ خیال نیست، و زنان با آگاهی از این خیال‌گریزیِ واقعیتِ خودِ واقعی‌شان را پنهان کرده‌اند تا امکانِ ساختنِ خیال از چهره‌ی واقعی‌شان را به من بدهند. آنان اگر رُخ می‌نمودند عکسشان آشنا و آشکار می‌شد همچون عکس ۶-۱، بی‌فضای چندانی برای ساختنِ خیال از ندیده‌ها.

فراموش نمی‌کنم که این چهار زن اشرافی‌اند و طبقه‌ی اشراف را - مثل همه‌ی طبقات اجتماعی - مردان ساخته‌اند، و زنان، مثل تقریبین همیشه‌ی تاریخ، در حاشیه بوده‌اند. اما در همیشه‌ی تاریخ زنان دانا و باهوشی بوده‌اند که به متن آمده‌اند و خودی نشان داده‌اند. خودنشان‌دادنی که گاه با نشان دادن به‌دست آورده‌اند و گاه با پنهان ساختن. زنان در عکس چندان باهوش بوده‌اند که بدانند در دنیای کوچکِ فاقدِ مردشان اختیارِ امور دستِ آنان است و اینک باید جز آن کنند که مردان همیشه از آنان خواسته‌اند. و این آموزه‌ی مادرِ باتجربه است دخترانش را.

از آسانیِ تصوّر کردنِ چهره‌ی زنان گفتم و از اشتیاقی که چهره‌پوشی‌شان برمی‌انگیزد. اما، آیا واقعاً آسان خواهد بود تصوّر کردنِ چهره‌ی آنان؟ نه عکسی از آن‌ها از روبه‌رو یافتیم و نه امیدی به یافتنِ آن داشتم (اگر بنا داشتند رُخ بنمایانند این عکس را نمی‌گرفتند. در آن عصر، روایتگری به مفهومِ امروزی در عکس‌های مُد پدیدار نشده بود. روایتگری در آن‌ها - جز در مواردی کم‌شمار - در همین اندازه‌ای ست که می‌بینیم). پس، فقدان را جبران کردم با یادآوریِ عکسی که تعجب نخواهم کرد اگر معلوم شود با الهام از گِرولات هابسبورگ آفریده شده است (عکس ۷-۱). آنان می‌آیند عکسی در دو قطعه است، و با هم کامل می‌شود. قطعه‌ی دوم چهار زن را دقیقن در همین حالت (حالتِ دست‌ها، پاها، و جهتِ نگاه‌ها) اما عریان نشان می‌دهد، حالتی دیگر از همان چهار زن، اما نه از زاویه‌ای دیگر. هلموت نیوتن به جای تغییر دادنِ زاویه‌ی نگاهِ بصری (که در عکس‌های معاصر دیگر تازگی نداشت) زاویه‌ی نگاهِ خیالی را تغییر داد. نیوتن که در اشتیاقِ دیدنِ چهره‌ی زنانِ گِرولات هابسبورگ مغبون شده بوده غُبنِ خود را در آنان می‌آیند چنین برطرف کرد، اما لئونارد نیموی در مجموعه‌عکسِ تمام‌قَد^۵ کار دشواری نداشت. چون اثرِ نیوتن را - در ستایشِ آن - عین بازسازی کرد، گیرم زنان در یک عکس نیمه‌عریان و در دیگری تمام‌عریان هستند. تغییرِ قابل‌انتظار از سده‌ی نوزدهم به سده‌ی بیست‌ویکم.

۱. Habsburg خاندانِ معظّمِ آلمانی / سوییسی که در قرن یازدهم به هم آمد و از سده ی سیزدهم، که نخستین حکومتش، حکومت بر دوک‌نشین اتریش، را به دست آورد، تا پایان جنگ بین‌الملل اول در ۱۹۱۸، اعضای نسبی و نسبی آن همزمان بر چند کشور اروپایی حکومت و پادشاهی می‌کردند.
۲. مثل لباس‌های بسیار دست‌وپاگیری که هم زنان و هم مردان بر تن می‌کردند، و یا موهای ساختگی بسیار سنگینی که هم زنان و هم مردان بر سر می‌گذاشتند.
۳. دوره به دوره از این دست بازی‌ها رواج می‌یافت. برای مثال بازی تکثیر درآینه (مجموعه عکس ۱-۲)، که آشکارا خلاقانه‌تر بود و به دوره ی معاصر نزدیک‌تر. دو تکه آینه را به گونه‌ای به هم وصل می‌کردند که زاویه‌ای نود درجه به دست بیاید. در آن صورت هر آن کس که برابر این دو آینه می‌نشست چهار بار تکرار می‌شد.
۴. Carolath شهری که از ۱۷۷۰ تا ۱۹۴۵ جزو آلمان بود و پس از پایان جنگ بین‌الملل دوم و شکست خوردن آلمان، با نام شیدلیسکو (Siedlisko، به معنای سکونتگاه) جزو لهستان شد. **گرولات** نامی مهم در تاریخ آلمان است، دست‌کم به این دلیل که همراه با نام چند خاندانِ بزرگِ آلمانی، از جمله **هابسبورگ**، آمده است.

5. Full Body

•
شرح عکس:

گرولات هابسبورگ
Carolath Habsburg



در پرتو دو دنیا

آفتاب، پائولا، آلفرد استیگلایتس، برلین، ۱۸۸۹

پس از یان ورمیر^۱، که موضوع بسیاری از پرده‌های نقاشی کم‌شمارش^۲ اغلب زنانی بودند ایستاده در جلوی پنجره‌ای، هر اثری در هنرهای تجسمی و دیداری می‌تواند یادآور آثار او باشد. آفتاب، پائولا تنها به این اعتبار نیست که اثری از ورمیر (عکس شماره‌ی ۱-۲) را تداعی می‌کند، بلکه به خاطر جزئیاتِ بدقت طراحی شده و پالوده‌ی فضای همسان با پرده‌های نقاشی ورمیر نیز هست.

پائولا در زندگی حرفه‌ای و زندگی خصوصی استیگلایتس، آن چنان که ما می‌دانیم، ناشناس است. اما بی‌تردید برای خود استیگلایتس آن اهمیت را داشته که برای نام یکی از دقیق‌ترین و کامل‌ترین عکس‌هایش نام او را برگزیده است، هرچند پس از «آفتاب». پیش از «پائولا» بودن «آفتاب» از اهمیت آفتاب نزد استیگلایتس می‌گوید، دست کم در عکسی که پرتو راه‌راه آن نقشی کلیدی در کیفیت زیبایی‌شناسانه‌اش دارد، و جلوه‌ای دلپذیر و آرامش‌بخش به عکس داده است، آرامشی که معلوم نیست پائولای جوان و سیاه‌پوش تا چه میزان حواسش به آن هست و از آن لذت می‌برد. انگار حواس او چنان جلبِ نوشتن است که از آفتاب تنها برای روشن شدن کاغذش استفاده می‌کند. اما خانم جوانی که لباس رسمی به تن کرده و کلاه بر سر گذاشته در نوشتن چه نامه‌ای است که چنین هوش و حواسش را برده است؟

معلوم نیست که تصاویر روی دیوار و قفس پرنده را پائولا چنین با بی‌سلیقگی به دیوار نصب کرده یا کارِ استیگلایتس است. هر چه هست تصاویری که باعث دوگانگی فضای عکس شده می‌تواند ما را به فضای ذهنی پائولایی برساند که بالای سرش تصویر شده است، به فضای ذهنی مغشوش و به هم ریخته‌ی خانم جوان عاشقی که سه قلب روی دیوار از عشق او می‌گوید. اما چرا سه قلب؟ آیا مثلثی عشقی در میان است یا عاشق جفاکار دل به دیگری

سپرده است؟ شاید پائولا در کار نوشتن نامه‌ی وداع است عاشقی پیشینش را، و جفاکار خود اوست. هر چه هست نوشتن نامه یا او را به قفسی روی دیوار، که با اطمینان نمی‌توانم بگویم پرنده‌ای در آن هست، خواهد بُرد، یا شاید همچون پرنده‌ی پریده از قفس، که با اطمینان نمی‌توانم بگویم پرنده‌ای در آن نیست، آزادش خواهد کرد.

اتاق با آفتاب روشن شده است و اثری از نور چراغ یا شمع نیست. از این رو گردیِ روشنایی آفتاب توجه من را معطوف می‌کند: به آنچه زیر آن دیده می‌شود، و بیش از همه خود پائولا. دیوار پوشیده با کاغذ پُر نقش و نگار تیره و بالا پایین تاریک اتاق مرکزیتِ عکس را تقویت می‌کند. اما پائولا در چه کاری ست؟ توجه من می‌رود سوی کاری که او می‌کند، به مرکز نگاه او، به آنچه او می‌نویسد. پس نگاه می‌کنم به آنچه او می‌نویسد و با خود می‌اندیشم به آنچه او می‌نویسد. او با قلم و دوات می‌نویسد و من ترجیح می‌دهم فکر کنم که او در کار نوشتن نامه‌ای عاشقانه است. نامه‌ی عاشقانه نوشتنِ خانمی جوان خیالی دَم‌دستی‌ست برای انتخابِ آنچه او می‌نویسد. شاید این، پیشنهادِ عکاس ۲۵ ساله‌ی همیشه عاشق بوده تا فضا را طوری بیاراید که نامه نامه‌ای عاشقانه تصوّر شود.

پائولا پایِ رفتن دارد. لباسی بیرونش و پنجره‌ی گشوده او را عازم نشان می‌دهد، اما آیا عزیمت از پنجره خواهد بود؟ آیا او در حال نوشتنِ نامه برای وداع با همگان است و پس از آن رفتن از پنجره؟ چه روی داده است؟ آیا او اصلن بعد از نوشتنِ نامه خواهد رفت؟ یا شاید این آراستگی اصلن به طبقه‌ی اشرافی او مربوط است که با لباس رسمی در خانه‌ی بزرگش می‌رود و می‌آید و به اتاقِ مخصوص نامه‌نگاری پا می‌گذارد و روی تک‌صندلی می‌نشیند و بی‌مزامنه نامه‌ای می‌نویسد؟ آیا او اصلن نامه می‌نویسد یا نویسنده‌ی تازه‌کاری‌ست در کارِ نوشتنِ شعری، داستانی؟

استیگلیتس در خانواده‌ای مرفه به دنیا آمد و طعم زندگی در رفاه را بخوبی چشید، و بعد از پدرش به همسر پولدارش - ایلین اوبرمایر - تکیه‌ی مالی کرد و هرگز به خاطر نداشتنِ شغلی پولساز به بی‌پولی نیفتاد. هرچند بعد از آشنایی با همسر آینده‌اش جورجیا اوکیف نقاش، که زندگی استیگلیتس را همه‌جانبه متحول کرد، با زندگی غیراشرافی نیز آشنا و دمخور شد. شاید از همین رو بود که هم از طبقه‌ی اشراف عکاسی کرد و هم از خیابان‌ها و گذرگاه‌های شهر، و هم از طبقه‌ی میانی و حتا گاه‌گذاری از طبقه‌ی فرودستِ جامعه. گو این‌که در عکاسی از مردمان به جنبه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی کارش توجه می‌کرد و تنگدستی و رنج مردمان برایش جالب توجه نبود. پس، افزودنِ تصاویری بر دیوار مقابل - عکس‌های تکرار شده (پُرتره‌ی پائولا در لباسی سفید، و تکرار آن در قابِ گُلدارِ روی میز) و قلب‌های تکرار شده - وارد آوردنِ دنیایی دیگر است به این دنیا. همنشانیِ دو دنیای متفاوت. اما پیداست که استیگلیتس دنیای اشرافی و طبقه‌ی فرادست را

بهتر و دقیق‌تر می‌شناسد و به همین اعتبار قادر بوده سویی‌ای زیبایی‌شناسانه به عکس بدهد. موضوع عکس‌های استیگلیتز به طور عمده به دو بخش بسیار کلی قابل تقسیم شدن اند: مکان‌ها و آدم‌ها. در عکاسی از آدم‌ها استیگلیتز بسیار علاقمند بود که از زنان عکاسی کند، و به خاطر نگاه پُراشتیاق و جوینده‌اش به زنان، در این گروه از عکس‌ها آثار بزرگی آفریده است. شاید پائولا نیز زنی بوده از زنان مورد علاقه‌اش که در جوانی و بی‌تجربگی قادر نبوده او را برای خود نگاه بدارد و از دستش داده است. از همین رو نامی از پائولا در کار و زندگی استیگلیتز دیده نمی‌شود. توجه ویژه‌ی استیگلیتز به زنان چندان برجسته بوده که جز آن‌که در همه‌ی دوره‌های زندگی‌اش زیر سایه‌ی دلنوازی این توجه کار و زندگی کرده، که نگاهش به هنری که در هنر شدن آن نقشی بزرگ داشته نیز ناشی از همین توجه ویژه بوده است:

«اگر بتوانید در ذهن‌تان عکاسی را به شکل زنی زیبا تجسم کنید و از او پرسید که راجع به استیگلیتز چه جوری فکر می‌کند، قطعاً به شما خواهد گفت: او همیشه مثل یک جنتمن با من رفتار کرده است.»^۲

۱. Jan Vermeer (1632-1675) [Johannes Vermeer یوهانيس فرمير].
۲. ۴۵ اثر به نام اوست که دُرستی و متعلق به ورمر بودن ۳۷ تا از آن‌ها تأیید شده است.
۳. حرفه: عکاس (فرهنگ عکاسان جهان)، تورج حمیدیان، شهریار توکلی، تهران، انتشارات حرفه هنرمند، ۱۳۹۲، جلد اول، ص ۱۸۰.

•
شرح عکس:

آلفرد استیگلیتز
افتاب، پائولا
برلین، ۱۸۸۹

