

چاپ دوم



# عکاسی و سینمایی

دیوید کمپنی

ترجمه‌ی محسن بایرام‌نژاد



عکاسی

## فهرست

هفت	مقدمه‌ی مترجم
نه	درباره‌ی نویسنده
۱	کلام نخست
۱۳	ایستایی
۴۸	سینمای روی کاغذ
۷۹	عکاسی در سینما
۱۰۲	هنر و عکس فیلم
۱۲۴	کلام آخر
۱۲۶	پی‌نوشت
۱۳۴	نمایه

## مقدمه‌ی مترجم

عکاسی و سینما بر اساس یک حس نیاز و علاقه‌ی شخصی ترجمه شد. لحن کتاب و اطلاعات بسیاری که در اختیار خواننده قرار گرفته، متناسب با موضوع تحلیلی کتاب است. حین ترجمه، برای کاهش اشتباهات و حداکثر دقت، بیش از ۶۰ فیلم، مقاله و اثر هنری مطرح شده را برای اول بار یا بار چندم، «مطالعه» کردم. خواننده‌ی علاقه‌مند و پیگیر با نشانی آثار گوناگونی برخورد خواهد کرد و کتاب، به نوعی، زمینه‌ی مطالعات و تحقیق بیشتر را فراهم می‌کند.

گاهی هنرجویان در مقابل اصرار معلم برای آشنایی با مباحث نظری و فرائض فنی جنبه گرفته و در شروع به دنبال نتیجه هستند. مباحث نظری و تحلیلی امکان حصول خلاقیت را فراهم می‌کند. آشنایی با نظرات مختلف و تفکر در باب طرح‌های اجراشده، زاویه‌ی دید نوینی را در اختیار علاقه‌مندان متخصص قرار می‌دهد.

اعتقاد دارم که هدف از ترجمه، انتقال سلیس مطالب به زبان خواننده‌ی مقصد است؛ از این رو بیش از هر چیز، به سهولت خوانش فکر می‌کنم. اما مثل هر انسان دیگری، با شناخت کم و بیش اشتباهات خود، این کتاب را هم خالی از اشکال نمی‌بینم. امید که کاستی‌ها به دیده‌ی اغماض نگریسته شوند. تعدادی از عکس‌ها و بخش‌هایی از مباحث مطرح شده، به خاطر مسائل فرهنگی و رایج، اصلاح شده یا تغییر کرده است. برای تلفظ نام‌ها از کتاب جامع فرهنگ تلفظ نام‌های خاص (تاریخی و جغرافیایی) اثر فریبرز مجیدی استفاده شد. در کتاب حاضر سعی بر آن بوده که نام‌ها با تلفظ صحیح‌شان (با استناد به ملیت افراد) منتشر شود.

سپاسگزار معلم گرانقدرم اسماعیل عباسی هستم که همچون گذشته با ارائه‌ی نظرها و پیشنهادهای خود یاری‌ام داد. همچنین نویسنده‌ی کتاب، دیوید کمپنی، که با روی باز و دلگرم‌کننده، علاوه بر ارسال نسخه‌ی دارای توضیحات کتاب، مرا برای ترجمه‌ی عکاسی و سینما تشویق کرد. جمله‌ی او را که در جواب سپاس مهربانی‌اش برایم ای میل کرد، با هدف مکتبی بر مضمون کلیشه‌ای شده‌اش بازگو می‌کنم؛ امید که وقت و بی‌وقت مرورش کنیم: «جهان کنونی به انرژی‌های مثبت نیاز دارد!»

\* توضیحات اضافی قرار گرفته در نشان [ ]، افزوده‌ی مترجم است.

## درباره‌ی نویسنده

دیوید کمپنی در شرق انگلستان، ایسکس، به دنیا آمد. لیسانس خود را در رشته‌ی فیلم، ویدئو و هنرهای عکسی، فوق لیسانس را در رشته‌ی تحقیقات عکاسی، و دکترای خود را با موضوع بازتولید عکسی از دانشگاه وست‌مینستر، لندن، اخذ کرد.

در مقام نویسنده با مجلات *آپرچر*، *آرت فروم*، *فریز* و *سورس مگزین*، و به‌عنوان سخنران در گالری تیت‌مدرن و موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت لندن به‌فعالیت پرداخته است. در دهه‌ی ۱۹۹۰ در مدرسه‌ی هنری وینچستر و بین سال‌های ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۴ در مؤسسه‌ی هنر و طراحی ساری (انگلستان) به تدریس عکاسی پرداخت.

*هنر و عکاسی* (انتشارات فیدون، ۲۰۰۳)، *سینماتیک* (انتشارات ام‌آی‌تی، ۲۰۰۷) و *جف وال: تصاویری برای زنان* (انتشارات آفتر - آل، ۲۰۱۱) از جمله‌ی کتاب‌های اوست. کتاب حاضر، *عکاسی و سینما* (انتشارات ری‌اکشن، ۲۰۰۸) در سال ۲۰۰۹ برنده‌ی جایزه‌ی کتاب سال بنیاد فیلم بریتانیا شد.

کمپنی هم‌اکنون استاد تاریخ و میانی نظری عکاسی در دانشگاه وست‌مینستر لندن است.

## کلام نخست

### سرآغاز حرکت

در یازدهم ژوئن سال ۱۸۹۵، انجمن‌های عکاسی فرانسه در شهر لیون گرد هم آمدند. عکاسی در آن دوران شصت سالی بود که موجودیت داشت، اما سینما اختراع جدیدی بود. لوئی و آگوست لومیر دستگاه سینماتوگراف — نخستین دوربین فیلم‌برداری و دستگاه نمایش تصاویر متحرک — را به نام خود ثبت کرده بودند. لوئی که حرفه‌ی خانواده‌اش عکاسی را دنبال کرده بود آنجا بود تا اختراع جدیدشان را نمایش بدهد. یک سفر با کشتی به منطقه‌ی نوویل سورشن برای عکاسان ترتیب داده شده بود و لوئی دوربین خود را برای فیلم‌برداری از آنها آماده کرده بود. هنگامی که از روی پل پاریک کشتی پایین می‌آمدند و به روی اسکله قدم می‌گذاشتند از آنها فیلم‌برداری کرد. برادران لومیر فیلم‌های متعددی از مردمی که از جلوی دوربین آنها می‌گذشتند تهیه کردند. یکی از فیلم‌ها کارگرانی را نشان می‌داد که از کارخانه خارج می‌شدند؛ این نخستین فیلمی بود که اکران عمومی شد.<sup>۱</sup> سوژه‌ی فیلم عالی بود: پیکرهایی با تنوع بی‌پایان که وارد کادر ثابت دوربین شده و از آن خارج می‌شوند؛ همچون عکس‌هایی متحرک.

عکاسان از اختراع سینماتوگراف خبر داشته و مشتاق دیدن آن بودند. در فیلم، که مدت زمان آن کمتر از یک دقیقه است، عده‌ای از آنها لبخند به لب داشته و کمی دستپاچه از مقابل دوربین رد می‌شوند و برخی نیز کلاهشان را تکان می‌دهند. یکی از آنها، که جدی‌تر به نظر می‌آید، دوربین عکاسی قطع بزرگ خود را حمل می‌کند. هنگام رد شدن از مقابل دوربین، لحظه‌ای ایستاده و از لوئی و دوربین فیلم‌برداری‌اش عکس گرفته و به دیگران می‌پیوندد.<sup>۲</sup> عکس فوری‌ای که آن مرد گرفت جایی ارائه نشد. شاید هم اصلاً عکس واقعی نگرفته باشد. شاید فقط فیلم‌برداری از حالت او اهمیت داشت، نخستین فیلم از یک عکاس «در حال حرکت». لوئی فریب‌شان نداده بود. آن عکاسان نخستین کسانی بودند که فیلم بعد از اینکه ظاهر شد، روز بعد، برای‌شان به نمایش درآمد.

هنگامی که نخستین بار دوربین فیلم‌برداری را می‌دیدند، چه فکر می‌کردند؟ آیا سینماتوگراف برای‌شان آشنا و قابل قبول بود، یا اینکه اساساً تفاوت داشت؟ این اختراع چه تأثیراتی بر عکاسی می‌گذاشت؟ به چه منظوری مورد استفاده قرار می‌گرفت؟ آیا رقیبی برای عکاسی می‌شد؟ آیا چیز بدیعی بود و آیا ماندگار می‌شد؟ معنا و مفهوم آن لحظه که از لوئی عکس گرفته می‌شد و لوئی از عکاس فیلم‌برداری می‌کرد چه بود؟ آن لحظات در کمتر از یک دقیقه سپری شدند ولی معمای



آن همچنان باقی است. آیا تعارفی دوستانه بود که نشان بدهد عکاسی و فیلم‌سازی ماهیتاً یکی است؛ یا حکایت از پی بردن به تفاوت عمیق آنها می‌کرد؟ آیا سینما دین‌اش به عکاسی را تأیید می‌کرد، یا فاصله‌اش را از آن نشان می‌داد؟ احتمالاً چنین سؤال‌هایی را آنها نیز از خود پرسیده‌اند. شاید هنگام دیدن فیلم‌شان، همه‌ی آن حس کنجکاوی و نگرانی که در زمان فیلم‌برداری داشتند، دوباره به سراغ‌شان آمده باشد.



عکاسان انجمن‌های عکاسی فرانسه در منطقه‌ی نوویل سورسن از کشتی پیاده می‌شوند. (لوئی و آگوست لومیر، ۱۸۹۵)، تصویر ثابت‌شده از فیلم.

البته می‌توان نمایش حرکت در تصاویر را از گذشته‌های دورتر نیز بررسی کرد؛ به

شکل ادراکی و از طریق اشکال شکل‌یافته بر روی خطوط راه‌آهن، یا در تئاتر، نقاشی‌های روایی و پانوراما، و یا با بررسی سایه‌های روی دیوار تمثیل غار، اثر افلاطون. اما خاستگاه معینی وجود ندارد. فیلم برداران لومیر موضوع خوبی برای شروع بحث ماست؛ علاوه بر اینکه نخستین گردهم‌آیی عکاسی و سینما بود، همایشی بود که ظاهراً طبق شرایط سینما برگزار شد. کتاب حاضر نگاهی دارد به کاری که سینما با عکاسی، یا برای عکاسی، کرده است. نگاهی دارد به تأثیرات هنری، فکری، و فنی سینما بر عکاسی. نگاهی به تأثیر تصاویر متحرک بر کارکرد اجتماعی عکس‌ها. نگاهی به مسائل زمان و حرکت در سینما و اینکه چه تأثیری بر ایستایی عکس گذاشته‌اند.

## از یکی به دیگری

عکاسی در مقایسه با رسانه‌های دیگر، از جمله سینما، بسیار پراکنده [و وسیع] بوده و از همان زمان آغازین در فضایی میان هنر و علم مورد استفاده قرار گرفته است. در واقع رسانه‌ی عکاسی خیلی سریع وسعت یافت و با توجه به تنوع کاربردهایش، پذیرش تنها یک وجه آن بسیار سخت بوده و هست. چگونه می‌توان تصاویر گوناگونی چون عکس‌های پاسپورتی، تبلیغاتی، مطالعات زمین‌نگاری (توپوگرافیک)، عکس‌های خانوادگی، پزشکی، خبری، و مستندنگاری‌های پلیسی را زیر پرچم یک رسانه به حساب آورد؟ به‌خاطر چنین تنوعی، تعاریف رسانه‌ی عکاسی بر پایه‌ی مقایسه و مقابله شکل می‌گیرد. نقاشی، ادبیات، مجسمه‌سازی، تئاتر و سینما هر یک راهی برای تفکر درباره‌ی چیستی عکاسی ارائه می‌کنند. شگفت‌آور نیست که نظریات متفاوتی شکل گرفته است. نقاشی بر موضوعاتی همچون شکل توصیفی و حقیقی بودن تصاویر عکاسی تأکید کرده است. ادبیات بر صراحت بیان و واقع‌گرایی تصاویر عکاسی تأکید می‌کند. مجسمه‌سازی بر موضوع

حجم و سطح تخت تصاویر عکاسی تأکید می‌کند. تثاثر بر قابلیت داستانی عکس‌ها تأکید کرده و از منظر سینما، مبحث زمان و قاب‌گیری تصویر اهمیت بیشتری می‌یابد (البته موضوع را بسیار ساده و مختصر بیان کردم). این تنوع دیدگاه‌ها اجتناب‌ناپذیر است و در بحث‌های عمومی یا تخصصی به کرات نظرات متفاوتی را می‌شنویم.

می‌توان گفت که نخستین و مهم‌ترین تلاش در فراهم آوردن موقعیتی برای بررسی ویژگی‌های مشترک عکاسی و سینما در نمایشگاه بلندپرواز فیلم و عکس در اشتوتگارت، سال ۱۹۲۹، اتفاق افتاد.<sup>۳</sup> نمایشگاه را «دویچه ورک بوند» [اداره‌ی کار آلمان] برگزار کرد که در آغاز قرن از دل جنبش «هنرها و صنایع» برای آشتی دادن هنر و صنعت بیرون آمده بود. اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، سینما به‌عنوان رسانه‌ی سرگرمی عمومی و اخبار کاملاً تثبیت شده بود. عکاسی نیز، با ارائه در نشریات مصور، رسانه‌ی عظیم ارتباط جمعی بود. همچنین عکاسی هنری از پیروی نقاشی دست برداشته و در راه استقلال خود، به عنوان رسانه‌ای مدرن، همگام با سینما در حال رشد بود.

نمایشگاه فیلم و عکس نزدیک به هزار عکس را نمایش داد؛ عکس‌های پاریس قدیم اوژن آتره، فتومونتاژهای دادا و سیاسی از آثار جان هارتفیلد و هانا هوخ، عکس‌های منتصب به جنبش «نگاه نو» از آثار ژرمن کرول، آینه بیرمان، آلبرت رنجر-پاچ و لازلو موهوی-نادی، فرم‌گرایی‌های برت و ادوارد وستون، فتوگرام‌های آبستره‌ی من ری، فتوتکست‌های پیت سوارت، ال لیسیتسکی، و کارل تایگه، و عکس‌های پرتره، مُد، صنعتی، علمی، ورزشی و خبری. به‌قولی می‌توان گفت که نمایشگاه فیلم و عکس اشتوتگارت وسعت رسانه‌ی عکاسی را به نمایش گذاشت. در کنار نمایش آثار عکاسی، فستیوال فیلمی را نیز هانس ریشر برنامه‌ریزی کرده بود که سینمای پیشگام اروپا، روسیه‌ی شوروی و آمریکای شمالی را نمایش می‌داد؛ همچون آثار چارلی چاپلین، رنه کله، سرگئی آیزنشتاین، فسولت پودوفکین، ژیگا ورتوف، روبرت وینه و کارل تئودور درایر. برخی از هنرمندان هم عکس و هم فیلم نمایش دادند. بی‌شک یکی از اهداف نمایشگاه اشتوتگارت نشان دادن نقش حساسیت عکاسانه در رشد سینمای پیشرو بود، تفکری که دهه‌ها ادامه داشت. موهوی-نادی، من ری، فرانسیس بروگی‌یر، پل استرند و چارلز شیلر، به همراه هنرمندان جدیدتری همچون هلن لویت، ویلیام کلاین، رابرت فرانک و ادواندر اسکین، تجربیات باارزشی را در هر دو زمینه‌ی فیلم و عکس انجام دادند. گاهی عکس‌ها را کنار هم می‌گذاشتند و با نمایش



پوستر نمایشگاه فیلم و عکس در اشتوتگارت،

۱۹۲۹

پشت سر هم آنها، فیلم‌های روایی و گزارشی تهیه می‌کردند. برخلاف جریان عادی سینما، فیلم‌های آوانگارد در دهه‌های میانی قرن بیستم همچون اشعاری غیرروایی مطرح شدند. گرایش این نوع فیلم‌ها به مونتاژهای بیانگر و قطعه‌قطعه [از صحنه‌ها] و مقاومت در برابر ارائه‌ی داستان‌های یکپارچه بود. عکاسی، که در بخش‌های آتی به آن می‌پردازیم، همواره برای داستان‌سرایی تلاش کرده، اما جریان‌هایی از این دست، زمینه‌ای را برای اتحاد عکاسی با فیلم‌های آوانگارد فراهم آورد.

با وجود اینکه نمایشگاه فیلم و عکس اشتوتگارت در این زمینه موفق بود، از جهات دیگر آن‌چنان نیروی وحدت‌بخشی نبود. منتقدین و تاریخ‌نگاران حوزه‌ی سینما اعتقاد داشتند که این رویداد عمده‌تاً مکانی برای ارائه‌ی فیلم‌های پیشروی زمانه بود، اما منتقدین حوزه‌ی عکس آن را بهترین موقعیت برای بازنمایی این رسانه می‌دانستند. بخشی از اشکال در شیوه‌ی نمایش و ارائه‌ی کاملاً متفاوت آثار بود؛ عکس‌ها در فضای نمایشگاه ارائه شده بودند و فیلم‌ها در سینماهایی خارج از نمایشگاه. این شیوه‌ی ارائه‌ی آثار تناسبی با هدف کنار هم نهادن رسانه‌ها نداشت. اکنون می‌توان فضای کنونی ارائه‌ی آثار در گالری‌ها را با گذشته مقایسه کرد؛ گالری‌ها زمینه‌ی ارائه‌ی هرگونه آثار هنری، حتی فیلم را، فراهم می‌کنند. به عنوان مثال، اخیراً در گالری ملی تیت مدرن در لندن، نمایشگاهی از اثر چند-رسانه‌ای لازلو موهوی-نادی با عنوان *مدولاتور نور و فضا* (۱۹۳۰)<sup>۴</sup> برگزار شد که همه در یک اتاق نمایشگاه به عنوان مجسمه و فیلم و عکس به نمایش درآمد. حتی می‌توان در خانه، با ارتباط اینترنتی، در صفحه‌ی مانیتور کامپیوتر، عکس‌ها و فیلم آن را در کنار هم مشاهده کرد. البته با وجود این، تصور ارتباط میان عکس‌ها و فیلم باز هم پیچیده خواهد بود. آیا بر پایه‌ی مبنای تکنیکی مشترک [بین دو رسانه] باید آثار را به هم ربط داد؟ یا بر پایه‌ی اهمیت‌های زیبایی‌شناسانه‌ی مشترک آنها؟ یا اهداف فرهنگی مشترکشان؟ یا این که تفاوت‌های آنها هم در تعریفشان مهم است؟

بدیهی‌ترین راه برای تفکر درباره‌ی ارتباط میان رسانه‌ها تأمل درباره‌ی سازوکار مشترک آنهاست. اما تأکید زیاد بر دستگاه [تکنیک]، فرای کاربردهای اجتماعی و معیارهای زیبایی‌شناسانه، تنها بخشی از کل قضیه را آشکار خواهد کرد. هر چقدر که عکاسی و سینما وابسته به ایجاد تأثرات بصری از جهان باشند، به همان مقدار به موضوع نیاز دارند. در واقع می‌توان گفت که این دو رسانه، به خودی خود و سوای سوژه، هیچ‌اند. [ارزش و] مفهوم آنها با تصاویری که توسط آنها تهیه می‌شود ارزیابی می‌گردد. با این طرز فکر، جدا کردن این دو موضوع از هم که عکاسی و سینما چه هستند و ما از عکاسی و سینما چه می‌خواهیم تقریباً غیرممکن می‌شود. به عنوان مثال اگر فکر کنیم که عکاسی، طبق عقاید رایج و کلیشه‌ای، رسانه‌ای برای «شکار لحظات»، «ماندگار کردن خاطرات» و «ثبت واقعیات» است، آیا معنای آن این است که این کاربردها در ماهیت عکاسی وجود دارند، یا اینها وظایفی هستند که ما در طول تاریخ از عکاسی انتظار داشته‌ایم؟ و به همین شکل، اگر فکر کنیم که سینما رسانه‌ی حرکت و داستان‌سرایی است، آیا این تعریف تکنیکی رسانه است، یا توصیف آشناترین کاربری رسانه‌ی سینما؟ همین فعل و انفعالات متقابل تکنیکی و اجتماعی بوده که سبب



تفکر درباره‌ی ارتباط میان رسانه‌ها تأمل درباره‌ی سازوکار مشترک آنهاست. اما این تنها بخشی از قضیه را آشکار خواهد کرد. هر چقدر که عکاسی و سینما وابسته به ایجاد تأثرات بصری از جهان باشند، به همان مقدار به موضوع نیاز دارند. می‌توان گفت این دو رسانه به خودی خود و سوی سوژه هیچ‌اند. ارزش آنها با تصاویری که ارائه می‌کنند ارزیابی می‌شود. با این نگرش، جدا کردن این دو موضوع که عکاسی و سینما چه هستند و ما از عکاسی و سینما چه می‌خواهیم ناممکن می‌شود. کریستیان متس، نظریه‌پرداز سینما در این مورد می‌گوید: عکاسی و سینما ساختار تکنیکی مشابهی دارند، اما رابطه‌ی آنها با زمان، کادربندی و شیئیت متفاوت است. عکس به شکل غیرقابل انکاری متعلق به گذشته است، در حالی که فیلم در زمان حال مشاهده آشکار می‌شود.

#### از کتاب‌های نشر مرکز

هنر فقیر      رابرت لاملی / حسن افشار  
 نقد عکس درامدی بر درک تصویر      تری برت / اسماعیل عباسی، کاوه میرعباسی  
 نورپردازی تک‌چهره      والتر ترنبرگ / حمید شاهرخ  
 پیام عکس      رولان بارت / راز گلستانی‌فرد  
 جامعه‌شناسی هنر      ژان دو وینو / مهدی سجایی  
 تدوین فیلم و ویدئو      راجر کریتندن / روبرت صافاریان  
 تصاویر دنیای خیالی      بابک احمدی

ISBN: 978-964-213-181-5



9 789642 131815

۱۴۸۰۰ تومان

