درک عکس

جان برجر

ویرایش و مقدمه از جئوف دایر

ترجمه: کریم متقی

www.ketab.ir

سرشناسه: برگر، جان، ۱۹۲۶ - م.
Berger, John
عنوان و نام پدیدآور: درک عکس/ جان برجر؛ ویرایش و مقدمه از جئوف دایر؛ مترجم کریم متقی.
مشخصات نشر: تهران : کتاب پرگار، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری: ۲۳۲ ص.: مصور؛ ۱۴x۲۱ س‌م.
شابک: 978-600-96809-1-7
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: [Understanding a photograph, 2013].
یادداشت: چاپ قبلی: زبان تصویر، ۱۳۹۳.
موضوع: عکاسی -- نقد و تفسیر
موضوع: Photographic criticism
موضوع: عکاسی -- جنبه‌های اجتماعی
موضوع: Photography -- Social aspects
موضوع: عکاسان
موضوع: Photographers
شناسه افزوده: دایر، جف، ۱۹۵۸ - م.، ویراستار، مقدمه‌نویس
شناسه افزوده: Dyer, Geoff
شناسه افزوده: متقی، کریم، ۱۳۴۵ -، مترجم
رده بندی کنگره: ۱۳۹۵ ۴۵ب/TR ۱۸۷
رده بندی دیویی: ۷۰
شماره کتابشناسی ملی: ۴۳۹۷۶

دَرکِ عکس

نویسنده: جان برجر
مترجم: کریم متقی
ناشر: کتاب پرگار
نوبت چاپ: اول
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
طراحی جلد: هامد جابرها
مدیر تولید: آرش کمالی
چاپ و صحافی: رامین
شابک: ۷_۱_۹۶۸۰۹_۶۰۰_۹۷۸
مرکز توزیع: کتاب پرگار ۶۶۹۶۲۴۳۲ – ۰۹۱۲۵۳۴۷۸۴۵
فروشگاه جهاددانشگاهی" خیابان انقلاب بین خیابان فلسطین و
صبای جنوبی جنب پژوهشکده فرهنگ و هنر
۶۶۴۸۷۶۲۵_۶۶۹۶۵۰۱۷

www.ketabir

فهرست

۸ مقدمه‌ی مترجم
۹ مقدمه‌ی ویراستار نسخه‌ی اصلی
۱۹ تصویرِ امپریالیسم
۳۰ درکِ عکس
۳۵ کاربردهای سیاسیِ فتو مونتاژ
۴۱ عکس‌های عذاب
۴۷ کت و شلوار و عکس
۵۵ پُل استرند
۶۵ کاربردهای عکس، برای سوزان سانتَک
۷۰ نمودها، ابهام عکس
۸۸ کاربرد عمومی عکاسی
۹۵ معمای نمودها
۱۰۴ رواقی‌ها
۱۱۷ مسیر دمکانان، مارکِتا لوسکاچُوا: زائرها
۱۲۲ دالیو یرمین اسمیت
۱۳۱ بازگشت به خانه، کریس کیلیپ: سر بزنگاه
۱۴۴ اسباب زیستن، نیک وَپلینگتُن: اتاق نشیمن
۱۵۱ آندره کِرتس: درباره‌ی مطالعه
۱۵۳ مردِ گدا در مترو، آنری کارتیه-برسون
۱۶۱ مارتین فرانک، فکس‌های پدیدا شده
۱۷۵ ژان مُهر: طرح اولیه‌ی پرتره
۱۸۳ تراژدی به وسعت زمین، گفتگو با سباستیائو سالگادو
۱۹۲ شناخت، مویرا پرالتا: تقریباً نامرئی
۱۹۷ نکوداشت کارتیه-برسون
۲۰۱ میان گذشته و آینده
۲۰۷ مارک تریویر
۲۱۹ جیتکا هانزلووا: جنگل
۲۲۵ احلام شبلی: رَدگیرها
۲۳۲ منابع لاتین

www.ketab.ir

مقدمه‌ی مترجم

بدیهی‌ست که گرفتن عکس به‌مراتب راحت‌تر و سهل‌الوصول‌تر از نقد و استخراج معانی و مفاهیم عکس است. تفسیر، تأویل، نقد و استخراج معنی، عکس را در زمینه‌های زمانی و مکانیِ متفاوت و با سبقه‌ی دانش و اطلاعات متفاوتی قرار می‌دهد؛ به این معنی که اثر، مفهوم و معنای ثابتی نداشته و به‌فراخور زمینه‌ی ارائه‌ی اثر و دانشِ مخاطب متغیر است. نقد و تفسیر عکس‌ها و رسانه‌ی عکاسی سفرهایی آگاهی‌بخش هستند که هر دویِ مخاطب و مؤلفِ اثر را فراتر از لحظه‌ی وقوع اتفاق به‌تصویر کشیده‌شده می‌برند. از همین‌رو محققانی جدی مانند *والتر بنیامین*، *سوزان سانتگ*، *رولان بارت*، *جان برجر*، *آندره بازن* و دیگر نظریه‌پردازان، بیش از آن‌که به فرایندهای شکل‌گیریِ تصویر بپردازند، همواره در پیِ مشخص‌کردنِ ماهیت و هستیِ رسانه‌ی عکاسی نظریات تأثیرگذاری ارائه کرده‌اند.

در تاریخ‌های [illegible] رسانه‌ی عکاسی، *بنیامین* یکی از چهره‌های تأثیرگذار بوده و *سانتگ* و *بارت* به‌تأثیر از او اما با رویکردهایی متفاوت به نقد رسانه دست یازیده‌اند. *جان برجر* نیز به‌تأثیر از منتقدین سلف خود، [illegible] این سه نظریه‌پرداز(*بنیامین*، *سانتگ* و *بارت*)، نظریاتی را ارائه داده که بسیار شخصی [illegible] به‌راحتی تسلیم گفتمان‌ها و استدلال‌های پیش از خود نبوده است. او معتقد است که هر اثرِ عکاسی با [illegible] انسان‌ها را برای شناخت و مطالبه‌ی حقوق اجتماعی‌شان ترغیب کند. رویکردهای نقد رسانه همواره از [illegible] تسلسلِ تأثیرپذیری و تأثیرگذاریِ مدام بهره‌ها برده‌اند، تا جایی که *ویکتور برگین* نیز از نظریات برجر بهره‌مند شده است.

بررسی عکس‌ها از سوی برجر دارای [illegible] شخصی و خودویژه‌ای‌ست که از دقت، توجه و اغلب همراه با دلسوزی و شفقتِ بیش از حد او نسبت به موضوعات انجام می‌گیرد. برجر به‌خاطر ذوق ادبی و نویسندگیِ خود در تلاش است با هر آنچه که در عکس‌ها می‌بیند، متفاوت از استدلال‌های رایج، از طریق واژه‌ها و کلام بیان کند. برای مثال استدلالِ معمول از تصاویرِ جنگ، قحطی و مهاجرت چنین است که این عکس‌ها با هدفِ [illegible] رنج و عذابِ نوع بشر تهیه و انتشار می‌یابند، ولی استدلال برجر تأکید بر این دارد که این اتفاقات در نتیجه‌ی تصمیمات سیاسیِ دولتمردان به‌وقوع می‌پیوندند...

علی‌رغم اینکه سینما تاریخی کوتاه‌تر از عکاسی دارد، اما نقد رسانه‌ی [illegible] و ارائه‌ی نظریات مرتبط از شدت و حدت ضعیف‌تری نسبت به سینما برخوردار است، مخصوصاً [illegible] جامعه‌ی آکادمیک کشور ما. لذا جای مبانی نظری در حوزه‌ی عکاسی همچنان خالی‌ست. امید که ترجمه‌ی حاضر مثمرثمر واقع شده و کاستی‌های ناگزیر و ناگریز به دیده‌ی اغماض نگریسته شوند.

کریم متقی
تبریز
تابستان ۱۳۹۳ خورشیدی

www.ketab.ir

مقدمه‌ی ویراستارِ نسخه‌ی اصلی

من نه با عکس‌گرفتن یا نگاه به عکس‌ها، بلکه از طریقِ مطالعه درباره‌ی عکس‌ها به عکاسی علاقه‌مند شدم. اگر از *رولان بارت*[1]، *سوزان سانتگ*[2] و *جان برجر* به‌عنوان سه نویسنده‌ای که در نقش راهنما به رسانه‌ی عکاسی خدمت کرده‌اند نام ببریم، جای تعجب نیست. قبل از آنکه عکسی از *دیان آربس*[3] دیده باشم از *سانتگ* (در کتاب *درباره‌ی عکاسی*[4]) در مورد او خوانده بودم- البته هیچ یک از آثار *آربس* در این کتاب نیامده است. همچنین از *بارت* در مورد *آندره کرتس*[5] و از *برجر* در مورد *آوگوست زاندر*[6]، بی‌آنکه شناختی از دیگر عکس‌های آن‌ها (به‌جز چند عکسی که در کتاب‌های *اتاق روشن*[7] و *درباره‌ی نگریستن*[8] به‌چاپ رسیده بود) داشته باشم، خوانده بودم. (البته عکسی از [illegible] *گری وینوگراند*[9] در روجلدِ کتاب *درباره‌ی نگریستن* چندان منطقی به‌نظر نمی‌آمد). *برجر* [illegible] مدار در دوی آن‌هاست (*رولان بارت* و *سوزان سانتگ*). مقاله‌ی *کاربردهای عکاسی* (۱۹۷۸)، که *برجر* به *سوزان سانتگ* تقدیم کرده، در واقع سلسله پاسخ‌هایی‌ست به کتاب *درباره‌ی عکاسیِ سانتگ*، که سال قبل منتشر شده بود: «گاهی اندیشه‌ها متعلق به خودم هستند، اما همه‌ی آن‌ها از تجاربِ حاصر از خواندن کتاب او نشأت می‌گیرند» (ص ۶۵). *برجر* در کتاب *درباره‌ی لذتِ متن*[10]، *بارت* را به‌عنوان [illegible] منتقد و نظریه‌پردازِ زنده‌ی حوزه‌ی ادبیات و زبان توصیف می‌کند، همان‌گونه که من هم او را به‌عنوان [illegible] نویسنده می‌شناسم.[11]

بارت هم به‌نوبه‌ی خود در آخر کتاب *اتاق روشن* (۱۹۸۰)، کتاب *درباره‌ی عکاسیِ سانتگ* را در

---

۱. [Roland Barthes (۱۹۸۰-۱۹۱۵)، فیلسوف و نظریه‌پرداز [illegible] در زمینه‌های ادبیات، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی.]

۲. [Susan Sontag (۲۰۰۴-۱۹۳۳)، چهره‌ی ادبی و فعال سیاسی آمریکایی‌ست که کتاب «درباره‌ی عکاسی» او از جمله نظریه‌پردازی‌های مهم در ارتباط با نقد رسانه‌ی عکاسی به‌شمار می‌آید. این کتاب در سال ۱۹۷۷ به‌چاپ رسید و جایزه‌ی انجمن منتقدین را به خود اختصاص داد.]

۳. [Diane Arbus (۱۹۷۱-۱۹۲۳)، عکاس خانم آمریکایی که به‌خاطر عکس‌های سیاه و سفید خود از زندگی حاشیه‌ی اجتماع شهرت جهانی دارد.]

٤. On Photography

۵. [Andre Kertesz (۱۹۸۵-۱۸۹۴)، عکاس مجاری تبار فرانسوی که در زمینه‌ی کمپوزسیون [illegible] صاحب‌نظر بود.]

٦. [August Sander، عکاس مستندکار و پرتره‌پرداز آلمانی که کتاب مصور «چهره‌ی زمان ما»، تیراژ [illegible] مردم آلمان، در سال ۱۹۲۹ منتشر شد.]

۷. Camera Lucida

۸. About Looking

۹. [Garry Winogrand (۱۹۸۴-۱۹۲۸)، عکاس مستندکار متولد نیویورک سیتی که عکس‌های قابل‌توجهی از ایالات متحده در اواسط قرن بیست تهیه کرد و جان سارکوفسکی او را شاخص‌ترین عکاس نسل خود می‌دانست.]

۱۰. The Pleasure of the Text

۱۱. جان برجر، جامعه‌ی جدید، ۲۶ فوریه‌ی ۱۹۷۶، ص ۴۴۵

www.ketab.ir

فهرستِ کتاب‌های مرجع آورده است - البته این مورد در نسخه‌ی انگلیسی لحاظ نشده است. البته *سانتگ* هم تاثیرات عمیقی از کتاب *بارت* گرفته است. این هر سه تحت تاثیر *والتربنیامین*[۱۲] بوده‌اند، که *تاریخ مختصرِ عکاسی*[۱۳] (۱۹۳۱) او، قدیمی‌ترین نسخه‌ی موجود است که این سه نویسنده - به شیوه‌های مختلف، با اندک تفاوت - سعی در بسط، تسهیل و اصلاح آن داشته‌اند. حضور *بنیامین* در اغلبِ نوشته‌های *بارت* نوری است که همیشه سوسو می‌زند. گلچینی از نقل‌قول‌ها در آخر کتاب *درباره‌ی عکاسی* به *والتر بنیامین* اختصاص یافته است - این به‌نوعی گویای عظمت و تحسینی است که *سانتگ* نسبت به او قائل بوده است. *برجر* در پایان بخش اول کتابِ *شیوه‌های نگریستن* اذعان می‌کند که بیشترِ ایده‌ها برگرفته از مقاله‌ی *بنیامین*، با عنوانِ *اثر هنری در عصر بازتولیدِ مکانیکی*[۱۴]، هستند. (لازم به ذکر است که این کتاب، قبل از آنکه مقاله‌ی *بنیامین* به یکی از مهم‌ترین نوشته‌های مکرراً چاپ و نقل‌شده تبدیل شود، در سال ۱۹۷۲ به‌چاپ رسید).

عکاسی در حوزه‌ی علایق خاصِ هر چهار نفر قرار داشت، اما در حوزه‌ی حرفه‌ی تخصصی آن‌ها نبود. کارِ آن‌ها به عکاسی از نوع تصدی‌گریِ موزه یا تاریخ‌نگاری نبود، بلکه رویکردِ آن‌ها مقاله‌نویسی و ریسندگی در رابطه با رسانه‌ی عکاسی بود. نوشته‌های آن‌ها در رابطه با موضوع، محصولِ انباشتِ دانش‌شان بود تا در رابطه با شناخت و درک شیوه‌ها یا فرایندهای رسانه.

این مسئله در مورد برجر بسیار مشهود است، به‌طوریکه تا زمانِ انتشار کتابِ *شیوه‌ی دیگر گفتن*[۱۵] (۱۹۸۲)، هیچ کتاب کاملی از این نوع اختصاص نداده بود. با این‌وجود، از جهتی او کسی است که آموزش و حرفه‌اش به‌طور مستقیم به حوزه‌ی عکاسی منجر شد. *سانتگ* قبل از تبدیل شدن به یک نویسنده‌ی مستقل، مسئولیت‌هایی نسبتاً ثابتی در حوزه‌ی مطالعاتِ علمی دنبال کرده بود، و *بارت* نیز سرتاسرِ زندگی حرفه‌ای خود را در فضای علمی سپری کرد. به هرصورت، زندگی خلاقِ برجر در هنرهای تجسمی ریشه‌دار بود. ترکِ تحصیلات مدرسه‌ای از این ایده‌ی او نشأت گرفت: «من به طراحی از بدن زنان علاقه داشتم.»[۱۶] او اغلب در کلاس‌های آموزشیِ دانشکده‌ی هنر چلسی و دانشکده‌ی مرکزی هنر حضور می‌یافت. او نوشتن درباره‌ی هنر را در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ شروع کرده و به منتقدی ثابت و ساختارشکن تبدیل شد. طرفدار پروپا قرص نظام مارکسیستی بود - که دولت‌مردان جدید این نظام را مورد نکوهش قرار می‌دادند. اولین رمان او، *نقاش زمان ما*[۱۷] (۱۹۵۸)، نتیجه‌ی مستقیمِ باورهای او به جهان‌بینیِ جناح چپ در دنیای هنر و سیاست بود. او تا

---

۱۲. [Walter Bendix Schönflies Benjamin (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، جامعه‌شناس تاثیرگذار مکتب فرانکفورت]

۱۳. A Small History of Photography

۱۴. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction

۱۵. Another Way of Telling

۱۶. جان برجر، مقالات منتخب، (لندن، بلومزبری، ۲۰۰۱)، ص ۵۹۹

۱۷. A Painter of Our Time

www.ketab.ir

میانه‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ از حیطه‌ی هنر و رمان فراتر رفته و به نویسنده‌ای تبدیل شده بود که در هیچ سبک و یا طبقه‌بندی‌ای خاص نمی‌گنجید. در رابطه با بحثِ حاضر، همکاری‌ای که با عکاسی به نام *ژان مُهر*[۱۸] آغاز کرده بود، از اهمیت قابل توجهی برخوردار است. اولین کتاب آنها، *مردِ خوش شانس*[۱۹] (۱۹۶۷)، گامی مهم و فراتر از اثرِ پیشگام *واکر اونز*[۲۰] و *جیمز ایجی*[۲۱] - *بیایید مردانِ بزرگ را بستاییم*[۲۲] (۱۹۴۱)، که در رابطه با فقرِ روستایی در دورانِ رکود اقتصادی- بود. (*مردِ خوش شانس* با عنوان توضیحیِ *داستان پزشکِ دهکده*[۲۳]، احتمالاً تجلیلی است از عکس‌مقاله‌ی مهم *دابلیو. یوجین اسمیت*[۲۴] با عنوانِ *پزشکِ دهکده*[۲۵]، که در سال ۱۹۶۸ در نشریه‌ی تایم منتشر شد). این داستان با مطالعات و بررسی‌های آن‌ها درباره‌ی کارگرانِ مهاجر ادامه یافت. کتاب‌های *مردِ هفتم*[۲۶] و *شیوه‌ی دیگر نگریستن*[۲۷]، حاصلِ این مطالعات بود. مسئله‌ی مهم در رابطه با این سه کتاب این است که عکس‌ها برای شرح و مصور کردنِ متنِ نوشتاری نیامده‌اند، بلکه برعکس، متن با هدفِ موعظه، توضیح و شرح و بسط برای تصاویر به‌کار گرفته شده است. هم‌آییِ تصویر و واژه‌ها به‌جای اینکه چیزی زائد و تکراری باشد، در رابطه‌ای یکپارچه، متقابلاً همدیگر را تقویت کرده و نظر برجر را رد می‌کنند (برجر معتقد است هم‌آییِ تصویر و متن چیزی زائد و تکراری است). در این حالت، با هم‌آییِ تصویر و متن، شکل بیانیِ جدید و ظریفی ایجاد می‌شود.

نتیجه‌ی جانبی رابطه‌ی مداوم *مُهر* و طی سالیان زیاد، این بود که برجر از نزدیک شاهد کارِ او باشد. همچنین خودِ برجر نیز به موضوع اصلیِ کارهای *مُهر* تبدیل شد. از اینکه برجر به موضوع عکاسی تبدیل شده بود، به دلیلِ نداشتنِ آموزش‌های لازم برای عکاسی‌کردن، به شکلی که یک هنرمند از آن بهره می‌برد، با سویه‌ی دیگرِ تجربه‌ی عکاسی نیز آشنایی بیشتری پیدا کرد. به غیر

---

۱۸. [Jean Mohr (۱۹۲۵)، عکاس مستندکارِ متولد ژنو که از سال ۱۹۴۹ با سازمان‌های بشردوستانه مانند کمیساریای عالی پناهندگان سازمان ملل و کمیته‌ی بین‌المللی صلیب سرخ همکاری دارد.]

۱۹. A Fortunate Man

۲۰. [Walker Evans (۱۹۰۳-۱۹۷۵)، عکاس مستندکارِ آمریکایی که بیشتر به‌خاطر عکاسی در پروژه‌ی اداره‌ی حفاظت از کشاورزان، در دوره‌ی رکود بزرگ دهه‌ی سی آمریکا، شهر دارد. کتاب مصور بیایید مردان بزرگ را بستاییم او و جیمز ایجی (نویسنده) است که در سال ۱۹۴۱ در ایالات متحده به‌چاپ رسید.]

۲۱. [James Agee (۱۹۰۹-۱۹۵۵)، نویسنده، شاعر، منتقد فیلم و ژورنالیست آمریکایی. کتاب مصور بیایید مردان بزرگ را بستاییم اثر مشترک او و واکر اونز (عکاس) است که در سال ۱۹۴۱ در ایالات متحده به‌چاپ رسید.]

۲۲. Let Us Now Praise Famous Men

۲۳. The Story of a Country Doctor

۲۴. [William Eugene Smith (۱۹۱۸-۱۹۷۸)، فتوژورنالیست آمریکایی که در سال ۱۹۳۹ به مجله‌ی لایف پیوست.]

۲۵. Country Doctor

۲۶. A Seventh Man

۲۷. Another Way of Telling

www.ketab.ir

از یک تصویر، توسط دوستی دیگر به‌نام *آنری کارتیه-بِرسون*[۲۸]، همه‌ی عکس‌های نویسنده، در کتاب‌های خودِ او، تقریباً همیشه توسط مُهر گرفته شده‌اند؛ در واقع آن‌ها از زُمره‌ی بیوگرافی تصویرهای مُهر از دوستان خود به‌شمار می‌آیند. (مقاله‌ای در رابطه با مُهر، که در کتاب پیش رو آمده، تلاشی متقابل برای ارائه‌ی طرح کلی از عکاس اُمهر است). نوشته‌های بِرجِر در رابطه با نقاشی، درباره‌ی اقتدار و توانایی‌های نقاش صحبت می‌کنند؛ و در رابطه با عکاسی به تجربه‌ها و زندگی‌های به‌تصویر کشیده‌شده‌ی آدم‌های داخلِ عکس‌ها متمرکز می‌شوند. انگیزه‌ی اولیه‌ی *بارت* در کتاب *اتاق روشن* این است که عکاسی را در تقابل با فیلم مورد بررسی قرار می‌دهد؛[۲۹] اما نوشته‌های بِرجِر درباره‌ی عکاسی در گِروی رابطه‌ی آن‌ها با نقاشی و طراحی است. هر چه بِرجِر بزرگ‌تر شده، آموزش‌های اولیه‌ی او - در طراحی -، به‌جای اینکه مهم جلوه کنند به ابزاری قابل اعتمادتر برای تحقیق و تفحص تبدیل شده‌اند. (آخرین کتاب او، با عنوانِ *قطعات کوتاه ادبی* بِنتِه، که در سال ۲۰۱۱ منتشر شد تا اندازه‌ای تحت تاثیر *اسپینوزا*[۳۱] بوده است). نمونه نوشته‌ای در باب [مجسمه‌ی] *زیبای من*[۳۲]، در موزه‌ای واقع در فلورانس، نشان می‌دهد که او چه برخوردی با سرِ پرسلین [در سبک چینی] فرشته، ساخته‌ی *لوکا دلا رُبیا*[۳۳]، داشته است: «من در تلاش برای درک بهتر حالتِ چهره‌ی فرشته، از آن طراحی کردم (ص ۲۰۰).» آیا این می‌توانست بخشی از شیفتگیِ بِرجِر به عکاسی محسوب شود؟ آیا اینگونه نیست که طراحی نه فقط به این‌خاطر که شکل کاملاً متفاوتی از تولیدِ تصویر است، بلکه از توضیح و توصیف مطمئن و آزادی برخوردار است؟ بدیهی‌ست که گرفتن یک عکس می‌تواند به‌راحتی انجام گیرد، اما معنا چگونه می‌تواند به بهترین شکل از آن استخراج شود؟

بارت و بِرجِر هدف مشترکی داشتند. مشخص کردنِ ماهیت و هستیِ عکاسی - و یا همان‌گونه که *آلفرد استیگلیتس*[۳۴] در سال ۱۹۱۴ بیان کرده بود: *عکاسیِ ایده‌گرا*[۳۵]. در حالی‌که این نوع هدفِ جاه‌طلبانه، به اندازه‌ی کافی در نظریه‌ی عکاسی تزریق می‌شد، روش بِرجِر، به‌صورت عادت‌های خودآموخته‌ی بیش از حد ریشه‌دارِ او، اغلب حالتی شخصی بود، ولی به‌راحتی تسلیم

---

۲۸. [Henri Cartier-Bresson (۱۹۰۸-۲۰۰۴)، عکاس فرانسوی که نظریه‌پردازِ لحظه‌ی قطعی در عکاسی بوده و پدر فتوژورنالیسم به‌شمار می‌آید.]

۲۹. رولان بارت، گرین صدد (لندن: جاناتان کیپ، ۱۹۸۵) ، ص ۳۵۹

۳۰. Bento's Sketchbook

۳۱. [Baruch Spinoza (۱۶۷۷-۱۶۳۲)، هلندی و از تأثیرگذارترین فیلسوفانِ منطق‌گرای قرن هفدهم]

۳۲. My Beautiful

۳۳. Luca della Robbia

۳۴. [Alfred Stieglitz (۱۹۴۶-۱۸۶۴)، عکاس آمریکایی و همسر نقاش معروف، خانم جورجیا اُکیف، که تلاش پنجاه ساله‌ی او موجب شد تا عکاسی به‌عنوان یک شکل هنری استقلال پیدا کند.]

۳۵. the idea photography. آلفرد استیگلیتس، عکس‌ها و نوشته‌ها، ویراستار: سارا گرینافِ (واشینگتن دی سی: گالری ملی هنر؛ انتشارات بالفینچ، ۱۹۹۹)، ص ۱۳

www.ketab.ir

انواع گفتمان‌ها و استدلال‌ها نشد - از جمله در قبال نشانه‌شناسی-شیدایی که مطالعات فرهنگیِ دهه‌های ۱۹۷۰ و ۸۰ را فرا گرفته بود. *ویکتور برگین*[۳۶] - که از چهره‌های شاخص زمان به‌شمار می‌آید - از نظریه‌های برجر بیشتر بهره‌مند شده است، باوجود این‌که سن و سال برجر کوچک‌تر از برگین است. پس از آن، در زمان انتشار *دربارهٔ نگریستن* (۱۹۸۰)، مجموعه‌ای که برخی از مهم‌ترین مقالات برجر در رابطه با عکاسی در آن چاپ شده، او نزدیک به یک دهه بود که در *اوت ساوا* (واقع در شرق فرانسه و هم‌مرز با سوئیس و ایتالیا) زندگی می‌کرد. تحقیقات - علی‌رغم اینکه واژهٔ چندان مناسب و کاملی نیست، ولی من آن‌را به‌کار می‌برم - او برای به‌دست آوردن یک نوع درک و دانشِ متفاوت در عکاسی، اقدامی مداوم و همیشه همراه با تلاش بوده است: سه‌گانهٔ *از میان رنج‌هایشان*[۳۷]، نوشته‌ای دربارهٔ دهقانان بود که حاصلِ زندگی او در میان آن‌هاست. البته، به استثنای اینکه دانش و روش او چندان مشخص نیست. نوشتن زندگیِ داستانی از *لوسی کابرل*[۳۸] و یا *بوریس*[۳۹] - در *زمین خوکی*[۴۰] (۱۹۷۹) و *زمانی در اروپا*[۴۱] (۱۹۸۷)، دو جلد اولِ سه‌گانه - یا دربارهٔ عکس، *پل استرند*[۴۲] از *آقای بنیت*[۴۳] (ص.۴۶)، هر دو مورد نتیجه‌ی دقت و توجهی‌ست به شعر *تفکر*، سرودهٔ دی. اچ. *لورنس*[۴۴]:

تفکر، خیره ماندن به سیمای زندگی‌ست، و بازخوانی آن

تفکر، ژرفای تجربه‌هاست زمانی که آن حاصل آید

تفکر، ماهرانه عمل کردن و یا نوشتن است

تفکر، حضورِ کامل انسان است با تمام دانش او.[۴۵]

در مورد برجر، عادت به تفکر مانند نسخه‌ای بسیار و منظم از چیزی است که به‌طور غریزی،

---

۳۶. [Victor Burgin متولد ۱۹۴۱، شفیلد انگلستان، به‌عنوان هنرمند مفهومی مورد توجه قرار گرفت و استفاده از نوشتار همراه با عکس از خصوصیات بیانی او به‌شمار می‌آید.]

۳۷. Into Their Labors

۳۸. Lucie Cabrol

۳۹. Boris

۴۰. Pig Earth

۴۱. Once in Europa

۴۲. [Paul Strand (۱۸۹۰-۱۹۷۶)، عکاس و فیلم‌سازِ آمریکایی که به‌همراه آلفرد استیگلیتس و ادوارد وستون، در استقلال عکاسی به‌عنوان هنر قرن بیستمی نقش به‌سزایی داشت.]

۴۳. Mr Bennett

۴۴. [David Herbert Lawrence (۱۸۸۵-۱۹۳۰)، نمایشنامه‌نویس، شاعر و داستان‌پرداز انگلیسی که در نوشته‌های خود به تأثیرات سوئ صنعتی‌شدگی توجه ویژه‌ای داشت.]

۴۵. دی. اچ. لورنس، اشعار کامل (هارموندسورث: پنگوئن، ۱۹۹۴)، ص ۶۷۳

www.ketab.ir

همچون اندام بدنش به او نزدیک است. در کتاب *اینجا محل ملاقات ماست*[۴۶]، مادر نویسنده فرزند (پسر) خود را در تراموا، واقع در کرایدون، به یاد می‌آورد: هرگز کسی را چنان خسته از کار سخت، نشسته بر لبه‌ی صندلی، ندیده‌ام.[۴۷] در صورت پیروی از شیوه‌ی توصیف *گوته*[۴۸]، به نقل از *بنیامین* (در *تاریخ مختصر عکاسی*) و دوباره نقل‌قول شده توسط برجر در مقاله‌ی *کت و شلوار و عکس*، پسر به «نظریه‌پرداز» تبدیل می‌شد: شکل ظریفی از تجربه وجود دارد که از این طریق هویت خود را، با هدفِ تبدیل شدن به نظریه، چنان مشخص و صمیمی احراز می‌کند.[۴۹] (ص. ۴۷)

این چیزی‌ست که برجر را به منتقد و مفسری فوق‌العاده علمی از عکس‌های منحصربه‌فرد تبدیل می‌کند (تفکر، خیره‌ماندن به سیمایِ زندگی‌ست، و بازخوانی آن). او عکس‌ها را با توجه و دقتی بیش از حد مورد بررسی قرار می‌دهد - و اغلب همراه با دلسوزی و شفقت. (برای مثال به تجزیه و تحلیل عکس *کرتس* با عنوان *سربازِ سوارنظام*، ژوئن ۱۹۱۹، بوداپست، ص ۸۸، نگاه کنید). شاخصه‌ی نوشته‌های برجر درباره‌ی نقاشی، به همان اندازه در نوشته‌های جستجوگر او درباره‌ی عکاسی هم تداوم دارد. او همان‌طور که در آغاز گفتگو با *ساباستیائو سالگادو*[۵۰] چنین توضیح می‌دهد: سعی می‌کنم هر چیزی را که می‌بینم، از طریق واژه‌ها بیان کنم.

برجر در سال ۱۹۶۰ معیارهای زیبایی‌شناسی خود را خیلی ساده و مطمئن مشخص کرد: «آیا این اثر انسان‌ها را برای شناخت و مطالبه‌ی حقوق اجتماعی‌شان ترغیب می‌کند؟»[۵۱] متناسب با این معیارها، نوشته‌های او درباره‌ی عکاسی از بدو شروع - از مقاله‌ای درباره‌ی چه *گوارا*[۵۲] با عنوان *تصویرِ امپریالیسم* -، به‌طور آشکار و واگذار، سیاسی بودند. (مقاله‌ی *عکس‌های عذاب*، در سال ۱۹۷۲، به این منجر شد که او به چنین استدلالی برسد که تصاویرِ جنگ و قحطی که سیاسی به‌نظر می‌رسیدند، اغلب در خدمت برچیدن و انکار رنج و عذاب به‌تصویرِ کشیده‌شده‌ی حاصل از تصمیم‌های سیاسی‌ست، که ورود آن به یک سلسله غیر قابل‌تغییر و ظاهراً دائمی از شرایط انسانی را به ارمغان آورد). به طور طبیعی، او به سمت عکاسی سیاسی، مستندکار و یا جنگ جذب شد. اما دامنه‌ی کار وسیع است و مفهوم سیاسی هرگز به چیزی که [illegible] پیر سینگ[۵۳] (۱۹۹۹-۱۹۴۲)

---

۴۶. *Here is Where We Meet*

۴۷. جان برجر، اینجا محل ملاقات ماست (لندن: بلومزبری، ۲۰۰۵) ، ص ۸

۴۸. [Goethe، شاعر آلمانی]

۴۹. برای مشاهده‌ی ترجمه‌ای متفاوت از صفحه‌ی ۴۷، به خیابان یک‌طرفه و دیگر نوشته‌ها، اثر والتر بنیامین. ترجمه‌یی ادموند جفکات و کینگزلی شورتر (لندن، نیو لفت بوکس، ۱۹۷۹)، ص ۲۵۲ مراجعه کنید.

۵۰. [Sebastiao Salgado (۱۹۴۴)، فتوژورنالیست و عکاس مستندکار اجتماعی، اهل برزیل]

۵۱. جان برجر، مقالات منتخب، ص ۷

۵۲. [Che Guevara (۱۹۶۷-۱۹۲۸)، پزشک، نویسنده، چریک، سیاستمدار و انقلابی مارکسیست ارژانتینی]

۵۳. [Raghubir Singh عکاس خودآموخته‌ی اهل هندوستان که در سبک مستندنگاری خود عکس‌های رنگی حائز اهمیتی گرفته و برای مجلات نشنل جیوگرافی، نیویورک تایمز و نیویورکر کار می‌کرد.]

www.kefab.ir

عکاس هندی، از آن به‌عنوان اهمیت یکسانِ هدف و موضوع نام می‌برد، تقلیل‌پذیر نیست.[۵۴] در مقاله‌ی *کت و شلوار و عکس*، عکسِ *زاندر* از سه روستاییِ عازم به مجلسِ رقص، نقطه‌ی آغازی می‌شود برای تاریخِ کت و شلوار، برای آرمانی کردنِ قدرت کاملاً بی‌تحرک و تصویری از مفهومِ هژمونیِ *گرامشی*. (به‌خاطر داشته باشید مقاله‌ی *اثر هنری در دوران بازتولید مکانیکیِ بنیامین* در دهه‌ی ۱۹۷۰ بود، تقریباً بیست سال قبل *گور ویدال* به *مایکل فوت* اطلاع داد که «جوانان، حتی در آمریکا، *گرامشی* می‌خوانند».[۵۵] *لی فریدلَندر*[۵۶]، عکاسی که کمتر به جنبه‌های تئوری عکاسی می‌پرداخت، یک بار اظهارنظر کرد که در نهایت چقدر اطلاعات ناخواسته‌ی زیادی، به‌طور تصادفی، در عکس ثبت می‌شد. «او به این نتیجه رسید که عکاسی، رسانه‌ی سخاوتمندی است.»[۵۷] مقاله‌ی *کت و شلوار و عکس*، مثالی عینی‌ست که نشان می‌دهد چه مقدار اطلاعات در عکس کشف و آشکار شده‌ی‌ست، حتی در عکس‌های فاقد تراکمِ تصویریِ *فریدلَندر*. همچنین این نمونه به ما یادآوری می‌کند که بسیاری از بهترین مقالات، سفرهایی آگاهی‌بخش هستند که ما را فراتر از لحظه‌ی به‌تصویر کشیده شده و اغلب فراتر از عکاسی می‌برند - و گاهی هم دوباره باز می‌گردانند. در مقاله‌ی *مابین* نوشته شده توسط *مارک تریویر*[۵۸] برای نمایشگاهی در سال ۲۰۰۵، برجر به عکاسی اشاره می‌کند که تنها به‌طور خلاصه قبل از گفتنِ داستانی در مورد یک ساعت قدیمی و مرمت، جگره با صدای تیک تاک آن آشپزخانه‌ی محل زندگیِ *تریویر* زنده شده و نفس می‌کشد. ساعت شکسته در واقع این شکستن، برای ایجاد لحظه‌ی مهمی که باید در نمایش طنز باشد، توسط نویسنده اجرا می‌کرد)، برجر ساعتِ شکسته را فقط به این‌منظور پیش تعمیرکار می‌برد تا ... را دریابد. خُرد این در نهایت داستان را خراب می‌کرد، همچنین به‌عنوانِ بازگشتی ادبی نیز تجمیعی وجود دارد، مبادل ضمنی کلامی بین *برجر* و *بارت*، که *بارت* در یکی از زیباترین متن‌های خود در *اتاقِ روشن* نوشته است:

سر و صدایِ زمان برای من غم‌انگیز است: من عاشقِ سکوت و زنگ ساعت هستم - و به‌خاطر دارم که در اولین اجراهایِ عکاسانه‌ی مربوط به‌روش‌های [illegible] و دقتِ ابزار: دوربین‌ها، اجمالاً، ساعت‌هایی برای دیدن هستند و یا شاید شخصی، از زمان‌های [illegible] درون من هنوز هم مکانیسمِ عکاسانه‌ی صدای زنده‌ی جنگل را می‌شنود.[۵۹]

این نگاه اجمالیِ *بارت* رمان‌نویس به مینیاتوری نفیس است. در عین حال، نمونه‌ی انتقادیِ برجر، با ایجاد یک قالبِ قابل‌توجه داستانی دست به‌دست ادامه یافته است. به‌همان شیوه داستان‌های

---

۵۴. راگوبیر سینگ، رودخانه‌ی رنگ (لندن: فیدون، ۱۹۹۸)، ص ۱۲

۵۵. گور ویدال، امپراتوریِ گمشده (نیویورک: موزه‌ی هنر مدرن، ۲۰۰۵)، ص ۱۴

۵۶. Lee Friedlander

۵۷. پیتر گالاسی، فریدلندر (نیویورک، موزه‌ی هنرهای معاصر، ۲۰۰۵) ، ص ۱۴

۵۸. Marc Trivier

۵۹. رولان بارت، اتاق روشن، ترجمه‌ی ریچارد هاوارد (نیویورک، هیل اند ونگ، ۱۹۸۱) ، ص ۱۵

www.ketab.ir

عکس را چنان بررسی و با زبانِ چربِ خود روایت می‌کند که - هم چیزهایی را که نشان می‌دهد و هم چیزهایی را که پنهان می‌کند - کار منتقد و جستجوگرِ عکس‌ها به حرفه‌ی قصه‌گویی منتهی می‌شود. همان‌طور در کتابِ *و چهره‌های ما، قلب من، مختصر مثلِ عکس*[۶۰]، یادآور می‌شود که آمد و شد بینِ قصه‌گویی و متافیزیک تداوم دارد.[۶۱]

مقالاتِ چاپ‌شده در کتاب، کم و بیش با ترتیب زمانی چیده شده‌اند. آن‌ها بخش‌هایی انتخاب‌شده از کتاب برجر و برخی نوشته‌های قبلاً چاپ‌نشده در رابطه با نمایشگاه‌ها بوده و یا به‌عنوان مقدمه و موخره در کاتالوگ‌ها آمده‌اند. چند اشتباه بسیار جزئی به‌طور مختصر اصلاح و برخی تغییرات بسیار کوچک دیگر برای از بین بردن اختلاف ناشی از نوشته‌هایی که در برنامه‌های مختلف با سبکِ سیاقِ گذشته مورد استفاده قرار گرفته‌اند، صورت گرفته است. سعی بر آن شده که تمام نوشته‌ها را شرح و تفسیر جامع‌تری برخوردار باشند. بدیهی‌ست این مشکل در زمان‌های گذشته بیشتر نمود داشت؛ برای مثال اگر قرار بود نوشته‌ای مفروض در کتابی بزرگ و جامع با کیفیت بالا چاپ شود در حالی که امروز این مشکل نسبت به زمان کتابِ *درباره‌ی عکاسی سانتگ*، از آن‌جایی که بسیاری از عکس‌ها را می‌توان به‌صورت اینترنتی و فوری یافت کرد، کم‌تر شده؛ حتی می‌توان کتاب را در شبکه‌های اینترنتی مشاهده و مطالعه کرد. با این‌حال، به‌جاست تکرار کنم که شیوه‌ی دیگرِ گفتن با استفاده از این نوع عکاری‌ها به‌انجام رسیده است. تصاویر به اندازه‌ی کلمات مهم هستند. در مقالات گنجانده شده در این کتاب (*نمودها* و *روایت‌ها*)، فقط گفته‌های برجر هستند که به‌عنوان علائم راهنما ما را با عکس‌های سِر پیوند می‌دهند.

جئوف دایر
نیویورک سیتی، آگوست ۲۰۱۲

---

۶۰. And Our Faces, My Heart, Brief as Photos

۶۱. جان برجر، و چهره‌های ما، قلب من، مختصر مثل عکس (نیویورک، پنتئون، ۱۹۸۴)، ص ۳۰

www.ketab.ir