www.rouZGar.com

من منتقد عکاسی نیستم

مصاحبه‌ی چارلز سیمونز با سوزان سونتاگ

برگردان: رضا اسپیلی

چ. س: چرا امروز توجه انتقادی بیشتری به عکاسی می‌شود؟ آیا عکاسی رشد کرده است؟

س. س: در این سه سالی که روی این مقاله‌ها کار می‌کردم، به این دیدگاه رسیدم که عکاسی نقش محوری پیدا کرده است. تا اواخر ۱۹۷۳ کتاب‌های عکاسی در کتاب‌فروشی‌ها، آن پشت‌ها قاطی کتاب‌های باغداری و آشپزی بود، اما حالا برای خودشان قفسه‌ی ویژه‌یی دارند آن هم درست جلوی صندوق. مخاطب کتاب‌های عکاسی ـ که نشانه‌ی خوبی برای اندازه‌گیری علاقه به عکاسی است ـ در این دوره‌ی کوتاه بسیار زیاد شده است.

در این دو سه ساله، نسبت به ده سال گذشته، نمایش‌گاه‌های عکاسی بیش‌تری در موزه‌ها برگزار شده و گالری‌های عکاسی بسیار بیش‌تری در شهرهای بزرگ تشکیل شده‌اند. علاقه به عکاسی همه‌جا وجود دارد. نیویورکر ستون ویژه‌ی عکاسی‌اش را دو سال است که دایر کرده است.

با این همه نمی‌توان گمان کرد که عکاسی رشد کرده است. در واقع مطمئن‌ام که این‌طور نیست. دلیلی وجود ندارد که گمان کنیم عکاسان امروزی از دیروزی‌ها بهترند. اما امروزه به عکاسی احترام گذاشته می‌شود. نبردی که از سال ۱۸۴۰ برای شناساندن عکاسی به عنوان شکل هنری آغاز شده بود، سرانجام به پیروزی رسید. در واقع، عکاسی به مثابه شکل هنری، شمار بسیاری از مردم را که پیش‌تر به نقاشی و مجسمه‌سازی علاقه‌مند می‌شدند، به خود جذب کرده است.

چ. س: یعنی نقاشی و مجسمه‌سازی کم‌تر علاقه‌مندی پدید می‌آورند؟

س. س: شاید. می‌شنویم که نقاشی و مجسمه‌سازی در حالت نومیدکننده‌یی هستند و هیچ شکل جدید هیجان‌آوری که پدیدآورنده‌ی گونه‌یی حس هنری در آن‌ها باشد ـ چیزی که بسیار مهم است، مثل حسی که در

دهه‌های ۵۰ و ۶۰ سده‌ی پیش برای مردم به بار می‌آوردند ـ وجود ندارد.

دیگر این‌که، اغلب می‌گویند بازارهای تورمی بی‌شماری در دهه‌ی ۶۰ سده‌ی پیش برای نقاشی، بسیاری مجموعه‌داران را به دلیل گران‌فروشی از بازار دور کرد و نیاز به چیز ارزانی که بتوان آن را مجموعه (کلکسیون) کرد، حس می‌شد .و سوم آن‌که، واکنشی علیه پیچیدگی در هنر وجود دارد. نه تنها عکاسی برای بسیاری هنری آسان است بلکه درک‌اش نیز آسان است. سهل‌الوصول‌تر است. برای نمونه، درک عکاسیِ جدیِ معاصر، ربطی به دانش درباره‌ی تاریخ عکاسی ندارد، اما درک نقاشی جدی معاصر، مستلزم شناخت چیزهایی از تاریخ نقاشی است.

چ. س: آیا موسیقی جدی در سال‌های اخیر پیچیده شده و مخاطب‌اش را از دست داده و بدین ترتیب موسیقی مردمی، جدی‌تر شده است؟

س. س: اگر این‌طور باشد، به گمان‌ام خطا از مخاطب است. در دهه‌ی گذشته مردم هرچه کم‌تر به چیزهای مشکل روی می‌آوردند. مفهوم حرفه‌یی‌گری به صورتی بدنام به مثابه قدرت‌طلبی و نخبه‌گرایی درآمده است. فکر نمی‌کنم این اثر باشد که خیلی پیچیده شده بلکه به گمان‌ام مخاطب تنبل‌تر شده. امروز جدیت، پرستیژ کم‌تری دارد.

منظور من این نیست که عکاسان به صورت انفرادی، جدی نیستند، اما فکر می‌کنم که مخاطب ـ یادمان نرود که درباره‌ی مخاطب کم سن‌وسال صحبت می‌کنیم ـ کم‌تر خواستار جدیت است که روش کهنه‌شده‌ی تقاضاهای هنر مدرن است. این خیلی پیچیده است چراکه بخشی از مدرنیسم دارای ایده‌ی ضدهنری است. پس خود مدرنیسم، در حالی که زمینه‌ی پرورش تمام این آثار عظیم هنری است که از پایان سده‌ی پیش (۱۹) شروع شدند، بذر ویرانی خود را پاشید: تاکید بسیار بر خشونت و عادت دادن مردم به استفاده از راه میان‌بر. هنرمندان به قدر کافی گفته‌اند که باید شکاف میان هنر و زندگی را کم کرد. اکنون مردم خواستار این نیستند که وارد این قلمروهای جدلی که هنر را از زندگی جدا می‌کند، شوند.

چ. س: هنر مدرن به ما آموخت که چه‌گونه درباره‌ی هنر طنزپردازی کنیم.

س. س: هنرمندان کمابیش می‌گویند: «مرگ بر هنر! شاهکار هنری بس است!» پس گریزناپذیر است که روزی مخاطب این را در فرمی آسان‌یاب‌تر قرار دهد و بگوید: «بله، مرگ بر هنر! شاهکار هنری بس است! ما هنری آسان می‌خواهیم، هنری که طنز داشته باشد، راحت باشد.» به نظرم نتایج‌اش را نیز شاهدیم.

مخاطبان هرچه بیش‌تری به نتایج سریع‌تری می‌رسند. آن‌ها از آغاز به نکته‌ی اصلی می‌اندیشند. مدرنیسم همیشه بر این فرض است که مخاطب بورژوای نافرمان دچار شوک شده، به استانداردهای خود آویزان است، اما وقتی مدرنیسم تثبیت شود، تناقض‌های خود را نیز دارد و به گمانم درست در این وضعیت است که عکاسی موفق و شکوفا می‌شود.

چ. س: در آن کتابی که دیدارتان را از کتاب‌فروشی‌یی در سانتامونیکا در سال ۱۹۴۵، وقتی ۱۲ ساله بودید، شرح داده‌اید، عبارت ویژه‌یی را در توصیف عکس‌هایی که از برگن ـ بلزن و داخاو دیده‌اید، آورده‌اید و این جمله‌ی غریب را نوشته‌اید که زندگی‌تان به دو بخش تقسیم می‌شود: پیش از دیدن عکس‌ها و پس از آن. و اضافه کرده‌اید که در آن نقطه‌ی عطف چیزی در شما مرد. آن چیز چه بود؟ اصلا می‌خواهید در این مورد صحبت کنید؟

س. س: این تجربه شاید تنها تجربه‌ی ممکن در آن موقع یا چند سال بعدش بود. امروز چنین ماده‌یی خیلی زود از طریق تلویزیون بر مردم اثر می‌گذارد .خوب برای هر کسی که پس از دهه‌ی چهل رشد کرده باشد ممکن نیست باکره و تصاویر فجیع و مهیب را ببیند آن هم در زمانی که روزنامه‌ها فقط عکس‌های بسیار پاستوریزه را چاپ می‌کنند.

اما چیزی که مُرد ـ درست بعد از آن بود که فهمیدم شیطان در طبیعت وجود دارد. اگر پیش‌تر این اخبار را شنیده باشید و آن‌ها را لمس کرده باشید، برای‌تان کاملا ملموس است و شوکی مهیب به شما وارد می‌کند. آن‌قدر غمگین شدم که هنوز این غم را حس می‌کنم. واقعا آن لحظه پایان دوران کودکی نبود بلکه پایان بسیاری چیزها بود. آگاهی مرا تغییر داد. هنوز آن لحظه‌یی که سرپا آن کتاب را روی قفسه پیدا کردم به یاد دارم.

چ. س: آیا در خلال نوشتن این کتاب، نگرش شما به عکاسی تغییر یافته است؟ من حس کردم که هرچه به انتهای کتاب نزدیک می‌شویم، به عکاسی اعتبار بیش‌تری می‌دهید؟

س. س: فکر نمی‌کنم نگرش‌ام تغییر کرده باشد. کاری که من کردم این بود که به هنگام نوشتن این مقاله‌ها نشان دادم که عکاسی واقعا موضوع مهمی است .در واقع به این درک رسیدم که بیش‌تر از آن‌که درباره‌ی عکاسی بنویسم، دارم درباره‌ی مدرنیته و راهی که در آن ره می‌سپاریم، می‌نویسم. موضوع عکاسی، عبارت است از شکلی از دست‌رسی به راه‌های معاصر احساس و اندیشه. و نوشتن درباره‌ی عکاسی مانند نوشتن درباره‌ی دنیا است.

درواقع، آن‌گونه که در پیش‌گفتار کتاب گفته‌ام، هرگز قصدم نوشتن آن مقاله نبود. یکی از آن‌ها را در اواخر ۱۹۷۳ نوشتم. پس از پایان آن، دریافتم که مواد بسیاری را جا گذاشته‌ام که فکر کردم برای مقاله‌ی بعدی کافی است .و هنگامی که مقاله‌ی دوم را نوشتم، دریافتم که باز مواد زیادی را جا گذاشته‌ام که باید با آن‌ها مقاله‌ی سومی شکل بگیرد و این تبدیل به وضعیت شاگرد جادوگر شد. در مقاله‌ی چهارم واقعا نگران بودم که آیا این بازی تمام می‌شود. اما پیش رفتم. فکر نمی‌کنم می‌توانستم از مقاله‌ی ششم جلوتر بروم چراکه آن را بسیار آگاهانه نوشتم و دربردارنده‌ی عمومی‌ترین مضامین بود، هرچند می‌توانستم مقاله‌ی دیگری میان مقاله‌های پنجم و ششم بنگارم .هم‌چنان‌که روی موضوع کار می‌کردم، مصالح بسیاری در دست داشتم و موضوع نیز ژرف‌تر می‌نمود.

چ. س: آیا شما از عکس‌های واتابیده‌ی (distorted) ریچارد اودون Avedon بدتان می‌آید؟ چرا مردم جلوی دوربین آودون می‌نشینند؟

س. س: جواب رد دادن به عکاس‌ها مشکل است. این نقش و این فعالیت، جای پرمزیتی در تجارب و زندگی ما دارد. شما باید یک گوشه‌گیر حرفه‌یی مثل سالینجر Salinger یا پینچون Pynchon باشید تا درخواست عکاس را برای عکس گرفتن رد کنید. مقاومت در برابر دعوت به نمایش شخصی نیز سخت است. من الان دارم با شما این کار را می‌کنم. اگر ریچارد اودون بخواهد از من عکس بگیرد، به او این اجازه را خواهم داد. ممکن است از من درخواست نکند چون ما دوست هستیم و او تمایل دارد از آشنایان‌اش عکس نگیرد.

چ. س: عکسی که از رناتا آدلر Renata Adler گرفته به طرز فوق‌العاده‌یی زیباست.

س. س: خوب، دو عکس از رناتا وجود دارد. یکی عکس زیبایی همراه با کلاه و یکی دیگر که به من گفت آن

را روزی که یکدیگر را ملاقات کردند، گرفته. او می‌خواست درست به همین روش از او عکس بگیرد. به من گفته که این نوع عکاسی را می‌پسندد.

چ. س: چه نوع؟

س. س: همان نوعی که تو آن را واتابیده می‌نامی و من به آن آشکار می‌گویم. روش عکاسی او بر سایه‌روشن انداختن روی صورت تاکید بسیار دارد .البته تصویر به این روش کمی از ریخت می‌افتد. من با این‌که عکس‌های اودون واتابیده است، موافق نیستم. به گمان من برعکس. این‌که ما انتظار داریم توسط هنر عکاسی، باشکوه شویم، در واقع انتظار داریم که عکاس به ما نشان دهد که در عکس نسبت به حالت عادی بهتر افتاده‌ایم.

چ. س: فتوژنیک؟

س. س: این مفهوم «فتوژنیک» بودن واقعا به این معنی است که شما در عکس بهتر از حالت عادی نشان داده شوید. همه‌ی ما دوست داریم فتوژنیک باشیم، همه‌ی ما ـ از آن‌جایی که عکاسی تکه‌ی نازکی از زمان است ـ از عکاس توقع داریم در لحظه‌یی که بهتر از حالت عادی است، از ما عکس بگیرد. آن‌چه اودون انجام داده، گرفتن عکس‌هایی است که به هیچ وجه ایده‌ی فتوژنیک را در بر ندارند.

چ. س: به تازگی از چه نویسنده‌یی کتاب خوانده‌اید؟

س. س: نمی‌دانم از کجا شروع کنم. از زمان مرگ ناباکف تمام کتاب‌هایش را خوانده‌ام. من که سرشار شده‌ام از بس که او خوب است. هر بار که دوباره و دوباره آثار او را می‌خوانم به نظرم بهتر و بهتر می‌رسند. از این‌که نوبل نگرفت ناراحت‌ام. بسیاری نویسندگان درجه‌ی دوم، نوبل گرفته‌اند، آدم دل‌اش می‌خواهد که نویسندگان درجه‌ی اول نیز آن را به دست آورند. در ضمن آثار ویکتور اشکلوفسکی، سینیاوسکی و ژوزف برودسکی را بارها خوانده‌ام.

چ. س: الان مشغول نوشتن چه چیزی هستید؟

س. س: در حال پایان بخشیدن به مقاله‌یی به نام «بیماری به مثابه استعاره» هستم و دارم داستانی می‌نویسم که نام‌اش را یا «پرده‌ی ۱، صفحه‌ی ۲ »یا «نامه» خواهم گذاشت. و بعد رمانی که چند سال است گه‌گاهی روی‌اش کار می‌کنم. پس از اوایل سال جدید روی آن کار خواهم کرد.

چ. س: خلاص شدن از یک پروژه و به دیگری رسیدن، خودش نفس تازه کردنی است.

س. س: داستان نوشتن همیشه نفس تازه کردن است و مقاله نوشتن همیشه سرسام گرفتن. بسیار برای‌ام سخت‌تر است. یک مقاله ممکن است از بیست طرح بگذرد، اما یک داستان به ندرت از بیش از هشت یا چهار طرح می‌گذرد. تازه طرح‌های دوم و سوم و چهارم بیش‌تر حکم مرتب کردن و دستی به سر و روی داستان کشیدن دارند هر یک از این مقاله‌های عکاسی، حدود شش ماه طول کشیدند. برخی داستان‌ها یک هفته‌یی تمام می‌شوند.

چ. س: کتاب عکاسی شما، کتابی بسیار جاه‌طلبانه شاید نخستین کتاب ادبی در این باره باشد.

س. س: منظور شما از «کتاب ادبی» کتابی است که یک نویسنده آن را نوشته؟

چ. س: منظور من حساسیت ادبی است که شما دارید. با من موافق نیستید؟

س. س: خوب، خیلی‌ها فکر می‌کنند که این نوشته‌ی یک نفر دست‌اندرکار عکاسی درباره‌ی این هنر است. اما

هیچ دست‌اندرکاری این کار را نمی‌کند .فقط یک نفر از بیرون آمده می‌تواند این نوع کتاب را بنویسد. اما من یک ادیب به مفهومِ متضادِ فرد تصویری نیستم .تفاوت آن‌ها سطحی است. این به این دلیل است که من به طرز «عکاسانه‌یی» چیزها را مشاهده می‌کنم که روش دیدن متفاوت و گاه حتا سرنوشت‌سازی است. به طور کلی مردم، حریم‌شکنان را دوست ندارند و من از نظر دست‌اندرکاران، حریم‌شکن هستم ـ حتا اگر در واقع نباشم. پس، نمی‌خواهم منتقد عکاسی باشم و نیستم. این کتاب آن نوع کتاب نیست.

پی‌نوشت

* این مصاحبه پیش‌تر در ماه‌نامه‌ی ***نقدنو***، شماره‌ی ۵، اسفند ۸۳ و فروردین ۸۴ به چاپ رسیده است.