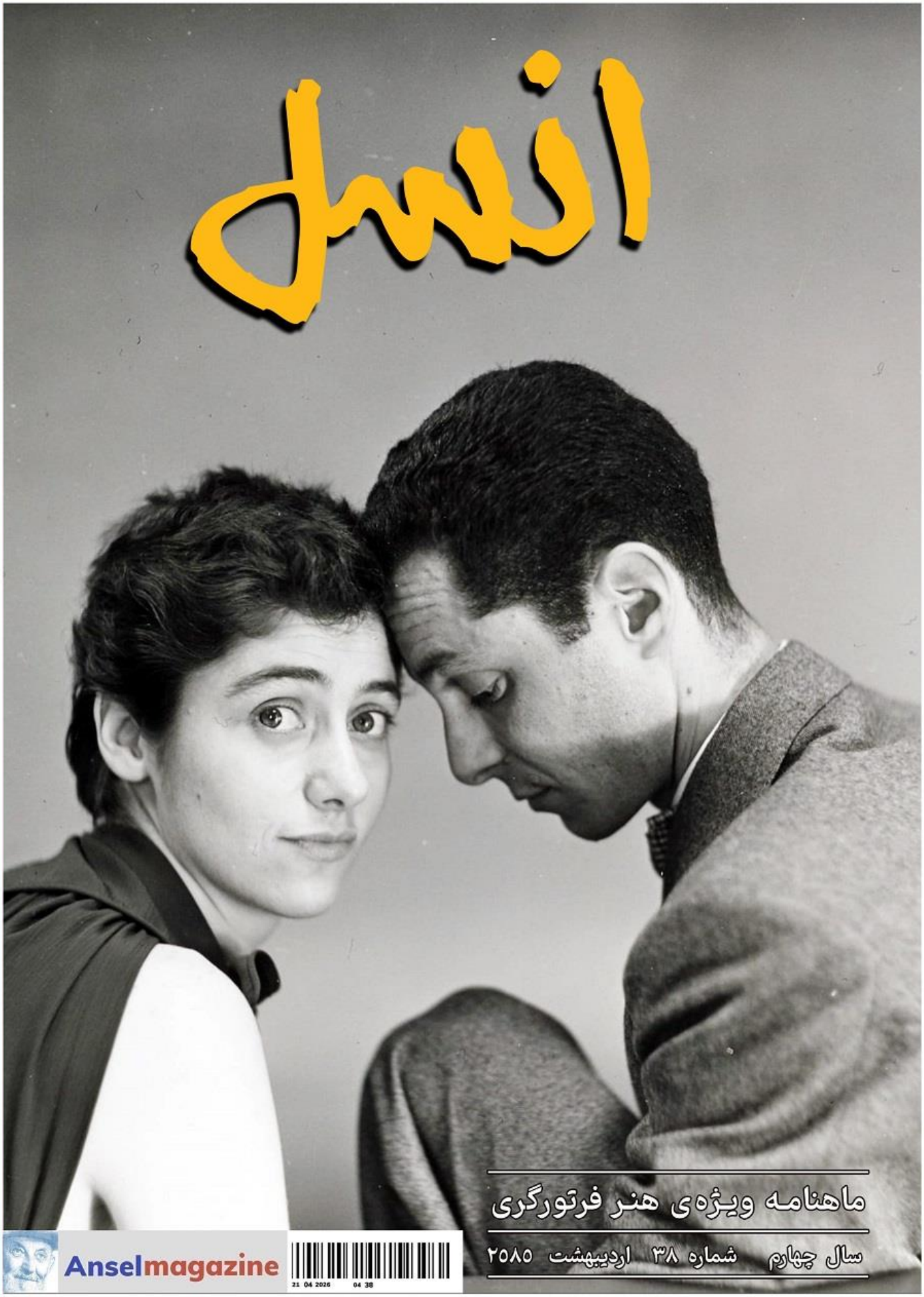

انسل
ماهنامه ویژه‌ی هنر فرتورگری
سال چهارم شماره ۳۸ اردیبهشت ۲۵۸۵
Anselmagazine
21 04 2026 04 38

در این شماره خواهید خواند:

جُستار روز ۲ آغاز سخن ۳

فرتورگری که آمریکا را با نگاهی نو دید - رابرت فرانک ۴

آنچه فرتورگران می توانند از رابرت فرانک بیاموزند ۱۴

بخش نگارگری ۲۹ فرتور-گزارش از یک نمایشگاهِ هنری ۳۰

از «جهانِ خانوادگی» تا «داشته های خانوادگی» (مرزِ میانِ انگیزه، بازآفرینی و رونوشت برداری در فرتورگری) ۴۰

درآمدی بر راستینه‌نگاری، نوشته‌ی بیل نیکولز ۴۱

یک فرتورِ سیاسی ۴۷ کارت پستال‌ها ۴۸

نویسندگان همراه با فرتورگران ۵۰

یک فرتور و نوشته‌ای بر آن ۵۲

بخش سینما و فرتورگری ۵۵

دایان آربس ، چهره‌نگاریِ یک فرتورگر ۶۰

فرتورِ ویژه ۷۶

---

www.anselmagazine.com

سردبیر: رضا تجویدی

با سپاس از هنرمندهای گرامی: محسن راستانی، حسن غفاری، عباس عرب‌زاده، جاسم غضبان‌پور

دبیر مستند اجتماعی: حسن غفاری نگارگر رویه ماهنامه: حبیب کاووسی

نگاره‌ی رویه‌ی نخست: فرتوری از آلن و دایان آربس نگاره رویه‌ی پشت: کودکان عمانی، رضا تجویدی

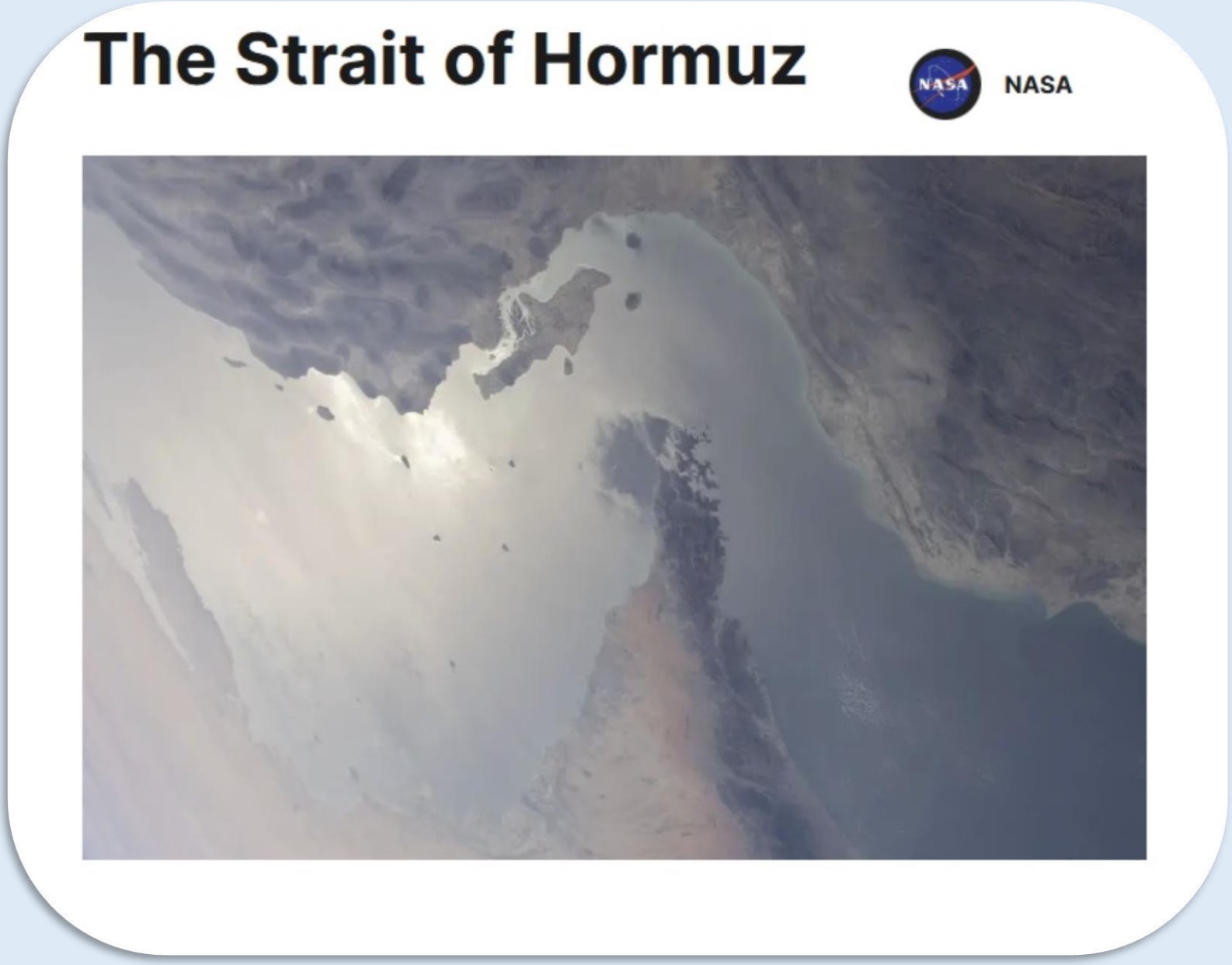
همکارانِ این شماره: اریک کیم، جمال رحمتی، کارگروهِ نمایشگاه اکسپوژر شارجه، دانش سارویی، حبیب کاووسی

پیوندها:@anselmagazine / info@anselmagzanine.com

بهره برداری از گفتارها و نگاره‌های ماهنامه انسل، تنها پس از هماهنگی و پذیرش، شدنی است.

جُستارِ روز

نمایی از تنگه‌ی هُرمز



آغازِ سُخن

امروز برای بسیاری از ما فرتورگران، برخی ساختارها، سبک‌ها و شیوه‌های این رشته‌ی هنری دیگر تاریخی، چندباره و شاید پایان‌یافته به چشم می‌آیند؛ لیک، همین شیوه‌ها در روزگارِ خود، نوآوری و آفرینندگی شمرده می‌شدند، راه دگرگونیِ ساختارهای همه‌گیر را می‌گشودند و چه بسا، بسیاری را برمی‌آشفتند. بیشترِ زبان‌های دیداری که امروز برای ما ساده یا فرسوده شده‌اند، زمانی شکستنِ هنجارهای زمانه و گونه‌ای چالش‌گری به شمار می‌آمدند.

برای نمونه، رابرت فرانک در شاخه‌ی فرتورگریِ راستینه‌نگار (مستند)، از روشناییِ پالوده، چیدمان‌های‌چارچوبِ سَنجیده و نگاهِ آرمانیِ زمان خودش به سوژه‌ها بهره نبرد و به جایش، به سوی نماهای لرزان، تیره و ناآرام رفت؛ کارهایی که بسیاری را سخت برآشفت. اگرچه بسیاری بر فرتورهای رابرت فرانک خرده گرفتند و آنها را ناسازگار با شیوه‌های پذیرفته‌شده‌ی راستینه‌نگاری دانستند، لیک، همین دست نگاه‌ها بودند که راه را برای بسیاری از سبک‌های امروزی در هُنرِ فرتورگری گشودند.

از همین‌رو، ساده گُذر کردن از آنچه امروز در هُنر فرتورگری پیش روی ماست، ریشه‌ها و ژرفای آن را از چشم پنهان می‌کند. بازگشت به تاریخ هنر و دانستنِ اینکه ساختارها و روندها چگونه پدید آمدند، چه داستان‌ها و دشواری‌هایی پشت آن‌ها نهفته بوده و هنرمندان چگونه با چالش‌های زمانه‌ی خود روبه‌رو شدند، می‌تواند به ما یاری برساند تا آنچه امروز روشن و فراگیر شده است را ژرف‌تر دریابیم و چه‌بسا، راه‌هایی تازه برای آفرینش و دگرگونی پیدا کنیم و این همان خواسته‌ای است که ما در ماهنامه انسل دنبال می‌کنیم...

در این شماره، خواستیم تا به جهان فرتورگری پس از جنگ جهانی دوم بپردازیم؛ زمانی که ناامیدی، سرخوردگی و شورهای فروخفته، جهان هنری را دربرگرفته بودند و هُنر، میانِ پوچی، کم‌گویی و جست‌وجوی کرانه‌های تازه سرگردان مانده بود. در میانِ این جست‌وجوها، رابرت فرانک، در جایگاه یکی از برجسته‌ترین هنرمندان آن زمان، نگاهِ ما را به خودش کشاند. از همین‌رو، بر آن شدیم تا در این شماره، به بررسی برجسته‌ترین کارهای او بپردازیم و نوشتاری ارزشمند و آموزشی درباره‌ی آموزه‌هایی که می‌توان از نگاه و شیوه‌ی او در فرتورگری آموخت را از نوشته‌ای انگلیسی به پارسی برگردان کنیم. این نوشتار، چون بسیار گُسترده بود، در دو بخش آورده خواهد شد که بخش نخست آن را در این شماره می‌خوانید.

از دیگر نوشتارهای این شماره، گزارشی از کتاب سودمندِ «درآمدی بر راستینه‌نگاری» نوشته‌ی «بیل نیکولز» و نیز زندگی‌نامه‌ای از «دایان آربس» ، فرتورگر پرآوازه، همراه با فرتورهایی کمتر دیده‌شده از او هستند.

در پایان، امیدواریم روزی راه‌های دسترسی ساده‌تر و شایسته‌تری به ماهنامه‌ی انسل و دیگر سرچشمه‌های آموزشی و پژوهشی، در همه‌ی زمینه‌ها، برای دانشجویان و دل‌بستگان هُنر در درون ایران فراهم شود و این دشواری‌های امروز به پایان برسد؛ زیرا هنر و آموزش، بدون دسترسی آزاد و پایدار، آرام‌آرام چیزی ویژه خواهد شد نه ارزشی در دسترسِ همگان.

رضا تجویدی، اردیبهشتِ ۲۵۸۵

ماهنامه انسل شماره ۳۸

فَرتورگری که آمریکا را با نگاهی نو دید

رابرت فرانک

در سال‌هایِ پس از جنگِ جهانیِ دوم، زمانی که نمای فراگیرِ آمریکا هم‌چنان بر خوشبختی مردم و خوش‌سامانیِ کارهای کشور پافشاری می‌کرد، رابرت فرانک با نگاهی از بیرون و تا اندازه‌ای خُرده‌گیرانه، روایتی تازه را از این سرزمین برای جهانیان بازتاب داد؛ روایتی که نه‌تنها راستینه‌نگاری را دگرگون کرد، که شیوه‌ای نو را هم برای دیدن جهان به همگان شناساند.

از زوریخ تا نیویورک

رابرت فرانک (زاده‌ی ۹ نوامبر ۱۹۲۴ – درگذشته‌ی ۹ سپتامبر ۲۰۱۹) فَرتورگر و فیلم‌سازِ راستینه‌نگارِ سوئیسی-آمریکایی بود. او از برجسته‌ترین چهره‌های هُنر فرتورگریِ سده‌ی بیستم به‌شمار می‌آید. در زوریخ زاده شد و در سالِ ۱۹۴۷ در بیست‌وسه سالگی به کشور آمریکا کوچ کرد .

فرانک کارِ هُنریِ چیره دستانه‌ی خود را در اروپا آغاز کرد، اما پس از رفتن به آمریکا، به فَرتورگریِ مُد و رسانه روی آورد. او با گاهنامه‌هایی چون *Vogue* همکاری کرد. با این همه، بسیار زود از فَرتورگریِ آگهی‌های بازرگانی دست کشید و به دنبالِ دغدغه‌های هُنری خودش رفت.

رهنوردی در دِلِ آمریکا

کاری که تاریخ را دگرگون کرد.

در سال ۱۹۵۵، فرانک با دریافتِ یارانه از بُنیادِ گوگنهایم، رهسپارِ رهنوردی در سراسرِ کشورِ آمریکا شد. او با این کار، هزاران فَرتور را برداشت کرد؛ فَرتورهایی که در آینده، یکی از ارزشمندترین کتاب‌های تاریخِ هُنر فَرتورگری را پدید آوردند.

از میان این انبوهی از فرتورها، ۸۳ کار برگزیده و در کتابی به نامِ «آمریکایی‌ها» - *The Americans* (۱۹۵۸)- به چاپ رسیدند. کتابی که آمریکا و مردم آن را بسیار پیچیده، گاه تلخ و با سنجشی آدم‌گرا بازنمایی می‌کرد.

«کتابِ آمریکایی‌ها (۱۹۵۸) نشان داد که هُنرِ فَرتورگری چه می‌تواند بکند و چگونه می‌تواند سُخنش را بگوید.»

شکستنِ چارچوب‌های کهنه و زبانِ دیداریِ تازه

فرانک در کتابش(آمریکایی‌ها) از چارچوب‌های فراگیری که در آن زمان برای فَرتورگری به کار بسته می‌شدند، دوری جُست. او از:

- چارچوب‌بندی‌های ناپایدار
- روشناییِ کم و کُنتراست‌های تند
- و بافتی خام و ناتمام

بهره برد. بُن‌مایه‌هایی که در آن زمان بسیار تازه به‌چشم می‌آمدند، لیک، در آینده یکی از پایه‌های فَرتورگریِ نوین شدند.

واکنش‌ها و پیامدها

از پذیرفته نشدن تا ماندگاری

هم‌زمان با هم‌رسانیِ این کتاب، رابرت فرانک با خُرده‌گیری‌های تندی روبرو شد و برخی آن را نمایشی بسیار بد از آمریکا خواندند. هرچند که با گُذشتِ زمان، این کتاب در جایگاهِ یکی از برجسته‌ترین کارهای فَرتورگریِ سده‌ی بیستم شناخته شد و کارسازیِ ژرفی بر نسل‌های آینده گُذاشت.

گُذر از فَرتورگری

پرداختنِ رابرت فرانک به فیلم‌سازی و تجربه‌گری

فرانک پس از فَرتورگری به فیلم‌سازی و رسانه‌های دیگر روی آورد. او در کارهای تازه‌ی خود به بهره‌گیری از کُولاژ، نوشتار روی نگاره‌ها و روایت‌های درونی پرداخت. با این همه، هیچ‌یک از کارهای او به اندازه *کتابش (آمریکایی‌ها)* در تاریخِ هُنر برجسته نشدند.

سالهای پایانیِ زندگیِ رابرت فرانک

زندگیِ فرانک با رویدادهای تلخی همراه بود؛ مرگ دخترش در رخداد هواپی و نیز بیماریِ روانیِ پسرش، بر نگاه و کارهای او کارسازیِ ژرفی داشتند. او سال‌های پایانیِ زندگیِ خود را میان کانادا و شهرِ نیویورک سپری کرد و سرانجام در سالِ ۲۰۱۹ درگُذشت.

رابرت فرانک نه‌تنها یک فَرتورگر، که هُنرمندی ماندگار در تاریخِ فَرتورگری است. او نشان داد که فَرتورگری می‌تواند از برداشتِ راستینه‌ها فراتر رود و چون ابزاری برای سُخن گفتن، خرده‌گیری از شیوه‌ی زیستِ مردم و فرهنگ باشد و به واکاویِ لایه‌های پنهان شیوه‌های زیستن بپردازد.

در جهانِ پس از جنگ جهانی دوم، جایی که روایت‌های کشورداران داشتند بر همه‌ی دیگر روایت‌ها چیره می‌شدند ، فرانک با دوربین خودش، شکاف‌ها را آشکار کرد و به ما آموخت که دیدن باید با دریافتِ لایه‌های نهفته و درونی سوژه‌ها همراه باشد.

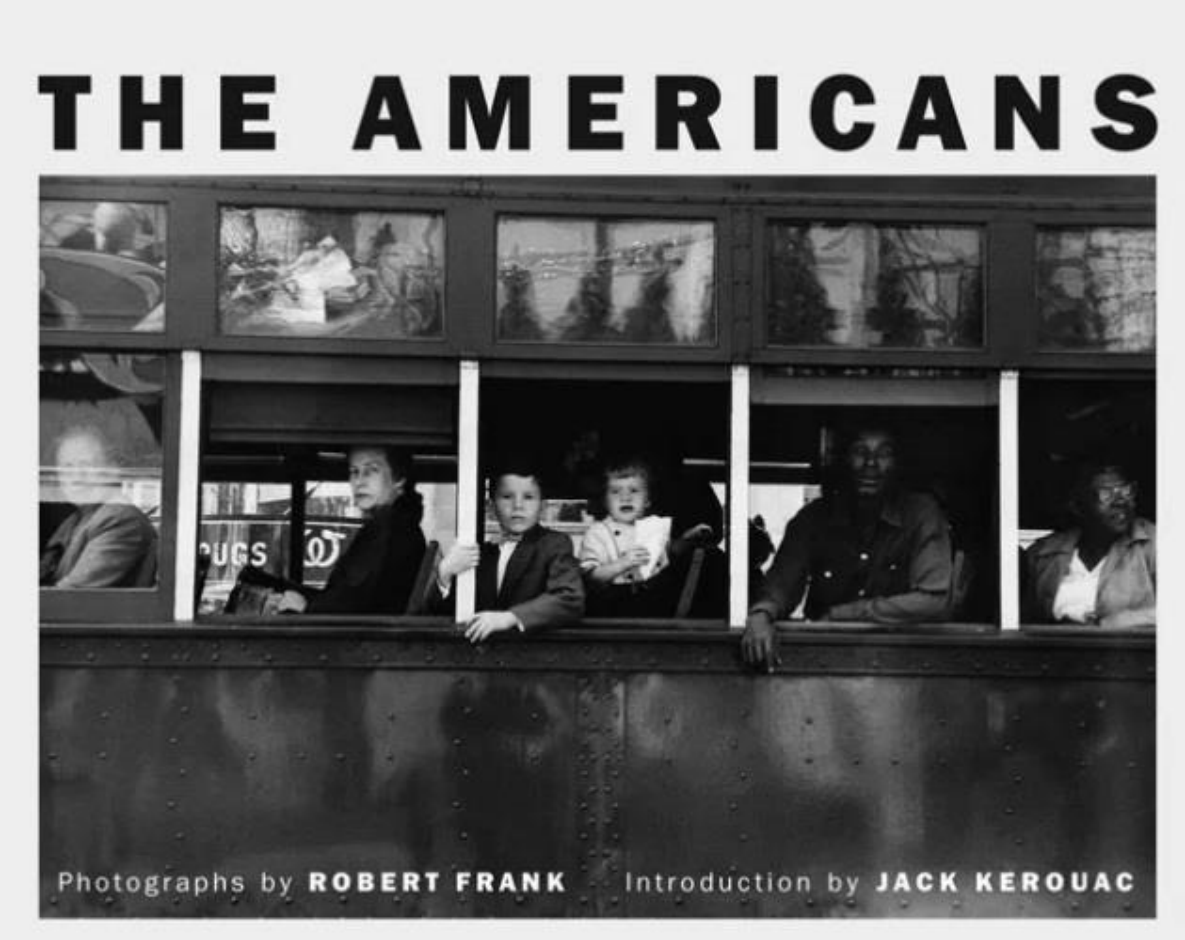
ABSOLUTELY
NO FILLERS
Merry Christmas
BIGGER & BETTER THAN EVER!!
100% ALL MEAT
JUMBO SIZE HOT DOG 18¢
WITH CHILI 5¢ EXTRA

آمریکایی‌ها، رابرت فرانک

آن‌چه فَرتورگران می‌توانند از آن بیاموزند

نوشته‌ای آموزشی از «اریک کیم (Eric Kim)»

بخش یکم



«آمریکایی‌ها» کاری از رابرت فرانک، بی‌گمان یکی از برجسته‌ترین به چاپ رسیده‌های تاریخ فَرتورگریِ جهان است. این کتاب همواره برانگیزاننده‌ی بسیاری از فَرتورگران در شاخه‌های گوناگونِ این هنر بوده است. با این همه، فَرتوگرانِ راستینه‌نگار و دِل‌بسته‌ی فَرتورگریِ خیابانی بیشترین بهره را از آن برده‌اند.

کتاب فَرتورگان «آمریکایی‌ها» کاری برجسته از رابرت فرانکِ سوئیسی، نخست در سال ۱۹۵۸ در کشور فرانسه به چاپ رسید و یک سال پس از آن در آمریکا نیز منتشر شد. چاپوبِ این کتاب به گونه‌ای بود که هر ۸۳ فَرتور این فَرتورگان در برگی جدا در کتاب گذاشته شدند. در این نوشتار، کوشش خواهم کرد که به این جُستارِ ارزشمند بپردازیم که چرا این کتاب چنین سودمند و آموزنده است تا اندازه‌ای که در جایگاه یک الگو به آن نگاه می‌شود.

پاراد، هوبوکن، نیوجرسی، ۱۹۵۵ کاری از رابرت فرانک

یکم: این کتاب شیوه‌ی جاافتاده‌ی راستینه‌نگاری را در زمانه‌ی خودش به چالش کشید؛ چراکه همان‌گونه که سارا گرینو تاریخ‌نگارِ هُنر در نوشته‌ای به نام «نگاهِ درون: آمریکایی‌ها» یاد کرده است، در آن زمان پذیرفتنی نبود که دیدگاه فَرتورگر در هنگام مستندنگاری به درونِ کارها برود.

فَرتورهای رابرت فرانک در سالهای پایانی دهه ۵۰ میلادی، از سویِ بیشتر گاهنامه‌ها پذیرفته نشدند، چرا که با نگرشِ آن زمان به فَرتوگری راستینه‌نگار که روشن، ساده و پاکیزه بود، همسازی نداشتند. از آنجا که فرانک از سوئیس به آمریکا رفته بود، نگاهش به مردم و فرهنگِ آمریکا نگاه یک بیگانه به آن بود. او در کارهایش، سویه‌ی دیگرِ آمریکا که کالاگرایی، نژادپرستی و شکاف میان توانگران و تهیدستان بود را به نمایش گذاشت. او بسیار سرراست گفت که این نگاهِ ویژه‌ی خودش است نه یک دیدگاه همگانی و در آن کوشش کرد تا آنچه از دیده‌ها پنهان مانده است را آشکار کند.

هارپرز بازار، کاری از الکسی برادوویچ

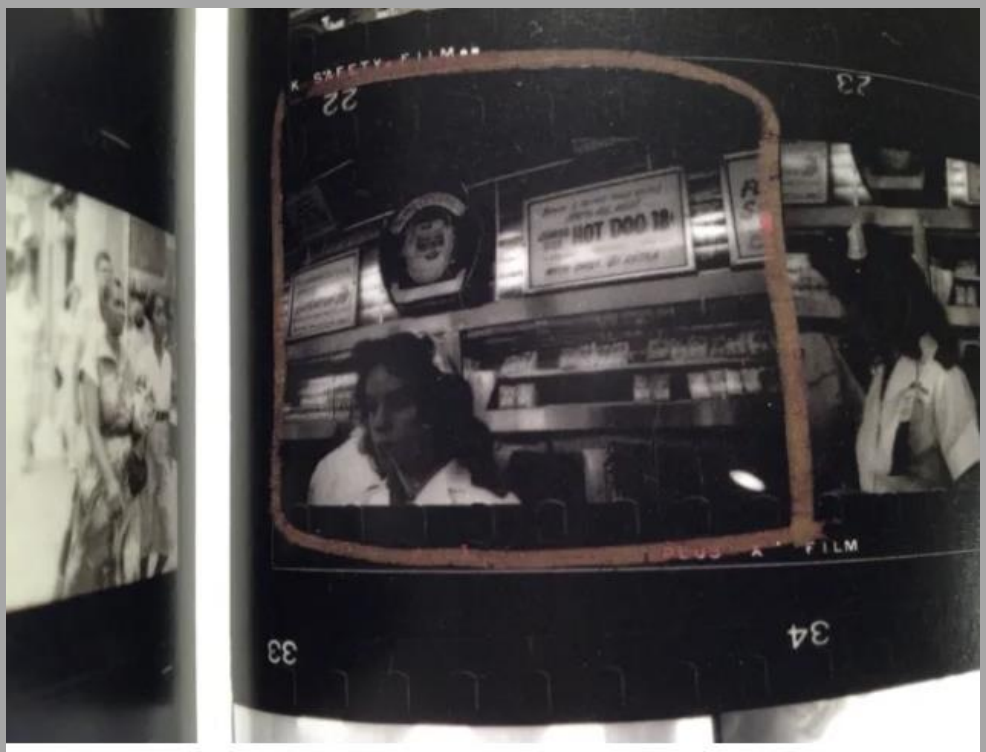
دوم: این کتاب، پایه‌های زیبایی‌شناسی در فَرتورگری را به چالش کشید.

در دهه ۱۹۵۰، زیباشناسی در فَرتورگری برابر با کاری تمیز، با روشناییِ خوب و آشکاریِ بالا بود. به سُخنی دیگر، باید همه چیز در بهترین ریختش می‌بود. از همین رو، پس از به چاپ رسیدنِ این کتاب، بسیاری به رابرت فرانک خرده گرفتند که فَرتورهایش با دانه دانه شدن‌ها، تاری، روشنایی‌های مه‌آلود و پُر از کاستی‌های فنی، کرانه‌های مستانه و گونه‌ای از شلختگیِ فراگیر روبرو هستند. کارشناسانِ هنری، کار او را کوچک‌انگاریِ هُنرِ فَرتورگری خواندند.

آنگاه که فرانک در بیست سالگی فَرتورگی را آغاز کرد، نزدِ الکسی برادوویچ، یک نوآورِ روسی در گاهنامه‌ی هارپرز بازار شاگردی کرد. برادوویچ توانسته بود با دگرگونی روندِ خسته‌کننده‌ی چاپ فَرتور در گاهنامه و بهره‌گیری از بازسازی‌هایی پویا از فرتورها و نوشته‌هایی برای آنها به آوازه برسد. فرانک از او آموخت که چگونه به رخدادها نه اندیشمندانه، که از سویه‌ی دِلی واکنش نشان دهد و از این راه، آنچه پدید می‌آمد، پیوندِ میانِ درونِ آدم‌ها با پیرامونشان می‌شد.

فرانک برای رسیدن به این خواسته، شیوه‌های گوناگونی را برای فَرتورگری و چاپ، آزمایش کرد. برادوویچ همواره شاگردانش را انگیزه می‌داد تا از تاری، آشکاریِ نادرست، ریخت‌های بزرگ در پُشت‌زمینه، نگاتیوهای بی‌رنگ، برش‌های ساختارشکنانه، چاپ دو فَرتور بر روی هم، گذاشتنِ چیزهایی مانندِ توری برابر لنز هنگام فَرتورگری بهره ببرند و این کار را نه برای آفرینش کاری راسینه‌نگار، که برای آزموده‌های نو انجام دهند.

راهکارهای پیشنهادیِ برادوویچ بسیار بر رابرت فرانکِ جوان کارساز بودند. بنابراین، آن زمانی که فرانک با یارانه‌ی پولی و پُشتیبانیِ گوگنهایم سرگرم کار بر روی فَرتورگانِ «آمریکایی‌ها» شد، همان زیباشناسی را به‌کار گرفت. از همین رو است که کارهایش اینگونه به چشم می‌آیند که انگار او برخی سامان‌دهی‌های فنیِ دوربین را هنگام فَرتورگری فراموش کرده و فَرتورهایش از سویه‌ی فنی چیزی کم دارند.



در این فَرتور از رابرت فرانک، ببینید که تا چه اندازه برداشت نَخُستینی که انجام داده است، تاریک و با روشنایی‌دهیِ کم بوده است.

رابرت فرانک چنین شیوه‌هایی مانند روشنایی‌دهیِ کم را بی‌برنامه به‌کار نمی‌بست، آنها در راستای گونه‌ی نگاهش به آمریکا (تاریکی و بیگانگی) بودند. او افزون بر برادوویچ، از نقاشانِ اکسپرسیونیستی مانندِ فرانتس کلاین و ویلم دکونینگ هم الگو می‌گرفت. به ویژه در زمینه‌هایی مانندِ:

- پیوندِ میانِ تونالیته (دامنه‌ی روشنایی و تیرگی).

او دریافت که سایه‌ها یا ریخت‌های بیرون از آشکاری، همیشه نیاز نیست تا هم‌خوان باشند. آنها می‌توانند به سوی سبک آبستره پیش بروند و هم‌چنان بسیار برانگیزاننده بمانند. با چنین دریافتی، عکس‌های او نه‌تنها در سوژه‌ها ناروشن بودند، که در سبکِ کار هم نیرومند، هراس‌انگیز و آگاهانه ناروشن شدند.

نگاره‌ای از فرانتس کلاین که راستاهای تیره، ریخت‌های هنری و کُنترانست درونِ آن، یکی از الگوهای رابرت فرانک در کارهای فرتورگری‌اش شدند.

نقاشیِ «زن و دوچرخه» کاری از ویلم دکونینگ

درست است که کارهای رابرت فرانک، کارشناسانِ هُنر فرتورگری را خشمگین کرد، لیک، فرانک نه از روی نداشتن آگاهیِ فنی، که با برنامه و خواست خودش به دنبال انجامِ کاری تازه، بر پایه‌ی دریافتِ درونی‌اش بود تا بیشتر ماندگار شود.

سوم: این کتاب شیوه‌نامه‌ی فرتورگری را به چالش کشید و دِل‌مایه را در کار برتری داد.

رابرت فرانک افزون بر دگرگونیِ رویکردی که در آن زمان برای فرتورگری راستینه‌نگاری و خیابانی بکار گرفته می‌شد، دِل‌مایه را هم بسیار فراوان به درون کارهایش آورد.

او در این‌باره می گوید: «یک فَرتور باید دستاوردِ رویارویی با یک نیرو باشد، نیرویی که آن را به پاسخگویی وا می‌داریم یا بازجویی‌اش می‌کنیم.»

او از آفرینش فرتورهای رام و سرراست بیزار بود. به جایش، به دنبالِ نشان دادنِ نیرویِ به چالش کشیده شده و پُرسش‌برانگیز بود. او نمی‌خواست که فرتورهایش شاهکار خوانده شوند، به جای آن، سراسر پُر از دل‌مایه و شور باشند.

سارا گرینو می‌گوید: «رابرت فرانک در راهی ناسازگار با ادوارد استایکن و دیگرانی که در دهه ۱۹۵۰ پرآوازه بودند، در برابر این اندیشه ایستاد که فرتور باید در گُستره‌ای جهانی خوانا و روشن باشد. او به دنبال ریختی هُنری بود که آگاهانه رازآلود و ناروشن باشد تا از این راه، بینندگان را به درنگ و اندیشه وادارد تا در پایان یا به پاسخ دست پیدا کنند و یا هم‌چنان با پُرسشی در سر، از آن جدا شوند.»

برای همین است که فَرتورگانِ «آمریکایی‌ها» یک کارِ راستینه‌نگاریِ تنها نبود. این کار بیشتر، اندیشه‌گرا و درنگ برانگیز بود تا بینندگان را با پرسش‌هایی برجسته روبرو کند. پرسش‌هایی که دیدگاه‌های خودپسندانه، دلبستگی‌های کورکورانه و پیش‌داوری‌های باور شده‌ی مردمِ آمریکا را به چالش می‌کشیدند.

چهارم: رابرت فرانک کمتر به گرفتنِ فَرتورِ تک می پرداخت.

در آن زمانی که رابرت فرانک کار بر روی انبوهه فَرتورِ «آمریکایی‌ها» را آغاز کرد، تک فَرتورهای درخشان بیشتر در کانون نگاه همگان بودند. سارا گرینو در کتابِ «نگاه به درون، آمریکایی‌ها» می‌نویسد:

«در آن زمان روندی بود که یک چاپ دست نخورده از یک نگاتیو تک انجام شود و در آن نگاتیو، فَرتور به‌گونه‌ای باشد که بی‌کم و کاست، بهترین نمودِ زیبایی و درون‌مایه را فشرده در خودش داشته باشد؛ به‌ویژه روشنایی‌دهی در چنین تک فرتوری، باید در اوج خودش می‌بود. در چنین زمانه‌ای، رابرت فرانک به این رویکرد وفادار نماند و از آن گُذر کرد. »

بر همین پایه، رابرت فرانک کمتر به گرفتنِ تک فَرتورهای درخشان (مانند آنچه امروزه در بسترهای تارکده بسیار فراگیر است) پرداخت و به جای آن، به یک انبوهه‌ی ساختارمند و یکپارچه می‌اندیشید. او دورن‌مایه‌ی آمریکایی‌ها را نه در یک فَرتور، که در یک فرتورگان پرورش داد.

چه شد که رابرت فرانک به سراغِ سوژه‌ی «آمریکایی‌ها» رفت؟

پیک‌نیک گراند، گلندیل، کالیفرنیا، ۱۹۵۸، رابرت فرانک

فرانک زاده‌ی خانواده‌ای میانه (نه توانگر و نه تهیدست) در سوئیس بود. فَرتورگران، نگارگران و سردبیرانِ برجسته‌ی سوئیسی مانندِ آرنولد-کوبلر، گوتارد شو و یاکوب توگذر کسانی بودند که رابرت فرانک از آنها آموخت. با این همه، او می‌گوید:

«من می‌خواستم از سوئیس بیرون بروم، چون آنجا کشوری بسیار بسته و کوچک برای آینده‌ی کاری من بود.»

او به آمریکا رفت و زندگی تازه‌اش را در نیویورک از سرگرفت. جایی که توانست با سرشناس‌ترین هنرمندان و نمایشگاه‌گردان‌های جهان مانندِ آندره- کرنش، واکر اوانس، لویی فورر و ادوارد استایکن آشنایی پیدا کند.

معدن‌چی، وینترسلاخ، بلژیک، ۱۹۳۷

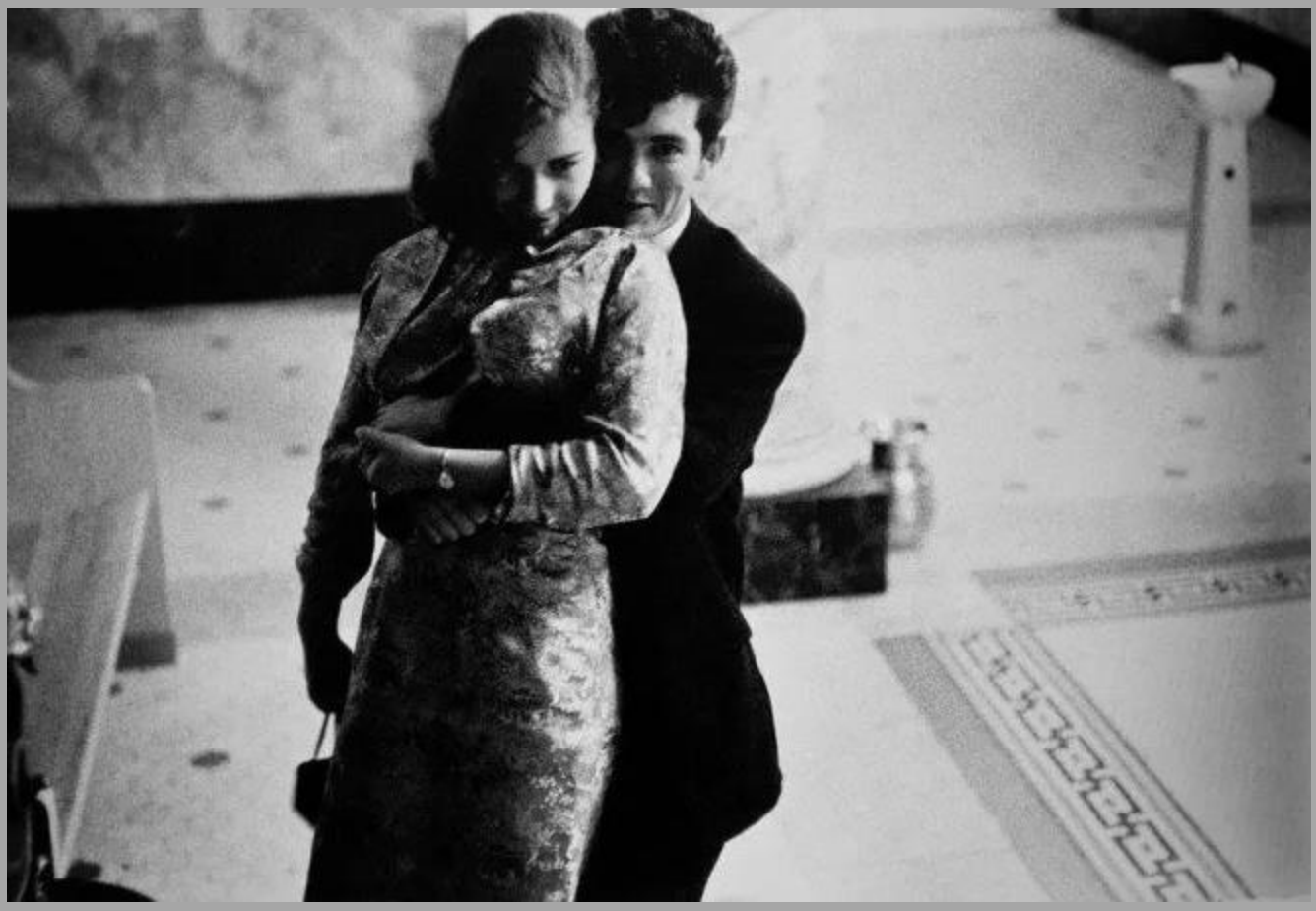
کاری از گوت‌هارد شو، فرتورگرِ سوئیسی

پارچه‌ها، روزگارِ فَرتورگریِ از فن‌آوری‌های نو، کاری از یاکوب توگذر

با این همه، فرانک پس از ۶ سال فرتورگری در خیابان‌های نیویورک، دلسرد شد. یکی از چرایی‌هایش، پذیرفته نشدنِ کارهایش از سویِ گاهنامه لایف بود. او در این‌باره گفت:

«من از لایف بیزار شدم، باید اینگونه می‌شدم. من می‌خواستم به شیوه‌ی خودم کار کنم، نه این‌که داستانی را بسازم که لایف می‌خواهد. داستان‌هایی که همیشه یک آغاز، میانه و پایان دارند و من به‌هیچ سوی از آنها خوشم نمی‌آید. من می‌خواستم داستانی برای گفتن بسازم، لیک، نه همانندِ آنها.»

لایف تنها آزموده‌ی تلخ برای رابرت فرانک نبود. آنگاه که به بنگاه پرآوازه‌ی مگنوم هم درخواست همکاری دارد، آنجا هم با «نه» روبرو شد. سپس به سوئیس رفت و پس از گذشت زمانی، یک‌بارِ دیگر رهسپار نیویورک شد. در چراییِ رهنوردی دوم او چنین گفت: «این فرجامین باریست که به نیویورک برمی‌گردم، پس همه تلاشم را خواهم کرد تا در کار و راه هنریِ دلخواهم به کامیابی دست پیدا کنم.»



تالارِ شهر ، رینو، نوادا، ۱۹۵۶ ، رابرت فرانک

از این‌جا دیگر کارِ رابرت فرانک آغاز یک تاریخ سازیِ هنری بود. «واکر اوانس» از او پشتیبانی کرد و «الکسی برادوویچ» برای او یارانه‌ی پولی گوگنهام را درخواست داد. این یارانه برای آفرینشِ کتابی درباره مردم و فرهنگ آمریکا به او داده شد. فرانک بسیار خوش‌شانس بود که توانست در جایگاه نخستین فَرتورگرِ اروپایی، پاداشِ گوگنهام را به‌دست آورد.

او با آغاز کار بر روی فرتورگانِ «آمریکایی‌ها» در زمانِ ۹ ماه، هزاران کیلومتر را در خاک آمریکا پیمود و به ۳۰ ایالت در این کشور سر زد. او در این کار، ۷۶۷ فیلم را در دوربینش کار گذاشت و در ژوئن سال ۱۹۵۶، ۱۰۰۰ فَرتور را از میان آنها به چاپ رساند تا شماری را برای کتابش برگزیند.

انگیزه‌های نخستینِ رابرت فرانک

فرانک در هنگام کار بر روی فَرتورگانِ آمریکایی‌ها، از دانسته‌های بسیاری بهره برد که از آموزگارانش آموخته بود.

یکم: آموزهای واکر ایوانز (درباره‌ی کار کردن به شیوه‌ای روشمند)

«واکر ایوانز» برای کتابش «فرتورهای آمریکایی» در زمینه‌ی فرتورگریِ راسینه‌نگار، پرآوازه شده بود. «ایوانز» هم الگویی برای فرانک بود و هم چون آموزگاری که به او بسیار یاد داد (هرچند که شیوه و سبک کار آنها با هم یکی نبود). شیوه‌ی «واکر ایوانز» به مردم‌نگاری و دریافت‌های روش‌شناختی نزدیک‌تر بود. او دوربینِ اندازه بزرگ را به‌کار می‌برد تا با آن، فَرتورهایِ آشکارتری را بیافریند. یکی از چیزهایی که «ایوانز» به رابرت «فرانک» آموخت این بود که هنگامِ فَرتورگری، بیش از آنکه خودانگیخته کار کند، بهتر است اندیشمندانه گام بردارد.

با این همه، فرانک بیشتر بر پایه‌ی دِل‌مایه و شورِ درونی کار کرد تا گام‌های اندیشمندانه. او برای فَرتورگری یک دوربینِ لایکای کوچک را برگزید تا شتاب و آزادی در کارش را بیشتر کند.

پیرایشگاهِ مردانه، آتلانتا، جورجیا، ۱۹۳۶

فرتوری از واکر ایوانز

در کتابِ «نگاه درون، آمریکایی‌ها» درباره‌ی گوناگونیِ نگاهِ واکر ایوانز و رابرت فرانک این‌گونه گفته می‌شود:

«واکر ایوانز از مردمِ جنوبِ آمریکا فرتورگری کرده بود. اگرچه، او نَخُست و پیش از فرتورگری، زمانی را به شناخت آن مردم می‌پرداخت. در سَنجش با او، رابرت فرانک هیچ تلاشی برای شناخت آدم‌هایی که از آنها فرتورگری می‌کرد، انجام نمی‌داد. کمتر پیش می‌آمد که فرانک با آنها گفت‌وگو کند، چون خواست او پژوهش برای مردم‌شناسی یا راستینه‌نگاری نبود. او بیشتر می‌خواست تا آمریکا را از دریچه‌ی نگاه و با دل‌مایه‌ی دریافتیِ خودش به نمایش بگُذارد.»

رابرت فرانک هنگام فرتورگری، مانند یک تماشاچی کار می‌کرد و ناسازگار با واکر ایوانز، انگیزه‌ای برای کار بر روی زمینه‌های مردم‌شناسی نداشت. او به دنبالِ رساندنِ گونه‌ای دِل‌مایه از درونِ فرتور خود به بیننده بود.

نکته کلیدی: این بسیار ارزشمند است که هر کدام از ما، آگاهی داشته باشیم که به چه شیوه و خواسته‌ای بیشتر گرایش داریم. سپس، باید میان آنچه بیشتر دوست داریم و آنچه کمتر دوست داریم، تراز بسازیم. برای نمونه، اگر از نماهای آرام فرتورگری می‌کنیم، با کارآزمایی بر روی نماهای تند و پرشتاب این تراز را به‌دست آوریم. از آن سو، اگر در فرتورگریِ خیابانی بسیار برانگیخته و پراکنده‌نگر هستیم، باید در کنارش بر روی فرتورگریِ آهسته و اندیشه شده هم کار کنیم تا آن تراز را در خودمان پدید آوریم. پس از همه اینها، در پایان باید پیرو شیوه و سبک یکتای خودمان باشیم.

دوم: آموزه‌هایی که رابرت فرانک از کارتیه برسون آموخت.

کودکان در سویل، اسپانیا، ۱۹۳۳، هنری کارتیه برسون

آموزهای هنری کارتیه برسون: انگیزش، کارسازی دیگری بر خود و ناب ماندن

زمانی‌که رابرت فرانک برای یک زندگیِ تازه، به نیویورک رفت، نخستین نمایشگاهی که از آن بازدید کرد، نمایش کارهای هتری کارتیه برسون در موزه هنرهایِ نوینِ این شهر بود. بازدید از این نمایشگاه بسیار بر فرانک کارساز شد و او خواست تا کارش را تا جایی که می‌تواند پیشرفت دهد. در کتاب «نگاه به درون» اینگونه آمده است:

«کارهای کارتیه برسون فرانک را به سوی خودش کشاند و او بسیار از آنها آموخت، بازدید از نمایشگاهِ فرتورهای کارتیه برسون در هفته‌ی سومی که فرانک در شهر نیویورک زندگی‌اش را آغاز کرده بود، رخ داد، لیک، همین رخداد، انگیزه‌ی او شد تا از فرتورگری مُد دور شود و به سبکِ تازه‌ای روی آورد. »

یکی از چیزهای ارزشمندی که نمایشگاه کارتیه برسون به فرانک نشان داد، این بود که فرتورگری چه نیروی بزرگی در خودش دارد و تا چه اندازه بخت‌های چیره‌دستانه در سر راهِ آن هست. فرانک در این‌باره می‌گوید:

«این نمایشگاه به من نشان داد که می‌شود کارهای بیشتر و گُسترده‌تری در زمینه‌ی فَرتورگری انجام داد، چشم من به روی بخت‌هایی که در این میدان هست، بیشتر باز شد و خواستم تا آنها را بیازمایم و انجامشان دهم.»

این کارسازیِ بزرگی که کارتیه برسون بر روی رابرت فرانک داشت، به آنجا نرسید که فرانک از پیگیری راه و شیوه‌ی ویژه‌ی خودش دست بردارد. هم‌چنین، او دیگر به مانند گذشته، ابزار را بر شیوه‌ی کار و نگاهِ هنرمند برتری نمی‌داد.

فرانک می‌گوید: «برای انجام یک کار خوب، باید هوش بیشتری را به‌کار برد. پیرویِ کورکورانه از سبکِ فرتورگر پرآوازه‌ای که با لنز ۳۵ میلیمتری‌اش کار می‌کرد [کارتیه برسون] به هنرمند یاری نمی‌رساند، چه بسا، داشتنِ لنزهای بسیار هم، نمی‌تواند کاری ویژه‌ای بکند.»

نکته‌ی ارزشمند در اینجا: رابرت فرانک باور داشت که باید از فرتورگرانِ برجسته انگیزه گرفت، لیک، نباید این کار گونه‌ای از پیروی کورکورانه از آنها باشد. در این راه باید به پیدا کردن سبک و شیوه‌ی یکتای خودتان اندیشه کنید. و به یاد داشته باشید که ابزارِ فرتورگری نمی‌توانند کارسازی شگفتی برای شما به پدید آورد.

ادوارد استایکن و رابرت فرانک

سوم: آموزهای ادوارد استایکن (نزدیک شدن به سوژه‌ها و جدا کردن هُنرِ فَرتورگری از نیاز به درآمد)

ادوارد استایکن یکی از برجسته‌ترین نمایشگاه‌گردان‌های تاریخِ هنر درباره‌ی فَرتورگری پیشنهادهای بسیار خوبی به رابرت فرانکِ جوان داد. او در زمانِ یک برنامه‌ی هنری که در سال ۱۹۵۲ برپا شده بود، به فرانک گفت که باید به سوژه‌ها بیشتر نزدیک شود و این نزدیکی نه تنها فیزیکی که باید روانی هم باشد.

اسایکن به او گفت: «گاهی دوست دارم تو را نزدیک‌تر به سوژه‌هایت ببینم. تو. باید فراتر از پیرامون، به درونِ روانِ آدم‌ها هم بروی. همان‌گونه که میکروسکپ و تلسکوپ به دنبال نگاهی ریزبینانه‌تر به جهان هستند، ما نیز باید ژرف‌تر و بیشتر به درونِ آدم‌ها نزدیک شویم.»

استایکن نیروی فرانک را در برداشتِ پیرامون و دل‌مایه‌ی سوژه‌هایش دیده بود، لیک درباره‌ی ارزش شناخت روان آدم‌ها گفت‌وگو کرد. به این شیوه می‌شد ریزه کاری‌های بیشتر از آنها را نشان داد و فرتور یکتاتری را به‌دست آورد.

بن جیمز، ولز، ۱۹۵۳، رابرت فرانک

سخن استایکن بر روی فرانک کارساز بود. او پس از آن به جایی به نام «کائرو» در ولز رفت و چندین روز را با یک معدنچی به نام «جیمز» گذراند. فرانک بامداد با او بیدار می‌شد و تا پاسی از شب با او در معدن می‌ماند و همه آنچه بر او می‌گذشت را فرتورگری می کرد. این کارآزمایی خوبی برای او شد تا بر پایه‌ی همان، کار بر روی فرتورگانِ آمریکایی‌ها را آغاز کند.

ادوارد استایکن افزون بر این، یک آموزه‌ی کاربردی هم به رابرت فرانک داد (آموزه‌ای که چه بسا برای فرتورگری در امروز هم بسیار سودمند است). آن آموزه این بود که همه زمان خودش را برای فَرتورگری کنار نگذارد و بخشی از آن را بر روی کارِ دیگری کانون شود که از آن درآمد به‌دست آورد. او پیشنهاد کرد که فرانک فرتورگری را از درآمدزایی جداکند تا به این شیوه، با آزادیِ بیشتری کارِ هنری کند.

رابرت فرانک سخنی از استایکن را این‌چنین بازگو می کند: «بهتر است روزها لوله‌کش باشی و شامگاه بروی فرتورگری کنی!»

نکته کلیدی: اگر چه فرانک به همه پیشنهادهای استایکن گوش نداد (همه زمان خودش را ویژه‌ی فرتورگری و سپس فیلمسازی کرد) با این همه، برای فرتورگرانِ امروزی این نکته بسیار ارزشمند است. درآمدزایی از راهِ فرتورگری برای بسیاری از ما، تنها رویا است و توان آن را به راستی نداریم. بنابراین، آنچه استایکن گفته است، بسیار درست است که درآمدزایی را از هُنرِ فرتورگری جدا کنیم، تا بتوانیم کارهای هنریِ پُخته‌تری بیافرینیم.

چهارم: آموزهای برادوویچ (درباره‌ی ابزارِ کار و ترس‌پذیری)

رابرت فرانک در جوانی بیشتر با یک دوربین اندازه میانه‌ی «رولی‌فلکس» کار می‌کرد. این «برادوویچ» هنرمندِ روسی بود که به شاگردش رابرت فرانک پیشنهاد داد که آن دوربین را کنار بگذارید و به جایش یک لایکای ۳۵ میلیمتریِ کوچک اندازه بگیرد. برادوویچ به او گفت که این جابجایی می‌تواند کار فرتورگری را برای او ساده‌تر و تندتر کند.

چیز دیگری که برادوویچ به فرانک آموخت این بود که پیچیدگی‌های سوئیسی را کنار بگذارد. از این دور شود که برای هر کاری شناخت‌های نخستین بسیاری نیاز است. همچنین، ترس‌پذیری خودش را افزایش دهد. اینکه فرانک جای آرام و آسوده خود در زوریخ را رها کرد و به نیویورک رفت، کارسازیِ همین پیشنهادِ برادوویچ بوده است.

نکته کلیدی: در فرتورگری به روانیِ کار، آزادی و تندی بیشتر نیاز دارید تا این‌که، کار با دوربین‌های پیشرفته، بزرگ، سنگین و پیچیده.

رابرت فرانک و دوربین کوچک اندازه ی لایکای او

بەشی نگاژگری

کاری ا: جەمال ڕەحمتی

فَرتور- گزارش از یک نمایشگاهِ هُنری

داشته‌های خانواده، داشته‌های فروشندگانِ تارکده

چینگ‌جون هوانگ

فَرتورگانِ «داشته‌های خانواده» کاری از چینگ‌جون هوانگ، که نزدیک به دو دهه را دربر می‌گیرد، گُواهی دیداری و ارزشمند از زندگیِ مردم در سده‌ی نوین در چین است. این فَرتورگان تاکنون دربرگیرنده‌ی ۱۶۰ فَرتور شده است. شیوه‌ی کارِ هوانگ بر این پایه استوار است که دارایی‌ها و داشته‌های یک خانواده را با ریزبینی در کنارِ آنها، سامان می‌دهد و هم‌زمان، خانه‌ی آنان، هم‌چون پُشت‌زمینه‌ای نیرومند در کار دیده می‌شود.

این فرتورهای چیدمان‌شده، که بسیاری از آن‌ها در زمانِ پیشرفتِ شتابانِ اقتصادی و جهانی‌شدنِ چین گرفته شده‌اند، دگرگونی‌های ژرف در شیوه‌ی زندگیِ مردم، گُسترشِ شهرها، و پیامدهای زیستی را راستینه‌نگاری می‌کنند.

رابرت فرانک در سال ۲۰۱۲ به هوانگ چنین گفت: «کارِ تو پنجره‌ای گُشوده برای نگریستن به چین است».

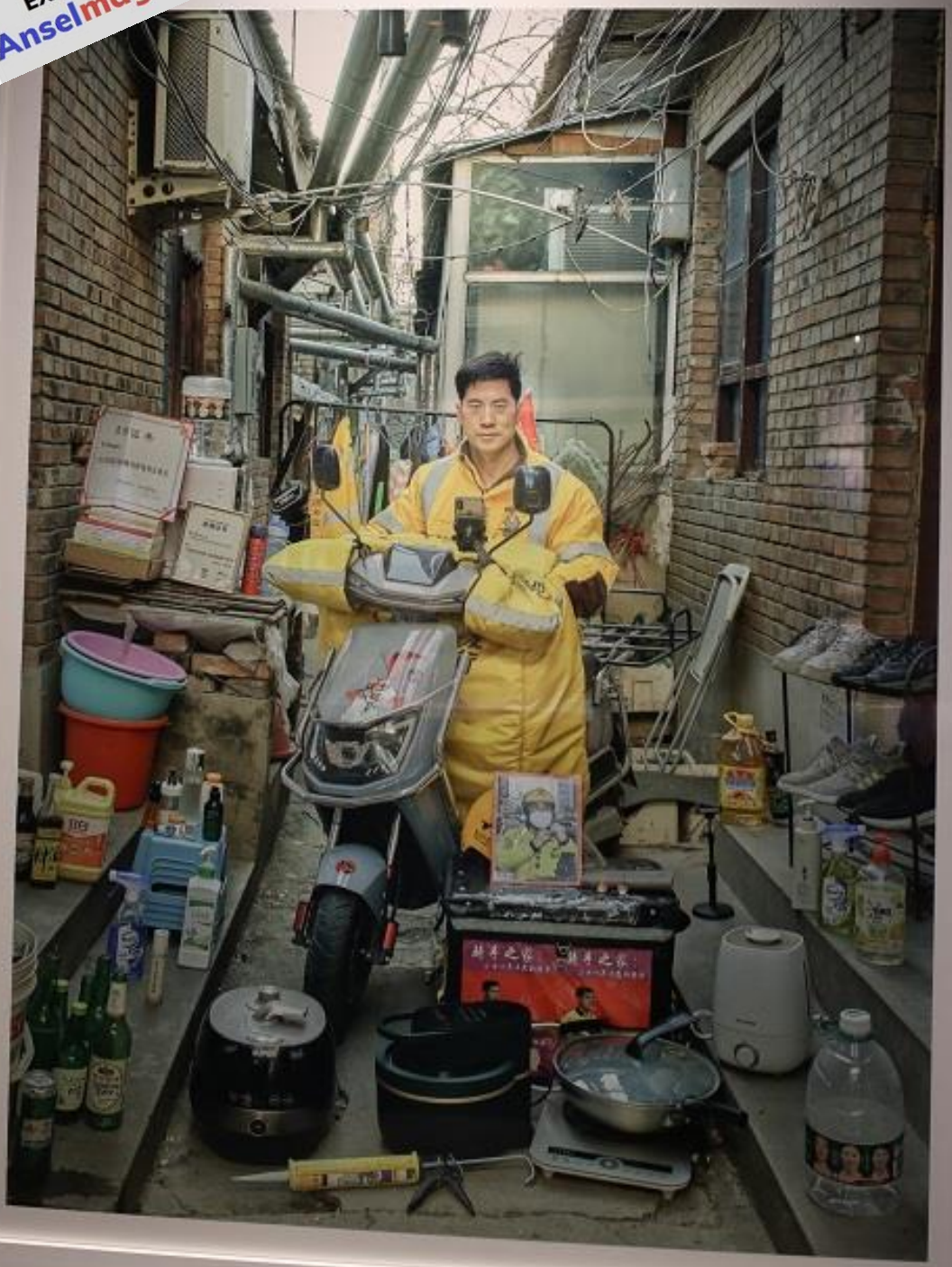
فرتورهایی که در کشورِ آمریکا گرفته شده‌اند نیز ساختارِ درونی و گوناگونیِ زندگیِ نوینِ مردمِ آمریکا را بازمی‌تابانند.

هوانگ هم‌چنین انبوهه فرتورهای دیگری با درون‌مایه‌های ویژه پدید آورده است؛ از آن دسته: داشته های یک خانواده که از تارکده خریداری شده‌اند در سال ۲۰۱۵، داشته‌های فروشندگانِ کالا روی تارکده در سال ۲۰۲۱، داشته‌های خانواده‌های بی‌خانمان» در سال ۲۰۱۶، و داشته‌های وارثانِ میراثِ ناپیدای فرهنگیِ چین» در سال ۲۰۲۱ .

در پایان، همه‌ی فرتورهای هوانگ پیوندِ پیچیده‌ای میانِ دارایی‌های پولی و مهرِ زندگیِ سوژه‌هایش را کاوش می‌کنند و نمایی فراگیر از آدم‌گرایی را به ما نشان می‌دهند.

FAMILY STUFF

EXCLUSIVE
Anselmagazine



EXCLUSIVE
Anselmagazine

EXCLUSIVE
AnselImagazine

EXCLUSIVE
Anselmagazine

EXCLUSIVE
Anselmagazine

EXCLUSIVE
Anselmagazine

EXCLUSIVE
Anselmagazine

EXCLUSIVE
Anselmagazine

EXCLUSIVE
AnselImagazine

از «جهان خانوادگی» تا «داشته‌های خانوادگی»

مرزِ میانِ انگیزه، بازآفرینی و رونوشت‌برداری در فَرتورگری

یک فرتور و نوشته‌ای بر آن

تالیم و نامگای به همراه خانواده‌شان، بوتان، ۱۹۹۴

کاری از «پیتر منزل» © Peter Menzel/Grazia از کتاب: «جهان پولکی: یک چهره‌نگاری خانوادگی جهانی»

یک سپیده‌دم مانند هر روز در خانه‌ی «پیتر منزل» در دره نایا، در کالیفرنیا بود. او تازه یک کاروپژه گزارشگری بلندپرواز و سخت را در کویت پس از جنگ نخست شاخاب‌پارس به پایان رسانده بود و پشت میزش نشسته بود و سرگرم بارگذاری کارهایش بود که صدای «مدونا» خواند برآوازه، از رادیو آمد و آهنگ شناخته شده‌اش «دختر پولکی» را خواند. «منزل» چندی ایستاد تا به این واژه‌ها گوش دهد «می‌دانی که ما در جهانی پولکی زندگی می‌کنیم و من یک دختر پولکی هستم». او برای زمانی درباره آنچه که به راستی نمایانگر این واژه‌ها بود، اندیشه کرد: شکاف میان مردم باختر و کالایرستی آشفته آن و کشورهایی چنان تهی‌دست که مردمشان از گرسنگی می‌مردند. او دچار شرم و وحشت شد. از خودش پرسید: اگر همه ما در یک جهان پولکی زندگی می‌کنیم، پس تهی‌دستان چه کالاها و دارایی‌های دارند؟!

۷۴ ماهنامه انسل Anselmagazine

در رویارویی با فرتورگانِ «داشته‌های خانواده» کاری از چینگ‌جون هوانگ، دشوار است که بی‌درنگ به یاد کارِ پرآوازه‌ی پیتر مِنزل، «جهان پولکی: یک چهره‌نگاریِ خانوادگیِ جهانی» نیفتیم؛ فرتورگانی که خانواده‌ها را در کنارِ همه دارایی‌هایشان، در برابرِ خانه‌هایشان، به نمایش می‌گذاشت و از میان داشته‌های هر خانواده، گوناگونیِ زندگی، فرهنگ و زیستِ آنها را آشکار می‌ساخت. در شماره‌ی ۳۵ ماهنامه‌ی انسل، برگِ ۷۴، در نوشتاری در بخشِ «یک فَرتور و نوشته‌ای بر آن»، به این کار پیتر مِنزل و شیوه‌ی نگاهش به آن پرداخته‌ایم و خوانندگان را برای دریافتِ بهترِ زمینه‌ی تاریخی این گونه کارها، به آن شماره راهنمایی می‌کنیم.

همانندی میان این دو کار تا آن‌اندازه آشکار است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت. در هر دو، خانواده‌ها همه یا بخش بزرگی از داشته‌های زندگی خود را بیرون می‌آورند؛ چیزهای نمایش داده شده در کنار آدم‌ها، همچون نشانه‌های شناسه و خاستگاه آنها در میان مردمِ جهان نقش بازی می‌کنند؛ و خانه، پشت‌زمینه‌ای برای خواندنِ زندگیِ آدمِ امروزی می‌شود.

لیک، همین‌جا پرسشی در هُنر نوین و به‌ویژه در فرتورگری پدیدار می شود: چه چیزی یک کار را از «رونوشت‌برداری» جدا می‌کند؟

در هُنر، اندیشه‌های نخستین بسیار کم از هیچی زاده می‌شوند. تاریخ هنر، تاریخِ بازخوانی، بازنمایی و جابه‌جاییِ اندیشه‌هاست. آنچه ارزشِ بررسی دارد، تنها همانندیِ ریخت‌های هنری در کار نیست، این است که یک کارِ تازه چگونه اندیشه‌ی پیشین را به یاری‌رسانی برای زمینه‌ای نو، جُستاری تازه، یا خوانشی نوین فرامی‌خواند.

کارِ پیتر مِنزل، بیش از هر چیز، نگاهی سَنجش‌وار و جهانی در خودش داشت و گونه‌ای مردم‌نگاریِ دیداری از خانواده‌ها در کشورهایِ گوناگونِ جهان بود. لیک، هوانگ، همان ریخت هنری را در بَسترِ کشورِ چین، تازه‌سازی می‌کند؛ چینی که در چند دهه‌ی گذشته با شتابی بی‌مانند دستخوشِ جهانی‌شدن، کالاگرایی، کوچ روستاییان به شهرها، و دگرگونیِ ساختارهای مردمی شده است. در فرتورهای هوانگ، داشته‌های خانواده‌ها تنها نشانه‌ی لایه‌ی اقتصادی آنها نیستند؛ که گواهی برای دگرگونیِ تاریخی‌اند. تلویزیون‌ها، موتورسیکلت‌ها، بسته‌های خرید از تارکده، ابزارهای رایانه‌ای، و چه‌بسا، فشردگی خرت‌وپرت‌ها، نشانه‌هایی ارزشمند از دگرگونیِ زندگیِ مردم چین شده‌اند.

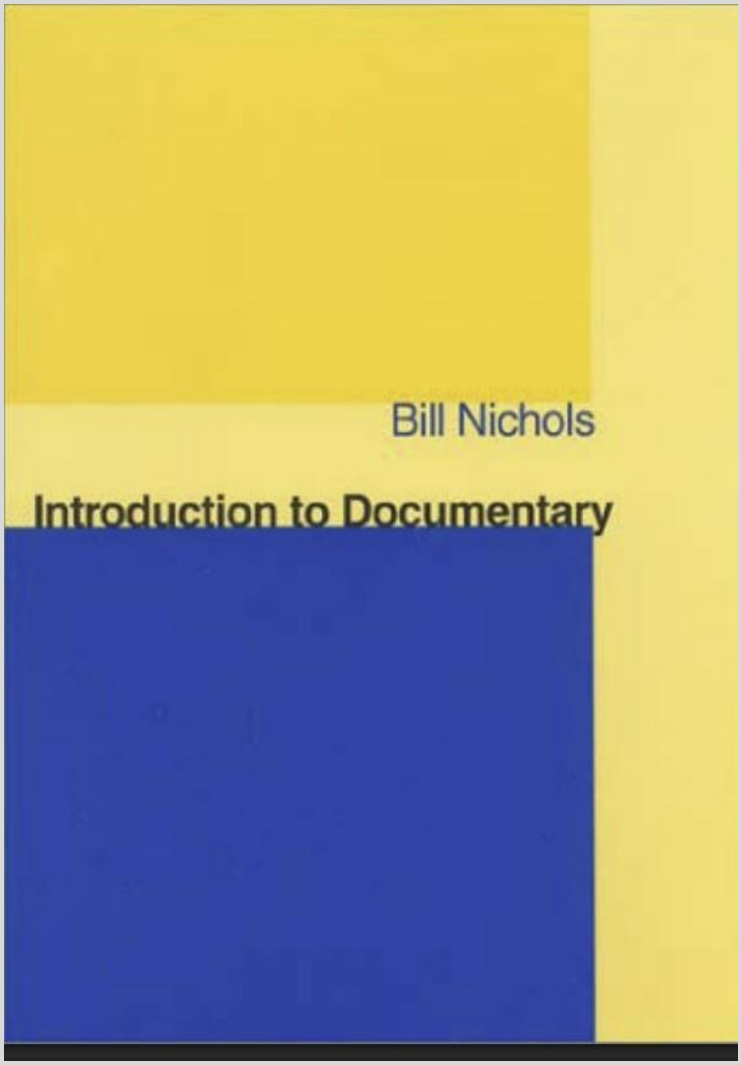
به سُخن دیگر، هوانگ تنها یک ریختِ هنریِ پیشین را دوباره‌کاری نمی‌کند؛ او، آن ریخت را به زبانِ دیگری برگردان می‌کند. اگر کارِ مِنزل گونه‌ای گُستره‌ی جهانیِ زندگیِ خانوادگی بود، «داشته‌های خانواده‌ی» هوانگ بیشتر به پیکرشکافیِ زندگیِ مردمِ چین همانند است.

در هُنر فرتورگری امروزی، بسیاری از کارهای برجسته درست از همین راه ساخته شده‌اند: گرفتنِ یک زبانِ دیداریِ شناخته‌شده و راندنِ آن به سوی دریافتی تازه! گوناگونی میانِ «انگیزه گرفتن» و «رونوشت برداری» بیشتر در همین‌جا نهفته است؛ در اینکه آیا کارِ تازه می‌تواند فراتر از همانندیِ ریختی، جهانِ تازه‌ای را پیش روی بینندگانش بگُشاید یا نه. از همین رو، شاید بتوان گفت که هُنر، بیش از آنکه درباره‌ی ساختنِ ریخت‌های بی‌مانند باشد، درباره‌ی توانایی دیدنِ دوباره‌ی جهان از میانِ ریخت‌های آشناست.

رضا تجویدی، اردیبهشت ۲۵۸۵

نوشتاری برای یک کتاب

«درآمدی بر راستینه‌نگاری» نوشته‌ی بیل نیکولز

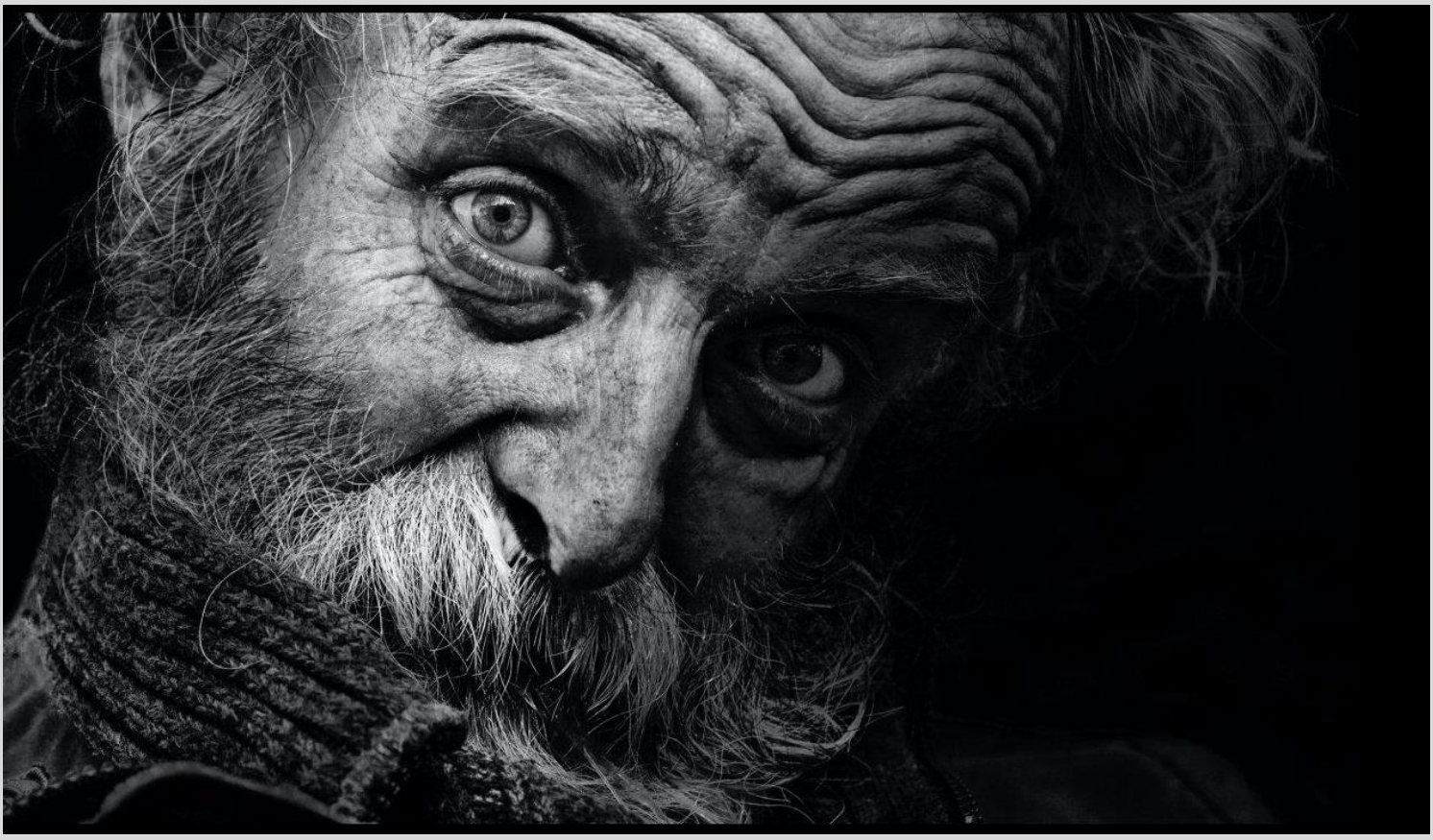


در جهانِ فَرتور و فیلم، راستینه‌نگاری (مستند) تنها «برداشت راستینه‌ها» نیست، روایتی درباره‌ی جهانِ تاریخی و زیست شده است. بیل نیکولز در کتاب خود، یکی از برجسته‌ترین چارچوب‌های دریافتی برای آشنایی با راستینه‌نگاری را نگارش کرده است. چارچوبی که نه‌تنها برای سینما، که برای فرتورگریِ راستینه‌نگار نیز نیازین است.

این کتاب دربرگیرنده‌ی انبوهی از پرسش‌هاست، پرسش‌هایی که شاید پاسخِ بی‌چون‌وچرایی برای آنها نباشد؛ هر بخش از کتاب با یک چرایی آغاز می‌شود و تلاش می‌کند پیوندِ میان راستینه، بازنمایی و دیدگاهِ هنرمند را برپایه‌ی آن روشن کند.

بخش‌ها و اندیشه‌های کلیدی در کتاب

یکم: چرا منش و رفتار آدمی در فرتورگری و فیلمِ راستینه‌نگار هسته‌ی کار است؟



آنگاه که سوژه به لنزِ دوربین یا فَرتورگر نگاه می‌کند، دیگر فرتور از یک برداشت ساده فراتر می‌رود و پیوندی منش‌گرا میان سوژه و فرتورگر می‌شود.

نیکولز در این بخش، دیدگاهش را درباره‌ی این گُسترش می‌دهد که راستینه‌نگاری همیشه با «آدم‌های ساده و راستین» سروکار دارد و نه به مانند فیلم‌های داستانی یا فرتورگریِ چیدمان‌شده که در آنها بازیگران تنها نقش بازی می‌کنند. بنابراین آنچه ساخته می‌شود می‌تواند نماینده‌ی راستیِ زیستِ جهان باشد و یا اینکه یک دروغ و ناراستی درباره‌ی آن.

نویسنده نشان می‌دهد که راستینه‌نگاری نه تنها برداشت راستینه‌ها، که دربرگیرنده‌ی دیدگاهِ منش‌گرای سازنده‌ی آن هم است.

📷 در پیوند با فَرتورگری:

در فَرتورگریِ راسینه‌نگار نیز با گزاره‌هایی منش‌گرا روبرو هستیم؛ مانندِ: آیا سوژه از فرتورگری کردنِ ما از خودش خشنود است؟ آیا ما داریم سوژه را در یک جایگاه آسیب‌پذیر به دیگران نشان می‌دهیم؟ و آیا روایتِ ما راست است یا دروغ؟

بنابراین هر فرتور = خواستی استوار بر پایه‌ی منشِ هنرمند

دوم: راستینه‌نگاری چگونه از شاخه‌های دیگر جدا می‌شود؟

نیکولز در این بخش از کتاب می‌گوید: از راستینه‌نگاری از «جهانِ راستین» سُخن می‌گوید، نه از یک جهانِ رویایی. با این همه، راستینه‌نگاری چیزی ساختارمند است؛ بنابراین، گذاشتن و برداشتنِ نماها در آن پذیرفتنی است.

📷این جُستار در فَرتورگری اینگونه است که در یک فَرتورِ راستینه‌نگار هم چارچوب‌بندی گزینشی است و هم آن دمی که نما در آن برداشت می‌شود.

بنابراین، یک «راستینه‌ی دست‌نخورده» در کار نیست و به جای آن همیشه یک راستینه‌ی گُزینش‌شده داریم.

سوم: چه چیزی به راستینه‌نگاری «صدا» می‌دهد؟

نیکولز در این بخش، دریافتِ ارزشمندی را به میان می‌آورد: صدا

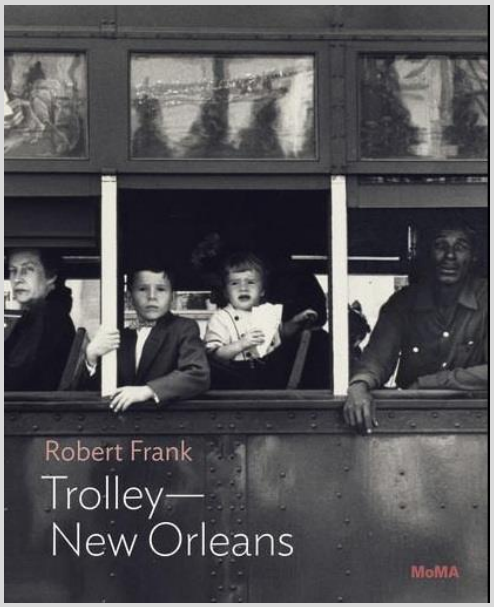
این صدا از راهِ: چینشِ نماها، کنج‌گاهِ دید، گُزینشِ سوژه، ساخته می شود. یک فَرتور باید یکی از این سه را به خوبی برجسته کند، نه این‌که همه را سُست نشان دهد.

چهارم: راستینه‌نگاری درباره‌ی چیست؟

راستینه‌نگاری تنها «برداشت یک رخداد» نیست. درباره‌ی مردم، سیاست، تاریخ و آزموده‌های زندگی و زیستِ آدم‌ها در جهان است.

📷گاهی یک فَرتورِ خیابانیِ ساده هم می‌تواند درباره‌ی سبکِ زندگیِ گروهی از مردم باشد، چه آنها را به تنهایی نشان دهد یا در بسترِ ساختارِ شهری.

بنابراین، درون‌مایه‌ی یک فَرتور = چیزی فراتر از آنچه تنها با چشم دیده می‌شود.



پنجم: هُنرِ راستینه‌نگاری چگونه پدید آمد؟

نیکولز در این بخش از کتاب تاریخِ هُنرِ راستینه‌نگاری را بررسی می‌کند. از سینمای راستینه نگارِ نَخُستین گرفته تا شیوه های نوینی که در این زمینه به‌کار بسته می‌شود. او نشان می‌دهد که هُنر راستینه‌نگاری همیشه دارد دگرگون می‌شود و پیشرفت می‌کند.

📷در زمینه‌ی فرتورگری از کارهای زمانِ جنگ در سده‌ی نوزدهم گرفته تا فرتورگری خیابانی به سبک رابرت فرانک و کارهای امروزی‌تر. بنابراین، فرتورگریِ راستینه‌نگار هم به مانند فیلم، یک سبکِ تاریخی رو به پیشرفت بوده است.

ششم: گونه‌های راستینه‌نگاری چه هستند؟

یکی از برجسته‌ترین بخش‌های کتاب، همین بخش است. نیکولز در آن به شناساییِ شش گونه‌ی راستینه نگاری می پردازد.

- راستینه‌نگاریِ چکامه‌وار (Poetic)
- راستینه‌نگاریِ روشنگرانه (Expository)
- راستینه‌نگاریِ تماشاگرانه (Observational)
- راستینه‌نگاریِ همکارانه (Participatory)
- راستینه‌نگاریِ بازتابی (Reflexive)
- راستینه‌نگاریِ کاربردی (Performative)

📷در فرتورگری هم به مانند فیلم، این گونه‌ها را می‌توان دید:

- فرتورگریِ آبستره و بر پایه‌ی دل‌مایه (چکامه‌وار)
- فرتورگریِ خیابانی (تماشاگرانه)
- فرتورگری برپایه‌ی همکاری
- چهره‌نگاری و روایتِ خود (کاربردی)

هفتم: راستینه‌نگاری چگونه به گزاره‌های مردمی پاسخ می‌دهد؟

نیکولز در این بخش می‌گوید که راستینه‌نگاری تنها نماها را برداشت نمی‌کند. کاری که می‌کند درون شدن به روایت‌ها در زمینه‌هایی مانندِ سیاست، فرهنگ و زندگیِ مردم است.

📷در فرتورگری، راستینه‌نگاری می‌تواند هویداسازی کند و مردم را از آنچه هست و شاید دیده نمی‌شود، آگاه کند. یا چه بسا، به دنبال دگرگون کردنِ چیزی هم برود.

هشتم: چگونه درباره‌ی راستینه‌نگاری بنویسیم؟

نیکولز در این بخش از کتاب نشان می‌دهد که نوشتن برای راستینه‌نگاری باید تنها گفتن از ویژگی‌های دیده شدنی در کار نباشد، که روشن‌سازی، واکاوی و رسیدن به پاسخِ چرایی‌ها هم باشد.

کوتاه سخن اینکه:

کتابِ «درآمدی بر راستینه‌نگاری» نوشته‌ی بیل نیکولز (استادِ دانشگاهِ سانفرانسیسکو در رشته فیلم و پژوهش‌های رسانه) یک نکته‌ی کلیدی را برای خوانندگانش روشن می‌کند: راستینه‌نگاری (چه فیلم چه فَرتور) بازنمایی راستینه است، نه خودِ راستینه!

و این بازنمایی همیشه دربرگیرنده‌ی گُزینش، دیدگاه، و هم‌زمان منشِ گرایی است.

بنابراین، هر فیلم یا فَرتورِ راستینه‌نگاری شده، نه تنها چیزی را به ما نشان می‌دهد، که شیوه‌ی دیده شدنِ آن را نیز ساختار می‌دهد.

کارگروه هنری، پژوهشیِ ماهنامه انسل،

بهار۲۵۸۵

سناتور لیندزی گراهام در گردهمایی بزرگ ایرانیان در مونیخ

فَرتوری از دانش ساورویی

کارت پستال‌ها

Schützenfest Bokeloh, 2024 — Reza Tajvidi

برای نزدیک به دو دهه در آغاز سده‌ی بیستم، گردآوریِ کارت‌پستال، انگیزه و شوری جهانی شده بود. خواه فَرتورهای تکی چاپ شده باشند و خواه فَرتورهای رونوشت برداری شده با چاپِ انبوه. همه این کارت‌پستال‌ها در آن زمان کاربردهای فراوانی داشتند: از پیام رسانی به یکدیگر گرفته تا نگهداری در گنجینه‌ی چهره‌های سرشناس.

فَرتورگرها این را خوب می‌داند که چگونه می‌شود یک شور همگانی را به راه انداخت. اندکی پس از فراگیر شدنِ تبِ کارت چهره‌ها، خیزِ بزرگی برای فرتورهایی که پُرشتاب آماده و چاپ می‌شدند، پدید آمد؛ از همان‌جا بود که این دست فرتورها در جایگاهِ رسانه‌ای ماندگار در تاریخ فرتورگری به جای ماندند. افزون بر این، در آغازِ سده‌ی بیستم، زمانی که آیین‌نامه‌های پُستی دگرگون شد، همه‌چیز به سودِ فَرتورهای کوچکِ پیش رفت و کارت‌پستال‌ها شتابان پدیده‌ای فراگیر میان مردمِ جهان شدند.

میلیاردها کارت‌پستالِ (فرتورهای تک‌چاپ) که در این کار به آنها RPPC گفته می‌شد (و نیز کارت‌های چاپ‌شده با روش‌های بازساخت، همچون چاپِ هافتون)، در سازمان‌های پُست و نیز در میانِ یادگاری‌های خانواده‌ها نگهداری شدند. در سال ۱۹۰۸، زمانی که شمارِ مردمِ کشورِ آمریکا کمتر از ۸۹ میلیون نفر بود، سازمانِ پُست برآورد کرد که ۶۷۷,۷۷۷,۷۹۹ کارت‌پستال تنها در همین سال فرستاده شده است.

آغازِ جنگِ جهانیِ نَخُست، دسترسیِ مردم به کارت‌پستال را کاهش داد، لیک سالها پس از آن در زمان پدیداریِ رایانه‌ها همانندِ بسیاری چیزهای دیگر، کارت‌پستال‌ها نیز با شیوه و ابزارهای نوین دنباله یافتند.

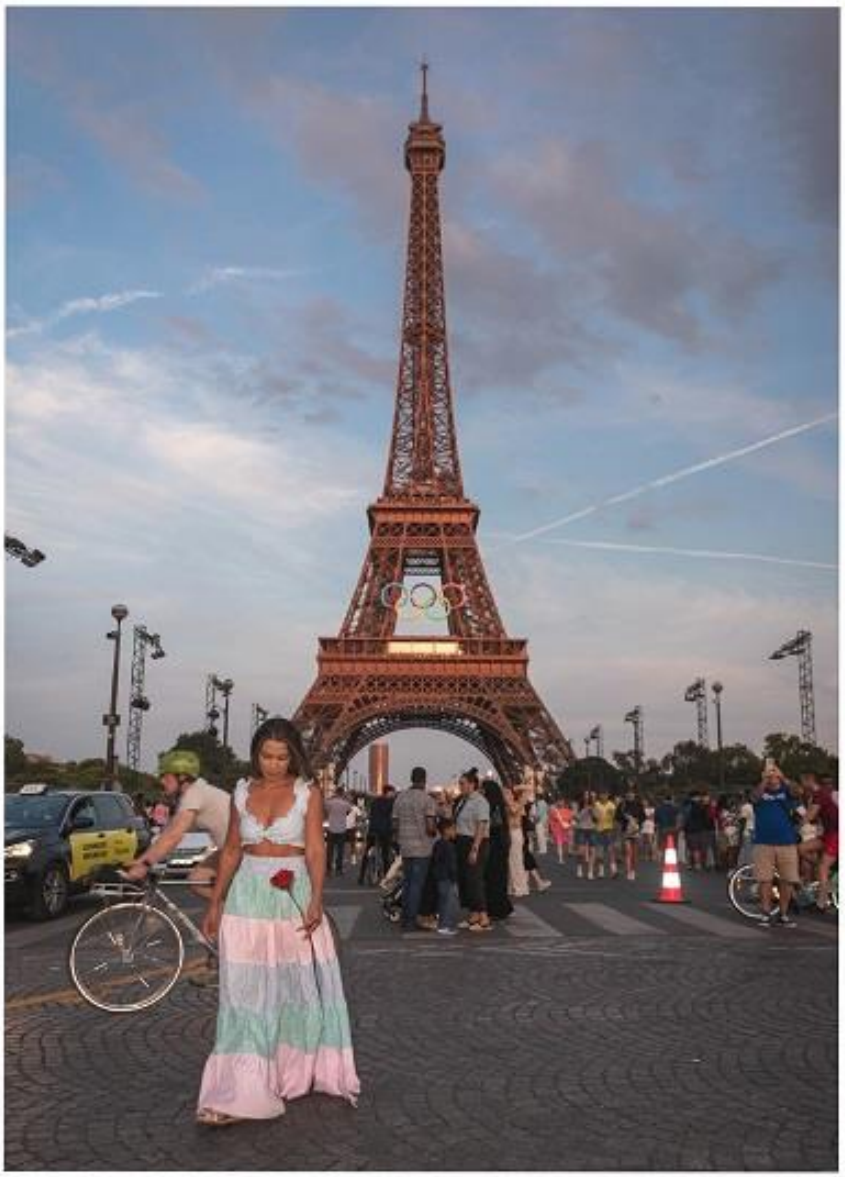
گرچه کارت‌پستال‌ها امروز هم در دسترس ما هستند، لیک، دیگر همه‌ی کارکردهای گذشته‌ی خود را ندارند.

فرتورگران در شهرهای کوچک در آن زمان برای فرتورگری از رویدادها برای نمونه آتش‌سوزیِ یک انبار، برخوردِ قطارها یا جشنواره‌ای بومی فراخوانده می‌شدند. برخی نماهای برداشت شده مانندِ چهره‌نگاریِ بازدیدکنندگان جشن‌ها، گاوهای برنده‌ی جشنواره و چه‌بسا، مرغ و خروس‌های خانگی، به ریختِ کارت‌پستال بازسازی می‌شدند.

کارت‌پستال‌ها جایگاهی میانِ خبر و سرگرمی داشتند. رویِ کاغذِ ویژه‌ی کارت‌پستال چاپ می‌شدند و با پُست فرستاده می‌شدند.

افزون بر این، کارت‌پستال‌ها در شهرها یا روستاهایِ کوچک بی نیاز به پُست، تنها میانِ مردم دست‌به‌دست می‌شدند. همچنین، فرتورگران از کس یا کسانی (تکی یا گروهی) چهره‌نگاری می‌کردند و سپس آن را به ریخت کارت پستال برایشان به چاپ می‌رساندند.

امروز اگر این فرتورهای بی‌شمارِ روی کارت‌پستال‌ها را در کنار هم بگذاریم، آنگاه با بایگانی ارزشمندی از تاریخِ بومی و زندگی روزمره مردم یک سرزمین روبرو خواهیم شد. همچنین، کارت‌پستال‌ها می‌توانند دل‌مایه‌های مردم در درونِ شهرهای گوناگون، گنجینه‌های مهرازی و نمای ساختمان‌های کهن و نیز رویدادهای تاریخی را به ما نشان دهند.



Paris, 2024 Reza Tajvidi

همتای امروزیِ کارت‌پستال‌های آغازِ سده‌ی بیستم را نه در فروشگاه‌ها، که می‌توان در پیوندِ میانِ گوشی‌های همراه، دوربین‌های فرتورگری پیشرفته‌ی امروزی و سپس بسترهای نمایشِ فرتور بر روی تارکده دید. امروز، فرتورهای خود-ویژه و زودگذر، همراه با فرتورهای خبری و همگانی که رخدادهای بومی یا جهانی را همرسانی می‌کنند، یک کمان رنگارنگ را می‌سازند همانندِ همان شورِ جهانیِ کارت‌پستال‌ها در آغازِ سده‌ی بیستم.

نویسندگان همراه با فرتور گران

برتولت برشت (Bertolt Brecht)

از دریچه‌ی دوربینِ چیم (دیوید سیمور)

برتولت برشت

زاده‌ی آگسبورگ، آلمان، ۱۸۹۸؛ درگذشته در برلین، ۱۹۵۶
این چهره‌نگاری از او کاری از «چیم» (دیوید سیمور) در پاریس در سال ۱۹۳۶ است.

در پیِ آتش‌سوزی رایشتاگ در سال ۱۹۳۳، رویدادی که هنگامه‌ای سرنوشت‌ساز در پیدایشِ آلمان نازی دانسته می‌شود، برتولت برشت از زادگاهش بیرون رفت. برشت که از برجسته‌ترین روشنفکران آلمان در زمانِ خودش بود، از سویِ نازی‌ها یک دشمن به شمار می‌آمد.

در زمان زندگی در بیرون از آلمان، برشت نویسنده‌ای پرآوازه و شناخته‌شده بود و نمایشنامه‌ی *اپرای سه‌پولی* (*The Threepenny Opera*) او بسیار شناخته شده بود. این نمایش که نخستین بار در سال ۱۹۲۸ در برلین بازی شد، جهانی از ولگردها و فرودستان را نشان می‌داد و آشکارا می‌خواست تماشاگرِ خرده‌سرمایه‌دار را بشوراند. لیک، ناسازگار با آنچه برشت اندیشه می‌کرد، درست همین دست تماشاگران بودند که نمایش را خوش و سرگرم‌کننده خواندند.

با این همه، برشت دِل‌سرد نشد. او به آزموده‌های تازه روی آورد و اندیشه‌ی «نمایشِ دلاورانه» خود را گسترش داد؛ نمایشی که می‌کوشید هرگونه مانندپنداریِ درونی، مهرورزی یا شناور شدن در نمایش را از میان بردارد. برشت تماشاگرانی شیفته و بی‌کُنش را نمی‌خواست؛ او می‌خواست اندیشه و گفت‌وگو را با کارش برانگیزد و بیننده را وادار کند کُنش داشته باشد. هُنر، از نگاه او، باید زشت‌خویی‌های سرمایه‌داری را افشا می‌کرد، پوشش را کنار می‌زد و آینده‌ای بهتر را نمایان می‌کرد. برشت باور داشت که هنر نباید تنها جهان را بازنمایی کند؛ باید تلاش کند آن را دگوگون کند.

در سال ۱۹۳۰، گروهی از جوانان نازی کوشیدند از برابرِ مردمی که می‌خواستند نمایشی از برشت را ببینند، بایستند؛ آن نمایش *فراز و فرودِ شهر ماهاگونی* (*Rise and Fall of the City of Mahagonny*) بود که در لایپزیگ به روی پهنه‌ی نمایش رفت. در میان تماشاگران آن شب، دانشجوی جوانِ هُنر لهستانی به نام «دیوید شیمین» نشسته بود؛ کسی که چند سال پس از آن، با نام فرتورگر «چیم» (دیوید سیمور)، همین فرتورِ پرآوازه‌ی برشت را در پاریس با دوربینش گرفت.

تا آن زمان، برشت نگارش *قدیسه ژانِ کشتارگاه‌ها* (*Saint Joan of the Stockyards*) را به پایان رسانده بود، هرچند که دیگر بختی برای پیاده کردنِ آن نداشت. نازی‌ها در آستانه‌ی به‌دست گرفتن پهنه سیاسیِ آلمان بودند و کارهای برشت کم‌کم از فهرست نمایش‌ها برداشته می‌شدند.

برشت نخستین سال‌های زندگی بیرون از آلمان را در دانمارک گذراند و تا سال ۱۹۳۹ در آنجا ماند. در همین سال‌ها بود که کارهایی چون *ترس و نکبت رایش سوم* (*Fear and Misery of the Third Reich*) و *مادر دلیر و فرزندانش* (*Mother Courage and Her Children*) را نوشت. او همچنین برخی از بهترین سروده‌هایش را در همین زمان پدید آورد؛ سروده‌هایی که در انبوهه‌ای به نامِ *اسوندبورگ* (*The Svendborg Poems*) گرد آمدند.

برشت سپس به سوئد، فنلاند و سرانجام آمریکا رفت؛ جایی که چندین سال در آن اقامت داشت. هنگامی که در سال ۱۹۴۹ به برلین بازگشت، دیگر مردی تهیدست و فراموش‌شده برای آلمانی‌ها بود، لیک، آدمی نبود که سرنوشت خودش را بی هیچ کُنشگری بپذیرد.

اندکی پس از بازگشت، او نمایشی ماندگار از *مادر دلیر* را با بازی همسر دومش، «هلنه وایگل»، روی پهنه‌ی نمایش برد؛ کاری که «وایگل» در آن نقش «مادر» را بازی می‌کرد. آن دو سپس گروه «برلینر آنسامبل» را بنیان گذاشتند و ارزش و جایگاهِ نمایش‌های برشت با گذشتِ زمان در سراسر جهان بیشتر شناخته شد.

یک فرتور و نوشته‌ای بر آن

للا بریتانی، فرانسه ۱۹۴۷

فرتوری از ادوار بوبا (Édouard Boubat)

برپایه‌ی یک دیدگاهِ هستی‌شناسانه، «ادوار بوبا» دلداده‌ی زندگی‌کردن بود و شیفته‌ی آن سرگیجه‌ی زندگی که دلدادگی به یک زن نام دارد. تنها فرتورگرانِ فرانسوی، از دوانو تا ایزیس و براسای تا رونی، به درستی دریافته‌اند که چگونه به ستایش این دلدادگی بپردازند و چگونه آن را هم‌چون یک کالای مردمی یا نشانی فرهنگی به جهان نمایش دهند. بوبا بهترین کارهایش را به دلدادگی و شیفتگی‌اش به «للا کنکارنو» که ساده‌تر «لِلا» نامیده می‌شد، پیشکش کرد؛ کارهایی که بیش از همه چیز به دست دیگران رونوشت برداری شدند، لیک، خودشان ناب و دست یکم ساخته شده بودند.

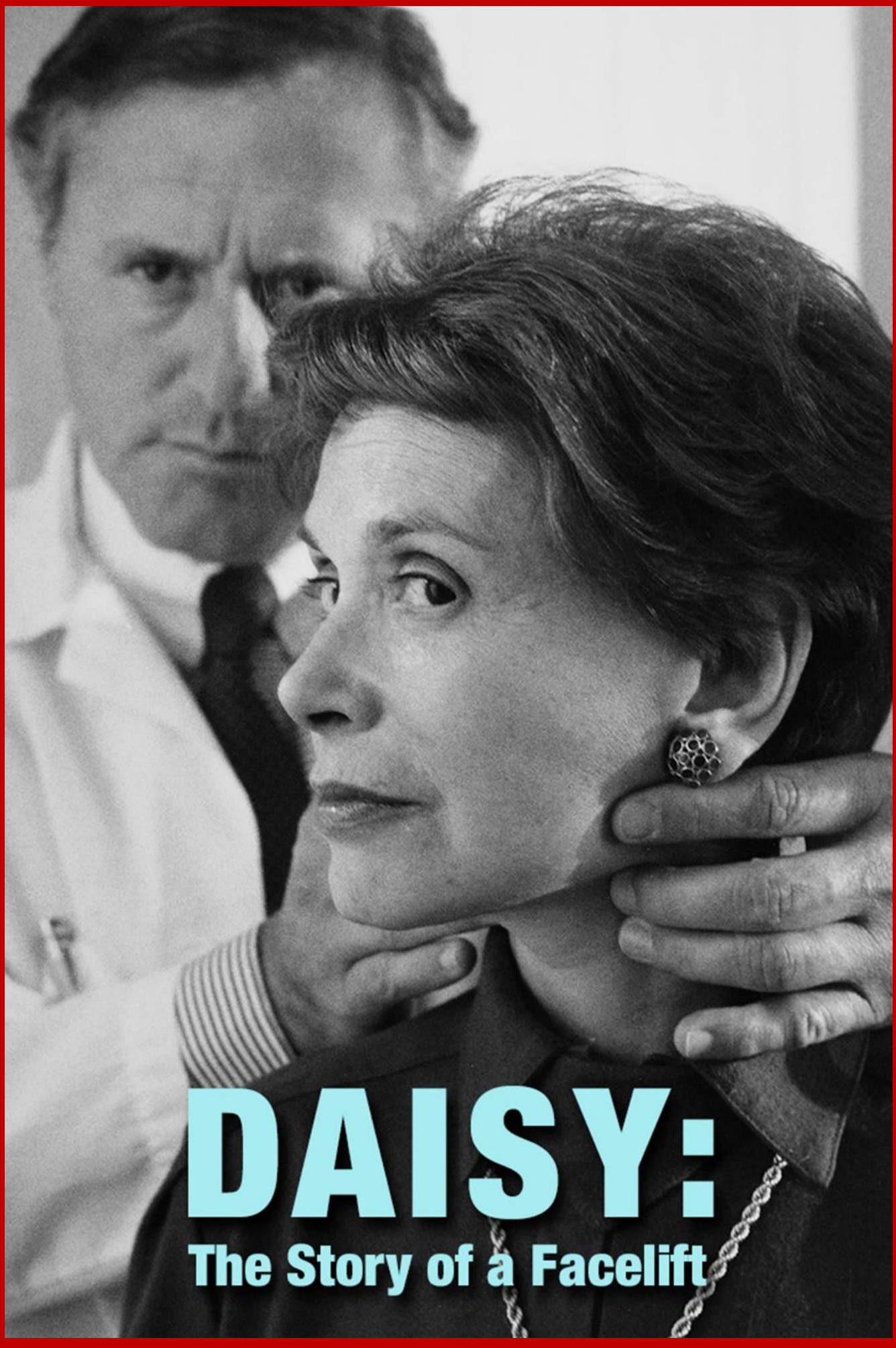
برای دیگر فرتورگران به راستی دشوار بود که با همان ریزبینی و دل‌مایه، و ارزشمندتر از آن، به همان دلبستگی به دیگری دست پیدا کنند. هر فرتوری، پیشکشی است که از درون دریافت شده؛ «بخششی مهربان از سرنوشت»، چنان‌که بوبا گفته بود. برای او، سرنوشتش در دیدار با للا نهفته بود: با چهره‌ی روشن و گلگونش و موهای مسیِ موج‌دارش که نسیمِ نرم برتون آن‌ها را پریشان می‌کرد.

هرچند که این سرنوشت باید در برابر یک زنِ الگو برای آگهی‌های پوشاک ناپدید می‌شد، زیرا به گفته‌ی خود فرتورگر، «این فرتور برای کس دیگری گرفته شده بود». همان‌گونه که در بسیاری از باشگاه‌های فرتورگرهای تازه‌کار در دهه‌ی ۱۹۵۰ رخ می‌داد، فرتورگران دارنده‌ی راستینِ فرتورهایشان نبودند، بنابراین برای بوبا این بس بود که برای دمی کوتاه هم که شده، در آرامش در کنار للا باشد.

ژاک پره‌ور، چکامه‌سرای فرانسوی، دوستش بوبا را «هم‌نشینِ آرامش» خوانده بود. و بوبا با همان نرمی و شور، با همان دل‌انگیزیِ چکامه‌وار، در سراسر جهان سرگرمِ فرتورگری شد؛ از اسپانیا تا هند، و از ژاپن تا مکزیک. در همه‌جا، بی‌آن‌که دوباره‌کاری کند، لیک، گویی همیشه همان تک فرتور را می‌گرفت. انگار للا نه در برابر چشمان او، که در هستیِ او دیده می‌شد.

ادوار بوبا در سال ۱۹۲۳ در پاریس زاده شد. در بیست‌سالگی در یک کارگاهِ پرداختِ فرتورها کار می‌کرد و نخستین فرتورهایش را در سالِ ۱۹۴۶ گرفت. در ۱۹۵۰ برداشت‌هایی از زندگیِ روزمره‌ی پاریس را در گاهنامه کمرا (*Camera*) منتشر کرد. یک سال پس از آن، در نگارخانه‌ی «لا-هون» پاریس، همراه با براسای، دوانو، فاکتی و ایزیس نمایشگاهی برگزار کرد و همکاری‌اش را با گاهنامه‌ی (*Réalités*) آغاز نمود.

زمانی پس از آن، چهار ماه را در کشور آمریکا گذراند و سپس به رهنوردی در سراسرِ جهان پرداخت و سرانجام در سال ۱۹۹۹ در ۷۵ سالگی درگذشت.


DAISY:
The Story of a Facelift

آنگاه که بدن میدان فرهنگ می شود

نگاهی به فیلمِ راستینه‌نگارِ «دِیزی. داستان دگرگونیِ یک چهره»

به کارگردانیِ مایکل روبو

فیلمِ راستینه‌نگارِ «دِیزی، داستان دگرگونیِ یک چهره» (*Daisy: The Story of a Facelift*) ساخته‌ی مایکل روبو (Michael Rubbo) در نگاهِ نخست شاید تنها درباره‌ی یک جراحیِ زیبایی به چشم بیاید؛ لیک، این فیلم ساخته‌ی ۱۹۸۲، در لایه‌های ژرف‌ترِ خود، در جایگاهِ یکی از نمونه‌های برجسته‌ی فیلم‌های راستینه‌نگار نشسته است که «بدن» را نه تنها هم‌چون یک پدیده‌ی پزشکی، که مانندِ جُستاری فرهنگی، مردمی و دیداری بررسی می‌کند.

فیلم، فرایندِ جراحیِ چهره‌ی زنی میانسال به نام دِیزی (Daisy) را دنبال می‌کند؛ اگرچه نکته‌ی آن تنها در برداشتِ یک فرآیندِ جراحی نیست. آنچه فیلم را ارزشمند ساخته، شیوه‌ای است که دوربین از راهِ بدن، به دریافت‌هایی چون پیری، زیبایی، شناسه‌ی آدمی، ترس از فرسودگی، و فشارهای فرهنگیِ در جهانِ نوین نزدیک می‌شود. در این‌جا، چهره‌ی یک زن دیگر تنها یک «چهره» نیست؛ میدانِ برخوردِ فرهنگ، رسانه، خواستِ درون، و نگاهِ مردم است.

بیل نیکولز (Bill Nichols) در کتابِ «درآمدی بر راستینه‌نگاری» که در همین شماره از ماهنامه انسل به آن پرداختیم، هنگامی که درباره‌ی منش‌گرایی در راستینه‌نگاری سُخن می‌گوید، از این فیلم هم‌چون یک نمونه‌ی بسیار ارزشمند یاد می‌کند. او می‌گوید که «مایکل روبو» از نمایشِ بدن‌های برهنه و ریزه‌کاری‌های دِل‌آشوب‌کننده‌ی جراحی پرهیز نمی‌کند؛ ریزه‌کاری‌هایی که دیدنشان می‌تواند برای بیننده ناخوشایند باشد. نیکولز در دنباله می‌گوید که در این‌جا، روایتِ گفته شده بر روی فیلم است که می‌کوشد پیچیدگیِ این نما را بشکافد، و هم‌زمان آنچه دارد نشان داده می‌شود، راستینه‌ی فرایند را با بی‌پروایی آشکار می‌کند.

همین نکته، فیلم را نمونه‌ای آموزنده برای جُستارِ منش‌گرایی در سینمای راستینه‌نگار می‌کند. این‌که فیلم‌ساز تا کجا می‌تواند به بدن‌ها نزدیک شود؟ آیا دوربین تنها یک تماشاچی است، یا خود بخشی از نماد می‌شود؟ و آیا نمایش بی‌پرده‌ی درد و جراحی، گونه‌ای آگاهی‌بخشی است یا بهره‌برداریِ دیداری از بدن آدم‌ها شمرده می‌شود؟ این پرسش‌ها در بسیاری از گفتارها پیرامونِ دانش مردم‌شناسی و نیز راستینه‌نگاری بازتابی چندباره و بی‌پایان داشته‌اند.

این فیلم از دیدگاهِ تاریخی نیز ارزشمند است. در دهه‌های پیش از آن، بسیاری از راستینه‌نگاری‌ها بیشتر بر رخدادهای سیاسی، جنگ، یا جُستارهای کلانِ مردمی کانون بوده‌اند؛ لیک، از دهه‌ی ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ و پس از آن، بخشی از سینمای راستینه‌نگار به زندگیِ خود-ویژه، آزموده‌های زیستیِ یک آدم به تنهایی ، بدن، زن یا مرد بودن، و شناسه‌ی آدمی نزدیک‌تر شد. دِیزی زنی که سوژه‌ی این فیلم است را می‌توان در همین راستا دید؛ جایی که خواسته‌ی ویژه‌ی یک نفر، در چارچوبِ جُستاری فرهنگی و مردم‌شناسانه پرداخته می‌شود.

شیوه‌ی فیلم‌سازی این فیلم نیز نکته‌های برجسته‌ای در خودش دارد. فیلم شاید به آیینِ راستینه‌نگاریِ تماشاگرانه نزدیک باشد (دوربین می‌کوشد بودنِ خود را کمتر آشکار کند و رویدادها را از راهِ طبیعی‌شان برداشت کند)، با این همه، بودنِ فیلم‌ساز درونِ فرآیندِ کار همواره دیده می‌شود. این شیوه، فیلم را از تماشاگری دور کرده و به مرزِ راستینه‌نگاریِ بازتابی نزدیک می‌کند؛ به‌گونه‌ای که فیلم‌برداری و پیوندِ میانِ دوربین و سوژه نیز خود بخشی از درون‌مایه می‌شود.

از دیدگاهِ مردم‌شناسیِ دیداری، فیلم بسیار ویژه است، زیرا نشان می‌دهد که بدن تنها یک راستینه‌ی زیستی نیست، که جُستاری فرهنگی است. فرهنگِ نوین، رسانه‌ها، آگهی‌های بازرگانی، نگاره‌های پربازدید برای نمایشِ زیبایی، همگی بر شیوه‌ی نگاه آدم‌ها بر بدن خودشان کارساز هستند. دِیزی، تنها برای «جوان‌تر شدن» جراحی نمی‌کند؛ او در جست‌وجوی خواسته‌اش برای پذیرفته‌شدن و بازسازیِ شناسه‌ی خودش است؛ چیزی که فیلم بی داوریِ سرراست، لیک با تماشاگریِ ریزبینانه و گاه دِل‌آشوب‌کننده آشکارش می‌کند.

به راستی یکی از ارزشمندترین دستاوردهای فیلم «دِیزی، داستان دگرگونیِ یک چهره» آن است که مرزِ میانِ تماشا و دریافت را نهفته می‌کند. فیلم تنها گزارشی درباره‌ی یک جراحی نیست؛ پژوهشی است درباره‌ی نگاهِ مردم به بدن، هراسِ آدم‌ها از پیری، و خواستِ نوین برای بازسازیِ چهره و شناسه. برای همین، دیدنِ این فیلم هنوز هم برای دانشجویانِ سینما، فرتورگرانِ راستینه‌نگار و پژوهشگرانِ فرهنگی و مردم‌شناسی بسیار آموزنده به شمار می‌آید؛ فیلمی که یادآوری می‌کند راستینه‌نگاری، تنها درباره‌ی «آنچه رخ داده» نیست، که درباره‌ی شیوه‌ای است که آدم‌ها خود و جهانِ پیرامونشان را زیست و بازنمایی می‌کنند.

Diane Arbus

PORTRAIT OF A PHOTOGRAPHER

دایان آربس: چهره‌نگاری یک فرتورگر

(Diane Arbus: Portrait of a Photographer)

کتاب *دایان آربس: چهره نگاریِ یک فرتورگر* نوشته‌ی «آرتور لوباو» تلاشی است برای نزدیک شدن به یکی از چالش‌برانگیزترین و برجسته ترین چهره‌های تاریخِ فرتورگری؛ کسی که با دوربینش به سراغ آدم‌هایی رفت که بیشترِ مردم می‌خواستند آن‌ها را نبینند.

لوباو، در این کتاب تنها یک زندگی‌نامه نمی‌نویسد؛ او تلاش می‌کند جهان درونیِ آربس را بازسازی کند. از سال‌های نَخُستِ آغازِ کارش در فرتورگری مُد و همکاری با همسرش، تا زمانی که آرام‌آرام از پیرامونِ درخشنده‌ی گاهنامه‌ها دوری جُست و به خیابان‌ها، سیرک‌ها، مهمان‌سراهای ارزان، باشگاه‌ها و آدم‌های کمتر دیده‌شده‌ی نیویوک نزدیک شد. کوتوله‌ها، دوهمزادها، کم توان‌ها، ترنس‌ها، بازیگران سیرک و آدم‌هایی که در نگاهِ همگانی «شگفت‌انگیز» پنداشته می‌شدند، سوژه‌های او شدند.

با این همه، جایگاهِ آربس تنها در گزینشِ سوژه‌هایش نبود. او پیش از فرتورگری، زمان درازی را این آدم‌ها می‌گذراند. بسیاری از چهره‌نگاری‌هایش دستاورد پیوند ژرفِ سوژه‌ها با او هستند؛ فرتورهایی که هم‌زمان، هم بسیار سرراست و راستگو هستند و هم آدم‌گرا و آسیب‌پذیر. همین ویژگی چراییِ آن شد تا برخی به او انگِ بهره‌کشی از «دیگری» را بزنند و برخی دیگر او را یکی از راستگوترین فرتورگرانِ سده‌ی بیستم بنامند.

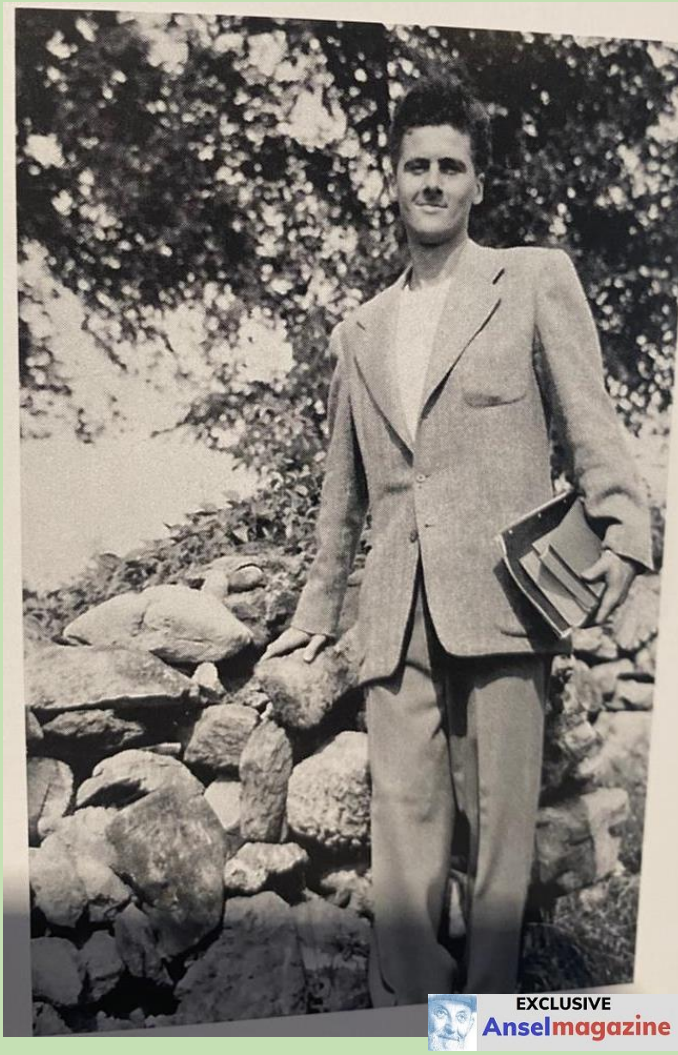
کتابِ لوباو این دوگانگی را پنهان نمی‌کند. او هم شیفتگی آربس به گوناگونی‌ها را نشان می‌دهد و هم چالش‌های روانی، تنهایی و افسردگی‌اش را که سرانجام به خودکشی او در سال ۱۹۷۱ انجامید. بنابراین، کتاب تنها درباره‌ی فرتورگری نیست؛ درباره‌ی شیوه‌ی نگاه کردنِ او هم است. درباره‌ی مرزِ باریکِ میانِ همدلی و تماشا، میان دیدن و داوری کردن.

برای خوانندگانِ ماهنامه انسل، به ویژه آنها که به شاخه‌ی راستینه‌نگاری و مردم‌شناسیِ دیداری دلبستگی دارند، این کتاب یادآور پرسشی ارزشمند است: دوربین آنگاه که به سویِ «دیگری» گرفته می‌شود، درست چه چیزی را آشکار می‌کند؟ خودِ سوژه را، یا نگاهِ فرتورگر را؟

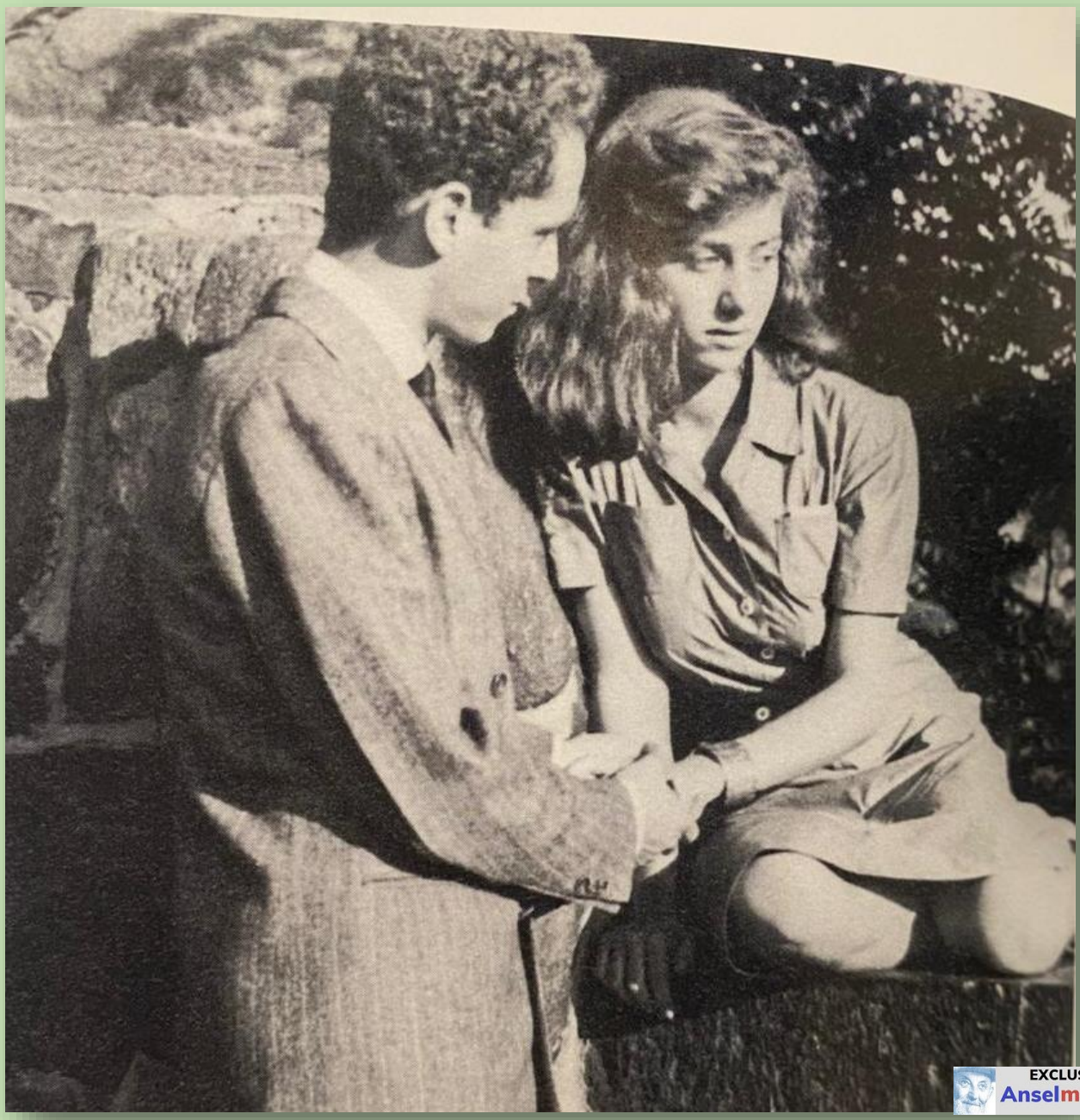
شاید ماندگاریِ دایان آربس در همین باشد؛ او کاری کرد که تماشاگر نتواند با آسودگی از کنار چهره‌هایی که می‌بیند، بگُذرد.

فرزندان نِمِروف (پدرِ دایان)، تابستان ۱۹۳۱؛ زمانی که هاوارد یازده سال داشت، دایان هشت ساله بود و رِنیه سه ساله. دو فرزند بزرگ‌تر پیوندی ویژه با یکدیگر داشتند. رِنیه می‌گفت:

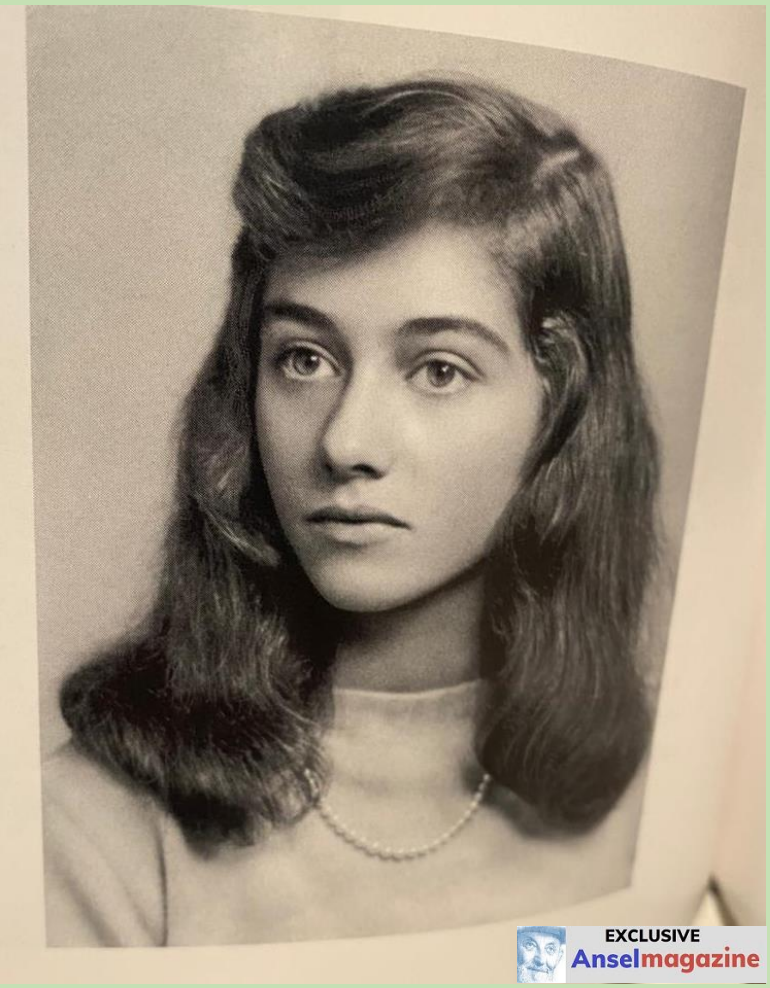
«آن‌ها در برابر سختی‌های جهان، همیشه کنار هم بودند.»



هاواردِ (برادرِ دایان) بسیار کتاب‌خوان بود. او پیش از دایان وارد آموزشگاهِ فیلدستون شده بود. آموزگارِ انگلیسی او، که هاوارد را «شاگردی بسیار زرنگ» می‌دانست، شگفت‌زده شد آنگاه که دریافت دایان «بسیار زرنگ‌تر از هاوارد» و «بسیار آدمِ نابی» است.



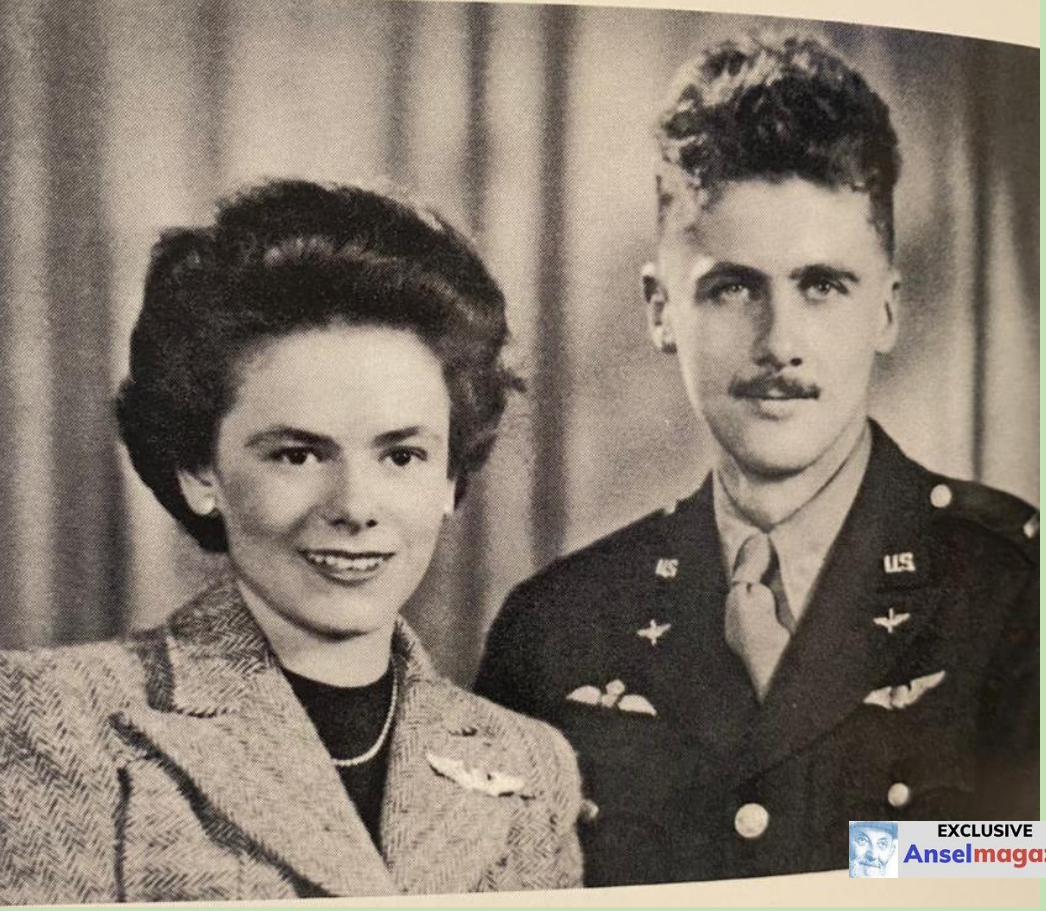
در سال ۱۹۳۶، زمانی که دایان سیزده‌ساله بود، آلن آربس در فروشگاهِ بزرگ روسِکس (فروشگاهِ پدرِ دایان) سرگرم به کار شد و دایان بسیار زود دلبسته‌ی او شد. آن‌ها بیشترِ زمان‌ها با هم به سنترال پارکِ نیویورک می‌رفتند؛ مانند این فرتور که در تابستان ۱۹۳۹ در آنجا گرفته شده است.



یک چهره‌نگاری که دایان هنگامِ پایانِ آموزش‌هایش در دبیرستان در سال ۱۹۴۰ گرفت. هم‌چنین، همین فرتور را در آگهیِ جشنِ نامزدیِ خودش به‌کار برد.

دایان در سنترال پارک، سال ۱۹۳۹.

این فرتور در همه‌ی زندگیِ هاوارد (برادرِ دایان) در دستِ او بود و به گمان همان فرتوری از دایان است که هنگام پرواز با هواپیمای بریستول بوفایتر در هنگامِ بمباران در جنگ جهانی دوم، همراه خودش برده بود و از آن یاد کرده بود.



در لندن، هنگامِ جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۴۴، هاوارد با «پِگی راسل» آشنا شد و با او پیوندِ زناشویی بست. او «پگی» را به نیویورک فرستاد تا نزد خانواده‌ی «نِمِروف» زندگی کند. سرمایه‌ی بزرگِ این خانواده «پگی» را شگفت‌زده کرد. همچنین، پذیرفته نشدنش از سوی خانواده او را بسیار غمگین و آشفته کرد.

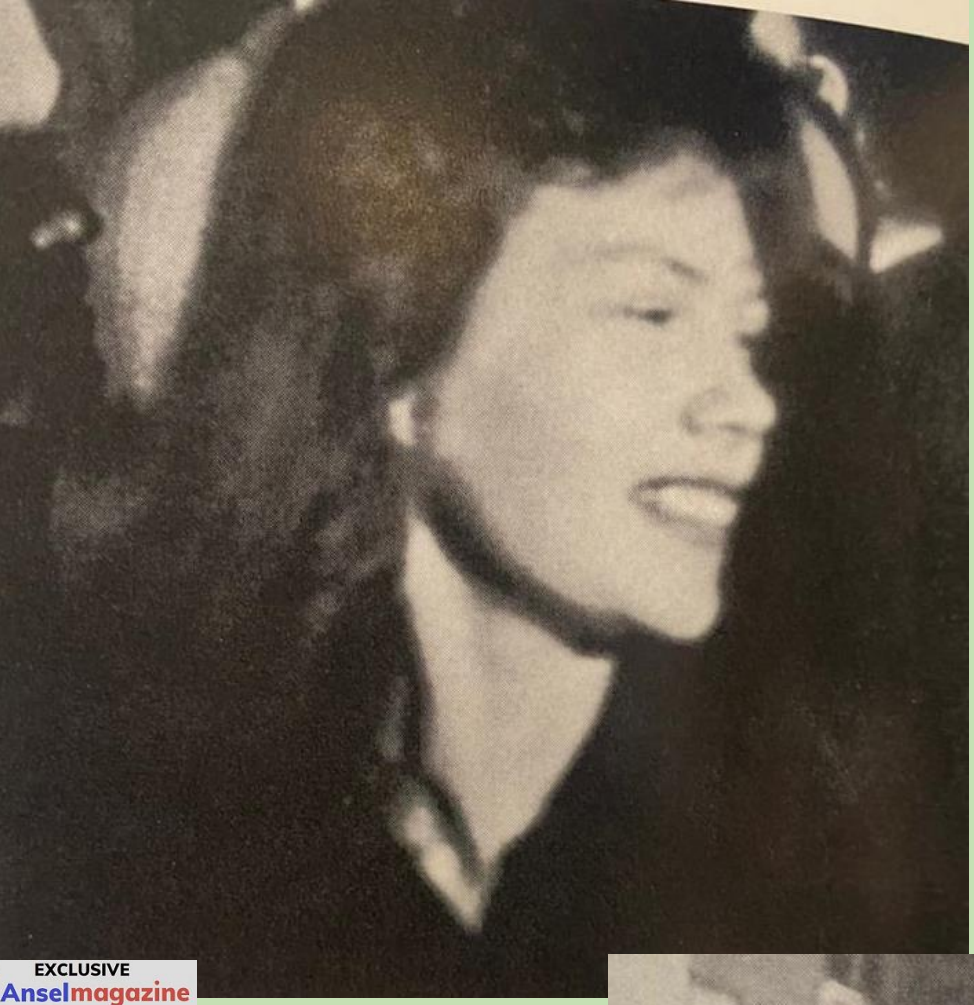
دایان و آلن در سال‌های آغازین همسر شدنشان برای گاهنامه‌ی «گلامور» کار می‌کردند؛ گاهنامه‌ای که همواره آن‌ها را برای گرفتنِ فرتورهای مُد فرا می‌خواند.

دایان با تلخی گفته بود:

«دلدادگی چه ارزشی دارد؟ کاش تنها گاهنامه‌ی گلامور شیفته‌ی گونه‌ی دیگری فرتور از ما باشد.»

شیفتگیِ الکس الیوت به دایان، در فروپاشیِ نخستین زندگیِ او نقش داشت؛ زنی که در این فرتور دیده می‌شود، سال ۱۹۴۰، در کنار الکس دیده می‌شود.

جِین وینسلو نَپ، همسرِ دوم الکس، در سال ۱۹۵۲ در کنار او دیده می‌شود، او از داستان‌های گذشته آگاه بود و هوشمندانه تلاش کرد تا آن داستان‌ها دوباره رخ ندهند.



نَنسی کریستوفرسن، که یکی از نزدیک‌ترین دوستان دایان بود، در فیلم آوانگاردِ سال ۱۹۴۶ «مایا درن» به نامِ «آیین در زمان دگرگون شده» (Ritual in Transfigured Time) بازی کرد.

یکی از نزدیکان نَنسی گفته بود: «او همه‌ی زندگی اش را هم‌چون یک هنرمند زندگی می‌کرد.»

این فرتوری از همین فیلم است.

با سپاس از بنیاد مایا درن و بایگانیِ فیلمش در نیویورک.

EXCLUSIVE
Anselmagazine

پَتی هیل، دیگر دوست نزدیکِ دایان بود؛ در این فرتور، در سال ۱۹۵۶، هنگام لاک زدن ناخن‌هایش در ایوانِ خانه‌اش در آپر ایست ساید دیده می‌شود.

پتی یک‌بار با گلایه به دایان گفت: «من همه‌چیز را به تو گفته‌ام و تو هنوز پر از راز هستی.»

دایان هم پاسخ داد: «من به رازهایم نیاز دارم.»

.

EXCLUSIVE
Anselmagazine

خانوادهٔ نِمِروف برای جشنِ پیوندِ رِنی با روی اسپارکیا در سال ۱۹۴۷ گرد هم آمده‌اند. (از چپ به راست:) دایان، دیوید، رِنی، روی، گِرترود، رُز و فرانک؛ و در برابرِ آنها، دختر گُل‌به‌دست: دون.

«روی» پس از زمانی با دلخوری گفت: «دایان هنوز هم همه‌ی دلدادگی و نگاهِ نخستِ خانواده را از آنِ خودش می‌کند؛ اگرچه، برای رِن، مهر خانواده مانند مهرِ آنها به یک سگ خانگی‌اشان است.»

پس از آن‌که دیوید از سرپرستیِ فروشگاه «راسلکس» بازنشسته شد، او و گِرترود برای زندگی به پالم بیچ رفتند؛ جایی که دیوید توانست رویای دیرینه‌اش برای نقاش شدن را دنبال کند.

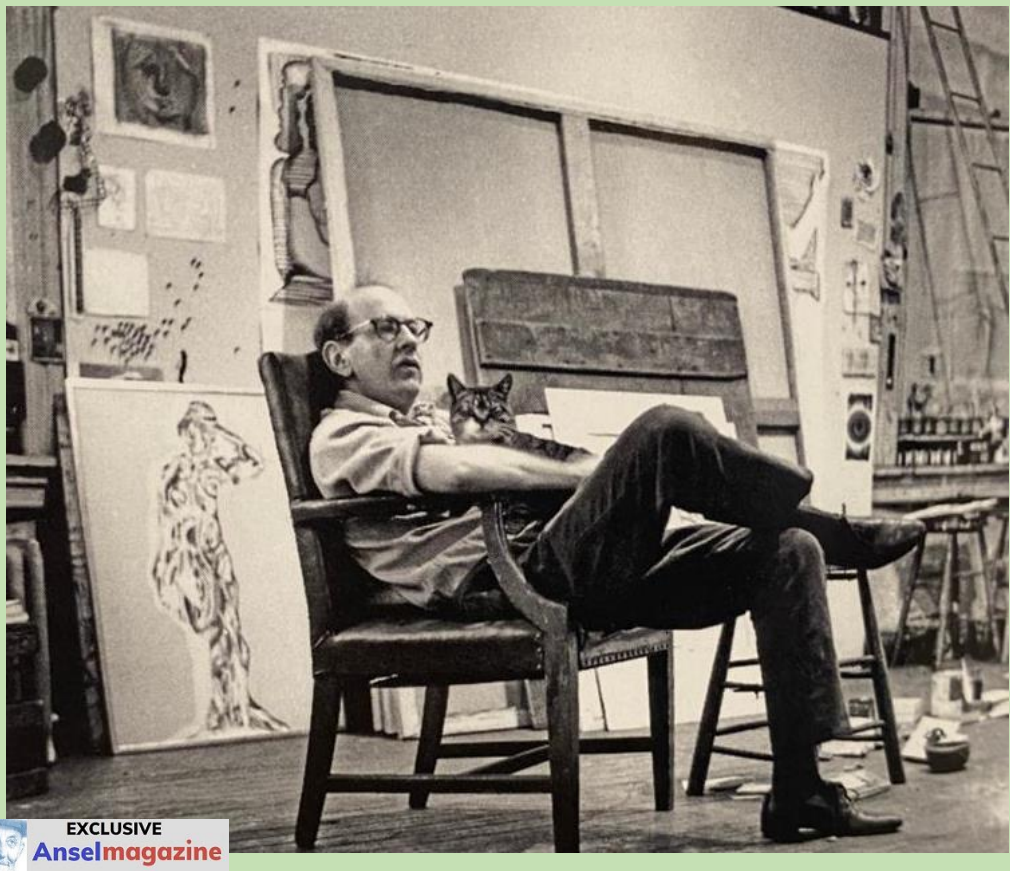
دایان، فروش نقاشی‌های پدرش که همه دسته های گُل بودند را به خوبی انجام می‌داد و در سال ۱۹۵۸ هر کار هنریِ او را تا ۲۵۰۰ دلار هم می‌فروخت.

.

لیزت مدل و فرتورگر زاده‌ی وین، که در این فرتور در سال ۱۹۷۰ دیده می‌شود، آموزگار و دوست نزدیکِ دایان بود. آلن همسر دایان می‌گفت: «سه روز ماندن با او بس بود تا دایان یک فرتورگر چیره دست شود»؛

سخنی که کارسازی این زن در آموزش فرتورگری به دایان را هویدا می‌کند.

EXCLUSIVE Anselmagazine



ماروین اسرائیل، نقاش و نگارگر در کارگاهِ هنری‌اش در بهار ۱۹۶۴ همراه با گربه‌اش «ماوس.»

اسرائیل، که دلداده‌ی دایان و همکار وفادارش بود، دوست داشت دیگران را هل بدهد و بشوراند . یکی از شاگردانش گفته بود: »برای ماروین، هرچه شگفت‌تر، بهتر.»

EXCLUSIVE Anselmagazine

زهرا لَمپرت در کنار آلن آربس، حدود سال ۱۹۶۰. انگار که «هیچ چیزِ رها و مهارنشده‌ای در او نبود». در سال ۱۹۶۳، او به پیوندِ شش‌ساله‌اش با دایان پایان داد و گفت: «نمی‌خواهم بخشی از یک گروه یا آمیخته‌ای از پیوندها باشم.»

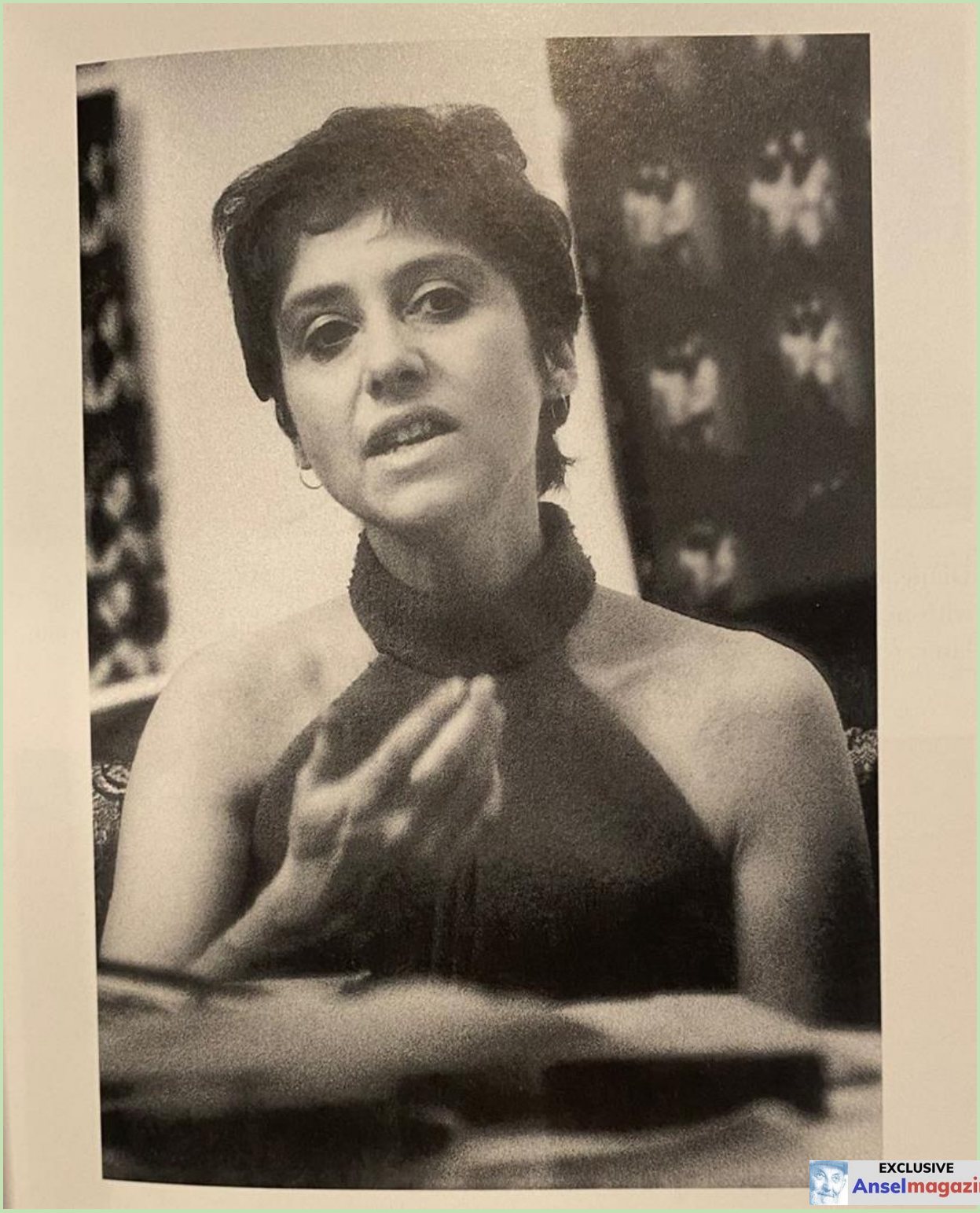
EXCLUSIVE Anselmagazine

EXCLUSIVE Anselmagazine

دایان در سال ۱۹۶۳ در کنار دختر کوچک‌ترش، اِیمی.
آموزگارانِ اردوگاه تابستانی اِیمی به آلن گفتند که «هرگز چنین نامه‌های مهرورزانه‌ای» مانند نامه‌هایی که دایان برای دخترش می‌نوشت، نخوانده بودند.

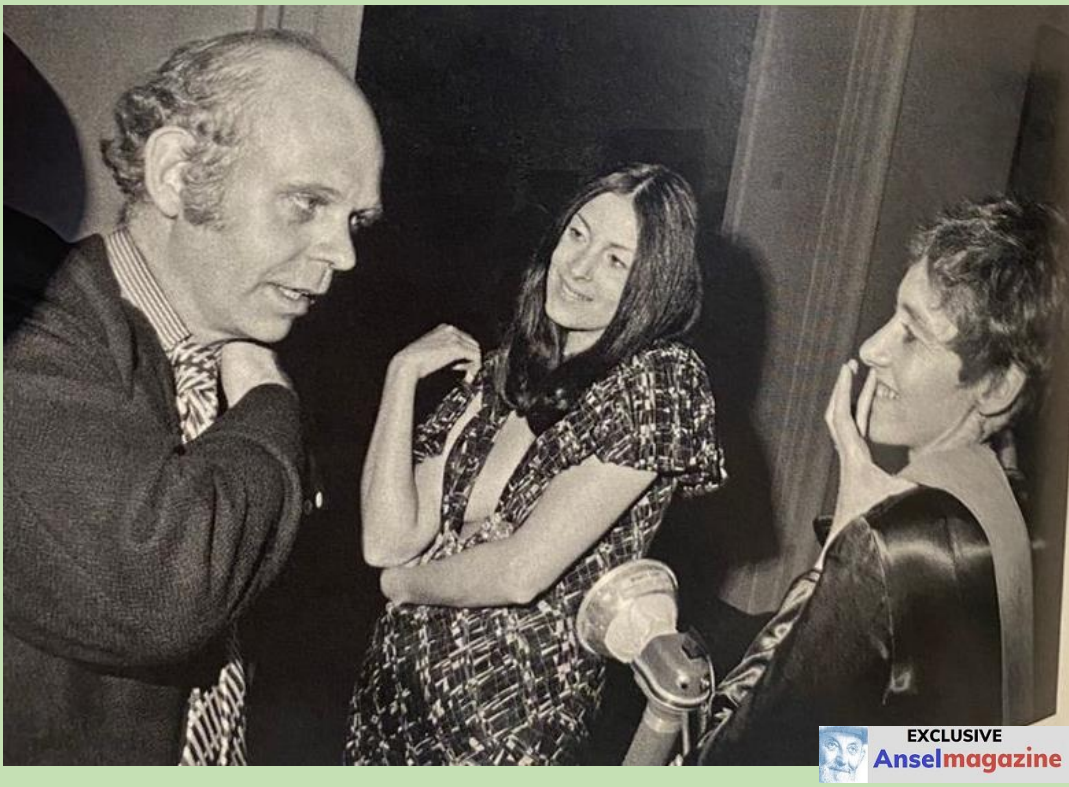
نمایشگاه گروهیِ *«گواه‌های تازه»* در نمایشگاهِ هُنر نوینِ نیویورک (MoMA) در سال ۱۹۶۷، برجسته‌ترین نمایشگاه دایان در زندگی‌اش بود. هنگام آماده‌سازیِ نمایشگاه، او و گری وینوگرند که همراه با لی فریدلندر نمایشگاه سه‌نفره را برپا کرده بودند، پاسُخ‌گوی پیام‌ها بودند. پس از بازگشاییِ نمایشگاه، کارهای دایان بیشتر از دیگران، چشمِ نویسندگانِ هنری را گرفت.

در جشنِ بازگشاییِ نمایشگاه در ۲۷ فوریه‌ی ۱۹۶۷، دایان با ریزبینی داشت به آلن و دوست‌دخترش، ماری‌کلر کاستلو نگاه می‌کرد که داشتند با هاوارد گفتگو می‌کردند. مهمانانِ فراخوانده‌شده‌ی او از گلوریا وندربیلت تا یک نمایش‌دهنده‌ی رامشگریِ مار بودند.



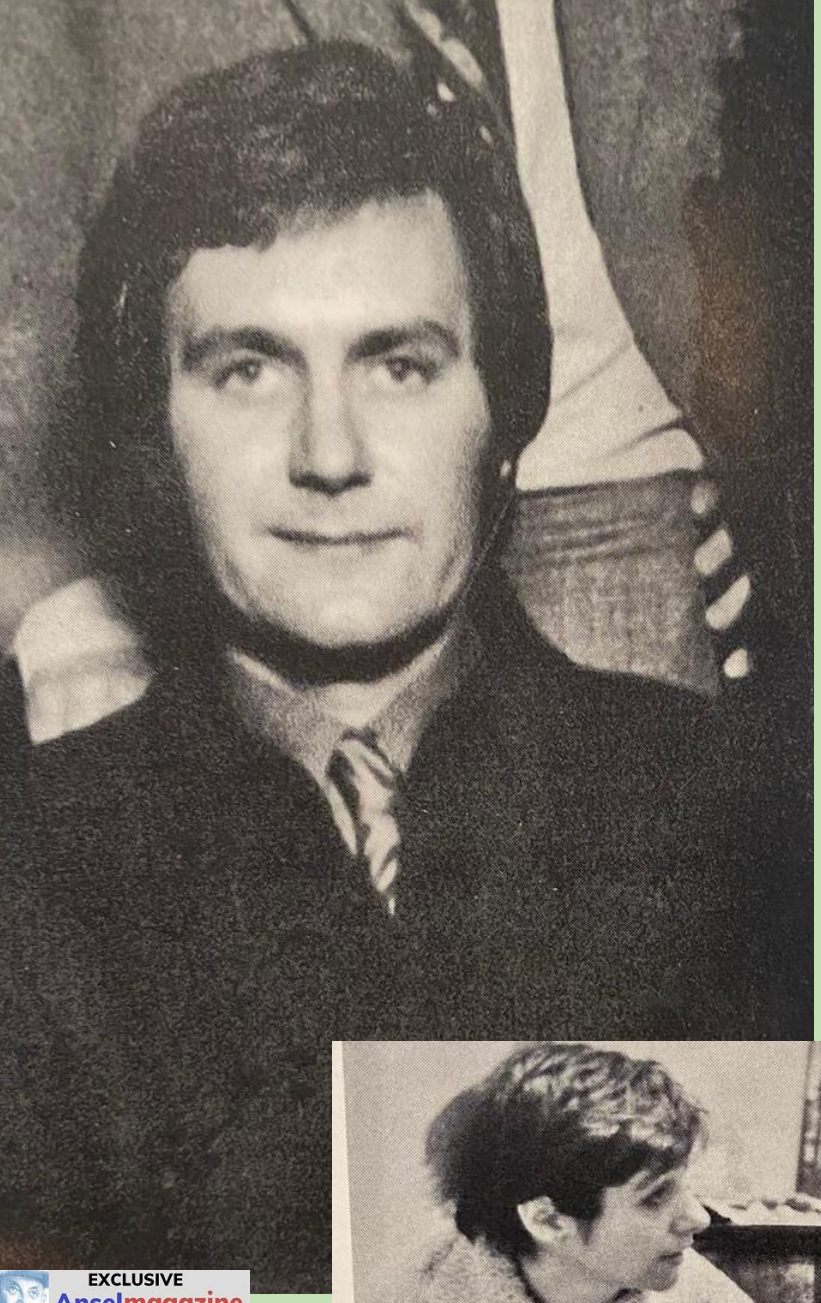
دایان در سال ۱۹۶۷، یک روز پس از بازگشاییِ نمایشگاه ، در کارگاهی که ریچارد اودن و ماروین ایزرائل برگزار کرده بودند سخنرانی کرد. با موهای ویدال ساسون و جامه‌ی مُدِ روزش، بسیار خوش‌پوش به چشم می‌رسید و با خودباوری بسیار، که کمتر از او دیده می‌شد، سُخنرانی‌کرد.

دایان در ۱۵ آوریل ۱۹۶۷ در راهپیماییِ برای پایانِ جنگ در سنترال پارکِ نیویورک شرکت کرد، لیک، هیچ فرتوری که دوست داشته باشد را نتوانست بگیرد. یک ماه پس از آن، در راهپیماییِ پشتیبانانِ جنگ، شانس بیشتری برای گرفتنِ فرتورهای خوب داشت.



در بازگشاییِ نمایشگاهی درباره‌ی سی سال هُنر نوین و امروزیِ نیویورک در ۱۶ اکتبر ۱۹۶۹ در دیرینکده‌ی متروپولیتن، دایان با هنرمندانی چون کلس اولدنبرگ و هانا ویلکه که آن زمان دوست‌دختر اولدنبرگ بود، گفتگو کرد.

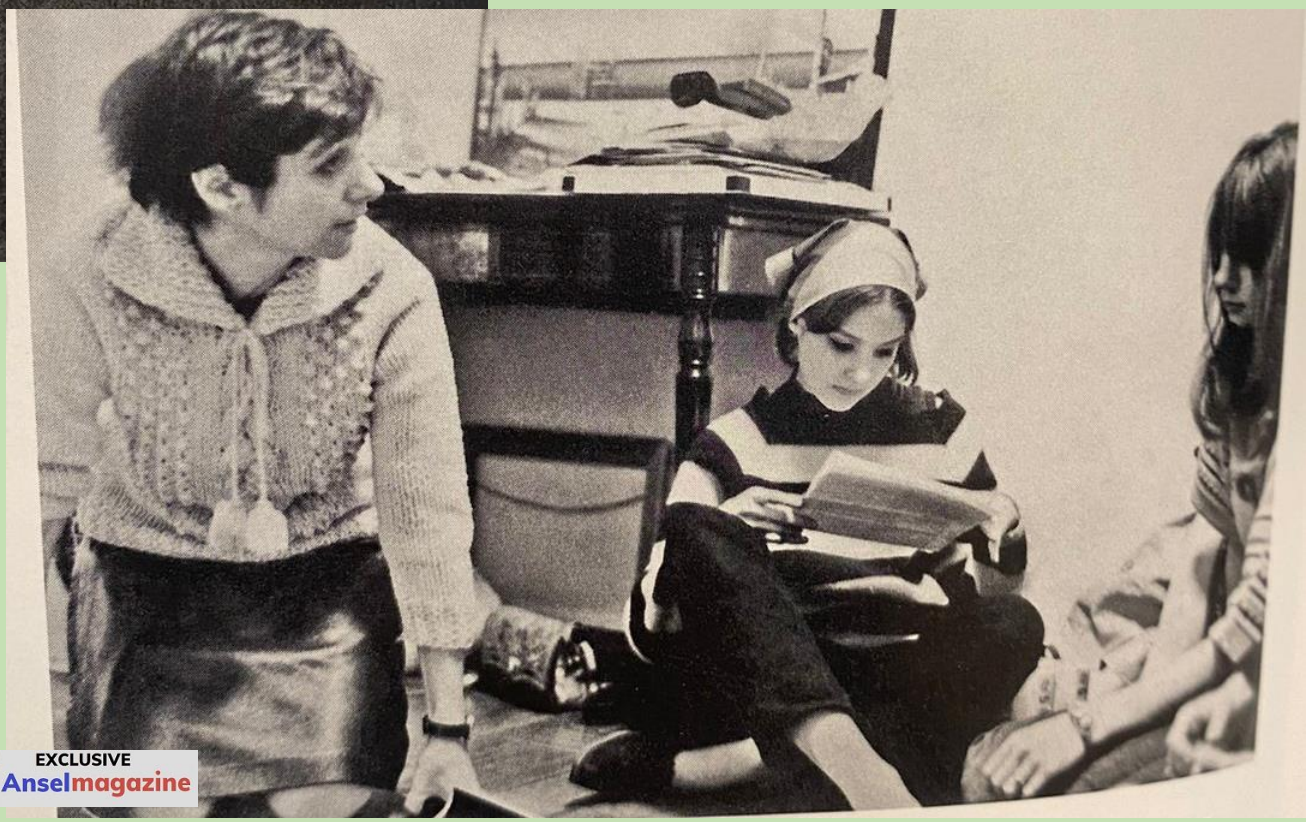
اگرچه دایان بیشتر در جایگاهِ فرتورگرِ آدم‌های نمایش‌های سیرک، ترنس‌ها و دیگر شخصیت‌های شگفت شناخته می‌شد، لیک، از زنان و کودکان نیز فرتورهای بسیاری می‌گرفت. روندِ کار او دو بخش داشت: نخست سوژه‌هایش را دلبسته‌ی خودش می‌کرد، سپس سرش را به سوی چشمیِ دوربین پایین می‌آورد و آن‌ها را فرتورگری می‌کرد.



پیتر کروکستون، سردبیر گاهنامه‌ای در لندن، در این فرتور در سال ۱۹۷۲ دیده می‌شود.

پس از آشنایی با دایان در پاییز ۱۹۶۷، کروکستون هم دلداده‌ی گه‌گاهیِ او شد و هم همکار همیشگی‌اش در روزنامه‌نگاری و سردبیری و هم یک سفارش‌دهنده‌ی کارهای فرتورگری‌اش.

دایان که همواره زیر فشار هزینه‌ها بود، در پایانِ دهه‌ی شصتِ میلادی به آموزگاری روی آورد. او از این کار بدش می آمد، لیک، شاگردانش از او چون آدمی بسیار دوست‌داشتنی و انگیزه‌بخش یاد می کنند.

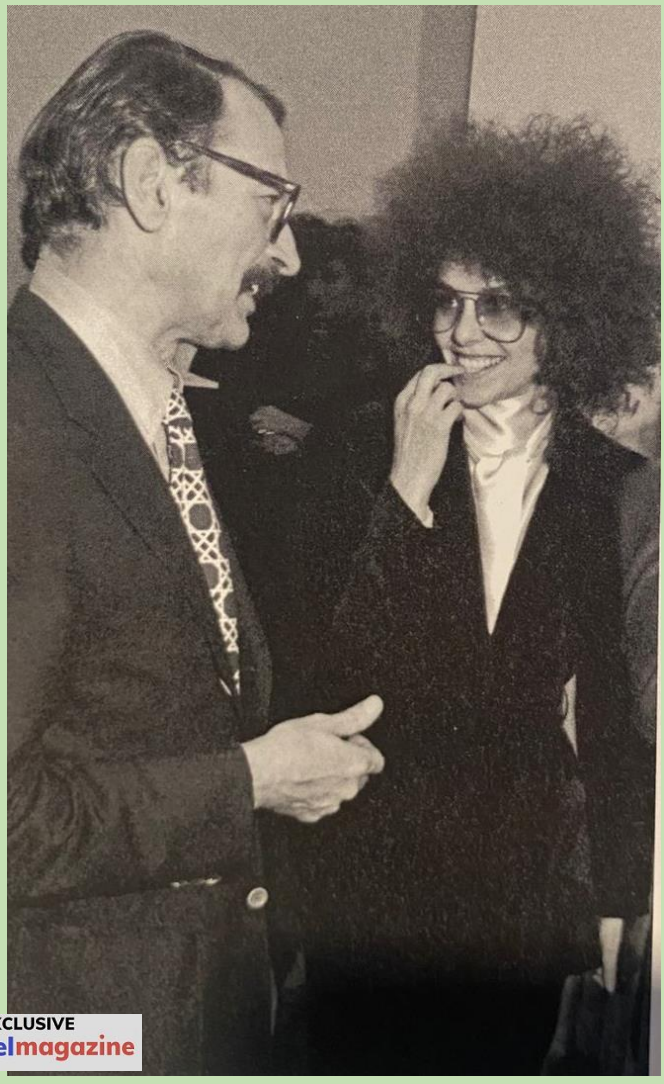


EXCLUSIVE
Anselmagazine

EXCLUSIVE
Anselmagazine

در سال ۱۹۷۱، دایان لاغر و افسرده شده بود. او افسوس می‌خورد که دیگر کارش چیزی به او بازنمی‌گرداند. در خانه‌اش در خیابان وست‌بث، فرتورهایی به دیوار گذاشته بود که آدم‌های دارای ناهنجاری‌های بدنی و آسیب‌دیدگانِ خشونت‌های هولناک را نشان می‌دادند.

اندکی پیش از مرگش، دایان از دوستش، هنرمند نَنسی گراسمن، خواست تندیسی یا مالشی از دستش بسازد.
نَنسی به او گفت: «این کار درد خواهد داشت.»
دایان پاسخ داد: «دردش برایم پذیرفتنی است.»



نمایشگاهِ «نگاهی به کارهای دایان آربس» در سال ۱۹۷۲ در دیرینکده‌ی هُنرِ نوین نیویورک، پس از مرگِ هنرمند برپا شد که رویدادی بسیار پر بازدید بود.

جان سارکوفسکی، سرپرستِ بخش فرتورگریِ MoMA و برجسته‌ترین پشتیبانِ دایان، در جشنِ بازگشاییِ نمایشگاه در ماهِ نوامبر ۱۹۷۲ با «دون» (Doon) (دختر دایان آریس) گفتگو می‌کند.

فرتورِ ویژه

تماشاگری در دریاکنار

هنگامِ پیاده‌روی در دریاکنارِ میامی، «رودریگو کوایچو» دَم‌هایی سرشار از زندگی را گرد می‌آورد تا با آنها، بافتی آدم‌گرا بسازد. نماهایی که شادی، مهرورزی و گاه اگزیستانسیالیسم را در زیر آفتاب داغ فلوریدا در دل خود فریاد می‌زنند.

فرتوری از: رودریگو کورایچو (Rodrigo Koraicho)

نوشته: ماگالی دوزانت (Magali Duzant)

به ما به پیوندید

نام: .....

نام خانوادگی: .....

زمینه هنری یا گرایش هنری: .....

راه پیوند با شما: .....

فرستاده شود به:

info@anselmagazine.com

Anselmagazine
21 04 2026 04 38